بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات

دومین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به متون داستانی کهن

جلد ششم

آبان ماه ۱۳۹۵

تهران، کتاب‌خانه ملّی جمهوری اسلامی ایران

به نام آن که جان را فکرت آموخت . . .

مطالعه‌ی متون ادبی از دریچه‌ی دانش‌های جدید و بهره‌گیری از ابزارهای نقد و تحلیل متن، یکی از ضروری‌ترین راه‌کارهای حفظ و تداوم حضور این متون در عرصه‌های اجتماعی است و همچنین پرداختن به جنبه‌های کاربردی و آشکارکردن آموزه‌های گوناگون این متون، از مهم‌ترین وظایف پژوهشگران ادب فارسی در دوره‌ی معاصر به شمار می‌آید.

دومین همایش متن‌پژوهی ادبی با عنوان نگاهی تازه به متون داستانی کهن، در پی آن است تا بتواند جایگاه مناسبی برای نشان‌دادن بخش اندکی از تلاش استادان و فرهیختگان این مرز و بوم در حوزه پژوهش‌های ادبی باشد و امیدوار است با انتشار این پژوهش‌ها بتواند در زمینه‌ی گسترش تحقیقات و فعالیت‌های ادبی، سهم اندک خود را به خوبی ایفا نماید.

استقبال روزافزون استادان، دانشجویان و فرهیختگان ادب فارسی و دیگر رشته‌ها از سلسله همایش‌های متن‌پژوهی ادبی، وظیفه‌ی برگزارکنندگان این همایش‌ها را دو چندان نموده‌است؛ از این رو تمامی تلاش خود را به کار می‌گیریم تا در این زمینه، بیش از گذشته انجام وظیفه نماییم و گامی کوچک در راه اعتلای ادب گران‌قدر فارسی برداریم و شایسته‌ی اعتماد همکاران و فرهیختگان قرار گیریم

آنچه در این کتاب پیش روی خوانندگان گرامی قرار دارد، مجموعه چکیده مقالات برگزیده‌ی دومین همایش متن پژوهی ادبی است و نشانگر دیدگاه‌ها و یافته‌های استادان و پژوهشگران در حوزه‌ی مطالعات ادب فارسی است. امید است با یاری خداوند متعال، شاهد پیشرفت روزافزون ایران اسلامی و اعتلای هر چه فزون‌تر فرهنگ و ادب فارسی باشیم.

دبیر همایش

دکتر محمدرضا حاج بابایی

ساختار همایش

دبیر همایش:

دکتر محمدرضا حاج بابایی، استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

دبیر کمیته‌ی علمی:

دکتر عباسعلی وفایی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

اعضای کمیته‌ی علمی:

دکتر احمد تمیم‌داری، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر حبیب‌الله عباسی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی.
دکتر حسین پاینده، استاد نقد و نظریه‌ی ادبی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر تیمور مالمیر، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.
دکتر احمدرضا یلمه‌ها، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد دهاقان.
دکتر مهدی محبتی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان.
دکتر لیلا هاشمیان، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی همدان.
دکتر امیر نصری، دانشیار فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر علی محمد پشت دار، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.
دکتر سهیلا صلاحی مقدم، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا.
دکتر محمد ایرانی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه.
دکتر بتول واعظ، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.
دکتر حسین آریان، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی زنجان

دبیر کمیته داوری:

دکتر محمد امیر جلالی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

فهرست مقالات جلد ششم

ساختار کنشگرها در داستان «شیر و گاو» بر اساس نظریه‌ی... ۱۱
سبک‌روایت در داستان‌های کلیله و دمنه (بررسی موردی... ۳۳
از تاریخ تا اسطوره (بن‌مایه‌های اساطیری درابومسلم‌نامه) ۵۷
تحلیل ساختاری و روایی پنج حکایت ازکلیله و دمنه ۸۳
بررسی خصوصیات و درون‌مایه‌ی قصه‌های رایج در ۱۰۵
بررسی متن اصلی کلیله ودمنه در تقابل با متن ۱۱۹
تحلیل معنی شناسی شناختی داستان *درخت مراد*.... ۱۳۵
بررسی تطبیقی عیوب پادشاهان در *قابوس‌نامه*،.... ۱۴۹
داستان های کوتاهِ کوتاه در مرزبان نامه ۱۷۵
جایگاه زن در دو اثر کلیله و دمنه و طوطی‌نامه ۱۸۷
رویکرد بلاغی عناصر تمثیلی در سطوح سبکی ۲۰۹
گزارش انتقادی از مقدمه نویسی بر کلیله ودمنه ۲۳۵
مباحث مربوط به مطالعات زبانی و دستوری ویژگی‌های ۲۵۵
مفاهیم «کذب» و «تکذیب» در برابر «صدق» در ۲۷۵
مقایسهٔ «باب زاهد و راسو» در کلیله و دمنهٔ سریانی ۲۹۱
مناسبات روابط بینامتنی مزرعه‌ی حیوانات با کلیله و دمنه ۳۱۳
نقد بینامتنیتی و فمینیستی (زن محور) داستان های ۳۲۹
نقد و بررسی مکانیزم دفاعی جبران انتقامی در رفتار دمنه ۳۴۷
نقش شخصیت و شخصیت یاریگر در مجموعه داستانی ... ۳۶۱
نمادشناسی نگاره‌های نسخه‌های‌خطّی *کلیله و دمنه* ۳۸۱
بررسی نقش اسب و جایگاه آن در قصه‌های عامیانه ۳۹۹
برخی آداب اجتماعی در دو داستان کهن ایرانی ۴۲۱
نقدی تحلیلی از داستانی از کلیله ودمنه و مرزبان ۴۵۱
ماهیت کاربرد شیوهٔ درونه‌گیری در باب ششم مرزبان‌نامه ۴۶۵
تحلیل مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر ۴۹۵

مطالعه‌ی تصویری حکایت «حمله آوردن شیر به گاو» در ۵۱۳
بررسی مؤلفه‌های موسیقیا ئی در مرزبان نامه سعد ۵۲۳
مقایسه دو داستان از مشدی گلین خانم و مرزبان نامه ۵۳۹
نگاهی به ادبیات عامیانه در مجموعه داستان کوتاه"از ۵۵۱

ساختار کنشگرها در داستان «شیر و گاو» بر اساس نظریه‌ی کنش‌های روایی

دکتر نعیمه پراندوجی[۱]
ناهید نصیحت[۲]

چکیده

یکی از شیوه‌های نوین روایت‌شناسی، کشف دستور زبان داستان و قرار دادن فرایند تحلیل داستان در چارچوب منطقی است. نظریه‌ی کنش‌های روایی گریماس، از روش‌های نوین تحلیل روایت و داستان به شمار می‌رود که شخصیت‌های داستان و روابط آنها را تبیین می‌کند. این الگو داستان را بر اساس شش نقش اصلیِ کنش‌گزار، کنش‌پذیر، کنشگر، هدف، کنش‌یار و ضدکنشگر بازیابی می‌کند. همنشینی روایی کنشگرها، نقش مهمی در شکل‌گیری الگو دارد. داستان «شیر و گاو» را می‌توان در دو سطح بررسی کرد؛ در هر دو سطح، پنج کنشگر قابل شناسایی است که عبارتند از: دمنه، در هر دو سطح، در نقش کنشگر اصلی و هم‌چنین کنش‌پذیر ایفای وظیفه می‌کند تا به هدف می‌رسد. هدف، رسیدن به مقام والا در نزد شیر است. کنش‌گزار، در سطح اول نزدیک شدن به شیر و در سطح دوم بازگرداندن جایگاه دمنه در نزد شیر است.کنش‌یار در هر دو سطح کلیله است. داستان فاقد نقش ضدکنشگر است. با توجه به پژوهش انجام شده، این الگو، روشی مناسب برای مطالعه‌ی جامع شخصیت‌ها و کنش‌های داستان‌های کلیله و دمنه محسوب می‌شود؛ زیرا در آن هر آنچه که مرتبط با وظیفه و نقش است، بررسی می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: نظریه‌ی کنش‌های روایی، گریماس، کلیله و دمنه، شیر و گاو.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر، بجنورد N_parandavaji@yahoo.com
۲ دانش‌آموخته‌ی دکتری دانشگاه تربیت مدرس

۱. مقدمه

معناشناسی روایت، جزئی از روایت‌شناسی محسوب می‌شود که از اهداف آن «روشمند کردن مطالعه و بررسی متون یا کلام است. معناشناسی بر اساس مکتب فرانسه، در خدمت تجزیه و تحلیل گفتمان و در واقع کلیدی برای گشایش درهای متن یا کلام است (شعیری، ۱۳۸۸: ۴). این نظریه به دنبال چگونگی ظهور معنا نه تنها در زبان، که در یک موضوع معناشناسی است، بلکه به دنبال کلیت معنایی در همه‌ی گفتمان‌هاست (بابک، ۱۳۸۳: ۱۱۶) و موشکافانه ساختارهای زبانی و معنایی متون را مطالعه می‌کند. از جمله روش‌های دستیابی به معنا، الگوی کنشگرانه گریماس است که در این مقاله بررسی می‌شود. در واقع بخشی از آنچه در طول چند سال توسط گریماس به روایت‌شناسی راه یافته است و به عنوان الگوی معناشناسی نوین شناخته می‌شود، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. سؤال اصلی مقاله این است که آیا ساختار روایتی داستان«شیر و گاو» ابن مقفع، با نظریه‌ی کنش‌های روایی گریماس همخوانی دارد و می‌توان این نوع داستان‌ها را بر اساس این الگو تحلیل کرد؟

۲. پیشینه

درباره‌ی کلیله و دمنه پژوهش‌های متعددی در جهان اسلام و کشورهای غربی انجام شده که برخی از آن‌ها به بررسی سرچشمه‌های کلیله و دمنه پرداخته و برخی دیگر به بررسی تأثیر و جلوه‌ی کلیله و دمنه در نزد اقوام مختلف پرداخته‌اند. برخی هم به بررسی بازنویسی‌های متعددی که از این حکایت انجام شده پرداخته‌اند؛ اما عده‌ای به مطالعه‌ی عناصر داستانی آن پرداخته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

مقاله‌ی "بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه‌ی فارسی و عربی (باب شیر و گاو)" نوشته‌ی فرناز تقی زاده و همکار، در مجله‌ی پژوهش‌های نقد ادبی وسبک‌شناسی، سال ۱۳۹۰ به چاپ رسیده و مقاله به بررسی عناصر داستان مانند شخصیت،پیرنگ و ... در داستان‌های کلیله و دمنه پرداخته است.

تفاوت راوی قصه‌گو وقصه‌نویس در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه و داستان‌های بیدپای، نوشته‌ی محمد تقوی و همکار، چاپ شده در فصلنامه‌ی پژوهش‌های نقدادبی و ادبیات تطبیقی، زمستان۹۱. مؤلف در این مقاله به بررسی نقش روای در روایت دو داستان پرداخته است.

جستجوهای انجام شده حاکی از آن است که تاکنون پژوهشی درباره‌ی مطالعه‌ی نظریه‌ی کنش‌های روایی در داستان‌های کلیله و دمنه و به‌ویژه داستان "شیر و گاو" انجام نشده است. از این‌رو به‌دلیل اهمیت بررسی ساختار کنش‌گرها در بررسی و تحلیل داستان، پژوهش حاضر به بررسی این موضوع در داستان‌های کلیله و دمنه به‌ویژه داستان "شیر و گاو" و نقش آن در تحلیل داستان می‌پردازد.

۳. گریماس، نظریه‌پرداز معناشناسی روایت

آلژیرداس ژولین گریماس (متولد ۱۹۱۷ لیتوانی ـ ۱۹۹۲ فرانسه) پس از انتشار «معناشناسی ساختاری» ۱۹۶۶ و «درباره معنا» ۱۹۷۰، به عنوان مهمترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۱). او «سال‌های طولانی عمر خود را وقف ساختن نظامی منسجم، استوار، منطقی و با برنامه در راستای تحلیل متن نمود (گریماس، ۱۳۸۹: ۱۰).

سیر فکری گریماس حاصل کوشش او برای تجزیه و تحلیل و صورت‌بندی تمام جنبه‌های گفتمان است. گریماس بر زبان (چون گردهمایی ساختارهای دلالت) تاکید می‌کند. بدین معنا که نظام از پیش موجود نیست؛ بلکه باید ساخته یا تدوین شود (لچت، ۱۳۷۸: ۲۲۷). در فرایند تحلیل متن یا گفتمان، این نظام کشف می‌شود؛ زیرا ساختارهای دلالت کاملا تقطیع می‌شوند. این تفکر او با نام «الگوی زایشی» مطرح می‌شود. «الگوی زایشی وی که از مطالعات پراپ سرچشمه می‌گیرد، الگویی دینامیک است که چگونگی تجدید معنا در داستان را نشان می‌دهد. بر همین اساس است که گریماس موفق به بنیان‌گذاری نظام گفتمان روایی یا به عبارتی نشانه‌شناسی استاندارد می‌شود (گریماس، ۱۳۸۹: ۵)». گریماس در این نظام بر معناشناسی روساخت و ژرف‌ساخت متون تأکید دارد و معتقد است به منظور شناخت معنای متن باید قاعده‌ها و معنای آن‌ها را درک کرد؛ زیرا متن بر اساس اصولی بنیادین شکل گرفته و نظام‌مند است و طی فرایند برش یا تقطیع، این اصول و به تبع آن معنا کشف می‌شود. در واقع «می‌توان از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند، دست یافت (پورخالقی، ۱۳۸۸: ۴۸). بدین ترتیب می‌توان گفت گریماس از یک سو «مطالعه‌ی ترکیبات نشانه‌ها و بررسی ارتباط بین آنها را سرلوحه‌ی کار خود قرار داده است (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۳)» و از سوی دیگر «شیوه کارکرد زبان را محور پژوهش خود می‌داند (لچت، ۱۳۷۸: ۲۲۷)».

آنچه در این مقاله بررسی می‌شود، بخشی از معناشناسی گریماس، هویت کنشگرها و رابطه‌ی بین آنهاست.

۱,۳ . هویت کنشگرها (Actant)

شخصیت، عنصر کلیدی در ادبیات داستانی است. وجود داستان مستلزم حضور شخصیت است؛ زیرا اشخاص حوادث را به وجود می‌آورند تا داستانی شکل گیرد. از این گذشته محور افکار، آراء و معانی انسانی هستند. «در هر داستان، شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. انسان ادبیات داستانی را آفرید تا با این ابزار پیچیدگی‌های شبکه روابط انسانی درون و برون خود، تجربه‌ها، احساسات و عواطف رابطه‌ی انسان با هستی و به ویژه وضعیت انسان در هستی را بیان کند و بشناساند (محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۱). یکی از روش‌های تحلیلی شخصیت که به صورت روشمند و نظام‌یافته به عملکرد و فعالیتهای شخصیت می‌پردازد، نظریه‌ی کنش‌های روایی، مطرح‌شده توسط گریماس است.

این الگو نشان می‌دهد که «گریماس سلیس‌تر از همه از کاربردهای روایت‌شناسی در شناخت سازمان صوری نظام‌های پیچیده‌ی نشانه‌شناختی دفاع کرده است (السیسور، ۱۳۸۳: ۸۳)». گریماس علاوه بر این که به ساختار کلی اثر می‌پردازد، به ساختار کوچک‌تر چون جمله توجه دارد. در واقع «او ساختار زبان را از نظر دور نداشته و سعی کرده است تا راهبردهای اصلی زبان را کشف و آنها را تبیین کند. به همین دلیل انگاره کنشی را مطرح کرد (www.aftabir.com). به نظر وی در هر اثر داستانی و یا هنری باید تعدادی از انگاره‌های کنشی شخصیت‌ها را کشف کرده و از ایجاد ارتباط میان انگاره‌ها منطق نوشتار را به دست آورد (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۹). این انگاره‌ی کنشی که عملکرد شخصیت‌ها را کشف و بررسی می‌کند، نظریه‌ی کنش‌های روایی یا الگوی کنشگر هم خوانده می‌شود. در معناشناسی ساختار روایی گریماس «واژه کنشگر (که برخی از ناقدان به آن عامل هم گویند) جانشین واژه شخصیت در ادبیات یا نقد ادبی شده است؛ زیرا شخصیت فقط به عامل بشری اطلاق می‌شود (شعیری، ۱۳۸۸: ۸۲) درحالیکه عوامل غیربشری نیز در فرایند تحول متن یا کلام ایفای نقش می‌کنند (همان،۸۳). خوانش جدیدی که گریماس از شخصیت ارائه داد، می‌توان آن را شخصیت انتزاعی نامید که به معنای شخصیت معنوی نزدیک است (یعنی همان کنشگر). لازم نیست که کنشگر، بازیگر

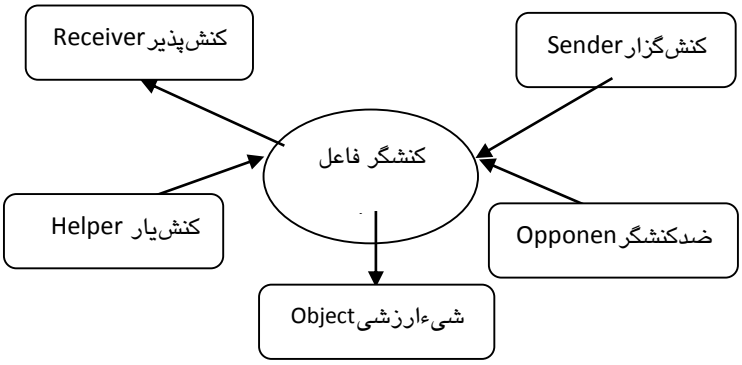
هم باشد. می‌تواند تفکری مثل تاریخ یا روزگار و جمادات و حیوان باشد. بدین ترتیب مفهوم شخصیت، تنها نقش می‌شود که در روایت ایفا می‌کند (عزام، ۲۰۰۵: ۱۷) و متفاوت از شخصیت در معنای کلاسیک و رایج آن. اگر شخصیت به طور مستقیم در متن ظاهر شود، وظایف، شاخص‌ها و ویژگی‌های درونی و برونی او مشخص باشد، کنشگر در سطح ماوراء زبانی با تکیه بر ساختار تسلسلی متن (یعنی روایت) شناخته می‌شود (محفوظ، ۲۰۱۰: ۶۶).

الگوی کنشگر از شش واحد که باهم مناسبات نحوی و معنایی دارند تشکیل می‌شود. این شش واحد عبارت‌اند از کنش‌گزار، کنش‌پذیر، کنشگر، هدف، کنش‌یار و ضدکنشگر. گاهی هر شش دسته در حکایتی یافت می‌شوند گاه شماری از آنان (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۳) البته ممکن است این کنشگرها با واژه‌های دیگری خوانده شوند که تغییر نام‌ها هیچ تغییری در کارکرد این کنشگرها ایجاد نخواهد کرد. کنشگرها به ترتیب شرح داده می‌شوند: کنش‌گزار *یا تحریک‌کننده* کسی یا چیزی است که «کنشگر فاعل را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان می‌دهد (محمدی، ۱۳۸۱: ۱۱۴)» و او را وامی‌دارد تا به موضوع واقف شود. *کنش‌پذیر* کسی است که از عملکرد فاعل استفاده می‌کند و سود می‌برد. می‌تواند خود فاعل هم از گیرندگان به شمار آید. *کنشگر فاعل یا کنشگر اصلی یا قهرمان*، همان کسی است که عمل می‌کند و به سوی شئ ارزشی (هدف) می‌رود. *شئ ارزشی*، همان هدف و موضوعی است که فاعل به دنبال آن است. *ضدکنشگر* کسی و یا چیزی است که جلو رسیدن کنشگر فاعل را به شئ ارزشی می‌گیرد و مانع رسیدن و پیوستگی او به هدف می‌گردد. *کنش‌یار* هم به کنشگر اصلی کمک می‌کند تا به هدف برسد. شایان ذکر است در اغلب موارد در داستان‌های امروزی دو تا از این نقش‌ها، کنش-گزار و هدف، به معنای دقیق کلمه اصلاً شخصیت نیستند. همچنین انواع چیزهایی که در روایات خود آنها را هدف به حساب می‌آوریم و انواع کمک‌های خاصی که ممکن است کنشگر فاعل دریافت کند، انتزاعی هستند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۱).

در این الگو، هدف یا موضوع نقش مهم‌تری دارد. تأکید اصلی بر همین هدف است که نوعی ارزش محسوب می‌شود. به عبارت دیگر آنچه کنشگر را به تحرک وامی‌دارد چیزی است که از نظر او دارای ارزش است. این ارزش در فرایند روایت موجب تغییر در وضعیت کنشگرها می‌شود. در تحلیل هدفِ (یا شئ ارزشی) کنشگر باید ارزش را از جنبه‌ی «مادی

(فناپذیر) و معنوی (ماندگار مثل ارزش‌های علمی و اخلاقی)، و استعمالی و بنیادی سنجید (شعیری، ۱۳۸۸: ۹۶)». ارزش‌های کوچک‌تر هم ارزش‌های استعمالی‌اند که راه را برای رسیدن به ارزش‌های بنیادی هموار می‌کنند.

به رغم سادگی این مدل و همچنین نیاز به ارائه توضیح‌های متنوع از آن به منظور تطبیق یافتن بهتر با گونه‌های مختلف ادبی، این طرح را می‌توان به نحو سودمندی در مورد طیفی از متون به کار بست (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۱). از آنجا که گریماس این الگو را با هدف تعمیم‌پذیری طراحی کرده است (فاطمی، ۱۳۸۸: ۵۸)، ما هم آن را برای بررسی روابط شخصیت‌ها در یکی از داستان‌های کلیله و دمنه از ترجمه‌ی ابن مقفع به نام «شیر و گاو» انتخاب کرده‌ایم. این الگو را می‌توان به صورت نمودار زیر ترسیم کرد:



همنشینی روایی (دسته‌بندی کنشگرها)

گریماس، کنشگران را در سه دسته کلی جای داد که در هر یک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: نسبت خواست و اشتیاق، ارتباط شخصیتها با یکدیگر، نسبت پیکار. به گمان وی در هر صد حکایت مورد بررسی پراپ می‌توان این نسبت‌ها را یافت؛ یعنی شخصیتها را در یکی از این سه دسته جای داد و مناسبات اصلی را به نسبتهای سه‌گانه فرو کاست (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۳). این سه تقابل که در همه‌ی روایت‌ها وجود دارند و درونمایه آنها را تشکیل می‌دهند، «زیربنای کلیه مضامین اعمال و شخصیت‌های مورد روایت هستند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۲۰) و رابطه‌ی ساختاری بین این سه گروه تقابلی است که اهمیت دارد و نه هر یک از آنها (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۰۰) در واقع «او شش قطب

کنشی را با استناد بر این سه محور یا سه خط ارتباطی تقسیم کرد (آدام، ۱۳۸۵: ۱۰۲)».
این سه محور عبارت‌اند از:

الف.نسبت خواست و اشتیاق (Relation de desire)

این رابطه بین کنشگر اصلی و موضوع ایجاد می‌شود (همان). زیرا فاعل می‌خواهد به شئ ارزشی دست یابد.

ب. نسبت ارتباطی (Relation de communication)

فهم این رابطه در ساختار روایت و نقش کنشگرها، مستلزم آن است که هر خواست و رغبتی از سوی فاعل، محرک یا انگیزه‌ای به نام فرستنده داشته باشد؛ زیرا تحقق این خواست، اتفاقی رخ نمی‌دهد. (لحمدانی، ۱۹۹۱: ۳۵) حرکت کنش‌گزار هم، ذی‌نفعی به نام کنش‌پذیر دارد. این نسبت ارتباطی بین کنش‌گزار و کنش‌پذیر، نسبت خواست و اشتیاق را می‌طلبد (همان۳۶) که همان رابطه‌ی فاعل و موضوع است.

پ. نسبت پیکار (Relation de lute)

در این نسبت یا دو رابطه‌ی قبلی تحقق می‌یابد و یا از آنها جلوگیری می‌شود. در این نسبت کنش‌یار و ضدکنشگر حضور دارند (همانجا). بدین ترتیب در الگوی کنشگرانه گریماسی این روابط کشف می‌شوند تا مناسبت‌ها و ارتباط بین کنشها در رسیدن به هدف مشخص گردد.

۴. بررسی روابط کنشگرها در داستان «*شیر و گاو*»

۱,۴. داستان «الأسد و الثور»

کلیله و دمنه کتابی است که به شیوه‌ی حکایت در حکایت، داستان‌های خود را در چند سطح روایی عرضه می‌کند و در چنین شیوه‌ای داستان‌ها به صورت سلسله مراتبی عرضه می‌شود و معمولا یکی از کنشگران سطح اول، روایتگری قصه‌ی سطح دوم را به عهده می‌گیرد. به همین منوال یکی از شخصیت‌های سطح دوم روایت، راوی قصه‌ی سطح سوم می‌شود. بالاترین مرتبه‌ی داستان، سطح فراداستانی است و سطوح بعد، نسبت به مرتبه‌ی بالاتر، سطح زیر داستانی نامیده می‌شود (کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۶ و لوته، ۱۳۸۶: ۴۶).

در سطح فراداستانی حکایت‌های کلیله و دمنه، رای و برهمن در قالب دو کارگزار روایی ظاهر می‌شوند و در هر یک از حکایت‌ها، رای از برهمن می‌خواهد که مطابق درخواست او حکایتی را بیان کند. برهمن نیز داستانی را آغاز می‌کند که معمولا منجر به سطح یا

سطوح زیر داستانی روایت می‌شود. پس از خروج برهمن از سطح زیرداستانی و بازگشت به سطح فراداستانی روایت، حکایت پایان می‌پذیرد و در پایان کار رای، کل گفت و شنود را صورت‌بندی می‌کند.

یکی از باب‌های کلیله و دمنه، (شیر و گاو) نام دارد. این‌داستان، شامل چهار شخصیت اصلی به نام‌های کلیله، دمنه، شیر و گاو است. شخصیت‌های فرعی دیگری در داستان وجود دارد که در خلال حکایت‌های فرعی ظاهر شده و پس از اتمام آن حکایت از صحنه خارج می‌شوند. موضوع اصلی و شخصیت اصلی داستان، درباره‌ی شیری است که در جنگلی بزرگ و سرسبز بر حیوانات مختلف حکومت می‌کند. او، با شنیدن صدای گاو وحشت‌زده می‌شود. دمنه، شخصیتی از طبقات پایین جامعه، تلاش می‌کند به مقام بالایی در دستگاه حکومت دست‌یافته و به مقام حاکم (سلطان جنگل ـ جامعه) نزدیک شود. وی پس از تلاش و اتخاد تدابیر لازم به آرزوی خود می‌رسد؛ اما گره اصلی داستان زمانی به‌وقوع می‌پیوندد که بیگانه‌ای به نام شتربه، وارد قلمرو شیر شده و در مدت کوتاهی به کمک دمنه به مقام والایی در نزد شیر دست پیدا می‌کند و در مقام تقرب حاکم (سلطان) از همگنان خود ـ دمنه ـ فراتر می‌رود. این امر حسادت دمنه را برانگیخته و سبب می‌شود تا دمنه به توطئه علیه او بپردازد. بدین منظور از کلیله ـ برادر خود ـ کمک می‌گیرد، وی پس از مشورت با برادرش و انجام تدابیر لازم هر یک از شیر و گاو را علیه هم تحریک کرده و در ادامه‌ی داستان، با توطئه‌های خود شتربه یا گاو را به کام مرگ می‌کشاند. البته در پایان شیر متوجه توطئه‌ی دمنه می‌شود و او را به قتل می‌رساند. هم‌چنین کلیله که در طول داستان با اقدامات و تصمیمات دمنه نه تنها مخالفت نمی‌کرد بلکه با راهنمایی‌های خود او را در رسیدن به هدفش یاری هم می‌نمود؛ اما در پایان داستان، پس از برملا شدن توطئه‌های او علیه گاو، کلیله به سرزنش دمنه پرداخته و از عاقبت کارش می‌ترساند.

از خصوصیات کتاب کلیله و دمنه، حکایات متواصل و متداخل است و این خود یکی از فنون بلاغت است؛ یعنی خواننده را مجبور می‌کند که به یک حکایت بسنده نکند؛ بلکه برای وقوف به نتیجه‌ی کار همه‌ی حکایت‌ها را دنبال کند. آنچه به زیبایی و رونق کتاب می‌افزاید آمیختن اسلوب منطقی با اسلوب قصصی است که از خشکی و صلابت آن می‌کاهد و با شیوه‌ی محاوره‌ای خود مطلب را هر چه زنده‌تر عرضه می‌کند؛ اما گاه این تداخل حکایات زیان‌آور می‌شوند؛ زیرا موجب می‌شوند که جنبه‌ی منطقی بر اسلوب قصصی غلبه کند و استدلال‌ها چنان از پی یکدیگر آیند که سیر کلام را کند سازند و هر

برهانی، برهانی دیگر خارج از موضوع کلام در پی داشته باشد و به حکایات فرعی پرداخته شود و خواننده سررشته‌ی کلام را از دست بدهد (الفاخوری، ۱۳۹۳: ۳۴۳).

۲,۴. کنشگرها در داستان *«الأسد و الثور»*

داستان "شیر و گاو" از چهار شخصیت اصلی به نام‌های کلیله، دمنه، شیر و شتربه یا گاو تشکیل شده است.کنشگرهایی که گریماس آن‌ها را مطرح کرده بود به شش دسته تقسیم می‌شد که عبارتند از: کنش‌گزار، کنش‌پذیر، کنشگر، هدف، کنش‌یار و ضدکنشگر. "گاهی هر شش دسته در حکایتی یافت می‌شوند گاه شماری از آنان" (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۶۳). عوامل شش‌گانه‌ی مطرح شده در داستان شیر و گاو در دو سطح قابل بررسی هستند که در هر دو سطح داستان، پنج عامل در داستان وجود دارد؛ یعنی داستان فاقد ضدکنشگر است. در این بخش به بررسی کنشگرهای پنج‌گانه در دو سطح پرداخته می‌شود.

۱,۲,۴. کنشگرها در داستان *«الأسد و الثور» (سطح اول)*

۱,۱,۲,۴. کنش‌گزار (Sender)

چنانکه پیش از این مطرح شد، محدودیتی در نوع کنشگرها وجود ندارد. یعنی کنش‌گزار می‌تواند شخصیت غیرانسانی و چه بسا انتزاعی داشته باشد. در داستان «شیر و گاو» کنش‌گزار نفسِ قدرت، میل به قدرت یا قدرت‌طلبی دمنه است که به عنوان عامل روایی کنش‌گزار مطرح می‌شود. بنابراین، این انگیزه و میل درونی دمنه برای رسیدن به قدرت و جایگاهی والا نزد حاکم، کنشگزاری است که مفهومی انتزاعی به شمار می‌رود و این‌چنین به تصویر کشیده می‌شود:

«قال دمنه: قدسمعت ماذکرت؛ ولکن اعلم أن کل من یدنو ما الملوک لیس یدنو منهم لبطنه، وإنما یدنو منهم لیسر الصدیق ویکبت العدو وإنَّ من الناس من لامروءۀ لهم، وهم الذین یفرحون بالقلیل ویرضون بالدون، کالکلب الذی یصیب عظماً یابساً فیفرح به، وأما أهل الفضل والمروءۀ فلا یقنعهم القلیل ولایرضون به، دون أن تسموا به نفوسهم إلی ما هو أهلٌ له، وهو أیضاً لهم أهلٌ» ... (ابن‌مقفع، بی‌تا:۲۹).

عبارت‌های بالا استدلال‌های دمنه را درباره‌ی مزیت‌های رسیدن به قدرت در نزد حاکم بیان می‌کند؛ زیرا میل به قدرت نیز نشانه‌ی عزت و کرامت نفس و بلندی همت است و تنها افرادی که دارای اراده‌ی بالا هستند خواستار رسیدن به قدرت و منزلت در نزد بزرگان و حاکمان می‌باشند. عبارت‌های زیر نیز مؤید این سخن است:

«قال دمنهٔ: صدقت فیما ذکرت؛ غیر أنه من لم یرکب الأهوال، لک ینل الرغائب؛ ومن ترک الأمر الذی لعله یبلغ فیه حاجته هیبةً ومخافةً لما لعله أن یتوقاه، فلیس ببالغٍ جسیماً» (همان).

دمنه استدلال‌های خود را درباره‌ی مزیت‌های قدرت و نزدیک شدن به مقام حاکم را ادامه می‌دهد و معتقد است که تنها افرادی با اراده‌ی بالا و خطرپذیر می‌توانند به این امر دست پیدا کنند. بنابراین دمنه، خود شخصیتی خطر پذیر و صاحب اراده‌ای بالا است که شایسته‌ی مقامی بالا در نزد شیر است.

«قال دمنهٔ: إن المنازل متنازعهٔ مشترکهٔ علی قدر المروءهٔ، فالمرء ترفعه مروءته من المنزلهٔ الوضیعهٔ إلی المنزلهٔ الرفیعهٔ. ... فنحن أحق أن نروم ما فوقنا من المنازل، وأن نلتمس ذلک بمروءتنا، ثم کیف نقنع بها ونحن نستطیع التحول عنها؟» (همان: ۲۹)

بدین ترتیب، با وجود مخالفت‌های کلیله، دمنه برای رسیدن به مقام والا در نزد حاکم تلاش می‌کند. البته ماهیت مخالف‌ها کلیله از روی دلسوزی است و نه بخاطر سنگ‌اندازی و ممانعت کردن از پیشرفت کلیله.

۲,۱,۲,۴. هدف (Object)

هدفی که برای این روایت تعریف می‌شود، رسیدن به قدرت یا نزدیک شدن به شیر، حاکم جنگل، نماد حاکم و فرمانروای جامعه است که شخصیت‌ها برای نزدیک شدن به آن تلاش می‌کنند. شیر در این داستان در رأس هرم قدرت جای دارد و دمنه آرزو دارد تا به او نزدیک شود: « قال دمنهٔ: قدفهمت کلامک جمیعه، ماذکرت، وأنت صادق لکن اعلم إن الذی هو قریب من السلطان ولاذلک فی موضعه ولاتلک منزلته، لیس کمن دنا منه بعد البعد وله حقٌ وحرمهٌ وأنا ملتمس بلوغ مکانتهم بجهدی ».(همان) هدف کنشگر در این داستان، ارزش معنوی و بنیادی دارد و آن رسیدن به مقام بالا در نزد حاکم است که با تلاش و کوشش او میسر می‌شود.

کنشگر به هدف اصلی خود می‌رسد. یعنی دمنه موفق می‌شود نظر شیر را بخود جلب کرده و به دربار راه یابد: «فلما فرغ دمنهٔ من مقالته هذه أعجب الملک به إعجاباً شدیداً، وأحسن الرد علیه، وزاد فی کرامته» (همان:۳۰) بنابراین نه تنها دمنه موفق می‌شود به شیر نزدیک شود؛ بلکه به مقام والایی در نزد او رسیده و از نزدیکان او در دستگاه قدرت می‌شود: «ثمَّ إنَّ دمنهٔ إستأنس بالأسد وخلا به» (همان: ۳۱).

پس از آن‌که دمنه به شیر نزدیک می‌شود، هدف دیگر یا هدف فرعی دیگری نیز برایش به‌وجود می‌آبد و آن زدودن ترس شیر از صدای مهیبی است که شنیده است. بدین منظور وی به دنبال صاحب صدا رفته و او را به نزد شیر آورده و به او کمک می‌کند تا به جایگاه والایی نزد شیر دست پیدا کند:: «فانطلق دمنهٔ إلی الثور فقال له غیرهائب ولامکترث: إنَّ الأسد أرسلنی إلیک لأتیه بک. وأمرنی، إن أنت عجلت إلیه طائعاً، أو أمنک علی ماسلف من ذنبک فی التأخر عنه.... حتی دخلا (دمنهٔ والثور) علی الأسد فأحسن الأسد إلی الثور وقرَّبه؛ وقال له: متی قدمت هذه البلاد؟ ومااقدمکها، فقص شتربه علیه قصته. فقال له الأسد اصحبنی والزمنی، فإنی مکرمک. فدعا الثور وأثنی علیه. ثمَّ الأسد قرب شتربه وأکرمه وأتمنه علی أسراره وشاوره فی أمره، ولم تزده الأیام إلا عجباً به ورغبهٔ فیه وتقریبا منه، حتی صار أخص أصحابه عنده منزلهٔ» (همان: ۳۲). بدین ترتیب دمنه به هدف دوم که رفع مشکل حاکم است، دست پیدا می‌کند.

۳،۱،۲،۴. کنشگر فاعل (Subject)

کنشگر فاعل، دمنه، شخصیت اصلی داستان است و از آن‌جا که شیوه‌ی غالب روایت داستان از خلال شخصیت‌های اصلی انجام می‌شود، بسیاری از حوادث توسط گفته‌های مستقیم دمنه انجام می‌شود. دمنه، به‌دنبال راهی است تا بتواند به شیر و دستگاه قدرت نزدیک شود:

«ـ فنحن أحق أن نروم فوقنا من المنازل، وأن نلتمس ذلک بمرؤتنا، ثم کیف نقنع بها، و نحن نستطیع التحول عنها؟

ـ قال کلیلهٔ: فما الذی اجتمع رأیک؟

ـ قال: أرید أن أتعرض لأسد عند هذه الفرصهٔ: فإن الأسد ضعیف الرأی. ولعلی هذه الحال أدنو منه فأصیب عنده منزلهٔ ومکانهٔ.

ـ قال کلیلهٔ: وما یدریک أن الأسد قد التنس علیه أمره؟

ـ قال دمنهٔ: بالحس والرأی أعلم ذلک منه» (ابن‌مقعع، بی‌تا: ۲۹).

وی درباره‌ی هدف خود با کلیله مشورت می‌کند و با شناختی که از شیر دارد از نقطه ضعف او استفاده کرده و از این رهگذر به او نزدیک می‌شود.

نقش کنشگر فاعل در داستان «شیر و گاو» قبل از انجام هدف، بیش‌تر در اقدامات و دوراندیشی‌های دمنه برای پیدا کردن راه‌هایی برای نزدیک شدن به شیر نمود پیدا می‌کند.

«ـ قال کلیلهٔ: هبک وصلت إلی الأسدف فما توفیقک عنده الذی ترجو أن تنال به المنزلهٔ والحظوهٔ لدیه؟

ـ قال دمنهٔ: لو دنوت منه و عرفت أخلاقه، لرفقت فی متابعته وقلهٔ الخلاف له، وإذا أراد أمراً زینته له وصبرته علیه، وعرفته بما فیه من النفع والخیر؛ وشجعته علیه وعلی الوصول، حتی یزداد سروراً» (همان: ۲۹).

کنشگر برای رسیدن به هدف باید جانب احتیاط را رعایت کند تا بتواند توجه شیر را به‌خود جلب کرده و نزد او جایگاهی پیدا کند. به همین دلیل به صحبت کردن با شیر می‌پردازد و سعی می‌کند رضایت او را به خود جلب نماید، به همین دلیل به نزد شیر می‌رود و با پند و اندرزها و نکات اخلاقی که مطرح می‌کند، توجه شیر را بخود جلب کرده وسبب می‌شود تا شیر او را مقرب درگاه خود گرداند:

قال دمنهٔ: «ـ قال: لم أزل ملازماً باب الملک رجاء أن یحضر أمرٌ فأعین الملک به بنفسی ورأیی: فإن أبواب الملک تکثر فیها الأمور التی ربما تحتاج فیها إلی الذی لایؤبه له، ولیس أحدٌ یصغر أمره إلا وقد یکون عنده بعض الغناء والمنافع علی قدره، حتی العود الملقی فی الأرض ربما نفع، فیأخذه الرجل فیکون عدته عند الحاجهٔ إلیه، فلما سمع الأسد قول دمنه أعجبه منه» (همان: ۳۰).

۴،۱،۲،۴. کنش‌پذیر (Receiver)

معمولا اولین کسی که کنش‌پذیر هدف است و از کنشگر بهره می‌برد، خود فاعل است. بنابراین در «شیر و گاو»، خود دمنه کنش‌پذیر است «ثم إن دمنهٔ استأنس بالأسد وخلا به»(همان: ۳۱) اما کنش‌پذیر دیگری هم در داستان وجود دارد و آن شخصیت شتربه یا گاو است که در ابتدا شیر با شنیدن صدای او به وحشت می‌افتد و دمنه با فهمیدن ترس او نسبت به صدای گاو به نزد او رفته و او را پس از امان دادن از طرف شیر، به نزد شیر می‌آورد و به مدد و واسطه‌ی دمنه گاو به جایگاه والایی نزد شیر دست پیدا کرده و در این راه حتی مقامش از دمنه نیر فراتر می‌رود: «فانطلق دمنه منه إلی الثور، فقال غیرهائب ولامکترث: إنّ الأسد أرسلنی إلیک لآتیه بک وأمرنی، إن أنت عجلتَ إلیه طائعاً، أو أمنک علی ما سلف من ذنبک فی التأخر عنه وترکک لقاءه. وإن أنت تأخرت عنه وأحجمت، أن أعجل الجرعهٔ إلیه فأخبره ... قال له شتربه: ومن هذا الأسد الذی أرسلک إلیَّ؟ وأین هو؟ وما حاله؟... قال دمنهٔ: هو ملک السباع، وهو بمکان کذا، ومعه جندٌ کثیرٌ من جنسه... وقال

(شتربه): إن دنت جعلتَ لی الأمان علی نفسی أقبلتَ معک إلیه» (همان: ۳۲) بنابراین کسی که از نزدیک شدن دمنه به شیر سود می‌جوید، علاوه بر دمنه شخصیت شتربه یا گاو است که با کمک او به دستگاه قدرت راه پیدا کرده و از ندیمان نزدیک شیر می‌شود.

۵،۱،۲،۴. کنش‌یار (Helper)

کنش‌یار اصلی در داستان، کلیله برادرِ دمنه است. دمنه، در آغاز برای رسیدن به مقام والا در دستگاه حکومت و نزد حاکم از او کمک و راهنمایی و مشورت طلبیده و نظر او را در جویا می‌شود. وی در ابتدا دمنه را از این کار منع می‌کند؛ اما با اصرار و پافشاری دمنه به پند و نصیحت او پرداخته و از او می‌خواهد که در این مسیر پرخطر جانب احتیاط را رعایت کرده و با ارائه‌ی داستان‌های و حکایت‌ها او را از خطرات این راه آگاه کرده، زمینه را برای نزدیک شدن دمنه به حکومت و حاکم هموار می‌کند. یعنی کلیله از یک سو نگران دمنه و خطراتی است که در این راه ممکن است او را تحریک کند و از سوی دیگر می‌خواهد دمنه از مزایای قدرت بهره‌مند شود. یعنی او با سخنان خود دمنه را تحریک می‌کند و دشواری‌های مسیر رسیدن به قدرت و نابود کردن دشمنان را برای دمنه تشریح می‌کند. وی در مقام مشاور دمنه است و حکم عقل دور اندیش را برای او ایفا می‌کند، عبارت زیر مشخص می‌کند که کلیله نفس رسیدن به قدرت را ناپسند نمی‌داند، تنها نگرانی او دشواری رسیدن به این هدف است: «فکیف ترجو المنزلۀ عند الأسد ولست بصاحب السلطان ولا لک علم بخدمۀ السلاطین؟» (ابن‌مقعع، بی‌تا: ۲۹) کلیله با یادآوری وسایلی که برای رسیدن به قدرت نزد شیر است، برادرش را آماده می‌کند تا تدابیر لازم را برای نزدیک شدن به شیر اتخاذ کند و از او می‌خواهد تا در این مسیر پرخطر جوانب احتیاط را رعایت کند: «قال کلیلۀ: أما إن قلت هذا أو قلت هذا فإن أخاف علیک من السلطان فإن صحبته خطرۀٌ» (همان: ۳۰)

۲،۲،۴. کنشگرها در داستان *«الأسد و الثور» (سطح دوم)*

در سطح دوم داستان، دمنه به جایگاه والایی در نزد شیر رسیده است؛ اما ورود شخصیت شتربه یا گاو به داستان سبب می‌شود وی جایگاه خود را از دست بدهد، به همین دلیل هدف و شیء ارزشی دیگری برای کنشگر فاعل، دمنه به وجود می‌آید. از این‌رو کنشگرها در سطح دوم داستان بدین صورت قابل بازیابی هستند:

۱،۲،۲،۴. کنش‌گزار (Sender)

کنش‌گزار در این سطح از داستان احساس حسادت دمنه نسبت به جایگاه شتربه یا گاو و قدرتی است که او در نزد حاکم دارد.

شتربه پس از ورود به نزد شیر، جای‌گاه والایی کسب کرده و از درجه‌ی تقرب او از دمنه فراتر می‌رود: «إن الأسد قرب شتربه وأكرمه وأنس به وأتمنه على أسراره وشاوره فی أمره ولم تزده الأيام إلا عجباً به ورغبةً فيه وتقريباً منه؛ حتى صارت أخص أصحابه عنده منزلةً، فلما رأى دمنه إن الثور قدأختص بالأسد دونه و دون أصحابه، وأنه قد صاد صاحب رأيه وخلواته ولهوة، حسده حسداً عظيماً، وبلغ منه غيظه كل مبلغ، فشكا ذلک إلى أخيه كليله» (همان: ۳۲)».

این موضوع سبب حسادت دمنه شده، وی بدنبال بازگرداندن جایگاه سابق خود نزد شیر است، به همین دلیل به توطئه علیه شتربه پرداخته و هر یک از شیر و شتربه را ضد یکدیگر تحریک می‌کند: «فلما رأى دمنهٔ أن الثور قداختص بالأسد دونه ودون أصحابه، وأنه قدصاد صاحب رأيه وخلواته ولهوه، حسده حسداً عظيماً، وبلغ منه غبطهٔ كل مبلغ» (همان: ۳۲).

۲،۲،۲،۴. هدف (Object)

هدف در این سطح عبارت است بازگرداندن موقعیت و جایگاهی است که دمنه پیش از ورود شتربه به داستان در نزد شیر داشت: «قال دمنهٔ: أما أنا فلست اليوم أرجو أن تزداد منزلتی عند الأسد فوق ما كانت عليه؛ ولكن ألتمس أن أعود إلى ما كنت عليه». (همان: ۳۲) بنابراین دمنه با هدف بازگرداندن جایگاه و موقعیت خود نزد شیر دست بکار کرده و با توطئه چینی علیه دمنه سعی می‌کند به هدف خود دست پیدا کند و امیدوار است با تمام قدرت جسمی و عقلی که گاو دارد؛ اما با این حال او می‌تواند بر او پیروز شود:

«قال دمنهٔ: إن الثور لكما ذكرت فی قوته ورأيه، ولكنه مقرٌّ لی بالفضل، وأنا خليق أن أصرعه كما صرعت الأرنب الأسد» (همان: ۳۴).

۳،۲،۲،۴. کنشگر فاعل (Subject)

کنشگر فاعل در این سطحِ داستان نیز همانند سطحِ اول شخصیت دمنه است، یعنی این دمنه است که باید جایگاه خود را در نزد شیر دوباره بدست آورد: «فلما فرغ دمنهٔ من حمل الأسد على الثور، وعرف أنه قدوقع فی نفسه ما كان يلتمس، وأن الأسد سيتحذر

الثور، ویتهیأ له، أراد أن یأتی الثور لیغریه بالأسد، وأحب أن یکون إتیانه من قبل الأسد مخافة أن یبلغه ذلک فیتأذی به» (همان: ۳۷).

کنشگر برای رسیدن به هدف باید جانب احتیاط را رعایت کند تا سلطان متوجه دسیسه و توطئه‌ی او علیه شتربه نشود، هم‌چنین باید جانب احتیاط را در برابر شتربه رعایت کند تا او نیز از توطئه‌ایی که علیه او در برابر شیر چیده است چیزی نفهمد: «قال کلیلة: إن الثور لو لم یجتمع مع شدته رأیه لکان کما تقول. ولکن له مع شدته وقوته حسن الرأی والعقل. فماذا تستطیع له؟ قال دمنة: إن الثور لکما ذکرت فی قوته ورأیه، ولکنه مقرٌ لی بالفضل؛ وأنا خلیق أن اصراعه کما صرعت الأرنب» (همان: ۳۴)

بدین‌ترتیب کنش‌گر، پس از انجام ترفندهای متعدد و تحریک هر یک از شیر علیه شتربه و شتربه علیه شیر به هدف خود می‌رسد. در پایان داستان به همان گونه‌ای که کلیله برنامه‌ریزی کرده بود، شیر و شتربه (گاو) با یکدیگر وارد نبرد می‌شوند و پس از نبردی طولانی شیر، شتربه (گاو) را از پا درآورده و به قتل می‌رساند و بدین ترتیب دمنه به هدف خود ـ برداشتن شتربه از سر راه خودـ می‌رسد: «ثم إن دمنة لما فرغ من حمل الأسد علی الثور والثور علی الأسد توجه إلی کلیلة. فلما التقیا، قال کلیلة: ذلام انتهی عملک الذی کنت فیه؟ قال دمنة قریباً من الفراغ علی ما أحب وتحب» (همان: ۴۱).

۴،۲،۲،۴. کنش‌پذیر (Receiver)

در این سطح از داستان، کنش‌پذیر که از انجام فعالیت کنشگر بهره می‌برد، خودِ دمنه است: «ثم إن دمنه لما فرغ من حمل الأسد علی الثور، والثور علی الأسد توجه إلی کلیلة، فلما التقیاف قال کلیلة: إلام انتهی عملک الذی کنت فیه؟ قال دمنة: قریب من الفراغ علی ما أحب وتحب. ثمَّ إن کلیلة ودمنة انطلقا جمیعاً لیحظرا قتال الأسد والثور، وینظرا ما یجری بینهما، ویعابنا مایئول إلیه أمرهما». (همان: ۴۱) پس از انجام دسیسه‌های متعدد دمنه و برادرش کلیله در پایان موفق می‌شوند میان شیر و گاو اختلاف ایجاد کرده سبب دشمنی و جنگ میان آن‌ها شوند. بدین‌ترتیب کنش‌پذیر به هدف و خواسته‌ی خود دست پیدا می‌کند.

۵،۲،۲،۴. کنش‌یار (Helper)

کنش‌یار نیز همانند سطح اول داستان کلیله برادر دمنه است که او را در رسیدن به هدف یاری می‌کند: « فقال کلیلۀ: إلام انتهی عملک الذی کنت فیه؟ قال دمنۀ: قریب من الفراغ علی ما أحب وتحب». (همان: ۴۱)

هم‌چنین در موقعیت دوم داستان، دمنه به منظور برداشتن مانع و رقیب خود در نزد حاکم از کلیله مشورت و راهنمایی می‌طلبد و او با نقل داستان‌ها و حکایت‌های متعدد خطرات این مسیر را برایش مشخص می‌کند. « قال کلیلۀ: إن قدرت علی هلاک الثور بشیء لیس فیه مضرۀٌ للأسد، فشأنک: فإن الثور قدأضربی بی وبک وبغیرنا من الجند؛ وإن أنت لم تقدر علی ذلک إلا بهلاک الأسد، فلا تقدم علیه، فإنه غدرٌ منی ومنک (همان: ۳۴)»

ظاهراً او در ابتدا با تصمیم دمنه، مبنی بر نزدیکی به ساختار قدرت مخالفت می‌کند؛ زیرا نزدیکی به قدرت در نظر او ممنوع است: « قال لدمنۀ: أیها الفسل ما أنکر جهلک وأسوأ عاقبتک فی تدبیرک! جرح الأسد وهلک الثور... إن العاقل یدبر الأشیاء ویقیسها قبل مباشرتها». (همان: ۴۲) کلیله در مجموع شخصیتی محافظه‌کار است؛ خواهان حفظ وضع موجود است و پایبند به ارزش‌های تثبیت شده‌ی جامعه است؛ بنابراین به راحتی می‌تواند با محیط سازگار شود. او چندین بار این مضمون را تکرار می‌کند «قال کلیلۀ: ما شأنک والمسألۀ عن هذا؟ نحن علی باب ملکنا آخذین بما أحب وتارکین لما یکره، ولسنا من أهل المرتبۀ التی یتناول أهلها کلام الملوک والنظر فی أمورهم، فأمسک عن هذا»(همان: ۲۸)

بعد از کشته شدن شتربه، کلیله به سرزنش دمنه می‌پردازد و مسائلی را مطرح می‌کند که پیش از آن تأکیدی بدان نکرده بود: «قال لدمنۀ: أیها الفسل ماأنکر جهلتک وأسوأ عاقبتک فی تدبیرک! قال دمنۀ: وما ذاک؟ قال کلیلۀ: حرج الأسد وهلک الثور. وإن أخرق الخرق من حمل صاحبه علی سوء الخلق والمبارزۀ، وهو یجد إلی غیر ذلک سبیلاً. وإن العاقل یدبر الأشیاء ویقیسها قبل مباشرتها..... وإنی لأخاف علیک عاقبۀ بغیک هذا: فإنک قدأحسنت القول ولم تحسن العمل» (همان: ۳۹)»

۳,۴. همنشینی روایی (دسته‌بندی کنشگرها) در داستان «شیر و گاو»

در داستان «شیر و گاو»، در هر دو سطح آن تنها می‌توان دو تقابل خواست یا اشتیاق و نسبت ارتباطی را ملاحظه نمود و داستان فاقد نسبت پیکار است، زیرا داستان فاقد کنشگر ضدکنش‌یار است. از آن‌جایی که دمنه به عنوان کنشگر فاعل به دنبال رسیدن به جایگاهی در نزد شیر است، تلاش خود را برای رسیدن به هدف به‌کار می‌گیرد، پس نسبت به

خواست اشتیاق وجود دارد. از طرف دیگر نسبت ارتباطی میان فرستنده (انگیزه و علاقه به قدرت) و گیرنده (دمنه) نیز وجود دارد که به‌وسیله‌ی کنشگر فاعل دنبال می‌شود. اما از آن‌جایی که داستان فاقد ضدکنش‌یار است تقابل سطح سوم در داستان به‌چشم نمی‌خورد.

۵. نتیجه

الگوی کنشگر گریماس، از شیوه‌های مهم تحلیل شخصیت و روابط بین آنها به شمار می‌رود؛ البته فقط بررسی شخصیت‌های انسانی نیست؛ حتی واژه‌های انتزاعی را هم به عنوان شخصیت به حساب می‌آورد و نام کنشگر بر آن می‌نهد. با توجه به آنچه در نوشتار ارائه شد، این نتیجه به دست می‌آید که الگوی کنشران ـ که گریماس آن را تعمیم‌پذیر خوانده بود ـ قابل اجرا بر روی داستان‌های مختلف از جمله داستان‌هایی از زبان حیوانات است و می‌توان نگاهی نو در رویکردهای نقد داستان داشت. بر اساس الگوی گریماس می‌توان کنشگرها را در داستان «شیر و گاو» دو دو سطح بدین‌گونه بازیابی کرد:

۱. در سطح اول هر یک از کنشگران را می‌توان به شرح زیر ارائه نمود:

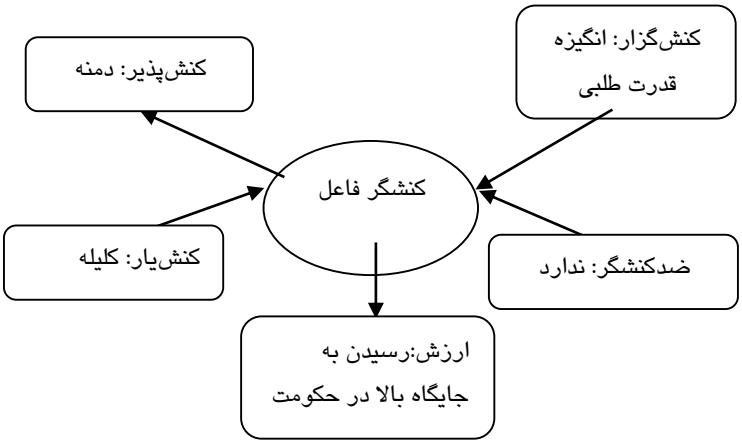
ـ شیء ارزشی: مقام حکومت و رسیدن به جایگاه بالا در دستگاه حکومتی است. دمنه فردی از طبقات پایین جامعه است، آرزو دارد به مقامی والا در نزد حاکم، شیر، برسد و به او نزدیک شود. به همین دلیل به دنبال تدابیری است تا به این مقام دست یابد.

ـ کنش‌گزار: نفسِ قدرت، جاه و مال دنیوی، قدرت و نفوذ سیاسی است. این امر توجه دمنه را بخود جلب کرده او را به تلاش وامی‌دارد تا برای رسیدن به این مهم تلاش کند.

ـ کنش‌پذیر و کنشگر دمنه است؛ یعنی کسی که برای رسیدن به قدرت تلاش می‌کند دمنه است و هم کسی که از نزدیک شدن به شیر سود خواهد برد خود دمنه است.

ـ کنش‌یار: کلیله است، وی در مرحله به مرحله‌ی اقدام دمنه با او همراه است، ضمن یادآوری نکاتی اخلاقی، خطراتی که ممکن است در این راه متوجه او بشود را به او متذکر شده و ضمن بیان حکایت‌ها و داستان‌های فرعی در این راه با او همراهی می‌کند.

ـ ضدکنش‌گر: سطح اول داستان فاقد کنشگر است.



۲. کنشگران در سطح دوم سطح به قرار زیر است:

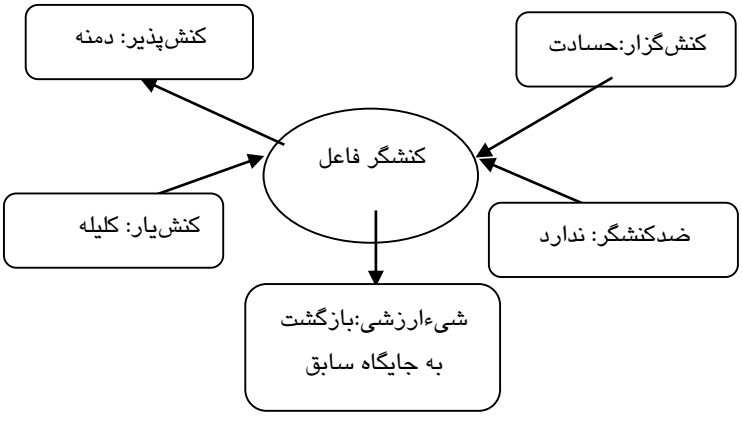
ـ شیء ارزشی، بازگرداندن جایگاهی که دمنه نزد حاکم داشته است.

ـ کنش‌گزار، احساس حسادت دمنه نسبت به شتربه یا گاو و قدرتی که گاو در نزد شیر پیدا کرده است به کنشگزار سطح دوم داستان است.

ـ کنشگر و کنش‌پذیر دمنه است.

ـ کلیله در سطح دوم نیز کنش‌یار است.

ـ این سطح نیز فاقد ضدکنشگر است.



مقاله‌ای که به نگارش درآمد تنها بخشی از الگوی تحلیلی گریماس، روی یک داستان بود. به محققان پیشنهاد می‌شود: در زمینه‌ی تحلیل داستان از زبان حیوانات، داستان‌های دیگر کلیله و دمنه، ترجمه‌های آن در ادبیات‌های دیگر و بازآفرینی‌های مختلفی که از آن انجام شده است را هم در نظر بگیرند و بخش‌های دیگر، از جمله مربع معناشناسی گریماس را روی آنها اجرا کنند. همچنین این الگو را با الگوهای مشابه از جمله پراپ در ترازوی مقایسه قرار دهند.

منابع

ــ آدام، ژان میشل، فرانسوا زروار. تحلیل انواع داستان. آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. چاپ دوم. ۱۳۸۵. تهران: قطره.
ـ ابن مقفع، عبدالله. کلیله و دمنه. بی‌تا. www.alkottob.com
ــ احمدی، بابک. ساختار و تاویل متن. چاپ نخست. ۱۳۸۸. تهران: نشر مرکز.
ــ السیسور، ت، ا. پوپ. مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما. فرهاد ساسانی. چاپ نخست. ۱۳۸۳. تهران: سوره مهر.
ــ بابک معین، مرتضی. «سیر زایشی معنا». مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر. چاپ نخست. ۱۳۸۳. تهران: فرهنگستان هنر.
ــ پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۸). "تحلیل معنا ـ ساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گرماس". جُستارهای ادبی، شماره ۱۶۶.
ــ تولان، مایکل. روایت شناسی درآمدی زبانشناختی انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. ۱۳۸۶. چاپ نخست. تهران: سمت
ــ سجودی، فرزان. «مسئله روش در نشانه‌شناسی: از روش‌شناسی اثبات‌گرا تا روش-شناسی پیدایشی». مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه شناسی هنر، به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ نخست. ۱۳۸۷. تهران: فرهنگستان هنر.
ــ شعیری، حمیدرضا. مبانی معناشناسی نوین. چاپ دوم، ۱۳۸۸. تهران: سمت
ــ ضیمران، محمد. درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. چاپ دوم. ۱۳۸۳. تهران: نشر قصه
ــ عزام، محمد. شعریة الخطاب السردی. الطبعة الاولی. ۲۰۰۵. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
ـ الفاخوری، حنا. تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر. ترجمه‌ی عبدالحمید ایتی، چاپ نهم، ۱۳۹۳. تهران: انتشارات توس.
ــ فاطمی، سید حسین؛ و مریم دُرپرَ. (۱۳۸۸). «بررسی سازوکار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی». جستارهای ادبی. شماره ۱۶۷.
ـ کنان، ریمون، شلومیت. روایت داستان بوطیقای معاصر. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، ۱۳۸۷. تهران: نشر نیلوفر.
ــ گرمس، آلژیرداس ژولین. نقصان معنا. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. چاپ نخست. ۱۳۸۹. تهران: علم

ــ لچت، جان. پنجاه متفکر بزرگ معاصر، از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. محسن حکیمی. چاپ دوم. ۱۳۷۸. تهران: خجسته.

ــ لحمدانی، حمید. بنیهٔ النص السردی من منظور النقد الادبی. الطبعهٔ الاولی. ۱۹۹۱. الدارالبیضاء: المرکز الثقافی العربی.

ـ لوته، یاکوب. مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و س‌ی‌نما، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام. ۱۳۸۶.تهران: مینوی خرد.

ــ محفوظ، عبداللطیف. البناء و الدلالهٔ فی الروایهٔ: مقاربهٔ من منظور سیمیائیهٔ السرد. ۲۰۱۰. بیروت: الدارالعربیهٔ للعلوم.

ــ محمدی، محمد هادی؛ و علی عباسی. صمد: ساختار یک اسطوره. چاپ نخست. ۱۳۸۱. تهران: چیستا.

ــ «تأملی کوتاه بر نشانه‌شناسی آلن گریماس».۷/ اردیبهشت۱۳۸۸، روزنامه ایران: http://www.aftabir.com

سبک‌روایت در داستان‌های کلیله و دمنه

(بررسی موردی داستان "شیر و گاو"ترجمه‌ی عبدالله ابن مقفع)

نعیمه پراندوجی[1]

چکیده

سبک روایت، یکی از رویکردهای نوین در مطالعه‌ی ادبیات داستانی است که تحت تأثیر مطالعات زبان‌شناسی به‌وجود آمد. این رویکرد به بررسی سبک یا شیوه‌هایی می‌پردازد که راوی برای روایتِ داستان خود برمی‌گزیند. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از الگوی سبک‌شناسی لیچ و شورت، به مطالعه‌ی شیوه‌های روایت در داستان "شیر و گاو" کلیله و دمنه، اثر عبدالله بن مقفع می‌پردازد. هدف از پژوهش، بررسی و تعیین سبک غالب روایت در داستان‌های کلیله و دمنه و به‌ویژه داستان "شیر و گاو" است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سبک روایتِ در داستان، مبتنی بر نقل قول مستقیم، گزارش سخنان و اندیشه‌ی مستقیم است و شیوه‌های‌دیگر روایت در داستان کابردی ندارد. راوی، با استفاده از نقل مستقیم سخنان، مسائل، خواسته‌ها، اهداف و چالش‌های پیش‌روی شخصیت‌های‌داستان را در اختیار خواننده قرار داده و هر کجا لازم بوده پا به عرصه‌ی داستان گذاشته و با گزارش سخنان، کل، اطلاعات لازم را در اختیار خواننده قررا داده است. وی هم‌چنین‌با گزارش سخنان، به جمع‌بندی و تسریع سیر روایت داستان پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: سبک روایت، نقل قول مستقیم، گزارش سخنان، کلیله و دمنه، شیر و گاو.

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوثر، بجنورد N_parandavaji@yahoo.com

۱. مقدمه

کلیله و دمنه کتابی است حاوی داستان‌هایی از زبان بهائم و پرندگان در تعالیم اخلاقی که بیش از هر چیز در آن روی سخن با حاکمان و فرمانروایان است. "کلیله" و "دمنه"، نام دو شغال است که برادر یکدیگرند و تنها دو بابِ کتاب به‌نام‌های باب "شیر و گاو" و باب "الفحص عن أمر دمنه". (شیر و گاو و بازجست از کار دمنه) درباره‌ی کلیله و دمنه است، از این‌رو کتاب از باب تسمیه جزء به کل "کلیله و دمنه" نامیده شده است. (الفاخوری، ۱۳۹۳: ۳۳۶) این کتاب، را دانشمندی ایرانی به نام روزبه، پسر دادویه و مشهور به عبدالله بن مقفع (۱۴۵ هـ) در زمان خلافت منصور عباسی از زبان سانسکریت یا هندی به عربی ترجمه کرد. این ترجمه که زبان نثر آن در عربی سابقه نداشت، با استقبالی بی‌نظیر روبه‌رو شد و نسخه‌ها و ترجمه‌های متعددی از آن پدید آمد که در جزئیات با یکدیگراختلاف دارند. مأمون، از خلفای عباسی به این کتاب توجه فراوان داشت و آن را در خزانه نهاده بود. و نیز گویند فضل بن سهل، از آن پیش که اسلام آورد، روزی قرآن می‌خواند، یکی از دوستان با او گفت؟ چون یافتی قرآن را؟ فضل گفت: خوش، چون کلیله و دمنه. (بهار، ۱۳۶۹: ۲۵۰ ـ ۲۵۱)

اصل هندی کلیله و دمنه از بین رفته است، به همین دلیل چنین ادعا شده که این کتاب از مؤلفات ابن مقفع است؛ (آذرشب، ۱۳۸۵: ۱۹۴) اما اصل کتاب کلیله و دمنه، به زبان سانسکریت ـ زبان کهن مردم هند ـ بوده است؛ وجود نام‌های هندی و عادات و رسوم بودایی چون امساک از خوردن گوشت در آن و نیز وجود داستان‌هایی که با اندیشه و اخلاق هندیان سازگار است و اسالیب کلام و روایات به شیوه‌ی هندی مؤید این‌سخن است. علاوه بر آن محققان بسیاری کلیله و دمنه را به همان زبان سانسکری‌ت پراکنده در کتب قدی‌م هندی یافته‌اند؛ از جمله‌ی این‌کتاب‌ها، کتاب پنجه تنتره است که حاوی پنج باب اول از کتاب است که عبارتند از: باب شیر . گاو، باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو. باب بوف و زاغ، باب بوزینه و باخه، باب زاهد و راسو، باب زرگر و سیاح که در باب شیر و گاو آمده؛ ولی در کتاب کلیله و دمنه‌ی موجود باب جداگانه‌ای است. (الفاخوری، ۱۳۹۳: ۳۳۶ و ۳۳۷)

"کلیله و دمنه به زبان‌های مختلف سانسکریت، پهلوی، عربی، سریانی، فارسی و ... ترجمه شده و ویژگی فرهنگ‌های گوناگون را پذیرفته است. آمیزش آن با فرهنگ و

زبان‌های مختلف ویژگی منحصر بفردی به این اثر بخشیده و آن تعلق آن به فرهنگ‌های گوناگون بشری است. اثری که امروزه با نام کلیله و دمنه شناخته می‌شود، دیگرمحصول تمدن هند یعنی خاستگاه اثر نیست؛ بلکه به علت آمیزش با فرهنگ‌های مختلف شرقی، برآیند تمدن‌های بزرگ شرق (هندی، ایرانی و عربی) است و هر یک در آفرینش آن سهمی بسزا دارند. این کتاب از طریق جهان اسلام به اروپا و سراسر جهان راه یافته است و انبوه ترجمه‌ها و نسخه‌های متعدد، پایگاه عالی این اثر را در میان اقوام مختلف می‌رساند". (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۵)

از خصوصیات کتابِ کلیله و دمنه، حکایات متواصل و متداخل است و این خود یکی زا فنون بلاغت است. یعنی خواننده را مجبور می‌کند که به یک حکایت بسنده نکند؛ بلکه برای وقوف به نتیجه‌ی کار همه‌ی حکایت‌ها را دنبال کند. آنچه به زیبایی و رونق کتاب می‌افزاید، آمیختن اسلوب منطقی با اسلوب قصصی است که از خشکی و صلابت آن می‌کاهد و با شیوه‌ی محاوره‌ای خود مطلب را هر چه زنده‌تر عرصه می‌کند؛ اما گاه‌این‌تداخل حکایات زیان‌آور می‌شوند؛ زیرا موجب می‌شوند که جنبه‌ی منطقی بر اسلوب قصصی بچربد و استدلال‌ها چنان از پی یکدیگر می‌آیند که سیر کلام را کند می‌سازند و هر برهانی، برهانی دیگرخارج از موضوع کلام در پی داشته و به حکایات فرعی پرداخته می‌شود و باعث می‌شود خواننده سررشته‌ی کلام را از دست بدهد. (الفاخوری، ۱۳۹۳: ۳۴۳)

سراسر کتاب "کلیله و دمنه"، پر است از اندیشه‌ها و عبرت‌ها و جمله‌های کوتاه و پرمعنی که ابن مقفع آن‌ها را به زیبایی تمام، آراسته و با تمثیل‌های دلپذیر گردآوری کرده است؛ به گونه‌ای که با مطالعه‌ی آن‌ها می‌توان تصویر جامع و کاملی از جوامع بشری در گذشته و حتی حال ارائه کرد. از این‌رو برای این‌که بتوان نگاه دقیق‌تری به کلیله و دمنه انداخت، لازم است داستان‌های آن را بر اساس نظری‌ه‌های نوین ادبی تحلیل و بررسی نمود تا نکات جدیدی ازاین‌کتاب عرضه کرد. یکی از این رویکردهای معاصر در تحلیل داستان، مطالعه‌ی سبک روایت داستان است که امروزه از مباحث نوین زبان‌شناسی و نقد ادبی به‌شمار آمده و نتایج آن مباحث و مطالب نوینی را در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. از این‌رو مقاله‌ی پیش‌رو سعی دارد تا داستان‌های "کلیله و دمنه" را بر اساس نظریه‌ی سبک روایت مورد بحث بررسی قرار دهد.

هدف از انجام پژوهش مطالعه‌ی داستان‌های کلیله و دمنه، در پرتو نظریات نوین زبان‌شناسی و نقد ادبی و ارائه‌ی خوانشی نوین از آن است. لذا پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به سؤال زیر است:

سبک غالب روایت در داستان‌های کلیله و دمنه بر اساس کدامیک از شیوه‌های‌پنج‌گانه‌ی روایت مبتنی است و راوی در بکارگیری آن شیوه‌های‌چه هدفی را دنبال می‌کند؟

فرضیه این است که راوی از شیوه‌ی نقل قول مستقیم سخنان و گزارش سخنان، بیش‌ترین استفاده را نموده و شیوه‌های دیگر را بکار نبرده است؛ به‌کار بردن این شیوه‌ی روایتی در جامعه‌ی آن‌دوره می‌تواند به‌این‌دلیل باشد که نویسنده با نقل مستقیم سخنان از زبان شخصیت‌های و آوردن گفته‌ی مستقیم سخنان، خود را از گزند و آسیب حفظ کرده است. هم‌چنین با بکارگیری روایت سخنان یا سوم شخص در مقام راوی دانای کل، هر کجا لازم بوده وارد داستان شده و بنا به اقتضای داستان توضیحاتی را برای خواننده ارائه داده است.

روش انجام تحقیق توصیفی ـ تحلیلی به همراه ذکر و تحلیل نمونه‌هایی از گفته‌های داستانی حکایت "الأسد والثور" است. بدین منظور ابتدا به تعریف سبک، سبک روایی و کارکردهای آن در ادبیات داستانی پرداخته شده است، سپس با ذکر نمونه‌های هر یک از سبک‌های روایت تحلیل‌شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی کلیله و دمنه پژوهش‌های متعددی در جهان اسلام و کشورهای غربی انجام شده که برخی از آن‌ها به بررسی سرچشمه‌های کلیله و دمنه پرداخته و برخی دیگر به بررسی تأثیر و جلوه‌ی کلیله و دمنه در نزد اقوام مختلف پرداخته‌اند. برخی دیگر به بررسی بازنویسی‌های متعددی که ازاین حکایت انجام شده پرداخته‌اند؛ اما برخی دیگر به مطالعه‌ی عناصر داستانی آن پرداخته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

مقاله‌ی "بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه‌ی فارسی و عربی (باب شیر و گاو)" نوشته‌ی فرناز تقی زاده و همکار، در مجله‌ی پژوهش‌های نقد ادبی وسبک‌شناسی، سال

۱۳۹۰ به چاپ رسیده و مقاله به بررسی عناصر داستان مانند شخصیت،پیرنگ و ... در داستان‌های کلیله و دمنه پرداخته است.

تفاوت راوی قصه‌گو وقصه‌نویس در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه و داستان‌های بیدپای، نوشته‌ی محمد تقوی و همکار، چاپ شده در فصلنامه‌ی پژوهش‌های نقدادبی و ادبیات تطبیقی، زمستان۹۱. مؤلف در این مقاله به بررسی نقش روای در روایت دو داستان پرداخته است.

اما جستجوهای انجام شده حاکی از آن است که تاکنون پژوهشی درباره‌ی سبکِ روایت در داستان‌های کلیله انجام نشده است؛ به‌دلیل اهمیت شیوه‌های روایت در تحلیل‌داستان و ارائه‌ی خوانشی نوین از آن، پژوهش حاضر به بررسی این موضوع در داستان‌های کلیله و دمنه به‌ویژه داستان "شیر و گاو" و نقش آن در تحلیل داستان می‌پردازد.

۳. سبک‌روایت داستان

پیش از پرداختن به سبک روایت در داستان، در آغاز لازم است به تعریف واژه‌ی سبک در لغت و اصطلاح پرداخته، سپس رابطه‌ی آن با روایت داستان بررسی و تبیین می‌شود.

"سبک"، واژه‌ای عربی و به معنای گداختن زر و نقره است. ادبای اخیر سبک را به معنی طرز خاصی از نظم و نثر به کار برده و آن را برابر با "استیل"[۱] اروپاییان قرار داده‌اند. (انوشه، ۱۳۸۱: ۷۵۸) به عبارت دیگر، سبک شیوه‌ی متمایزی از کاربرد زبان به منظوری خاص و برای ایجاد تأثیری ویژه است. (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۰) در ادبیات عربی، اصطلاح سبک از دیرباز شناخته شده و تعریف‌های متعددی برای آن ارائه شده است. قدیمی‌ترین تعریف را عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱ یا ۴۷۳) ارائه نموده است. وی در تعریف سبک آورده است: "گونه‌ای از نظم (شعر) و گام نهادن در آن می‌باشد". (همو، ۱۹۸۳: ۴۶۸ ـ ۴۶۹) ابن خلدون سبک را چنین تعریف کرده است: "شیوه‌ای است که ترکیب‌ها در آن بافته می‌شوند یاقالب‌ی که در آن ری‌خته می‌شوند". (همو، بی‌تا: ۵۷۰) زمخشری در "اساس البلاغه" سبک را به معنای پاک کردن نقره از ناخالصی آورده است (همو، ۱۹۵۳: ۲۱۰)

---

[۱] Style

و صاحب "العین" واژه‌ی "سَبَکَ" را به معنای ذوب کردن و در قالب ری‌ختن ترجمه می‌کند. (فراهیدی، ۱۴۰۹ ق: ذیل سبک)

در ادبیات فارسی نیز واژه‌ی "سبک"، به معانی مشابه ادب عربی به‌کار رفته است. به عنوان نمونه محمد معین، "در فرهنگ فارسی در ذیل واژه‌ی سبک چنین آورده است: "سبک، روشی است خاص که شاعر یا نویسنده ادراک و احساس خود را بیان می‌کند. طرز بیان ما فی الضمیر را سبک می‌گویند". (معین، ۱۳۸۹: ذیل سبک) در لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده است: "سبک شامل دو موضوع است، فکر یا معنی، صورت یا شکل" (دهخدا، ۱۳۷۴: ذیل واژه‌ی سبک) بنابراین این واژه در گستره‌ی ادبیات به معنای طرز و شیوه است.

سبک، در اصطلاح ادبی عبارت است از "روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیله‌ی ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرزتعبیر. سبک، به یک اثر ادبی وجهه‌ی خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به نوبه‌ی خوی‌ش وابسته به طرز تفکر گوینده یانوی‌سنده درباره‌ی حقیقت است". (بهار، ۱۳۶۹: مقدمه، ج ۱) به عبارت بهتر، سبکِ هر کس، روشی است که برای بیان اندیشه‌ی خود برمی‌گزیند، مشروط بر این‌که این روش را ابداع کرده باشد یا حداقل با روش دیگران متفاوت باشد. (محجوب، بی‌تا: ۴۹ ـ ۵۱)

سبک‌شناسی، از جمله علوم ادبی است که امروزه اهمیت خاصی دارد و یکی از شیوه‌هایمهم برای پی‌بردن به ویژگی‌های یک اثر است، به‌گونه‌ای که از آن برای مطالعه و به‌دست آوردن سبک هنری یک هنرمند یا نویسنده، استفاده می‌شود.

ریشه‌های سبک‌شناسی، به علمِ بلاغت یا فن سخنوری برمی‌گردد که نوعی کاربرد هنرمندانه‌ی زبان در موقعیت زمانی و مکانی اخص و برای القای مفهومی خاص است. سبک‌شناسی، در متن زبانی به مطالعه‌ی عناصری می‌پردازد که نویسنده برای القای طرز تفکر خود به خواننده آن را به‌کار می‌گیرد. به عبارت دیگرسبک‌شناسی، ویژگی‌های شخصی نویسنده را آشکار کرده و توجه خواننده را برمی‌انگیزد. (مصلوب، ۲۰۰۲: ۱۲۹) تا نیمه‌ی اول قرن بیستم، ادبا از این تعریف خارج نشدند. در قرم بیستم و با ظهور جنبش فرمالیسم روسی، سبک‌شناسی حیاتی دگرباره یافت و این علم به عنوان شاخه‌ای از مطالعات زبان‌شناسی مطرح شد. زبان‌شناسان تلاش کردند از دستاوردهای علم زبان‌شناسی‌ی برای تحلیل‌متون ادبی و روایی بهره ببرند. (یقطین، ۱۹۸۱: ۱۷)

سبک‌روایت یکی از شاخه‌های روایت‌شناسی[۲] و نقد ادبی[۳] و رویکرد نوینی برای تحلیل متون ادبی است که با بهره‌گیری از نتایج پژوهش‌های زبانشناسی[۴]، جامعه‌شناسی[۵]، روان‌شناسی[۶] و ... به مطالعه و تحلیل‌متون ادبی می‌پردازد. این رویکرد با گفتمان روایی[۷] سرو کار دارد؛ گفتمان روایی، ابزارِ بیان سخنان و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان و بستر مناسبی برای پیشبرد حوادث داستان است که بخش گسترده‌ی هر داستان را تشکیل می‌دهد؛ "روایت‌گر[۸]"، باید به‌گونه‌ای آن‌ها را در داستان بازنمایی کند که خواننده عمیقاً با داستان آشنا شود؛ از این‌رو تحلیل سبکِ گفتمان روایی داستان، برای درک بهتر داستان ضروری می‌نماید. این شیوه‌ها که از رابطه‌ی روایت‌گر با شخصیت‌های داستانی به دست می‌آید، به پنج گونه‌ی مستقیم، غیر مستقیم، مستقیم آزاد، غیرمستقیم آزاد و گزارش روایتی، تقسیم می‌شود.

امروزه پژوهشگران با رویکردهای متعددی به سبک‌شناسی می‌نگرند که یکی از آن‌ها، سبک روایت یاشیوه‌ی روایت داستان‌ها است. آن‌ها این موضوع را از لحاظ فاصله‌ای[۹] که میان جایگاه راوی و شخصیت‌ها وجود دارد بررسی می‌کنند و معتقدند که راوی، فقط واسطه‌ی میان شخصیت‌ها و خواننده است و نقش او ارائه‌ی سخنان و اندیشه‌های شخصیت‌های‌داستان است. بدین منظور راوی، گاهی برای شخصیت‌ها آزادی کامل می‌دهد تا آن‌چه را می‌خواهند بگویند و اصلاً در سخنان آن‌ها دخالتی نمی‌کند؛ گاهی نیز دهان شخصیت‌ها را بسته و خود به نمایندگی از آن‌ها سخن می‌گوید و به او هیچ فرصتی برای بیان و حضور در داستان نمی‌دهد. گاه‌ی نیز راوی، می‌ان ای‌ن دو حالت به روایت داستان می‌پردازد. (Leech & Short, 1981: 255 - 270 و کردی، ۱۹۹۸: ۱۶۲) از رهگذر شیوه‌ای که راوی برای روایت داستان برمی‌گزیند، شیوه‌های مختلفی برای روایت داستان پدید می‌آید که شناخت دقیق و نقد آن‌ها، گام مهم و مؤثری برای پیشرفت داستان‌نویسی

---

۲. Narratology
۳. Criticism
۴. Linguistics
۵. Sociology
۶. mental science
۷. Narrative Discourse
۸. Narrator
۹. Distance

محسوب می‌شود؛ زیرا منتقدان و نویسندگان را به سوی شیوه‌های نوین روایت‌پردازی سوق می‌دهد؛ از این‌رو سبک‌شناسان برای اسلوب‌هایی که راوی به منظور روایت داستان در اختیار دارد، دسته‌بندی‌های مختلفی را ارائه داده‌اند، کامل‌ترین دسته‌بندی دراین‌زمینه توسط لیچ و شورت، دو زبان‌شناس انگلیسی ارائه شده است.

البته مطالعات سبک‌شناسی مدرن به آثار شارل بالی در فرانسه و لئواسپیتز در آلمان برمی‌گردد. (حری، ۱۳۹۰: ۳۹) اصطلاح سبک‌شناسی جدید را ابتدا راجر فالر به‌کار برد، سپس لیچ و شورت آن را در کتاب معروف خود، "*سبک در ادبیات داستانی*" به‌کار بردند. منظور آن‌ها پژوهش‌های متأخر سبک‌شناسی بود که تحت تأثیر علم زبان‌شناسی به‌وجود آمده و از دستاوردها و مبانی علم زبانشناسی برای تحلیل متون ادبی مدد می‌جست. (کردی، ۲۰۰۶: ۸۷) لیچ و شورت از سبک گفته‌های داستان و شیوه‌ی روایت آن‌ها برای تحلیل داستان استفاده کردند. پیش از آن‌ها افرادی مانند مک‌هیل، ژرار ژنت، لوبوک، تودوروف، هنری جیمس و ... درباره‌ی سبک‌شناسی گفته‌های داستانی دسته‌بندی‌هایی را ارائه داده‌اند؛ اما کامل‌ترین دسته‌بندی‌ها توسط لیچ و شورت، دو زبان‌شناس انگلیسی ارائه شده است. (شلمی، ۲۰۰۷: ۱۶) آن‌ها در کتاب "سبک در ادبیات داستانی" خود آورده‌اند که گفتمان راویی، گونه‌های گفتمان زبانی سبک‌شناسانه است که دارای سه جزء می‌باشد: مخاطَب، مخاطِب و متن ادبی. متن ادبی خود شامل سه سطح دلالی، ترکیبی و خطی است. فهم اثر ادبی از خلال ترتیب متقابل میان مخاطِر و مخاطَب صورت می‌پذیرد. مخاطِب از سطح دلالی ـ ترکیبی آغاز می‌کند و در نهایت به سطح خطی می‌رسد؛ اما مخاطَب از سطح خطی آغاز کزده، به سطح دلالی ـ ترکیبی می‌رسد. (Leech & short, 1981: 2- 3) هر مخاطبی در نزد سبک‌شناسان ناگزیر است ویژگی‌هایی از خود در اثر ادبی بر جای بگذارد؛ زیرا وی دارای دیدگاه خاصی است و برای خود موضع خاصی دارد. لیچ و شورت تصریح می‌کنند که سخن راوی، تنها پرده از ذات و اندیشه**های** وی برنمی‌دارد؛ بلکه سخنان و اندیشه‌های شخصیت‌های‌داستان را نیز در قصه منتقل می‌کند. راوی، برای بازنمایی سخنان و اندیشه‌های داستان از پنج شیوه‌ی مستقیم، غیرمستقیم، مستقیم آزاد، غیرمستقیم‌آزاد و گزارش روایتی استفاده می‌کند. (کردی، ۲۰۰۴: ۱۰۱، همو، ۲۰۰۶: ۲۹۱) آن‌ها این شیوه‌های پنج‌گانه را به صورت زیر ترسیم نمودند:

FDS DS FIS IS NRSA

FDT DT FIE IT NRTA

در عبارات بالا، F با آزاد، D با مستقیم، S با سخن، I با غیرمستقیم، N با راویت، R با بازنمایی، A با کنش و T با اندیشه متناظر است. در این پیوستار، روایت محض، حضور پر رنگ راوی و گفتار مستقیم و مستقیم آزاد، کم‌ترین حضور راوی را نشان می‌دهد. (Leech & short, 1981: 334) آن‌ها از میان شیوه‌های ذکر شده، شیوه‌ی مستقیم را در بازنمایی سخنان به عنوان معیار برگزیده و سبک غیرمستقیم را در بازنمایی اندیشه‌ها را معیار در نظر گرفته‌اند و با شمارش میزان انحراف نویسنده از خط معیار، ویژگی‌های سبکی او را مشخص می‌کنند. (کردی، ۲۰۰۶: ۲۹۱)

۴. سبک‌روایت در داستان "شیر و گاو"

۱،۴. خلاصه‌ی داستان "شیر و گاو"

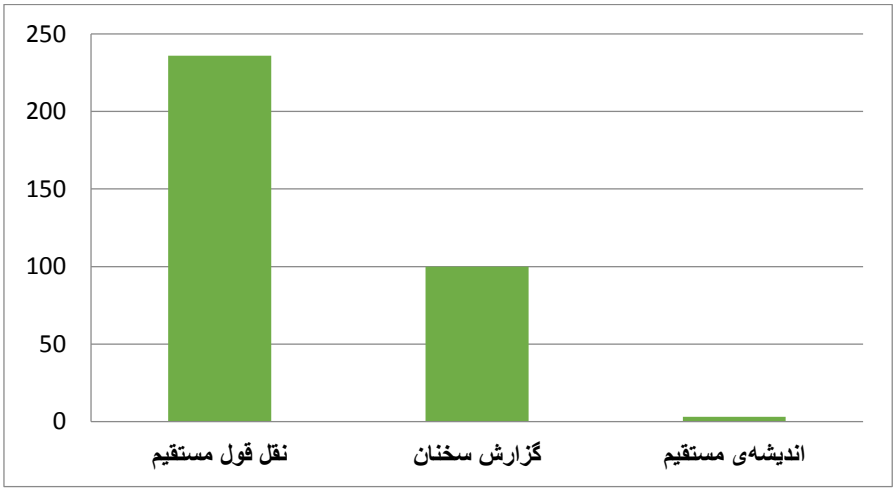
یکی از باب‌های کلیله و دمنه، "شیر و گاو" (شیر و گاو) نام دارد. این‌داستان، شامل چهار شخصیت اصلی به نام‌های کلیله، دمنه، شیر و گاو است. شخصیت‌های‌فرعی دیگری در داستان وجود دارد که در خلال حکایت‌های فرعی ظاهر شده و پس از اتمام آن حکایت از صحنه خارج می‌شوند. موضوع اصلی و شخصیت اصلی داستان، درباره‌ی شیری است که در جنگلی بزرگ و سرسبز بر حیوانات مختلف حکومت می‌کند. دمنه، شخصیتی از طبقات پایین جامعه، تلاش می‌کند به مقام بالایی در دستگاه حکومت دست‌یافته و به مقام حاکم (سلطان جنگل ـ جامعه) نزدیک شود. وی پس از تلاش به این مهم دست می‌یابد؛ اما گره اصلی داستان زمانی به‌وقوع می‌پیوندد که بیگانه‌ای به نام شتربه، وارد قلمرو شیر شده و در مدت کوتاهی به کمک دمنه به مقام والایی در نزد شیر دست پیدا می‌کند و در مقام تقرب حاکم (سلطان) از همگنان خود ـ دمنه ـ فراتر می‌رود. این‌امر حسادت دمنه را برانگیخته و سبب می‌شود تا دمنه به توطئه علیه او بپردازد. بدین منظور از کلیله ـ برادر خود ـ کمک می‌گیرد، از این‌رو در ادامه‌ی داستان، دمنه با توطئه‌های خود شتربه را به کام مرگ می‌کشاند. البته در پایان شیر متوجه توطئه‌ی دمنه می‌شود و او را به قتل می‌رساند. این حوادث و ماجراها به وسیله‌ی نقل مستقیم سخنان و گزارش آن‌ها انجام می‌شود.

۲،۴. سبک روایت داستان "شیر و گاو"

کلیله و دمنه، مجموعه‌ای از داستان‌هایی است که به سبک شرقی، داستان در داستان نگارش یافته است. هر باب، داستان جداگانه و موضوع خاص خود را دارد و ظاهرا میان باب‌ها ارتباط منطقی نیست به‌جز پرسش و پاسخ رای و برهمن که نویسندگان کلیله و دمنه سعی کرده‌اند با این‌رشته، باب‌ها را به هم وصل و انسجام کتاب را حفظ کنند.

با مطالعه و شمارش شیوه‌های روایت در داستان "شیر و گاو" درمی‌یابیم که راوی، به منظور نقل داستان و حوادث آن از سه سبک روایتی استفاده کرده و شیوه‌های دیگررا رها کرده است. این شیوه‌ها به ترتیب بسامدِ حضورشان عبارتند از نقل قول مستقیم، گزارش سخنان و اندیشه‌ی مستقیم ششخصیت‌ها. با شمارش میان کاربرد و حضور هر یک از شیوه‌های مذکور، می‌توان در جدول زیر را ترسیم کرد:

سبکِ روایت در داستان "شیر و گاو"



اکنون به ترتیب حضور و کاربرد هر یک از شیوه‌ها، به بررسی و تحلیل نمونه‌هایی از آن‌ها در داستان پرداخته می‌شود.

۱،۲،۴. نقل قول مستقیم[۱۰](DS)

[۱۰] Direct Speech.

این شیوه بیش‌ترین بسامد کاربرد را در داستان دارد؛ یعنی شیوه‌ی غالب روایت داستان به وسیله‌ی نقل قول مستقیم سخنان انجام می‌شود.. در این شیوه، راوی ادعا می‌کند که ساختار لغوی و نحوی گوینده‌ی اصلی را صادقانه تولید کرده است. یک بازسازی صادقانه می‌تواند با ارائه‌ی مجدد تولید شود و تا حد امکان تلفظ جمله‌ی اصلی نیز حفظ شود. (Leech and Short, 2007:257) راوی، در این روش به آغاز کلام یا آن‌چه که نشان‌دهنده‌ی نقل مستقیم سخن باشد، مانند گیومه، دو نقطه و ... اشاره نموده، سپس کلام شخصیت‌ها را نقل می‌نماید. (کردی، ۲۰۰۶: ۱۹۸) نقل قول مستقیم درجه‌ی بالایی از وفاداری به کنش زبانی اول‌یه را نشان می‌دهد و آن را واضح و صریح به خواننده منتقل می‌کند؛ یعنی تأثیر نمایشی دارد و خواننده، واسطه را در روایت احساس نمی‌کند. در این شیوه، نقش راوی محدود به ارائه‌ی سخن شخصیت‌هایداستان است و خود هیچ دخالتی در روایت داستان ندارد. (کردی، ۱۹۹۶: ۱۶۲)

به عبارت دیگر "نقل قول مستقیم نقل وفادارانه و موبه‌موی کلمات واقعی شخص است". (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۵) شیوه‌ی غالب روایت داستانِ "شیر و گاو" با این‌گونه انجام می‌شود؛ زیرا در این شیوه هم می‌توان سخن اشخاص را مستقیم بیان نمود تا خواننده بی‌واسطه از فحوای کلام او به ویژگی‌های شخصیت‌های داستان پی‌ببرد، هم این امکان را به راوی می‌دهد تا هر جا لازم بود، توصیف یا تحلیلی را درباره‌ی کلام نقل شده بدهد. این شیوه در داستان "شیر و گاو" بسامد بالایی دارد؛ راوی، در جای جای داستان، سخنِ شخصیت‌ها را مستقیم بیان نموده و هر کجا ضرورت داستان ایجاب نموده، بنا به موقعیت داستان، توضیحاتی را پیش از سخنان مستقیم آورده است تا خواننده بتواند هر چه بهتر در فضای داستان قرار بگیرد.

سخنانِ مستقمی که در داستان وجود دارد، در واقع گفتگوهای میان کلیله و دمنه، یا دمنه و شیر، دمنه و شتربه، شتربه و شیر انجام است.

داستان با نقل قول مستقیمی از روای اصلی داستان، دبشلیم آغاز می‌شود:

"قال لنا دبشلیم الملک لبیدبا الفیلسوف: "إضرب لنا مثلاً لمتحابین یقطع بینهما الکذوب المحتال، حتی یحملهما علی العداوة والبغضاء"". (ابن‌مقعع، بی‌تا:۲۷)

چنان‌چه در این مثال ملاحظه می‌گردد، فعل "قال" و علامت "دو نقطه :" پس از فعل، نشان‌دهنده‌ی نقل مستقیم سخن است، هم‌چنین فعل‌ها و ضمیرها نیز از زبان اول

شخص روایت شده است. از سوی دیگر آغاز داستان با این شیوه، سبب می‌شود تا خواننده مستقیم و بی‌واسطه و بدون هیچ واسطه‌ای در جریان موضوع داستان قرار گرفته و وارد فضای داستان شود که این امر سبب ایجاد صمیمیت میان خواننده و راوی می‌شود.

با پیش‌رفتن در داستان متوجه می‌شویم که داستان به عرصه‌ی گفتگو میان کلیله و دمنه، دمنه و شیر، شیر و گاو، دمنه و گاو و دیگر شخصیت‌هایی می‌شود که در خلال حکایت‌های فرعی ظاهر می‌شوند. وظیفه‌ی هر یک از شخصیت‌های فرعی این‌است که مَثَل یا نکته‌ی اخلاقی یاحکمت‌آمیز را به مخاطب بیان کنند. بنابراین سخنان مستقیم داستان را می‌توان به دو گروه کلی تقسیم کرد:

۱. سخنان مستقیم شخصیت‌های اصلی داستان.

۲. سخنان مستقیم شخصیت‌های فرعی داستان.

کلیله و دمنه، از شخصیت‌های اصلی داستان هستند. موضوع داستان درباره آرزوی رسیدن او به مقامی بالا در دستگاه حکومت است. وی این خواسته‌ی خود را برای برادرش کلیله، مطرح کرده و با او مشورت می‌کند. راوی، آرزوی دمنه و مشورت او با کلیله، را از طریق گفته‌های مستقیم و از زبان خود آن‌ها روایت کرده است. بکارگیری این شیوه سبب شده است تا این خواننده از نزدیک با خواسته‌های دمنه، عکس العمل و موضع کلیله درباره‌ی این‌موضوع آشنا شود. گفته‌های مستقیم زیر شاهد این مدعا است:

"فقال دمنه لأخیه کلیلهٔ: یا أخی ما شأن الأسد مقیماً مکانه لایبرح ولاینشط؟

قال له کلیلهٔ: ما شأنک والمسألهٔ عن هذا؟.....واعلم أنه من تکلف القول والفعل ما لیس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار.

قال دمنه: وکیف کان ذلک؟

قال کلیلهٔ: زعموا أنّ قرداً رأی نجاراً یشقّ خشبهٔ بین وتدین .....

قال دمنه: قدسمعت ماذکرت؛ ولکن اعلم أن کل من یدنو ما الملوک لیس یدنو منهم لبطنه، وإنما یدنو منهم لیسر الصدیق ویکبت العدو." ..... (همان: ۲۸)

گفتگو میان کلیله و دمنه درباره‌ی آرزوی نزدیک شدن دمنه به دستگاه قدرت و خلافت همچنان ادامه می‌یابد. دمنه که درباره‌ی نزدیک شدن به دستگاه قدرت و خلافت از برادرش کلیله مشورت خواسته است، گفتگوهایی که میان آن‌ها انجام می‌شود، درباره‌ی مخالفت ضمنی کلیله درباره‌ی تصمیم دمنه است، او با داستان‌ها و حکایت‌های فرعی که

در خلال گفتگوهایشان ذکر می‌کند، دمنه را از عاقبت این کار مطلع می‌کند و به صورت ضمنی او را از این کار منع می‌کند. مانند مثال زیر:

"قال کلیلهٔ: أما إن قلتَ هذا أو قلت هذا فإنَ أخافُ علیک من السلطان فإنّ صحبته خطرهٔ. وقد قالت العلماء: إنّ أموراً ثلاثهٔ لایجتری علیهنّ إلا أهوج، ولایسلم منهن إلا قلیلٌ وهی صحبهٔ السلطان، وائتمان النساء علی الأسرار، وشرب السم للتجربهٔ....

قال دمنهٔ: صدقت فیما ذکرت؛ غیر أنه من لم یرکب الأهوال، لک ینل الرغائب؛ ومن ترک الأمر الذی لعله یبلغ فیه حاجته هیبهًٔ ومخافهًٔ لما لعله أن یتوقاه، فلیس ببالغٍ جسیماً". (همان: ۳۰)

و این‌چنین گفت‌وگوهای میان کلیله و دمنه ادامه می یابد، کلیله برای سخنان خود دلایل متعددی ذکر کرده و داستان‌های مشابهی را تعریف کرده، دمنه را از عاقبت کارش می‌ترساند.

با وجود مخالفت‌های کلیله، دمنه برای رسیدن به مقام والا در نزد حاکم تلاش می‌کند و سرانجام موفق می‌شود بدان دست یابد. وی روزی به هنگام صحبت با شیر متوجه ترس او از صدای گاو می‌شود و برای از بین بردن ترس شیر، گاو را به نزد شیر می‌آورد:

"فانطلق دمنه منه إلی الثور، فقال غیرهائب ولامکترث: إنّ الأسد أرسلنی إلیک لآتیه بک وأمرنی، إن أنت عجلتَ إلیه طائعاً، أو أمنک علی ما سلف من ذنبک فی التأخر عنه وترکک لقاءه. وإن أنت تأخرت عنه وأحجمت، أن أعجل الجرعهٔ إلیه فأخبره.

قال له شتربه: ومن هذا الأسد الذی أرسلک إلی؟ وأین هو؟ وما حاله؟

قال دمنهٔ: هو ملک السباع، وهو بمکان کذا، ومعه جندٌ کثیرٌ من جنسه.

وقال (شتربه): إن دنت جعلتَ لی الأمان علی نفسی أقبلتَ معک إلیه". (همان:۳۲)

بدین ترتیب شتربه با قول امان و حفظ جانش از جانب شیر، به نزد او آمده و در نزدش جایگاه والایی کسب می‌کند، به گونه‌ای که از همگنان خود مانند دمنه فراتر می‌رود. این موضوع سبب حسادت و توطئه‌چینی دمنه علیه شتربه می‌شود. بدین منظور دمنه با کلیله وارد گفتگو می‌شود و گره اصلی داستان از این‌جا آغاز می‌گردد:

ـ "فشکا ذلک إلی أخیه کلیله و قال له: ألا تعجب یا أخی، وصنیع بنفسی، ونظری فیما

وأغفلت نفع نفسی حتی جلبت ألی الأسد ثوراً غلبنی علی منزلتی.

ـ قال کلیله: أخبرنی عن رأیک وما ترید أن تعرم علیه فی ذلک؟

ـ قال دمنهٔ: أما أنا فلست الیوم أرجو أن تزداد منزلتی عند الأسد فوق ما کانت علیه؛ ولکن ألتمس أن أعود إلی ما کنت علیه". ... (همان: ۳۲)

بدین ترتیب دمنه، به فکر چاره افتاده و تصمیم می‌گیرد شیر را علیه شتربه تحریک کند و شروع به توطئه چینی علیه شتربه می‌پردازد.

یکی از کارکردها و تأثیرهای این سبک، این است که خواننده را به استنباط وامی‌دارد ـ استنباطِ کاری که شخصیت‌ها قرار است انجام دهند ـ بنابراین، سرراستی توصیف و مستقیم بودن گفت و گو گونه‌ای خلأ می‌آفرینند که خواننده را به درون خود می‌کشد. از سوی دیگر چنان‌چه پیش ازاین‌اشاره شد، هدف اول از نگارش این کتاب و داستان‌های آن، هدفی اخلاقی ـ اجتماعی است، به همین دلیل سبک مستقیم روایت به خواننده اجازه می‌دهد تا خود به استنباط نکات اخلاقی و عبرت‌آموز داستان بنماید. نمونه‌ی زیر مبین این موضوع است:

ـ قال شتربه: "وإنما ضربت لک هذا المثل لتعلم أنه إن کان أصحاب الأسد قداجتمعوا علی هلاکی فإنی لست أقدر أن أمتنع منهم، ولا أحترس؛ وإن کان رأی الأسد لی علی غیر ما هم من الرأی فی، فلا ینفعنی ذلک، ولایغنی عنی شیئاً". (همان: ۴۰)

گفتگوی میان دمنه و شتربه به همین منوال ادامه میی‌ابد:

ـ "قال دمنهٔ: فماذا ترید أن تصنع الآن؟

ـ قال شتربه: ما أری إلا الإجتهاد والمجاهدهٔ بالقتال: فإنه لیس للمصلی فی صلاته، ولاللمتصدق فی صدقته، وللورع من الأجر ما للمجاهد عن نفسه، إذا کانت مجاهدته علی الحق.

ـ قال دمنهٔ: لاینبغی لأحد أن یخاطر بنفسه، وهو یستطیع غیرذلک، ولکن ذاالرأی جعل القتال آخر الحیل". ..... (همان: ۴۰)

توطئه چینی‌های دمنه علیه شتربه و شیر ادامه می‌یابد تا جایی که آن‌ها را جنگ و نبرد کشانده و سبب کشته شدن شتربه توسط شیر می‌شود.

آخرین گفت‌وگویی که در داستان انجام می‌شود، گفت‌وگوی میان کلیله و دمنه است، کلیله که تا این‌جای داستان مخالفت صریح با تصمیمات دمنه نمی‌کرد، پس از کشته شدن گاو، دمنه را از عاقبت کارش ترسانده و ابراز می‌کند که با تصمیمات او مخالف بوده است:

"قال لدمنهٔ: أیها الفسل ما أنکر جهلتک وأسوأ عاقبتک فی تدبیرک.

قال دمنه: وما ذلک؟

قال کلیله: جرح الأسد وهلک الثور. وإن أخرق الخرق من حمل صاحبه علی سوء الخلق والمبارزهٔ والقتال، وهو یجد إلی غیر ذلک سبیلاً. وإن العاقل یدبر الأشیاء ویقیسها قبل مباشرتها". .... (همان: ۴۱)

در گفتگوی پایانی داستان میان شیر و دمنه انجام می‌شود، راوی با سخن مستقیم پیشیمانی شیر و ترس دمنه را از عاقبت کار خود به خواننده بیان کرده است:

- "فقال له (دمنه به شیر): لیهنئک الظفر إذ أهلک الله أعداءک. فماذا یحزنک أیها الملک؟

ـ قال: أنا حزینٌ علی عقل شتربه ورأیه وأدبه.

ـ قال له دمنه: لاترحمه أیها الملک: فإن العاقل لایرحم من یخافه. وإن الرجل الحازم ربما أبغض الرجل و کرهه، ثم قربه وأدناه: لما یعلم عنده من الغناء والکفایهٔ. فعل الرجل المتکاره علی الدواء الشنیع رجاء منفعته. وربما أحب الرجل، وعز علیه، فأقصاه وأهلکه، مخافهٔ ضرره؛ کالذی تلدغه الحیهٔ فی إصبعه فیقطعها، ویتبرأ منها مخافهٔ أن یسر سمها إلی بدنه". (همان: ۴۴)

در سبک نقل قول مستقیم سخنان، داستان با زاویه‌ی دید اول شخص روایت می‌شود، بکارگیری این‌نوع زاویه‌ی دید صمیمیت خاصی میان خواننده و شخصیت‌های داستان ایجاد می‌کند. "قرار گرفتن چند روایت در دل روایت اصلی و فراهم آوردن نشانه‌های لازم برای باز بودن روایت، به مشارکت هر چه بیش‌تر مخاطب در ساختن داستان کمک می‌کند". (حسام‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۳) هم‌چنین هر چه داستان از عنصر گفتگو یا گفته‌ی مستقیم بیش‌تر استفاده کند، جنبه‌ی نمایشی داستان زیا شده و در نتیجه کشش و جذابیت داستان نیز بیش‌تر می‌شود که استفاده از روایت اول شخص به‌این‌امر کمک زیادی می‌کند.

۲،۲،۴. روایت سخنان[۱۱] (RS)

[۱۱] Report Speech.

دومین سبک روایتی که در داستان حضور چشمگیری دارد، روایت سخنان توسط راوی سوم شخص است. در این شیوه، روایت‌گر خود به روایت و نقل داستان می‌پردازد. صدای او، صدای غالب رمان است. وی در صحنه حاضر است و لهجه‌ی وی لهجه‌ی حاکم بر متن. تنها صدای او در متن جاری است و به‌جز صدای او هیچ صدایی در داستان وجود ندارد. محتوای کلامی که روایت می‌کند، سخن شخصیت‌های داستان نیست؛ بلکه سخنان خود روایت‌گر است. (کردی، ۲۰۰۶: ۲۰۵) هر یک از روایت‌گران، بنا به موقعیت کلامی که بر متن حاکم است، به روایت و تحلیل حوادث داستان پرداخته و نظرات خود را در قالب این شیوه بیان نموده‌اند. به تعبیر دیگر روایت‌گر، به سخنان شخصیت‌ها، سیطره‌ی کامل دارد و مجالی را برای سخن گفتن آنها نمی‌گذارد. این شیوه پس از نقل قول مستقیم، بیش‌ترین کاربرد را در داستان "شیر و گاو" دارد.

این شیوه کارکردهای متعددی در داستان دارد که از میان آن‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

۱. باب موضوعی را در داستان باز می‌کند.

۲. محتوای گفتار شخصیت‌ها را خلاصه می‌کند.

۳. وقتی نویسنده‌ای باب موضوعی را در داستان با این شیوه باز می‌کند، از یک‌سو زمینه را برای برجسته کردن بقیه‌ی گفتمان فراهم می‌آورد و از سوی دیگر ارائه‌ی خلاصه‌ی محتوای گفتار، دلالت‌های متفاوتی می‌تواند داشته باشد. گزارش‌گر، از این طریق با به‌کارگیری کم‌ترین فضا و ایجاد ساخت‌های پیچیده، می‌تواند اطلاعات بیش‌تری به خواننده بدهد. ساخت‌های طولانی که راوی از طریق آن‌ها، کنش گفتاری را در روایت بازنمایی می‌کند، تأثیر سبک رسمی را دارد و بیش‌تر مناسب گزارش خبری است تا داستان. (ره‌گویی، ۱ـ ۱۳۸۷: ۴۳)

ابن مقفع در داستان "شیر و گاو" معمولی‌ترین شیوه‌ی روایت در داستان را برگزیده است، یعنی راویت به شیوه‌ی سوم شخص یا دانای کل. نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال شخصیت‌ها و قهرمانان را گزارش می‌دهد. اوست که اعمال و افکار آن‌ها را شاهد است و با توضیحاتی که ارائه می‌دهد، می‌تواند محتویات فکری خود را در قضاوت هر شخصیت با مخاطبان منتقل کند. بنابراین داستان توسط روایت سوم آغاز می‌شود، سپس راوی سوم شخص یادانای کل در جای جای داستان هر کجا لازم بوده، وارد داستان شده و توضی‌حی را درباره‌ی سیر تداوم داستان در اختیار خواننده قرار می‌دهد،

هم‌چنی‌ن ارتباط می‌ان حکایت‌های فرعی داستان نیز توسط روایت سوم شخص انجام می‌شود.

داستان با روایت سوم شخص یا دانای کل آغاز می‌شود؛ مانند عبارت زیر:

ومن أمثال ذلک أنه کان بأرض دستاوند رجلٌ شیخٌ وکان له ثلاثهٔ بنین، فلما بلغوا أشدهم أسرفوا فی مال أبیهم، ولم یکونوا احترفوا حرفهً یکسبون لأنفسهم بها خیراً. فلامهم أبوهم، ووعظهم علی سوء فعلهم. (ابن‌مقعع، بی‌تا، باب الأسد و الثور)

استفاده از زاویه‌ی دید سوم شخص باعث احاطه‌ی کامل خواننده نسبت به حوادث و شخصیت‌های داستان می‌شود؛ چون نویسنده در درون شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و اندیشه و حالات درونی آن‌ها را آشکار می‌کند.

هم‌چنین هر یک از شخصیت‌های اصلی داستان به وسیله‌ی روایت سوم شخص و گزارش راوی وارد عرصه‌ی داستان می‌شوند و راوی با ارائه توضیحاتی هر یک از شخصیت‌ها را وارد دنیای داستان می‌کند:

ـ ورود شتربه به داستان:

ـ "وکان معه عجلهٔ یجرها ثوران یقال لأحدهما شتربه ولآخر بندبهٔ، فوحل شتربه فی ذلک المکان، فعالجه الرجل وأصحابه حتی بلغ منهم الجهد ....وأما الثور فإنه خلص من مکانه وانبعث. فام یزل فی مرجِ مخصبِ کثیرالماء والکلأ؛ فلما أسمن وأمن جعل یخور ویرفع صوته بالخوار". (ابن‌مقعع، بی‌تا: ۲۸)

ورود شیر، کلیله و دمنه به داستان:

ـ "وکان قریباً منه أجمهٔ فیها أسدٌ عظیمٌ وهو ملک تلک الناحیهٔ. ومعه سباعٌ کثیرهٌ وذئابٌ وبنات آوی وثعالب وفودٌ ونمورٌ؛ وکان هذا الأسد منفرداً برأیه دون أخذ برأی أحدٍ من أصحابه. فلما سمع خوار الثور" ..... "وکان فیمن معه من السباع ابنا آوی یقال لأحدهما کلیلهٔ وللآخر دمنه؛ وکانا ذوی دهاء وعلمٍ وأدبٍ". (همان: ۲۸)

هم‌چنین راوی در جای جای داستان به عنوان ناظری حضور دارد و هر کجا لازم می‌بیند وارد عرصه‌ی داستان شده و مطالبی را برای پیشبرد داستان به خواننده عرضه می‌کند.

از سوی دیگر ارتباط میان گفته‌های مستقیم به وسیله‌ی گزارش سخنان انجام می‌شود، راوی در این‌جا به عنوان دانای کل سیر داستان را به پیش می‌برد:

ـ "ثمَّ إن دمنهٔ إنطلق حتی دخل الأسد فسلم علیه.فقال الأسد لبعض جلسائه وقال":...

ـ "فلما، فرغ دمنهٔ من مقالته هذه أعجب الملک به إعجاباً شدیداً، وأحسن الرد علیه، وزاد فی کرامه".

ـ "ثم قام من مکانه فمشی غیربعیدٍ، فبصر بدمنهٔ مقبلاً نحوه فطابت نفسه بذلک، ورجع إلی مکانه، ودخل دمنهٔ علی الأسد. وقال له:" (همان: ۳۰)

شتربه پس از ورود به نزد شیر،، جای‌گاه والایی کسب کرده و از درجه‌ی تقرب او از دمنه فراتر می‌رود:

"إن الأسد قرب شتربه وأکرمه وأنس به وأتمنه علی أسراره وشاوره فی أمره ولم تزده الأیام إلا عجباً به ورغبهً فیه وتقریباً منه؛ حتی صارت أخص أصحابه عنده منزلهً، فلما رأی دمنه إن الثور قدأختص بالأسد دونه و دون أصحابه، وأنه قد صاد صاحب رأیه وخلواته ولهوهٔ، حسده حسداً عظیماً، وبلغ منه غیظه کل مبلغ، فشکا ذلک إلی أخیه کلیله". (همان: ۳۲)

این موضوع سبب حسادت دمنه شده، وی بدنبال بازگرداندن جایگاه سابق خود نزد شیر است، به همین دلیل به توطئه علیه شتربه پرداخته و هر یک از شیر و شتربه را ضد یکدیگر تحریک کرد، این‌اقدام دمنه با گزارش سخنان نیز برای خواننده بیان شده است.

تحریک‌شیر علیه شتربه:

"فلما فرغ دمنهٔ من حمل الأسد علی الثور، وعرف أنه قدوقع فی نفسه ما کان یلتمس، وأن الأسد سیتحذر الثور، ویتهیاله، أراد أن یأتی الثور لیغریه بالأسد، وأحب أن یکون إتیانه من قبل الأسد مخافهٔ أن یبلغه ذلک فیتأذی به". (همان: ۳۷)

سرانجام دمنه با توطئه‌هایی که می‌چیند موفق می‌شود هر یک از شیر و گاو را ضد هم‌دیگرتحریک کرده و سبب ایجاد جنگ و درگیری میان آن‌ها می‌شود. این‌امور برای سرعت بخشیدن به داستان با گزارش سخنان روایت شده است:

"ثم إن کلیله و دمنه انطلقا جمیعاً لیحضرا قتال الأسد والثور، وینظرا ما یجریی بینهما، ویعاینا ما یئول إلیه أمرهما". (همان: ۴۱)

ماجرای درگیری شیر و گاو نیز برای سرعت‌بخشیدن به روایت با گزارش سخنان بیان شده است:

"ثمّ إنّ الأسد نظر إلی الثور فرأی الدلالات التی ذکرها له دمنه؛ فلم یشک أنه جاء لقتاله، فواثبه، ونشأ بینهما الحرب، واشتد قتال الثور والأسد، وطال بینهما الدماء، فلما رأی کلیله أن الأسد قدبلغ منه ما بلغ". (همان: ۴۱)

هم‌چنین جمع‌بندی و نتیجه‌گیری داستان نیز به شیوه‌ی روایت سوم شخص و توسط دانای کل انجام می‌شود. گویا راوی، ازاین شیوه استفاده کرده تا سرنوشت نهایی دمنه را در یک یا چند جمله در اختیار مخاطب قرار دهد؛ زیرا اگر سرنوشت نهایی دمنه اگر قرار بود با شیوه‌های مستقیم یا مستقیم آزاد بیان شود، نیازمند شرح تفصیلی بود؛ ولی به دلیل اینکه مؤلف قصد داشته آن را به اختصار بیان کند، به همین دلیل بکارگیری سبک گزارش سخنان کمک شایانی به این امر نموده است.

"فرضی الأسد بقول دمنه. ثم علم بعد ذلک بکذبه وغدره وفجوره فقتله شر قتله". (همان: ۴۵)

اغلب داستان‌های کلیله و دمنه توسط راوی سوم شخص یا دانای کل نامحدود روایت شده‌اند؛ بااین‌تفاوت که گاه‌ی در می‌ان گفت‌وگوی شخص‌ی‌ت‌ها از زاویه‌ی دید اول شخص نیز استفاده شده است.

زاویه‌ی دید در داستان‌های کهن و قصه‌ها نظم طبیعی ندارد. هر لحظه زاویه‌یدید عوض می‌شود؛ از سوم شخص به اول شخص. داستان شیر و گاو کلیله و دمنه نیز از این‌موضوع مستثنی نیست.

۳،۲،۴. اندیشه‌ی مستقیم

حضور و کاربرد اندیشه‌ی مستقیم در داستان بسیار اندک است و تعداد آن از دو یا سه مورد فراتر نمی‌رود. دراین شیوه روایت‌گر، با نفوذ به اندیشه‌ی شخصیت‌ها آن را مستقیم در اختیار خواننده قرار می‌دهد. به عبارت دیگر روایت‌گراز طریق گردش در ذهن شخصیت سبکی را طراحی می‌کند که موجب پیدایش توهمی می‌شود، حاکی از این که خواننده بدون دخالت وی به فراگردهای ذهنی شخصیت‌ها یعنی به دیدگاه‌های درونی‌شان دسترسی مستقیم دارد. در نتیجه خواننده جهانِ داستان را از طریق "پنجره"ی ذهن شخصیت می‌نگرد. (وردانک،۱۳۸۹: ۹۰)

از اندیشه‌های مستقیمی که در داستان آمده است، می‌توان به اندیشه‌ی مستقیم شیر اشاره کرد. وی که دمنه را برای پرس و جو درباره‌ی صدای عجیب و ترسناک فرستاده

است، به‌دنبال تأخیر دمنه نگران شده و از فرستادن دمنه پشیمان می‌شود و به فکر فرو می‌رود که دمنه با صاحب صدای مخوف علیه او توطئه نکند. راوی این پشیمانی را با اندیشه‌ی مستقیم شیر بیان کرده است تا خواننده را مستقیم با دغدغه‌ی فکری شیر آگاه کند:

ـ "فکرَّ أسد فی أمره، وندم علی إرسال دمنه حیث أرسله، وقال فی نفسه: وأصبت فی ائتمانی دمنهٔ، وقد کان ببالی مطروحاً، فإن الرجل إذا کان یحظر باب الملک، وقد أطلب حقوقه من غیر جرمٍ کان منه، أو کان مغباً علیه عند سلطانه؛ أو کان عنده معروفاً بالشره والحرص، .... ولعله صادف صاحب الصوت أقوی سلطاناً منی فیرغب به عنی ویملی مع علی". (ابن‌مقعع، بی‌تا: ۳۱)

۵. نتیجه‌گیری

با مطالعه‌ی سبک روایت داستان شیر و گاو این نتیجه حاصل شد که راوی برای روایت داستان از شیوه‌ی نقل قول مستقیم استفاده کرده است، بنابراین راوی در روایت و نقل داستان بر خط معیار پایبند بوده است. به‌گونه‌ای که داستان عرصه‌ی گفتگو میان شخصیت‌های اصلی داستان مانند کلیله و دمنه، دمنه و شیر، شیر و گاو و دمنه و گاو است. البته گفتگو میان شخصیت‌های فرعی داستان نیز وجود دارد که هر یک بنا به اقتضای داستان وارد ماجرا شده و این داستان‌ها و شخصیت‌ها در خدمت شخصیت‌های اصلی داستان و اهداف آن‌ها هستند که پس از رساندن پیام آن‌ها از صحنه خارج می‌شوند. راوی با این شیوه‌ی روایتی به نیکویی توانسته است مسائلی مانند آرزوی دمنه برای رسیدن به جایگاه والا در دستگاه حکومت، موانع پیش‌روی او در این راه، چگونگی حذف موانع ـ از میان برداشتن شتربه ـ احساس حسادت او نسبت به گاو، تلاش برای بازگرداندن جایگاه از دست رفته‌اش در نزد شیر و ... را با سبک مستقیم در اختیار خواننده قرار دهد.

از سوی دیگر راوی بنا به اقتضای داستان هر کجا لازم بوده وارد داستان شده و توضیحاتی را با سبک گزارش سخنان و زاویه‌ی دید دانای کل در اختیار خواننده قرار می‌دهد و ضمن کمک به پیش‌برد حوادث داستان، هر کجا لازم بوده حوادث داستان را خلاصه یاجمع‌بندی کرده است.

هم‌چنین از آن‌جایی که هدف اولیه‌ی داستان اخلاقی ـ حکمی است، لذا سبک غالب روایت بر اساس نقل سخنان چه به صورت مستقیم یا گزارش است و راوی برای این قبیل

داستان‌ها نیازی به غور در افکار و اندیشه‌ها ندارد، لذا سبک روایت منتنی بر اندیشه در داستان حضور کاملا کم‌رنگی دارد و از چند مورد تجاوز نمی‌کند.

فهرست منابع

ـ آذر شب، محمد علی. تاریخ الأدب العربی غی العصر العباسی (۱). چاپ سوم .۱۳۸۵. تهران: سمت

ـ ابن خلدون، عبدالرحمن. مقدمهٔ ابن خلدون. بی‌تا. بیروت: دار الکشاف.

ـ انوشه، حسن. فرهنگنامه ادب فارسی، ۱۳۸۱. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ ابن مقفع، عبدالله. کلیله و دمنه. بی‌تا. www.alkottob.com

ـ بهار، محمدتقی. سبک‌شناسی یاتاریخ تطور نثر فارسی. چاپ ۵، ج ۲. ۱۳۶۹. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

ـ تولان، مایکل. روایت شناسی درآمدی زبانشناختی انتقادی. ترجمه‌ی سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. ۱۳۸۶. تهران: سمت.

ـ جرجانی، عبدالقاهر. دلائل الإعجاز. تحقیق محمود شاکر. ۱۹۸۳. قاهرهٔ. بی جا.

ـ حری، ابوالفضل. (۱ـ ۱۳۹۰). "معرفی کتاب سبک‌شناسی ادبیات داستانی". ***کتاب ماه و ادبیات***. شماره‌ی ۵۹. اسفند ماه.

ـ حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۹) "بررسی خواننده‌ی نهفته در داستان‌های اکبرپور" مجله‌ی ادبیات کودک، سال ۱، شماره‌ی ۱، صص ۱۰۱ ـ ۱۲۷.

ـ دوبلوا، فرانسوا. برزویه طبیب و منشأ کلیله و دمنه. ترجمه صادق سجادی. ۱۳۸۲. تهران: طهوری.

ـ دهخدا، علی‌اکبر. لغت‌نامه. ۱۳۷۴. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

ـ ره‌گویی، رخشنده. (۲ـ ۱۳۸۷). سبک‌شناسی پیکره‌ای بازنمایی گفتار، نوشتار و اندیشه در متون روایی فارسی (داستان و روزنامه)، رساله‌ی دکتری. رشته‌ی زبان‌شناسی همگانی. تهران. دانشگاه تهران.

ـ ریمون کنان، شلومیت. روایت داستان بوطیقای معاصر. ترجمه‌ی ابوالفضل حری، ۱۳۸۷. تهران: نشر نیلوفر.

ـ الزمخشری، جارالله محمود بن عمر. اساس البلاغهٔ. تحقیق: عبدالرحیم محمود امین، ۱۹۵۳. القاهرهٔ.

ـ الشلمی، لطف الله. (۲۰۰۷). "تحلیل الخطاب الرائی: المفاهیم و التشاکلات". مجلۀالراوی. العدد ۱۷.

ـ الفراهیدی، خلیل بن احمد. العین. تحقیق: مهدی المخزومی. الطبعۀ الثانیۀ. ۱۴۰۹. بیروت: دار الهجرۀ.

ـ الفاخوری، حنا. تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر. ترجمه‌ی عبدالحمید ایتی، چاپ نهم، ۱۳۹۳. تهران: انتشارات توس.

ـ الکردی، عبدالرحیم. الراوی والنص القصصی. الطبعۀ الثانیۀ. ۱۹۹۸. القاهرۀ:دار النشر للجامعات.

ـ ـــــــ ـــــــــ السرد فی الروایۀ المعاصرۀ. الطبعۀ الاولی.۲۰۰۶. مکتبۀ الآداب: القاهرۀ.

ـ ـــــــ ـــــــــ. السرد و مناهج النقد الادبی. ۲۰۰۴. القاهرۀ:مکتبۀ الآداب.

ـ لوته، یاکوب. مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سی‌نما، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام. ۱۳۸۶.تهران: مینوی خرد.

ـ وردانک، پیتر. درآمدی بر سبک‌شناسی رمان .ترجمه‌ی محمد غفاری. ۱۳۸۹. تهران: نشر نی.

ـ محجوب، محمد جعفر. تاریخ مقدمه: سبک خراسانی در شعر فارسی، چاپ اول، بی‌تا. تهران، نشر فردوسی و ـ جامی.

ـ مصلوب، احمد. فی المصطلح النقدی. ۲۰۰۲. بغداد. منشورات المجمع العلمی.

ـ معین، محمد.فرهنگ فارسی. ۱۳۸۹. تهران: نشر سرایش.

ـ یقطین، سعید. تحلیل الخطاب الروایی. ۱۹۸۱. المرکز الثقافی العربی ، الدار البیضاء.

- Leech, Geoffrey & Short (1981), Mick ***Style in Fiction A Linguistic Introduction to English Fictional Prose***, Second edition.

از تاریخ تا اسطوره
(بن‌مایه‌های اساطیری درابومسلم‌نامه)

ذوالفقار علامی[۱]
نازنین علی آبادی ایلامی[۲]

چکیده
میان اسطوره و تاریخ، به معنای سنتی آن، مرز مشخصی نیست، چنانکه پالودن تاریخ از اسطوره و مرزبندی میان آن‌ها دشوار و گاه ناممکن می‌نماید. از این رو ست که گاه موجودات اساطیری، تبدیل به شخصیت‌های تاریخی شده و گاه مردان و شخصیت‌های تاریخی، چهره اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند. چنین است که ماجرای قیام عبدالرحمن‌بن اسدبن‌جنید، ملقب به ابومسلم خراسانی، تحت تاثیر شاهنامه فردوسی در زیر ساخت خود دارای عناصری از اسطوره و حماسه است. هدف بررسی پیش رو، که به روش تحلیلی-توصیفی انجام شده، واکاوی و تحلیل مهمترین بنمایه‌های اساطیری ابومسلم نامه است، تا تاثیر اسطوره در تایخ و در هم تنیدگی این دو نمایان شود. نتیجه بررسی نشان می‌دهد که این اثر با اسطوره و حماسه درآمیخته و بن‌مایه‌هایی همچون اسطوره قهرمان؛ نبرد خیر و شر یا نیروهای اهورائی و اهریمنی؛ زمان و مکان اساطیری، آئین‌ها و باورهای اساطیری، کردارهای پهلوانی-اساطیری؛ ابزارهای اساطیری و... در آن بازتاب یافته است.

کلیدواژه‌ها:شاهنامه، بن مایه های اساطیری، ابومسلم نامه .

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا Zalami@alzahra.ac.ir
[۲]. دانشجوی کارشناسی ارشد nazaninaliabadi@gmail.com

مقدمه:

اسطوره ها نشان دهنده جهان بینی انسان پیش از تاریخ و به مثابه الگوهایی هستند که برغم گذشت زمان بسیار زیاد در زندگی انسان همچنان نقش آفرینی می کنند و به گونه های مختلف،پیدا و پنهان، در زندگی او حضور دارند و چون بت عیار هر روز به رنگی در می آیند.بدین ترتیب اسطوره با تاریخ پیوند می خورد و به هم می آمیزد،تا جایی که مرزبندی بین اسطوره و تاریخ دشوار و گاه ناممکن می گردد.

«از این روست که گاه گذشتگان ایزد واژدها را ازمغاک تاریک اساطیر درآورده، باپالودنشان از هر چیز وهمناک و مینوی، ازآنان پهلوان و جبار ساخته اند و گاه یل و دشمنش را از تاریخ دور رانده،بر مبنای نگاره های باستانی اسطوره ای،از آنان ایزد و دیو آفریده اند.بدین سان گاه حدیث بغان و مینویان از زبان یلان و زمینیان بازگوشده است وگاه سرگذشت مردان و زنان به صورت افسانه خدایان وپریان.»(سرکاراتی، ۲۷:۱۳۸۵)

اسطوره پردازی در مورد شخصیت های تاریخی بر اساس و باهدف جاودانه کردن شخصیت تاریخی صورت می گیرد.از این رو شخصیتی که در مورد او افسانه و اسطوره پردازی می شود،نخست باید در تاریخ مشهور و شناخته شده باشد تا در اسطوره شناخته شده تر و مشهورتر گردد.توجه به افسانه های مربوط به کورش،اردشیر،بهرام گور، و...این حقیقت را بروشنی نشان می دهد.

اسطوره پردازی در مورد شخصیت های تاریخی و پهلوانان،منحصر به اقوام ایرانی نیست،بلکه ازگذشته‌های بسیار دور و درمیان همه اقوام یک سنت بوده است و بنا برعلاقه ای که مردمان و ذهن خلاق نقالان وانسان اسطوره گرا داشتند،از پهلوانان و اشخاص تاریخی شخصیت‌های اسطوره‌ای ساخته اند، شخصیت‌هایی که آرمانی بودند و معادل زمینی نداشتند.بدین ترتیب پهلوانان وشخصیت های تاریخی، چهره‌ای نیمه ایزدی نیمه بشری می یافتند و برای جذابیّت هرچه بیشتر،کردار و رفتارو محیط اطراف، موجودات و هرچه پهلوانان با آن سروکار داشتنددر ذهنشان جنبه فرازمینی پیدا می کردند.ازاین رو آنچه ما به آن اسطوره می‌گوییم،اگرچه برای انسان اساطیری واقعی می نموده است، با واقعیت زندگی بشر امروزی قابل تطبیق نیست،.این داستان‌های اساطیری نسل به نسل و سینه به سینه نقل گردیده و درطول این مسیر طولانی تا رسیدن به کتابت همچنان به

فضای اسطوره‌ای وافسانه‌ای وغیر واقعی آنها افزوده شده است.داستان های پهلوانی ما نیز از این قاعده مستثنی نیستند.

البته شرایط زمانی ومکانی و دگرگونی ها و تحولات اجتماعی را در تبدیل تاریخ به اسطوره نه تنها نمی توان از نظر دور داشت،بلکه باید آن را از عوامل مهم و بسیار تاثیر گذار تلقی کرد.

اما باید توجه داشت که اسطوره ای کردن افراد تاریخی،که در اثر آن شخصیت تاریخی در حماسه به پهلوان مبدل می شود،مطابق با الگو و نمونه ای از پیش پرداخته شده،انجام می پذیرد.این پهلوانان از روی تصویر و نگاره پهلوانان اساطیری کهن ساخته و پرداخته می شوند.حافظه عامه به شخصیت های تاریخی دوران های جدید،معنی واعتباری می بخشد که بایسته آنهاست؛یعنی فرد تاریخی را به صورت پهلوانی درمی آورد که نمونه های ازلی را تقلید و افعال مثالی را تکرار می کند؛معنی واعتباری را که مردم جوامع باستان،همواره از آن آگاه بوده اند.(الیاده، ۱۳۸۴: ۵۷_ ۵۹)

به همین دلیل است که برجسته ترین و برونی ترین ویژگی در روند اسطوره شدن تاریخ و دگرگونی نمود تاریخی به نماد اسطوره ای،درهمین است که پدیده هر چه بیش از تاریخ می گسلد و بیش به اسطوره می پیوندد،بیش جایگاه خویش را از دست می دهد.آن گاه که زمان و جایگاه به یکبارگی در پدیده ای گم و فراموش شد،آن پدیده به سرانجام دیگرگونی خود از پدیده‌ای تاریخی به پدیده‌ای اسطوره‌ای رسیده است .(کزازی،۱۳۷۲: ۵۸)

از سوی دیگر، اسطوره نمایانگر فرهنگ و تمدن، آداب و رسوم و تفکر یک ملت در دوران کهن ما قبل تاریخ است که نسل به نسل نقل شده است وبه صورت میراثی ماندگار به نسل های بعدی رسیده است.در فهم عامه و برخی فرهنگها،اسطوره معنی -آنچه خیالی و غیر واقعی است وجنبه افسانه ای محض دارد-یافته است؛اما اسطوره را باید داستان و سرگذشت مینوی دانست که معمولا اصل آن معلوم نیست و شرح عمل و عقیده نهاد یا پدیده طبیعی است به صورت فراسویی، که دست کم بخشی از آن از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته شده وباآیینها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. (آموزگار،۱۳۸۰: ۳)

سرچشمه های اساطیر ایرانی:

آگاهی ماازاساطیرایران،ازسرچشمه های گوناگونی است که مهمترین آنهااوستااست؛البته اسطوره های قدیمی پیش از زردشت در ساختن اسطوره های زردشتی،بازتاب یافته و حفظ شده اند؛مهمترین بخش این مطالب گات ها[۱۲] است که سروده زردشت است.متون پهلوی یا فارسی میانه نیزازدیگر نوشته های بنیادین اساطیر ایران است؛از جمله بندهشن[۱۳]،که مجموعه ای ازترجمه متن های اوستایی درباره آفرینش وکیفیت وهدف آن است.منبع دیگر وداهااست،که ازمتون مقدس هندیان،خصوصاسروده های ریگ وداست.درورداهابسیاری ازباورهای هندوایران باستان حفظ شده ومی توان آنها رادربازسازی باورهای ایران پیش اززردشت به کار برد.افزون براین منابع اصلی،چندمنبع فرعی دیگرنیزموجوداست،ازجمله:کتیبه های شاهان ایرانی،آثارهنری،سکه ها،نقوش برجسته، آثارباستانی وگزارش های باستان شناسان یونانی و رومی ودیگران. (هینلز،۱۳۸۲ :۲۱_۲۳)

پیشینه پژوهش:

پیرامون ابومسلم نامه پژوهش هایی که انجام شده عبارتنداز:رساله دکتری خانم سکینه عباسی در دانشگاه یزد با عنوان«نقد وبررسی اجزای قصه های بلند عامیانه فارسی براساس ابومسلم نامه،اسکندر نامه و فیروزشاه نامه» به راهنمائی یدالله جلالی پندری و مقاله «سرگذشت حماسی ابومسلم خراسانی»از محمدجعفرمحجوب درمجله ایران شناسی(سال۶۵شماره های۴و۵)،که نویسنده در آن سرگذشت ابومسلم وداستان خونخواهی وی را براساس منابع تاریخی و ادبی و نسخه های خطی ابومسلم نامه به قلم آورده است،ومقاله«ابومسلم نامه»از مهران افشاری و مقاله حماسه وهیاهو(شیوه انتقال حماسه درمقایسه سازه شناختی سمک عیار از محمود حسن آبادی درمجله ادب وزبان(سال۱۳۸۷شماره۲۳) ،ومقاله«نظری برابومسلم نامه» از علی رضا ذکاوتی قراگزلو؛ «اجتماعیات در ابومسلم نامه»از آقای محمدجعفری(قنواتی)؛ «تبرابومسلم در داستانی بااستادکاران جوانمرد» ازمحسن مهین دوست،ومقاله بررسی و نقد عناصرعمده فرهنگ عامیانه درابو مسلم نامه از منیره احمدسلطانی و خانم معصومه ارشد درمجله(مطالعات نقدادبی(سال۱۳۹۲شماره۲۳)،ومقاله سیمای اسطوره ای ابومسلم از مجید خالقیان

---

[۱۲].Gatha

[۱۳].Bundahishn

درمجله خردگان که در آن به کوشش هائی که دردوره صفویه برای ازمیان بردن ابومسلم نامه صورت گرفته،به سیاه پوش بودن ابومسلم،گرایش اوبه اندیشه های ایرانیان باستان،زرتشتی بودن سنباد(ازخونخواهان ابومسلم)،خرمدینان که بانام وخاطره ابومسلم قیام کردند،ابو مسلم نزد شیعیان و اهل فتوت و صوفیان اشاره شده ومقاله های: «درنگی برظرفیت های فانتزی در جنیدنامه(پیش درآمدداستان بلندابومسلم نامه) درمجله مطالعات ادبیات کودک شماره ۱ بهار و تابستان ۱۳۹۳وبازشناسی چهره قهرمان اژدهاکش درسرگذشت ابومسلم ازخانم سکینه عباسی و یدالله جلالی پندری(ادب پژوهی ۱۳۹۲شماره۲۴) که درآن به اژدهاکشی به عنوان یک تم تکرارشونده اساطیری پرداخته شده است.اما درباره بن مایه های اساطیری ابومسلم نامه پژوهشی مستقل انجام نگرفته است.

در باره ابومسلم نامه:

«ابومسلم نامه»داستانی دینی وماجرای قیام عبدالرحمن بن اسد بن جنید،ملقب به ابومسلم خراسانی است،که پس ازنزدیک به چهل سال جنگ‌های پیاپی پس از قتل مروان خلیفه اموی به حکومت امویان پایان می‌دهد و سفاح بن عباس ازعمو زاده‌های پیامبر(ص)رابه تخت خلافت می‌نشاند؛اما پس ازتوطئه ای،ابومسلم توسط منصوردوانیقی،برادروجانشین سفاح،کشته می‌شود.این داستان درسه بخش جنید نامه(ماجرای جدخیالی ابو مسلم)،ابومسلم نامه که(ماجرای ستیزابومسلم باوالیان خلیفه اموی درراه انتقام جویی ازخون شهیدان اهل بیت(ع)،جنگ های طولانی بالشکر مروان،که همگی خارجی خوانده شده اند،کشتن مروان حمار،آخرین خلیفه دمشق،پاکسازی سرزمین های اسلام ازکافران مسلمان نما،سپردن خلافت به خاندان رسول(ص)،خیانت ابوجعفردوانیقی،کشته شدن ابومسلم به دست وی)و زمجی نامه،که(خونخواهی قتل ابو مسلم به دست همفکران و یاران وی به سرکردگی سردار رویین تن او،احمدزمجی،است که توسط طرطوسی ودیگر راویان به کتابت درآمده است.ابومسلم نامه ازنظربن مایه‌های اساطیری-حماسی،ادامه الگو برداری از شاهنامه است که در دلاوری‌ها و قهرمانی‌های ابومسلم ودیگر پهلوانان اطراف او بازتاب یافته است.

بحث و بررسی:

۱.اسطوره ی قهرمان

اسطوره قهرمان عادی ترین و مانوس ترین اسطوره در جهان است.این اسطوره دارای جاذبه ای شگفت انگیز است واهمیت روانی فوق العاده عمیقی دارد.اسطوره های قهرمانی ازلحاظ جزئیات متفاوت،اماهمگی دارای یک الگوی جهانی هستند؛درهمه آنهاازتولدمعجزه آسای قهرمان،قدرت فوق انسانی اودرکودکی،رسیدن سریع او به قدرت،کشمکش پیروزمندانه او بر نیروهای شرّ،سقوط او در نتیجه خیانت دیگران ومرگ فداکارانه سخن به میان رفته است (واحد دوست:۱۳۸۷: ۲۱۵)

دراسطوره،قهرمان ازتقدس خاصی برخورداراست.اسطوره ها در دوران تاریخی درحماسه نفوذ کرده وبا آن در آمیخته اند.ابومسلم نامه نیز از این قاعده مستثنی نیست و تار و پود آن بااسطوره درهم تنیده شده است.

مطالعه اساطیربازمانده ازنوشته‌ها ی اوستایی،پهلوی و...نشان می‌دهد که پیشینه پهلوانی به دوران اساطیری می‌رسد.نمونه بارز این گونه پهلوانان اسطوره ای گرشاسب است که فردوسی در شاهنامه واسدی توسی درگرشاسب نامه وصف پهلوانی های او را به شعر در آورده اند:

«گرشاسب سام نریمان-که از زبان خود او در گرشاسب نامه نقل شده:مرا ایزد از بهر جنگ آفرید-تجسمی است از آرمان پهلوانی دوران هندو ایرانی.نمودگاری است ازمردی ومردانگی وسترگی:بالاش برز،چندکوه بیستون،بازوش به ستبری شانه هیون،نیرویش فزونتراز زورصدپیل ودریای نیل،ریشش انبوه و گیسویش افشان،یلی که در یک نشست پانزده اسب می کشد و می خوردومی از جام ده منی می نوشد،و به هر گامی فاصله هزار گام را می جهد،درازی نیزه اش سی ارش است وسنگینی گرزش هزارمن.»(سرکاراتی،۱۳۵۸:۲۵۲)

نمونه دیگر از این قبیل پهلوانان درشاهنامه، که نشان دهنده جنبه‌ایزدی پهلوان و تکرار کهن الگوی پهلوانی در حماسه‌های ایرانی است،رستم دستان است.

تحلیل شخصیت رستم نشان می‌دهد که خصوصیات یکی از خدایان کهن تمدن ایرانی-هندی را در خود دارد، ایزدی به نام ایندره[۱۴]. هر دو به شیوه‌ی نامعمول به دنیا می‌آیند؛درکودکی دلاوری‌هایی دارند،گرزهایشان را به ارث می‌برند و...(خالقی

[۱۴].Indre

مطلق،۴۹:۱۳۸۸)اکثر این خصوصیات در مورد ابومسلم،که محوری‌ترین پهلوان این داستان حماسی است، صدق می کند.

کردارهای پهلوانی:

«در حماسه پهلوان از هنرهای خارق العاده برخوردار است و از دست او کارهایی بر می آید که از دست انسان های عادی ساخته نیست.یعنی او در حقیقت یک انسان آرمانی و برآورنده آرزوهای دست نیافتنی انسان هاست.»(خالقی مطلق،۴۵:۱۳۸۶)

به روایت نویسنده ابومسلم نامه،در سه سالگی کسی قادر نیست او رااز زمین بلند کند،درهفت سالگی قیروان کشتی‌گیر را به زمین می‌زند ومی‌کشد.در پانزده سالگی بیل سی منی را به بالای خانه‌ای می‌زند و فرو می‌ریزد و سنگ سی منی را چنان بر زمین می‌زند که ده گز در زمین فرو می‌رود.(طرطوسی،۱۳۸۰،ج۱:۵۷۱)

ازدیگرجنبه‌های پهلوانی خوش خوراکی وپرخوری پهلوان است که نمونه بارز آن درشاهنامه رستم است که در یک وعده گوربریانی را می خورد.

در مورد غذا خوردن ابومسلم،هنگامی که برای مزدوری پیرمردی به نام عدنان فیلدار می‌رودوازاو می‌خواهد چیزی برای خوردن بیاورد،طرطوسی چنین روایت می کند:

«پیرمرد سه تا نان آورد.امیر گفت:دوشاب نداری؟اورفت دوشاب بیاورد،نان نبود.رفت نان آورد،دوشاب نبود.»(همان، ج ۲، ۳۹)

و چون سیر نمی‌شودازعدنان می‌خواهدازمزدش برای او بره‌ای بریان کند: «امیر گفت: تو از مزد من بره‌ای بریان کن و سفره‌ای را حاضر ساز که من رفتم به کارا! »(همان: ۳۹)

هیکل ابومسلم آنقدر اساطیری و فرا طبیعی است که تبری که دسته آن ده گز و به ستبری یک ساعد است و از این نوک تا آن نوک تیغه آن دو گز است و از مهره اول تا دم تبر یک گز است و وزن آن سی من است،در زیر بغل و یا در آستین پنهان می‌کند:

«خردک پرسید وزن آن(تبر)چقدر باشد؟امیر گفت سی من»(همان، ۵۷۶).

تبری سه مهره از نوک تا به آن نوک تبر دو گز بود وازمهره اول تا به دم یگ گز!» (همان، ج ۱: ۵۷۸)

«آخر امیر به تنگ آمد،دست در زیر بغل کردوآن را به در آورد»(همان، ۵۹۳).

«فی الحال امیربرپای خودایستادوتبردرآستین کپنک نهاد.»(همان، ج ۲، ۱۶)

اماهمان گونه که دراساطیر می‌بینیم ازلحاظ جنبه اخلاقی و عرفانی ایندره الگوی پهلوانان ایرانی نیست. «ایندره ازگروه دئوه‌ها که ایزدان ارتشتاران و جنگجویان بودندودراساطیر ایران ازمقام ایزدی تنزل پیدا می‌کنند وتبدیل به دیوها می‌شوند.در مقابل در ایران اساطیری تکیه براهوره‌هاست که ایزدان نیکی و خیراند.ایزدی که ازاو الگوهای شهریاری و پهلوانی، عرفانی- دینی به وجود آمده است وآن چنان بر فرهنگ ما تاثیر گذاشته است که مردم چه پیش ازاسلام وچه بعد از اسلام آگاهانه وناآگاهانه درپی تکرارالگوهای رفتاری اوبوده‌اندایزدمهراست».(بهار،۱۳۸۴: ۳۷-۹۸)

ایزدمهرعلاوه برجنگاوری ودلیری وشهریاری،ایزد دوستی ونعمت وبرکت و راهنمای دین است... خوش اندام، بلند بالا و نیرومند و قوی بازوست،همان خصوصیاتی که در تمام پهلوانان ایران چه اساطیری و چه تاریخی می‌بینیم، پهلوانی در دوره اسلامی نیز بر اساس الگوی مهر است.درتمام حماسه‌های ایرانی که با اساطیر آمیخته است این الگو همچنان تکرار می شود.

ابومسلم که تکرار کهن الگوی پهلوانان اساطیری است؛انسانی دارای کمال روحی و جسمی است و جلوه‌ای دیگر از ایزد مهر است.

2.نبرد نیروهای خیر و شرّ

چناکه می دانیم یکی از اصولی که شالوده جهان بینی اساطیری ایرانی بر آن استوار است،اعتقاد به دو بن آغازین و قدیم و متضاد خیر و شر است که همواره در حال ستیز و کارزارندو پهنای گیتی و زمینه زندگی آدمی عرصه این نبرد و میدان این کارزار است.در چهار چوب باورهای دینی ایران باستان،این دواصل قدیم متضاد به صورت دو بوده همزادآغازینی تصور شده اندکه از آن دو،یکی مظهر نیکی و روشنی و دیگری مظهر تباهی و تاریکی است و برخوردو هماویزی آن دو تا پیروزی خیوروشنی برشروتاریکی ادامه دارد.(سرکاراتی۱۳۸۵،۹۶)بازتاب حماسی این نبرد و آویزش در شاهنامه به صورت جنگ ایران و توران و فریدون و ضحاک و افراسیاب و کیخسرو دیده می شود.

به باور زردشت نبردی توان فرسا درجهان و نیز در روان آدمیان میان نیروهای خیر و شرّ جریان دارد.اودوگروه روان های متضاد را مشخص می کند که از آغاز زمان در کشاکش با هم اند و در پس پشت هر یک از این گروه ها،در یک سو سپاهی از ایزدان و

فرشتگان[امشاسپدان]وسپاهیان و آفریده های اهورامزدا و درسوی دیگر،درسوی شرّوبدی وزشتی،انبوهی از دیوها و آفریده های اهریمن اند. (تونی،۱۳۸۴:۵۸).

نمونه نیروهای خیر درابومسلم نامه،علاوه برقهرمان اصلی،زرباد،مضراب جهانگیرواحمدزمجی و...در مقابل،نیروهای شرّیااهریمنی یاران مروان، خلیفه اموی بونصرسیار،داغولی،بلوت پتیاره و...اند.

درموردابومسلم دراسطوره قهرمان بحث شد.دراینجا در مورد چند نفر دیگراز نیروهای خیر و شرّ مثال می‌آوریم.راوی در مورد نیروهای خیر تنها به ذکر قد و بالای اساطیری و فرا واقعی قهرمانان پرداخته است

«و درپای آن علم مضراب می‌آمد با پنج گز قد و قامت» (طرطوسی،۱۳۸۰،ج۲: ۲۱۳)،«و قد او دوازده گز بود»(همان ج ۳، ۴۱۳).

اما در مورد نیروهای اهریمنی که دشمنان ابومسلم و ازیاران وحامیان بنی‌امیه‌اند؛توضیحات بیشتری می‌دهدو به حماسه خود رنگ و بوی اساطیری می بخشد.

«امیرابومسلم درآن تاریکی مردکی دیدچندان که برج قلعه‌ای؛وامیرابومسلم داغولی را هنوز ندیده بود» (همان، ج ۲، ۴۰۰).

«امیر درو (شاه غور) نگاه کرد مردی دید عادی، بلند بالای، فراخ آواز، سطبر گردن، با هیبت و با قوت چنان که هر که او را بدیدی، بهراسیدی» (همان، ۵۳۴).

«در برابر مروان، زنگی‌ای بر روی صندلی نشسته بود.قامتش همچون مناری وساق‌هایش چون چناری،بینی همچون غاری،دندانی چون سندان و به طریق دندان گراز در درازی و چون رمح،در تیزی چون خنجر و چشم‌ها در مغاک رفته و به طریق دو در که در جهنم باز شده باشد» (همان، ج ۳، ۳۶۶).

سپس مردی بوددرسپاه طاهر،یک گز از تمام سپاه طاهر بلندتر بود و در روز ده من نان خوردی و گوشت و حلوا پنج من (همان، ج ۴، ۵۱).

درطول این داستان نمونه‌های بسیاری را می‌بینیم که راوی برای نشان دادن سختی نبردهائی که پیش روی ابومسلم ویاران اواست،تمام فضای داستان را اساطیری کرده است.چنانکه درچندمورد،نسب پهلوانان را راوی به پهلوانان اساطیری می‌رساند؛درمورد ملک‌زادومطّهر حیّاثه که از نزدیکترین یاران ابومسلم‌اند،راوی می نویسد:

«گویند که بعد از امیر کل امیر، به سخاوت ملک‌زاد کسی نبود، چرا که او پسر محمّد بود و محمد پسر حسین، حسین پسر قزل ارسلان ... و تور پسر فریدون» (طرطوسی، ج ۲، ۱۳۸۰، ۳۷۶).

«اکنون این مطّهر حیّاثه از فرزند زادگان رستم دستان و سام نریمان است» (همان، ۴۵۹).

«پس ملک زاده گفت با دوستان که:شکی نیست که این مرد(مطّهر حیّاثه) از تخم سام نریمان است» (همان، ۴۸۲).

و در یک مورد نیز نسبت شخصیت‌های مقابل ابومسلم را به نیروهای اهریمنی،که ضحاک نمود زمینی آنهاست می‌رساند:«شنکول شاگرد ضحّاک بود و هر سال بر سر چاه رفتی و سحر از او یاد گرفتی» (همان، ۳۵۰)

۳. کردارهای پهلوانان اساطیری

پهلوانان برای ماندگارشدن بایدکردار و اعمال ایزدان را تکرارکنند،پیش ازاین اشاره شد که زندگی رستم شبیه زندگی ایندره،ازخدایان اساطیرایرانی-هندی ،است.امابعدها ایندره درایران ازمرتبه ایزدی به دیوی تنزل پیدامی‌کندونیزازاین لحاظ که جنبه اخلاقی وعرفانی ندارد،نمی‌تواند الگوی پهلوانان ایرانی باشدالگوی پهلوانان ایرانی ایزدمهر است که مظهر جنگاوری وپادشاهی وشجاعت است. به این دلیل که درآیین مهر پیروان را باروحیه‌ای جنگاوری تربیت می‌کردندکه تنها بانیرویی فروگیرنده بانیروهای اهریمنی است که می‌توان به پیروزی واپسین رسید(بهار،۱۳۸۴: ۳۲).

سعی وکوشش پهلوانان اساطیری برای پیروزی نهایی خیر و نیکی بر نیروهای اهریمنی است و این سنت همچنان در حماسه‌ها ادامه دارد.کردارهای پهلوانان اساطیری در طول تاریخ حماسه همچنان تکرارمی‌شود. درحماسه ابومسلم‌نامه نیز اعمال پهلوانی عبارت اند از:

۳. ۱. کشتن ببر

در روایات اساطیری و حماسی شمار زیادی از پهلوانان اژدهاکش وجود دارد، که فریدون،گرشاسب،سام،رستم و...ازآن جمله اند. علاوه براین، کشتن ببر ژیان در سلسله اعمال پهلوانی گرشاسب ورستم اتفاق می‌افتد.ابومسلم نیز دراین داستان، دارای اعمال خارق‌العاده وادامه دهنده سنت های پهلوانان حماسی ایران است، که خود دنباله سنت

های پهلوانان اساطیری است.از آن جمله است کشتن ببر بیشه‌ی کُشمَیهَن[۱۵]،ببری که مدت سی سال دراین بیشه پیدا شده بود،مردم رامی‌کشت وهمه ازاومی‌ترسیدند،که می تواند معادل کشتن اژدها در روایات اساطیری و حماسی ایران تلقی شود.

«استاد دید یک دد پدیدار شد اندازه کوهی،از لبه تادم بیست و پنج ارش، خال‌ها بروافتاده، دوچشم چون مشعل،دهن مثل غار، دندان‌ها چون جنجرآبدار، ناخن‌هامقل قلاب، یال بر زمین کشاله کرده.»(طرطوسی، ۱۳۸۰، ج ۱ : ۵۸۴)

۳. ۲. کشتن شیر

درکشتن شیر نیز تکرار کردارهای حماسی واساطیری را می‌بینیم،آنچه که در خان دوم اسفندیار ونیزدرخان اول رخ می دهد؛درابومسلم نامه تکرارمی‌شود.ابومسلم باخواجه محمد نزد مروان خلیفه عباسی می‌رود و بااو به شکارمی‌رود،درهنگام شکار شیری قصد مروان را می کندو ابومسلم او را می کشد:

«امیر را مروان به شکاربرد و شیری قصدتاج وتخت کرد،امیر از جای جستن کردودرمحلی که خلق همه گریختند،امیر شیر را شکار کرد و مروان را خلاص کرد.»(همان، ج ۲، ۶۴)

۳. ۳.سرگردان شدن در بیابان

یکی ازبنمایه هایی که درحماسه های ملی،از جمله در شاهنامه،نمودارد،ماجرای سرگردان شدن پهلوان در بیابان است.چنانکه در خان دوم از هفت خان رستم دیده می شود.این بنمایه به صورت گم شدن ابومسلم ویاران اودرریگزارخوارزم،پس ازجنگ بامحتاج مرورودی تکرار می شود.بگونه ای که بدون آب وغذاسرگردان می‌شوندوازتشنگی جان برهلاکت می‌نهند،که ناگهان آهویی پیدامی‌شودوبااشاره دست ابومسلم را به سرچشمه ای راهنمایی می‌کند.

«ناگاه صدایی برآمد،امیرابومسلم نگاه کردآهویی را دید... آن آهو به دست اشارت می‌کرد»(همان، ۱۹۴).

آهو ابومسلم را به تل سنجدان که دارای یک چشمه آب و درختان سنجد است می‌برد و بدین گونه ابومسلم و یاران او نجات پیدا می‌کنند.

---

[۱۵] . از روستاهای مشهور و بزرگ مرو

۳. ۴. خان جادو

درشاهنامه خان چهارم به غلبه رستم واسفندیار بر جادوگران اختصاص دارد؛درابو مسلم نامه نیز در درگیری ابومسلم با خارجیان و دشمنانش این ماجرا تکرار می شود.درماجرای اسلم سلم که مادر،زن وخاله او جادوگری می‌کنندوهیچ کس را یارای شکست آنها نیست و نیز درجادوگری‌ها که جادوگران دماوند انجام می‌دهند؛بارها ابومسلم و یارانش شکست می‌خورند:

«سپس شمعونه جادو بر اسبی سوار در میدان آمد و شیشه‌ای دردست؛ چون به احمد رسید خاک سیه در کف ریخت و به سوی احمد نگاه کرد و چیزی بر خاک خواند و به روی احمد پاشید؛ احمد کور گردید و در میدان سرگردان می‌گردید»(همان، ۴۹۷- ۵۲۱).

«و این حصار قلعه در یک کنار است و منزل و مأوای شنکل ویز جادو است »(همان، ج ۳: ۳۴۹).

تااینکه پیرمردی که درخواب حضرت علی(ع)دعایی را به او نشان می‌دهدبرای ابومسلم می‌آوردواین گونه بر جادوگران پیروز می‌شود.

۳. ۵. گذر از آب

یکی دیگرازکردارهای پهلوانی دراساطیر گذرازآب ونقش آن در تطهیر است.آزمون گذشتن ازآب ظاهرا بازمانده سنت های اساطیری است.زردشت برای ملاقات هرمزداز دائیتی می گذرد؛فریدون برای به بند کشیدن ضحاک از اروند رود می گذرد؛کیخسرو از آمودریا می گذرد و پادشاه می شود... رستم برای رهایی کاووس باید از آب عبور کند. گذشته از اینها آب مایه تجدید شباب و موجب زندگانی جاوید است(واحددوست،۱۳۸۷: ۳۶۴-۳۶۵).

به همین دلیل است که ابومسلم تلاش می‌کند تاازآب زمج بگذردوبونصر،سیارکه دشمن اوست،سعی می‌کند پلی را که بر روی این آب و در دست اوست،برای خود حفظ کند و هرجورشده باآتش زدن کشتی‌ها،ازعبورابومسلم جلوگیری کند،امادرنهایت ابومسلم پیروز می شود.

«شوق منجنیقی کشتی ازجهت مومنان آورده بودآن کشتی‌ها را در نمد گرفتند ودرهرکشتی دویست نفرنشستند...»(طرطوسی،۱۳۸۰،ج۳: ۳۳۳).

آب زمج

در یک جا نیز صحبت از آب زمج است که در خراسان و قابل کشتیرانی است؛ کشتی‌هایی که دویست نفر بر آن سوار می شوند. ابومسلم می خواهدازآن عبور کند.

«ابومسلم در جنگ با نصر سیار بود در کنار آب زمج که در خراسان است»(همان ،ج ۲ :۲۹۹).

«شوق منجنیقی کشتی ازجهت مومنان آورده بودآن کشتی‌ها را در نمد گرفتندودرهرکشتی دویست نفرنشستند...»(همان،۳۳۳)

این رود را می‌توان با وه رود و همچنین مرو رود در جغرافیای اساطیری،تطبیق داد.

«نخستین رودهایی که در بندهشن آمده دو رود است که هرمزد از فراز البرز جاری می کند: یکی«اروند»رود که به خاوران می ریزد ودیگری «وه رود»که به خراسان می ریزد. علاوه بر این دو رود از هجده رود دیگر نیز نام می برد،که مرورود نیزیکی ازآنهاست» (هینلز:۱۳۸۳، ۴۳۲).

درهمه مواردی که ذکرشد تکرار بنمایه های اساطیری دیده می شود.اعمالی که باید پهلوان درمبارزه برای پیروزی خیرونیکی برشروبدی انجام دهد،درابومسلم نامه آشکارا جریان دارد.

۴. ابزارهای اساطیری

ابزارهایی که در حماسه‌ها به کاربرده می‌شوند، بیشتر جنبه اساطیری دارند و نمادهایی از نیروهای ناشناخته‌اند که صورت مادی پیداکرده اند و در اختیار پهلوانان، که جنبه زمینی ایزدانند، قرارگرفته وبه آنها نیرویی چند برابر داده اند، تا براهریمن پیروز شوند و به آرمان نهایی پیروزی خیر بر شرّ و فراگیر شدن خیر و نیکی در جهان جامه‌ی عمل بپوشانند.

چنین ابزاری هرگز دست ساخته،اندیشیده و تولید شده انگاشته نمی‌شود؛ بلکه به عنوان هدیه‌ای از عرش است که نه بر خود انسان بلکه به نوعی قهرمان فرهنگی نسبت داده می شود(کاسیرر، ۱۳۶۷: ۱۱۶).

ابزارهای مورداستفاده پهلوانان به چند دسته تقسیم می شوند:

۴. ۱.رزم افزار پهلوان:

یکی از مضامین تکرار شونده دراساطیر و حماسه های ایرانی و جهان موضوع سلاح و ابزار جنگی پهلوان است. رزم افزار او دارای نشانه ها وویژگی هایی است ،پرهیبت و سهمگین

و در بسیاری از موارد یادگار پدر و نیاکان پهلوان است. مانند گرز سام که یادگار گرشاسب بوده وبه دست زال می رسد و زال آن را به رستم می دهد. نکته دیگر طرز ساخت و جنس رزم افزار است و ساخت آن نیاز به آهنگر و سازنده خاصی دارد. گرز گاوسار فریدون نمونه ای دیگراز این رزم افزار هاست که فریدون طرح ساختن آن را با پرگار روی زمین می کشد و به آهنگر نشان می دهد.در ابومسلم نامه چنین«می خوانیم که چگونه آن گرد دلیر هنگامی که پانزده ساله بودتبری سی منی طلب می کند که با آن به قول خودش هم هیمه دنیا بشکند و هم کنده جهنم و ساختن آن را به پیشه وری چیره دست،استادخردک آهنگر،پسر خوبکار دربندی،دستور می دهدو خود مانند فریدون طرح آن را می کشد.یعنی کاغذ و مقراض طلبیده انگاره آن راچنانکه می خواست از کاغذ بریده و پیش استاد بر زمین می نهد.رزم افزار سحر آمیز رااالبته نمی شوداز هر فلزی ساخت،چنانکه در این داستان نیز استاد آهنگر،تبر ابومسلم را از یک پارچه فولاد زنگ گرفته به وزن سی من می سازدکه پارچه ای از ذوالفقار علی (ع) بوده که بعد از تفریدآن حضرت شمشیر اورا در دریای نجف انداخته بودند و آن دریا بعد از شهادت علی (ع) خشکیده و این پارچه آهن از آن جدا شده و توسط عربی جمازه سوار سی سال پیش از واقعه به خراسان آورده شده و به آهنگر فروخته شده بود.(سرکاراتی ۱۳۸۵ص۳۸۹)جالب اینکه ابومسلم نیز همانند رستم از پوست ببر خفتان می‌سازد.

«خردک گفت چه قسم حربه‌ای باشد؟امیرگفت:تبری که با آن هم هیمه‌ی دنیا بشکنم و هم کنده‌ی جهنّم. پرسید وزن آن چقدر باشد؟امیرگفت: سی من »(طرطوسی، ۱۳۸۰، ج۱ : ۵۷۶).

و هنگامی که می‌خواهددسته‌ای برای آن تهیه کنندر دکان دسته‌سازی می‌روند،چوب دسته این تبر نیز مدت‌ها بی استفاده مانده بوده است:

«ابوعلی گفت: یک روز شخصی به دکان من آمد،چوبی آورد و به من فروخت.هرچه خواستم که از آن یک چیزی بسازم نشد،الحال،سی سال است که آن چوب در دکان من است!رفت و آن چوب راآوردوبه قد ده گز و گندگی یک ساعد،چون آن چوب رادرسوراخ تبر کرد،گویا خدا برای او آفریده بود ودیگربیرون نیامد و هیچ حاجت دستکاری نبود.»(همان، ۵۷۹).

۴. ۲. ابزارهای موروثی

دراساطیر گاهی باابزارهایی مواجه می شویم که به ارث به پهلوان رسیده است.درابومسلم نامه هم تکرار این بنمایه دیده می شود.ازیک سو خنجرجمشید،پادشاه اساطیری وازسوی دیگرشمشیرامام حسین(ع)به ابومسلم می‌رسد:

«خواجه ماهان مشتری به خانه رفت وخنجری آوردوگفت: این خنجرجمشیداست.»(همان،ج ۲،۲۷)، «امیرآن خنجر پنج من را بر میان بست »(همان، ۲۸)،«خیر شمشیر امام حسین (ع)را بیش امیر نهاد.»(همان، ۳۶).

زره اسلم سلم نیز میراث حضرت داود است:

«هرچندامیران بااوجنگیدندوبه او زخم زدنداثر نکرد به دلیل اینکه زره داوودکه پوشیده بود.»(همان، ۲۹۱)

۴. ۳. ابزارهایی محافظت کننده

نمونه ای دیگرازابزارهای اساطیری نقش محافظت کنندگی ازپهلوان را دارد.جایی که پهلوان در مقابل عناصرطبیعی ودشمنان سردرگم و ناکام می‌ماند،به گونه‌ای غیرمنتظره به دست او می‌رسد،که می‌تواندتعویذ،ورد و یاوسیله‌ای باشد.مهره‌ای که کیخسرو در جنگ دوازده رخ بر بازوی گستهم که زخمی شده است می‌بندد،چنین نقشی دارد.

درابومسلم نامه،ابومسلم و یارانش دربرابراسلم سیاروجادوگران همراهش شعراطیل و شمعونه ناتوان و بارها شکست می‌خورند و یا کشته واسیر می‌شوند.این سحر و جادوهمچنان ادامه دارد تا اینکه پیرمردی به نام فتح مجاوربه دیدن ابومسلم می‌آیدومی‌گوید:در حرم کعبه،امام علی(ع)رادرخواب دیده که فرموده است درجایی که پیامبر نشسته است،درشکاف سنگ ورقی از پوست آهو است که دعایی به خط حضرت علی(ع)است؛ از او می‌خواهدآن دعا رابرای ابومسلم بیاورد؛ تا بخواند. ابومسلم آن رامی‌خواند تندرستی خودراپیدامی‌کندوکاتبان نیز برای همه سپاهیان می‌نویسند.ازاینجا به بعدابومسلم،اسلم سیار راشکست می‌دهد و او را می‌کشد و سپاهیانش نیز کشته و یا اسیر می شوند(همان: -۵۲۱).

۴. ۴.ابزارهایی که نماد فرهندی هستند

دسته‌ای از ابزارها دراساطیر نشانه فرهمندی هستند و برخوردار از نیرو و محبت و حمایت ایزدی.مانند جام کیخسرو،که درآن تمام اتفاقات هفت کشور دیده می شودو یا تخت جمشید که دیوها آن را به آسمان می‌برند.

در ابومسلم نامه نیز نمونه آن دیده می شودوآن تختی است که خاصیت آگاهی دهندگی دارد و در حقیقت یک نوع دزدگیراست؛هنگامی که حید علی ابادی وعیاران او برای آزادکردن یاران ابومسلم،که درخزانه خیاطین زندانی‌اند،می روند؛برسر زیرزمین گیو تختی است که آن را تخت وسابر می‌گویند،چون برداری وبخواهی بر زمین نهی نعره می‌زندوتمامی مردم خانه بیدار می‌شوند که درادامه راوی مالکیت تخت را به رستم نسبت می دهد:

«اما چون ابوریحان قدیمی آن را بدید نعره‌ای زدکه:ای سگ مدبر شور بخت،تخت رستم چنان نشد که به مالکیت چون تو سگش در آید.» (همان، ۴۷۸).

۵. جغرافیای اساطیری

زمان ومکان دراسطوره گنگ ونامشخص است.دراسطوره مکان،غیرواقعی،پیچیده وذهنی است. و با مؤلفه‌هایی متفاوت از دنیای واقعی است و تنها در ذهن انسان‌های اولیه اساطیری وجوددارد.که می‌تواند ریشه در مکان‌های واقعی داشته باشداما نمی‌توان برای آن معادلی پیدا کرد و نمی‌توان آن را با واقعیت تطبیق داد.

«فضای اساطیری،جغرافیایی مثالی داردکه دارای کشورها، کوهساران،چشمه ها،درختان،اقالیم وشهرهای خود است. این اقالیم هیچ ارتباطی باسرزمین های محسوس ندارند؛ بلکه اقالیم جغرافیای طبیعی خود پرتویی از این سرزمین های مثالی است»(واحد دوست، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

از نمونه‌های برجسته آن دژها و کاخ‌هایی است که فقط دراسطوره وجوددارندویارودهاوکوه‌ها و سرزمین‌هایی که معادل واقعی ندارند.درابومسلم نامه نیز این گونه مکان‌ها وجود دارد. در اینجا به چند نمونه اشاره می شود:

۵ . ۱. ریگ خوارزم

یاران ابومسلم پس ازجنگ بامحتاج مرو رودی در بیابان خوارزم تشنه و گرسنه سرگردان می‌شوند

«آهو ابومسلم را به تلی بلند که در ریگ خوارزم قرار دارد راهنمایی می‌کند که چند درخت سنجد در آن است و چشمه‌ای که به حوضی از سنگ می‌ریزد.»(طرطوسی،۱۳۸۰،ج۲: ۱۹۵).

۵. ۲. دژهای آزمون

«دراسطوره ها به بناهاودژهایی بر می خوریم که دارای طلسمی جادویی هستندوقهرمانی باید طلسم آنها را بشکنند.درواقع این دژها در زمره آزمون قهرمان به شمار می آیند.»(واحد دوست، ۱۳۸۷:۳۹۶)

درابومسلم نامه نیز دو نوع ازاین دژها دیده می شود:یکی قلعه دماوند است که شنکول ویز جادو صاحب آن است و زنان کوچ امیر ابومسلم را به اسارت می‌برد و در آنجا نگهداری می‌کند و یاران ابومسلم پس از شکستن جادو آنها را آزاد می کنند.

«و این حصار قلعه در یک کنار است و منزل و ماوای شنکول ویز جادو است »(طرطوسی ۱۳۸۰، ج ۳: ۳۴۹).

و دیگری قلعه ای درمصر که چاه نسیان درآن قرار دارد و هاشم،معشوقش ریاضه راازاین چاه نجات می دهد.

۵. ۳. قلعه شهرستان

قلعه‌ای که خواجه سلیمان کثیردرآنجازندانی است ،راوی درتوصیف آن می‌گوید:«**این قلعه شهرستان** را بهمن بن اسفندیار ساخته بود.دیگری می‌گوید:داراب بن داراب بنانهاده بودواسکندرتمام کردواین قلعه شهرستان جایی سخت بود»(همان، ۲۳۸)

6. زمان اساطیری

زمان نیزدراساطیرهمانند،مکان،گنگ واسرارآمیزاست و درتقویم نجومی قابل جستجو نیست،بلکه رازآلود و وهمناک است و با زمان واقعی قابل تطبیق نیست؛و با جهان بینی وذهن انسان اساطیری مطابق است وهمین باعث اسرارآمیزبودن آن است ازجمله زمان اساطیری عمر دراز قهرمانان اساطیری است؛رستم و فریدون هرکدام پانصد سال عمر می‌کنند،ضحاک هزار سال و جمشید هفتصد سال.

راوی ابومسلم نامه نیزازعمرسیصدساله یکی از شخصیت ها سخن به میان می آورد:

«امیر هنگامی که عزم هرات می‌کرد،به کوهستان فاریاب رسید.درآنجا پیری بودکه ازامیرخواست به دیدن او برود.امیرازسن اوپرسید،پیرگفت: سیصدسال شد عمر من،و من درخدمت رسول(صلی الله علیه وآله وسلّم)بوده‌ام.» (طرطوسی،۱۳۸۰، ج ۲: ۴۹۰)

۷. داستان‌های اساطیری

این داستان ها در حقیقت دارای مضمون مرگ ورستاخیزند وبه آنها داستان‌های نباتی می‌گویند.

«مضمون همه،خدای خشکسالی،مرگ وحیات مجدد است. شما به داستان بیژن ومنیژه نگاه کنید.درشاهنامه بیژن سرداری ایرانی است که عاشق یک زن می شود.همیشه دراین داستان‌های نباتی زن وجود دارد.آن زن معمولا می‌تواند باعث مرگ ایزد شود.دراینجا منیژه عشقش به بیژن،سبب به چاه افتادن بیژن می شود؛ولی منیژه دوباره می خواهدبیژن را نجات دهد که رستم رامی برند و رستم بیژن رااز چاه درمی آوردو دوباره زندگی خوب می شود»(بهار، ۱۳۸۴: ۲۶۹).

«مرد در این ماجرا خدای برکت بخشنده است وزن‌ها معمولاً ایزد بانوی آب‌اند، که باران آور وبخشنده‌اند که علاوه بر نشان دادن زایندگی که معرف مادر سالاری است،زن‌ها اساس خاندان و تداوم زندگی‌اند؛که پس از آزادی ایزد نباتی،زندگی وبرکت دوباره بازمی‌گردد» (همان: ۲۶۹).

درابومسلم نامه نیز داستان هایی وجود دارد که تاحدودی تکرارهمین بن مایه های اساطیری وحماسی است. داستان عاشق شدن حسن قحطبه ازیاران ابومسلم به جمیله،دختر نصرسیار،یکی از آن هاست. هنگامی که قلعه نصرسیار به دست ابومسلم می‌افتد؛ابومسلم برای آرامش آنها ازحسن قحطبه می‌خواهد که از زن و فرزند نصر سیارمحافظت کند؛حسن جمیله رامی‌بیندوعاشق او می‌شود.ازطرف دیگر،جمیله نیزعاشق حسن می‌شود و این دو، ازعشق هم زار و بیمار می‌شوند.پس ازحیله‌های ستی تکلباز،که ازعیاران ابومسلم است،شمسه،همسرنصرسیار راضی می‌شود،این دوبا هم نامزد شوند و درحقیقت حیله‌ای برای فرار خود از دست ابومسلم است. این داستان عاشقانه دارای ماجراهای زیادی است.پس ازاینکه شمسه جمیله راباخودمی‌برد،درحقیقت به گونه‌ای او را زندانی می‌کند.ازطرف دیگرپسر یکی ازامیران عرب به خواستگاری جمیله می‌آید و حسن برای رهایی جمیله از دست نصرسیار به لشکر او می‌رود و اسیر و زندانی و سپس بر دار آویخته می‌شود،دراین هنگام عیاران ابومسلم جمیله راآزادمی کنندوپس ازآگاهی از مکان حسن، او را نیز آزاد می‌کنند. این دو عاشق به هم می‌رسندو پس از دوری و جدایی تلخ و غذاب اور دوباره به هم می رسند و زندگی شیرین می‌شود.(طرطوسی ج۳ص ۴۵ تا۵۱۹)

۸. باورها و آیین‌های اساطیری

مردم اعصارکهن اساطیری برای خودیک سری اعتقادها و باورها داشتند که با آنها زندگی می‌کردندوپیوسته برایشان تکرار می‌شد و به اساطیر جنبه قداست می‌داد.

«اسطوره ومراسم آیینی دردین زردشتی کاملا باهم آمیخته ویکی دیگری راحمایت وتبیین می کند؛ اسطوره وآیین هردوگویای دیدگاه کهن انسان درباره جهان وسهم انسان در این جهان است وبااین همه،هیچ یک تنها اظهارعقیده نیست وهردوخاستگاه نیرویی هستندکه دربردارنده سودوشایستگی درزندگی وحمایت ازانسان بعداز مرگ و نوید بخش سعادت آتی است. و حتی از هستی جهان پاسداری می کنند؛واین در شرایطی است که اسطوره ها و مراسم آیینی راکسانی روایت واجرا می کنند که خود از نیروی لازم برخوردار باشن»(هینلز:۱۳۸۳، ۳۷۸).

تعبیرخواب،پیش‌گویی منجمان واشخاص در کتاب‌هاو...نیز جزءاین آیین هاهستند.

«آیین‌های خوابگزاری و تعبیرخواب (تعبیرخواب زال توسط موبدان...)، پیش گویی های ستاره شناسان (پیش گویی سرنوشت اسفندیار توسط جاماسب،پیش بینی آینده زال توسط اختر شماران...)، آیین‌های قربانی و...همه اعمال نمادینی هستند که پیکره آیینی داستانهای شاهنامه را تشکیل می دهند و نموداری از تکرار اعمال کیهانی در ذهنیت ایرانیان باستان هستند»(نامور مطلق ،۱۰۴:۱۳۷۸).

درابومسلم نامه به چندین پیشگویی در باره زادن و آمدن ابومسلم و زوال خلافت بنی‌امیه بر می خوریم. «عبدالملک،خلیفه اموی،خواب می بیند نوزادی در شرف آمدن است که دودمان اموی را براندازد،سپس خلیفه اموی،فرمان کشتار زنان حامله را می دهد تا از تولد این نوزاد جلوگیری کند»(طرسوسی، ۱۳۸۰:ج۱،۱۴۹)،سخن خواجه قیس بنی عامر،وزیر حجاج بن یوسف،خلیفه اموی،که در اصفهان به اسد بشر می گوید:

«روزگاری باهم بگذرانیم که عاقبت زوال این ظالمان پیدا شودومنجمان گفته‌اند که زود باشد شخصی پیدا شودکه بیخ این خارجیان وظالمان را برکند» (همان، ج ۱: ۵۵۷).

درجایی دیگر،شاه خوارزم درباره مدد رساندن به ابومسلم ازوزیرخود،خواجه محمد نهاوندی می‌پرسد، خواجه کتابی را می آورد و می گوید:

«ای پادشاه با جاه،این جاماسب نامه است.نوشته است درآخرزمان،چون امام حسین را شهید کنند؛البته هفتاد و دو تن خروج کنندودر آخر این صاحب خروجان جوانمردی پیدا شود،اصل اواز عرب باشدو نام اوابومسلم باشد»(همان، ۲۰۵).

ویاهنگامی که اسلم سلم،سمقونیای منجّم را برای طالع‌بینی احضار می کند.

«اسطرلاب برگرفت واحتیاط کردوگفت:طالعت تادیروز بقوت بود وازدیگر پسین؛ذنب درطالعت آمده است؛ وذنب ستاره‌ای نحس است وتراپیوسته فرمان مادر بایدکرد که او سخن از روی عقل می گوید»(همان، ۵۲۱).

همه اینها تکرار یک الگو درطول دوران حیات بشری از دوران اساطیری تا کنون است.خواب و خواب‌گزاری نیز تکرار چیزی است که قبلاًدراساطیراتفاق افتاده ودرمسیر خود درحماسه‌ها به زندگی ادامه داده است.

«اسطوره وخواب پیوندی فشرده وتنگاتنگ با هم دارند.از آیین های باستانی آیین خوابگزاری است که پیوندی ناگسستنی با حاکمیت تقدیر دارد.باوربه تقدیر ازپایه های بنیادین آیین زروانی است.بن مایه تقدیر در حماسه ها نمودی گسترده دارد.از نمودهای حاکمیت تقدیر،پیشگویی رخدادهای آینده توسط خوابگزاران است. درآیین زردشتی،خواب یک پدیده ی ساده نیست،بلکه درون مایه ای که در واژه نهفته است باید درک شود و از طریق خواب به آنچه در آینده است، می رسد» (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۴۶۷)

درابومسلم نامه مروان خوابی می بیند که توسط سردار منجمان تعبیر می شود:

«باز سفیدی ازخراسان آمد به مکه و از آنجا آمد به دمشق؛اززندان به درآمدوآتش درمنقارداشت؛درتخت مروان افتادو نصف تخت بسوخت.سردار منجمان گفت:تعبیرچنان است که مردی از خراسان بیامدبه مکه واز امام منشور گرفته، آمده بدین جانب، در زندان درآمده،از ابراهیم عباس چیزی گرفته و باز رفته به جانب خراسان »(همان، ج ۲، ۶۰)

قربانی:

قربانی دادن در حقیقت نوعی از پیشکش دادن یا دهش آیینی است که با پیشکش دادن به صاحبان قدرت فرق دارد.قربانی دادن دراصطلاح مردمی دادن چیزی با ارزش به هر گونه مرجع یا مقام آیینی برای جلب حمایت آن مقام،که می تواند حیوان،پرنده،غذا یا مواد غذایی را شامل می گردد، که مراد از این کار نزدیک شدن انسان به خدا و خدا به

انسان است.پس قربانی را می توان ابزاری آیینی برای ترغیب خدا برای انجام کارهای مورد درخواست دانست.همچنین قربانی ابزاری است برای سپاسگزاری ازخدایان و جلب نظرآنان برای انجام کارهای نا مشخص آینده؛یا قربانی کردن وسیله ای است برای دوری از کیفر گناهانی که افراد یا کل یک جامعه در گذشته مرتکب شده ویادرآینده انجام می دهند. (هینلز:۱۳۸۳، ۳۴۲-۳۴۳)

نمونه قربانی اعتقاد و باور ابومسلم به اینکه باید به گدایی یک من نان و حلوا و همیان هزار اشرفی و شمشیر دسته مرصع در نیشابور برود.اگر اینها را به اودادند،صاحب خروج آخر است واگر ندادند پس صاحب خروج آخر او نیست و کس دیگری است.

«پاسی ازشب گذشته بودکه امیرازخانه بیرون شد؛ دوازده محله درنیشابوربودهریک محله او مقدارشهرعظیم است» (همان، ۱۳۸۰، ج ۲: ۶۶).

پس از آنکه چندین محله رامی گرددوکسی چیزی به او نمی‌دهد،درآخرین محله اورابه خانه‌ای می برندومی گویند: سالهاست که منتظر اویندوهرروز به امیدآمدن او که صاحب خروج آخراست،یک من نان وحلوادرست می کردندوچون اونمی‌آمد؛روز بعدبه فقرامی دادندو آنجاست که یقین پیدامی کندکه صاحب خروج آخرخوداوست.

هیلنز می گوید:«درزردشت گرایی،قربانی کردن یا کاربرددرست یک رسم آیینی ارزش و نیرویی درخودواز خوددارد.مراسم آیینی دریاری دادن به مردمان و ایزدان خاستگاه کارآمدی است.نزد زردشتیان قربانی دادن از روی صدق یکی از بزرگترین کارهای نیک است؛ چراکه بدون دادن قربانی،جهان ازهستی بازمی ماند و باقربانی دادن است که نیروهای اهریمنی کاستی می گیرد» (هینلز:۱۳۸۳، ۳۴۲)

۹. درخت مقدس

«دراساطیرزردشتی گیاه چهارمین آفریده مادی در آفرینش جهان است.ازدیدگاه انسان شناسی،کهن ترین نگرش انسان به درخت و گیاه به روزگار گردآوری خوراک و بهره گیری ازمیوه وریشه درختان وبوته ها در تغذیه بازمی گردد.دراساطیر کهن اقوام مختلف،درخت کیهانی، درخت کشن و بالا بلندی است که فرازآن آسمان و ریشه ی آن زمین است» (هینلز:۱۳۸۳، ۴۶۱-۴۶۲)

در اسطوره عناصر طبیعت دارای روح تصور شده‌اند؛ نخستین نبات درخت زندگی است که دراساطیر بین‌النهرین زیاداست این درخت دراساطیر روح دارد.گیاهان و درختان دریک

نظم تکراری درپاییزوزمستان می میرند و در بهار دوباره شکوفا و سرسبز می‌شوند و به خاطر این بالندگی و زندگی در اساطیر مقدس شمرده می شوند.

تقدس واعجاب انگیزی گیاه و درخت در نزد انسان آغازین و از آن شماردرایرانباستان سبب می شودکه گیاه نخستین نیای انسان شمرده شود و چنین است که شایدمشی و مشیانه رابتوان گیاه خدایانی دانست که انسان ازتبار آنهاست.رویش گیاه دربهاروفسردن آن درزمستان برای انسان آغازین خاستگاه خدایان گیاهی است.درافسانه های مردمی زندگی فردگاهی به گونه ای با درخت پیوند می یابدو پژمردن و تباهی درخت و برعکس با مرگ پیوند دارد (هینلز:۱۳۸۳، ۴۶۱).

درایران باستان پادشاهان برای درخت چنار قداست قائل بودند ومعمولادرشبستان یک درخت چنار زرین و تاک زرین قرار می‌دادند.

انگوردراساطیرایرانی مظهری برای خون است وخون نیروی اصلی حیات است...که دردولت هخامنشیان بازمانده آیینهای بومی کهن مادر سالاری است که طبق آنها سلطنت از طریق زنان ادامه می یافت، می توان تاکی را که بر چنار می پیچد مظهر خون و دوام سلطنت هخامنشیان دانست.درواقع چنارمظهر شاه و تاک مظهر همسر او بودکه ازطریق اوخون سلطنت دوام می یافت (بهار۴۶:۱۳۸۴).

به همین دلیل است چنارهای کهنسال و بزرگ از گذشته‌ها در ایران مقدس بوده‌اند.وعلت قداست نیز سرسبزی و سایه گستری و هر ساله پوسته اندازی و سرسبز شدن پوست آنهاست که بنابر عقاید مردم برکت را به زمین و خانواده می بخشندوبه زنان درباروری وداشتن فرزندان سالم کمک می کندونیز مظهر نیروهای برکت بخشنده آسمانی هستند (همان،۴۷).

درخت زمان را تعریف و تثبیت می کند و بدین قرار،ذات و جوهرزمان دردرخت متمرکز می شود.درخت نماد حیات در تطور و تکامل دائم است که بدین اعتبار مستمرادرشرف تجدیدونوشوندگی است.استمرار رشد نباتات، نشانه تجدیدحیات ادواری وپاینده عالم و یاد آور اسطوره «بازگشت جاودانه به اصلی واحد» است. درختان در فصول مختلف سال به تناوب جامه هایی از برف و یخ می پوشند؛ سبز می شوند و با برگ و میوه زینت می یابند؛ سپس سبزی و خرمی و گل و میوه را از دست می دهند. وقتی هوا آفتابی است، موقعیت سایه درخت بر زمین، به مثابه ساعت آفتابی،وقت وساعت رامعلوم می کند؛ بنابراین درخت سپری شدن اوقات روز را مشخص می کند (دو بو کور: ۱۳۷۳-۲۱).

نمونه درخت اساطیری درابومسلم نامه درخت دارازات است.درختی بلند که عمرآن راقطع می کند.اما دوباره سبز و به زودی به همان بلندی گذشته می شود که تکرار اساطیر مرگ و رستاخیز است.وپس از مرگ و از بین رفتن دوباره زنده می شود.

«اما چون طاهر خزیمه هزیمت کرد به دارازات رسید و این دارازات درختی بود صد و بیست گز بلندی او و چهل گز ضخامت ساق او و عمر نحس او را بریده بود و باز بیخش سر به در آورده بود؛اما زود به آن بلندی شده بود.پس برای همین دارازاتش می گفتند.»(همان،ج۳، ۲۲۸)

درخت رمز جامعه زندگان و نمایشگر و لادت و رشد و بالندگی و تکامل پیوسته خانواده وجامعه وقوم و ملت است.درخت غول پیکر،نماد قدرت بی حد و حصر و بلند پروازی و فزون خواهی وجاه طلبی بی کران است.راست قامتی و استواری و دوام و نیرومندی که درخت به ذهن خطور می دهد،موجب می شودکه درخت رمز پویایی روان آدمی باشد(دوبوکور، ۱۳۷۳ : ۲۵-۲۷).

نتیجه‌گیری:

بررسی ابومسلم نامه نشان می دهدکه در این اثر تاریخ با اسطوره درآمیخته وابومسلم تاریخی چهره افسانه ای به خود گرفته است واین اثرهمانند داستان های حماسی از اسطوره های باستانی تاثیر فراوان گرفته وبازتاب دهنده شماری ازکهن الگوی های اساطیری است.دراین مقاله بن مایه‌هایی مانند:اسطوره قهرمان؛ تقابل نیروهای خیر و شرّ یا اهورایی و اهریمنی؛ کردارهای پهلوانان اساطیری؛ ابزارهای اساطیری؛ جغرافیای اساطیری؛ زمان اساطیری؛ داستان های اساطیری، باورها و آیین‌های اساطیری و درخت مقدس موردبررسی قرارگرفته است.نمونه های ذکر شده بیانگراین است که این اثر با اسطوره های ایرانی درهم تنیده شده ونمونه‌ای دیگر از تکرارشوندگی بنمایه های اساطیری به شمار می آید.

منابع:

۱. -آموزگار،ژاله(۱۳۸۰).تاریخ اساطیری ایران.تهران، سمت.
۲. -الیاده،میرچا(۱۳۸۴) اسطوره بازگشت جاودانه. ترجمه بهمن سرکاراتی. تهران،طهوری
۳. _____(۱۳۶۷)افسانه و واقعیت.ترجمه نصرالله زنگویی.تهران، پاپیروس.
۴. _____(۱۳۶۲).چشم‌اندازهای اسطوره.ترجمه جلال ستاری تهران،طوسی.
۵. الیاده،میرچا(۱۳۷۲).رساله درتاریخ ایران.ترجمه جلال ستاری. تهران، سروش.
۶. -بهار،مهرداد(۱۳۸۴)ازاسطوره تا تاریخ.گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور.تهران:چشمه.
۷. تونی،آلن(۱۳۸۴).سرور دانای آسمان ها.مترجمان زهره هدایتی،رامین کریمیان. تهران نشر نی.
۸. خالقی مطلق،جلال(۱۳۸۶). حماسه،تهران،انتشارات مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی)
۹. ----------(۱۳۸۸) رستم،داشنامه زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۱۰. -دوبوکور،مونیک(۱۳۷۳). رمزهای زنده جان.ترجمه جلال ستاری.تهران،نشر مرکز.
۱۱. -ستاری،جلال(۱۳۸۹). جهان اسطوره شناسی. تهران،نشر مرکز.
۱۲. _____(۱۳۸۴).جهان اسطوره شناسی، اسطوره درجهان عرب و اسلام. تهران:نشر مرکز.
۱۳. سرکاراتی،بهمن(۱۳۸۵). سایه های شکارشده، تهران طهوری
۱۴. طرسوسی،ابوطاهر(۱۳۸۰). ابومسلم نامه، به کوشش حسین اسماعیلی ،تهران، قطره.

۱۵. غفوری،رحیم(۱۳۷۴).اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته های پهلوی، تهران،توس.
۱۶. فردوسی،ابوالقاسم(۱۳۸۶). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۱۷. -کاسیرر،ارنست(۱۳۶۷)، زبان واسطوره. ترجمه محسن ثلاثی. تهران، قطره.
۱۸. -کرتیس،سرخوش(۱۳۸۱)،اسطوره های ملل،اسطوره های ایرانی. ترجمه عباس مخبر. تهران نشر مرکز.
۱۹. -کزازی،میرجلال الدین(۱۳۷۲).رویا،حماسه،اسطوره.چاپ اوّل.تهران:نشرمرکز.
۲۰. _____(۱۳۷۰).مازهای راز(جستارهایی در شاهنامه). چاپ اوّل. تهران:نشر مرکز.
۲۱. -گورین،ویلفرد(۱۳۷۰)ال،ویلینگهام،جان.ار-لیبر،ارل- جی،مورگان،لی. راهنمای رویکردهای نقدادبی. ترجمه زهرامیهن خواه، تهران، انتشارات اطلاعات.
۲۲. نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷)، اسطوره متن هویت ساز. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۳. واحددوست،مهوش(۱۳۸۷)، نهادینه های اساطیری در شاهنامه فردوسی. تهران:سروش.
۲۴. -هینلز،جان راسل(۱۳۸۳)، اساطیرایران. ترجمه و تالیف باجلان فرخی. تهران:اساطیر.

تحلیل ساختاری و روایی پنج حکایت ازکلیله و دمنه
(بر پایه ی الگوی روایی گریماس)

ذوالفقار علامی[1]
نفیسه موسوی[2]

چکیده

کلیله و دمنه یکی از پر ارج ترین و پر مایه ترین متون نثر ادب فارسی است،که از جهات گوناگون قابلیت بحث و بررسی دارد.یکی از رویکرد هایی که در بررسی و مطالعه این اثر می توان از آن بهره جست،روایت شناسی است،که به عنوان یکی از شیوه های باز خوانی و تحلیل متن ازآن استفاده می شود.بررسی روایت شناسانه یک متن ادبی،به شناخت الگوی روایی حاکم بر آن،کمک می کند.دراین میان،ساختارگرایانی نظیر گرماس،در جست و جوی کشف و شناخت الگوی جامع روایت،دست به نوآوری هایی زده اند؛ که از آن جمله می توان به کشف روابط و مناسبات میان ماهیت شخصیت های داستان اشاره کرد.در مقاله پیش رو،ساختار روایی پنج حکایت از کلیله و دمنه،با عناوین: **زاهد و راسو،زاهد و مهمان او،زرگر و سیاح، شاهزاده و یاران او**،و **تیرانداز و ماده شیر**،مورد بررسی قرارگرفته است. بررسی حکایت ها نشان می دهد که در همه آن ها،راوی با جدایی از زمان و مکان(فضا)،روایت را شروع کرده و به اقتضای داستان های کلاسیک،در همه جا حضور دارد.تمامی داستان ها از نحو روایی برخورداراست.ونحو روایت آن ها،چگونگی ترکیب عناصر نحوی داستان های گوناگون است.در این داستان ها مقصود از نشانه، توصیف ویژگی ها و حالات شخصیت هاست.

واژه‌های کلیدی:روایت شناسی،کلیله ودمنه،گرماس.زاهد و راسو،زاهد و مهمان او،زرگر و سیاح ،شاه زاده و یاران او، تیرانداز و ماده شیر.

۱-دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا zalami@alzahra.ac.ir
۲-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا nafiss1358@gmail.com

مقدمه

کلیله و دمنه یکی از بزرگ ترین آثار ادبیات داستانی کلاسیک و از برجسته ترین نمونه های ادب تعلیمی است.این کتاب،در اصل متعلق به ادب حکمت آمیز هند بوده که در روزگارانوشیروان(۵۳۱-۵۷۹م)،توسط«برزویه طبیب» به ایران آورده شده است. (محجوب،۱۳۶۹: ۴۴).این کتاب مجموعه ای از حکایات است که با هدف تعلیم و گاه از زبان حیوانات نقل شده است.«کلیله و دمنه به لحاظ نوع ادبی،اثری است تمثیلی از نوع فابل(Fable)که شیوه آریاییان در داستان پردازی بوده است و از مقوله ادب تعلیمی به شمار می آید.» (شمیسا،۱۳۹۰: ۱۰۸).

روایت معرف زنجیره ای از رخدادها است که در زمان و مکان(فضا) واقع شده و روایت شناسی مجموعه ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی حاکم بر روایت(داستان گویی) و ساختار پیرنگ است(مکاریک،۱۳۸۴: ۱۴) «کاربرد روایت شناسی به چگونگی روایت شدن داستان ها،تمرکز بر روشمندی وتمرکز بر ساختار زیربنایی که شکل گیری داستان ها را امکان پذیرمی کند،می پردازد»(برتنس،۱۳۸۴: ۸۷).از این رو،هدف روایت شناسی کشف الگوی جامع روایت است که در تمامی روش های ممکن،روایت داستان را دربر می گیرد.به بیان دیگر«هدف اصلی روایت شناسی،تعیین قواعد یا مجموعه قوانینی برای داستان نویسی است که در اشکال مختلف پیرنگ تجلّی می یابد»(همان:۸۸).

تاریخچه روایت شناسی

روایت شناسی در تاریخ خود همواره با نظریه های متنوعی از چهره های مهم علمی-ادبی روبرو بوده است که می توان آن را به سه دوره ی پیشاساختارگرا (از۱۹۱۴ تا ۱۹۶۰) با چهره هایی همچون توماشفسکی و شلکوفسکی، ساختارگرا (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) با چهره هایی همچون پراپ،اشتراوس،گریماس،برمون،بارت و تودورف و دوره ی پساساختارگرا که اغلب چهره های آن متأثر از ژرارژ نت بودند، تقسیم کرد.

ازنظرتاریخی نخستین گام را در عرصه روایت شناسی،«ارسطو»برداشته.«او در فصل سوم بوطیقا،میان بازنمایی یک ابژه(سرگذشت)به وسیله راوی(نقل)،وبازنمایی آن(محاکات)،از طریق شخصیت هاتمایز قائل شد» (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۰).

آ.ژ.گریماس(۱۹۱۷ لیتوانی)،تقابلی را که اشتراوس میان مفاهیم اولیه تفکر انسان به کار می برد،در مورد کنشگرها به کار برد.«کنشگرها در واقع همان اشخاص قصه هستند

که ممکن است همه شان در قصه حضور نداشته باشند»(تولان،۱۳۸۳: ۸۱). به عقیده ی اشتراوس مفاهیمی همچون روز/شب، بالا/پایین، چپ/راست و... مفاهیم اولیه تفکر انسان را شامل می شوند.گریماس این تقابل را در مورد کنشگرها به کار برد و هفت کنشگر ویژه پراپ راکه عبارت بودنداز:شرور،بخشنده، اهداکننده،قهرمان دروغین،اعزام کننده، یاور و شاهزاده خانم، به شش کنشگر: فاعل/مفعول، فرستنده/گیرنده و یاریگر/مخالف تقلیل داد که در سه تقابل دوتایی شکل گرفتند.

تقابل نخست،اصلی ترین تقابل در الگوی کنشی گریماس است و فاعل چنان که در اکثر داستان های کلیله و دمنه هم خواهیم دید، همان قهرمان یا شخصیت اصلی داستان است و مفعول(ابژه یا موضوع شناسایی) همان آرزو یا خواسته ای است که فاعل(قهرمان) در پی آن است وممکن است شخص،شیء یا امری انتزاعی باشد.«در ساختار بنیادی گریماس رابطه ای براساس میل وجود دارد،به این معنا که فاعل به هدف میل دارد و همین میل است که داستان را پیش می برد» (برتنس،۱۳۸۴: ۸۵).

در تحلیل داستان های کلیله و دمنه می توان گفت که نویسنده آن در روایت های داستانی،جهانی را خلق می کند که در آن همه کشمکش ها به کشمکش های نمادین و بنیادی مرگ و زندگی فروکاسته می شود. در واقع طرز نگاه و زاویه دید اغلب داستان های کلیله و دمنه در مورد شخصیت های داستانی،بسیار درگیر درونمایه است و به اندازه ی کافی ساختاری نیست.در نتیجه اگر بخواهیم الگوی کنشی آن را با دیدگاه گریماس تطبیق دهیم، می توان گفت که این داستان ها بسیار انتزاعی هستند و روایت به مفهوم عام را توصیف می کنند.به علاوه تمامی عناصر احتمالی یک روایت و انواع ترکیبات این عناصر درمتن ادبی و غیر ادبی را مشخص می سازند.درنتیجه ساختار بنیادینی به وجود می آید که امکان شکل گیری معنا را فراهم می کند.

دراین اینجا با آوردن خلاصه ای از پنج حکایت از کلیله و دمنه، به تحلیل ساختاری و روایی این حکایت ها می پردازیم:این حکایت ها عبارتند از:

۱)زاهد و راسو
۲)زاهد و مهمان او
۳)زرگر و سیاح
۴)شاهزاده و یاران او

۵)تیرانداز و ماده شیر.

پیشینه ی تحقیق

در مورد کلیله و دمنه پژوهش های گوناگونی از جنبه های مختلف صورت گرفته است،اما از نظر روایت شناسی تنها به موارد زیر می توان اشاره کرد: مقاله ی «روایت شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه» نوشته ی علیرضا نبی لو،فصلنامه ادب پژوهی،شماره چهاردهم،زمستان۸۹»و مقاله«بررسی حکایت های باب اول کلیله و دمنه بر بنیاد الگوی کنش گریماس»(با تاکید بر حکایت شیر و گاو)نوشته نسرین علی اکبری و همکاران(ارائه شده در هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج در سال ۱۳۹۳).علاوه بر دو مقاله یاد شده یک پایان نامه هم با عنوان روایت شناسی حکایت های کلیله و دمنه(براساس الگوی پراپ و روش خدیش) نوشته مقداد گلشنی به راهنمایی محمدرضا حاجی بابایی در سال ۱۳۸۹در دانشگاه علامه طباطبایی دفاع شده است. شایان ذکر است همان طور که اشاره شد،پایان نامه مذکور بر اساس الگوی پراپ و روش خدیش،که نسخه اصلاح شده روش پراپ هست،صورت گرفته است نه بر پایه الگوی گریماس.در مقاله«روایت شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه»نیز تنها این داستان بررسی شده است.ازاین رو بایسته بود برای رسیدن به الگوی جامع تری در مورد ساختار روایی داستان ها ی کلیله و دمنه تعداد بیشتری ازحکایت های این اثر بر اساس الگوی گریماس مورد بررسی قرار می گرفت تا نتیجه اطمینان بخش تر و معنادارتری بدست می آمد.به همین دلیل در مقاله پیش رو،پنج داستان از داستان های کلیله و دمنه براساس الگوی روایی یاد شده،بررسی گردیده است.

الگوی روایی گریماس

«دستور روایت پایه ی گریماس،با سامان دادن آن چه به نظر وی شش کنشگر بنیادی است،در سه جفت متضاد،سه الگوی پیرنگ زیر راایجاد می کند:

کنشگرها	نوع پیرنگ
فاعل/مفعول	داستان های مربوط به سیر و سلوک/آرزو
(سوژه/ابژه)	(یک فاعل یا قهرمان در جست و جوی یک فرد، شیء یا موقعیت است).
فرستنده/گیرنده	داستان های مربوط به ارتباط
(کمک کننده/ذی نفع)	(یک فرستنده، یک فرد یا نهاد، فاعل را به دنبال مفعولی می فرستد که در نهایت گیرنده آن را دریافت می کند).
یاری رسان/مخالف	پیرنگ های فرعی داستان های مربوط سیر و سلوک/آرزو یا ارتباط

(یک یاری رسان به فاعل در سیر و سلوک یاری می رساند و یک رقیب سعی دارد که مانع فاعل شود).

البته یک روایت خاص می تواند داستان های مربوط به سیر و سلوک/آرزو را با داستان های مربوط به ارتباط ترکیب کند» (تایسن،۱۳۸۷: ۳۶۶).برای مثال،در بعضی از داستان های کلیله و دمنه،قهرمانان گاهی هم فاعل اند و هم گاهی گیرنده و یار،آن ها می تواند هم مفعول باشد و هم فرستنده؛ یا در برخی از داستان ها،امکان دارد نقش هریک از کنشگرها را،یک شخصیت مجزااجراکند،چنان که در ادامه خواهیم دید.

«با یک نگاه اجمالی می توان دید که کار مجدد گریماس بر تحلیل پراپ،در جهت نوعی انگاره ی واجی مورد نظر لوی اشتراوس است. از این جهت گریماس ساختارگراتر از پراپ است.زیرا به جای آن که به ماهیت خود شخصیت ها بپردازد،مناسبات میان این ماهیت ها را مدنظر دارد.وی به منظور برخورد با تسلسل های روایی ممکن،سی و یک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد تقلیل می دهد و آن ها را درسه ساختار(زنجیره)جمع می کند:قراردادی، اجرایی و انفصالی.ساختار نخستین که از همه جالب تر است به عقد یا نقض قراردادها یا قوانین مربوط می شود.

روایت ها ممکن است یکی از ساختارهای زیر را به کار گیرند:

قرارداد(یا ممنوعیت)⟵نقض⟵مجازات/فقدان قرارداد(بی نظمی)⟵وجود قرارداد(نظم)» (سلدن، دیوید سون،۱۳۹۲: ۱۴۴).

بررسی و تحلیل روایی

الف-خلاصه داستان:زاهدی پیر زنی زیبا را به عقد خود درآورد اما از او صاحب فرزندی نمی شد، بعد از مدت ها خداوند بر او رحمت کرد و علائم حاملگی در زن پدید آمد،زاهد شاد شد و با زن گفت که به این فرزند که پسر خواهد بود تربیت ها بیاموزم و چنین و چنان کنم؛ پس زن مثل بازرگانی را برای او گفت که در دکان پارسایی کار می کرد و با به خانه بردن اندک اندک روغن و جمع آوری آن در کوزه،توهّم خریدگوسفند،تشکیل گلّه،خرید خانه،زن گرفتن و فرزند آوردن و تنبیه فرزند و در صورت تمّرد با عصا را داشت و چنان این فکر در او قوّت گرفته بود که به جای فرزند ضربه ای با عصا به کوزه زد و روغن را از دست رفته دید.

... اکنون بعد از مدت ها، زاهد به آرزویش رسیده و صاحب پسری شده بود.روزی مادر به حمّام رفت و کودک را به پدر سپرد.از قضا در همان وقت،پادشاه،زاهد رااحضارکرد؛پس زاهد به ناچار کودک را به راسوی خانگی شان سپرد و به دربار رفت. بعد از اندکی ماری به قصد هلاک کودک بر سر گهواره کودک رفت.راسو با او درآویخت و مار را تکه تکه کرد و کشت. هنگامی که زاهد برگشت،راسو پیروزمندانه اما خونین به سوی او دوید؛اما زاهد بدون آن که تحقیق کند،بر سر راسو کوفت و او را کشت اما چون بر سر گهواره رفت و کودک را سالم دید و مار را کشته، بر سر خود کوفت و پشیمان از این که خون به ناحق ریخته،آرزو کرد که کاشکی هرگز صاحب فرزندی نمی شد.

ب- بررسی وتحلیل حکایت زاهد و راسو:

گریماس معتقد است که در فرایند روایی گفتمان، پس از آن که قهرمان،کنش خود را که در راستای دستیابی به ارزشی مشخص است به پایان می رساند،باید کنش او و نتیجه حاصل از آن،مورد ارزیابی قرار گیرد.این ارزیابی یا از سوی کنشگزار یا نماینده او و یا از طریق خود کنشگر(قهرمان)،صورت می پذیرد.در داستان زاهد و راسو این ارزیابی دقیقاً از سمت کنشگر(زاهد)،انجام می شود و نتیجه آن

اگر تأیید و تحقق کنش باشد،قهرمان پاداش خود را دریافت می کند؛اما چنانکه در این روایت دیدیم نتیجه این ارزیابی منفی بود(ندامت زاهد)ولذا قهرمان به تنبیه رسید.البته همین تنبیه اشکال متفاوتی دارد، و در بیشترداستان های کلیله و دمنه، با فرایند روایی از نوع کلاسیک صورت می گیرد، چراکه فرایند غیرکنشی در کار نیست و نظام گفتمانی تابع یک نظام متغیّر است. در روایت یا داستانی که در دل داستان زاهد و راسو گنجانده شده،یعنی داستان بازرگانی که روغن جمع می کرد و آخر در اثر توهّماتش آن را شکست با چنین نظامی روبرو هستیم؛یعنی دیگرنتیجه کار بارزگان چیزی به جز پشیمانی،که یک فرایند غیر کنشی است، نیست. چنانکه همین مساله معنایی تمثیلی می شود برای کشتن راسو توسط زاهد و پشیمانی او.

در واقع گریماس در جست و جوی ژرف ساختی است که در بنیان همه متون روایی نهفته است.دراین داستان برای نشان دادن ساختار بنیادی معنای روایت ها که «مربع نشانه ای» نامیده می شود می توان از دو تقابل زندگی/مرگ و مضامین جانشین آن ها

یعنی نا-زندگی/نا-مرگ استفاده کرد، چرا که این دو عنصر از طریق تأثیر متقابلی که دارند،همه کنش های ممکن در این روایت مشخص را در بر می گیرند.

در داستان های بید پای،داستان زاهد و راسو با عنوان داستان «داهب و راسو»،آمده است (صفحه۲۱۲)و این نسبت به داستان کلیله و دمنه بسیار خلاصه تر و نزدیک تر به روایت اصلی پرداخته شده است.در پاره ابتدایی این داستان،زاهدی بعد از مدت ها علائم حاملگی در همسرش پیدا می شود و خداوند به آن ها فرزندی عطا می کند؛در پاره ی میانی روزی پدر و مادر هر دو مجبور به ترک خانه می شوند و کودک را که شیء ارزشی است به یک عنصر یاریگر یعنی حیوان مورد اعتماد خانه- راسو- می سپارند.راسو در عین حال یک نیروی سامان دهنده نیز هست،چراکه باعث نجات شیء ارزشی و کشتن نیروی تخریب کننده(مار)می شود،اما در پاره ی انتهایی شاهد نوعی روایت تراژیک می شویم؛چراکه وقتی راسو پیروزمندانه به نزد صاحبش یعنی کنشگر اصلی(زاهد) می رود با ندانم کاری زاهد با تخریب مواجه می شود،زیرا زاهد گمان برده است که راسو فرزندش را کشته است.

دراین داستان،هم از گفتارها و نقل قول های مستقیم استفاده شده است و هم از گفتارها و نقل قول های غیر مستقیم و در جایی نیز از گفتار غیر مستقیم آزاد که نوعی از گفتار راوی میان نقل قول مستقیم و غیرمستقیم است،استفاده شده: «در این شیوه گرچه راوی به روش غیرمستقیم جمله ی شخصیت ها را نقل می کند،اما همواره سیاق کلام و لحن او را حفظ می کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۱).

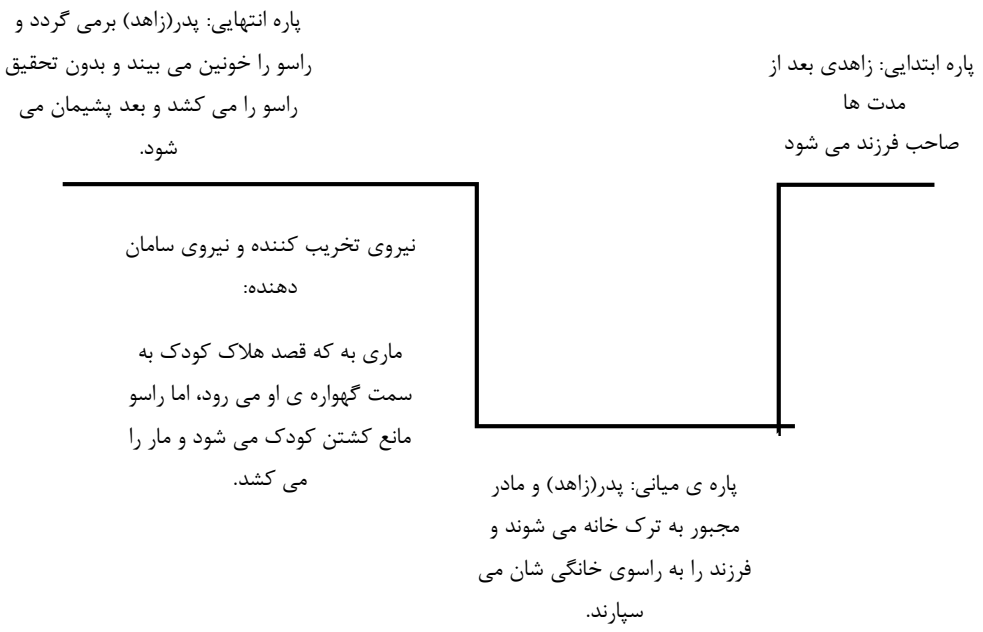
در داستان زاهد و راسو،راوی با ارائه جزئیات،میزان فاصله ی بین داستان و روایتگری را کاهش می دهد.مثلاً آن جا که راوی از قول زن نقل می کند:«زن گفت: تو را چه سحر است و از کجا می دانی که مرا پسر خواهد بود؟ (صفحه۲۶۲) و با آوردن دلایلی از تمثیلی «پارسا و بازرگان» استفاده می کند.

خلاصه داستان زرگر و سیاح:

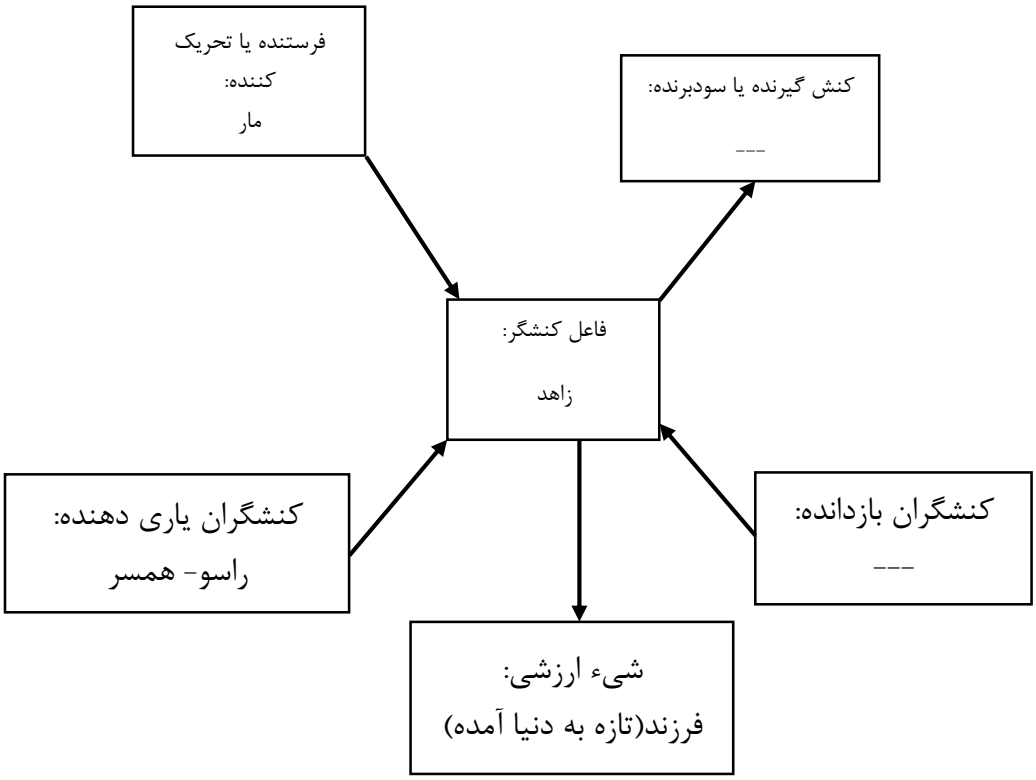
ببری و بوزینه ای و ماری در بیابان به چاهی افتادند. مدتی بعد زرگری هم در آن چاه افتاد.زمان گذشت تا روزی سیاحی آن ها را در آن حال دید و قصد نجات آن ها را کرد.او نخست حیوانات را نجات داد، حیوانات گفتند که روزی جبران می کنند و نشانی محل سکونت خود را دادند و سیاح را آگاه کردند که زرگر مردی بدعهد و فریب کار است،اما سیاح،زرگر را هم نجات داد.بعد از چندی گذر سیاح به جایگاه بوزینه افتاد و بوزینه مقداری

میوه به او داد،سپس ببر را دید، ببر که چیزی برای اهدا به سیاح نداشت رفت و دختر پادشاه را کشت و طلای او را برای سیاح آورد.مدتی از این واقعه گذشت؛ گذر سیاح به نزد زرگر افتاد،اما زرگر تا طلای دختر پادشاه را در دست سیاح دید،فوراً به پادشاه خبر داد.پس سیاح را گرفتند و به قصد قصاص او را به جایی که نزدیک لانه ی ماران بود،بردند.مار چون از این واقعه باخبر شد،گفت که من پسر پادشاه را زخمی زده ام که همه ی شهر از معالجه ی آن درمانده اند و تنها دوای آن این گیاه است که به تو می دهم؛پس سیاح پسر پادشاه را درمان کرد و حکایت خود را به پادشاه بازگفت و پادشاه به جای سیاح،زرگر را قصاص کرد.

نمودار نحو روایت داستان زاهد و راسو:



نحو روایی مربوط به فاعل کنشگر:



بررسی وتحلیل داستان زرگر و سیاح:

روایت شناسی ساختارگرا،نشانه شناسی و الگوی کنشی گریماس،مصرّانه با این اعتقاد همراه است که اختار مقدّم بر معناست؛ یعنی فرایند خلق معنا نخست به صورت تولید گفته ها و ترکیب آن ها در سخن صورت نمی گیرد؛ بلکه این فرایند در مسیر خود به وسیله ی ساختارهای روایی بارور می شود و همین ساختارها هستند که سخن معناداری را که در گفته ها بیان شده است، تولید می کند.

در روایت شناسی گریماس مفهوم عنصر روایی می توانند مانند فاعل در دستور زبان روایت، یک شخص یا یک چیز باشد و روایت در چهارچوب دستگاه زبان شناسی قرارگیرد. عنصر روایی چیزی است که عملی را انجام می دهد یا عملی روی آن انجام می شود و به

کارکردها یا نقش ها ی شخصیت های گوناگون یک روایت، خواه انسان ها یا حیوانات باشند و خواه اشیاء ساده،اشاره می کند.در شکل اولیه ی داستان زرگر و سیاح،این کارکردها ازسه مجموعه ی فاعل/مفعول،فرستنده/گیرنده و یاریگر/مخالف،به دو محور فاعل/مفعول و در واقع دراین داستان،این چهار عنصر روایی مقوله ای است که می تواند در «مربع نشانه ای» قرار بگیرد و قطب های مثبت و منفی، براساس آن تجزیه و تحلیل شود.باید دقت کنیم که این چهار عنصر روایی که ریشه در ژرف ساخت دارند،با کنشگر(قهرمان)،که در این داستان سیاح است،اشتباه نگیریم.چراکه اعمال کنشگر(سیاح) به روساخت کلام وابسته است.او در لحظه ها ی گوناگون این داستان عناصر روایی گوناگونی را نمایندگی می کند و گاهی برعکس؛به صورت یک عنصر روایی و احد،درقالب موقعیت های گوناگون قرار می گیرد و از همین جاست که گریماس می گوید: «به سخن درآوردن کنشگران،قصه را می سازد، ساختارعناصرروایی،ژانررا»(گریماس۱۳۸۹: ۲۸).

در هر حال،در پاره ی ابتدایی داستان یا داستانک «زرگر و سیاح»،افتادن سه حیوان و زرگر را در چاهی در بیابانی دورافتاده می بینیم،تا این که سیاح،قهرمان(سوژه)و شخصیت اصلی داستان،به عنوان یک نیروی سامان دهنده آن ها را نجات می دهد و به ترتیب هریک از حیوانات را که قصد جبران دارند، در جایی ملاقات می کند.

دراین میان،زرگر که هم در نقش نیروی تخریب کننده و هم در نقش کنشگر فرستنده یا تحریک کننده است- چندان که پیش بینی شده بود- فضای داستان را ملتهب می کند و بدعهدی خود را به جای می آورد.

پاره ی میانی این روایت دارای گزاره هایی بیش از حد معمول نسبت به داستان های دیگر کلیله و دمنه است؛ زیرا با یک نیروی سامان دهنده ی دیگر یا نیروی یاریگر دیگر یعنی مار،روایت را به پاره های پایانی داستان نزدیک می کند و در پاره ی پایانی شاهد نجات سیاح هستیم. در این داستان که به کمک راوی«روایت داستان ناهمسان»،روایت شده است،نقل قول ها به صورت مستقیم و غیرمستقیم بیان شده اند و توصیف ها نیز به طور مستقیم بیان شده اند؛بدین معنا که شخصیت ها:زرگر و سیاح و حیوانات، به شکلی غیرمستقیم و خلاصه وار پرداخته شده اند.از این رو توصیف مستقیم به «مفهوم پردازی» نیز شبیه است،زیرا توصیفات هم صریح و هم ماورای زمان است و هم تأثیری خردمندانه، نیرومند و پایدار بر خواننده می گذارد. در این متن توصیف مستقیم از جزئیات محسوس ناشی شده و در رفتاری خا ص تجسم می یابد.

نمودار نحو روایت داستان زرگر و سیاح:

پاره ی ابتدایی: سه حیوان و زرگر به چاهی می افتند

پاره ی پایانی: زرگر به سزای بدعهدی و کردار زشتش می رسد.

نیروی سامان دهنده:

سیاحی که از ان جا می گذرد آن ها را نجات می دهد.

نیروی سامان دهنده ی دوم:

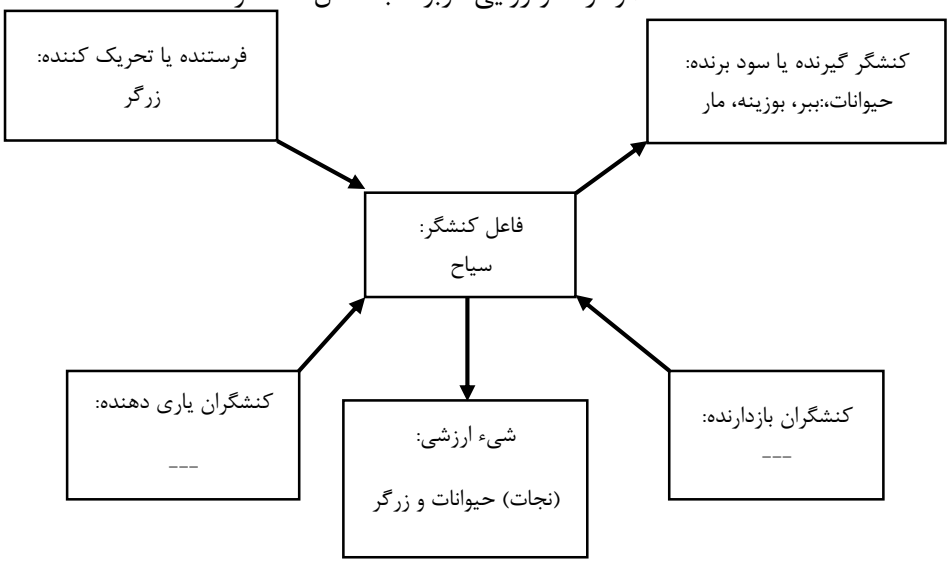
مار(حیوان سوم) با تدبیری که می اندشد باعث نجات سیاح می شود.

نیروی تخریب کننده:

امّا زرگر باعث ایجاد دردسر برای سیاح می شود

پاره ی میانی: هریک از حیوانات(بوزینه و ببر) کمک سیاح را جبران می کنند.

نمودار نحو روایی مربوط به فاعل کنشگر:



خلاصه داستان زاهد و مهمان او:

روزی برای زاهدی مهمان مسافری آمد، پس از احوال پرسی و پذیرایی معلوم شد که زاهد به زبان عبری بسیار مسلط است و از تمام دقایق این زبان باخبر است .این مسأله مهمان را به این اشتیاق انداخت که هر طور شده فصاحت و بلاغت لغت عبری را بیاموزد؛ اما این کاری بود ناممکن که سال ها طول می کشید.

زاهد ابتدا قبول کرد،اما او را از دشواری های این کار آگاه کرد و با مثال زدن «زاغی که می خواست راه رفتن کبک را یاد بگیرد، ولی راه رفتن خود را هم فراموش کرد»، مهمان را مجاب کرد که از این کار دست بکشد و سعی باطل در پیش نگیرد.

تحلیل و بررسی داستان:

در این جا راوی داستان که یک راوی داستان های ناهمسان است از نظام نشانه-معنا شناختی روایی،کاملاً فاصله می گیرد و چنان که می دانیم در نظام روایی کلاسیک، سوژه یا کنشگر،قهرمانی است که در وضعیتی نابسامان قرار دارد و به همین علت سعی می کند تا از طریق مجموعه ای از کنش ها، طراحی و تحقق آن ها،این وضعیت نابسامان را به وضعیتی سامان یافته تغییر دهد.

در واقع زاهد زمانی در وضعیت نابسامان قرار می گیرد که مهمان «پایش را در یک کفش می کند که به من زبان عبری بیاموز»؛ اما زاهد با روایت یک تمثیل معنا شناختی مرتبط، خود را از این وضعیت نابسامان نجات می دهد. پس در نظام روایی کلاسیک شکل گیری معنا بر سه امر مهم نابسامانی،کفش و تغییر استوار است.در این داستان که یکی از ساده ترین داستان های کلیله و دمنه از نظر نحو روایت است تنها به سه گزاره ابتدایی، میانی و پایانی روبرو هستیم و هیچ نیروی تخریب کننده یا سامان دهنده ای وجود ندارد. در پاره ی ابتدایی، برای زاهد (کنشگرآصلی-قهرمان)، مهمان می آید و از فصاحت او در زبان عبری مطلع می شود. در پاره ی میانی «میل»، یا «ابره»، در او ایجاد می شود که هر طور شده فوت و فن این

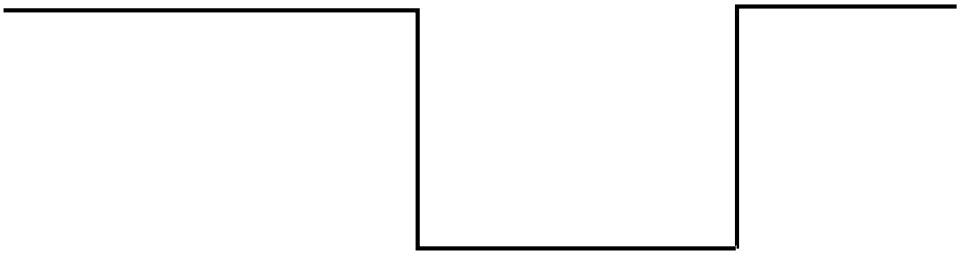
زبان را یاد بگیرد. این مساله در درون خود یک نوع وضعیت نابسامان را نیز برای کنشگر اصلی ایجاد می کند و در پاره ی پایانی، زاهد با آگاه کردن مهمان از این راه بسیار دشوار،طولانی و پیچیده، با آوردن یک تمثیل، او را از این کار منع می کند و وضعیت را بسامان می کند.

این داستان همچنان که گفته شد به کمک راوی «روایت داستان ناهمسان»،روایت شده است و با نقل قول های مستقیمی که در آن هست،حسی زنده در متن می بینیم،مخصوصاً ان جا که داستان زاغ و کبک روایت می شود: «آورده اند که زاغی،کبکی را دیدکه می رفت، خرامیدن او در چشمش خوش آمد و از تناسب حرکات و چستی اطراف او آرزو برد...» (کلیله و دمنه:۳۴۴) اما در باب لحن این داستان باید گفت که اولاً لحن،صدای راوی است و هنگام تحلیل صدا،رابطه ی راوی (عملکرد روایتگری) و داستان روایت(روشی که با آن داستان گفته می شود) بررسی کنیم.صدا در تعیین موضع راوی نسبت به داستان و اعتبار آن به ما کمک می کند.چنان که حوادث را می توان، قبل، بعد و یا همزمان با وقوع آن ها بیان کرد.راوی ممکن است خارج از روایت خود (مانند این داستان که به زبان اول شخص بیان می شود)،یا نه تنها داخل روایت،بلکه شخصیت اول آن باشد.

نمودار نحو روایت داستان زاهد و مهمان او:

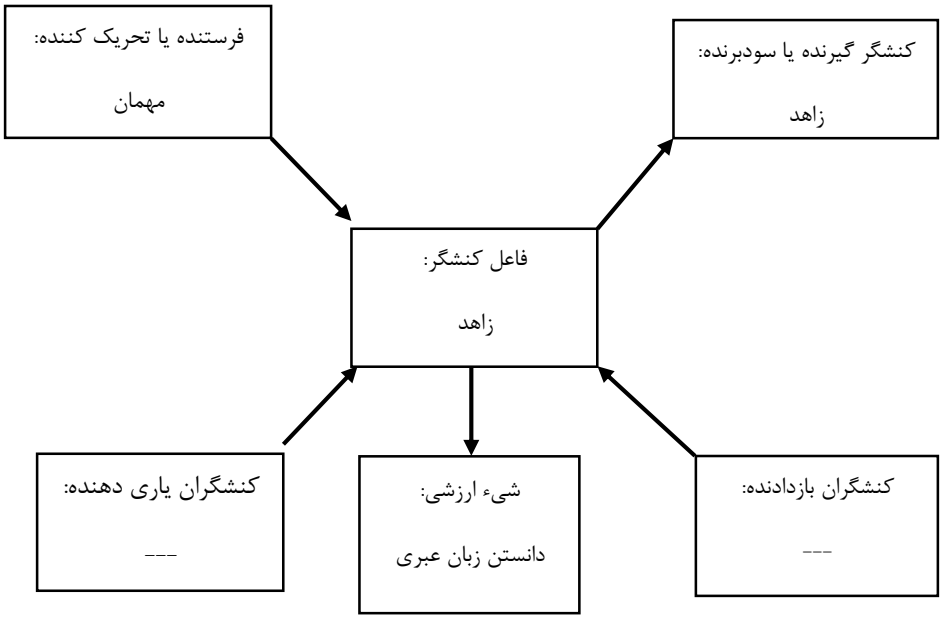
پاره ی ابتدایی: برای زاهدی، مهمان می آید. مهمان از مسلط بودن میزبان به زبان عبری خبردار می شود.

پاره پایانی: زاهد با آگاهی دادن به مهمان و آوردن تمثیلی، او را از این سعی باطل برحذر می دارد.



پاره ی میانی: مهمان هرطور شده می خواهد این زبان را فرا بگیرد.

نمودار نحو روایت مربوط به فاعل کنشگر:



خلاصه داستان شاهزاده و یاران او:

شاهزاده ای و زیبارویی(نوخطی) و بازرگانی و کشاورزی در مسیر دورافتاده با هم آشنا می شوند. پس از مدتی به نزدیکی دروازه شهر می رسند و قرار می گذارند تا هرکس،متناسب با توانایی که دارد در هر روز برای اشخاص دیگر غذا تهیه کند.اول کشاورز می رود و یا زور بازویی که دارد،پشته ای هیزم جمع می کند و می فروشد و با پول آن غذا می خرد و بر دروازه شهر می نویسد:«نتیجه ی تلاش یکروزه،تهیه غذای چهار نفر است».بعد نوبت جوان زیبارو می شود؛می رود و اتفاقاً در مسیری،کدبانویی عاشق او می شود و پس از ساعتی میزبانی،پانصد درهم می گیرد و بر دروازه شهر می نویسد:«قیمت یکروزه ی جمال، پانصد درهم است».

سپس بازرگان می رود و با هوشی که دارد معامله ای هنگفت انجام می دهد و صدهزار درهم سود می کند و بر دروازه ی شهر می نویسد: «حاصل یک روزه ی خرد،صدهزار درهم است.پس نوبت به شاهزاده می رسد؛از قضا آن روز،امیر شهر وفات کرده بود و مردم

در عزا بودند.شاهزاده بدون آن که ابراز ناراحتی کند،مشغول تماشا می شود؛ پس دربانان او را می گیرند و زندانی می کنند. فردای آن روز، قرار می شود تا جانشینی برای امیر پیدا کنند و آن ها چون شاهزاده را جاسوس پنداشته بودند در بازجویی از او متوجه می شوند که او از اصل و نسب پادشاهان است و چون طایفه ای از بازرگانان او را می شناسند و تأیید می کنند،پس او را پادشاه شهر می کنند.سپس او سواره می آید و بر دروازه شهر می نویسد:«تلاش و زیبایی و عقل، آن گاه نتیجه می دهد که قضای آسمانی همراه باشد».پس به هر یک از یارانش مقامی و صلتی می دهد.

تحلیل و بررسی داستان:

یکی از ویژگی های مهم رویکرد گریماس این است که تحلیل پدیده های ادبی را حوزه ای خاصی از نشانه شناسی زایایی می داند که بر پایه ی نوعی معنا شناسی عام بنا شده است و مفهوم محوری آن،مفهوم «جهان های معنایی» است که عبارت است از کل دلالت هایی که نظام های ارزشی هم زیست می توانند در یک فرهنگ مفروض تولید کنند.(نک مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۰)

این جهان معنایی را در داستان های کلیله و دمنه،مخصوصاً در داستان شاهزاده و یاران او،نمی توان به صورت یک کل درک کرد؛زیرا تحلیل نشانه شناختی کارآمد،همواره تحلیلی جهانی است که این جهان ها،همچون جفت های متقابلی اززندگی/مرگ،ثروت/فقر،به دست آوردن/از دست دادن و... تعریف می شوند که درنتیجه،گفتمان هایی را تولید می کنند که خود تجلی سطحی آن ها هستند. بن مایه و تقابل اصلی این داستان،بحث ثروت/فقر و میزان ارزشی است که هریک از گفتمان های زور بازو،زیبایی،دانش و اصالت و شانس دارد و از این جهت کتاب کلیله و دمنه،به طور کلی کتابی است سیاسی؛بدین معنا که در خوانش سیاسی به بهترین شکل می توان از آن برداشت و تولید معنا کرد.از این رو،رویکرد گریماس به ویژه می کوشد تا در حوزه ی تجزیه و تحلیل داستان،این خوانش ها را عملی کند.در داستان شاهزاده و یاران او،در پاره ی ابتدایی،چهار تن از نمایندگان زبده ی هر طبقه(نوخط،کشاورز، بازرگان و شاهزاده)،در مسیری با یکدیگر آشنا می شوند و در شهر قرار می گذارند تا هرکس با توانایی اش،غذای هر روزه ی اشخاص دیگر را تدارک ببیند.در این داستان از نیروی تخریب گر و سامان دهنده خبری نیست تا آن جا که دربانان به جرم سوگواری نکردن، شاهزاده را به حبس می اندازند.شیء ارزشی

در این داستان،توانایی است که متناسب یا هرکس با طبقه،در آن افراد است. در واقع،بخش و روایت اصلی این داستان، بر پایه ی اعمال شاهزاده می گردد و کنشگر اصلی یا قهرمان داستان،همین شاهزاده است که ابتدا دچار وضعیت نابسامان و در یک حرکت مبتنی بر قضا و قدر،وضعیت را سامان یافته درمی یابد. چنان که می بینیم این داستان هم،همچون داستان های دیگر،به کمک راوی «روایت داستان ناهمسان»،روایت شده است و مؤلفه ی مکانی به نحو مشخصی در متن آن مشخص است.

به سخن دیگر،اطلاعاتی که متن در گذر داستان از مکان و فضای وقوع رخدادها می دهد، برای فهم ما از داستان و پاسخ مان به عملکردها و احساسات شخصیت ها (کشاورز و زیبارو و بازرگان و شاهزاده)،مهم است.این شخصیت ها، از طریق فضاهایی که در آن ها حرکت می کنند و ساکن می شوند و مکان ها و موقعیت های مختلفی که تجربه می کنند،به خواننده اجازه می دهند تا جهان هایی را در ذهنش ایجاد کند.

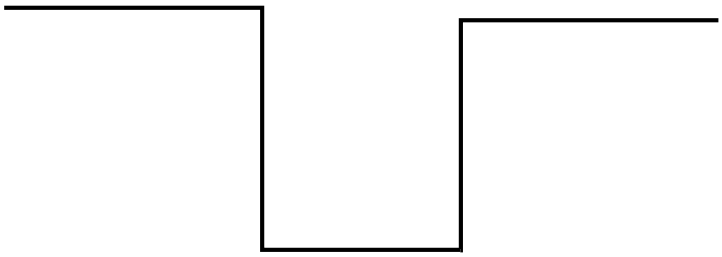
به عنوان مثال،وقتی شاهزاده به شهر می رسد وشهر راغرق درعزا و درحال خاک سپاری امیر شهر می بیند،این گونه بیان شده است: «از قضا را امیر آن شهر را وفات رسیده بود و مردم شهر به تعزیت مشغول بودند. او(شاهزاده)،برسبیل نظاره به سرای ملک رفت و به طرفی بنشست.چون در جزع با دیگران موافقت نمی نمود،دربان او را جفاها گفت» (کلیله:۴۱۳).

نکته ی حائز اهمیت که در این بخش روایی وجود دارد، چگونگی بازنمایی مکانها است که اولاً به خواننده کمک می کند تا تجسم کند و ثانیاً خواننده از دیدگاه شخص یا اشخاصی با فضای متن آشناتر می شود.(چراکه نزدیکی و دور راوی به صحنه ها در فضا نقش مهمی دارد).

نمودار نحو روایت داستان شاهزاده و یاران او:

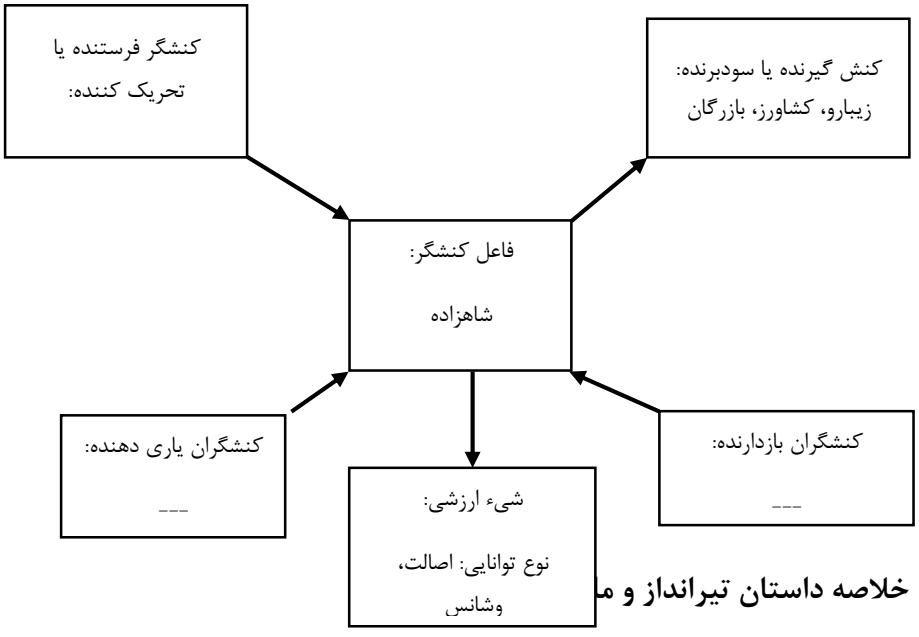
پاره ی ابتدایی:چهار شخص(شاهزاده، زیبارو، بازرگان و کشاورز)، در مسیری باهم آشنا می شوند و قرار می گذارند تا غذا تهیه کنند (ساختار قراردادی)

پاره ی پایانی: معلوم می شود که نتیجه ی کار پادشاهان بنابر عقیده ی مرسومی که وجود دارد از همه بهتر بوده است.



پاره ی میانی: هریک از اشخاص به تناسب توانایی ای که دارند، به تهیه غذای آن روز برمی آیند و مقدار پولی را که به دست آورده اند، بر روی دروازه شهر می نویسند (ساختار اجرایی)

نمودار نحو روایی مربوط به فاعل کنشگر:



خلاصه داستان تیرانداز و م

ماده شیری با دو بچه اش به قصد یافتن شکار به جنگل می روند که ناگهان در برخورد با تیراندازی(جوجه تیغی)،دو بچه ی شیر کشته می شوند.فریاد شیر به آسمان می رود و شغال پیری که در همسایگی آن ها بود،ناله ی شیر را می شنود و علت را جویا می شود. شیر اتفاق پیش آمده را بازگو می کند و جسد بچه هایش را نشان می دهد.شغال،شیر را به آرامش دعوت می کند و با موعظه هایش دلیل این حادثه را قضا و کشتن و خوردن حیوانات دیگر توسط شیر می داند؛در نتیجه،شیر خوردن گوشت را ترک می کند و به خوردن میوه روی می آورد.شغال که روزی اش از درختان میوه است موضع خود را در خطر می بیند و دوباره شروع به اندرز می کند و او را با سخنان تأثیرگذار به زهد و عبادت فرامی خواند؛ پس شیر از خوردن میوه هم اعراض می کند و غرق عبادت می شود تا به زوالش نزدیک شود.

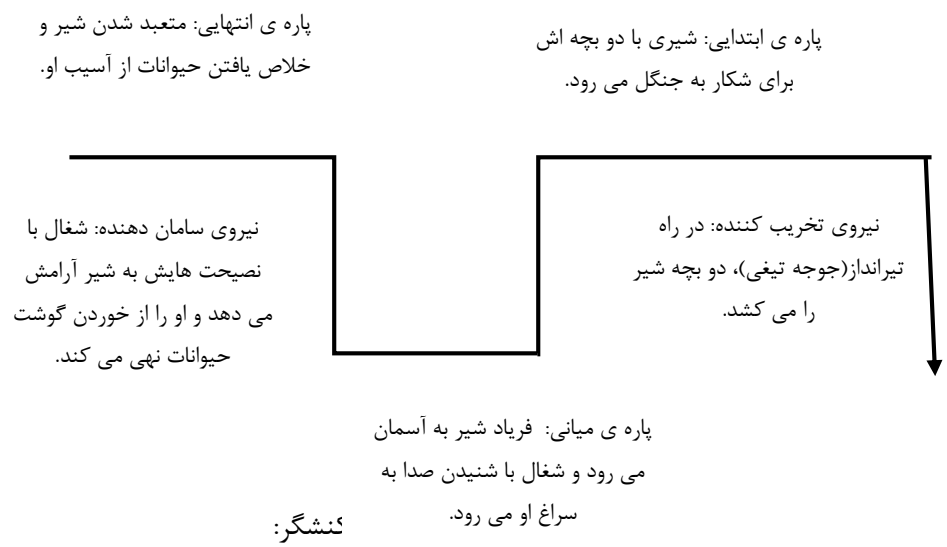
تحلیل و بررسی داستان:

این داستان پس از مقدمه چینی هایی که درباره ی صیانت نفس و آزار دیگران می کند، توسط برهمن(راوی داستان ناهمسان)،روایت می شود.اما به طور ضمنی نیز دو تن از شخصیت ها(ماده شیر و شغال)هم در گفت و گو هستند. در این روایت، فاعل کنشگر اول شیر است و شیء ارزشی اش، بچه های او هستند که در دو تقابل ناهمگون با فاعل کنشگر دوم، تیرانداز و فرستنده ی اول یعنی شغال، قرار می گیرند.

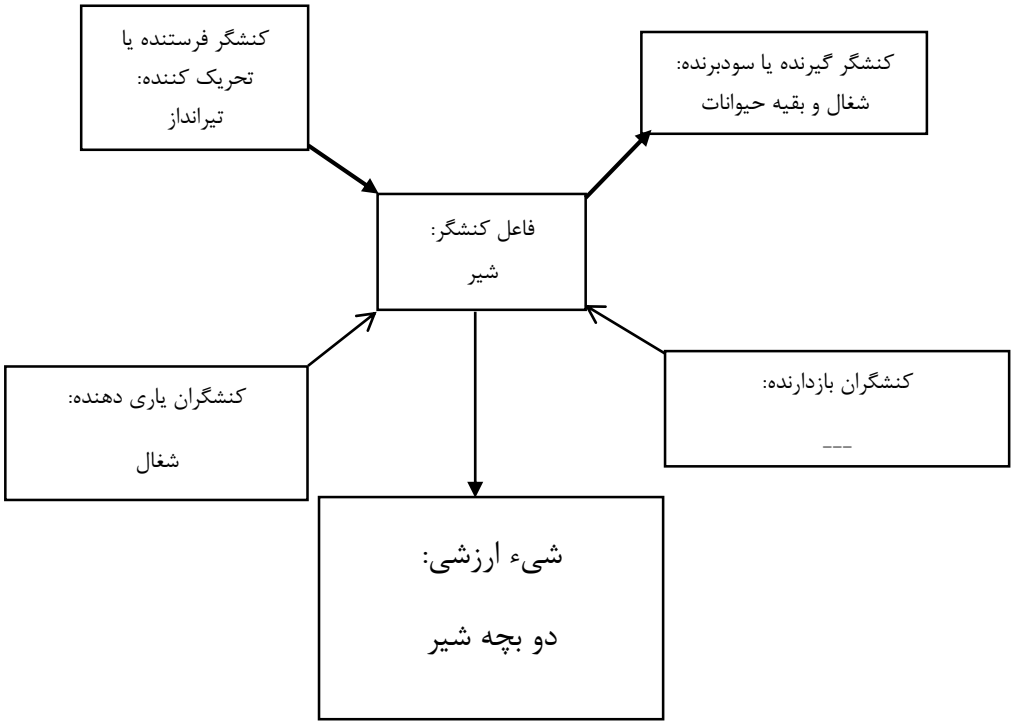
در پاره ی ابتدایی این روایت،ماده شیر با دو بچه اش به شکار می روند.نیروی تخریب کننده که تیرانداز(جوجه تیغی)باشد،دو بچه را می کشد و پاره ی میانی داستان بر اثر همین حادثه شکل می گیرد؛شیر ناله اش به آسمان می رود و شغال با شنیدن صدا،ابتدا در ذهن نقشه هایی می کشد؛یعنی در ذهن راوی پیشاپیش حدس هایی زده است و طرح هایی دارد.او با همین طرح ها در قالب نیروی سامان دهنده به موعظه ی شیر می پردازد و دلیل کشتن فرزندانش را کشتن حیوانات دیگر و دست تقدیر می داند؛شیر که بسیار تحت تأثیر مواعظ شغال قرار گرفته است،روی به زهد وعبادت می آورد وبه همین ترتیب حیوانات ازآسیب او درامان می مانند. باوجود سادگی الگوی گریماس و نیاز به کم و زیاد کردن آن،به جهت آن که با ژانرهای مختلف قصه،حکایت و...مطابقت پیدا کند،می توان آن را در طیف دیگر از تولیدات معنایی به کاربرد.نکته ی حائز اهمیت دیگر در این داستان،این است که نقش دهنده و مفعول (مانندداکثرداستان های کلیله و دمنه)،اغلب،

کلی و نمادین هستند تا اشخاصی در معنای دقیق کلمه.از جهت دیگر،تمایزی که می توان میان روساخت ها،ژرف ساخت ها و استفاده از «مربع نشانه ای»این داستان قائل شد،ما را به این نتیجه رهنمون می سازد که شخصیت ها بر اساس کارکردی که دارندطبقه بندی می شوند.به طور مثال،شخصیت اصلی(ماده شیر)، درپی دستیابی به هدف خاصی(شکار)-که همان شیء ارزشی از نوعی دیگر است- که با مقاومت حریف (تیرانداز)،روبرو می شود،و از آن جا که در این مرحله، یار دیگری ندارد که به او کمک کند،بچه هایش کشته می شوند؛پس یک قدرت راسخ فرستنده-(شغال)،او را با سخن هایش(که مهم ترین شیءارزشی این داستان است)،به آرامش دعوت می کند که همین باعث نجات حیوانات جنگل از گزند شیر می شود اغلب گفتارها و نقل قول های این داستان، از نوع نقل قول های مستقیم است.به این معنا که گفتار مستقیم،نوعی از گفتار راوی (دراین جا بیش تر شغال راوی است)،که در آن ، سخن هیچ گونه تغییری به خود نمی بیند و دقت بسیاری در آن ها به کار برده شده است. از طرفی هم فاصله ی روایت با بیان وی بسیار کم و نزدیک به واقع است،اما در گفتار غیرمستقیم محتوای کلام حفظ می شود و راوی در بیان محتوا از کلام خود بهره می برد.از این رو نسبت به گفتار مستقیم، فاصله ی بیش تری میان روایت و بیان راوی به چشم می خورد.

نمودار نحو روایت داستان تیرانداز و ماده شیر:



کنشگر:



نتیجه گیری:

پیاده کردن الگوی کنشی گریماس در این داستان ها از باب های کلیله و دمنه،نشان دهنده ی میزان استفاده ی نویسنده از الهامات،قصه های پیشین،عدم قطعیت متن(نمادین بودن) و تقابل هایی است که در کنشگرها وجود دارد.درهمه ی این پنج داستان،چنان که دیدیم،داستان ها به کمک راوی(روایت داستان ناهمسان)،روایت شده است و راوی با جدایی از زمان و مکان(فضا) عمل روایت،روایت داستان را شروع می کند.او در همه ی فضا(چنان که مقتضی داستان های کلاسیک است)،حضور دارد و تقریباً از همه ی حوادث آگاه است.

در این داستا ها –چنانکه در بخش تحلیل مشخص شد- از سر گفتار یا نقل قول مستقیم، غیرمستقیم و غیرمستقیم آزاد استفاده شده است و ساختارها یا قراردادی(contractual) اند یا اجرایی(performative) و از ساختاری گسسته(disjunctive) که شامل سفرها،حرکت ها، رسیدن ها و خارج شدن

هاست،خبری نیست. تمامی داستان ها نحو روایی دارند و نحو روایت آن ها،چگونگی ترکیب عناصر نحوی داستان ها ی گوناگون است.به طور کلی در این داستان ها،نشانه ها(indice)،واحد هایی برای شناخت خلق و خوی شخصیت های داستان، اطلاعات مربرط به هویت آن ها،توصیف محیط و... هستند و برخلاف خود نقش ها بر یک معنی دلالت دارند نه بر رفتار یا عملی؛ بنابراین مقصود از نشانه،توصیف ویژگی ها و حالات شخصیت هاست که البته در ساختار این پنج داستان، تأثیری ندارند.

فاصله ها(distance)،فضای موجود بین داستان و روایتگری هستند.درسه داستان*«زاهد و راسو»*، *«زرگر و سیّاح»* و*«تیرانداز و ماده شیر»*، بررسی شده،هرچه جزئیات بیش تر ارائه می شوند، فاصله ها کمتر می شوند و در دو داستان آخر *«زرگر و سیاح»* و *«شاهزاده و یاران او»*،کم ترین فاصله و بیش ترین تقلید از زندگی، با استفاده از حداکثر اطلاعات و حداقل حضور راوی به دست آمده است.

منابع:

۱- اخوت،احمد (۱۳۷۱).**دستور زبان داستان،** تهران: فردا.

۲- برتنس،والتر.(۱۳۸۴). **مبانی نظریه ی ادبی،** ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۳- تولان،مایکل(۱۳۸۳)**درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت،** ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۴- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷).**نظریه های نقد ادبی معاصر،** ترجمه فاطمه حسینی، مازیار حسن زاده، تهران: نگاه امروز و حکایت نوین.

۵- منشی، نصرالله. (۱۳۸۶).**کلیله و دمنه،** تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

۶- بخاری، محمد بن عبدالله.(۱۳۶۱).**داستان های بیدپای،**تصحیح پرویز ناتل خانلری، محمد روشن، تهران: خوارزمی.

۷- گرماس، آلژیرداس ژولین.(۱۳۸۹).**نقصان معنا،** ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری، تهران: علم.

۸- مارزلف، اولریش.(۱۳۷۱).**طبقه بندی قصه ها ایرانی،** ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: سروش.

۹- مکاریک، ایرناریما.(۱۳۸۴).**دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر،** ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۰-سلدن،رامان(۱۳۹۲)**راهنمای نظریه ادبی معاصر،**ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

بررسی خصوصیات و درون‌مایه‌ی قصه‌های رایج در استان هرمزگان

سهراب سعیدی[1]
فاطمه مدرسی[2]

چکیده

قصه‌ها و افسانه‌ها در فرهنگ مردم یک منطقه آینه‌ی تمام‌نمای علایق، احساسات، رنج‌ها، دردها، شادی‌ها، پیروزی‌ها، امیدها و در کل درون‌مایه‌ی یک ملت است که در این مقاله سعی شده است، به بررسی خصوصیات و درون‌مایه‌ی قصه‌های رایج در استان هرمزگان پرداخته شود. پرسش پژوهش عبارت است از: خصوصیات، درون‌مایه و کارکردهای قصه‌های بومی‌استان هرمزگان دربرگیرنده‌ی چه مقولاتی است؟ این پژوهش در قالب پارادایم کیفی انجام شده است. طرح پژوهش، طرحی پیدایشی است. پژوهش‌گران به‌منظور جمع‌آوری داده‌ها، از روش اسنادی و مصاحبه بهره برده‌اند. رویکرد تحلیل داده‌ها، رویکردی توصیفی- تفسیری بوده است. نمونه‌ی پژوهشی، قصه‌های رایج در استان هرمزگان و جمعی از پیشکسوتان بومی‌حوزه‌ی ادبیات فولکلور استان است. برای داده‌کاوی از روش داده‌مبنا بهره گرفته شده است. نمونه‌ی موردبررسی دویست و ده قصه‌ی عامیانه و مردمی‌هرمزگان است. نتایج نشان می‌دهد که قصه‌های استان هرمزگان معمولاً جمله‌هایی ابتدائی، میانی و پایانی دارند. اغلب قصه‌ها معمولا با عبارات "می‌گویند، یک روزی، یک نفری بود، یک پادشاهی بود و روز و روزگاری" شروع می‌شوند و با عبارات گپ ما به یه خشی عاقبت به یه جا رسی، یا قصه‌ی ما برشت برشت، مرده‌ی ما کنج بهشت به پایان می‌رسد. درون‌مایه‌ی قصه‌های این منطقه شامل مواردی هم‌چون :رفتن به مکتب‌خانه، اعتقادها و باورهای عامیانه، طرح چیستان، امنیت، رسیدن مردم به چیزهای دست‌نایافتنی، وجود دیوها و اجنه، سحر وجادو و افسون است .

کلید واژه: قصه، درون‌مایه، هرمزگان، روش داده‌مبنا

---

[1]. سهراب سعیدی دانشجوی کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه نیمه حضوری ارومیه(نویسنده مسئول)
sohrab_minab@yahoo.com
۲- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه fatemeh.modaresi@yahoo.com.

مقدمه

قصه‌های عامیانه از محکم ترین عوامل و فاکتورهای ارتباطی بین نسل‌ها و نمودار قسمت مهمی‌از میراث فرهنگی انسان هاست؛ این قصه‌ها حاصل خلاقیت مردمی‌است که پدیدآور این‌گونه از فرهنگ مردم بوده‌اندکه از گذشته‌های دور در محافلشان رایج بوده و اکنون چون گنجینه‌ی ارزشمندی در دسترس ما قرار گرفته و به‌عنوان امانتی مهم و بی‌نظیر به دست ما سپرده شده است. در این راستا یکی از راه های حفظ این امانت داری جمع آوری و مکتوب نمودن این قصه‌هاست. چراکه هرچند در گذشته این امانت داری شفاهی و درون‌مایه‌ی نقل می‌شده ولی اینک در این دنیای ماشینی که دیگر از محافل قصه‌گویی خبری نیست، یکی از راه‌های ارزشمند در این زمینه بر سینه‌ی کاغذکشیدن آن قصه‌هاست؛ قصه‌هایی که از روزگاران دور درون‌مایه‌ی می‌گشته و تاریخ طولانی را با خود به همراه دارند و در واقع قصه‌ها اندیشه ی افکار جمعی مردمی‌هستند که پیش از ما می‌زیسته اند و پاسدار این گنجینه از فرهنگ ارزشمند و گرانبهای ما بوده اند .

« قصه ، واژه ای عربی ولفظی عام ، به معنای خبر ، حدیث ، روایت ، کار رخ داده ، سرگذشت ، چگونگی و شأن است ؛ اما در اصطلاح ، روایتی از سلسله رویدادهای آنی و ماجراهای شگفت انگیز ، خارق عادت ، اغراق آمیز و باور ناپذیر قهرمان و ضد قهرمانی واقعی و یا غیر واقعی پیرامون ستیز دیرین و پایدار خوبی با بدی و پیروزی پایدار خوبی بر بدی با درونمایه هایی دیرینه ، برخاسته از ارزش های قومی ، ملی و دینی سرزمین راوی است که در فضای سرگرم کننده و بر انگیزاننده ارائه می شود » (نعمت الهی ، ۵۲).

قصه‌های قدیمی‌حال وهوای گذشته، شیوه ی زندگی مردم قدیم، طرز تفکر وگرایش فکری آنان را نمایان می‌سازد. این افسانه های کهن وعامیانه داستان های زیبا و دل انگیز و مشحون از اندرزهای سودمند ونکته های باریک از اندیشه‌های ژرف وخیال لطیف وذوق سرشار مردم است. قصه‌ها و افسانه ها در فرهنگ مردم یک منطقه آینه‌ی تمام‌نمای علایق ،احساسات،رنج ها،دردها،شادیها ،پیروزی ها،امیدها ودر کل درون‌مایه‌ی یک ملت است ؛این قصه‌ها در بین توده‌ی مردم رایج بوده، آن ها خود قصه‌ها را پرداخته و بازگو کرده‌اند. از این رو قصه‌ها عمری به قدمت خود انسان ها دارند . مردم با قصه‌ها وافسانه ها پند می‌آموزند و راه و رسم زندگی و طرز رفتار با مردم را فرا می‌گیرند (سعیدی : ۱۳۸۶ ؛ ۲۸).

در نگاهی دیگر قصه‌ها هم به مانند لالایی ها، دوبیتی ها و ترانه ها ساخته و پرداخته ی ذهن آدمیان گمنام و بی نام ونشان است وسینه‌به‌سینه منتقل شده تا امروز به دست ما رسیده است. این قصه‌ها و افسانه ها صحنه هایی وسیع از زندگانی قدیم مردمان را در مقابل چشم ما روشن می‌کنند و ما در پس پرده‌ی آن قصه‌ها نادیدنی‌ها را می‌بینیم و نادانستنی‌ها را می‌آموزیم ؛چرا که قصه، قدیمی‌ترین میراث فرهنگی بشر است که از درون لبریز است وحرف ها وحکایات هایی ارزشمند برای ما دارد. متأسفانه امروزه روز به روز از تعداد کسانی که قصه‌ها را سینه‌به‌سینه نقل می‌کرده اند، کاسته می‌شود. از اینرو بر ما فرض است تا این قصه‌ها را با تدوین و گرد آوری به مردم پس از خود تحویل دهیم و رسم امانت داری و جوانمردی را رعایت کنیم تا مردم ما، به‌خاطر داشتن چنین هویت ارزشمندی از فرهنگ به خود ببالند و احساس افتخار و غرور نمایند. آنچه در پی می‌آید، بررسی قصه‌های رایج در هرمزگان است.

در این مقاله سعی شده است، به بررسی خصوصیات، درون‌مایه و کارکردهای قصه‌ها پرداخته شود. پرسش پژوهش عبارت است از: خصوصیات، درون‌مایه و کارکردهای قصه‌های بومی‌استان هرمزگان دربرگیرنده چه مقولاتی است؟ این پژوهش در قالب پارادایم کیفی انجام شده است. طرح پژوهش، طرحی پیدایشی است. پژوهش‌گران به‌منظور جمع‌آوری داده‌ها، از روش اسنادی و مصاحبه بهره برده‌اند. رویکرد تحلیل داده‌ها، رویکردی توصیفی- تفسیری بوده است. نمونه‌ی پژوهشی، قصه‌های رایج در استان هرمزگان و جمعی از پیشکسوتان بومی‌حوزه ادبیات فولکلور استان است.برای داده‌کاوی از روش داده‌مبنا که در زمره‌ی روش‌های کیفی قرار می‌گیرد، بهره گرفته شده است. نمونه موردبررسی ۲۱۰قصه عامیانه و مردمی‌هرمزگان دارد.

بحث اصلی:

قصه‌های استان هرمزگان معمولا ، جمله هایی ابتدائی ، میانی و پایانی دارند. اغلب قصه‌ها با عبارات می‌گویند ، یک روزی، یک نفری بود ، یک پادشاهی بود و روز و روزگاری شروع می‌شوند و در پایان قصه‌ها با عبارات گپ ما به یه خشی عاقبت به یه جا رسی، یا قصه ی ما برشت برشت ، مرده ی ما کنج بهشت .قصه‌های هرمزگان مانند همه ی قصه‌ها دارای فهرستی ثابت از اشخاص دست اندرکارند با نقش های تیپیک خود که از اسباب و لوازم ثابت و لاتغییر آن به شمار می‌روند. قهرمان نوعی اصلی شاهزاده (پسر پادشاه) است که

در جریان حوادث داستان ها به اختصار جوان نامیده می‌شود و معمولا سومین یا کوچکترین پسر پادشاه است ، در حالی که دو برادر بزرگتر نقش های منفی به عهده دارند. این قهرمانان به ماجراهایی دست می‌زند ، بر دیو ها و عفریت ها پیروز می‌شوند ، از عهده ی انجام دادن وظایف بر می‌آید و از این رهگذر سرانجام به شاهزاده خانم محبوب خود می‌رسد. نقش پسر تاجر، شکارچی و غیره هم که پس از انجام دادن ماجراها با شاهزاده عروسی می‌کند و خود شاه می‌شوند نیز نظیر و موازی همین پسر پادشاه است.یک قهرمان شایان توجه کچل است که اغلب شغل چوپانی دارد . کچل در ابتدای قصه اغلب موجودی است مطرود که یا تپل است یا ترسو و در هر حال تنگدست و فقیر. هرچند که بر حسب اوضاع و احوال ظاهری هیچ نمی‌توان منتظر اقدامات پهلوانی از طرف او بود، به محض اینکه از او انجام دادن اقدامی‌خواسته می‌شود، با به کار بردن حیله و زیرکی ، هفت خطی ، بی باکی و جسارت . از این طریق است که او هم مانند پسر پادشاه مشکل ترین وظایف را انجام می‌دهد و سرانجام اغلب با شاهزاده خانم عروسی می‌کند و در نهایت شاه می‌شود.یک شخصیت اصلی دیگر که مخالف قهرمان داستان است ، شاه است . صفات بد و نامطلوبی به وی نسبت داده می‌شود همچون حسد ، غرور و ستمگری یا حداقل اینکه قدرت و توانایی آن را ندارد که خود عقیده و رأیی ابراز کند. بلکه باید گفت او به تبعیت از حرف های زیرگوشی، نجواها و بدگویی های زیر دستان و مشاوران خود و بیش از همه وزیرش حکومت می‌کند و قضاوت او همیشه بر حسب ظواهر امور است . در بعضی از قصه‌ها پادشاه به شدت تحقیر می‌شود.در قصه‌ها بدون هیچ استثنا مشاغل کلیه ی قشرها ذکر می‌شود ؛ اما نقش‌های چوپان و خارکن از اهمیت بیشتری برخوردار است . تاجر یا کاسب که از نظر اجتماعی به طبقه‌ی متوسط تعلق دارد، اغلب داری خصایص منفی و نامطبوع است. از سایر مشاغل در قصه با مختصر قضاوتی درباره ی ارزش های آن ها یاد می‌شود.بیش ترین فردی که در قصه‌های هرمزگان رنج می‌بیند و مشکلات او نمود پیدا می‌کند، نافرزندی یا پیش زاده است. درویش مردی است تهیدست و مومن ، اغلب در سیر و گشت که رابطه‌ی خاصی با خدا دارد و این امر باعث شده است که وی اغلب به عنوان مددکار و مساعد و یا حداقل به عنوان واسطه وارد ماجرا شود.

در قصه‌های مردم هرمزگان روباه بیشترین حضور را دارد؛ روباه در هر قصه ای نقشی متفاوت بازی می‌کند و با تیز هوشی و حیله گیری در اغلب مواقع پیروز و غالب از میدان بیرون می‌آید ولی گاه نیز خود گول می‌خورد.

قصــه‌ها و افسانه هایی که در شهر و روستاهای هرمزگان نقل می‌شود ، مربوط به نسـل های گذشــته و نسـلی اسـت که در شب های دراز زمستان وگرم تابستان دور هم جمع می‌شـدند و خسـته از فعالیت های روزانه ، به قصـه‌های قصه‌گو ، یا دو بیتی هایی که در جنوب شــروا (شــروه) گفته می‌شــود ، گوش می‌دادند. قصــه‌ها معمولاً توســط مادربزرگ ها و پدر بزرگ ها برای بچه ها و نوه ها نقل می‌شد ؛ اما بزرگترها نیز با علاقه به آن گوش می‌کردند . قصــه « گپ شــو » یعنی صـحبت ها یا حرف های شبانه معروف اسـت . امروزه دیگر مردم کمتر می‌توانند دور هم جمع شوند و قصه را از قصه‌گو بشنوند یا به شروه های شرواگو، صدای دل انگیز نی ، گوش دهند . چون قصه‌گوی دیگری وارد خانه ها شـده اسـت که قصـه می‌گوید ، نی می‌زند، سـرگرم می‌کند و هیچ گاه خسـته نمی‌شـــود . امّا این کجا و آن کجا . هر چند انســـان ، نمی‌خواهد مزایای تمدن جدید را منکر شـود ولی واقعیت این است که صفا و صمیمیت قصه‌گوی قدیم ، چیز دیگری بود . قصــه‌هایش تا مغز اســتخوان نفوذ می‌کرد و بر دل و جان تاثیر می‌گذاشــت و آرامشــی عجیب به انسان می‌داد .

از افسانه ها وقصه‌های قدیمی‌مردم هرمزگان حال وهوای گذشته، شیوه ی زندگی مردم قدیم، طرز تفکر وگرایش فکری آنان را در لابه لای آن قصه‌ها می‌توان پیدا نمود،این افسانه های کهن وعامیانه داستان‌های زیبا و دل‌انگیز و مشحون از اندرزهای سودمند و نکته‌های باریک از اندیشه‌های ژرف و خیال لطیف وذوق سرشار مردم هرمزگان است که به زبانی ساده نوشته شده ونتنها برای نوجوانان حتی برای بزرگسالان نیز قابل استفاده است .

درون مایه ی قصه‌ها ی هرمزگان کاملا آشناست مانند:رفتن به مکتب خانه،اعتقاد ها وباورهای عامیانه ،طرح چیستان در قصه‌ها،امنیت،رسیدن مردم به چیز های دست نایافتنی ،وجود دیوهاو اجنه در قصه‌ها،سحر وجادو و افسون ونیرنگ جادوگران ودرنج که موجودی افسانه ای است که همواره مردمان را اذیت می‌کند،این درنج بسیار وحشتناک است و خود را شبیه هر چیزی در می‌آوردوبه صورت زن ویا به مثل موجودات دیگری ظاهر می‌شود که بسیار مردم آزار وستمگر است .

از جمله موضوعات دیگر قصه‌های این مجموعه، ازدواج دختر پادشاه با پسر فقیر وپسر پادشاه با دختر فقیر یا بلعکس است ؛در این قصه‌ها دختران در انتخاب همسر مختارند

واگر دختر شاهزاده باشد حتی خود هم به خواستگاری پسر می‌رود و همسرش را انتخاب می‌نماید.

یک شخصیت اصلی دیگر که مخالف قهرمان داستان است، شاه است . صفات بد و نامطلوبی به وی نسبت داده می‌شود همچون : حسد ، غرور و ستمگری یا حداقل اینکه قدرت و توانایی آن را ندارد که از خود عقیده و رأیی ابراز کند. بلکه باید گفت او به تبعیت از حرف های زیرگوشی، نجواها و بدگویی های زیر دستان و مشاوران خود و بیش از همه وزیرش حکومت می‌کند و قضاوت او همیشه بر حسب ظواهر امور است . در بعضی از قصه‌ها پادشاه به شدت تحقیر می‌شود.

در قصه‌ها بدون هیچ استثنا مشاغل کلیه ی قشرها ذکر می‌شود ؛ اما نقش هایی چوپان و خارکن از اهمیت بیشتری برخوردار است . تاجر یا کاسب که از نظر اجتماعی به طبقه ی متوسط تعلق دارد، اغلب داری خصایص منفی و نامطبوع است. از سایر مشاغل در قصه با مختصر قضاوتی درباره ی ارزش های آن ها یاد می‌شود.

بیش ترین فردی که در قصه‌های جنوب رنج می‌بیند و مشکلات او نمود پیدا می‌کند، نافرزندی یا پیش زاده است .درویش مردی است تهیدست و مومن ، اغلب در سیرو گشت که رابط ی خاصی با خدا دارد و این امر باعث شده است که وی اغلب بعنوان مددکار و مساعد و یا داقل به عنوان واسطه وارد ماجرا شود. همین رابطه با خدا سبب شده است که گاه دارای صفاتی سحر آسا شود.

قصه‌های جن و پری ، دیو و عناصر خیالی در هرمزگان بنابر اعتقادات مردم عامه بسیار دیده می‌شود که نمونه های زیادی دارد؛ در این فرصت به چند موجود وهمی‌در قصه‌های مردم اشاره می‌کنیم:

پری : گروهی از اجنه در باور مردم هرمزگان ،پری ها هستند که دارای صوتی بسیار زیبا و برخلاف جن های دسته اول دارای قلبی مهربان و رئوف می‌باشند که در سرتاسر قصه‌های عامیانه هرمزگان نقش پر رنگ پری ها احساس می‌شود. پری ها ماهیت و سرشت دوگانه ای چون زیبایی و جمال و دلا ربایی و پیکر گردانی پیشگویی دارند. پری ها در قصه‌های مردم هرمزگان هم حضوری مثبت و هم منفی دارند. پری ها به کسانی که دوست داشته باشتند مرتبانی(سکه و جواهرات) می‌بخشند.

دیوها : نوعی دیگر از اجنه،دیوها می‌باشند که آنها نیزاز موجودات نامرئی هستند، مردم میناب بر این باورند که دیو هیکلی تنومند با قلبی بی رحم و رفتاری خطرناک دارد.در قصه‌های هرمزگان دیوها به صورت فردی زندگی می‌کنند . دیو نر در قصه‌های هرمزگان جنبه ی منفی دارند ، دخترها انسان را به زنی می‌خواهد و به وسیله دختران آرامش می‌یابد با انها دم از صداقت می‌زند اما هیچ گاه مخفی گاه شیشه ی عمر خود را به آنها نمی‌گوید. دیو نر از دختران اطاعت بی چون و چرا می‌خواهد و تا موقعی که در خدمتش هستند به آنان آسیبی نمی‌رساند ولی هنگامی‌که از سر ناسازگاری برآیند آنها را کشته و می‌خورد.

در قصه‌های هرمزگان دیوهای نر با مردان نر رابطه ی خوبی ندارند ، همیشه بدنبال طلب و با زوزه باد مانند همراه هستند ، بوی بد می‌دهند و اگر به سراغ مردی رفتند و از او بد قولی دیدند ، زیباترین دختر آن مرد را جهت همسری با خود می‌برد.

دیوهای ماده هم بسیار بار منفی هستند که بیشستر در شب های بارانی می‌ایند و مردان بدکار را جهت جفت گیری با خود می‌برند.

درنج : از دیگر جن ها ، دروج یا درنج ها هستند که شبیه پیرزنی کوتوله و مکار است و بسیار خسیس و بدجنس هستند، موهای آن ها بسیار بلند و اندام آنان آدمی‌را به وحشت می‌اندازد، با انسان ها کینه و دشمنی دیرینه دارند، و در بیابان های بزرگ و نقاط دورافتاده زندگی می‌کند و غذایش گوشت حیوانات، کودکان و انسان های نیکوکار است.. درونج دهشتبارترین دیوی است که انسان ها را در قصه‌های هرمزگان گرفتار قهر خویش می‌سازد و تباه کننده زندگی انسان است . به زیاد خوابی معروف است ، همیشه به پشت می‌خوابد و دشمن انسان هاست. در قصه‌های هرمزگان فراوان بکار رفته است و شاید بتوان گفت در ۳۰ درصد از قصه‌های هرمزگان این دیو حضور فعال دارد.

گوش گلیمی: گوش گلیمی‌یکی دیگر از موجودات وهمی‌است که جثه اش اندازه بز ، و دو گوش اندازه گلیم دارد ، این موجود وقتی می‌خوابد یک گوشش به عنوان زیر انداز و گوش دیگرش بعنوان رو انداز به کار می‌برد در بعضی از قصه‌های هرمزگان از این نقش اساطیری استفاده شده است.

غول : از انواع دیگر موجودات خیالی، اهریمنی و شیطانی غول ها می‌باشند. مردم هرمزگان بر این باورند که غول شبیه انسان با بدنی پر از موهای بلند و دارای هوش است

و در صـورت برخورد با انسـان خیلی خطرناک اسـت. در قصه‌های هرمزگان به غول قصه معروف اســـت که همواره مردم را مورد آزار و اذیت قرار می‌دهد و هر گاه درگیری انجام شود و مردم ده از دست غول که بیشتر جلوی آب مردم را سد می‌کند بگیرد فردی فقیر به نام محمدک با غول نبرد می‌کند و او را شکست می‌دهد.

جهله پهلو : جهله پهلو،موجودی دیگری بوده که دشـــمن کودکان اســـت و در بیابان های دوردسـت مسکن دارد.این موجود بسیار ترسناک و دارای دهان و بینی بسیار بزرگ اسـت و در باور مردم هرمزگان مظهر رعب و وحشـت اسـت. در قصه‌های عامه هرمزگان هرگاه قصـــه‌گوی به این دیو می‌رســـد و از این دیو ســـخن می‌راند، موهای بر تن ســـیخ می‌شود و بر وحشت آدمی‌افزون می‌گردد.

مهدیســـما یا مهدوســـمال : از موجودات خیـالی و افســـانه ای دیگر در هرمزگان ، مهدیسـما یا مهدوسـمال می‌باشد که این موجود نیز دارای شخصیتی خیالی و اساطیری است و در باور مردم میناب شکل ظاهری آن از جنس آدمیان و دارای قدی بلندهستندو محل زندگیشـان بیشـتر در دریاها و گاه در خشـکی و مکان های خلوت می‌باشـد و به تنهـایی زندگی می‌کند این قدرت در آنها هســـت که خود را نامرئی نمایند. این موجود فقط افراد شـــرور و گناهکار و بی پروا رامورد اذیت قرار می‌دهند و با دیگر مردمان هیچ کینه ای ندارند. کار این موجود خیالی، آزمایش دل و جرأت جوانان و مردمان است و در برخورد با او نباید ترس را به خود راه داد.

نام دیگر این موجود محمد سمال نیز می‌باشد ، که آدمی‌بی نهایت قد بلند و سفید پوش اسـت . سـر راه هر کس ظاهر می‌شـود و بر سـر راه شه یا شهلنگ (پاها را دور هم نگه می‌دارد) می‌زند و می‌ایسـتد و حرف هم نمی‌زند ، اگر شـخصـی که او را دید بترسد به طور حتم می‌میرد و اگر بخواهد مسیرش را تغییر دهد و راهش را چپ کند و دور بزند محمـد ســـمال او را دنبال می‌کند و اگر او را بگیرد اذیتش می‌کند ، پس در این هنگام آخرین چاره آن اسـت که از وسط دو پایش عبور کند ، که اگر آن شخص با جرأت باشد و در هنگام انجام این عمل از خود ترس نشـــان ندهد نجات پیدا می‌کند . در قصـــه‌های هرمزگان و همینطور در خاطرات پیران کهنسال این دیار از این نو موجود بسیار شنیده ایم.

مملداس یا ملو داس (مریم داس) : ملمداس همیشـه خود را به هئیت زنی آراسته بـه تمام زیورهای ممکن و معطر و خوشـــبو و خوش لباس در می‌آورد و فقط مردها و جوانان مورد نظر او هسـتند ، این موجود با ظاهر زیبایش مردها را می‌فریبد و کسانیکه به دنبال شـهوت رانی هسـتند ، دچار این موجود کشـنده و خوش قیافه می‌شوند ، این موجود بین دو ران هـای خود ، یـک جفـت زائـده داس مـانند دارد ، بعبارتی پاهایش از داس است و هر کس که او را در آغوش بگیرد او را دو نیم می‌کند. این موجود بر جوانان پدیدار می‌شـود و آنان را به هم آغوشی می‌خواند و به هنگام همخوابی پاهای او چون اره یی قربانی را تکه تکه می‌کند . در قصـه‌های هرمزگان این موجود چون خودش دوشـیزه است با زن ها و جنس مؤنث کاری ندارد .

سیحر : سـیحر زنی است حدود ۵۰سال به بالا ، با بینی پهن و کلفت و صورت زشت و موهای زبر و لباس عربی سـیاه پوشـیده و یک برقه (روبند) بزرگ به صـورت دارد و یک تک (حصیر نخلی) و سبد و یک چاقوی بزرگ هم بدست گرفته است .همیشه در حال گردش است و از هرجوانی که خوشش بیاید چه دختر و چه پسر با نگاههای خود دل آن جوان را در می‌آورد و درون سـبدش می‌گذارد و بعد می‌خورد ، این موجود نیروی فوق العاده ای داری از اینرو نمادی از شـخص زرنگ و پرکار نیز هسـت و در قصه‌ها با زیرکی همیشه پیروز میدان است.

قصـــه‌ها در اســـتان هرمزگان معمولا جمله هایی ابتدایی ،میانی و پایانی دارند.و اغلب با عباراتی چون ، یکی بود و یکی نبود ،یک روزی ،یک نفری ،یک پادشـــاهی بود و روز و روزگاری شـروع می‌شـوند و در پایان قصه‌ها با عبارات گپ ما به یه خشی ، عاقبت به یه جا رسـی ، یا قصـه ی ما برشت برشت ،مرده ی ما کنج بهشت خاتمه می‌یابند. برخی از قصـه‌ها با زبان شـعر اسـت و یا قسـمت هایی از ماجرا با شـعر و به لهجه محلی روایت می‌شود.

درمیان قصـــه‌های بومی‌اســـتان هرمزگان نمونه های متنوعی از پیکرگردانی وجود دارد . یکی از مضـامین بسـیار رایج در قصـه‌های عامیانه هرمزگان پیکر گردانی پری اسـت که نشـاندهنده فرهنگ ، طرز تفکر ، روحیات و چگونگی زندگی مردم این اسـتان اسـت . این آثار نه چنان است که گوینده اش معین باشد. بلکه گفته هایی است که سینه‌به‌سینه نقل شده و یک منبع و ماخذ بیش ندارد وآن « توده مردم » است .

اینک پیکر گردانی نمونه ای چند از قصـه‌های مردم هرمزگان در کتاب قصـه‌ها و افسانه های مردم هرمزگان سهراب سعیدی.

. کاکل زری و ماه پیشانی

دخترک طلسم شده

در این افسانه از پیکرگردانی انسان به حیوان و حیوان به انسان استفاده شده است .

خلاصه افسانه

در زمان های گذشـته دختری بر اثر طلسـم به یک قورباغه تبدیل شـده بود. در نزدیکی آن جنگل شـهری بود و پادشاه آن سه پسر داشت که سومی‌از همه زیباتر بود. پادشاه به آنها سه تیر و کمان داد و قرار شد تیرآنها به در هر خانه ای اصابت کرد با دختر آن خانه ازدواج کنند. تیر پسـر اول به درب خانه ای خرد که یک دختر لاغر و زشـت داشـت. تیر دوم به درب خانه ای اصـابت کرد که دختری چاق و زشـتن داشتند. پسر سوم به جنگل رفت و تیرش را رها کرد. تیر کنار پای آن قورباغه فرود آمد و هر سـه پسـر زندگی مشـترک خود را آغاز کردند. پادشاه هر بار از عروس های خود می‌خواست برای او کاری انجام دهند و هر بار قورباغه که سـر سـاعت خاصی طلسمش باز می‌شد در آن کار موفق می‌گردید تا اینکه پادشاه اعلام کرد عروس هایش باید خود را بیارایند و در جشن بزرگی که هر سـال برپا می‌شـود، حاضـر شـوند. صبح روز جشن، قورباغه همسرش را به جشن فرسـتاد. نیم سـاعت بعد همه دیدند که زنی زیبا سوار بر اسب به طرف پسر سوم پادشاه رفت. اما پسـر متوجه شـد که او یک ماکت اسـت. ازشـدت عصـبانیت ماکت را آتش زد. ناگهان طلسـم زن باطل شد و چهره ی واقعی اش که یک زن زیبا بود آشکار شد و سالها با خوشی و سلامتی در کنار پسر پادشاه زندگی کرد. (سعیدی، ۱۳۸۶دفتر اول، ۲۰)

بی بی مدرکی

در این افسانه از پیکرگردانی انسان به حیوان استفاده شده است.

خلاصه افسانه

مرد و زن فقیری بودند که هفت دختر داشـتند. روزی مرد برای پیداکردن غذا به باغ دُرُنج(نوعی دیو) رفت.دُرُنج، مرد را در حال جمع آوری میوه و خرما دید و خواسـت او را بخورد. مرد که خیلی ترسـیده بود از دُرُنج خواسـت او را نخورد و در ازای آن هر وقت خواسـت یکی از دخترانش را ببرد و بخورد. دُرُنج قبول کرد و مرد با غذا به خانه رفت. دُرُنج همه دخترها را خورد تا نوبت به دختر هفتم رسـید که اسـمش بی بی مدرکی بود.

دیو، بی بی مدرکی را به خانه اش برد تا سـر فرصـت بخورد. بی بی مدرکی هم از غفلت دُرُنج استفاده کرد و به جای دوری فرار کرد. دُرُنج او را پیدا کرد اما به او گفت: نمی‌توانم تو را بخورم چون اگر به تو دسـت بزنم تو موش می‌شـوی و اگر با چوب به تو ضربه بزنم مثل مار می‌شـوی و اگر با دمپایی بزنم به سگ تبدیل می‌شوی. خلاصه بی بی مدرکی با ضـربه ی دمپایی به سـگ تبدیل شد و از خانه رفت. پیرزنی او را در کوچه پیدا کرد و به او غذا داد. بعد از مدتی بی بی به حالت اول برگشـت. اما چون دوسـت نداشـت کسـی اذیتش کند داخل جلد سـگی فرو رفت. روزها گذشت تا اینکه روزی برای حمام رفتن از جلدش خارج شد و پسر پادشاه او را دید و عاشقش شد و با اصرار زیاد با او ازدواج کرد و بی بی مدرکی سالهای زیادی با خوشی و آسودگی با پسر پادشاه زندگی کرد. (سعیدی، ۱۳۸۶دفتر اول۴۲)

دختر و جادوگر

در این افسانه از پیکرگردانی انسان به انسان استفاده شده است.

خلاصه افسانه

پدر و دختری با هم زندگی می‌کردند. مردم دختر را کم طالع صـدا می‌زدند و به همین علت پیرمرد به دخترش اجازه نمی‌داد با دیگران رفت و آمد کند. روزی پدر و دختر به کوه رفتند و غاری پیدا کردند و برای اسـتراحت و صـرف نهار به درون غار رفتند. بعد از خوردن غذا، دختر برای بازی به انتهای غار رفت و پدر همانجا اسـتراحت کرد. وقتی پیرمرد از خواب بیدار شـد، غاری آنجا ندید ولی صدای کمک خواستن دختر و قهقهه ی جادوگری را شـنید و چون کاری از دسـتش برنمی‌آمد شـروع به گریه و زاری کرد. سـه شـبانه روز گذشـت تا اینکه چوپانی وارد جنگل شـد و با شـنیدن ماجرا، فهمید دختر گرفتار جادو شده و به پیرمرد گفت: «دخترت طلسم شده و برای نجاتش باید اول شاخه های درخت صـریان را پیدا کنی و بکوبی و با مقداری کاه و پِهِن گاو بسـوزانی و بعد مقداری از پشم بدن دیو را بچینی و اینجا بیاوری و بسوزانی تا طلسم دخترت باطل شود و او را ببینی». بعد مقداری پشم گوسفند به پیرمرد داد تا به جای پشم بدن دیو بگذارد. مرد همه کارها را به خوبی انجام داد ولی دخترش را در حالی دید که سـر از بدنش جدا شـده است. پیرمرد به گریه افتاد ولی مرد چوپان او را دلداری داد و گفت: دخترت نمرده و تو باید در همین کوه بشـینی و سـر و بدن دخترت را در گهواره بگذاری و چهل شبانه

روز تکان دهی تا دوباره مثل روز اول سـالم شود. پیرمرد چنین کرد و دختر بعد از چهل روز دوباره سالم شد و آنها به ده برگشتند و به خوبی و خوشی در کنار هم زندگی کردند. (سعیدی، ۱۳۸۶دفتر اول۹۵)

نتیجه گیری

در بررسی قصه‌های عامیانه هرمزگان نتایجی بدست آمد که بعبارتنداز: قصه‌ها معمولا از جمله‌هایی ابتدائی، میانی و پایانی دارند. اغلب قصه‌ها معمولا عبارات می‌گویند، یک روزی، یک نفری بود، یک پادشاهی بود و روز و روزگاری شروع می‌شوند.و در پایان قصه‌ها با عبارات گپ ما به یه خشی عاقبت به یه جا رسی، یا قصه‌ی ما برشت برشت، مرده‌ی ما کنج بهشت.

قصه‌های جنوب مانند همه‌ی قصه‌ها دارای فهرستی ثابت از اشخاص دست اندرکارند با نقش‌های تیپیک خود که از اسباب و لوازم ثابت و لاتغییر آن به شمار می‌روند.

در قصه‌ها بدون هیچ استثنا مشاغل کلیه‌ی قشرها ذکر می‌شود؛ اما نقش‌هایی چوپان و خارکن از اهمیت بیشتری برخوردار است. تاجر یا کاسب که از نظر اجتماعی به طبقه‌ی متوسط تعلق دارد، اغلب داری خصایص منفی و نامطبوع است. از سایر مشاغل در قصه با مختصر قضاوتی درباره‌ی ارزش‌های آن‌ها یاد می‌شود.

بیش ترین فردی که در قصه‌های جنوب رنج می‌بیند و مشکلات او نمود پیدا می‌کند، نافرزندی یا پیش زاده است.درویش مردی است تهیدست و مومن، اغلب در سیرو گشت که رابط ی خاصی با خدا دارد و این امر باعث شده است که وی اغلب بعنوان مددکار و مساعد و یا داقل به عنوان واسطه وارد ماجرا شود. همین رابطه با خدا سبب شده است که گاه دارای صفاتی سحر آسا شود.

در میان قصه‌هاو افسانه های بومی‌استان هرمز گان که تاکنون گردآوری شده است ، شاهد تنوع و گونه گونی افسانه ها و قصه‌ها هستیم و در این میان آنچه تامل برانگیز است تعداد پیکرگردانی ها و انواع مختلف آن در ادبیات این استان است.با نظری اجمالی به تمامی‌این افسانه ها و قصه‌ها می‌توان به این نکات به عنوان نتایج حاصله اشاره کرد:

-قصه‌ها وافسانه ها که بخش عظیمی‌از ادبیات شفاهی است،بیانگر احوالات درونی و بیرونی جوامع است.

- پدیده پیکرگردانی در قصه‌ها و افسانه های هرمزگان دارای تنوع بسیاری است.

- بیش ترین مضمون و درونمایه قصه و افسانه های های عامیانه استان هرمزگان را «عشق » و «ازدواج»
را دربرمی‌گیرد.
- افسانه ها و قصه‌ها عرصه مقابله خیر و شر ی هستند که در طول تاریخ بشریت همواره در برابر یکدیگر صف آرایی کرده اند.
- در قصه‌ها و افسانه های هرمزگان به استواری و سرسختی در برابر مشکلات ، ایثار و گذشت ،صبر و شکیبایی ،عشق و دلبستگی ،ناپایداری ظلم و ستم ،جایگاه خانواده و اهمیت آن ،اشاره شده است .
- برخی از پیکرگردانی ها به شکلی یکسان در قصه‌ها و افسانه های مختلف تکرار شده است .اما این تکرار به شیوه ای هنرمندانه و خلاق توانسته است به عنوان دستمایه ای برای جذابتر کردن این روایات استفاده شود.
- تکرار پیکرگردانی ها در قصه‌ها و افسانه های مختلف به پیشبرد اهداف راویان این رویات کمک شایانی کرده است.
- بیشترین نوع استحاله های موجود در قصه‌ها و افسانه های هرمزگان مربوط به استحاله انسانی و استحاله انسان به حیوان است .
- اکثر قریب به اتفاق افسانه ها و قصه‌هایی که در آنها از پیکرگردانی استفاده شده است عشق و دلبستگی جان مایه اصلی پایان روایات محسوب می‌شود.
- در قصه‌هاوافسانه هایی که دارای پیکرگردانی هستند زنان نقش به سزایی در ماجراها ایفا می‌کنند.
- دربسیاری از قصه‌ها و افسانه ها پیکر گردانی به سبب گذر از مرحله ای از روایات برای قهرمان اتفاق می‌افتد و در پایان قهرمان به وضعیت ابتدایی خود دست می‌یابد.
- در برخی موارد پیکرگردانی ها به سبب پاداش ویا کیفر اعمال افراد ویا موجودات استفاده شده اند.
درواقع انسان با تغییر شکل و برهم زدن نظم منطقی جهان در پی آفرینش دنیایی ورای آنچه هست می‌باشد. ودر پی این سیروسلوک به دنبال معناو آرامشی جاودانه است .

منابع و مأخذ

- داد ، سیما ، فرهنگ اصطلاحات ادبی ،(۱۳۸۳) تهران ، مروارید.
- درویشان، علی اشرف و خندان، رضا(۱۳۸۱)،تهران، کتاب و فرهنگ.
- حجازی ، بنفشه ، ادبیات کودکان ، (۱۳۷۷) تهران ، روشنگران
- گودرزی دهریزی، محمد(۱۳۸۸)، ادبیات کودکان و نوجوانان ایران،تهران، چاپار.
- روح الامینی ، محمود(۱۳۸۳)،زمینه فرهنگ شناسی،تهران ، عطار
- سازمان تبلیغات اسلامی(۱۳۷۵)، قلمرو ادبیات کودکان ، تهران ، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- سعیدی ، سهراب ، قصه‌ها و افسانه های مردم هرمزگان ، (الف۱۳۸۶) قم ، سلسال.
- .....ادبیات شفاهی کودکان هرمزگان ، (ب- ۱۳۹۰) قم ، دارالتفسیر
- ..... چی چی کای بپ گپو ، (ج - ۱۳۹۴) ، قم ، دارالتفسیر.
- ..... چی چی کای مم گپو (د-۱۳۹۴) ، قم ، دارالتفسیر.
- شورای کتاب کودک،(۱۳۷۶)، فرهنگ نامه ی ادبیات کودکان،تهران، شورای کتاب
- مصاحب، غلامحسین(۱۳۸۰)دایره المعارف فارسی، تهران، امیرکبیر.
- نانسی، ملون(۱۳۷۷) قصه‌گویی و هنر تخیل، مترجم زهرا مهاجری و محمد رضا صادقی اردوباری، مشهد ، جهاد دانشگاهی.
- نعمت الهی ، فرامرز، ادبیات کودک و نوجوان (۱۳۸۵)، تهران ، مدرسه .

بررسی متن اصلی کلیله ودمنه در تقابل با متن بازنویسی شده برای کودک ونوجوان

امیرزادنعمت[1]

سحر موسوی طباطبایی[2]

چکیده

مقاله حاضر به فن بازنویسی،به عنوان یکی ازمهمترین ارکان نگارش داستان می پردازد.بازنویسی کابد شکافی وبررسی موشکافانه ای است که بر دومحور استوار است:از یک سو،تمامی نکات مربوط به ظاهر اثر(مشکلات نشانه گذاری، جمله بندی و..) واز سوی دیگر،مواردی که مربوط به باطن اثر(اجزای اصلی داستان،روند وقایع،استحکام وانسجام مطالب،توالی وترتیب ان و...) که محتوا ومصالح داستان را تشکیل می دهد، زیر ذره بین قرار میدهد.بازنویسی صرفا نقل مجدد داستان نیست،بلکه به وسیله ان لایه های زیرین اثر مورد بررسی ونقد قرار میگیرد بازنویسی درجایی که رویدادها به قلم نیامده ، مورد استفاده قرار می گیرد واز این جهت بسیار حائز اهمیت است .فن بازنویسی بی تردید فقط در روان ساختن داستان خلاصه نمی شود،بلکه در به کمال رساندن ان نقش بسزایی دارد .بدیهی است نویسنده بارعایت نکات مهم در بازنویسی ،به سهولت قادر خواهد بود که اثر مورد نظر را به اثری روان مبدل نماید .درنتیجه ،فهم دقیق اثر ،ارتباط اساسی با رعایت موارد فوق در بازنویسی دارد .بابهره گیری از فن بازنویسی می توان تصویر بسیار روشن تری از انچه وجود داشته است ارائه نمود.

کلیدواژه‌ها: باز نویسی،شخصیت،پیرنگ،لحن وگفتگو،زاویه دید

۱-دانشجوی کاشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان amirzadnemat@yahoo.com

۲- دانشجوی کاشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

۳_مقدمه

بازنویسی در لغت به معنی دوباره نوشتن و از نو تحریر کردن است. در اصطلاح ادبی به نوشتن دوباره ی داستان یا مطلبی که به زبان کهن، بیگانه، یا در قالب شعر باشد، با بیان ساده یا حذف قسمت هایی از آن، اضافه کردن قسمت هایی دیگر به آن، بازنویسی گفته می شود. بازنویسی داستان های کهن، بخشی از ادبیات معاصر را به خود اختصاص داده است. (انوری، ۱۳۸۷، ج ۲، ص ۷۶۹)

شیوه معمول اینگونه است که پس از بررسی کامل متن اصلی کهن و ساده نویسی آن، عنصر زمانی و مکانی وقوع داستان تعیین می شود.طرح داستان وسیع تر می شود. و این باعث می شود که داستان ساخت جدیدی به خود بگیرد. گاهی امروزه بازنویسی و باز آفرینی را به اشتباه، یکی می دانند. در حالی که آنها دو مقوله جدا هستند.

بازنویسی ساده کردن زبان و ایجاد ساخت جدیدی از متن کهن است اما باز آفرینی، خلق مجدد همان اثر است.در بازنویسی محتوا حفظ می گردد و درون مایه متغیر نیست. بازنویسی ممکن است از متن نظم به نثر، از نثر به نظم، از نثر به نثر، از نظم به نظم، صورت بگیرد.

کلیله و دمنه اثری به زبان سانسکریت است که در دوران ساسانی به فارسی میانه ترجمه شد. کتابی پند آموز که داستان های آن بیشتر از زبان حیوانات بیان شد.

قبل از اسلام ابن مقفع آن را به عربی و چندی بعد نصرالله منشی آن را به فارسی ترجمه کرده است. با کمی بررسی در می یابیم که این کتاب بارها به عربی و فارسی ترجمه شده و در قرن دهم هجری بازنویسی از سوی حسین کاشفی به نام "انوار سهیلی" انجام شد و این ترجمه های مکرر و بازنویسی با چنین قدمتی، نشان ارزشمندی کلیله و دمنه است. کتاب ها و آثار دیگری، چه در نثر و چه در نظم، تحت تأثیر این کتاب بوده اند.

«انس با کلیله و دمنه که موجب تداعی امثال آن در ذهن وقاد مولانا شده، در جای جای مثنوی مشاهده می شود. شباهت های مضمونی و ساختار قصه ها نشان از تأثیر پذیری مولوی از این کتاب ارزشمند دارد. » (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۱۷۸)

اهمیت آشنایی کودک و نوجوان با کلیله و دمنه و از جمله مرزبان نامه را شاید بتوان در پیدا کردن شناخت و معرفت اجتماعی آنان خلاصه کرد.

۴_هدف مقاله

این نوشتار؛ کتاب "قصه های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان" از داوود لطف الله را مبنای مثال های خویش قرار داده است، که این اثر یک نمونه از بازنویسی می باشد.
این پژوهش در پی این می باشد که نگرشی به محدودیت کار بازنویسی متون کهن چون کلیله و دمنه داشته باشد، در عین نیاز رده سنی کودک و نوجوان به داستان های چنین متونی و لزوم ارتباط برقرار کردن با آن، و مشخص کردن حدو مرز کار بازنویسی در برخورد با عناصرداستانی متن اصلی کلیله و دمنه برای ارائه ساخت جدید در جهت رفع نیاز رده سنی ذکر شده می باشد.

۵_پیشینه مقاله

مقاله دگرگونی درون مایه قصه های عرفانی در بازنویسی های آذریزدی
پدید آورنده ها اکرم عرفانی، مریم شعبان زاده که در آن به بررسی درون مایه در "قصه های مثنوی"و "قصه های شیخ عطار" می پردازد و میزان دگرگونی درون مایه را در بازنویسی آذریزدی می کاود.
مقاله " اوج و فرود در شاهنامه" نوشته محمود مشرف تهرانی، که به نقد بازنویسی های انجام شده دهه های گذشته تا امروز پرداخته و آنها را در دو مقوله بازنویسی ساده و خلاق تفکیک کرده.
کتاب شیخ در بوته که در آن به تعریف بازنویسی و انواع آن و چند بازنویسی از کلیله و دمنه و شاهنامه و مثنوی پرداخته و قسمتی از کتاب را به مقوله ی بازآفرینی اختصاص داده است.

۶_بررسی عناصر داستانی:

۶_۱_معرفی عنصر شخصیت وانواع ان

شخصیت، انسان یا هر موجود دیگری است. و گاهی شیئی واقعی یا غیر واقعی است که نویسنده آن را خلق می کند. بستر ایجاد شخصیت؛ گاه انواع داستان است و یا داستانی برای اجرای یک اثر نمایشی یا سینمایی می باشد.
در مجموع در داستان چند نوع شخصیت وجود دارد.شخصی؛ که محوری ترین در داستان است و توجه مخاطب را جلب می نماید «شخصیت اصلی و مرکزی» می باشد.
او اگر در ستیز با شخص دیگری باشد، آن شخص دیگر «شخصیت مخالف» خوانده می شود. اشخاصی دیگر هستند که در برابر «شخصیت های اصلی» قرار می گیرند، یا

«شخصیت های مخالف» را برجسته سازی می کنند که به «شخصیت های متقابل» معروفند.

با بررسی سایر موارد در عنصر شخصیت در می یابیم که نوعی از این عنصر هم وجود دارد که تحت عنوان «شخصیت همراز» بیان می شود. شخصیت اصلی به این شخصیت فرعی (همراز) اعتماد می کند. و با او اسرار خویش را در میان می گذارد.

۶_۱_۱_بررسی کلی شخصیت درمتن اصلی کلیله ودمنه

بیشتر شخصیت های کلیله و دمنه "ایستا" هستند. یعنی حوادث داستان به آنها اثر نمی گذارد و متحول نمی شوند. مثلا؛ همواره شخصیت "کلیله" حفظ می شود و تغییری نمی کند. اما گاهی، هرچند کمتر، شخصیت های پویایی را هم داریم. مثال ماده شیر خونریز و ترک خونریزی و خونخواری به واسطه بچه هایش را می توان بیان کرد.

با بررسی و خوانش داستان های کلیله و دمنه در می یابیم که کوتاهی در داستان ها وجود دارد و انواع شخصیت های ان اندک هستند و در اساس، ابتدا و انتهای این داستان ها و حکایت ها به هم نزدیک اند.

«آورده اند که روباهی در بیشه ای رفت، آنجا طبلی پهلوی درختی افکنده و هرگاه که باد جستی، شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک به گوش روباه آمدی. چون روباه ضخامت جثه بدید و مهابت آواز شنید، طمع در بست که گوشت و پوست فراخور آواز باشد، تا آن را بدرید الحق چربوی بیشتر نیافت. مرکب زیان در جولان کشید و گفت: بدانستم که هرکجا جثه ضخیم تر و آواز آن هایل تر، منفعت آن کمتر. »(نصرالله منشی، ۱۳۸۸: ۷۱-۷۰)

کوتاهی حکایت خود باعث دوری از پیچیدگی داستانی و ایجاد درک بهتر برای مخاطب می شود. در چنین کتاب هایی، عدم پیچیدگی داستانی، به منظور دسترسی سریعتر و بهتر به پیام اثر بوده است که همان بُعد تعلیمی کار می باشد. این امر در کنار تنوع داستان ها اثر را پر کشش کرده است.معرفی

۶_۲_معرفی پیرنگ

واژۀ پیرنگ از هنر نقّاشی وام گرفته‌شده و به معنای طرحی‌است که نقّاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معمولاً معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند. واژۀ پیرنگ در داستان به معنای روایت حوادث داستان با

تأکید بر رابطهٔ علیّت می‌باشد.نقشه والگوی رویدادهای یک نمایش یا شعر یا اثر داستانی را که سازماندهی حادثه وشخصیت را به عهده میگیرد پیرنگ میگویند بدان صورت که حس کنجکاوی وتحریک خواننده یا بیننده را برانگیزد.ای .ام فورستر تعریف ساده اما بسیار مفیدی از طرح (پیرنگ) به دست میدهد:داستان روایت رویدادهایی است که درتوالی زمانی منظم شده باشد.طرح نیز روایت رویدادهاست که دران برتصادف تاکید شده باشد.(کادن،۱۳۸۶:۳۳۲)

۶_۲_۱_چگونگی طرح وپیرنگ درکلیله ودمنه

طرح و "پیرنگ" این آثار دارای طرحی متفاوت با سایر آثارند. و با واقع نمایی که در سایر داستان ها می بینیم متفاوت است. به طور کلی گاهی حوادثی به صورت چارچوب علت و معلولی داریم اما کلیت وقایع قابلیتی منطقی ندارد.

شخصیت هایی که در این کتاب با آنها آشنا می شویم انگیزه ی اعمالشان مشخص است. مثلا ذات گرگ، حمله به بزغاله و گوسفند است. و رویارویی کاملا منطقی است. و شاهدیم که گاهی این نیاز وجود دارد که دلایل منطقی بیان شود.

در کلیله و دمنه، شیوه نقل، "داستان در داستان" است. این شیوه داستان گویی اول بار از هند وارد ایران و سپس وارد آثار غربی شد. در متون کهنی همچون "هزار و یک شب" نیز؛ چنین سبک نقل داستانی، وجود دارد.

گاه داستان محوری مربوط به یک شخصیت بخصوص است، اما داستان های با شخصیت دیگر درحاشیه به منظور تاکید وتایید گفته میشود .

۶_۳_معرفی عنصر گفتگو ولحن

گفتگو در واقع صحبت شخصیت هاست یا در ذهن شخصیت واحدی در بستر داستان صورت می گیرد. تُن یا لحن روایت را می‌توان مهم‌ترین عنصر تعامل خواننده با داستان دانست. لحن راوی است که می‌تواند احساس خواننده را نسبت به اتفاقات و شخصیت‌های داستانی برانگیزد و او را علاقه‌مند به ماجرا کند

ممکن است داستانی طرح یا پلات خوبی داشته باشد، نوشتار آن هم از نظر دستورزبانی بدون نقص باشد، اما بدون لحن مناسب به روایتی کسل کننده بدل خواهد شد و از سرزندگی لازم برخوردار نخواهد بود.

لحن داستان بخشی اصلی از آفرینش ادبی‌ست که می‌تواند کل ماجرا را متاثر سازد. اولین جملات یک داستان تُن یا لحن آن را تعیین می‌کند و تا پایان داستان باید از پیوستگی و پویایی خاص آن لحن برخوردار باشد. لحن که در آثار گوناگون شعر و نثر، انواع مختلف رسمی و فکورانه، طنزآمیز، بیطرفانه، تمسخر، سؤال و تردید، حماسی، غنایی، و ... را شامل میشود، تحت تأثیر عوامل و ابزارهای مختلف و متعددی نظیر واجها، چگونگی گزینش واژه ها و تلفیق آنها، جملات و آهنگ و ساختمان آنها، انواع صنایع و آرایه های ادبی، «عبارات ادبی و تاریخی» و درمجموع «فضای سبکی» اثر (انوشه، ۱۳۸۱: ذیل «لحن») ایجاد میشود . نظریه پردازان و منتقدان مختلف تعاریف متفاوتی از این عنصر ادبی ارائه داده اند .برخی به لحن نویسنده در ارتباط با خود اثر توجه میکنند: لحن شیوهٔ پرداخت نویسنده است نسبت به اثر و طرز برخورد او با موضوع و شخصیتهای داستان، به طوریکه خواننده بتواند آن را حدس بزند (میرصادقی،۱۳۸۸:۵۲۱-۵۲۳)

۶_۳_۱_چگونگی گفتگوولحن در کلیله ودمنه

لحن و زبان کلیله و دمنه ادبی می باشد. در اینجا لحن در خدمت واقعی کردن و مستند سازی حکایات در زندگی واقعی می آید. در کلیه ودمنه میان لحن انسانی و سایر موجودات، تفاوتی وجود ندارد. لحن و زبان شخصیت ها به گونه ای است که از قدرت و استحکام یکسانی برخوردار است

اکنون به بحث گفتگو در کلیله و دمنه پرداخته میشود. گفتگو؛ به عنوان یکی از عناصر داستانی اهمیت فراوانی دارد. در اینجا باید به نقطه تفاوت و تمایز میان داستان های امروزی که متداول است، با داستان های کهنی همچون کلیله و دمنه اشاره شود.

در داستان های کهن، همه شخصیت ها به یک روش سخن می گویند. و این عنصر از خواص تا عوام یکی است و تفاوتی نمی کند. و گفتگو جزئی از روایت داستانی است. البته تفاوت هایی جزئی وجود دارد. مثلا در باب شیر و گاو در کلیله و دمنه با وجود این یکسانی در بُعد گفتگو، تفاوت هایی دیده می شود.

«شیر می خواست که بر دمنه حال هراس خود پوشانیده دارد، در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند و آواز او چنان شیر را از جای ببرد که عنان تملک و تماسک از دست او بشد و راز خود بر دمنه بگشاد. » (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۹)

«فَبینَما هُما فِی هذَا الحدیثِ إذ خَارَ شتربهُ خُواراً شَدیداً فَهَیَّجَ الاسَدَ وَ کَرِهَ أن یُخبِرَ دِمنهَ بِمَا نَالَه و عَلِمَ دمنهُ أنَّ ذَلکَ الصَّوتَ قَد أدخَلَ عَلی الاسَدِ ریبهً وَ هَیبهً. فَسألَهُ: هَل رَابَ المَلکَ سَماعُ هَذا الصَّوتِ؟ قَال: لَم یُرِبنی شیءٌ سِوی ذَلکَ وَ هُوَ الَّذی حَبَسَنی هَذِهِ المُدَّهَ فِی مَکَانِی. » (ابن مقفّع، ۱۹۹۲ م: ۸۱)

۷_تشریح نمونه های بازنویسی

بازنویسی همواره به جهت اهمیت، مورد توجه نویسندگان بوده است. علی الخصوص در دوران معاصر شتاب گرفته است. بازنویسی در حیطه کودک و نوجوان برای ایجاد فرهنگ سازی در این رده سنی بسیار حائز اهمیت می باشد. در بازنویسی شاهد آن هستیم که هم، زبان ساده می شود و هم داستان در ساخت جدیدی شکل گرفته و ارائه می شود.

حال به مقایسه کلیله و دمنه در آثار بازنویسی شده ی قابل تأمل پرداخته میشود. اما پیش ازآن شناخت محدودیت بازنویسی لازم است که دراینجا به ان اشاره میشود.

۷_۱_شناخت محدودیتهای یک بازنویس

در مقاله ی حصه ای از چند و چون قصه های آذریزدی به نقل از دکتر حسن حبیبی می خوانیم.

ارزیابی استاد درباره ی همه حکایات منابع قصه های خوب یکسان نیست و در مورد هریک از منابع نیز استاد، نظری که خاص همان منبع است، اظهار کرده است. اساس و پایه ی ارزیابی های وی در اینجا، نکته هایی است که در صفحات قبل به آنها اشاره کردیم. بدین شرح:

۷_۱_۱_کلیله و دمنه

- بسیاری از حکایات مندرج در کلیله پر از طلسم و جادو و رؤیا و هذیان است وادم بزرگ را نیز مشنگ می کند، تا چه رسد به خردسالان!
- محتوای بعضی از قصه های آن هم مناسب کودکان و سن آنان نیست. و فقط برای آدم های پخته ممکن است از بی فایده، بدتر نباشد، چون در آنها از عشق ها و نیرنگ ها سخن رفته است.

- بخشی دیگر از کلیله و دمنه شامل مطالب و حکایاتی است که هرگز نمی توان از آنها صرف نظر کرد وهرگز کهنه نمی شود.
- مقداری از حکایات کلیله و دمنه را نیز با هیچ تعصب خشکی نمیتوان برای دنیای امروز سودمند دانست.
- **۷_۲_تشریح کامل پیرنگ وعوامل وابسته به آن درمتن اصلی درتقابل با نمونه بازنویسی**.

همانطور که گفته شد در متن کهن "کلیله و دمنه" قصه ها بر پایه مجموع حوادث هستند و بیان شد که حوادث، غیر منطق معمول و خارق عادت هستند. به عنوان مثال در این حکایت:

«گویند که بطی در آب، روشنایی می دید، پنداشت که ماهی است، قصدی می کرد تا بگیرد و هیچ نمی یافت. چون بارها بیازمود و حاصلی ندید، فروگذاشت. دیگر روز هرگاه ماهی بدیدی گمان بردی که همان روشناییست. قصدی نپیوستی. »(منشی، ۱۳۸۴:۱۰۲)

رابطه علت و معلولی مرسوم داستان های امروز را به هیچ وجه در داستان مشاهده نمی کنیم. و مشخص نیست که چرا بط ماهی را روشنایی می دیده. داستان؛ مکان و توالی زمانی ندارد.

در بازنویسی که از آن انجام شده، عنوان آن را "خیال"قرار دادند. و داستان از نظر حجم و شکل ظاهری طولانی تر است. مشخص است که جملات پیچیده به چند جمله ساده تقسیم شده و به حجم داستان افزودند. و واژه های رایج به جای واژه های کهن نشستند. قسمتی از متن بازنویسی شده، اینگونه است:

«مرغابی کنار آب دراز کشیده بود. شب، رنگش را در آب ریخته و آن را تیره کرده بود. عکس دو ستاره ی قشنگ هم مثل ماهی توی آب می درخشید. لحظه ها به آرامی می گذشت. »(لطف الله، ۱۳۸۷: ۶۹)

در متن بازنویسی شده، رابطه علی و توالی زمانی وجود دارد که بدین شرح است: مرغابی عکس دو ستاره را در آب می بیند. اتفاق در شب می افتد که آن ستاره ها در آسمان هویدا شده اند. و به این سبب تصور میکند که ماهی در آب است.

توالی زمانی حفظ شده است:

«لحظه ها به آرامی می گذشت. چشم هایش را باز و بسته می کرد، در عالم خودش بود، در یکی از همین باز و بسته کردن ها ناگهان متوجه چیزی شد... » (همان، ۶۹)

زمان داستان حالت گاهنامه ای دارد. حوادث یکی پس از دیگری اتفاق می افتد. عناصری چون پیرنگ یعنی، گره افکنی، نقطه اوج، تعلیق، گره گشایی در بازنویسی به طور تقریبی رعایت شده است. اماداستان، زود گره گشایی شد. به علت اینکه در متن کهن، نویسنده، نصرالله منشی، به دنبال داستان پردازی و عناصر دقیق آن نبوده است.

در متن بازنویسی شده مرغابی بعد از باز و بستن چشم ها متوجه چیزی می شود «حتما ماهی هستند» که اینجا گره افکنی اتفاق می افتد. نقطه اوج؛ مشاهده نور و عکس همان ستاره است. و عدم دسترسی مرغابی به آنها. «چه ماهی های عجیب و غریبی! پناه بر خدا!...» و گره گشایی داستان نیز این بوده که: «مکث کرد و با خودش گفت: حتما باز هم خیالاتی شدم. دنبال کردنش بی فایده است.»

پس همانطور که دیدید، زبان ساده شد و اصول و عناصر هم تا حد ممکن رعایت شد که در جهت ساخت نو به کار رفت. پس بازنویسی باید طرح داشته باشد. یعنی آغاز، میانه، پایان و ایجاد کشش با تعلیق. که در داستان بازنویسی شده همه اینها رعایت شده، برخلاف متن اصلی که قبلا بیان شد.

توجه به نکته ی نبود طرح و پیرنگ استوار در کلیله و دمنه اهمیت دارد تا کسی که بازنویسی می کند، بتواند با تغییراتی در پیرنگ وطرح برای ایجاد ساختی متفاوت تلاش نماید.

۷_۲_۱_رابطه پیرنگ ومعرفی شخصیت درکلیله ودمنه

مثلا در متن اصلی کلیله و دمنه داستان صیاد و آهو و خرگوش و گرگ، حکایت اینگونه آغاز شده است:

«آورده اند که صیادی روزی شکار رفت، آهوی بیفکند و برگرفت و سوی خانه رفت. در راه خوکی با او دچار شد و حمله آورد و مرد نیر بگشاد و بر مقتل خوگ زد، و خوگ هم در آن گرمی زخمی انداخت، و هردو بر جای سرد شدند. » (منشی، ۱۳۸۴: ۱۷۲)

در این حکایت، داستان با عنصر شخصیت شروع شده است. و در واقع بدون مقدمه و آماده کردن مخاطب وارد حوادث داستان شده، حال اگر این حکایت را با نمونه بازنویسی شده

آن مقایسه نماییم، به همان تلاش بازنویسی به ایجاد ساخت نو پی می بریم. این حکایت با عنوان "شکار در شکار" بازنویسی شده:

«شکارچی با تیر و کمان در دست در بیشه قدم می زد، عرق از تمام صورتش می چکید. ایستاد و تیر و کمانش را زمین گذاشت. صورتش را پاک کرد. دوباره اطرافش را نگاه کرد. » (لطف الله، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

هرچند در این جا هم بازنویس خیلی زود وارد محیط و مکان داستان شده، اما نسبت به متن اصلی کلیله و دمنه که بیان شد، انسجام بیشتری دارد. رابطه علی وجود دارد که قدرتمند است و توالی زمانی وجود دارد و شخصیت به مخاطب معرفی می شود.

۷_۲_۲_پیرفت درخدمت پیرنگ وبازنویس

هر داستانی یک یا چند پیرفت دارد. و پیرفت چیزی نیست جز حادثه اصلی و فرعی در قصه، و این باعث می شود که داستان جالب تر و هیجان انگیزتر شود. اگر داستانی دارای استحکام باشد، در حالت نخست وضعیتی که امکان دگرگونی در خود دارد را خواهیم داشت. و در مرحله دیگر حادثه ای رخ می دهد و مرحله سوم وضعیتی رخ می دهد که تحقق یا عدم تحقق آن امکان دارد.

داستان "دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو" چندین حادثه فرعی و اصلی یا به اصطلاح،همان پیرفت را دارد.

«زاغی در حوالی مرغزار بر درختی بزرگ گشن خانه داشت، نشسته بود و چپ و راست را می نگریست. (وضعیت یک داستان را دارد که قابلیت تغییر دارد.) ناگاه صیادی بدحال خشن جامه روی بر آن درخت نهاد... پیش آمد جال بازکشید و جبه بینداخت و در کمین بنشست. (حادثه یا دگرگونی رخ داده) قومی کبوتران رسیدند و مهتر ایشان کبوتری بود که او را مطوقه گفتندی... چندان که دانه بدیدند، غافل وار فرود آمدند و جمله در افتادند. (حادثه) مطوقه گفت جای مجادله نیست، صواب آن باشد که جمله به طریق تعاون قوتی کنید تا دام از جای برگیریم که رهایش ما در آن است. »(منشی، ۱۳۸۴: ۱۵۸) (آزادی کبوتر ها از دام، وضعیت جدیدی ایجاد می کند که محصول اتفاق قبلی است و با اتفاق آغازین یکی نیست.)

دوباره در ادامه حوادث دیگر اتفاق می افتد و همین مراحل سه گانه رخ می دهد. این حالت در داستان های بازنویسی شده بیشتر مشاهده می شود که نشانه انسجام طرح

داستانی است. انسجام؛ ایجاد هیجان و کنجکاوی می کند و کودک و نوجوان از آن لذت بیشتری می برند.

بازنویس در بازنویسی همین پیرفت ها را گاهی بیشتر و بیشتر می کند و این باعث می شود بتواند ایجاد فضا و توصیف زمانی و مکانی بیشتر نماید. و شخصیت های بیشتری و با تنوعی درست ایجاد کند. و این افزایش تنوع و تغییرات که بیان شد باعث می شود تا داستانی متناسب با علایق و سطح اندیشه کودک و نوجوان بیافریند.

در بازنویسی در کنار شخصیت های ایستا اگر شخصیت پویا هم استفاده شود، باعث می شود که داستان جذاب تر و گیراتر شود. و این برای رده سنی کودک و نوجوان حائز اهمیت است. شخصیت پویا که دچار تحول درونی و فکری می باشد می تواند الگویی در مسیر زندگی پر فراز و نشیب آنان باشد.

۷_۳_بکارگیری شخصیتی که نمادین است دربازنویسی کلیله ودمنه

معمولا در بازنویسی، شخصیت ها نمادین هستند. و علت این مسئله دنباله روی بازنویس از قصه تمثیلی است که کلیله و دمنه جزء این نوع ادب داستانی واقع می شود. انتخاب این نوع شخصیت به دلیل تناسب با درون مایه حکایت است. البته مفاهیم تعلیمی اثر هم اقتضا می کند که شخصیت نمادین آن را بیان کند. در نماد و تمثیل موضوع فکری به عینی مبدل می شود.

البته که زمینه آن در متن کلیله و دمنه هم هست، داستان "سگی که بر لب جوی استخوانی یافت" طمع و حرص که امری نامحسوس و ذهنی است، با شخصیت تمثیلی سگ، تبدیل به ویژگی عینی می شود. و جذابیت برای مخاطب خلق می شود.

۷_۳_۱_چگونه بودن شخصیت درمتن بازنویسی

شخصیت ها در متن بازنویسی، همه جانبه هستند. در متن اصلی شخصیت یا بد است و یا خوبند، اما در بازنویسی حالتی خاکستری در شخصیت ها ایجاد شده است، چون برای رده سنی نوجوانان و کودکان باید رعایت شود تا با همذات پنداری از شخصیت ها دچار شک و تردید نشوند و شخصیت مورد علاقه خود را بیابند.

پیشتر اشاره شد که در کلیله و دمنه بیشتر شخصیت ها از نوع حیوانند. باید در اینجا تأکید شود که در بازنویسی هم اینگونه است.

نکته دیگر در بازنویسی این است که گاهی شخصیتی حذف می شود. این شخصیت، جزء شخصیت های فرعی است که نقش چندانی ندارد. با حذف آن، شخصیتی جدید خلق می شود.

۷_۳_۲_استفاده بازنویس از اسم عام وخاص برای شخصیت

مثلا در حکایت " دزدی که با یاران خود به دزدی رفت" از شخصیت دزد به صورت کلی نام می برد:

«غافلی شبی با یاران خود به دزدی رفت. خداوند خانه از حس حرکت ایشان بیدار شد و شناخت که بر بام، دزدانند. قوم را آهسته بیدار کرد... »(منشی، ۱۳۸۴: ۴۹)

در متن بازنویسی، برای ایجاد احساس صمیمیت و انتقال عاطفه از اسم خاص استفاده می شود:

«شب بود. ستاره ها مانند پولک های براق، در آسمان می درخشیدند و آسمان، کوچه ها را روشن کرده بود... احمد توی حیاط دراز کشیده بود و به این همه زیبایی نگاه می کرد... جعفر و رضا پایین کنار در می مانند و مراقب کوچه می شوند. مهدی هم روی پشت بام می ماند و مراقب حیاط می شود... احمد همه حرف های آنها را شنید و آهسته زنش را صدا زد: طیبه، طیبه، بیدار شو، بیدار شو... » (لطف الله، ۱۳۸۷: ۳۰-۲۹)

۷_۳_۳_چگونگی معرفی شخصیت

شخصیت ها یا با معرفی نویسنده و شرح او، و یا با اعمال و کنش آنها در داستان و یا توصیف بدون توضیح نویسنده به مخاطب شناسانده می شود. شخصیت در داستان در بازنویسی و چه در متن اصلی از طریق عمل و کردار معرفی می شوند. مثلا در داستان "زاغ و شگال و شیر":

«آورده اند که زاغ و گرگ و شگالی در خدمت شیر بودند، مسکن ایشان نزدیک شارعی عامر، اشتر بازرگان در آن حوالی بماند... » (منشی، ۱۳۸۴: ۱۰۶)

ویژگی بیان نمی شود و فقط در ادامه کنش این شخصیت ها بیان می شود که آنها را به ما معرفی می نماید.

در ادامه شیر از شکار باز می ماند و همه گرسنه می مانند و زاغ شخصیت خود را برای نجات جان همه اینگونه معرفی می کند: «این شتر میان ما اجنبی است و در مقام ملک را فایده صورت نتوان کرد. » (همان)

شگال می گوید و خود را اینگونه معرفی می کند:
«این نتوان کرد (کشتن شتر) که شیر او را امان داد و در خدمت شیر آمده. » (همان۱۰۷)
محافظه کاری و دور اندیشی را در شگال می توان مشاهده کرد.
در حکایت "سه ماهی" که با عنوان "آبگیر مرگ" بازنویسی شد، معرفی شخصیت ها در این بازنویسی به همین صورت انجام شد. در این داستان هر ماهی وقتی خطر آمدن صیاد پیش می آید، ماهیت خود را نشان می دهد.
«ماهی پولک زرد: ای بابا هنوز خیلی مانده صیاد بازگردد، وقتی آمدند فکری به حالش می کنیم. » (لطف الله، ۱۳۸۷: ۴۹)
این نمونه انسان بی تدبیر است.
ماهی سیاه نیز اینگونه می گوید: «کدام خطر؟ کدام صیاد؟ آن دو چیزی گفتند و رفتند. » (همان)
ماهی سیاه هم مثل ماهی پولک زرد است. اما ماهی قرمز: «دوستان احساس خطر می کنم، بهتر است تا دیر نشده و آن دو صیاد برنگشتند، فرار کنیم... » (همان،۴۹)
ماهی قرمز برخلاف آن دو عاقبت اندیش است.
این شیوه ، باعث می شود که کودک و نوجوان با تأمل زیاد در شناخت ویژگی ذاتی شخصیت ها و مقایسه این کنش ها با آنها همذات پنداری کند.

۷_۴_چگونگی زاویه دید

اینکه چگونه و با چه نگرشی نویسنده به داستان پرداخته هم مهم است. رابطه ی نویسنده با حوادث داستان و خود داستان با مخاطب با زاویه دید مشخص می شود. اغلب داستان های بازنویسی شده از کلیله و دمنه با دید سوم شخص یا دانای کل بیان شده، در متن اصلی هم داستان ها با زاویه دید سوم شخص بیان شده اند. فقط گاهی در میان گفتگوی شخصیت ها، از زاویه دید اول شخص نیز استفاده می شود. در همان داستان "دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو" ابتدا زاویه دید سوم شخص شروع می شود:
«صیاد پیش آمد جال باز کشید و جبه بینداخت، در کمین نشست، ساعتی بود. قومی کبوتر برسیدند و بر ایشان کبوتری بود که او را... » (منشی، ۱۳۸۴: ۱۵۴)
اما در ادامه، گفتگوی شخصیت ها با هم از زاویه دید اول شخص می باشد: «زاغ با خود اندیشید که: بر اثر ایشان بروم و معلوم گردانم که فرجام کار ایشان چه باشد، که من از

مثل این واقعه ایمن نتوانم بود و از تجارب برای رفع حوادث سلاح هاتوان ساخت. » (همان: ۱۵۹)

در داستان باز نویسی شده همین شیوه را داریم. زاویه دید سوم شخص در ادامه و در گفت و گوها میان شخصیت ها، تغییر می کند و تبدیل به اول شخص می شود. عوض کردن زاویه دید در بحث انتقال مفهوم عاطفی تأثیر گذار است.

یکی از کبوتر ها که خط باریکی دور گردنش بود و بقیه او را طوقی صدا می زدند، گفت: ساکت باشید. شکوه و شکایت نکنید. الان صیاد به اینجا می رسد و همه ما را می برد. تنها راه آزادی ما این است که همه با هم بپریم. و تور را با خودمان به آسمان ببریم. اگر می خواهید آزاد شوید، همه باید همکاری کنید. » (لطف الله، ۱۳۸۷:۱۰۷)

۸_نتیجه گیری

درمتن کلیله ودمنه کوتاهی داستان ها منجربه محدودبودن شخصیت وانواع ان شده است گرچه همین کوتاهی از طرفی منجر به دوری از پیچیدگی داستانی و درک بهتر ان هم شده است ودر مطرح کردن کلیله ودمنه به عنوان یکی ازاثار ارزشمند موثر بوده است.

ولحن وزبان وگفتگوی یکسان شخصیت های کلیله ودمنه درخدمت مستند سازی داستان درعرصه واقعی زندگی میباشد.

درمتن کلیه ودمنه شاهدیم که واقع نمایی داستانی که امروزه متداول است وجود ندارد البته گاهی چار چوب کلی علت ومعلولی وجود دارد.دربازنویسی شاهدیم که بازنویس با تبدیل جملات پیچیده به ساده وجایگزینی معادل های امروزی برای واژه های کهن و ایجاد توالی زمانی وروابط علت ومعلولی ودرواقع گسترش پیرنگ جذابیت رابرای گروه سنی کودک ونوجوان ایجاد میکند .

گره افکنی واوج وگره گشایی ایجاد مینماید وساده سازی و ایجاد درک بهتر را تحت چنین چارچوبی ایجاد میکند.

در نهایت این کار وگسترش پیرنگ ، باعث توصیف ومعرفی بهتر شخصیت و کلیت داستان میشود .

درکنار پیرنگ، پیرفت وجود داردبازنویس گاهی پیرفت های موجود در زمینه اصلی را بیشترو بیشتر مینمایدو این خود ایجاد ساخت جدید میکند وهیجان میافریند .

با چنین ساختاری دست بازنویس برای ایجاد شخصیت بیشتر ویا بهتر باز میشود .

البته زمینه چنین امری وضعیت قابل تغییرو حادثه درجهت دگرگونی و وجود حوادث علت ومعلولی در خود داستان ومتن اصلی هم هست .

در ادامه با بهره گیری از شخصیت نمادین که متناسب محتوای تعلیمی اثر است موضوع فکری اثر به عینی مبدل میشود .

بازنویس شخصیت ها را برخلاف متن اصلی خاکستری مینماید واز طرح سیاه وسفید شخصیت ها که درمتن اصلی هست فاصله میگیرد .

بازنویس با این کار واستفاده از ابزار نامگذاری برای ایجاد حس صمییت بهره میگیرد ودر مسیر ایجاد همذات پنداری برای مخاطب کودک ونوجوان گام برمیدارد .

دربازنویسی شخصیت ها از طریق اعمالشان به مخاطب معرفی میشوند که این البته این مساله درمتن اصلی همبه همین شکل میباشد .

در بحث زاویه دید در بازنویسی چون متن اصلی کانون روایت بیشتر سوم شخص میباشد البته گاهی در متن اصلی وبازنویسی زبان اول شخص نیز بکار رفته است .

منابع

زرین کوب،عبدالحسین (۱۳۷۳)بحر درکوزه.تهران :علمی
میرصادقی،جمال(۱۳۸۸).عرق ریزان روح، تهران:نیلوفر
کادن،جی.ای، ۱۳۸۰،فرهنگ اصطلاحات ادبی،کاظم فیروزمند،اول،تهران :شادگان
انوشه ،حسن (۱۳۸۱). فرهنگ نامه ادب فارسی(گزیده اصطلاحات ادب فارسی دانشنامه ادب فارسی)،تهران:وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.
لطف الله ،داوود(۱۳۸۷)قصه های شیرین کلیله ودمنه برای نوجوانان.تهران:پیرایش.
ابن مقفع،عبدالله.(۱۹۹۲م).کلیله ودمنه مصحح محمد المرصفی.الطبعه ثانیه.بیروت.لبنان.دارالکتب العلمیه
نصرالله منشی،ابولمعالی.(۱۳۷۹) تهران:کلیله ودمنه،تصحیح وتوضیح مجتبی مینوی طهرانی چ۱۹
منشی نصرالله منشی(۱۳۸۴).ترجمه کلیله ودمنه:دانشگاه تهران.
منشی نصرالله منشی تصحیح وتوضیح :مجتبی مینوی_تهران:نشر ثالث (۱۳۸۸)
مقاله حصه ای ازچند وچون قصه های اذر یزدی(۲)دکتر حسن حبیبی نامه انجمن:تابستان۱۳۸۱_شماره۶

تحلیل معنی شناسی شناختی داستان *درخت مراد* از مرزبان نامه بر پایه دیدگاه فضایی سازی فرضیه صورت

دکتر منصوره شکرآمیز[۱]
آرزو مولوی وردنجانی[۲]

چکیده

در دیدگاه شناختی، واقعیت های جهان خارج به خودی خود وجود دارند، ولی شیوه درک و به کارگیری آن‌ها در زبان حاصل تجربه جسمی شده است. در مطالعات معنی‌شناسی شناختی، مجموعه عناصر سازنده متن شامل واژه‌ها، جملات و ساختار دارای معنی بوده و در کنار یکدیگر حوزه‌های مفهومی‌ای می‌سازند که در ارتباط تنگاتنگ با هم قرار می-گیرند و به ما توانایی استدلال انتزاعی، یا به عبارت دیگر، توانایی تشکیل ساخت‌های نمادین که با ساخت‌های پیش مفهومی در تجربه مرتبط می‌شوند، را می‌دهند. دیدگاه فضایی سازی فرضیه صورت (لیکاف، ۱۹۸۷) بر این نکته تأکید دارد که ساختار مفهومی بر حسب طرحواره های تصویری بعلاوه نگاشت استعاری درک می شود. در داستان *درخت مراد* (درخت مردم پسند)، نویسنده مرزبان‌نامه با استفاده از استعاره مفهومی "زندگی سفر است" و طرحواره‌های تصویری "حلقه"، "مرکز-پیرامون" و "مبدا-مسیر-مقصد"، مفاهیم عالی خودشناسی و کمال را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. پژوهش حاضر به بررسی و توصیف برخی فضاهای ذهنی به کار رفته در داستان درخت مراد از مرزبان نامه پرداخته و بر پایه آن‌ها مفاهیم "سفر"، "درخت" "قهرمان"، "آزمون" و "پیر خردمند" را توصیف می کند.

کلیدواژه: معنی شناسی شناختی، فضاهای ذهنی، استعاره مفهومی، طرحواره تصویری

---

[۱]. استادیار گروه زبانشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی-واحد علوم و تحقیقات اهواز، ایران، اهواز،
molavi_ar@yahoo.com
[۲]. دانشجوی دکتری زبانشناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی-واحد علوم و تحقیقات اهواز، ایران، اهواز،
mansoore.shekaramiz@gmail.com

۱- مقدمه

رهیافت نوین معنی شناسی شناختی، در پی دستیابی به مبنایی تجربی در معنی است (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۹۷). در این نگرش، دریافت معنی تنها در درک معنای جمله، و معنای جمله بسته به کنار هم قرار دادن معانی واژه ها حاصل نمی شود، بلکه ساخت معنا از طریق فرایند موسوم به مفهوم سازی (conceptualization) صورت می گیرد (راسخ مهند، ۱۳۹۲:۳۸). النور راش (Rosch) در نتیجه تحقیقات گسترده خود در باب مقوله بندی (categorization) نشان می دهد که مقوله های سطح پایه بر اساس برنامه‌ریزی های حرکتی، تصویر سازی ذهنی و ادراک گشتالت شکل می‌گیرند و همه مبنای جسمی شدگی دارند (نیلی پور،۱۳۹۵:۲۱). پژوهش های تالمی (Talmy) حاکی از آن است که واژه های فضایی مثل بالا و پایین، چپ و راست، جلو و عقب، نسبت به جسم انسان در فضا قابل درک و شناسایی هستند (همان، ۱۳۹۵:۲۱). بر این اساس، لیکاف (Lakoff) توانایی استدلال انتزاعی در انسان را وابسته به ظرفیت مفهوم سازی (conceptualizing Capacity) ذهن وی می داند، چراکه که قابلیت تشکیل ساخت های نمادین مرتبط با ساخت های پیش مفهومی در تجربه (که همان طرحواره های تصویری (Image Schema) و مفاهیم سطح پایه هستند) و نیز توانایی نگاشت استعاری ساخت ها از حوزه فیزیکی به ساخت ها در حوزه انتزاعی را دارد (لیکاف، ۱۳۹۵:۴۷۷). وی به ویژه معتقد است طرحواره های تصویری عناصر به کار رفته در ساختار مدل های شناختی را تأمین می کنند، به گونه ای که مقوله ها در قالب طرحواره های ظرف (Container)، ساختار سلسله مراتبی بر پایه طرحواره های جز-کل و بالا-پایین (Part-Whole)، ساختار رابطه ای با توجه به طرحواره حلقه (link) ، ساختار شعاعی بر اساس طرحواره مرکز-پیرامون (Center-Periphery)، ساختار پیش زمینه-پس زمینه با طرحواره های جلو-عقب (Front-Back) و در نهایت مقیاس های کمی/ خطی بواسطه طرحواره های بالا-پایین (More is Up-Less is Down) و ترتیب خطی استنباط می شوند. لیکاف این رویکرد کلی را تحت عنوان فضاسازی فرضیه صورت (Specialization of Form Hypothesis) می نامد که در واقع مستلزم نگاشت ساختار فضایی به ساختار مفهومی است. به بیان روشن‌تر، طرحواره‌های تصویری -که به فضا ساختار می بخشند- بر پیکربندی های انتزاعی متناظر– که به مفاهیم ساختار می دهند-، نگاشته می شوند. از

این رو فضایی سازی فرضیه صورت سعی در تبیین شیوه درک ساخت مفهومی بر پایه طرحواره های تصویری و همچنین نگاشت استعاری دارد (لیکاف، ۱۳۹۵:۴۸۱). این مقاله می کوشد تا بر پایه نگرش فضایی سازی فرضیه صورت در چهارچوب معنی شناسی شناختی به رمزگشایی برخی مفاهیم عرفانی، اخلاقی و اجتماعی داستان *درخت مراد* برگرفته از متن مرزبان نامه پرداخته و نحوه ارتباط میان ساخت های مفهومی شناسایی شده را بررسی کند. علاوه بر این، مطالعه حاضر بر آنست تا میزان کارآمدی این نظریه را در استخراج و درک ساختار و مضامین رمزگذاری شده متن این اثر شهیر ادب پارسی ارزیابی کند.

مرزبان نامه از آثار کهن ادبیات ایران زمین، مشتمل بر پندهای اخلاقی، اجتماعی و سیاسی، به روایت از زبان انسان ها، جانوران و گیاهان و به قلم مرزبان پسر رستم پسر شروین در اواخر سده چهارم هجری است که به زبان طبری نگارش شده و در سده شش هجری توسط سعد الدین وراوینی به فارسی برگردانده شده است. وراوینی در این برگردان، از صنایع ادبی به خوبی بهره گرفته و به تعبیر علامه قزوینی "در غروبت انشا و سلامت عبارات و روانی کلام کمتر کتابی بدان پایه می رسد" (احمدی طباطبایی، ۱۳۹۱:۵). در دوران معاصر، نویسندگان توانایی چون خطیب رهبر، قنادی، نظری، آذریزدی و چندی دیگر تلاش کرده اند تا با ساده سازی عبارات و اصطلاحات متن اصلی مرزبان نامه، مخاطبان مشتاق و بویژه نوجوان ادبیات فارسی را از داستان ها و اندرزهای نغز آن بهره‌مند گردانند. داستان *درخت مراد* از نسخه *قصه های برگزیده از مرزبان نامه* به کوشش مهدی آذر یزدی (۱۳۳۸) است. به گفته خشنودی چروده و همکار (۱۳۹۲:۱۶۵) این داستان تنها حکایتی از کتاب مرزبان نامه است که در آن از یک گیاه/ درخت به عنوان شخصیت داستانی استفاده شده است.

۲- پیشینه پژوهش

این پژوهش در چارچوب مفاهیم و اصول نظری رویکرد فضاسازی مفهوم صورت به بررسی طرحواره های تصویری زیربنای تشکیل دهنده استعاره مفهومی "زندگی سفر است" و مضمون خود شناسی در یکی از حکایت های کتاب مرزبان نامه می پردازد. در ادامه این بخش تعریف گسترده تری از رویکرد فضاسازی مفهوم صورت، و انواع طرحواره های تصویری که تحلیل این نگارش از آن ها بهره می گیرد، ارائه می شود. سپس به معرفی

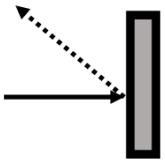
استعاره مفهومی شکل گرفته از ساخت های مفهومی بنیادین می پردازد. از آنجا که چارچوب نظری معناشناسی شناختی رهیافت تازه ای به مطالعه معنی است، پژوهش های اندکی در این موضوع بر روی متون ادب فارسی صورت گرفته که از این میان می توان تحقیق به شکرآمیز و همکار (۱۳۹۵) اشاره کرد که در یک بررسی آماری به بررسی تعداد و نوع طرحواره های تصویری حجمی، قدرتی و تصویری بر روی اشعار گلستان سعدی انجام شده است. در مطالعه دیگری، محمدی آسیابادی و همکاران (۱۳۹۱) به بررسی طرحواره های حجمی در مفاهیم عرفانی پرداختند و به این نتیجه رسیدند که بسیاری از الهام ها و کشف و شهود ها را در قالب این طرحواره می توان ترسیم کرد.

۲-۱- فرضیه فضاسازی مفهوم صورت

در مورد ارتباط زبان و شناخت، لیکاف بر این باور است که دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نبوده و سازماندهی مفهومی در درون ذهن بشر، تابعی از روش تعامل جسم انسان با محیط پیرامونش است (پورابراهیم و همکاران، ۱۳۹۰). جانسون (۱۹۸۷) معتقد است تجربه قبل از مفاهیم و مستقل از آن ها شکل می گیرد. برای مثال، انسان از تجربه قرار گرفتن در اتاق، غار، تخت و مکان های دیگر که حجم دارند و می توانند نوعی ظرف تلقی می شوند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر می گیرد و طرحواره های انتزاعی از حجم های فیزیکی در ذهن خود بوجود آورده است. مثل زمانی که کسی از من می پرسد "توی چه فکری هستی؟"، در واقع برای فکر به نوعی حجم قائل شده است (صفوی، ۱۳۸۳:۳۷۴).

شکل ۱- طرحواره حجمی: "توی چه فکری هستی؟"

نمونه دیگر، مواجه شدن انسان با موانع او را در شرایطی قرار می دهد که یا به نوعی مانع را از سر راه خود بر می دارد، از آن عبور می کند و یا مسیر خود را تغییر می دهد. بعد این تجربه را در ساخت های مفهومی دیگری به کار می بندد و جمله ای مثل "اگر کنکور قبول می شدی، مجبور نبودی کار کنی" را تولید می کند (صفوی، ۱۳۸۳:۳۷۶). در این جمله چون فرد در آزمون ورودی دانشگاه پذیرفته نشده است و راهی برای گذر از مانع نیافته است، لاجرم مسیر دیگری برای زندگی در پیش گرفته است.



شکل ۲- طرحواره تصویری: "اگر کنکور قبول می شدی، مجبور نبودی کار کنی"

لیکاف (۱۹۸۷) استدلال می کند که مفاهیم سطح پایه و طرحواره های تصویری بطور مستقیم بواسطه تجربیات جسمی درک می شوند و بعبارتی، این طرحواره ها تجربه فضایی ما را شکل می دهند. در اینجا لیکاف پا را فراتر می گذارد و ادعا می کند خود همین طرحواره ها هستند که مفاهیم ذهنی را شکل می دهند و می گوید زمانی می فهمیم چیزی دارای ساختار انتزاعی است، آن را بر حسب طرح واره های تصویری درک می کنیم (لیکاف، ۱۳۹۵: ۴۸۱). وی این دیدگاه را فضایی سازی فرضیه صورت می نامد. در این نگرش، تأکید می کند که ساختار مفهومی بر حسب طرحواره های تصویری به اضافه نگاشت استعاری فهمیده می شود. برای مثال، "از گیجی در آمدن" نمونه ای از یک استعاره بر پایه طرحواره ظرف است، چرا که دقیقاً به معنای فیزیکی خارج شدن از یک محفظه نیست. از این جهت، طرحواره های تصویری در دو بعد نقش آفرینی می کنند: از سویی خود مفاهیمی هستند که زیرساخت قابل فهمی برگرفته از تجربه جسمی شده دارند، و از سوی دیگر، به صورت استعاری در ساختار بخشیدن به مفاهیم پیچیده دیگر به کار می روند.

۲-۲- طرحواره حلقه

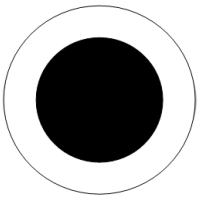
انسان همواره از تجربه جسمی وصل کردن دو چیز با یک طناب، حلقه های زنجیر یا وسایل دیگری نظیر این ها استفاده می کند. بنابراین، عناصر ساختاری این طرحواره پدیده (entity) الف، پدیده ب و حلقه ارتباط بین آن ها هستند. دریافت منطقی از این طرحواره این است که مادامی که الف به ب مرتبط باشد، ب نیز به الف وابسته است و استعاره های زیادی بر اساس آن می شود ساخت (Lakoff, 1987: 289). ما همواره با دیگران ارتباط برقرار یا ارتباطی را قطع می‌کنیم و این مثال به زیبایی در این بیت حافظ

خودنمایی می‌کند: "گرت هواست که معشوق نگسلد پیمان-نگه دار سر رشته تا نگه دارد".

شکل ۳- طرحواره حلقه

۲-۳- طرحواره مرکز-پیرامون

تجربه جسمی شده انسان از بدن خود همواره سر، سینه و اندام های داخلی بالاتنه را مرکز و دستها و پاها و موها و سایر قسمت های حاشیه ای را پیرامون در نظر می گیرد. اصل بر این است که هویت پدیده را مرکز آن مشخص می کند و نقطه مرکزی قوت و استقامت بیشتری از نقاط فرعی دارد و آسیب بخش های مرکزی جدی تر از آسیب وارده به بخش های پیرامونی است. بنابراین، عناصر ساختاری این طرحواره، یک پدیده، یک مرکز و یک یا چند پیرامون هستند و شرط منطقی آنست که پیرامون وابسته به مرکز باشد، و بر عکس آن درست نیست. مثال این طرحواره را به فراوانی تجربه کرده ایم؛ به عنوان نمونه، همیشه نظریه ها اصول مرکزی و پیرامونی دارند (Lakoff, 1987:290).

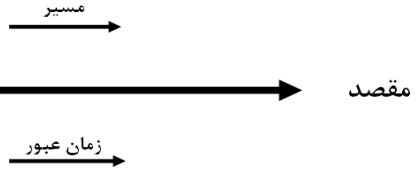


شکل ۴- طرحواره مرکز- پیرامون

۲-۴- طرحواره مبدأ- مسیر- مقصد

این طرحواره تصویری حاصل تجربه جسمی انسان از جابه جا شدن در مکان بوجود می آید. در هر جابه جایی، حرکت از یک نقطه مکانی آغاز شده و با عبور از توالی مکان های بینابین در جهت مورد نظر به نقطه انتها یا مقصد ختم می شود. به این ترتیب، عناصر ساختاری این طرحواره شامل مبدأ، مقصد، مسیر و جهت می شود. توضیح منطقی آن این است که زمانی که از یک مبدأ به سوی مقصدی حرکت می کنید، ناگزیر از توالی

مکان های مجاور هم در قالب مسیری عبور کرده و البته این حرکت مشمول زمان نیز می شود (Lakoff, 1987: 292). کاربرد این طرحواره را نیز به کررات در استعاره های روزمره تجربه کرده ایم، برای نمونه، در جمله "تا زمستان راه درازی در پیش است".



شکل ۵- طرحواره مبدأ- مسیر- مقصد

۲-۵- استعاره مفهومی

نظریه استعاره مفهومی یکی از دیدگاه های رایج در علوم شناختی است. در زبانشناسی سنتی استعاره تنها آرایه‌ای در خدمت تعالی زیبایی تعبیرهای زبانی بود. در رویکرد معناشناسی شناختی، استعاره مفهومی فرایندی ذهنی است که از طریق آن یک قلمرو مفهومی (هدف) بر پایه قلمرو دیگر (مبدأ) بیان می شود. برای نمونه، به مثالی از لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) توجه کنید: "ادعاهای وی دفاع ناپذیرند"، در این جمله مفهوم استدلال به جنگ تشبیه شده است. لیکاف و جانسون برای نشاندادن این شباهت ها از اصطلاح نگاشت (Mapping) استفاده می کنند و می گویند میان این فضاها نگاشت هایی برقرار است. این استعاره ممکن است در بسیاری تعابیر زبانی دیگر انعکاس یابد و یا به عبارت دیگر، پایه آن ها قرار گیرد (او همه استدلال های مرا هدف قرار داد، او با تمام قوا به استدلال هایم حمله کرد، من استدلال او را نابود کردم و غیره). این نشان می دهد چگونه یک مفهوم استعاری (استدلال جنگ است) به تجربه و عمل ما ساختار می دهد. بر این اساس، معنی شناسان شناختی ادعا می کنند که تفکر بشر ساختار استعاری دارد (قائمی نیا، ۱۳۹۱: ۳۶). برخی استعاره ها از طریق همبستگی با تجربه جسمی شدگی زمینه سازی شده و نگاشت های استعاری در همه انواع طرحواره ها از قبیل طرحواره های تصویری، قالب های معنایی و توالی های حرکتی یا روایت ها، اعمال می شوند، مانند اینکه به دنبال تجربه ریختن آب در لیوان و بالا آمدن سطح آن، مفهوم بیشتر برای بالا و مفهوم کمیت با عمودی بودن همبستگی پیدا کرده است (نیلی پور، ۱۳۹۵:۱۲۸).

۳- روش پژوهش

این بخش از نوشتار حاضر به تحلیل برخی مفاهیم و مضامین طرح شده در حکایت *درخت مراد* در چهارچوب نظری فضاسازی مفهوم صورت لیکاف (۱۹۸۷) می پردازد. شخصیت پردازی در این داستان به شیوه غیر مستقیم و از طریق کنش انجام شده است؛ بدان معنا که نویسنده شخصیت را لابه لای رویدادهای داستان وارد روایت می کند و خواننده از طریق کنش ها و گفتار وی به احساسات، اندیشه و احوال او پی می برد (خشنودی چروده و همکار، ۱۳۹۲:۱۷۴). در حکایت درخت مراد روحیه عدالت خواهی و کشمکش درونی مرد مسافر با دنبال کردن رشته کنش های او آشکار می شود. در این راستا ابتدا مفاهیم کلیدی سفر، درخت، قهرمان، آزمون و پیر خردمند که از رایج ترین الگوهای کهن شمرده می شوند، و به دنبال آن مفاهیم دیگری که در ارتباط با آن ها مطرح می شوند، مود بحث قرار می گیرند.

۳-۲- تحلیل داده ها

۳-۲-۱- سفر

سفر از مظاهر متون کهن و نماد آغاز تلاش قهرمان در جستجوی خویشتن خویش است تا در منزلگاه های مختلف با آزمون های مختلفی روبرو شود و از موانع بگذرد و چنانچه در پایان به رهایی و سر منزل مقصود رسد، موفق به رسیدن به درجاتی از کمال می شود. لیکن، اگر مسافر تنها به دنبال کشف شیوه های تازه زندگی باشد، راه به جایی نبرده است (هاشمی و همکار، ۱۳۸۹: ۱۹۸). در حکایت درخت مراد، مرد مسافر جهانگرد و دنیا دیده که به تنهایی سفر می کند، وارد شهر می شود و در احوال و افعال مردم شهر کنجکاوی می کند. در نگرش معنی شناسی شناختی، سفر را می توان در قالب استعاره مفهومی (زندگی سفر است)، تحلیل کرد. با این تعبیر، مراحل مختلف زندگی با طرحواره های تصویری مبدأ- مسیر- مقصد تعبیر و توصیف می شوند. به این ترتیب در استعاره مفهومی سفر زندگی، مفاهیم وابسته راه، رهگذر، معبر، مسیر، منزلگاه، اول و آخر راه و حتی توشه سفر و بسیاری از خصوصیات دیگر سفر به طور نظام مند به زندگی منطبق می شود. بنابراین، تعبیر دیگری که برای وارد شدن مرد مسافر به شهر و کنش های بعدی او می توان متصور شد، سیر فرد در مسیر تکامل و شناخت خویشتن است.

۳-۲-۲- درخت

از دیرباز درخت در ادبیات پارسی و ادب جهان تمثیلی از درون انسان و خواسته ها و امیال اوست (هاشمی و همکار، ۱۳۸۹:؟؟). در تاریخ ادیان از درخت به عنوان نماد عالم برداشت می شود. در اساطیر ژاپن درخت در آیین مذهبی قداست خاصی داشته است و در عهد عتیق از آن بعنوان درخت معرفت نیک و بد یاد می شود. اما در کهن ترین تصویرش، درخت کیهانی غول پیکر است که وسیله دست یافتن به آسمان و دیدار خدایان و گفتگو با آن هاست (زمردی، ۱۳۸۰: ۱۹۸). به این ترتیب، معلوم می شود اعتقادات مذهبی در مورد درخت در بسیاری تمدن ها وجود دارد و نگارنده مرزبان نامه به زیرکی از آن استفاده می کند تا چالش داستان را طراحی کند. مردم شهر به کرامات درخت سخنگو سخت اعتقاد دارند و در روزهای مشخصی از هفته گرد درخت جمع می شوند و نذورات خود را از سوراخی به درون آن می افکنند. راز و رمز مفهوم درخت که آیا مراد از خلق این شخصیت نماد دینداری و قداست مذهبی است یا مسأله دیگری می تواند باشد به دنبال راهنمایی پیر مرشد سرگشوده می شود. ابتدا حاکم شهر از موقعیت درخت که در نزدیکی دروازه شهر بود بهره می جست، تا با قرار دادن نگهبانی در میان تنه درخت امنیت شهر را تضمین کند، ولی بعدها با شوخی ای که تصادفاً نگهبان با عابری انجام داده و حاجتی که از عابر روا گشته بود، به وسیله ای برای کنترل افکار مردم و سودجویی حاکم تبدیل شده بود. در این جای داستان، موقعیت درخت تغییر می کند و نماد پادشاه بد می شود که با نگاه از دریچه طرحواره تصویری مرکز-پیرامون ناگهان سیستم سیاسی فاسد شهر پیش چشم خواننده عیان می شود. حاکم فاسد در مرکز و عوامل یاریگر او که درخت (پوشش مقدس)، کاهن بزرگ و نگهبانانی که پس از تهدید مرد برای محافظت از درخت در شب گماشته می شوند و مردمی که کورکورانه به پرستش درخت سرگرم بودند، از مفاهیم پیرامونی هستند. می توان تصور کرد این الگو از اندیشه ایرانشهری نویسنده مرزبان نامه نشأت گرفته باشد، که جایگاه خاصی در جهان بینی اعتقادی و آرمان گرایی سیاسی جامعه ایرانی دارد. نجفی و همکار (۱۳۹۳:۱۲۵) می گوید در اندیشه ایرانشهری، پادشاه نماینده تمام نمادها، سازمان ها و گروه های اجتماعی بوده و در نظر ایرانیان نماینده خدا بر روی زمین است. در این نگرش، دوجور شاهی خوب و بد وجود دارد که به دنبال اولی، صلح و خرد و عدالت در جامعه گسترده می شود، در حالیکه دومی ناراستی، بی عدالتی، ظلم و ستم و خشکسالی به دنبال دارد.

۳-۲-۳- قهرمان

الگوی مرد قدرتمندی که برای شکست دادن نیروهای اهریمنی ظاهر می شود، در بیشتر متون کهن به چشم می خورد. تصویر کهن الگوی قهرمان بیانگر پیروزی بر نیروهای جهل و نادانی است. این الگو هم برای فردی که می کوشد شخصیت خود را کشف و تأیید کند کاربرد دارد و هم برای جامعه ای که نیازمند تثبیت هویت جمعی خود است. قهرمان باید تلاش کند با کنار گذاشتن دلبستگی ها و کامجویی ها، موانع و آزمون های مسیر را پشت سر گذارد (هاشمی و همکار، ۱۳۸۹:۱۸۶). در داستان درخت مراد، فرد مسافر بلافاصله متوجه ایمان بی چون و چرای مردم شهر به درخت و اینکه هیچ مخالفتی با آن را بر نمی تابند، می شود و پس از گفتگوی کوتاهی که با درخت انجام می دهد، به قداست درخت مضنون شده، کمر همت می بندد تا حیلت درخت سخنگو را افشا کند و خلایق را از گمراهی برهاند.

۳-۲-۴- آزمون

قهرمان باید به جنگ موانع رود و با پیروزی بر آن ها، گنج خرد برباید و خود را برای مراحل بعدی سفر خود مهیا سازد. البته، قهرمان با شکست در یک آزمون متوقف نمی شود و هر چند تهی دست از یک مرحله گذر کند، ولی در طی طریق ممارست به خرج می دهد. مرد مسافر زمانی که تصمیم می گیرد به نجات مردم شهر از جهل و تاریکی برخیزد، تبری تهیه می کند و به قصد نابودی درخت می شتابد. لکن درخت با چند سکه او را می فریبد و قهرمان به طمع مال دست از تلاش فرو می کشد. اینجا، قهرمان داستان در دام آز خویش گرفتار می شود و از تعالی به سوی کمال فرو می ماند و از آن شهر به شهر نامعلوم دیگری عزیمت می کند. در واقع، با توجه به استعاره مفهومی سفر زندگی، می توان گفت مسافر که در منزلگاه قبلی توشه ای از خرد و کمال نیافته، در جستجوی خویشتن و بالندگی به راه خود ادامه می دهد. در اینجا استفاده از طرحواره حلقه در تفسیر مراحل و منزلگاه های سفر زندگی راهگشاست.

۳-۲-۵- پیر خردمند

تمثیل پیر و رابطه ای که با ذهن و روان دارد، در میان الگوهای کهن و نیز اندیشه های عرفانی بسیار به چشم می خورد. در دو قسمت از داستان، مرد مسافر راهنمایانی داشت که در سفر خودشناسی او را همراهی کردند. اول، کاهن که فردی خوشرو بود و سعی کرد

تا فرد را با قوانین و آیین شهر آشنا کند و راه نزدیک شدن و ارتباط با درخت را به او نشان داد. هر چند که کاهن در واقع پیر اهریمنی و از عوامل طاغوت بود. در مرحله بعد، زمانی که مسافر به منزلگاه بعدی در شهر خداپرستان می رسد، با مرشد پیر رو به رو می شود و مرشد حقیقت ماجرای درخت را برای مسافر فاش می کند. در اینجا، چون مرد هنوز به خویشتن خویش دست نیافته، نیاز به آموزگاری دارد تا در جستجوی راه کمال او را یاری دهد. مرشد توضیح می دهد که برای افشای حقیقت درخت باید به جنگ حاکم آن شهر رفت. مرد که هنوز در خود قدرت رویارویی با اهریمن را نمی بیند، سکوت پیشه می کند و در پی تجربیات بیشتر و کشف خویشتن خود می رود تا شهرهای دیگر دنیا را ببیند.

۴- بحث و نتیجه گیری

این نوشتار در چهارچوب معنی شناسی شناختی و نظریه فضاسازی مفهوم صورت لیکاف (۱۹۸۷)، به بررسی ساختارهای مفومی بکار رفته در حکایت درخت مراد (درخت مردم پسند)، داستانی کوتاه، ولی پر رمز و راز، از متن مرزبان نامه می پردازد.

پرسش‌های تحقیق حاضر، در مرحله نخست دریافت مفاهیم عرفانی، اخلاقی و اجتماعی داستان با توجه به نمادهای کهن الگوی به کار رفته در متن حکایت، سپس درک نحوه ارتباط بین ساخت های مفهومی به کار رفته در داستان و در پایان، بررسی میزان کارآمدی نظریه مذکور در استخراج و درک ساخت های مفومی و مضامین رمزگذاری شده نهفته در حکایت مورد نظر هستند.

در خصوص پرسش اول، این داستان حاوی پنج مفهوم مرکزی و کلیدی کهن الگوی اساطیری ادب پارسی (سفر، درخت، قهرمان، آزمون، پیر خردمند) بود که با بسط الگوی طرحواره های تصویری مرکز-پیرامون به مفاهیم پیرامونی بسیار دیگری (خودشناسی، دنیاپرستی، طاغوت، عوامل طاغوت) اشاره دارند که با توجه به متن کوتاه حکایت، تعداد قابل ملاحظه ای به نظر می رسد و نشان از تیزبینی و فراست نگارنده آن در درک و انتقال مضامین اخلاقی، اجتماعی و سیاسی دارد.

در پاسخ به پرسش دوم، ساخت مفهومی فراگیر داستان در استعاره *زندگی سفر است* نهفته است و با طرحواره های تصویری مبدأ-مسیر-مقصد و طرحواره تصویری حلقه، به

گذر انسان از مراحل رشد و تعالی روحی و منزلگاه های زندگی و ارتباط همه این منزلگاه ها با یکدیگر اشاره می کند.

پاسخ پرسش دوم خود نشان از کارآمدی تحلیل نگرش فضاسازی مفهومی صورت دارد. از این جهت نتایج این مطالعه با یافته های شکرآمیز و همکار (۱۳۹۵) و محمدی آسیابادی و همکاران (۱۳۹۱) هم سو است. نکته جالب این است که بررسی نتایج این پژوهش هم از چیره دستی و دانش نگارنده (گان) متون کهن پارسی در بیش از هشتصد و اندی سال پیش پرده بر می دارد و هم تأییدی شناختی برای مدل نظری مورد بحث می تواند باشد.

منابع

کتاب ها

احمدی طباطبایی، محمدرضا؛ (۱۳۸۷) اخلاق و سیاست: رویکردی اسلامی و تطبیقی، تهران: دانشگاه امام صادق، چاپ دوم

آذر یزدی، مهدی (۱۳۹۵). **قصه های خوب برای بچه های خوب. قصه های برگزیده از مرزبان نامه.** چاپشصت و پنجم. انتشارات کتاب های شکوفه. تهران

داوری اردکانی، رضا/ نیلی پور، رضا/ قاءمی نیا، علیرضا/ جی ان جاج، آنتونی/ یارمحمدی، لطف الله (۱۳۹۱). **زبان استعاری و استعاره های مفهومی**. چاپ اول. انتشارات هرمس، تهران

راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۳). **درآمدی بر زبانشناسی شناختی، نظریه ها و مفاهیم،** انتشارات سمت. تهران

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). **درآمدی بر معنی شناسی**. انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی. تهران.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۵). **قلمرو تازه علوم شناختی، آنچه مقوله ها درباره ذهن فاش می کنند.** ترجمه، میرزابیگی، جهانشاه. انتشارات آگاه. تهران

نیلی پور، رضا. (۱۳۹۵). **زبانشناسی شناختی، دومین انقلاب معرفت شناختی در زبانشناسی**. انتشارات هرمس. تهران

Lakoff, G. (1987). ***Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about Mind*** , Chicago: Chicago University Press.

مقالات

پور ابراهیم، شیرین/آقا گل زاده، فردوس/ گلفام، ارسلان/ کرد زعفرانلوکامبوزیا، عالیه، (۱۳۹۰). "بررسی مفهوم بصیرت در زبان قرآن در چارچوب شناختی"، **پژوهش های زبانشناسی**، سال سوم، شماره ۲، ۱۹-۳۴

خشنودی چروده، بهرام/ ربانی خانقاه، میثم (۱۳۹۲). "شخصیت پردازی در حکایت های مرزبان نامه". **پژوهش های نقد ادبی و زبانشناسی**، سال چهارم، شماره ۱۴، ۱۵۷-۱۸۰

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۱). "تجلیات قدسی درخت." **ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ۱۹۷-۲۰۹

شکرآمیز، منصوره/ دریس، فاطمه (۱۳۹۵). "کاربرد طرحواره ها ی تصویری در اشعار گلستان سعدی از دیدگاه معناشناسی شناختی"، **مجموعه مقالات نخستین همایش متن پژوهی**، جلد یک، ۴۶۵-۴۸۴

محمدی آسیابادی، علی/ صادقی، اسماعیل/ طاهری، معصومه (۱۳۹۱). "طرحواره های حجمی وکاربرد آن در بیان تجارب عرفانی"، **پژوهش های ادب عرفانی**، سال ششم، شماره دوم، پیاپی ۲۲. ۱۴۱-۱۶۲

هاشمی، سید مرتضی/ خسروی، اشرف. (۱۳۸۹). "تحلیل روانکاوانه داستان سیذارتا: اثر هرمان هسه". **دوفصلنامه زبان وادب فارسی**، سال ۱۸،شماره ۶۹، ۱۷۵-۲۰۲

بررسی تطبیقی عیوب پادشاهان در *قابوس‌نامه*، *سیاست‌نامه*، *مرزبان‌نامه* و *کلیله و دمنه*

فریبا معینی نجف‌آبادی[۱]
حمزه محمّدی ده‌چشمه[۲]

چکیده

انسان ذاتاً موجودی اجتماعی است و هرگاه جمعی را تشکیل می دهد فوراً برای خود کسی را به عنوان رهبر تعیین می کند امّا هر کسی را شایستهٔ رهبری و امارت نمی‌داند. اصولاً افرادی برای رهبری انتخاب می شوند که مورد تأیید جمع باشند، اغلب این افراد دارای برتری ها و ویژگی های خاص هستند که این ویژگی ها در نظر هر جمع، متفاوت است. برخی جوامع، افراد قدرتمند را تأیید می‌کنند تا تحت حمایت او بتوانند به راحتی زندگی کنند و برخی افراد بااصل و نسب و دارای ویژگی‌های اخلاقی پسندیده را مورد توجّه قرار می دهند و در بعضی گروه‌ها افراد متموّل انتخاب می شوند. در کتاب‌های مورد بررسی، امارت و پادشاهی بر مردم بر اساس فرّ الهی است که همواره دور سر پادشاهان ایرانی چون هاله‌ای از نور می درخشد و امر خلافت یک تأیید آسمانی است؛ بنابراین پادشاه به عنوان خلیفه باید عاری از هرگونه عیب باشد چرا که رفتار مردم متناسب با رفتار و کردار او، شکل می گیرد. بدین جهت پژوهش حاضر سعی دارد به مهم‌ترین عیوب پادشاهان در کتاب های چهارگانه ذکرشده بپردازد و شباهت‌ها و تفاوت‌های مطالب مطرح شده در مورد عیوب شاهان را بیان نماید.

کلیدواژه‌ها: عیوب شاهان، *کلیله و دمنه*، *سیاست‌نامه*، *مرزبان‌نامه*، *قابوس‌نامه*.

---

[۱]-دانشجوی دکترا زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد شهرکرد faribamoeini@gmail.com
[۲]-مدرس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور شهرکرد Hamzehm661@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسأله

از مقدمهٔ کتاب ها چنین برمی‌آید که این کتاب ها برای شیوهٔ مملکت داری و برای کشورداری نوشته شده است. چنان که نویسندهٔ *قابوس نامه* یعنی عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس وشمگیر زیاری از شاهزادگان زیاری است و این کتاب را برای فرزند خود گیلانشاه نوشته تا حاصل تجربیات خود را در اختیار فرزندش قرار دهد. و یا خواجه نظام الملک در آغاز کتاب سیاستنامه،درخواست ملکشاه سلجوقی را سبب تألیف کتاب بیان کرده است: «در معنی ملک اندیشه کنید و بنگرید تا چیست که در عهده روزگار ما نه نیک است و بر درگاه و در دیوان و بارگاه و مجلس ما شرط آن به جای نمی آرند یا بر ما پوشیده شده است، و کدام شغل است که پیش از این، پادشاهان شرایط آن به جای می آورده اند و ما تدارک آن نمی کنیم؟ و نیز هرچه از آیین و رسم ملک و ملوک است و در روزگار گذشته بوده است، از ملوک سلجوق، بیندیشید و روشن بنویسید و بر رأی ما عرضه کنید، تا در آن تأمّل کنیم و بفرماییم تا پس از این کارهای دینی و دنیاوی بر آیین خویش رود، و آنچه دریافتنی است دریابیم و شرط هر شغلی بر قاعدهٔ خویش و فرمان ایزد،تعالی، به جای فرماییم آوردن، و آنچه نه نیک است و پیش از این دررفته است، در توانیم یافتن؛» (خواجه نظام الملک، ۱۳۸۹: ۲-۱)

در مقدمهٔ ابن مقفع آمده است که: «سبب و علت ترجمهٔ این کتاب و نقل آن از هندوستان به پارس آن بود که آن پادشاه عادل انوشروان... به سمع او رسانیدند که در خزاین ملوک هند کتابیست که از زبان مرغان و بهایم و وحوش و طیور و حشرات جمع کرده اند، و پادشاهان را در سیاست رعیت و بسط عدل و رأفت،و قمع خصمان و قهر دشمنان، بدان حاجت باشد و آن را عمدهٔ هر نیکی و سرمایه هر علم و راهبر منفعت و مفتاح هر حکمت می شناسند، و چنانکه ملوک را از آن فواید تواند بود... و آن را کتاب کلیله و دمنه خوانند. آن خسرو عادل، همّت بران مقصور گردانید تا آن را بیند و فرمود که مردی هنرمند باید طلبید که زبان پارسی و هندی بداند، و اجتهاد او در علم شایع باشد، تا بدین فهم نامزد شود... آخر برزویه نام جوانی یافتند که این معانی در او جمع بود.» (منشی، ۱۳۸۶: ۳۰-۲۹)

در باب اول *مرزبان نامه* علت نوشتن کتاب دو دلیل داشته است:

۱. جمعی اکابر و اشـراف درخواست نوشتن کتاب را کرده اند تا برای شاه روشی باشد. «جمعی از اکابر و اشـراف ملک که بدین حال وقوف و اشـراف داشـتند، ازو التماس کردند که چون رفتن تو از اینجا محقّق شـد، کتابی بساز مشتمل بر لطایف حکمت و فواید فطنت که در معاش دنیا و معاد آخرت آنرا دسـتور حال خویش داریم و از خواندن و کار بسـتن آن بتحصـیل سـعادتین و فوز نجات دارَین توسل توان کرد و آثار و فضـایل ذات و محاسـن صـفات تو بواسـطهٔ آن بر صفحات ایّام باقی ماند و از زواجر وعظ و پند کلمهٔ چند بسـمع شـاه رسان که روش روزگار او را تذکره باشد.» (وراوینی، ۱۳۸۷: ۴۱)

۲. پس از آن که شـاه مطمئن شد برادر با دور شدن از مرکز حکومت قصد خیانت به او را ندارد از او درخواسـت نوشـتن کتاب را می کند تا دسـتورکاری برای اداره مملکت باشد.

«اکنون می خواهم کـه قرعهٔ اختیار بگردانی و از رقعهٔ ممالک پدر ببقعهٔ که معمورتر و بلطف آب و هوای مشـهورتر دانی،آنجا متوطّن گردی و آنرا مستقّر خویش سازی و این کتاب که خواسـتی نهادن، بنهی و بپردازی و آنچه در اندیشـه داشتی، از طیّ مکان بحیّز وجود رسـانی تا غلیل حکمت را شفائی باشد و علیل دانش را قانونی و من زمان زمان که زمانه سـعادت مسـاعدت بخشـد بمطالعهٔ آن مسـتأنس و مسـتفید میباشـم و سـیاسـت پادشاهی از آنجا استکمال میکنم و مزاج ملک بر حال اعتدال می دارم و در حفظ صحت اندیشه من دستور کار شود و کارنامهٔ اخلاق جهانیان گردد.» (همان: ۹۰)

همان گونه که اشـاره شـد علت تألیف هر چهار کتاب آموزش شیوهٔ مملکت داری به شاهان است. عنصرالمعالی شاهزاده زیاری احساس می کند فرزندش به عنوان شاه آینده به این دسـتورها نیاز دارد، پس کتاب *قابوس‌نامه* را می نویسـد، ولی *سـیاسـت‌نامه* و *مرزبان‌نامه* به دسـتور مسـتقیم شاه نوشته می شود، امّا کلیله و دمنه انوشیروان از وجود کتابی در مورد آداب مملکت داری مطلع می شود و چون در سیاست و اداره ملک به آن احتیاج دارد دسـتور آوردن کتاب و ترجمه آن را می دهد و باز در زمان بهرام شاه غزنوی نصراله منشی این کتاب را به فارسی برمی‌گرداند پس از این مطالب می توان دریافت که پادشـاهان و صـاحبان قدرت و فرمان به این گونه کتاب ها احتیاج دارند چنانکه خواجه نظام الملک بر این اعتقاد اسـت که «هیچ پادشـاهی و خداوند فرمانی را از داشـتن و

دانستن آن کتاب چاره نیست، خاصّه در این روزگار،که هر چند بیشتر خوانند، ایشان را در کارهای دینی و دنیاوی بیداری بیشتر افزاید، و در احوال دوست و دشمن دیدارشان بهتر افتد، و روش کارها و راه تدبیرهای صواب برایشان گشاده شود، و ترتیب و قاعدهٔ درگاه و بارگاه و دیوان و مجلس و میدان و اموال و مماملات و احوال لشکر و رعیت برایشان روشن شود و هیچ چیز در همهٔ مملکت از دور و نزدیک و از بسیار و اندک پوشیده نماند.» (خواجه نظام الملک، ۱۳۸۹: ۲)

در دیباچه *کلیله و دمنه* شناختن قوانین سیاست را اصل معتبر می داند. «معرفت قوانین سیاست در جهان دارای اصل معتبر است و بقای ذکر بر امتداد روزگار ذخیرتی نفیس، و به هر بها که خریده شود رایگان نماید.» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۵)

بنابراین کلیه مطالب ذکر شده در این پژوهش می تواند برای پادشاهان و صاحبان قدرت و فرمان در هر پست و مقامی مفید واقع شود.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در مقایسه و تحلیل تطبیقی *سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه* کار بنیادینی صورت نگرفته است. تاکنون کتاب‌های مذکور به صورت جداگانه از جنبه‌های مختلف اخلاقی و اجتماعی مورد بررسی قرار گرفته است، دکتر محمّد تقوی در کتاب «بررسی حکایت های حیوانات تا قرن ۱۰» پاره ای از مسائل را به اختصار مورد بررسی قرار داده است. پژوهشگران دیگری کتاب ها و مقالاتی در مورد هر یک از این کتاب ها به رشتهٔ تحریر درآورده اند امّا پژوهشی به صورت مطابقه این چهار کتاب با یکدیگر در موضوع مملکت داری یافته نشد.

نگارنده طی مطالعاتی که بر *دیوان نظامی، خاقانی، بوستان* و *گلستان سعدی*، انجام داده مطالبی را که مرتبط با این موضوع بوده است استخراج نموده و در طی بحث ها با توجه به موضوع، آن ها را به کار برده است.

۲- عیوب پادشاهان

هیچ انسانی از عیب خالی نیست چه در خلعت پادشاهی باشد چه در کسوت رعیتی، آنان که از عیب و گناه معصوم هستند پیامبران و امامانند. اگر انسان دانا باشد سعی می‌کند عیوب خود را بیابد و آن را اصلاح کند:

«بدانک مردم دانا همیشـــه به چراغ عقل عیب خویش جوید تا اگر عادتی نکوهیده و صـــفتی نفریـــده در نفس خود بازیابد، آنرا بجهد و تکلّف دور کند.» (وراوینی،۱۳۸۷: ۴۲۶)

انسـان‌هایی که از دیگران عیب‌جویی می‌کنند باید آن قدر زیرک باشـند که به عیوب خود نیز بپردازند. **«در لطایف عظت از خداوندان حکمت می آید که چون عیب دیگران جوئی و هنر خویش بینی، از جســـتن عیـــب خویش و هنر دیگران غـــافل مباش که هر یک بر عیب خویش و هنر دیگران واقف نشود، هرگز از عیب پاک نگردد و درگرد هنرمندان نرسد.» (همان: ۲۸۵)** شـاه نیز مانند سـایر مردمان از عیب خالی نیسـت برخی شاهان و صاحب منصبان دانا از اطرافیان خود درخواســـت می کنند تا عیوبشـــان را بیان کنند. در مرزبان نامه دو نمونه از این نوع درخواست وجود دارد:

۱- شـــیر در داســـتـــان «برزگر با گرگ و مار» اطرافیان را جمع می کند و می گوید: **«امروز از شـــما می خواهم که اگر عیبی بســـیار و اندک در نهاد من می بینید یا بسهو و عمد از من فعلی می آید که عقلاً او عرفاً او شـــرعاً او رسماً پسندیده نیست، آنرا بر من عرضه دارید و تحفهٔ بزرگ بنزدیک من شناسید.» (همان: ۶۰۴)**

۲- **«اکنون شـــما را رخصـــتســـت که اگر از عیوب و ذنوب و گفتار و کردار من هیچ چیز که انگشت اشارت بر آن توان نهـــــاد، می یابیـــد از من پوشیده نداریـــد تا از آن توبه کنـــــم و بتطهیر اخلاق خویـــش مشغول شوم.» (همان: ۶۰۶-۶۰۵)** شیر برای آن که اطرافیان عیوبش را بیان کنند، می‌گوید: **«هرکِ در ذات مبارک ما نشانی از عیب یافت و با ما نگفت و ننمود، از رقم اختصاص ما بیرونست.» (همان: ۶۰۴)**

پادشـــاهی که از اطرافیان درخواســـت می کند تا عیوبش را بگویند باید کبر و غرور را در خود کشته باشد. در قابوسنامه باطل کردن توقیع را ناپسند می دارند. «دیگر توقیع خویش را عزیز بدار و بزرگ و بهر خرافاتی توقیع مکـــــن مگـــــر بصلتی بـــــزرگ [یا بولایتی و معاشی بزرگ که بخششی] و چـــــون توقیع کردی الا بعذری واضـــــح توقیـــع خویـــش باطل مکـــــن که خلاف از همـــــه کس ناپسندیـــده است خاصـــه از پادشاه.» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۳۹) خواجه نظام الملک، شـتاب‌زدگی و سـبکسـاری را عیب دانسته است و یک فصل کتاب خود را به آن اختصاص داده است.

۲-۱- غفلت زدگی

در *کلیله و دمنه* یکی از عیوب مهم پادشاه غفلت است: «**غافل تر ملوک آن است که بی گناهان ازو ترسان باشند و در حفظ ممالک و اهتمام رعایا نکوشد.**» (منشی، ۱۳۸۶: ۳۰۲) و عاجزترین پادشاهان کسانی هستند که غفلت خود را نادیده می گیرند و گناه غفلت خود را بـه گردن دیگران می اندازند. «**عاجزتر ملوک آنست که از عواقب کارها غافل باشد و مهمات ملک را خوار دارد و هرگاه حادثهٔ بزرگ افتد و کار دشوار پیش آید موضع حزیم و احتیاط را مهمل گذارد و چون فرصت فایت گشت و خصم استیلا یافت نزدیکان خود را متهم گرداند و بهر یک حوالت کردن گیرد.**» (همان: ۹۶)

در نظر بلار وزیر پنج چیز تمام صفات ستوده شاه را باطل می کند: «**خشم حلم مرد را در لباس تهتک عرضه دهد و علم او را در صنیعت جهل فرا نماید؛ غم عقل را بپوشاند و تن را نزار کند، کارزار دایم در مصافها نفس را به فنا سپارد؛ گرسنگی و تشنگی جانوران را ناچیز کند.**» (همان: ۳۸۸) و چهار تن خوبی‌ها را گم می کنند و آنان «**آنکه جور و تهوّر را فضیلت شمرد؛ و آنکه به رای خویش معجَب باشد؛ و آنکه با دزدان إلف گیرد؛ و آنکه زود در خشم شود و دیر برضا گراید.**» (همان: ۳۸۵) و ثبات و وقار ملک وقتی زیر سؤال می‌رود که «**از این نوع مثالی بر فور بدهد و چون بامضا پیوست پشیمانی اظهار فرماید، خاصّه کاری که دست تدارک ازان قاصر است.**» (همان: ۳۸۵) چنین پادشاهانی در چشم سه گروه سبک می شوند: «**بندهٔ فراخ سخن که ادب مفاوضت مخدومان نداند و گاه و بیگاه درخاست و نشست و چاشت و شام با ایشان برابر باشد، و مخدوم هم مزاح دوست و فحّاش، و از رفعت منزلت و نخوت سیاست بی بَهر؛ و بندهٔ خائن مستولی بر اموال مخدوم، چنانکه بمدّت مال او از مال مخدوم درگذرد، و خود را رجحانی صورت کند؛ و بنده ای که در حرم مخدوم بی استحقاق منزلت اعتماد یابد و بمخالطت ایشان بر اسرار واقف گردد و بدان مغرور شود.**» (همان: ۳۸۲) غدر و بی قولی یکی دیگر از عیوب پادشاهان شمرده شده است: «**هیچ عیب ملوک را چون غدر و بی قولی نیست، که ایشان سایهٔ آفریدگارند عزّ اسمُه در زمین، و عالم بی آفتاب عدل ایشان نور ندهد، و احکام ایشان در دماء و فروج و جان و مال رعایا نافذ باشد.**» (همان: ۲۰۵)

در باب «بوف و زاغ» خصوصیات پادشاه بومان در بزم و رزم چنین برشمره می شود که: «**بنای کار او بر قاعدهٔ خویشتن بینی و بطر و فخر و کبر نه در موضع دیدم و با این همه عجز ظاهر و ضعف غالب، و از فضیلت رای راست محروم و از مزیّت اندیشهٔ صواب بی نصیب و تمامی اتباع از این جنس.**» (همان: ۳۳۵) و پادشاهانی که دروغ ها را باور کنند باید از خدمت آن ها دوری کرد. «**هر مَلِک که چربک ساعی فتنه انگیز را در**

گوش جای داد و بزرق و شعوذه نمّام التفات نمود خدمت او جان بازی باشد و از ان احتراز نمودن فریضه گردد.» (همان: ۳۲۷) در *مرزبان‌نامه* دوری جستن از پادشاهی را توصیه می‌کند که آداب را رها می‌کند و طریق گستاخی پیش می‌گیرد. «**پادشاه هر چند راه انبساط گشاده تر کند، از بساط حشمت او دورتر باید نشست.» (وراوینی،۱۳۸۷: ۲۸۸)** و پادشاهانی که سخن ضد و نقیض گویند در چشم مردم خوار می‌شوند و رعیّت گستاخ می‌گردد. «**پادشاه نشاید که کار با عامّه خلق بحجّت کند و سخن نباید که بمعارضت گوید که آنگه بچشم ایشان خوار گردد و گستاخ شوند و بجایی رسد که تمشیت حق با ایشان دشوار تواند کرد فکَیفَ تسویت باطل.» (همان: ۶۲۰)** پادشاه نباید بد سخن و بد زبان باشد؛ «**باید که زبان بد گفتن و خشونت و فحش و تعوّد نفرمایی.» (همان: ۳۷۴)** و زشت ترین عادت شاه سفلگی ذکر شده است: «**بدانک از عادات پادشاه آنچ نکوهیده ترست، یکی سفلگیست که سفله بحق‌گزاری هیچ نیکوکاری نرسد و خود را در میان خلق بسروری نرساند.» (همان: ۴۶)** و پادشاهی که منفعت طلب باشد به ستمکاری مشهور می‌شود. «**هرک منفعت خویش در مضرّت دیگران جوید، او را از آن منفعت اگر حاصل شود، تمتّعی نباشد و اگر نشود، بستمگاری بدنام شود.» (همان: ۴۶۷)** و پادشاهی که خود را سزوار نیکی بداند؛ «**آنک سزاوار نیکی و کام یابی همه خود را بیند، هر آینه بروز بدی و ناکامی افتد.» (همان: ۴۶۷)** در باب ششم *مرزبان‌نامه* زروی، زیرک را نصیحت می‌کند که از این پنج عیب دوری کند؛ «**بدانک مردم پنج گروه را از درویشان شمرند، یکی آنک از خرد و دانش بهره ندارد، دوم آنک مزاج ملول داشته باشد، سوم آنک از لذّت امن محرومست، چهارم آنک بنظر حقارت سوی او نگرند، پنجم آنک همیشه نیازمند و محتاج باشد و تو از میان مردم پیوسته رانده و آزرده باشی و ناف وجود تو بر شکم خواری و نیازمندی زده اند بکوش تا عرض خود را از آلایش این نقایص طهارت دهی.» (همان: ۳۶۵)**

وجوه اشتراک و افتراق

در کتاب‌های *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* بیشتر به عیوب پادشاهی و تلاش برای رفع آن اشاره شده است امّا *قابوس‌نامه* و *سیاست‌نامه* اشاره کوتاه و در پرده به این موضوع داشته اند شاید علت آن این باشد که این دو کتاب آیین پادشاهی را به طور مستقیم بیان می‌کند و باعث دل‌گیری شاه و صاحب منصبان خواهد شد ولی *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* همه نقایص را به حیوانات نسبت می دهند و به شخص خاصی ایراد وارد

نمی‌شود. در هر چهار کتاب صدور فرمان و سپس نقض آن از عیوب شاه برشمرده شده است. *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* در این مضامین با هم اشتراک دارند: عجز و ناتوانی پادشاه، غرور، فحّاشی و گستاخی. *کلیله و دمنه* معایبی چون خشم، غفلت، جنگ مداوم، عذر و بی قولی اشاره می کند و مرزبان نامه به سفلگی و ضد و نقیض سخن گفتن پادشاه و باور کردن دروغ ها توجه دارد و همواره پادشاه را تشویق می کند از اطرافیان عیوب خود را بپرسد و در رفع آن بکوشد.

۲-۲- همنشینی و نزدیکی با پادشاهان

همنشینی و نزدیکی با پادشاهان دارای معایب و محاسن می باشد که نویسنده *قابوس‌نامه* به دوری کردن از شاهان معتقد است: «**از نزدیکی وی گریزان باش، امّا از خدمت گریزان مباش که از نزدیکی پادشاهی دوری خیزد و از خدمت پادشاه نزدیکی.**» (**عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۹۸**) کسی که به پادشاه نزدیک می‌شود باید بسی محتاط و دوراندیش باشد چون نزدیکی به شاه کاری دشوار و مخاطره آمیز است. وزیر هم نباید به گونه ای رفتار کند که خشم شاه را برانگیزد و غرور وی را جریحه دار کند، به قول عنصرالمعالی: «**اگرچه در عمل پادشاه فربه شوی خویشتن لاغر نمای تا ایمن باشی، نه بینی که گوسفند تا لاغر باشد از کشتن ایمن بود و کس بکشتن او نکوشد و چون فربه گشت همه کس را بکشتن او طمع بود.**» (**همان: ۱۹۹**)

به غیر از وزیر، صاحبان مناصب مهم به سبب نزدیکی با پادشاه و حضور در ساختار قدرت باید موقعیّت خود را خوب بشناسند تا اعتبار و نفوذ خود و جان و هستی خویش را از بلا دور دارند. و این در حالی است که در *کلیله و دمنه* برای نزدیکی به شاهان هم فایده ذکر می کند و هم عیب، و برای فایدهٔ خدمت شاهان چنین آمده است:« **فایدهٔ تقرّب بملوک رفعتِ منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان؛**» (**منشی،۱۳۸۶: ۶۲**) و همچنین از دید علما پادشاه را به کوهی تشبیه می‌کند که در او هم نفع است و هم ضرر. «**علما پادشاه را بکوه بلند تشبیه کنند که درو انواع ثمار و اصناف معادن باشد لکن مسکن شیر و مار و دیگر موذیات که بر رفتن در وی دشوار است و مقام کردن میان آن طایفه مخوف.**» (**همان: ۶۷**) و نظر حکما در مورد نزدیکی به شاهان را چنین بیان می کند: «**حکما گویند بر سه کار اقدام ننماید مگر نادان: صحبت سلطان، چشیدن زهر بگمان، سرّ گفتن با زنان.**» (**همان: ۶۷**)

درباره عیب خدمت شاهان در *کلیله و دمنه* چنین آمده است: «**خدمت ملوک را همین عیب است که اگر کسی تحرّز بسیار واجب بیند و اعتماد و امانت خویش مقرّر گرداند دشمنان او را بتقبیح و بد گفت در صورت خائنان فرا نمایند و هرگز جان به سلامت نبرد.**» **(همان: ۲۰۴)**

در *مرزبان‌نامه*، همنشینی با شاهان را در حکم گرمابهٔ گرم می داند. «**صحبت پادشاه و قربـــــت جوار او بگرمابهٔ گرم ماند که هرک بیرون بود بآرزو خواهد که اندرون شود و هرک ساعتـــــی درون او نشست و از لذع حـــــرارت آب و ناسازگاری هـــوای او متأذی شـــد خواهد که زود بیرون آید.**» **(وراوینی،۱۳۸۷: ۶۳۴)** و در همه حال نزدیکی به پادشاه از نظر عقل به دور دانسته می شود. «**در همه حالی به پادشاه نزدیک شدن از قضیّه عقل دورست که ایشان لطیف مزاج اند،ع، لطیف زودپذیرد تغیّر احوال.**» **(همان: ۷۰۳)**

وجوه اشتراک و افتراق

قابوس‌نامه و *مرزبان‌نامه* همنشـینی و نزدیکی با پادشـاه را منع می کنند و نفعی در آن نمی‌بینند و در *سیاست‌نامه* در مورد همنشـینی با شاهان مطلبی دیده نمی‌شود، امّا در *کلیله و دمنه* برای نزدیکی به پادشـاه هم نفع و هم ضرور بیان می کند که مهم ترین نفع آن رفعت منزلت اسـت و مهم‌ترین زیان آن مورد حسد واقع شدن اطرافیان شاه است که ممکن اسـت فرد جان سـالم به در نبرد. بهترین نمود این مسـئله در کتاب *کلیله و دمنه* در داسـتان«شیر و گاو» است وقتی دمنه به شیر نزدیک می‌شود، تقرّب می یابد و سپس باعث آشـنایی گاو با شـیر می شود و به علت حسادت و محبوبیّت گاو نزد شیر با سعایت و نمّـامی موجبـات قتل گاو را فراهم می کند و حوادث خون بار به وقوع می‌پیوندد، پس در مثل آمده اسـت: «**قرب سـلطان محظورالعواقب اسـت**». بعد از داسـتان«شـیر و گاو»، داسـتان «شـیر و شغال» نیز عواقب بد نزدیکی به شاهان را بررسی می کند و پس از آن داسـتان «پادشاه و فنزه» دوری گزیدن از صاحـــــــبان قدرت را به طور ضمنی، تأکید می‌کند و به قول فنزه «**عقده عهد ایشان سخـــت سست می شود و رخسار وفای ایشـــان به چنگال جفا مجروح باشـــد، نه اخلاص و منا صـــحت نزدیک ایشـــان محلّی دارد و نه دالّت خدمت و زمام معرفت در دل ایشان و زنی آرد.**» **(منشی،۱۳۸۶ :۲۸۵)**

به گفتهٔ سـعدی در *گلستان* «**بر دوستی پادشاهان اعتماد نتوان کرد که به خیالی مبدّل شـــود. عمـــل پـــادشـــاه دو طرف دارد: امیـــد و بیم یعنی امید به مال و بیم جان و خلاف رأی خردمندان باشد بدان امید در این بیم افتادن.**» **(سعدی، ۱۳۷۸: ۱۷۱)**

۲-۳- ندیمان شاه

در باب سی و هشتم *قابوس‌نامه* فقط آداب ندیمی و مشخصات ندیم خوب ذکر شده که خلاصه آن چنین است: «**هر که ندیمی پادشاه کند چند خصلت اندر وی باید اوّل باید هر پنج حواس وی بفرمان وی بود دبیری داند و اگر شاعر نباشد شعر بداند طب و علم نجوم بداند و اندر ملاهی تر دست بود، چیزی بداند زدن، و نرد و شطرنج بداند و سیر ملوک خوانده باشد و قرآن بداند، اندر او هم جدّ باشد هم هزل.**» (**عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۰۵-۲۰۳**) ندیم خاص، ندیمی است که هر روز در مجلس شاه حاضر باشد. «**ندیم خاص ندیمی است که هر روز از مجلس غایب نباشد.**» (**همان: ۲۳۷**)

در فصل هفدهم کتاب *سیاست‌نامه* در مورد ندیمان شاه و ترتیب کار آن‌ها سخن گفته شده است. «**پادشاه را چاره نیست از ندیمان شایسته داشتن و با ایشان گشاده و گستاخ درآمدن، که بزرگان و صاحبان طرفان و سپهسالاران را بسیار نشستن، شکوه و حشمت پادشاه را زیان دارد، و ایشان دلیر گردند.**» (**خواجه نظام‌الملک، ۱۳۸۹: ۱۰۶**) خواجه نظام‌الملک فایده داشتن ندیم را چنین بیان می کند:

> «**در ندیم چند فایده است: یکی آنکه پادشاه را مونس باشد، و دیگر آنکه چون شب و روز با او باشد به محلّ جانداری بود، اگر نعوذبالله خطری پیش آید، ندیم باک ندارد که تن خویش را سپر بلا کند، و دیگر هزار گونه سخن با ندیم بتوان گفتن، از جدّ و هزل، که با وزیر و بزرگان نتوان گفت، که ایشان صاحب عمل اند و کارکنان پادشاه باشند و نیز از ندیمان هزارگونه سخن شنوند و احوال نمایند، به حکم گستاخی از خیر و شر در مستی و هشیاری، که در آن فایده و مصلحت باشد.**» (**همان:۱۰۷-۱۰۶**)

در *سیاست‌نامه* اعتقاد بر گستاخ بودن ندیم است و فایدهٔ ندیم گستاخ، گشادگی طبع پادشاهان است. «**عامل همیشه باید که از پادشاه ترسان باشد و ندیم گستاخ. چون ندیم گستاخ نباشد پادشاه از او حلاوت نیابد. و طبع پادشاه از ندیم گشاده شود. و ایشان را وقتی معلوم باشد، چون پادشاه بار بداد و بزرگان همه بازگشتند، آنکه نوبت وقت ایشان باشد.**» (**همان: ۱۰۶**)

خواجه مشخصات ندیم خوب را در موارد زیر خلاصه می کند:

> «**ولیکن ندیم باید که گوهری و فاضل و تازه روی و پاک مذهب و رازدار و پاکیزه جامه بود، و سمر و قصص و نوادر، از هزل و جد، بسیار یاد دارد، و نیکو روایت کند، و همواره نیکو گوی و نیک پیوند باشد و نرد و شطرنج داند باخت، و اگر رودی بداند زد و ملاهی کار داند بست بهتر باشد، و باید که موافق پادشاهان باشد؛ و هرچه پادشاه گوید و کند زه و احسنت بر زفان دارد؛ و معلمی نکند که«این بکن»و آن«مکن» و«آن چرا کردی؟»** و«**آن نباید کرد**»، **که ایشان را دشوار آید و پس به کراهیت کشد.**» (**همان:۱۰۷**)

در وظیفه ندیم چنین آمده است: «**هرچه تعلّق به عشرت و تماشا و مجلس انس و شراب و شکار و گوی زدن و خورد و برد و مانند این دارد، روا باشد که با ندیمان تدبیر کند، که ایشان این معنی را مهیّا اند.**» (همان:۱۰۷) هر ندیم مرتبه و منزلتی داشته است؛ «**بعضی را محل نشستن باشد و بعضی را محل ایستادن، چنانکه از قدیم باز، عادت مجلس ملوک و خلفا بوده است.**» (همان: ۱۰۸)

بعضی از شاهان ندیمان خود را از بین طبیبان و منجّمان انتخاب می کرده اند. «**بعضی پادشاهان، طبیب و منجّم را ندیم کرده اند و گفته اند: تا هرچه خورد، طبیب می گوید که منفعت و مضرّت هر یکی چیست، و او را چه سازد و چه نسازد، و طبیعت مزاج او نگاه داشته آید و منجّم وقت و ساعت نگاه می دارد، و از سعد و نحس آگاهی می دهد، و هر شغلی که خواهد کرد وقتش اختیار می کند.**» (همان: ۱۰۷) و برخی دیگر از شاهان با انتخاب ندیم طبیب و منجّم مخالف بوده اند و گفته‌اند: «**طبیب ما را همیشه، بی بیماری، از خوردنیهای خوش و پاکیزه بازدارد، و بی علتی دارو دهد، و بی‌رنجی فصد کند، و منجّم از کارها منع کند، و از مهمّات باز دارد، و چون نگاه کنی هر دو آنند که ما را لذّت بازدارند، آن اولیتر که در وقت حاجت آنها را طلب کنیم.**» (همان: ۱۰۷)

خواجه چون معتقد است که خوی پادشاهان را از ندیمانش قیاس می کنند پس پادشاه باید در انتخاب ندیم دقّت کند و ندیمان جهان دیده و بزرگان را خدمت کرده انتخاب کند. «**ندیمان جهاندیده و به هر جای رسیده و بزرگان را خدمت کرده، نیکوتر باشند. و چون مردمان خواهند که از خوی و عادت پادشاه بدانند از ندیمانش قیاس کنند: اگر ندیمانش خوشخوی و گشاده طبع و بردبار و جوانمرد و ظریف باشند، بدانند که پادشاه خوشخوی و خوش طبع و نیکو سیرت و پسندیده عادت است؛ و اگر ندیمانش ترشروی و خویشتن ساخته و مستخف و متکبّر و بخیل و محال طلب و رعنا باشند، بدانند که پادشاه ناخوش طبع و بدخوی و بدساز و بدسیرت است و کف بسته و متهوّر.**» (همان: ۱۰۸)

در *کلیله و دمنه* در باب «شیر و گاو»، دمنه به طور ضمنی وظیفه کسی را که به شاه نزدیک می شود را چنین بیان می کند: «**اگر قربتی یابم و اخلاق او را بشناسم خدمت او را به اخلاص عقیدت پیش گیرم و همّت بر متابعت رأی و هوای او مقصور گردانم و از تقبیح احوال و افعال وی بپرهیزم و چون کاری آغاز کند که بصواب نزدیک و بصلاح ملک مقرون باشد آن را در چشم و دل وی آراسته گردانم و در تقریر فواید و منافع آن مبالغت نمایم تا شادی او بمتانت رای و رزانت عقل خویش بیفزاید و اگر در کاری خوض کند که عاقبت وخیم و خاتمت مکروه دارد و شرّ و مضرّت و فساد و معرّت آن بملک بازگردد و پس از تأمّل و تدبّر هرچه**

تمـامتر و عبـارت هرچـه نرم تر بـا او بگویم و از وخـامت آن او را بیاگاهانم چنانکه از دیگر خدمتکاران امثال آن نبیند.» (منشی، ۱۳۸۶: ۶۶)

مرزبان‌نامه، وظایف کسی را که در درگاه شاه قربت می‌یابد، به این شرح بیان می‌کند؛ **«بدانک چون اختصـاص آن قربت یافته شد و چهرهٔ مراد بزلف وصال آن زلفت آراسته گشت. بچند خصـلت متحلّی شـدن و چند بار کلفت را متحمّل بودن، واجب آید، اوّل تقدیم فرمان پادشـاه بر جملهٔ مقاصد واجب و لازم دانی، دوم اوامر او را در صورت شکوه و وقار نگه داری، سـیوم تحسـین و تزیین فرموده و کردهٔ او بوجهی کنی که اتبّاع افعال پسـندیده و امتناع از اخلاق ناسـتوده در وی بیفزاید، چهارم صـیانت عرض خویش از وصـمت خیانت رعایت کنی، پنجم خدمت خویش، همیشه از حقوق نعمت او قاصر دانی، ششم اگر خطائی که کس را از آن عصـمت کلّی مسلّم نیست، صادر آید، زود بغدر آن قیام نمائی و نگذاری که از قاذورات مزبله گردد که دفع و ازالتش ناممکن باشد، هفتم پیش او ترش روی و تلخ گفتار ننشینی، هشتم با دشمن او بهیچ تأویل دوستی نپیوندی، نهم هرچند ترا بیشتر برکشد، تو خود را فروتر نهی و قدم از پیشگاه تقدّم باز پس گیری، دهم، بوقت آنک ترا مهمّی فرماید، ازو هیچ نخواهی و روی نیکو خدمتی بشادخهٔ طمع مشوّه نگردانی.» (وراوینی، ۱۳۸۷: ۶۹۰-۶۸۹)**

وجوه اشتراک و افتراق

آنچه که در مورد این موضـوع در هر چهار کتاب مشـترک اسـت آن اسـت که یک ندیم خوب باید فرمانبردار باشد و متابعت از نظر شاه امری مهم شمرده می شود و ندیم خوب باید از روی اخلاص شاه را خدمت کند.

در *قابوس‌نامه*، در باب آداب ندیمی فقط مشـخصـات و وظایف یک ندیم خوب بیان می شود که بیشتر این موارد در *سیاست‌نامه* نیز ذکر شده است مثلاً دانستن علومی مثل طب و نجوم و یا تردسـت بودن در نوازندگی و نرد و شـطرنج و یا دانستن قرآن، امّا آنچه که در *سیاست‌نامه* علاوه بر ذکر موارد فوق آمده است فایده داشتن ندیم، مرتبه و منزلت ندیمان اسـت. توجّه به انتخاب ندیم که فاضل، گوهری، پاک مذهب و رازدار باشد و شاه تدارک مجلس عشرت را به آنها واگذار کند فقط در سیاست‌نامه آمده است.

در *کلیله و دمنه* به طور مستقیم به داشتن ندیم اشاره نمی شود فقط در باب «شیر و گاو» می‌توان دریافت که دمنه وظیفه ندیمی را بر عهده داشـته اسـت. چون در مجلس شـیر همیشـه حاضـر بوده و شیر اسرار خود را با او در میان می گذاشته است که پس از ورود گاو به دربار و تقرّب او نزد شـیر، دمنه دل آزرده شـده و موجبات قتل گاو را فراهم می کند. پس تأثیر ندیم بر شاه را می‌توان از این نکته دریافت.

در *مرزبان‌نامه* هم مانند *کلیله و دمنه* به طور مستقیم سخنی از ندیم گفته نمی‌شود ولی در باب نهم وقتی که آزاد چهرو ایرا تصمیم می‌گیرند به عقاب نزدیک شوند، ایرا وظایف یک ندیم خوب را در ده مورد به آزاد چهر گوشزد می‌کند و در نکته سوم که ندیم باید گفته شاه را تحسین کند و در نکته هفتم که ندیم باید خوش‌خو و گشاده‌طبع باشد و ترش روی و تلخ گفتار نباشد با *سیاست‌نامه* اشتراک دارد. و از این نظر که ندیم باید شاه را به سوی افعال و رفتاری که به صلاح مملکت است سوق دهد و از کارها و اخلاق ناستوده او را دور کند با مطالب کلیله و دمنه شباهت دارد.

۲-۴- اهل حرم و زنان پادشاه

در باب بیست و ششم *قابوس‌نامه* در مورد انتخاب زن آمده است: «**زن پاک روی و پاک‌دین باید، کدبانو و شوی دوست و پارسا و شرمناک و کوتاه دست و کوتاه زبان.**» (**عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۲۹**) «**زن از خاندان به صلاح باید خواست.**» (**همان: ۱۳۰**)

در *سیاست‌نامه* چون زنان باعث تولید نسل هستند، پس به دقّت در انتخاب آن‌ها توصیه می‌شود. «**غرض از ایشان گوهر نسل است که بر جای بماند، و هر چه از ایشان اصیل‌تر، بهتر و شایسته تر، و هر چه مستوره تر پارساتر ستوده و پسندیده تر؛**» (**خواجه‌نظام‌الملک، ۱۳۸۹: ۲۱۷**)

در *کلیله و دمنه* در باب پادشاه و برهمنان در گفت‌وگوی پادشاه با بلار وزیر پنج خصوصیت را برای زنان برشمرده است که با توجه به این موارد می‌توان زن شایسته را انتخاب کرد .«**از جهت پنج نوع زنان غم خوردن مباح است: آنکه اصلی کریم و ذات شریف دارد و جمالی رایق و عفانی شایع؛ و آنکه دانا و بردبار و مخلص و یکدل باشد، و آنکه در همه ابواب نصیحت برزد و حضور و غیبت جفت بی رعایت نگذارد، و آنکه در نیک و بد و خیر و شر موافقت و انقیاد را شعار سازد؛ و انکه منفعت بسیار در صحبت او مشاهدت افتد.**» (**منشی، ۱۳۸۶: ۳۸۷-۳۸۶**)

وجوه اشتراک و افتراق

در *قابوس‌نامه*، *سیاست نامه* و *کلیله و دمنه* به اصالت زنان، ذات شریف و پارسایی معتقدند درحالی که در مرزبان نامه توصیه‌ای برای انتخاب زنان شاه نشده است. در *قابوس‌نامه* زیبایی، کوتاه دستی، کوتاه زبانی مورد نظر نویسنده بوده است ولی در *سیاست‌نامه* و *کلیله و دمنه* به این موارد توجه نمی‌شود. دانایی، بردباری، یک‌دلی و

فرمان‌برداری زن در *کلیله و دمنه* ذکر می شود در حالی که *سیاست نامه* و *قابوس‌نامه* به این مسئله بی‌توجّه بوده‌اند.

۲-۵ فرمان‌بُرداری پادشاه از زنان

در *قابوس‌نامه* توصیه می کند، هر چند زن خوب باشد امّا از او نباید پیروی کنی و زیر فرمان او باشی؛ **«اگرچه زن مهربان و خوب روی و پسندیدهٔ تو باشد تو یکباره خویشتن را در دست او منه و زیر فرمان او مباش.» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۳۰-۱۲۹)**

در فصل چهل و دوم *سیاست‌نامه* در مورد اهل ستر و سرای حرم چنین می‌گوید: **«نباید که زیردستان پادشاه زبردست گردند، که از آن خللهای بزرگ تولد کند و پادشاه بی فرّ و بی شکوه شود؛ خاصّه زنان که اهل سترند و کامل عقل نباشند؛» (خواجه نظام‌الملک، ۱۳۸۹: ۲۱۷)** و سپس کامل عقل نبودن زنان را با حدیثی از پیامبر ثابت می‌کند. **«پیغامبر(ص) می گوید: با زنان در کارها تدبیر کنید اما هرچه ایشان می‌گویند چنین باید کرد، به خلاف آن کنید، تا صواب آید.» و لفظ خبر این است: شاوِرُوهُنَّ و خالِفوهُنَّ. اگر ایشان تمام عقل بودندی پیغامبر، علیه السلام، نفرمودی خلاف رأی ایشان رفتن.» (همان:۲۲۱)**

در جایی دیگر خواجه معتقد است، اگر زنان پادشاه فرمانده شوند جز رسوایی و فتنه چیز دیگری حاصل نمی‌شود. **«آن گاهی که زنان پادشاه فرمانده گردند، همه آن فرمایند که صاحب غرضانشان فرمایند و شنوانند؛ و برأی العین، چنانکه مردان احوال بیرون پیوسته می بینند، ایشان بنتوانند دید. پس بر موجب گویندگان که در پیش کار ایشان باشند، چون حاجبه یا خادمی، فرمان دهند، لابد، فرمان های ایشان اغلب برخلاف راستی باشد؛ و از آنجا فساد تولّد کند، و حشمت پادشاه را زیان دارد، و مردمان در رنج افتند، و خلل در دین و ملک درآید، و خواستهٔ مردمان تلف شود، و بزرگان دولت آزرده شوند و به همه روزگارها، هر آن وقت که زن پادشاه بر پادشاه مسلّط شده است، جز رسوایی و شرّ و فتنه و فساد حاصل نیامده است.» (همان: ۲۱۷)**

هر پادشاه و مردی که از زنان فرمان نبرد به نظر خواجه قوی رأی است. **«پادشاهان و مردان قوی رأی طریقی سپرده اند و چنان زندگانی کرد، که زنان و وصیفتان ایشان را از دل ایشان خبر نبوده است؛ و از بند و هوا و فرمان ایشان آزاد زیسته اند، و مسخّر ایشان نشده اند.» (همان: ۲۲۰)**

در کتاب *سیاست‌نامه* دو نمونه از کسانی که به حرف زنان گوش دادند، اشاره شده است:

۱- حضرت آدم: **«اول مردی که فرمان زن کرد و او را زیان داشت و در رنج و محنت افتاد آدم بود، علیه السلام، که فرمان حوّا کرد و گندم بخورد، تا از بهشت بیرون بیفتاد، و**

دویســت سال می گریست تا خدای، تعالی، بر وی ببخشود و توبهٔ او بپذیرفت.» (همان: ۲۱۷)

۲- خسرو پادشاه ایرانی: «**چون خسرو و شیرین را چنان دوست گرفت و عنان هوا به دست شیرین داد، همه آن کردی که او گفتی.**» **(همان: ۲۲۰)** و سپس برای یک مورد از مردان قوی رای که به امر و فرمان زنان بی توجه بوده اند، اســکندر را مثال می آورد که وقتی از او خواســتنــد تـا دختر دارا را ببیند جواب می دهد: «**ما مردان ایشــان را بشــکستیم، نباید که زنان ایشان ما را بشکنند.**» **پس اجابت نکرد و به شبستان نرفت.**» **(همان: ۲۲۰)**

خواجه از زبان بوذر جمهر نابودی پادشــاهی ســاســانیان را دخالت زنان می داند و می‌گوید بوذرجمهر را پرسیدند: «**سبب چه بود که پادشاهی آل ساسانیان ویران گشت، و تو تدبیرگر آن پادشاه بودی و امروز ترا به رای و تدبیر خرد و دانش در همه جهان همتا نیست؟**» **گفــت: «ســرکار من با زنان و کودکان افتاد و این هر دو را خرد و دانش نباشــد، و هرگاه کار پادشاهی با زنان و کودکان افتد، بدان که پادشاهی از آن خانه بخواهد رفت.» (همان: ۲۲۰)**

از زبان مأمون با دخالت زنان در سیاست مخالفت می کند. مأمون خلیفه روزی گفت: «**هرگز هیچ پادشــاه مباد که اهل ستر را رخصت دهد که در معنی مملکت و لشکر و خزینه و ســیاســت و با پادشــاه سخن گویند و در آن مداخلت کنند و یا کسی را به حمایت گیرند، که چون اجازت یابند که به گفتار ایشان، یکی را پادشاه برکشد و یکی را سیاست فرماید و یکی را عمل دهد و یکی را معزول کند، ناچار مردمان به یکبار روی به درگاه ایشان نهند و حاجتها خواســتن بدیشــان بردارند، از آنچه مرایشــان را زودتر به دست توان آوردن. و چون ایشان رغبت مردم بینند و در ســرای از لشــکر و رعایا انبوه بینند، تمناهای محال کنند و تدبیرهای فاسد بر دست گیرند، و مردم بد و بدکیش زود بدیشان را یابند، تا بس روزگار، حشمت پادشاه بشود، و حرمت و رونق درگاه و دیوان برود، و پادشاه را خطر نباشد، و از اطراف ملامتها رسد، و مملکت در اضــطراب افتد، و وزیر را تمکین نباشد، و سپاه آزرده شوند.**» **(همان: ۲۲۴)** و از زبان کیخســرو می گوید نباید اجازه داد زنان در مورد زیردستان سخن بگویند. کیخسرو چنین گفــت: «**هر آن پادشــاهی که خواهد خانهٔ او برجای بماند و مملکت او بیران نشــود و شــکوه و حشــمت او بر زمین نیوفتد، اهل ستر خویش را نگذارد و رخصت ندهد که در معنی زیردستان و چاکران خویش سخن گوید، و یا بر وکیلان و عمّال و اقطاع خویش فرمان دهد، تا عادت قدیم را نگه داشته باشد و از همه اندیشه ها رسته بود.**» **(همان: ۲۲۵)**

در آخر فصل چهل و دوم کتاب *سیاست‌نامه* با استناد به آیه *قرآن کریم* تأکید می‌کند که نباید زنان را به کار گماشت. «خدای، عزّوجل، فرموده است: اَلرِّجالُ قَوّامونَ عَلَی النِّساء می گوید: مردان را بر زنان گماشتم تا ایشان را می دارند و اگر ایشان خویشتن بتوانستندی داشتن، مردان را بر سر ایشان نگماشتی، پس هر که زنان را بر مردان گمارد، هر خطایی و ناسزایی که پدیدار آید، جرم آن کس باشد که این رخصت داد و عادت بگردانید.» (همان: ۲۲۵)

در کتاب *کلیله و دمنه* در مورد فرمان‌بُرداری پادشاه از زنان و یا دخالت آن ها در سیاست مطلب واضحی وجود ندارد و تنها در باب بازجست از کار دمنه، مادر شیر وارد داستان می شود و شیر را ترغیب می کند تا دمنه را زنده نگذارد و با شواهدی که دارد، اتهامات دمنه را ثابت می کند و شیر از مادر فرمان می برد و فرمان کشتن دمنه را صادر می‌کند.

در *قابوس‌نامه* در چند جمله کوتاه فرمان‌بُرداری از زنان را منع کرده است ولی در سیاست‌نامه با استناد به آیات و احادیث و سخن شاهان به شدّت فرمان برداری شاه از زنان را مورد نکوهش قرار داده است و از آن به تفضیل سخن گفته است. در *کلیله و دمنه* نه تنها فرمانبرداری شاه در زنان را زشت ندانسته، بلکه یک مورد فرمانبرداری از زنان هم وجود دارد. در *مرزبان‌نامه* هیچ اشاره ای به فرمان‌بُرداری از زنان در امور سیاسی نشده است و در هیچ یک از داستان ها فرمان‌بُرداری یا نکوهش آن مورد توجه نویسنده نبوده است.

۲-۶- پایداری مُلک

در *قابوس‌نامه* علّت پایداری حکومت و ملک را عدل و داد می داند. «**خانهٔ ملکان دادگر دیر بماند و قدیمی گردد و خانه بیدادگران زود پست شود زیرا که داد آبادانی بود و بیداد ویرانی.**» (**عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۳۳**)

خواجه نظام الملک علت پایداری حکومت و ملک را دعای مردم می‌داند. «**چون دعای خلق به نیکویی پیوسته گردد، آن مُلک پایدار بود و هر روز زیادت باشد.**» (**خواجه نظام‌الملک، ۱۳۸۹: ۹**)

در کتاب *کلیله و دمنه* در منزلت جهان‌داری و حفظ حکومت آمده است: «**جهان‌داری را منزلت شریعت و درجت عالی است و بدان محل بکوشش و آرزو نتوان رسید و جز به اتفاقات نیک و مساعدت سعادت بدست نیاید. و چون میسّر شد آن را عزیز باید**

داشـــت و در ضبط و حفظ آن جـــدّ و مبالغتـــت باید نمود.» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۳۶) و یا اشاره به مواردی می کند که دولت، راحت به دســـت می آید و نگاه داشـــت آن مهم‌تر اســـت. **«کسب آسان تر از نگاه داشت، چه بسیار نفایس باتّفاق نیک و مساعدت روزگار بی سعـــی و اهتمامی حاصل آید، امّا حفظ آن جـــزء برأیهای ثاقـــب و تدبیرهای صائب صورت نبندد.»** (همان: ۲۳۸) ســـپس یکی از علت‌های پایداری حکومت‌ها را پادشـــاه می‌داند و شـــیوهٔ حکمرانی او؛ **«چون پادشـــاه اســـرار خویش را بر این نســـق عزیز و مستور داشت، وزیر کافی گزید، و در دلهای عوام مهیب بود، و حشـــمت او از تنسّـــم ضـــمیر و تتبّع سرّ او مانع گشت، و مکافات نیکوکرداران و ثمرت خدمت مخلصـــان در شـــرایع جهان داری واجب شـــمرد، و زجر متعدّیان و تعریک مقصران فرض شناخت و در انفاق حسن تقدیر بجای آورد سزاوار باشد که مُلک او پایدار باشـــد.»** (همان: ۲۰۰) بقای ملک را وابســـته به چهار عامل حزم، عدل، رای راســـت و شـــمشیر می داند. **«بقای ملک و استقامت دولت بی حزم کامل و عدل شامل و رای راست و شمشیر تیز ممکن نباشد.»** (همان: ۲۳۶)

نویســـندهٔ *مرزبان‌نامه* به پایداری ملک اعتقاد ندارد و پادشـــاهی و حکومت را هر هر حـــال قـــابـــل تغییر و تبـــدیل می داند و دســـت روزگار و تقدیر را عامل مهم این تغییر و تبدیل ها برمی‌شـــمارد. **«ای ملک، هرچ فرود عالم بالاســـت و در نشـــیب این خاکدان، همه عرضهٔ عوارض تقدیرست و پذیرای تغییر و تبدیل.»** (وراوینی، ۱۳۸۷: ۲۰۰)

> **«دو چیز بر یـــک حـــال پاینده نماند یکی دولت در طالع، دوم جان در تن، که هر دو را غایتی معلوم و اَمَدی معیّنســـت و چنانک بر وفق مذهب تناسخ روح از قالبی که محل او باشـــد، بقالبی دیگر حلول کند، دولت (نیراز طالعی) که ملایم او باشد بطالعی دیگر انتقـــال پذیرد و مردم در ایّام دولت از نکبات متأثر نگردد و قواعد کار او از صـــدمات احداث خلل نگیرد. مثلاً چون کوهی که عرّاده رعد و نفاطه برق و منجنیق صـــواعق و سنگ باران تگرگ و تیر پرّان بارانش رخنه نکند و چون روزگار دولت بسر آمد درختی را ماند که مایهٔ نداوت و طراوت ازو بـــرود و ذبول و فتور بـــدو راه یابد، بنـــرم بادی شـــــاخ او را بکشند و بکمتر دستی که خواهد از بیخش برآرد و بی موجبی از پای درآید و گردش روزگار غدّار و قاعدهٔ گردون دوّار همیشـــه چنین بودســـت.»** (همان: ۲۱۸-۲۱۷)

وجوه اشتراک و افتراق

قابوس‌نامه مانند *سیاست‌نامه* و *کلیله و دمنه* علّت پایداری حکومت را عدل و داد پادشاه ذکر می کند ولی نویسنده *سیاست‌نامه* دعای مردم را نیز باعث پایداری ملک می‌داند و نویسنده *کلیله و دمنه* داشتن شیوه صحیح مملکت‌داری و نگهداری کشور با شمشیر را عامل پایداری حکومت بر می‌شمارد، امّا در *مرزبان نامه* حکومت را در هر حال قابل تغییر می‌داند و علّت آن را نیز تقدیر ذکر می‌کند.

۲-۷- آفت مُلک

هر پادشاهی و ریاستی، خواه ناخواه روزی به پایان می رسد به قول سعدی شیراز که می گوید بر تاج کیخسرو نوشته اند:

چنانکه دست بدست آمده‌است ملک بِما بدست‌های دگر همچنین بخواهد رفت

(سعدی،۱۳۸۵: ۱۲۰)

همیشه زوال حکومت ها برای نسل های بعدی مهم بوده است؛ زیرا علّت ها را مدّنظر قرار می دهند تا از آن عبرت گیرند.

هان، ای دل عبرت‌بین! از دیده عِبَرکن‌هان ایوان مدائن را آیینهٔ عبرت دان

دندانهٔ هر قصری پندی دهدت نو نو پند سر دانه بشنو ز بن دندان

(خاقانی، ۱۳۷۳: ۸۳)

بیشترین علت سقوط حکومت ها خودِ پادشاهان بوده‌اند. در تاریخ می‌خوانیم هرگاه پایهٔ ظلم قوی شده حکومت از هم پاشیده، یا هر گاه پادشاه دچار فساد اخلاقی گشته و از زیردستان و مملکت غافل شده، پادشاهی از دست رفته است. به ندرت علت تغییر حکومت‌ها، کودتا و یا حمله پادشاهان کشورگشا بوده است.

در *کلیله و دمنه* یک مورد کودتا وجود دارد و آن در باب «بوزینه و باخه» است که پادشاه بوزینه‌ها، کارداناه نام داشته و بسیار باسیاست و عادل بوده است، امّا چون پیر می‌شود با یک کودتا برکنار می‌شود. «**ذکر پیری و ضعف کارداناه فاش شد، و حشمت مُلک و هیبت او نقصان فاحش پذیرفت. از اقربای وی جوانی تازه در رسید که آثار سعادت در ناصیت وی ظاهر بود، و مخایل اقبال و دولت در حرکات و سکنات وی پیدا، و استحقاق وی برتبت پادشاهی و منزلت جهان داری معلوم، و استقلال وی تقدیم ابواب سیاست و تمهید اسباب ایالت را مقرّر و بدقایق حیلت گرد استمالت لشکر برآمد و نواخت و تالّف و مراعات رعیّت پیشه کرد، تا دوستی او در ضمایر قرار گرفت و دلهای همه بر طاعت و متابعت او بیارامید. پیر فرتوت را از میان کار بیرون آوردند و زمام مُلک بدو سپرد. (منشی، ۱۳۸۶: ۲۴۰)**

خواجه رشـیدالدّین فضل الله همدانی در نامه بیست و یکم به فرزند خود، جلال‌الدّین اندرز می دهد که: « **فرزند اعز اکرم معلوم کند که سلوه روح و عمده فتوح و نصاب زندگانی و سـرمایه شـادمانی، عدل است که ملابس افتخارشان را از دنس اوزار ظلم و وسخ آثام جور پاک می گرداند و در ولایت خلقت، خلعت نیکونامی و در عالم حدوث اسباب دوست کامی می بخشـد و خصایل آزادگی و شمایل شه زادگی در لباس معدلت، حسن و جمال و ابهت و کمال یابد و معجون نصفت، سبب تفریح قلوب عباد و ترویج ارواح بنده و آزاد شود و خلاف آن دلیل ذهاب دولت و زوال نعمت باشد.» (همدانی، ۱۳۵۸: ۷۸)**

در *قابوس‌نامه* شش خصلـــت را برمی‌شمارد که اگر شاه از آن دور شود پادشاهی از دست می رود. «**جهد کن تا از شراب پادشاهـــی مست نگردی بشش خصلت اندر تقصیـــر مکن، نگـــاه دار: هیبت و داد و دهش و حفاظ و آهستگـــی و راست گفتـــن که اگر پادشاه ازین شش خصلـــت از یکـــی دور شـــود نزدیک شـــود بمستـــی و هـــر پادشاهـــی که از مستـــــی پادشاهی مست شود هشیـــاری او اندر رفتن پادشاهی باشد.» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۳۵)** در قسـمت دیگر کتاب علت اختلال در حکومت را شـراب‌خواری پادشـاه دانسته است؛ «**چون پادشاه بنبید مشغول شود، خلل اندر مملکت زود راه یابد.» (همان: ۲۲۲)**

عنصـــرالمعـالی دادگری را مـایهٔ دوام حکومت و بیداگری را مایهٔ زوال حکومت بیان می‌کنـد. «**خانهٔ ملکان دادگر دیر بماند و قدیمی گردد و خانه بیدادگران زود پسـت شـود.» (همان: ۲۳۳)** و در جایی دیگر پادشـاه عادل را باعث آبادی جهان و پادشـاه ظالم را باعث ویرانی می داند. «**چشـمهٔ عمارت و خرمی عالم پادشاه دادگرست و چشمهٔ ویرانی و خرابی و دژمی عالم پادشاه بیدادگرست.» (همان: ۲۳۳)**

خواجـه نظام‌الملک در بخش های آغازین کتاب، علّت زوال حکومت‌ها را بیدادگری و سـتم می داند؛ «**پس چون ملک بیدادگر باشد، لشکر همه بیدادگر شوند و خدای را، عزّوجل، فراموش کنند و کفرانِ نعمت آرند، هر آینه خذلان و خشم خدای در ایشان رسد، و بس روزگار برنیاید که جهان ویران شـود و ایشـان به سـبب شومی گناهان، همه کشته شوند و ملک از خـانـدان تحویـل کند.» (خواجه نظام الملک، ۱۳۸۹: ۴۹)** و از زبـان بزرگان دین می گوید: «**المُلکُ یَبقی مَعَ الکُفر وَ لا یَبقی مَعَ الظُلم؛ معنی آن اسـت که ملک با کفر بپاید و با سـتم نپاید.» (همان: ۹)**

سـعدی هم در کتاب بوسـتان، علّت از دسـت رفتن ریاست را ستم به مردم دانسته و می‌گوید:

مکـــن تا توانـــی دل خلـــق ریـــش وگر میکُنی میکَنـــی بیخ خویـش
(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۸)

خواجه نظام‌الملک در بخش چهلم کتاب خود، تغییر حکومت را حادثه‌ای آســمانی و مربوط به تقدیر می‌داند. «**به هر وقتی حادثه ای آسمانی پدیدار آید و مملکت را چشم بداند اندر یابد و دولت یا تحویل کند و از خانه ای به خانه ای شود و یا مضطرب گردد از جهت فتنه و آشــوب و شــمشــیرهای مختلف و کشــتن و سوختن و غارت و ظلم.**» **(خواجه نظام‌الملک، ۱۳۸۹: ۱۷۱)**

در چنین زمانی انسان های شریف، پَست می شوند و افراد پَست به وزارت می رسند و هرکس، هرچه بتواند ظلم می کند و کار مصلحان ضعیف می شود و افراد مفسد توانگر می شــوند و کار دین ضــعیف می شود و مردم نافرمانی پیش می گیرند و لشکریان به مردم ســتم می کنند و خلاصــه، همه کارهای کشور از قاعده و ترتیب خود خارج می شـــود و چون این ایّــام نحس بگــذرد «ایّــامِ راحت و ایمنی پدیدار آید، ایزد، تعالی، پادشاهی پدیدارآورد عادل و عاقل، از ابنای ملوک، و او را دولتی دهد که همهٔ دشمنان را قهر کند و عقل و دانش دهد که اندر همه کارها تمییز کند؛ و از هر کســی پرســد و بررســد که آیین پادشاهان در هر کاری چگونه بوده است، و از دفترها برخوانند، تا نه بس روزگار همه ترتیب و آیین ملک را به جای خویش باز بَرَد، و اندازهٔ درجهٔ هر کسی پدیدار کند، ارزانیان را به پایهٔ خویش رساند، تا ارزانیان را دست کوتاه کند و به کار و پیشــهٔ خویش فرستد، و کافر نعمت را از بیخ زمین برکند، و دیندوست و ستم دشمن باشــد، دین را نصــرت کند، هوا و بدعت را برگیرد، بِاِذنِ الله وَ حُسنِ تَوفیقِهِ.» **(همان: ۱۷۲)**

در *قابوس‌نامه* آمده اســت که «**ای پســر بروزگار خال تو ســلطان مســعود طریق مردانگی و شجاعت نیک دانستی امّا طریق ملک داشتن نه. از پادشاهی با کنیزکان معاشرت اختیار کرد. چون لشــکر و عمّال دیدند که بچه مشــغول اســـــت طریق بی فرمانی بر دست گرفتند و شــغلهای مردمان فرو بســته شد و لشکر و رعیّت دلیر شدند.**» **(عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۲۳۲-۲۳۱)** تا روزی که زنی از دســت عاملی شــکایت می آورد و سلطان، نامه‌ای می نویسد امّا عامل بر آن نامه کار نمی کند. زن نزد شــاه برمی‌گردد و سلطان جواب می‌دهد: «**من نامه دارم چون کــار نمی کند چه توانم کرد؟ پیرزن گفت: ای خداوند، تدبیر این کار آســانســت، مملکت چندان دار که بنامهٔ تو کار کنند و باقی بگـــــذار تا کسی دیگر بدارد که برنامهٔ او کار کنند و تو همچنین بعشرت خویش همی باش تا بندگان خدا در بلا و محنت گرفتار نباشند.**»

(همان: ۲۳۲) پس شـــاه خجل می گردد و عاقل را تنبیه می کند و فرمان می دهد تا داد آن پیرزن بدهند.

یکی دیگر از عوامل آفت ملک، بیماری های همه گیر چون وبا، طاعون و ... اســـت یا بـه وجود آمـدن قحطی و ... . علّت دیگر زوال حکومت تندخویی و افراط در خشـــم و یا زیاده‌روی در سـیاسـت و تنبیه اسـت و یا نادانی پادشـاه، یعنی وقتی که باید در موضـع ملاطفت و رأفت باشد، جنگ پیشه می کند و وقتی که باید در موضع خصومت و مناقشه باشد، مدارا می کند.

کلیله و دمنه آفت‌های ملک را در شـش مورد خلاصـه کرده است. در آغاز، مهم‌ترین آفـت ملـک را دور کردن و محروم کردن اهـل خرد و تجربـه از دســـتگاه حکومت بیان می‌کند؛ آن گاه که افراد دلسـوز و مشـفق از درگاه دور شـوند افراد نادان و پسـت جای آن‌هـا را خواهنـدگرفت و حکومت را به ســـوی زوال و نابودی پیش خواهند برد و خواه ناخواه جنگ های داخلی و خارجی رخ می‌دهد و این نبردهای مداوم پایه‌های حکومت را ضـعیف خواهد کرد. برخی شـاهان به عیش و عشـرت مشـغول می شوند و از حکومت و زیردسـتان خود غافل می شـوند. «**گویند آفت مُلک شـش چیز است: حِرمان و فتنه و هوا و خلاف روزگار و تنگ خویی و نادانی. حرمان آنست که نیک خواهان را از خود محروم گرداند و اهل رای و تجربت را نومید فروگذارد و فتنه آنکه جنگهای ناپیوسـتان و کارهای نااندیشـیده حادث گردد و شـمشـیرهای مخالف از نیام برآید، و هوا مولع بودن بزنان و شـکار و سماع و شـــراب و امثال آن؛ و خلاف روزگار وبا و قحط و غرق و حرق و آنچه بدین ماند؛ و تنگ خویی افراط خشـم و کراهیت و غلّو در عقوبت و سـیاست؛ نادانی تقدیم نمودن ملاطفت در مواضع مخاصمت و بکار داشتن مناقشت بجای مجاملت.**» **(منشی، ۱۳۸۶: ۸۱-۸۰)**

در *مرزبان‌نامه* شـاهزاده وضعیت حکومت برادر خود را بررسی می‌کند و به این نتیجه می رسـد: «**من چون صحیفهٔ احوال تو مطالعه کردم، قاعدهٔ ملک تو مختلّ یافتم و قضیّه عدل مهمل دیدم. گماشـتگان تو در اضاعت مال رعیّت دست با شاعت جور گشاده اند و پای از حدّ مقدار خویش بیرون نهاده. بازار خردمندان کاردان کساد یافته و کار زیردستان بعیث و فساد بر دستان زیروزبر گشته، با خود گفتم:**

زشـــت زشســـت در ولایـت شـــاه — گرگ بر تخت و یوسـف اندر چاه
بد شـــود تـــن، چـو دل تباه شـــود — ظلم لشکـــر ز جور شـــاه شـــود»

(وراوینی،۱۳۸۷: ۸۱-۸۰)

پس، هرگاه پادشـاه از رسـوم گذشـتگان تخطّی کند خلل در مملکت او راه می‌یابد. **«اگر از رسـوم و حدود گذشـتگان بگذرد و از جادّهٔ محدود ایشان بخطوهٔ تخطّی کند، خلل ها بمبانی ملک و دولت راه یابد و از قلت مبالات او در آن تغافل و توانی کثرت خرابی در اسـاس مملکت لازم آید.» (همان: ۷۳)** و هرکس به خود اجازه می دهد که در کار حکومت دخالت کند **«مزاج اهل روزگار فاسد گشتست و نظر از طاعت سلطان بر خداعت شیطان مقصور کرده اند و دیو اندیشهٔ محال و سودای آروزی استقلال در دماغ هر یک بیضهٔ هوسی نهادست و بچهٔ طمعی برآورده و این تصـور در سر ایشان فتاده که سروری و فرمان دهی کاریست که بهر بی سروپایی رسد و بمجرد کوشش و طلبیدن و جوشش و طپیدن دست ادراک بدامن دولت توان رسانید.» (همان: ۵۶)**

در این کتاب، پادشـاه چون نجّار است که به وقت ارّه کردن باید هم سوی خود و هم سوی رعیّت به راستی رود و موقع خراج با مردم مدارا کند؛

«راعی خلق همواره باید که بارّهٔ درود گران ماند که سوی خود و سوی رعیّت براستی رود تا چنانک ازیشـان منفعت مال با خود تراشـد، در مجاملت و مساهلت نیز از خود بریشان گشاده دارد و این معنی حقیقت داند (که):

از رعیّـت شهـی که مایـه ربـود — بن دیـوار کنـد و بـام انـدود

شـاه را از رعیّتـست اسبـاب — کام دریـا ز جوی جویـد آب

ملـک ویـران و گـنـج آبـادان — نبـود جـز طـریـق بیـدادان

ولیکن چون دسـتور مراسـم معدلت نه برینگونه ورزد، جز انفصـام عروهٔ پادشاهی و انهدام عمدهٔ دولت ازو حاصل نشود.» (همان: ۷۷-۷۶)

پس یکی از علل انهدام دولت در این کتاب، وزیران هسـتند؛ چون شاه، دست وزیر را در همـه کـاری بـاز می‌گذارد و خود نظارت نمی کند، پس پایه های حکومت متزلزل می‌شـود. «نشـاید که پادشاه دستور را دست تصرّف و تمکّن کلّی در کار ملک گشاه دارد و یکباره او را از عهدهٔ مطالبات ایمن گرداند که از آن مشارکت در ملک لازم آید و آفتهای بزرگ تولد کند.» (همان: ۸۸)

پس آن‌گاه که به مردم ظلم شـود، اگر دیوار عظمت پادشـاهی با اوج فلک برابر باشد قارورهٔ دعوت سـحرگاه، یعنی شـیشـهٔ دعای سحرگاهی از منجنیق سینهٔ مظلومان پرتاب می شـود و آه سـتمدیدگان پایه های حکومت را می سوزاند و تخت پادشاهی

فرو می‌پاشد: «زنهار، ای شاه اینجا که نشسته، گوش بخود دار که اگرچ بر قلعهٔ متمکنی که ربض او با قلّهٔ گردون مقابلست، قارورهٔ دعوتی که سحرگاه اندازند، باز ندارد، وَاتَّقُوا مِن مَجانیقِ الضُّعَفا.» (همان: ۷۲۶)

و نظامی در مخزن الاسرار تأثیر آهِ مظلومان در شبانگاه را چنین توصیف می کند:

نیست مبارک ستم انگیختن — آب خود و خون کسان ریختن
رفت بسی دعوی از این پیش تر — تا دو سه همّت به هم آید مگر
داد کن از همّت مردم بترس — نیمشب از بانگ تظلّم بترس
همت از آن جا که نظرها کند — خوار مگیرش که اثرها کند
تیغ ستم دور کن از راهشان — تا نخوری تیر سحرگاهشان

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۶)

سعدی شیرازی نیز در مورد تأثیر آه مظلومان، سروده است:

نخفته ست مظلوم از آهش بترس — ز دود دل صبحگاهش بترس
نترسی که پاک اندرونی شبی — برآرد زسوز جگر یا ربی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۷۹)

وجوه اشتراک و افتراق

هر چهار کتاب در درجه اوّل خروج از راه عدالت و ظلم به رعیّت را باعث فروپاشی نظام مملکت دانسته‌اند. *سیاست‌نامه*، *مرزبان‌نامه* و *کلیله* و دمنه خروج افراد خردمند و صاحب اندیشه از دستگاه‌های دولتی و وزارت افراد پست را جزء عوامل انحلال حکومت ذکر کرده اند.

در *سیاست نامه* و *کلیله و دمنه* به ظلم لشکریان، گماشتگان حکومت و وزیر اشاره شده است و در *قابوس‌نامه* و *کلیله و دمنه* به عشرت و خوش‌گذرانی پادشاه توجّه شده است. نویسندهٔ *قابوس‌نامه*، دروغ‌گویی، شراب‌نوشی و بی‌حفاظی شاه و خساست او را نیز به عامل عدل افزوده است. سیاست‌نامه به کِسادی دین به عنوان یک عامل اِنحلال، نگریسته است که بقیهٔ نویسندگان به آن توجّهی نداشته‌اند. *کلیله و دمنه* عواملی چون جنگ، قحطی و بیماری، تندخویی شاه و بی توجهی به شرایط موجود را از دیگر عوامل انهدام دولت ذکر کرده است. در مرزبان نامه، عوامل دیگری چون خروج از راه نیاکان، مدارا نکردن با مردم در پرداخت خراج و آه ستمدیدگان، از آفت های ملک برشمرده شده است.

۳- نتیجه‌گیری

پادشـاه باید از وزیران و اطرافیان بخواهد، عیوب او را بازگو کنند و خود درصـدد رفع آن برآید، لازمهٔ این کار دور کردن غرور و خشـم و صـفات رذیله دیگر، از وجود خود اسـت. همّـت پـادشـاه باید به بزرگی جامعه باشـد و تمام نیازهای مردم را در نظر بگیرد و با مشـارکت مردم در برنامه‌ها، جامعه را به سـوی پیشـرفت سـوق دهد. او باید از اندیشـهٔ خردمندان درون جامعه اسـتفاده کند. هرگاه بازار خردمندان کساد شود، جامعه به سوی انحطـاط پیش خواهـدرفت. خردمندان و منتقدان، دلسـوزانِ هر حکومت هسـتند که عیب‌ها و نقص‌ها را یادآوری می‌کنند و حکومت با رفع آن می‌تواند بقای خود را تضـمین کند. در کتاب های مورد بررسـی برای نزدیکی و همنشـینی با شـاهان خطراتی را ذکر کرده اند ولی نظر نویسـنده کلیله و دمنه که برای نزدیکی شاهان نفع و ضرر قائل است، پسندیده‌تر می‌باشد.

جامعهٔ امروز به علّت گسـتردگی و افزایش جمعیّت در اداره امور خود دچار مشکلات فراوانی شـده اسـت. وجود پست ها و عاملان بسیار، نظارت و دقت بیشتری را می طلبد. بنابراین، صـاحب‌منصـبان می‌توانند با به کارگیری برخی از این توصـیه ها در انجام امور محوّله، موفّق شوند و وظیفه خود را به نحو مطلوب اجرا کنند.

کتابنامه

۱. **قرآن کریم**.

۲. تقوی، محمّد(۱۳۷۶). ***بررسی حکایت های حیوانات تا قرن ده***. تهران: انتشارات روزنه.

۳. سجادی، سیّد ضیاءالدین(۱۳۷۳). ***گزیدهٔ اشعار خاقانی***: انتشارات امیرکبیر.

۴. سعدی، مصلح‌الدین(۱۳۷۸). ***گلستان***. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. چاپ بیست و یکم: انتشارات صفی علیشاه،

۵. _____(۱۳۸۵). ***بوستان***. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. چاپ هشتم: انتشارات صفی علیشاه.

۶. عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر(۱۳۷۵). ***قابوس‌نامه***. به تصحیح غلامحسین یوسفی: انتشارات علمی و فرهنگی.

۷. _____ (۱۳۴۲). ***قابوس‌نامه***. به تصحیح سعید نفیسی: نشر وزارت فرهنگ.

۸. محجوب، محمّدجعفر(۱۳۴۹). ***درباره کلیله و دمنه***. تهران: انتشارات خوارزمی.

۹. نصرالله منشی، ابوالمعالی(۱۳۸۶). ***کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی تهرانی. تهران: محور.

۱۰. نظام الملک، حسن بن علی(۱۳۶۷). ***وصیّت نامه***. به کوشش منصور ثروت. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۱. _____(۱۳۸۹). ***سیاست‌نامه***، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۲. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف(۱۳۸۰). ***خمسه نظامی***. تهران: انتشارات ققنوس.

۱۳. وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۷). ***مرزبان‌نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر: انتشارات صفی علیشاه.

۱۴. همدانی، رشیدالدین فضل‌الله(۱۳۵۸). ***مکاتبات***. به کوشش محمّدتقی دانش پژوه. دانشگاه تهران: انتشارات کتابخانه مرکزی.

داستان های کوتاهِ کوتاه در مرزبان نامه

فریبا نامداری[1]

چکیده:
در داستان های کوتاه کوتاه (مینی مال)، نویسنده ازحداقل واژگان و ایجاز بهره می گیرد تا داستانی را در طرح ساده بیان کند. لذا سادگی بیان و خالی بودن از پیچیدگی از مشخصترین ویژگیهای این آثار است. مینی مالیسم نتیجه تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی چند دهۀ اخیر است که ابتدا در هنر و معماری و پس از آن وارد عرصه ادبیات شد. هرچند این پدیده در غرب مقوله ای جدید محسوب می شود اما در ادبیات ایران زمین نمونه های فراوانی دارد ؛ داستان های مرزبان نامه علاوه بر داشتن ارزش های محتوایی، ساختاری محکم و مبتنی بر اصول داستان نویسی دارند و در مواردی به داستان های کوتاه کوتاه (مینی مال) نزدیک می شوند. از ویژگی های اصلی این داستان ها طرح ساده، حجم کوتاه، کوتاهی زمان رویدادها، استفاده از عنصر گفتگو است؛ در این نوشتار سعی بر آن است که عناصر داستان های مینی مالیستی درچند داستان از این اثر گران بها بررسی شود. نتیجۀ کار نشان می دهد بازنگری در بسیاری از آثار کلاسیک ادبیات فارسی می تواند دریافت های جدید و متنوعی به همراه داشته باشد.

کلید واژه ها : داستان، مینی مالیست، مرزبان نامه، عناصر داستان.

۱-دکترای زبان و ادبیات فارسی Namdari_fariba@yahoo.com.

مقدمه:

مینی مالیسم را در ادبیات «خرد گرایی» یا «حداقل گرایی» نامیده اند. البته برای داستان های مینی مال در زبان فارسی معادل های زیادی وجود دارد مانند: «داستانک» ، «داستان ناگهان» ، «داستان چه» و مواردی نزدیک به آن ها که به طور کامل هیچ یک معادلی دقیق برای داستان مینی مال نیست؛ ولی به آن نزدیک است.« در مغرب زمین نیز به شکل هایی چون: «اسکچ» ، «یارن» ، «مرشن» و ...ثبت شده است.» (جزینی، ۱۳۸۵ :۴) «مینی مالیسم در ادبیات، سبک یا اصلی ادبی است که بر پایهٔ فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد محتوای اثر بنا شده است .مینی مالیستها در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش میروند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کوتاهترین و کمترین شکل باقی بماند. به همین دلیل برهنگی واژگانی و کم حرفی از محرزترین ویژگیهای این آثار به شمار میرود.» (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۵). طبق نظر هواداران داستان مینی مال، برتری داستان مینی مال در محدود بودن تعداد واژگان و خلاصه بودن آن نیست ، بلکه به دلیل ماندگاری بیش تر این قبیل آثار در ذهن و بالا بودن میزان تاثیرگذاری در افراد است؛ « در واقع نویسندگان مینی مال خلاقیت و ابتکار را به خوا ننده آثار خود هدیه می کنند، آنان اطلاعات و دانسته های خود را با خواننده تقسیم می کنند و از آنان می خواهند تا در درک مفاهیم به آنان یاری برسانند.» (پارسی نژاد،
۵۸:۱۳۸۲). از آن جا که کتاب مرزبان نامه به شیوهٔ داستان در داستان و با بیانی روایی نوشته شده است می تواند برای معرفی و شناخت عناصر داستان مینی مال ، مورد بررسی قرار گیرد که در این جستار به آن پرداخته شده است.

پیشینهٔ و هدف تحقیق:

کتاب های چند کلمه درباره ی مینی مالیسم(جان بارت) ، ریخت شناسی داستان های مینی مالیستی(محمد جواد جزینی) و داستان مکاشفه (فرحناز علیزاده) و ...؛ مقاله هایی از : سید احمد پارسا به نام مینی مالیسم و ادب پارسی، بررسی داستان های مینی مالیستی در دیوان کبیر نوشتهٔ رامین صادقی نژاد و ...از مواردی است که در چند دههٔ اخیر در این مورد نوشته شده است.اما تاکنون عناصر داستان مینی مال در کتاب مرزبان نامه مورد بررسی قرار نگرفته و اصول داستان نویسی آن از دیدگاه مینی مالیستی مورد توجه نبوده است.

سوال این است آیا می توان شباهتی بین آن چه امروزه به عنوان داستان مینی مال شناخته می شود با برخی از داستان های مرزبان نامه پیدا کرد؟ پاسخ این سوال می تواند علاوه بر نشان دادن تصویری روشن از داستانهای مینی مال، به موقعیت و نفوذ این نوع ادبی در گسترهٔ ادبیات کلاسیک ایران بپردازد بدیهی است این کار نقش هنری و داستانی حکایتهای بی مانند ایرانی را بیشتر نشان می دهد.

بحث

۱-پیدایش مینی مالیسم:

هنر و ادبیات مینی مالیسم همانند تمام پدیده های دیگر اجتماعی جدای از شرایط اجتماعی – زمانی و مکانی- نیست. « جان بارت» برخی از شرایط اجتماعی را که منجر به پیدایش و بروز مینی مالیسم شد اینگونه آورده است؛

- شرایط ملی پس از جنگ ویتنام،
- بحران انرژی در سال های ۷۶-۱۹۷۳ میلادی که با بحران جنگ ویتنام همزمان بود،
- ساده پذیری که توسط سینما و تلویزیون رواج یافته بود،
- نامطلوب بودن سطح دانش مقدماتی دستور زبان و زبان شناسی نویسندگان جوان،
- بی حوصلگی و عدم تمرکز حواس آدمیانِ " عصر مجلات"،
- واکنش در برابر روشنفکرمآبی و انبوه نویسی،
- اجتناب ناپذیر بودن از تاثیرات تبلیغات تجاری- سیاسی آمریکا که با تکنولوژی برتر فضایی برای اصل سادگی باز کرده بود.

با وجود این اوصاف و نظرگاه ها داستان های کوتاه کوتاه با نداشتن ساختار دراماتیک، کشمکش و گره گشایی، و داشتن ایجاز بسیار، زبان تصویری و با تاکید بر عبارت « نوشتن یعنی دیدن» و صرفه جویی سرسختانه در اثر دارای ویژگی ها و نکته هایی است که می توان آن را به عنوان یک نوع ادبی برشمرد و عناصر و چهارچوبی برای آن بازگو کرد.

۲-تعریف داستان و داستان مینی مال

از یک منظر «داستان» بنیاد و چیستی همهٔ آثار ادبی روایی است که عناصری چون :زمان، روی داد و شخصیّت پیکرهٔ آن ها را می سازد. «داستان از این دیدگاه همان است که ذهن را برمی انگیزد و آن را وامی دارد که بی وقفه با پرسش هایی مانند: خوب بعد چه شد؟ دیگر چه شد؟ ماجرا را تعقیب کند.» (مهرورز،۱۳۷۸ :۵۴) . از دیدگاه فرهنگ نویسان ،

داستان اصطلاح عامی برای همهٔ انواع ادبیات داستانی که شامل : مَثَل، افسانه، سمر، حکایت، حسب حال، داستان، داستان کوتاه ، رمان و ...است. عده ای عقیده دارند داستان بازتاب قوانین زندگی انسان در اجتماع است یا خود، یک زندگی است. از این رو کار داستان نویس ، همانند کار جامعه شناس و روان کاو است. با این وجود یافتن تعریف کامل و جامع از داستان کاری سخت و شاید غیرممکن است چراکه داستان به عنوان بخشی از ادبیات و هنر کماکان در حال رشد و زیست ماهوی خویش است و چون دیدگاه خلاق در هنر روندی مهارناشدنی دارد ارائهٔ تعریف از شاخه های هنر ارائهٔ تعریفی ثابت از قضایای متغیر است. از آن جا که هر موضوع به مثابهٔ امکان مطالعه و دریافت، نیازمند تعریف است لذا چند تعریف کوتاه دیگر از داستان در ادامه آورده می شود.

ابراهیم یونسی نخست با نفی موضوعات از داستان و ارایه تعاریف سلبی درصدد است تعریفی مانع از داستان ارایه کند و می گوید : «داستان اثری است کوتاه که درآن نویسنده به یاری یک طرح منظم شخصیتی اصلی را دریک واقعه اصلی نشان میدهد و این اثر برروی هم تاثیر واحدی را القا می کند» (یونسی، ۱۳۹۲ :۱۵) البته این تعریف معطوف به داستان کوتاه است که در این نوشتار مرتبط به نظر میرسد.

میرصادقی می گوید: «به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن ، بر جنبه واقعی و تاریخیش بچربد داستان گفته میشود» (۱۳۹۲ :۲۳)

رضا براهنی در کتاب « قصه نویسی» می گوید:« داستان نوشته ای است که درآن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته می شود.»(۱۳۸۶ : ۲۲)

نظر سایر ایده پردازان این عرصه نیز مشابهت قابل توجهی دارد.

اما همان گونه که از اسمش پیداست، داستان مینی مال داستانی است که بر مبنای اختیار و اعمال ایجاز در داستان تا غایت ممکن باشد. «داستان مینی مال نوعی جریان آگاهانه است در جهت خلق آثار داستانی که از واژگان اندک پدیدآمده، تا از طریق آن مباحث و مفاهیم بسیار عمیق و پیچیده مطرح گردد» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷ :۷۲). بدیهی است در این زمینه حد و مرز ایجاز است که ماهیت داستانی مینی مال را تعیین میکند و مورد تاکید است.

۳-معرفی عناصر و ویژگی های داستان مینی مال:

۳-۱ روایت رخداد بدون قضاوت و تحلیل نویسنده؛ مینی مالیست ها معتقدند یک کار هنری حتما نباید بازتابی از احساسات خالق خود باشد.لذا نویسندهٔ مینی مال باید بدون

کم ترین قضاوت ، تفسیر، تحلیل و بدون پیچیدگی زبان تنها به شرح رخداد و حوادث داستانی بپردازد.

۳-۲ حذف دانای کل : در دیدگاه دانای کل ، راوی همه چیز را می داند و به تفسیر روایت می پردازد. این عمل با اصول اولیهٔ داستان های مینی مال مغایرت دارد چون در این داستان ها روایتگر باید با پرهیز از هر گونه قضاوت، بدون کم ترین احساسات و دخالت عاطفی، ماجرا را بیان کند.نویسنده رخداد را با برداشتی بیرونی نشان می دهد و درگیر فضای ذهنی و درونی شخصیت نمی شود و متنی دور از قضاوت خود به خواننده می دهد.

۳-۳ طرح خطی روایت: نویسندهٔ مینی مال بهتر است بدون پس و پیش کردن زمان و به دور از پیچ های متعدد در طرح، کار روایت را به انجام برساند. روایت باید ساده، به دور از هر نوع پیچ و فاقد پیرنگ فرعی باشد و طرح داستان مینی مال ساده و برشی عرضی و ناگهانی برای آغاز روایت است.با کمک این طرح ساده خواننده با کم ترین کلمات و داده ها و در نهایت سرعت وارد متن داستان می شود.

۳-۴ زبان ساده و به شیوهٔ گفت و گو نویسی است: یکی از ویژگی های خوب داستان های کوتاه کوتاه، پیدایش زبان و نثری شفاف و ملموس در ادبیات است.دیالوگ نویسی در این گونهٔ ادبی، معمولا بار معنای زیادی را به دوش می کشد.دیالوگ ها باید کوتاه، موجز و شاخص در نظر گرفته شوند. نویسنده با انتخاب دیالوگ های هوشمندانه، می تواند به پیشبرد داستان ، فضاسازی و تند شدن ضرب آهنگ متنی دست یابد.

۳-۵ محدود بودن زمان و مکان:

در این نوع داستان زمان و مکان تغییر نمی کند. داستان تنها برشی از یک موقعیّت است و به بیان یک رخداد با تعداد شخصیّت اندک می پردازد. لذا داستان های مینی مال زمانِ رویداد و حوادث بسیار کوتاه است.بیشتر این داستان ها در زمانی کم تر از یک روز ، چند ساعت و گاهی چند لحظه اتفاق می افتد و نویسنده در آن با رعایت وحدت زمان، مکان، شخصیّت و مضمون، هم چنین با استفاده از افعال حال برای روایت بیشترین اثر را بر ذهن خواننده می گذارد.

۳-۶ تاویل پذیر بودن : در پاره ای اوقات، در این نوشته ها با داستان های مکاشفه ای یا داستان های آنی روبه رو هستیم در این نوع از داستان ها خواننده با پایان غافلگیر کننده روبه روست؛ یک ضربه، یک نکته سنجی با ظرافت خاص، یک چرخش هنرمندانه، یک

شوک که باعث تلنگر ذهنی در خواننده شده و او را به مکاشفه و تفکر وا می دارد و به نوعی تأویل پذیرند.

۳-۷ ایجاد پارادوکس: هر چند این داستان ها در ابتدا بدون احساس گفته می شود اما در پس این روایت خونسردانه پر از احساس و معناست.لایه ای که خواننده را به دوباره خوانی متن مُلزم می کندو نویسندهٔ مینی مال به علت کوتاهی و فشردگی در روایت از اصل تقابل ، تضاد و پارادوکس متنی بهره می برد تا بانی ایجاد بار معنایی اثر شود.در این نوع داستان چون نویسنده از پرداخت مقدمه خودداری می کند و امکان و زمان کافی برای ایجاد تعلیق مانند داستان های دیگر را ندارد ،از یک چرخش غیر منتظره به کمک تقابل های متنی سود می برد تا سبب دوباره خوانی اثر شود.

۳-۸ ایجاز در روایت : نویسندگان اعتقاد دارند توضیح زیاد نویسنده مشارکت خواننده را از بین می برد. آنان داستان مینی مال را مانند یک عکس از یک موقعیّت می دانند که در آن نویسنده تنها باید ببیند و سپس دیده های خود را مجسم و تصویری کند تا خواننده هم چون فردی فعال از پس دریافت ها برآید.

۳-۹ شخصیت در داستان های مینی مال: شخصیّت ها معمولا از افراد عادی جامعه و مردمی افسرده حال هستند که در روزمرگی های زندگی دست و پا می زنند و خواننده معمولا با لایهٔ اول شخصیّت روبه روست و کم تر با گذشتهٔ شخصیّت سروکار دارد و و کم تر از خصوصیات درونی و دغدغه های ذهنی شخصیت حرف می زند. تعداد شخصیّت ها از سوی نویسنده در این نوع ادبی حساب شده است.

۳-۱۰ تأثیر آنی و عنصر غافلگیری : در پایان داستان های مینی مال نویسنده غالبا با چرخش هنرمندانه سبب شوک خواننده می شود گاه این اوج و غافلگیری گره گشایی در ذهن خواننده ایجاد می کند.

۳-۱۱ درون مایهٔ داستان های کوتاه کوتاه: در این نوع ادبی نویسنده کم تر با مسائل سیاسی ،اعتقادی،وفلسفی به صورت آشکار سر و کار دارد و از مطرح کردن مفاهیم تارخی و موضع گیری صریح سیاسی دوری می کندو بیشتر به دغدغه های کلی بشر چون: عشق، مرگ، تنهایی به جای رویدادهای اقلیمی-محلی می پردازد.

این موارد به طور مختصر ارکان اولیهٔ داستان های مینی مال بود. پرواضح است نباید هر داستانی را فقط به این دلیل که کوتاه است و حجم کمی دارد داستان مینی مال بدانیم.از آن جا که اختلاف نظر در مورد داستان های مینی مال زیاد است مدعی شده اند که در

داستانک و مینی مال خبری از اصول و عناصر داستان نویسی نیست و در واقع مینی مال را نوعی روایت موجز می دانند که همانند داستان کوتاه همهٔ اجزای آن معطوف به القای تأثیر واحد در خواننده است برای نشان دادن این موضوع عناصر داستان مینی مال را در چد داستان از کتاب مرزبان نامه بررسی می کنیم.

۴- نویسنده و سبک مرزبان نامه

مرزبان نامه یکی از آثار ارزشمند نثر فارسی است ، نویسندهٔ آن در ابتدا مرزبان بن رستم یکی از شاهزدگان طبرستان بوده که به گویش طبری نوشته شده است؛ در نیمهٔ اول قرن هفتم هجری میان سالهای(۶۱۷-۶۲۲) نویسندهٔ توانا، سعدالدین وراوینی آن را از گویش طبری باستان به زبان پارسی دری برگرداند. نثر کتاب مصنوع و گاه صورت شعری دل انگیز یافته ، در نه باب و یک مقدمه به تقلید از کلیله و دمنه اثر نصراله منشی نوشته شده است. نویسنده ازطریق داستانهای غیرمستقیم و از زبان حیوانات، پند و اندرزهای خود را به پادشاه زمان خود می گوید. این روش درمیان دانایان هندی و ایرانی رواج داشت و در ایران پس از اسلام نیز ادامه یافت. کتاب مرزبان نامه با رعایت آن چه امروزه آن را عناصر داستان می گویند نوشته شده است .

در این داستان ها اشخاص گوناگون از طبقات و اقشار مختلف مانند: پادشاه، وزیر، وکیل، مشاور، بازرگان، غلام، کشاورز، طباخ، قصاب، درودگر، زنان، مردان، و کودکان، پیران و ... به خوبی جلوه گری می کنند. این نکته نشان می دهد که نویسنده شناخت اجتماعی قابل توجهی داشته و علاوه بر کلیله و دمنه، به آثار تعلیمی دیگر چون قابوس نامه و سیاست نامه توجه خاصی داشته است و از سبک بیان آنها بهره برده است.

هر چند لفاظی و استفاده از صنایع لفظی و معنوی در سرتاسر متن مشهود است اما در بسیاری از موارد نویسنده ساختار داستان را به داستان کوتاه کوتاه (مینی مالیسم) نزدیک کرده است.در ادامه ساختار چند داستان از این کتاب از دیدگاه عناصر داستان کوتاه کوتاه بررسی می شود.

داستان اول :

«دختر گفت: پادشاه کسی بود که بر خود و غیر خود فرمان دهد. ملک گفت آنک این صفت دارد کیست؟ دختر گفت: آنک آز و خشم را زیر پای عقل مالیده دارد، بر خود فرمان

دهست و آنک از عیب جستنِ دیگران اعراض کند تا عیب او نجویند، بر خود و بر غیر خود فرمان دهست..»(باب سوم : ۱۸۴)

در این داستان کوتاه کوتاه، نویسنده تفسیری از موضوع بیان نمی کند و دیدگاه عینی است. نویسنده درگیر فضای ذهنی و درونی شخصیت داستان نمی شود . زمان برشی عرضی و ناگهانی در آغاز روایت دارد و خواننده به سرعت وارد متن داستان می شود ؛ از عنصر دیالوگ و گفت و گو استفاده شده است.جملات کوتاه است.زمان و مکان تغییر نمی کند و از زمان حال برای بیان روایت استفاده شده است. در بطن داستان نوعی مکاشفه و نکته سنجی نهفته است .«پادشاه کسی بود که بر خود و غیر خود فرمان دهد» در این جا با نوعی پارادوکس روبه رو می شویم. ایجاز و کمینه گرایی در آن مشهود است.تعداد شخصیت ها محدود و مبهم است.

اثری از دیدگاه فلسفی و سیاسی در آن به چشم نمی خورد. داستان نماد گرایانه نیست.

داستان دوم:

داستان گفت: شنیدم که وقتی دزدی عزم کرد که کمند بر کنگرهٔ کوشک خسرو اندازد و به چالاکی در خزانهٔ او خزد. مدتّی غوغایِ این سودا دروبام دماغِ دزد فروگرفته بود و دعایِ ضمیرش از این اندیشه مُمتلی شده. طاقتش در اخفاء آن برسید والمصدرُ اِذا لَم یَنفُث جَوِیَ، در جهان محرمی لایق و همدمی موافق ندید که راز با او در میان نهد. آخر کیکی در میان جامهٔ خویش بیافت، گفت: این جانورِ ضعیف زبان ندارد که بازگوید و اگر نیز تواند ، چون می داند که من او را بخونِ خویش می پرورم، کی پسندد که رازِ من آشکارا کند. بیچاره را جان در قالب چون کیک در شلوار و سنگ در موزه بتقاضایِ انتزاع زحمت می نمود تا آن راز با او بگفت.پس شبی قضا بر جانِ او شبیخون آورد و بر ارتکابِ آن خطر محرض شد، خود را به فنون حیِل در سرایِ خسرو انداخت. اتفاقا خوابگاه از حضورِ خادمان خالی یافت و در زیرِ تخت پنهان شد و تقدیر درختِ سیاست از بهر او می زد.خسرو درآمد و بر تخت رفت ،راست که بر عزم خواب سر بر بالین نهاد، کیک از جامهٔ دزد بجامهٔ خواب خسرو درآمد و چندان اضطراب کرد که طبع خسرو را ملال افزود. بفرمود تا روشنایی آوردند و در معاطفِ جامهٔ خواب نیک طلب کردند. کیکی بیرون جست و زیر تخت شد. در جستنِ کیک دزد را یافتند و حکم سیاست برو براندند.(باب پنجم:۲۹۰)

طرح داستان بسیار ساده و تعداد شخصیت ها محدود است. روش بیان به صورت گفت و گو بوده و عنصر زمان در آن محدود و نامشخص است، راوی کاری به پیش و پس داستان ندارد. پیش داوری و قضاوت و ابراز احساسات از سوی نویسنده صورت نمی گیرد. گویی با دوربینی فقط تصاویر را روایت می کند. انتهای داستان با غافلگیری و نوعی تأویل پذیری همراه است.«دعایِ ضمیرش از این اندیشه مُمتلی شده. طاقتش در اخفاء آن برسید والمصدرُ اِذا لَم یَنفُث جَوِیَ، در جهان محرمی لایق و همدمی موافق ندید که راز با او در میان نهد.» در این بند نوعی پارادوکس بین درون و بیرون، عاقبت اندیشی و مال دوستی مشهود است.با توجه به ساختار طولانی و اطناب بیش از حد عناصر داستان در قرن ششم و نوشته هایی از این دست می توان گفت ایجاز و کوتاه گویی در حد مطلوب است. راوی کاری به پیش و پس داستان ندارد و دربارهٔ آن قضاوتی نمی کند. درون مایهٔ داستان فلسفی و سیاسی نیست و نویسنده به یکی از دغدغه های معمول بشر پرداخته است.
تمامی مواردی که در مورد این داستان بیان شد در داستان های بعدی نیز قابل قبول است.

داستان سوم:
آورده اند که زغنی بود چند روز بگذشت تا از مور و ملخ و هّوام و حشرات که طعمهٔ او بود ، هیچ نیافت که بدان سّد جوعی کردی و لوعتِ نایرهٔ گرسنگی را تسکین دادی. یک روز بطلب روزی برخاست و بکنارِ جویباری چون متصّیدی مترصد بنشست تا از شبکهٔ ارزاق شکاری درافکند ناگاه ماهئی در پیش او بگذشت، زغن بجست و او را بگرفت، خواست که فرو بردو ماهی گفت: ماالعصفورُ وَ دسمهُ وَالبرغوثُ وَ دمهُ؟ ترا از خوردن من چه سیری بود؟ لیکن اگر مرا بجان امان دهی دهی هر روزه ده ماهی شیم از سیم ده دهی و برف دی مهی سپیدتر و پاکیزه تر بر همین جایگاه و همین ممّر بگذرانم تا یکایک می گیری و بمرادِ دل بکار می بری و اگر واثق نمی شوی و بقول مجّرد مرا مصدّق نمیداری، مرا سوگندی مغلّظ ده که آنچ گفتم،در عمل آرم. زغن گفت: بگو بخدا. منقار از هم باز باز رفتن و ماهی چون لقمهٔ تنگ روزیان در آب افتادن یکی بود.(باب ششم: ۳۶۴)
راوی فقط نقل قول می کند بی هیچ اظهار نظر و دخالتی. کاراکترها محدود و سطحی هستند. روش بیان به صورت گفتگو است. انتهای داستان باز هم غافلگیرانه است و به

نوعی تامل برانگیز. زمان بسیار کوتاه در یک برش عرضی است. پیرنگ داستان ساده و مشخص است.

داستان چهارم:

منجّم پرسید که طالعِ تو از بروج کدامست و سال عمر چندست که اختیاراتِ معتبر از اصلِ ولادت درست آید؟ گفت:مرا عمر یکسال بیش نیست .منجّم از آن سخن تعجّب نمود تا خود چه رمز و اشارتست، پس از آن معنی استفسار کرد و پرسید،گفت: اگر حسابِ زندگانی از مساعدتِ روزگار و متابعتِ دولت کنند که در عزّت نفس و هزّتِ طبع و سعتِ منال و دعتِ عیش بسر برند،پس مرا بیش از یکسال عمر نیست که حکمِ پادشاهی و فرماندهی داشتم.(باب هفتم: ۴۹۲).

این مورد هم ساختاری ساده هم چون داستان مینی مال را دارد.خصوصا آخر داستان که تک تک کلمات آن حساب شده و تامل برانگیز آمده است.

پرواضح است نمونه های فراوان دیگری از این دست در این کتاب ارزشمند وجود دارد که بررسی آن ها در این مجال نمی گنجد.

نتیجه گیری:

از نظر ساختاری داستان های کوتاه کوتاه دارای طرحی ساده و بدون پیچیدگی هستند و محدودیّت صحنه (زمان و مکان)، کم رنگ بودن شخصیت پردازی،شروع داستان از میانهٔ حادثه ،پایان ضربه ای و گاه ناتمام از ویژگی های اصولی داستانهای کوتاه کوتاه می باشد.پایان برخی از آن ها غافلگیرانه بوده و تغییر زمان و مکان و شخصیت در این نوع داستان به ندرت اتفاق می افتد. بیان روایت بیشتر به زبان حال بوده و استفاده از ایجاز و سعی بر استفاده از حداقل کلمات است.این ویژگی ها که از بارزترین موارد در داستان مینی مال است در بسیاری از آثار کلاسیک فارسی مشاهده می شود.داستان های کتاب مرزبان نامه نیز در کنار آثاری چون :«مقالات شمس»، «گلستان سعدی» ، «قابوس نامه» و ... در مواردی به ساختار مینی مال نزدیک شده اند و این موضوع نشان دهندهٔ آن است که نویسندگان پیشین ما در نوشتن قالب های مختلف داستان مهارت داشته اند؛ اگر چه نام خاصی برای آن در نظر نگرفته و به معرفی ساختار آن نپرداخته اند.

منابع

براهنی، رضا (۱۳۸۶) . قصه نویسی . نگاه. تهران
پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۲). داستان کوتاه کوتاه (مینی مالیسم) و یا داستان کارت پستال. ادبیات داستانی. شماره ۷۴ .
جزینی،محمد جواد (۱۳۷۸).« ریخت شناسی داستان های مینی مالیستی».ماه نامه ی کارنامه. دوره اول شماره ششم.
---------- (۱۳۸۵) ، «وقتی از مینی مالیسم حرف می زنیم» . جام جم ، شمارهٔ ۳ ،۵.
---------- (۱۳۸۷). هویت شناسی ادبیات و نحله های ادبی معاصر. کانون اندیشه جوان. تهران.
علیزاده،فرحناز (۱۳۹۲). داستان مکاشفه.قطره.تهران.
مهرورز، زکریا (۱۳۷۸) . ادبیات داستانی چیست؟ .رشد معلم . آبان ماه. شماره ۱۴۴ .
میرصادقی،جمال (۱۳۹۲). شناخت داستان. انتشارات نگاه . تهران.
وراوینی، سعدالدین(۱۳۶۶). مرزبان نامه(به کوشش خطیب رهبر).صفی علیشاه. تهران.
یونسی ، ابراهیم (۱۳۹۲). هنر داستان نویسی . موسسه انتشارات نگاه. تهران.

جایگاه زن در دو اثر کلیله و دمنه و طوطی‌نامه

علی محمدی[1]
الهام ترکاشوند[2]

چکیده

زنان، از نظر ارج‌مندی و مقام و درجه، در طول تاریخ خواه در ایران و خواه در کشورهای دیگر جهان، وضعیتی به نسبت مشابه داشته‌اند. اگر به عنوان مثال، در آثار زبان فارسی، دیده می‌شود که زن گاهی مظهر مکر و حیله و گاه مظهر مهر و عطوفت است، همین ویژگی‌ها در ملت‌ها و فرهنگ‌ها دیگر، کم و بیش مشاهده می‌شود. آزادی و رسالت زن به معنای اصیل و منحصرش، در جای جای جهان، به دوران اخیر مربوط است و چنین نیست که ملتی یا فرهنگی، در خصوص پاس‌داشت مقام زن، با دیگر فرهنگ‌ها، از زمین تا آسمان تفاوت داشته باشد؛ با این حال، با توجه به متن‌های گوناگون که به یک زبان نوشته شده، اختلاف باور و عقیده نسبت به زنان، باید عامل‌ها و محرک‌هایی داشته باشد که یافتن آن‌ها، به تحلیل نگاه یک فرهنگ به زنان یاری می‌رساند. از آن میان، در فرهنگ ایرانی و اسلامی، جای‌گاه زن را می‌توان در متن‌های ادبی و هنری بازیابی کرد. ادبیات ما که برخی آن را آیینه‌ی تمام‌نما و بدون دروغ اجتماع دانسته‌اند، در مقام‌ارج‌مندی زنان، اختلافاتی دارد که ممکن است به زمینه‌های فرهنگی و باورها و اندیشه‌های سنتی و دینی مربوط باشد! این که برخی از متن‌ها چهره‌ی ناخوش‌آیندی از زنان را ترسیم می‌کنند، در قبال متن‌های دیگری که به زن جای‌گاه والا می‌بخشند، این نظریه و نظر را تقویت می‌بخشد. ما به این نکته که ادبیات و شعر و داستان محاکات تمام‌نمای اجتماع باشد، باور صد در صد نداریم؛ اما تردید هم نداریم که سهم بزرگ‌نمایی و اغراق در فروبردن جای‌گاه زنان، چنان نیست که بتوانم روی برخی از قصه‌ها و حکایت‌ها، به ویژه آن‌جا که چهره‌ی مطلوبی از زن را نمایش نمی‌دهند، خط بطلان بکشیم. در آثار منثوری که به زبان فارسی نوشته شده‌اند، کلیله و دمنه و طوطی‌نامه، اگرچه هر دو خاست‌گاهی هندی دارند؛ اما بیش‌تر روایت‌ها و داستان‌هایشان، مطابق با فرهنگ ایرانی اسلامی و بیش‌ترش متعلق به همان دوره‌ای است که این کتاب‌ها یا ترجمه شده و یا به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. ما در این پژوهش، به صورت تلحیلی و توصیفی به آن بخش از این دو کتاب توجه کرده‌ایم که زن یا زنان در مرکز توجه قصه و

حکایت واقع شـــده باشـــند. طبیعی‌ســـت که یکی از هدف‌های این پژوهش، جز تحلیل قصه‌ها و رابطه‌های آن‌ها با اخلاق زنان، نظر به مقایسه‌ای این دو اثر نیز بوده است.

واژگان کلیدی: زن، حکایت، کلیله و دمنه، طوطی‌نامه

۱-استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان Mohammadiali2@yahoo.com
۲-دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه بوعلی سینا همدان elhamtorkashvand@yahoo.com

۱. مقدمه

زنان پیوسته در طول تاریخ، معیاری برای اندازه‌گیری رشد و توسعه‌ی انسانی در زمینه‌های مختلف حیات بشری بوده‌اند. جایگاه زن در هر جامعه‌ای متأثر از فرهنگ آن جامعه است و فرهنگ از اساطیر، باورهای ملی، اعتقادات دینی و مذهبی و ادبیات جامعه شکل گرفته است. ادبیات، علاوه بر آن که یکی از عناصر فرهنگی جامعه است، هم‌چون آیینه‌ای در برابر فرهنگ و شیوهٔ تفکر مردم را واقع می‌شود و در تثبیت باورهای فرهنگی و حتی فرهنگ‌سازی اهمیت بسزایی دارد. چنان که برخی از پژوهش‌گران گفته‌اند: «آثار ادبی به منزله مدرک‌های اجتماعی یا تصویرهای فرضی از واقعیت‌های اجتماعی می‌باشند؛ چون در این زمینه اتفاق نظر وجود دارد که ادبیات هر دوره، تصویر فرضی از اجتماع آن دوره است» (عاملی رضایی، ۱۳۹۱: ۱۲۸).

مردسالاری در اغلب متون ادبی ما به طرز اسف‌باری بیداد می‌کرده است. مرد در منزل نقش خدا را به خود می‌گرفته و مخالفت با خواست و دستور او در هر زمینه و در هر حدی که بوده، گناهی به شمار می‌رفته که زن را سزاوار زشت ترین القاب می‌کرده است. این مردسالاری، هنگامی که به باورهای نه‌چندان اصیل مذهبی پیوند می‌خورد، اساسی محکم‌تر می‌یافت که تزلزل در آن سخت دشوار بود. نظر به فرهنگ مردسالارانه در روزگار کهن و متناسب حضور اندک و یا عدم حضور فعال زن در عرصه‌ی اجتماع، به ندرت می‌توانیم تصویری واقعی از او ملاحظه کنیم. یکی از عرصه‌های ملاحظه‌ی حضور زن در اعصار گذشته ادبیات است؛ «هر چند که در این‌جا نیز زن به گونه‌ای متغیر تصویر شده است. گاهی زن آرمانی و رویایی است و گاهی تحقیر شده و کم‌خرد که موجب ظلالت مرد بوده است» (حسینی، ۱۳۸۸ :۱۲)

در کلیله و دمنه شخصیت‌های افسانه ای که بیش‌تر جانوران هستند، کنش‌گر داستان‌ها قلم‌داد می‌شوند. در جای جای این کتاب به بهانه‌های مختلف از زبان شخصیت‌های حکایت، سخن از بی‌وفایی زنان و ناپایداری عهد ایشان رفته است و این کار با توصیف گناه‌کاری کاراکتر زن که در داستان نقش دارد، موجه جلوه داده شده است.

در برخی دیگر از نثرهای کهن از جمله طوطی‌نامه نیز وجود زن تنها با در نظر گرفتن نقشی که در تداوم نسل انسان دارد؛ یعنی نقش واسطه‌ای، قابل هضم می‌شود و سزاوار آن است که مرد در عین رفتار محتاطانه و پرهیز از دل بستن به او اندک التفاتی به او

بنماید. این دو مجموعه؛ اگرچه دارای اصـــل هندی هســـتند؛ اما در انعکاس تصـــویر ناشایست از زنان با دوره‌ی تاریخی و اجتماعی پدیدآمدن متن‌ها مطابق به نظر می‌رسند. هم‌چنین این دو متن، به ســبب اشــتمال بر اهمیتی که داشــته‌اند؛ به ویژه متن کلیه و دمنه، در ادبیات فارســی پس از خود، تاثیر شــگرفی نهاده‌اند. به گفته‌ی شــمیســا: «در ادبیات فارســی به خاطر دید مردســالارانه، کمابیش به جنبه‌های منفی زنان توجه شــده است» (۱۳۷۸: ۳۳۱).

۱. ۱. معرفی آثار

۱. ۱. ۱.کلیله و دمنه

بنا بر گفتاری که در آغاز کتاب کلیله و دمنه آمده، اصـل کتاب به زبان سانسکریت بوده و در عهد ساسانیان توسط برزویه‌ی طبیب به ایران آورده شده یا ترجمه شده، یا به شعر درآمده یا این که حکایت‌هایش بر ســر زبان‌ها افتاده و یا توســط نویسندگان پس از خود مورد تقلید قرار گرفته و معیاری شــده برای توفیق و یا عدم توفیق آنان. کلیله و دمنه‌ای که به عنوان پنجه‌تنتره وارد دســتگاه ساسانی شد کتابی در پنج باب و صرفا تعلیمی بود، گویا در اصـل هم برای تعلیم خواص نوشته شده بود؛ اما به مرور و توسط ایرانیان مشهور شــد و ســرانجام در قرن شــشــم، نصرالله منشی آن را طوری به نگارش درآورد که ایجاد کننده‌ی ســبک خاصی در ادبیات فارسی شد به نام نثر فنی. در نثر فنی نویسنده به لفظ و ظاهر کلام می‌پردازد و هنرهای نگارش خود را به رخ دیگران می‌کشــد و محتوا برای او دســت‌مایه این هنرنمایی‌هاســت. بنابراین کتابی که تا قبل از قرن شــشم، کتابی آموزنده برای خواص و ســـرگرم کنــده برای عوام بود پس از آن معیــاری شـــد برای مولفــان و نویسندگان.

باید گفت در کلیله و دمنه ، گاهی زن چهره متعادل و خنثی و گاهی چهره مثبت و قابل قبول دارد. اما در بیش‌تر موارد در کلیله و دمنه نصــرالله منشــی، زنان چهره‌ای منفی و تحقیرآمیز دارند. چنین به نظر می‌رســد که در این کتاب، نسبت به طوطی‌نامه، چهره‌ی زن از نظر اندیشه‌های نظری، مخدوش‌تر و نگاه نویسنده یا به هر حال فرهنگ نوشته در این کتاب به زن، بدبینانه‌تر و از ســر تحقیر بیش‌تر باشــد؛ با این حال آن قدر که کتاب طوطی‌نامه به داســتان زنان می‌پردازد، کلیله و دمنه، داســتان‌هایش به زنان اختصــاص ندارد.

۱,۱,۲. طوطی‌نامه

طوطی‌نامه نوشته‌ی عماد بن محمد الثغری است که در حدود سال‌های ۷۱۳ تا ۷۱۵ نوشته شده است. این کتاب، در اصل مجموعه داستان‌های کوتاه و مرتبط با یک‌دیگر است که موضوع تمام‌شان در فریب‌کاری زنان است. داستان‌ها را طوطی سخن‌گو به قصد منصرف کردن خاطر زن بازرگان ثروت‌مندی که به سفر رفته بیان می‌کند. زن بازرگان جوان و زیباست و شوهر به سفر رفته است و در غیاب او، زن به جوانی دل می‌بازد. برای دیدار معشوق از طوطی رخصت می‌خواهد و طوطی چاره‌اندیش و غیرت‌مند، آن‌قدر زن را با افسانه سرگرم می‌کند تا بازرگان از سفر برمی‌گردد.

تا کنون دو کتاب با عنوان طوطی‌نامه با طرحی یک‌سان منتشر شده است که ماخذ و منبع اصلی آن دو یکی است. «اصل این افسانه‌ها کتابی به زبان سانسکریت به نام سوکه سپتاتی است که به معنی هفتاد طوطی است و مجموعه‌ای از داستان‌های مربوط به زنان فریب‌کار است» (آل احمد،۱۳۵۲: مقدمه). این کتاب از نمونه‌های بارز و مهمی است که در آن تاثیر ادبیات هندی بر ادبیات ایران تجلی یافته است. به گفته‌ی استاد زرین‌کوب: «این کتاب به همراه کتاب‌هایی چون سندبادنامه و الف لیل در زمره‌ی قصه‌هایی بوده که در عهد ساسانیان، نجبا و دهقانان و اشراف و اهل بیوتات را که دارای حرم‌سراهای وسیع بوده‌اند با قصه‌های مربوط به عشق یا مکر زنان سرگرم می‌داشته است و آشکار است که عوام الناس برای اشتغال به نقل و سماع این گونه قصه‌ها فرصت و حوصله زیادی نداشته‌اند و این گونه قصه‌ها هم مثل بسیاری از کالاهای نفیس وارداتی از هند، بیش‌تر در انحصار طبقات ممتاز و مایه‌ی تفریح و التذاذ آن‌ها بوده است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۵۳۱).

باید گفت طوطی‌نامه اغلب به سبک و سیاق هزار و یک شب و به شیوه‌ی بیان داستان در داستان و گاهی با بیانی تمثیلی نوشته شده است: «بعضی از قصه‌های هزار و یک شب و طوطی‌نامه و گروه قصه‌هایی که بر الگوی ساختمانی «هزار و یک شب» تنظیم شده و اصلشان از هند است، اغلب جنبه تمثیلی دارند» (میرصادقی، ۱۳۶۷ : ۲۰۵)

هدف این مقاله بررسی تطبیقی دید مردسالارانه وسیمای زن در کلیله و دمنه و طوطی‌نامه است که دارای اصل و منشا واحد هستند.

۱. ۲. بیان مسئله

ادب کهن فارسی، یکی از غنی‌ترین ادبیات جهان است، چه در گستره‌ی حماسه که شاهنامه‌ی فردوسی نمونه‌ی برجسته‌ی آن باشد، چه در عرصه‌ی قصه‌های عاشقانه و عامیانه که هزار و یک شب با اصل هند و ایرانی خود نمونه‌ی بارزی از آن است و چه در گستره‌ی منظومه‌های عاشقانه که شاعران سخن‌پروری چون گرگانی، نظامی، جامی و دیگران که در این عرصه هنرنمایی کرده‌اند. داستان‌های عاشقانه‌ای که زنان در آنان نقش فعال و ستودنی دارند و شخصیت و موقعیت این زنان نشانی از نگاه زمانه‌ی باستان به زن در خطه‌ی ایران می‌باشد اما این نگاه به زن همیشه مثبت نیست. در واقع باید گفت که نوع نگاه به زن در ادبیات کهن فارسی به ویژه در ادبیات منثور و تعلیمی در اکثر موارد نه تنها نگاه منصفانه و تحسین‌برانگیزی نیست؛ بل که پیوسته زن را تحقیر و سرکوب کرده و مخاطبان را در برخورد با زنان به احتیاط دعوت می‌کند با توجه به فرهنگ غنی و شخصیت‌های برجسته و الگو از زنان که در تاریخ و فرهنگ گذشته‌ی ایران زمین و در آثاری چون شاهنامه حکیم فردوسی شاهد آن بوده‌ایم می‌توان این نگاه حقارت‌آمیز به زنان که در بسیار از متون کهن ما دیده می‌شود نه از تاریخ و فرهنگ ایرانیان بلکه نتیجه‌ی تاثیر پذیری از فرهنگ‌های بیگانه از جمله هندیان دانست.

۱. ۳. ضرورت انجام تحقیق

تحقیق در روابط و مناسبات موجود میان آثار ادبی، سبب آشنایی با مبادلات فکری و وام‌های فرهنگی اقوام دور و نزدیک می‌شود. و این وظیفه‌ی مهم بر دوش ادبیات تطبیقی است که دریچه‌ای بر مطالعات و نقد ادبی می‌گشاید و افزون بر این، بستری برای شناخت و فهم جهان فکری نویسندگان آثار ادبی و در نتیجه درک به‌تر آثار فراهم می‌کند. همین‌طور به ما یاری می‌رساند تا ادبیات غنی خود را به دیگر ملل نیز بشناسانیم. یکی از موضوعات در خور بررسی در این زمینه بررسی اوصاف و ویژگی‌های زن است. باید گفت تصاویری که در ادبیات شکل می‌گیرد به ما می‌آموزد که بدون دنبال کردن ابهاماتی که زن امروزی را احاطه کرده و بدون درک جایگاه او در تاریخ هیچ تصویر روشنی از زن نمی‌تواند شکل بگیرد. بنابراین برای رسیدن به درکی بهتر و کامل‌تر از زن، مطالعه‌ی ویژگی‌های شخصیتی و تصویری که از او در ادبیات منعکس شده است ضروری می‌نماید. انجام پژوهش حاضر، برای رسیدن به این مهم یاری‌گر ما خواهد بود.

جهت دستیابی به تجزیه و تحلیل مناسب در رابطه با نقش زنان در دو اثر کلیله و دمنه و طوطی‌نامه و برای جلوگیری از پراکندگی مطالب چند فرضیه به شرح ذیل مطرح گردیده است که در طی پژوهش برای روشن شدن درستی یا نادرستی آن بررسی‌هایی انجام خواهد گرفت.

الف. چنین به نظر می‌رسد که در متون طوطی‌نامه و کلیله و دمنه، ضمن اندک تفاوت‌هایی، زنان اغلب موجوداتی مکار، بی‌وفا و فرصت‌طلب هستند که پیوسته برای ارتباط با کسی غیر از همسر خویش تلاش می‌کنند،

ب. تنها دلیل اهانت و خوارداشت مقام زن در حکایات هندی از جمله کلیله و دمنه و طوطی‌نامه، مرد بودن نویسنده و داشتن نگاه مردسالارانه نیست، بلکه عقب‌ماندگی فرهنگی و انحطاط فکری و اجتماعی که در جامعه هند وجود داشته، به احتمال بسیار، دلیل اصلی این حقارت‌ها باشد،

ج. در کتاب‌های کلیله و دمنه و طوطی‌نامه با وجود همه‌ی توهین‌ها و تحقیرهایی که به مقام و شخصیت زن صورت می‌گیرد، گاهی شاهد تصاویری مثبت یا حداقل خنثی از زنان در این دو اثر هستیم.

۱. ۴. پیشینه‌ی تحقیق

در موضوع نقش و سیمای زن در پهنه‌ی ادبیات فارسی پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته و این موضوع از زوایای مختلف مورد واکاوی بوده است. در زمینه تصویر زن در ادبیات، همین‌طور عناوین فرعی‌تر مانند سیمای زن در کلیله و دمنه، یا طوطی نامه نیز به طور جداگانه یا همراه با موضوعات دیگر تحقیقاتی صورت گرفته است، حتی پژوهش‌هایی نیز وجود دارد که نقش زن در ادبیات را به صورت تقسیم‌بندی تاریخی مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ اما تحقیقی که دو مقوله‌ی زن در طوطی‌نامه و کلیله و دمنه را به صورت تطبیقی با هم مورد بررسی قرار داده باشد، انجام نشده است. در زیر به برخی از تحقیقات صورت گرفته در زمینه‌ی موضوع مورد بحث اشاره می‌شود:

۱. مقاله‌ی «بررسی تطبیقی ویژگی‌های زنان در دکامرون و سندبادنامه و کلیله و دمنه» که توسط دکتر علی جهانشاهی افشار انجام شده است. نویسنده در این مقاله می‌کوشد تا نگاه به زن را در دکامرون بوکاچیو با سندبادنامه و کلیله و دمنه که تا حد زیادی در بعد تعلیمی مشابه یکدیگرند، مورد بررسی قرار دهد،

۲. مقاله‌ی «بررسی حکایت‌های هندی/ایرانی در ادب کلاسیک فارسی» که توسط خانم مریم حسینی نگارش یافته است. موضوع این مقاله بررسی نمودها و جلوه‌های زن در مجموعه حکایت‌ها و داستان‌های قرن ششم تا دهم هجری است. جامعه آماری انتخاب شده شامل کتاب‌های طوطی‌نامه، سندبادنامه، جوامع‌الحکایات، کلیله و دمنه، سمک عیار، بختیارنامه، مرزبان‌نامه، گلستان، بهارستان جامی و لطایف الطوایف است که چهار اثر نخست کتاب‌هایی هستند که ترجمه حکایت‌های هندی هستند و یا در آن سرزمین و تحت تأثیر فضای فکری آنان نوشته شده‌اند و آثار بعدی ایرانی هستند که گاه‌گاه جلوه‌هایی از آثار دسته نخست در آن‌ها هم دیده می‌شود. لازم به ذکر است که در این پژوهش با توجه به ازدیاد متون مورد بحث، به هر کدام از عناوین فرعی، به صورت خلاصه و مختصر پرداخته شده است و جنبه‌ی تطبیقی در پژوهش چندان درک نمی‌شود،

۳. مقاله‌ی «سیمای زن در کلیله و دمنه» که آقای دکتر علی حیدری‌ست. این مقاله به بررسی نگرش‌های زن‌ستیز نصرالله منشی در ترجمه کلیله و دمنه می‌پردازد. در این پژوهش پس از مقایسه‌ی متن نصرالله منشی و متن عربی، تمام مواردی که در مذمت زنان که در متن عربی وجود ندارد و نصرالله منشی از خود به متن عربی افزوده، اعم از حکایات و جملات، در پژوهش ذکر شده است. لازم به ذکر است که متن داستان‌های بیدپای که تحریر دیگری از کلیله و دمنه ابن مقفع است و پنجاکیانه که به طور مستقیم از سانسکریت به فارسی ترجمه شده در این مقاله لحاظ شده است،

۴. مقاله‌ای با عنوان «نگاه انتقادی به زن ایرانی در متون کهن فارسی، از آغاز طاهریان تا پایان خوارزمشاهیان» که به وسیله‌ی دکتر الهیار خلعتبری نگارش یافته است. این پژوهش کاوشی است با انگیزه‌ی معرفی جایگاه زنان در جامعه آن روزگار ایران زمین و بررسی آن در متونی برگزیده و شاخص که در دوران یاد شده وجود دارد. به همین منظور در میان آثار منظوم و منثور چند اثر برگزیده شده و مورد ارزیابی قرار گرفته است. جامعه آماری این پژوهش عبارتند از: سندبادنامه، کیمیای سعادت، شاهنامه، دیوان ناصرخسرو، قابوس‌نامه و آثار نظامی گنجوی.

۲. بحث

۲. ۱. تطبیق ویژگی‌های زنان در طوطی‌نامه و کلیله و دمنه

۲. ۱. ۱. نقصان عقل

در داســـتان‌های طوطی‌نامه به دو گونه به نقصـــان عقل در زنان پرداخته می‌شـــود؛ گاه آشـکارا از زبان نویسـنده و گاه نیز با توصیف رفتار زنان و واکنش‌های آنان در برابر امور، ضـــعف آنان تصـــویر میشـــود. در برخی از حکایت‌های این کتاب می‌بینیم که راوی به صـراحت مخاطب را توصـیه به پرهیز از مجالسـت زنان همراه با ذکر ناقص عقلی ایشان می‌کند:

«بدان ای پسـر که افراط نمودن در مجالسـت زنان و مولع شـدن به مصاحبت نسوان که هنّ ناقصـات العقل، از حکمت بعید اسـت و در عقل وکفایت مرد خللی بس بزرگ شـایع میگردد» (الثغر، ۱۳۵۲: ۲۶).

«بعد از این اندیشـه خجسته را از نرمی تمام اظهار کرد از آن‌جا که شارک مونث است و اکثر اناث ناقص‌العقل می‌شـوند از این باعث دانایان را مناسـب است که رازهای خود را با نساء باز نباید کرد» (همان: ۱۷).

در برخی از حکایت‌ها نیز می‌بینیم که اگر چه به طور صـــریح به کم عقلی و گولی زنان اشـاره نشـده؛ اما در فهوای روایت به طور غیر مسـتقیم با این مهفوم روبه‌رو هسـتیم. در حکایت زن دهقان، کدبانوی خانه که از صـورت و سیرت زشت همسر خود ناراضی است، دل به جوانی می‌سپارد که در کوچه آواز می‌خواند و با او فرار کرده و در زیر درختی شب را با او سـپری می‌کند؛ اما صـبح که برمی‌خیزد نه زیوآلات را برتن و نه مرد را در بسـتر نمی‌یابد (همان: ۷۰).

در کلیلـه و دمنه، نویســـنده چنان وانمود ســـاخته که خرد جای‌گاه والایی دارد: «عقل عمده‌ی سـعادات و مفتاح نهمت اسـت و هر که بدان فضیلت متحلی بود و جمال حلم و ثبات بدان پیوسـت ، سـزاوار دولت و شـایان عز و رفعت گشت» (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۴۰۸). عقل از نظر کلیه و دمنه «کلید خیرات و پایبند سـعادات اسـت و مصالح معاش و معاد و دوسـتکامی دنیا و رسـتگاری آخرت بدو باز بسـته است» (همان: ۲۸). در این اثر هیچ زنی به نقصان عقل منتسب نمی‌شود؛ بلکه از زنانی چون مادر شیر، ایران دخت، زن بازرگان در داستان غلام بازدار و همسر زاهد در داستان زاهد و راسو، به صفت خردمندی یاد می‌کند که در دشواری‌ها طرف مشورت پادشاه قرار می‌گیرند.

۲. ۱. ۲. بی‌وفایی

در بسیاری از داستان‌هایی که زنان در آن حضور دارند، خیانت در روابط زناشویی جلوه‌ای چشم‌گیر دارد و تصویری از زنان ارائه شده که با دیدگاه‌های مردسالار در جامعه سنتی متناسب است. زنان در این داستان‌ها موجوداتی معرفی شده‌اند که خیانت در سرشتشان نهفته است و هرگز نمی‌توان به آنان اعتماد کرد این دیدگاه در روساخت داستان نیز در قالب کلمات قصار و دیگر شکل‌ها تکرار شده است. چنین نگرشی به زن، شاید برخاسته از آموزه‌های مانوی باشد (جهانشاهی افشار، ۱۳۹۴: ۳۹).

«و گفت می‌خواهم که هر گاه پیش محبوب بروم اول عقل او را آزمایم اگر او را عاقل ببینم دوستی با او مضبوط کنم و اگر نه صبر نمایم؛ زیرا که خردمندان گفته‌اند بر دوستی سه کس اعتماد نباید کرد اول دوستی زنان دوم دوستی و اخلاص طفلان سیوم رفاقت احمقان» (الثغری،۱۳۵۲: ۱۲۲).

گفتنی است که در کتاب طوطی‌نامه جبهه زن در نبرد نابرابر با مرد پیوسته تسلیم نبوده است؛ چنان که شارک جفت طوطی سخنور و حکایت‌گر، گاه گاه در پاسخ شوی حکایاتی از مکر و نیرنگ مردان بازگو می کند اما در این نزاع، همیشه شوی بر او غالب می آید و حکایات بی‌وفایی و غداری زنان را با آب و تاب تمام بیان می‌کند. شارک پس از ذکر حکایتی از بی وفایی مردان به طوطی می گوید: «اکنون ای طوطی حال بی وفایی و مغادرت مردان همچنین است که تقریر افتاد». اما طوطی سخت متغیر و برآشفته می شود و می گوید: «نی! همچنین نیست که تو گفتی. چه در میان هزار [یک] مرد در تباهی بدین مثال باشد که بیان کردی ولیکن در میان هزار زن نهصد و نود و نه در بدی بدین نهج‌اند که من خواهم گفت و در مکر ایشان خواهم سفت. شارک گفت: تو هم اگر در مساوی (بدی‌های) زنان و نفاق و خداع و ناسپاسی و بدعهدی ایشان چیزی داری بگوی» (الثغری، ۱۳۵۲: ۳۰۰).

«طوطی گفت: اوصاف بد ایشان از آنهاست که: «و لَوْ اَنّ ما فی الارضِ مِنْ شجرهٔ اقلام و البحر یمده من سبعهٔ ابحر» [اگر آنچه در زمین درخت است قلم شود و هفت دریا مرکب[ذره ای در تقریر نیاید و از اینجاست که اصحاب طبع فرموده اند: گر نسل آدمی نشدی منقطع ز دهر/ یک ترب گَنده بودی صد خونبهای زن» (همان: ۳۰۴-۳۰۵). آنگاه در داستانی در بدعهدی زنان داد سخن می دهد.

در خصوص بی‌وفایی زنان نیز می‌گوید: «گفته‌اند که دل بر وفای ایشان (زنان) بستن عین حماقت است و جان در ولای ایشان دادن، محض جهالت، کما قیل: من اعتمد علی

ثلات فهو احمق: مراعات الملوک، ظل السحاب و وفاء النسوان» (الثغری، ۱۳۵۲: ۴۴۷). در ضمن حکایت سی‌ام کتاب نیز از زبان یکی از شخصیت‌های داستان دعوی دوستی زنان را دروغ و بی‌هوده و عاقبت دل بستن به آنان را حسرت و پشیمانی می داند: «دوستی زبان باد پیمودن است. از صحبت ایشان هیچ کس کیسه وفایی برندوخته است. بلکه هر که هست به آتش مکر و غدرشان بسوخته است. شعر: «دع ذِکْرَهنّ فمالَهُنّ وفاءٌ/ ریحُ الصَّبا و عُهودُهُنَّ سواءٌ» (همان: ۲۰۴). چنان که در سروده‌ی زیر، همان خصلت‌ها نمودار گشته است: «زن دوست بود ولی زمانی/ تا جز تو نیافت مهربانی// چون در بر دیگری نشیند/ خواهد که تو را دگر نبیند// چون نقش وفا و عهد بستند/ بر نام زنان قلم شکستند» پس بر این طایفه دل بستن و در معاشرت این چنین کسان مولع بودن جز وخامت حسرت و ملامت و ندامت چیزی به دست نیاید» (همان: ۲۰۱). در پایان حکایت سی و یکم نیز وزیر پس از شنیدن حکایتی در بدی زنان، آنان را زیبایان شیطان‌صفتی می‌داند که تا حد امکان باید از صحبت آنان اجتناب نمود: «چندین هزار سال است که در دور روزگار، دفاتر و جراید در عذر و مکر زنان و بی وفایی و بدعهدی ایشان در تحریر آورده‌اند. هنوز حق حرفی نگذارده‌اند و ذره‌ای از هوا و قطره‌ای از دریا بیرون نیاورده؛ چه ایشان حورمثال و شیاطین‌خصال‌اند. به قدر امکان از مخالطت ایشان متجنب و باپرهیز باید بود که شعر: انَّ النساءَ شیاطینٌ خُلِقْنَ لَنَا/ نعوذُ باللّهِ منْ شرّ الشّیاطین// از زنان گو وفا طمع داری/ باشد از غایت سبکباری// گر چه چون شیر و شکر و شهدند/ ناقص دین و ناقص عهدند» (الثغری، ۱۳۵۲: ۴۰۶).

باری در کلیله درباره بی‌وفایی زنان بسیار سخن رفته است. جمله‌های زیر نمونه آن است: «فان هی اعطتک اللیان فانها/ لغیر ک من خلاّ نها ستلین// و ان خلقت لا ینقض النای عهدها/ فلیس لمخضوب البنان یمین» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۴۸). یعنی: پس اگر آن زن به تو نرمی نشان داد، همانا که برای غیر از تو از دوستان خویش نیز نرمی نشان خواهد داد و اگر سوگند خورد که دوری، پیمان او را نمی شکند، بدان که کسانی که سر انگشتانشان را خضاب می کنند، سوگند و قسم ندارند. و باز در این‌جا: «عاقل باید صحبت زنان را چون مار افعی پندارد که از او هیچ ایمن نتوان بود و بر وفای او کیسه‌ای نتوان دوخت» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۰۸) و نیز: «هرگز علم به نهایت کارهای زنان و کیفیت بدعهدی ایشان محیط نگردد» (همان: ۲۴۸). و: «علما گفته‌اند چند چیز را ثبات نیست:

سایه‌ی ابر و دوستی اشرار و عشق زنان و ستایش دروغ و مال بسیار» (همان: ۱۸۱) و: «وفای زنان و قربت سلطان و ملاطفت دیوانه و جمال امرد همین مزاج (مزاج ابر و بهار) دارد و دل در بقای آن نتوان بست» (همان: ۲۰۵) و: «سزاوارتر چیزی که خردمندان از آن تحرز نموده‌اند، بی‌وفایی و غدر است؛ خاصه در حق دوستان و از برای ایشان و از برای زنان که در ایشان حسن عهد صورت نبندد» (همان: ۲۴۸). نیز: «طلبت وفاء الغنیات و انما/ تکلفت ایراء بمقدحه صلدا» (همان، ۲۹۵)؛ یعنی جستم وفا از زنان سرود گوی (یا بی‌نیاز به آرایش) و رنج نصیبم شد و برخود گرفتم آتش افروختن به آتش‌زنه‌ای سخت که آتشی در خود ندارد.

۲. ۱. ۳. شهوت‌رانی زنان و خیانت ایشان

بنابر آن‌چه از این متن‌ها دانسته می‌شود، شاید بتوان علل عمده‌ی خیانت زنان و بی‌وفایی آنان را در شهوت‌رانی جست‌وجو کرد. در حکایت‌های متنوعی از طوطی‌نامه، شاهد این موضوع هستیم که شهوت‌رانی و کام‌جویی محرک اصلی زن برای خیانت و مکر است. برای مثال در حکایت طوطی و فرخ بیک آمده است:

«در یک ملک یک تاجر بود فرخ‌بیک نام داشت در خانه‌ی او یک طوطی بود زیرک، تاجر مذکور را مسافرت در پیش آمد، همه‌ی مال و منال و اسباب و اشیاء و اهلیه‌ی خود را حواله‌ی طوطی کرد و برای تجارت و سوداگری و سیر ملک رفت و چند روز در معاملت تجارت ماند بعد از چندی زن او با یک جوان مغل‌زاده یاری کرد و دوستی داشت، هر شب مغل‌زاده را به خانه خود آوردی و با او هم‌بستر شدی و در یک ایوان تا صبح بودی...» (الثغری، ۱۳۵۲: ۱۸).

حکایت جوکی که زن خود را بر پشت می‌داشت و در بیابان حمل می‌کرد، نیز مصداقی در باب کام‌جویی و مکر زنان است: « ... شوهر من جادوگر است خود را مانند شکل پیل متمثل کرده مرا بر پشت خود می‌دارد و در بیابان می‌گردد؛ اگرچه خبرداری ما بسیار می‌کند؛ لیکن قبل از این، با صد مرد کار بد کرده، گره این ریسمان برای یادداشت داشته، امروز به توجه تو یک صد و یک گره شد....» (همان: ۲۳). هم‌چنین این حکایت که مبتنی بر کام‌جویی، خیانت زن به همسر و شهوت‌خواهی‌ست: «تاجری بود مال‌دار، زنی داشت خوب‌صورت ، وقتی تاجر برای تجارت به ملکی دیگر به سفر رفت، زن در غیبت او در مجلس بیگانگان می‌رفت. تاجر مذکور چون پس از چندی به شهر خود رسید، وقت شب به خانه خود آمدن نتوانست و در جایی مقام کرد و دلاله طلبید و گفت

امشب برای من زن خوب و لطیف بیار! از قضا دلال، زن خودش را برای او برد. زن چون او را دید و شناخت که شوهر اوست؛ در حال شورکردن گرفت که ای همسایگان به فریاد من رسید شش سال گذشت که این شوهر من به تجارت رفته بود و هر روز و شب راه او می‌دیدم روزها است که از سفر باز آمده و در این جا مقام کرده مرا فراموش نموده است. امشب خبر این شنیده خود آمده‌ام .... مردمان همسایه جمع شدند و در میان او و تاجر صلح کردند؛ القصه زن از قوت زبان‌درازی با شوی خود به خانه آمد و هیچ رسوا نشد» (همان: ۶۴). و باز: «در شهری جوانی بود «بشیر»نام، با زنی «چندر»نام دوستی کرد. بعد چند روز راز ایشان فاش شد و شوهر او را به جای دیگر برد. روزی بشیر با یک اعرابی که دوست قدیم او بود گفت که می‌خواهم نزد چندر بروم لیکن تو همراه من بیا! اعرابی قبول کرد. اعرابی به خانه چندر رفت و سلام بشیر به چندر رسانید. چندر گفت که وقت شب زیر آن درخت خواهم آمد. چون شب شد چندر آن جا رفت و بشیر را در کنار گرفت .زن به اعرابی گفت که جامه من بپوش و به خانه من برو....» (همان: ۹۸). نیز: «وقتی مردی به زن خود چند فلوس داد. زنش برای خریدن شکر به بازار رفت. بقال چون زن را دید بر او مایل شد. زن یک اثار شکر خرید و در گوشه‌ی چادر خود بست. القصه بقال او را درون خانه خود برد و او چادر خود را بر دکان بقال گذاشته، نائب بقال شکر از گوشه چادر زن گرفت و همان قدر ریگ در گوشه چادر او بست. زن چون نزد شوی رسید، شوی چادر گشاده، دید که ریگ است! زن گفت که این چه خنده است که با من می‌کنی؟ زن بی‌تأمل گفت که هرگاه از خانه بیرون رفتم، گاوی پس من دوید از آن سبب گریختم و به زمین افتادم، فلوس از دست من افتاد. در آن جا جستن مرا از مردمان شرم آمد، از این باعث، ریگ آن زمین برداشته، آورده‌ام! فلوس در این ریگ خواهد بود. مرد سر و روی او بوسید و گفت اگر فلوس گم شده هیچ مضایقه نیست ....»(ص۱۲۷). در واقع ساختار کلی این حکایت‌ها و عمل‌کرد شخصیت‌های زن داستان به این صورت است که به محض یافتن فرصت و در غیبت همسر، معشوق خویش را فرا می‌خوانند و با او به عیش می‌پردازند. غیر از این موارد در داستان‌های «زن دهقان با شوهر زشت صورت» و همین طور در حکایت «زن پسر با خسرو و معشوق» شاهد شهوت‌رانی‌های زنان داستان و به دنبال آن مکر و حیله‌ی آنان هستیم.

در کلیله و دمنه نیز خیانت و کام‌جویی زن شامل مواردی چون داستان «کفش‌گر و زن حجام»، «زن بازرگان و نقاش و غلام او»، «درودگر و زن او و دوستگان او» و «شیفتگی زن توانگر بر شاهزاده» نظیر همان داستان‌های بداخلاقی زنان است که به برخی از آن‌ها به صورت خلاصه اشاره می‌شود:

درودگر و زن او و دوستان زن، درباب بوف و زاغ: «به شهر سراندیب درودگری زنی داشت. ... همسایه‌ای را بدو نظری افتاد. ... درودگر را اعلام کردند. خواست که زیادت ایقانی حاصل آرد آن‌گاه تدارک کند. زن را گفت من به روستا می‌روم. زن را وداع کرد. ... چون او برفت، زن میره را بیاگاهانید و معیاد آمدن قرار داد و درودگر از راه نبهره در خانه رفت. میره‌ی قوم را ان‌جا دید! ساعتی توقف کرد، چندانکه به خوابگاه رفتند. برکت بیچاره زیر کت رفت تا باقی خلوت مشاهدت کند. ناگاه چشم زن بر پای او افتاد. دانست که بلا آمد، معشوقه را گفت آواز بلندکن و بپرس که مرا دوستر داری یا شوی؟ زن گفت زنان را از روی سهو و زلّت یا از روی شهوت از این نوع حادثه‌ها افتد ... و هرگز برخوردار مباد زنی که شوی را هزار بار از نفس خویش عزیزتر و گرامی‌تر نشمرد...» (منشی، ۱۳۸۶، ۲۲۱). داستان زن بازرگان و نقاش و غلام او در باب بازجست کار دمنه نیز از رمره‌ی همین بداخلاقی‌هاست: «آورده‌اند در شهر کشمیر بازرگانی بود حمیرنام و زنی ماه‌پیکر داشت ... و نقاشی استاد، ... با ایشان همسایگی داشت. میان او و زن بازرگان معاشقتی افتاد. روزی زن او را گفت به هر وقت رنج می‌گیری و زاویه‌ی ما را به حضور خویش آراسته می‌گردانی! لا شک توقفی می‌افتد. ... چیزی توانی ساخت که میان من و تو نشانی باشد؟ گفت چادری دورنگ سازم، ... چون تو آن بدیدی به زودی بیرون خرام. و غلامی این باب می‌شنود. ... آن غلام آن چادر را از دختر او عاریت خواست و زن را بدان شعار بفریفت. ... نقاش آرزوی دیدار معشوق می‌داشت در حال چادر به کتف گردانید و آنجا رفت. زن پیش او باز دوید و گفت ای دوست هنوز این ساعت بازگشته‌ای خیر هست که بر فور باز آمدی؟! (همان: ۱۳۷). هم‌چنین داستان زن کفش‌گر و دوستش که سفیر آنان زن حجامی بود در باب شیر و گاو، نمونه‌ای دیگر است: زن حجام بدو پیغام داد که شوی من مهمان رفت تو برخیز و بیا. ... مرد کفش‌گر شبانگاه حاضر شده بود و قبلا به زن خود مشکوک شده بود، زنش را کتک می‌زند سپس او را بر ستونی محکم می‌بندد. در این اثنا زن حجام که واسطه آن مرد و زن کفش‌گر است، می‌آید و به زن کفش‌گر می‌گوید که دوست در انتظار اوست. پس خود را به جای زن کفش‌گر به

ستون می‌بندد و او را پیش دوست می‌فرستد. کفش‌گر زن را صدا می‌زند؛ اما زن حجام از اینکه مبادا قضیه فاش شود سکوت می‌کند. کفش‌گر بینی زن را می‌برد و در دستش می‌گذارد و می‌گوید پیش معشوق تحفه فرست! پس از مراجعت زن کفش‌گر او را با بینی بریده از ستون باز می‌کند و به خانه می‌فرستد و خود را محکم به ستون می‌بندد و بعد از ساعتی دست به دعا بر می‌دارد که خدایا اگر من بی‌گناهم بینی‌ام را سالم گردان .سپس کفش‌گر در نهایت تعجب زن خود را سالم می‌یابد و از او حلالیت می‌طلبد. از آن طرف نیز زن حجام بینی‌برده به خانه می‌رسد و صبح گاه شوهرش از او ابزار تیغ حجامت می‌خواهد و زن تأخیری می‌کند تا اینکه حجام در تاریکی شب از خشم تیغ را به سوی او می‌اندازد و زن فریاد بر می‌آورد، همسایگان که بینی زن حجام را بریده می‌بینند، حجام را ملامت می‌کنند (همان: ۷۴-۷۹).

این‌جا به علل کام‌جویی و شهوت‌رانی زنان، اشاره‌ای خواهد شد؛ هر چند در متون فارسی بسیار کم به علل انحراف زنان پرداخته شده است. این بداخلاقی‌ها از سوی زنان ممکن است علل متعددی داشته باشد؛ اما مهم‌ترین این دلایل ممکن است ناتوانی مرد در جلب رضایت زن باشد؛ چنان که نصرالله منشی خود می‌گوید:« گریزد زن جوان شبق از پیر ناتوان» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۸۱). هم‌چنین در بسیاری از این حکایت‌ها شغل مرد، بازرگانی است و غیبت او زن را وادار به کام‌جوی از غیر می‌کند؛ اگرچه این عوامل توجیهی مناسب برای خیانت نیست؛ اما در برانگیختن زنان در متن‌های یادشده، گویا روایتی مستحکم دارد.

۲. ۱. ۴. مکر زنان

در داستان‌های طوطی‌نامه با مکر و حلیه‌گری زنان بسیار مواجه می‌شویم. زن به محض این‌که در مهلکه‌ی خیانت و غدر خود گرفتار می‌شود، به سرعت دست به مکری بی نقص زده و خود را نجات می‌دهد. از جمله: «طوطی گفت ای کدبانو هیچ فکر و اندیشه مکن؛ زیرا که زنان بسیار غدر کردن می‌توانند و نهایت حاضر جواب می‌شوند، غدرهای زنان بسیار شنیده‌ام و پسند کرده‌ام ...» (الثغری،۱۳۵۲: ۱۲۲). در داستان زنی که شوهر او خود را با جادو، تبدیل به فیل کرده و پیوسته خبرداری او می‌کرد، می‌بینیم که زن با این وجود بازهم با مکر کار خویش کرده و کام خویش رانده است. در داستان فرخ‌بیک نیز می‌بینیم که زن با این که در غیاب شوی، چندین شب را با مغل‌زاده سپری کرده باز

هم بـا چـاره‌جویی و مکر خویش و به کمک طوطی نه تنها خود را از تهمت رهانده؛ بلکه با عزت و احترام به خانه خود رفته و همسـرش را به خاطر تهمت ناروا شـرم‌سـار ساخته اسـت. در داسـتان امیرزاده و زن سـپاهی با این که زن فاسـقه نیسـت؛ اما می‌بینیم که چگونـه با چاره‌اندیشـــی و زیرکی خود نگهبانانی که امیر برای امتحان او فرســـتاده بود گرفتار کرده و پاک‌دامنی خود را نه‌تنها به شوی بلکه بر همه‌گان ثابت کرده و امیرزاده را شـرمنده و عذرخواه می‌سـازد. در داسـتان زن تاجر که در غیاب همسـرش به مجلس بیگانگان می‌رفت هم با این دسـت حیله‌گری زن مواجه می‌شویم که وقتی برای فساد در حجره‌ی مرد بیگانه میرود و در آن‌جا با همسـر خویش روبه‌رو می‌شـود با شـور و غوغا کردن همســـر را خـائن و خود را مبرا و امتحـان‌گر جـا می‌زنـد و با این حیله خود را از رسوایی می‌رهاند.

در داسـتان زن دهقان نیز که شـب را با معشوق در زیر درختی به سر آورده و صبح زیور را بر تن و معشـوق را در بستر نمی‌یابد، با راه‌نمایی شغال خود را به دیوانگی زده، خیانت و فسـاد خود را در لفافه‌ی دیوانگی می‌پوشـاند. داستان بشیر که با زنی چندر نام دوستی کرده بود، اوج مکاری و غداری زنان را در این کتاب به تصـویر می‌کشـد در این حکایت می‌بینیم که چندر شـب را به دوسـت خود سـپری کرده و اعرابی را چادر پوشـانده و به جای خود روانه خانه می‌سـازد. در داسـتان مردی که زنی بدخصلت و بدخوی داشت نیز می‌بینیم کـه وقتی زن بـا بـدخلقی خـانه را ترک می‌کند در بیابانی در چنگال شـــیری گرفتار می‌شـود اما با مکر و حیله خود و دو فرزندش را از چنگال شـیر رهانده و به خانه برمی‌گردد و زان پس سر به اطاعت همسر فرو می‌نهد.

در کتاب طوطی‌نامه با داسـتان‌های حیله‌گری زنان بسـیار مواجه می‌شـویم و این امر در کتـاب نمودهـای فراوان دارد کـه در این پژوهش بـه همین مختصـــر قنـاعـت کرده و خوانندگان محترم را برای شاهد مثال بیش‌تر به کتاب طوطی‌نامه ارجاع می‌دهیم.

در کلیله و دمنه نیز به صـورت مسـتقیم و غیر مسـتقیم از مکر زنان سـخن گفته شـده اسـت. در داسـتان زاهدی که پادشـاهی او را کسوتی داد، زنی ناشایست که قصد دارد با فریب کنیزک خود را ادب کند و معشـــوق او را بکشـــد، گرفتار توطئه‌ی خود می‌گردد و کشـته می‌شـود. در داسـتان بوزینه و باخه نیز، همسـر باخه برای رهایی از شـر دوستی همسـرش با بوزینه، به اشارت خواهرخوانده، خود را بیمار می‌سازد و به راه‌نمایی او علاج خود را دل بوزینه می‌داند. داسـتان دیگر در مکر زنان، داستان زن کفشگر و زن حجام و

مکاری آن دو در قبال همسرانشان است. نیز در داستان درودگر و زن او، وقتی که زن متوجه حضور همسر خویش در خانه می‌شود، با ترتیب دادن گفت‌وگویی زیرکانه میان خود و فاسق، خود را چنان علاقه‌مند شوهرش نشان می‌دهد که شوهر با اظهار شرمندگی بابت بدگمانی خود، از او حلالیت می‌طلبد.

ما للرجال و للکیاد؟ و انما

یعتدّه النسوان من عادتها

(همان، ۱۲۰) «چه کار مردان را با کید و حیله و بدسگالی؛ در حالی که زنان آن را از عادات و خصال خویش می‌شمارند»؛ اما در کنار حیله‌گری زنان باید به سادگی مردان نیز اشاره کرد. مردان این حکایان ساده‌لوحانی هستند که به سرعت فریب حیله‌گری زنان را می‌خورند و متوجه مکر و پنهان‌کاری آنان نمی‌شوند اما پژوهش در این راستا فرصتی دیگر می‌طلبد.

۲. ۱. ۵. زیبایی

در کتاب طوطی‌نامه و کلیله و دمنه یکی از ویژگی‌های پسندیده و فراگیر در بین زنان، زیبایی آنان است . در طوطی‌نامه در داستان‌های مختلف می‌بینیم که در توصیف زیبایی زنان چنین آمده است: «در شهری مردی بود لشکری، زنی داشت بسیار خوب صورت...» (همان: ۳۲). نیز: «تاجری بود مال‌دار، زنی داشت خوب صورت...» (همان: ۶۴)؛ هم‌چنین: «رای قنوج دختری داشت ماه‌رو، نهایت خوب صورت...»(همان: ۵۵). و: «در شهری از شهرها امیری بود، پسری داشت کریه صورت و بس احمق... با دختر تاجری شادی کرده داد، زن بسیار خوب صورت بود...»(همان: ۷۱)؛ باز: «وقتی پسر رای بابل در بتخانه رفت و آن‌جا دختری را دید که روی او همچو ماه، دو بافته زلف چون شب دیجور سیاه داشت و قد او همچو سرو و رفتار مانند تدر...»(همان:۱۲۳). باز: «در شهری بازرگانی بود بسیار مال و اشیاء و اسپ و فیل پیش خود می‌داشت، او را دختری بود نهایت خوب‌رو و آوازه‌ی حسن او در ملک‌ها و شهرها رفته...» (همان: ۱۳۰).

و در کتاب کلیله توصیف زیبایی زن چنین است:

«زاهدی زنی پاکیزه اطراف را که عکس رخسارش ساقه‌ی صبح صادق را مایه داده بود و رنگ زلفش طلیعه‌ی شب را مدد کرده» (منشی،۱۳۸۶: ۲۶۱)؛ نیز: «بازگانی بود حمیر

نام و زنی ماه پیکر داشـــت که نه چشـــم چرخ چنان روی دیده بود، نه راید فکرت چنان نگار گزیده، رخساری چون روز ظفر تابان و زلفی چون شب فراق...» (همان: ۱۳۷).

۲. ۱. ۶. زنان نیک

باید گفت که شـخصیت‌های زن فعال در کتاب‌های طوطی‌نامه و کلیله دمنه به دو دسته تقسـیم می‌شـوند. دسـته‌ی نخسـت زنان زیبارو و مکاری هسـتند که از قدرت هوش و چـاره‌گری خود برای خیانت به همســـر و کام‌جویی خود به هر طریقی بهر می‌برند و به محض غیبـت همســـر، معشـــوق را به خود می‌خوانند. اما دســـته‌ی دوم زنانی نیک و هوش‌مند هسـتند که یا نصـیحت‌گر همسـر خویش هسـتند تا او را از خطایی برهانند یا این‌که با وجود عصـمت در معرض تهمت ناروایی قرار گرفته‌اند که البته با چاره‌اندیشـــی خود بر بدگمانی‌ها فائق می‌آیند و اغلب در پایان ماجرا می‌بینیم که شـــوی یا فرد تهمت زننده شرم‌سار می‌گردد.

از جمله زنان نیک در طوطی نامه می‌توان به زن مرد لشـــکری اشـــاره کرد که شـــویش کسب و کار را رها کرده و پیوسته خبرداری او می‌کرد. زن با سخنانی منطقی و راه‌گشا و با ذکر حکایتی او را از خیال ناروا و بدگمانی بی‌جهت رها می‌کند و به او می‌گوید: « این خیال فاسـد اسـت زن صـالحه را کسی مرد نمی‌تواند فریفت و زن فاسقه را کسی شوهر محـافظـت نمی‌توانـد کرد....»(الثغری،۱۳۵۲: ۳۲)؛ هم‌چنین در حکـایـت امیرزاده و زن لشـکری که امیرزاده زن را آزموده بود، زن با هوش‌مندی پاک‌دامنی و وفاداری خود را به امیرزاده و همسـر خود اثبات می‌کند و در پایان داستان با گفتن این جملات به امیرزاده او را شـرمسـار می‌سازد:« زن از پس پرده آواز کرد که ای امیرزاده من آن زنم که تو مرا جادوگر پنداشـتی و برای امتحان من، مردمان فرسـتادی و بر شوهر من خندیدی! الحال دیدی چگونه‌ام! امیرزاده شـرمنده و عذر تقصـیرات کرد» (همان: ۲۸). لازم به ذکر است کـه شـــارک، جفـت طوطی در طوطی‌نـامه نیز نمونه‌ای از زنان خردمند و درســـت‌کار می‌باشـد. در کلیله و دمنه نمونه‌هایی از زنان نیک افرادی مانند مادر شـیر در باب شیر و شـغال، و مادر شـیر در باب بازجسـت کار دمنه، ایران‌دخت در باب پادشـاه و برهمنان، همسـر زاهد در باب زاهد و راسـو، همسـر طیطوی در طیطوی و وکیل دریا هسـتند که اغلب با نصـیحت‌ها و اندرزهای خود راه درسـت را به شـخصـیت مقابل که یا فرزند یا همسـر اسـت می‌نمایند و البته می‌بینیم که در این داسـتان‌ها رهنمودهای زنان نیکو در داستان یا شنیده نمی‌شود یا این‌که دیر شنیده می‌شود.

۳. نتیجه گیری

در ایران نویسندگان و گردآورندگان حکایات و قصه‌ها، بعد از قرن ششم هجری ضرورت طرح مسائل سیاسی و اجتماعی و تاریخی را در لابلای داستان‌ها احساس کردند و سعی کردند از دریچه‌ی حکایت‌ها آثاری جهت سرگرمی و هم آگاهی مخاطبان بیافرینند. کتاب‌های طوطی‌نامه و کلیله و دمنه از جمله‌ی این آثار هستند. لازم به ذکر است که نویسندگان این داستان‌ها از طبقه مردان هستند و نام هیچ زنی در شمار نویسندگان متون کهن دیده نمی‌شود. بدیهی است که زاویه دید و نگاه مردانه در جامعه‌ای که با انحطاط فکری و فلسفی روبه‌رو است (قرن ششم به بعد) تصویری پسندیده و والا از زنان ارائه نمی‌کند بلکه پیوسته با بی‌اهمیتی به مقام و موقعیت زن روبه‌رو هستیم و نویسندگان به صورت‌های مختلف به اهانت و توهین به مقام زن پرداخته‌اند.

در این دو متن فارسی که مورد بررسی قرار گرفت می‌توان گفت که زنان موجوداتی مکار و خیانت پیشه هستند و در نمونه‌هایی بسیار اندک نیز می‌بینیم که قربانی مکر و نیرنگ مردان می‌شوند . به طور کلی این آثار به دنبال ارائه تصویری زشت و منفی از شخصیت زن هستند و در هر دوی این آثار، زن موجوداتی ناراست، مکار، بی‌وفا، شهوت‌ران، خائن به همسر و ناقص‌العقل هستند که با کمال خون‌سردی دست به نیرنگ و خیانت می‌زنند. البته باید گفت که در این آثار زنان خیانت‌کار در اکثر موارد از طبقات پایین جامعه هستند و کم‌تر شاهد سیاه‌کاری و تباهی در طبقه‌ی اشراف هستیم. زنان تصویر شده در کلیله و دمنه و طوطی‌نامه پیوسته تلاش می‌کنند از تعهد مردان خویش بگریزند و به خواسته‌های شهوانی خویش دست یابند. هممسران این زنان نیز در این آثار افرادی ساده لوح و کم خرد هستند که به مکر و نیرنگ زنانشان هرگز پی نمی‌برند و پیوسته دروغ‌ها و توجیهات آنان را با چشم بسته و حتی بدون شک و تردید می‌پذیرند. می‌توان گفت که رفتار زنان در طوطی‌نامه بی‌پرواتر است و طلب‌کارانه و با بی‌حیایی هر چه تمام‌تر آلوده دامنی خویش را توجیه می‌کنند. البته گفتنی است که نگاه منفی به زن در آثار مورد بحث متاثر از جایگاه زن در آیین هندو است زیرا در آن سرزمین و تحت تاثیر فضای فکری آنان نوشته شده است. با توجه به اینکه در آیین هندو با مردسالاری و زن‌ستیزی روبه‌رو هستیم « بسیاری از رسوم این آیین درباره زنان نشان‌دهنده حقارت زن در این مکتب است. زنان در کتاب قانون آیین هندو نازل‌تری

شان شخصیتی و اجتماعی را دارند و از حضور در فعالیت‌های اجتماعی و مذهبی محروم شـــده‌اند»(حســـینی، ۱۳۸۶: ۲۹) چون ماخذ برخی حکایت‌های فارســـی از جمله دو اثر مورد نظر مـــا ، آثار کهن هندوان اســـــت، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت آن‌چه از فرهنگ این مردم به ایران رسیده ، زن ستیزی و پست انگاشتن زنان را به همراه داشته است.

منابع و ماخذ:

۱. جهانشاهی‌افشار،علی،(۱۳۹۴)،« بررسی تطبیقی ویژگی‌های زنان در دکامرون با سندبادنامه و کلیله و دمنه»، نشریه ادبیات تطبیقی، سال۷، شماره ۱۳، صص۳۳-۵۷

۲. حجازی، بنفشه،(۱۳۷۶)، به زیر مقنعه، تهران: علمی فرهنگی.

۳. حسینی، احمد،(۱۳۷۹)،راز آشکار تحلیل روانی شخصیت زن، تهران: همت.

۴. حسینی، مریم،(۱۳۸۸)، ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات فارسی، تهران: چشمه.

۵. حسینی، مریم،۱۳۸۶)، « مقایسه تطبیقی حکایت‌های هندی-ایرانی در ادب کلاسیک فارسی»، پژوهش زنان،دوره۵، شماره ۲، صص۲۹-۵۶

۶. حیدری، علی،(۱۳۸۵)،« سیمای زن در کلیله و دمنه نصرالله منشی»، فصل‌نامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)،سالپانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶و۵۷،صص ۵۱-۶۵

۷. خلعتبری، الهیار،(۱۳۸۹) « نگاه انتقادی به جایگاه زن ایرانی در متون کهن فارسی»، مسکویه، سال ۴، شماره ۱۲، صص۸۷-۱۰۸

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین،(۱۳۶۸)، نقش بر آب، تهران: معین.

۹. ستاری،جلال،(۱۳۷۳)سیمای زن در فرهنگ ایران،تهران: مرکز.

۱۰. سجادی، سید محمد علی،(۱۳۸۷)، زن و هبوط(چگ.نگی رواج باورهای ناروا در مورد زنان در برخی از متون ادبی فارسی)،پژوهش‌نامه علوم انسانی،شماره ۵۷،صص ۱۶۱-۱۸۶

۱۱. شمیسا،سیروس،(۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس.

۱۲. صفا، ذبیح‌الله،(۱۳۶۶)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران: فردوس.

۱۳. عاملی‌رضایی، مریم،(۱۳۹۱)،« خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی وآسیب‌شناسی به کارگیری آن در متون ادبی فارسی»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی،سال۹، شماره۳۶-۳۷، صص۲۰۷-۲۲۷.

۱۴. عماد بن محمد الثغری،(۱۳۵۲)، طوطی‌نامه، تصحیح شمس آل احمد، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۵. نصـــرالله منشـــی،(۱۳۸۶)، کلیله و دمنه، به کوشـــش مجتبی مینوی، تهران» دانشگاه تهران.

رویکرد بلاغی عناصر تمثیلی در سطوح سبکی مرزبان نامه و کلیله‌ودمنه

علی محمدی[۱]
ماندانا کمرخانی[۲]

چکیده

کلیله‌ودمنه و مرزبان نامه از بارزترین مصادیق نثر فنی هستند.با نگاهی دقیقتر کلیله‌ودمنه مصداق نثر بینابینی است که سبک آن در حدفاصل سادگی با تکلف‌و دشورای آمیخته است و آن را فنی می‌خوانند، اما بدون تردید مرزبان‌نامه از این برزخ نثری جایگاه خود را در حریم نثر مصنوع تعریف نموده‌است. مرزبان نامه اثری است، متاثر از کلیله ودمنه و از نظر زبانی، فکری و بلاغی متضمن دستاوردهای کلیله نیز هست.به همین علت در این سطوح دشوار گردیده و حتی در روایت داستان‌هایی که در محوری فشرده‌تر به نسبت کلیله‌ودمنه نقل می‌شود،موانع آن بیشتر است. اما با بررسی سبکی ـ تطبیقی این دو اثر تمثیلی و داستانی در می‌یابیم در هر یک از ابعاد زبانی، فکری و ادبی این آثار الگوهای زیبایی‌شناسانه و بلاغی‌ای دریافت می‌شود که این آثار را در هریک از سطوح فوق به شکلی مجزابه سوی سبک‌شدگی سوق می‌دهد.در این جستار سعی برآن است،ضمن بررسی مولفه‌های سبکی،به جلوه‌های بلاغی و زیبایی‌شناسانهٔ حاکم بر سبکروایت داستان و درارتباط با تقویت وجههٔ تمثیلی این آثار نیز پرداخته شود.

کلیدواژه:مرزبان نامه، کلیله ودمنه، سبک، تمثیل، بلاغت.

۱-استادزبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی همدان، mohammadiali2@yahoo.com
۲-دانشجوی دکترای زبان وادبیات فارسی، دانشگاه علوم‌وتحقیقات تهران، mkamarkhani@yahoo.com

مقدمه

در تقسیم‌بندی انواع نثر کلیله را مصداق تمام عیار نثر فنی و مرزبان‌نامه را الگوی نثر متکلف باید دانست.دو اثر تمثیلی که هر دو از نوع فابل هستند.در این آثار به علتتمثیلی بودن، زبان نثری در اوج تکامل است،زبانی با سویه‌های غریب و قابل تعمیم به مفاهیم گوناگون که ابعاد زندگی انسان را در ساحات مردم‌داری، سیاسی وکشورداری،اخلاق عملی و اجتماعی، آداب معاشرت و... تشکیل می‌دهد.آنچه این شمول جهان‌نگری را در تفسیرپذیری به این آثار بخشیده است، زبان تمثیلی و مصادیق گوناگون آن از جمله: نماد،استعاره، کنایه، تمثیل، اضافه‌های اسطوره‌ای و... است که در محور کلمات،جملات و کل کلام آن گسترده شده‌است.از نظر اصل داستان‌ها و تاثیرگذاری آن‌ها داستان‌های مرزبان‌نامه از جهت حکمت،غنای اندیشه و عمومیت مفهوم به نسبت کلیله ودمنه از توان واستعداد بیشتری برخوردار است:«کتاب مرزبان‌نامه که از زبان حیوانات عجم وضع کرده‌اند و در عجم ماعدای کلیله ودمنه کتابی دیگر مشحون به غرایب حکمت و محشون به رغایب عظمت و نصیحت مثل آن نساخته‌اند.»(مرزبان نامه:۱۸).اما از نظر تاثیرو انتقال داستان‌های کلیله ودمنه توسط نصرالله منشی،رستاخیزی در اصل داستان ایجاد شده است که می‌توان آن را در نتیجهٔ عدم افراط در تکلف و صنعت‌گری دانست و از سویی جنبهٔ واقعی داستان‌های کلیله ودمنه پررنگ‌تر بوده و همین عامل سبب ژرفا و غایت یافتن داستان‌های کلیله برای قبول عام شدن است وبعکس آنچه از تاثیر ناب داستان‌های مرزبان‌نامه می‌کاهد،بازآفرینی مبتنی بر تکلف و دشوارگویی است که به شکلی هدفمند از سوی ورامینی پی گرفته شده‌است وی‌در این باره می‌نویسد:«و چون در ملابست و ممارست این فن روزگاری به من برآمد،خواستم که تا از فایدهٔ آن عایدهٔ عمر خود را ذخیره گذارم و کتابی که درو داد سخن‌آرایی توان داد ابداع کنم. مدتی دراز نواهض همت این عزیمت در من می‌آویخت تا متقاضیان درونی را بر آن اقرار افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان مخدره‌یی که از پیرایهٔ عبارت عاطل باشد به دست آید تا کسوتی زیبنده از دست‌باف قریحهٔ خویش درو پوشم و حلیتی فریبنده از صنعت صیاغت خاطر خود برو بندم»(همان:۱۸ـ۱۹).در مجموع این دو اثر از ذخایر گرانبهای نثرفارسی هستند که به بهترین شکل ممکن هنر آذین‌سازی را در سطوح ساختاری، زبانی و عرضهٔ اندیشه به ارمغان آورده‌اند.در این جستار محققین با بهره از شیوهٔ تحلیلی و نقد به بررسی برخی از

ویژگی‌های سبکی در داستان‌پردازی این آثار پرداخته اند. در لابلای نقد برخی از این ویژگی‌ها به وجوه افتراق و اشتراک‌های سبکی نیز اشاره شده است.در این پژوهش رویکرد غالب به عناصری است که در سطح فکری و ادبی جنبهٔ بلاغت و زیبایی‌شناسانه را در همسویی با کلیت تمثیل به بار آورده‌اند.

سبک فکری مرزبان‌نامه و کلیله ودمنه:از نظر فکری مرزبان‌نامه به مثابهٔ روایت دنیای درونی، خیالی‌و وهمی یک نویسنده است که ایده‌های عمومی و مصالح همگانی را در ابعاد محدودتر موضوعات اجتماعی، سیاسی و اخلاقی عرضه می‌کند.در این اثر فکر رفته رفته پرورده می‌شود، راه راستین را نشان داده و سویه‌های ستوده و ناستودهٔ موضوع داستان را تحلیل نموده و به فرجام نتیجه‌گیری می‌کند.از نظر ارایهٔ الگوهای فکری، مرزبان‌نامه بنایی توجیهی دارد. تقدیرو جبر در حصول دستاوردها یا فقدان نیل به دنیای مطلوب قهرمانان ابزاری توجیهی و تعلیلی است که مخاطب را به پذیرش مضمون و رفتاری در خور و سازوار با آنچه مقدر گردیده است، وا می‌دارد.علاوه بر توجیه و تعلیل،الگوی تصدیق و تثبیت فکر را نیز به خوبی به کار گرفته‌است و در این راه اضافه بر مثل‌ها، از مناسب‌ترین ماخذ تقدیر و نگاه‌های افلاکی که قرآن است بهره می‌گیرد واین کیفیت فکر را به سیاقی حشوگونه برای نشانیدن درس‌های اخلاقی در جایگاه واقع آن به کار می‌برد::«.. که استاد سرای ازل این کدخدایی از بهر تو نیکو کردست و میزان تسویت هر دو بدست تو باز داده است،و لا تجعل یدک مغلوله الی عنقک و لا تبسطها کل البسط، و بددلی را بردباری نام منه، ع، و حلم الفتی فی غیر موضعه جهل، و کاهلی و خامی را خرسندی مخوان که نقش عالم حدوث در کارگاه جبر و قدر چنین بسته‌اند که تا تو در بست و گشاد کارها میان جهد نبندی،ترا هیچ کار نگشاید»(مرزبان نامه:۱۵۴). ولی در کلیله‌ودمنه تسلسل فکر به سیاقی توی در توی اما روشن عرضه شده است،جهانی آرمانی‌و توصیه‌ایست که بیشتر غلبه با پرورانیدن رفتارهای سیاسی است.ضمن آن‌که با تکیه بر قهرمان اثر در دنبال کردن اهداف بلند پایهٔ سیاسی،اختلافات طبقاتی و تحلیل انسان در مقام و جایگاه ذاتی و اکتسابی او می‌کوشد.جایگاه راستین انسان را براساس استعدادهای وجودی و درونی او بشناساند.در این عرصه دشواری‌های راه و آموختن آداب و آیین نشست و برخاست با بزرگان و تقرب جستن و رفتارهای دیپلماسی نیز راهکارهایی کارآمد است، لیک تمام توان اثر را نمیرساند، بلکه استعدادهای موروثی انسان و جایگاه ذاتی و راستین واقعی

آدمی با تلاش و رقابت و حسادت و بخل و کژی طینت محقق نمی‌گردد.از سویی در کلیله و دمنه چند فکر برجسته وجود دارد: الف. اعمال انسان در تعریف افکار و نیات درونی وی ثمربخش خواهد بود. ب. نتیجهٔ اعمال و نیات بد انسان متوجه اوست.دو نکتهٔ دیگری‌که در عرضهٔ افکار به شکلی مشترک در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه دیده می‌شود:الف.روانشناسی رفتارها، حرکات و برخوردها است: «...و شاید بود که چون صورت حال بشناخت و فضیحت خود بدید بمکابره درآید،ساخته و بسیجیده جنگ آغازد یا مستعد و متشمر روی بگرداند»(کلیله‌ودمنه:۹۹). ب. نشانه‌گذاری رفتارها و یا مخایلی که برای قهرمان داستان‌ها در پی بردن به هویت آن‌ها وضع شده و یا برآن اساس در داستان آن‌ها را داوری می‌کنند:«دمنه گفت: فرمان ملک راست .اما اگر بهتر نگریسته شود، خبث عقیدت او در طلعت کژ و صورت نازیباش مشاهدت افتد،که نفاوت میان ملاحظت دوستان و نظرت دشمنان ظاهر است، و پوشانیدن آن بر اهل تمیز متعذر... و علامت کژی باطن او آنست که متلون و متغیر پیش آید و چپ و راست می‌نگرد و پس و پیش سره می‌کند جنگ را می‌بسیجد»(کلیله ودمنه:۱۰۰ـ۹۹). در ادامه به برخی از ویژگی فکری این آثار پرداخته می‌شود.

فضاسازی:در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه مختصهٔ مشترکی برای پرورانیدن داستان وجود دارد و آن فضاسازی‌های هنرمندانه‌ای است که با باریک‌بینی در سازگاری با مفاهیم داستان‌ها به کار گرفته می‌شود. علاوه بر آن این فضاسازی‌ها به سبکی روانشناسانه برای تحقق مطلوب به کار رفته است و توفیق اثر را در پرورانیدن فکر دو چندان می‌کند. فضاسازی در این آثار غالبا در مقدمهٔ داستان‌ها و یا نقطهٔ پیش از رسیدن داستان به اوج یا پیام هسته‌ای آن صورت می‌گیرد و بعضا پس از وقوع واقعه و رخدادها نیز فضاهایی عمدی، آگاهانه و هدفمند ترسیم می‌گردد که بیشتر برپایهٔ باورداشت‌های عرفی و مردمی است:«..آهو به کنار آب آمد،اندکی بخورد و چون هراسانی بایستاد»(کلیله ودمنه:۱۶۲). فضاسازی در این آثار رابطهٔ تنگاتنگی با تشبیه و وصف‌ها دارد.ترکیب‌های وصفی‌ای مانند: «چون اندوهناک و چون غمناک» از این مصادیق هستند: «امروز چون از قوت بازماندم بنای کار خود بر حیلت باید نهاد، پس چون اندوهناک در کنار حوض نشست» (کلیله‌ودمنه:۷۲).علاوه بر آن بیان داشتن نشانه‌هایی در وجود شخصیت‌ها و توضیح دنیای درونی وی نیز فضای حاکم بر متن را تقویت می‌کند که ذکر آن در قسمت وصف خواهد

آمد.نکتهٔ دیگر اینکه غالب فضاسازی‌ها در کلیله ودمنه مبتنی بر بدبینی و پیشگویی‌هایی ناخوشایند است و این فضا از لایه‌های زیرین داستان‌ها و طبع و سرشت سیاسی مفاهیم کلیله نشات می‌گیرد: « زاغ جواب داد که: اگر تمامی مرغان نامدار هلاک شده‌اندی و طاووس و باز و عقاب و دیگر مقدمان مفقود گشته،واجب بودی که مرغان بی‌ملک روزگار گذاشتندی و اضطرارمتابعت بوم و احتیاج بسیاست رای او بکرم و مروت خویش راه ندادندی، منظر کریه و مخبر ناستوده و عقل اندک و سفه بسیار و خشم غالب و رحمت قاصر، و با این همه از جمال روز عالم افروز محجوب و از نور خورشید جهان آرای محروم»(کلیله ودمنه:۲۰۲).فضاسازی در کلیله و دمنه علاوه بر بن‌مایه رابطهٔ تنگاتنگی با وصف، تشبیه و لحن زبان دارد. اما در مرزبان نامه فضاسازی‌ها با الگوهایی برگرفته از طبیعت و خوش‌بینی بیشتری عرضه می‌شود، ضمن اینکه فضاسازی برای مفاهیم نامرادی و یاس به شدت کمتری مبتلاست،چرا که موضوع غالب در مرزبان‌نامه اجتماعیات و طعم تلخ و فضای سیاه در آن به علت فضاهای مردمی با کرنش بیشتری همراه است:

« با تو بنشینم و بگویم غم ها در حجرهٔ وصل تو برآرم دمها

بدانک مولد من بکوهیست از کوههای آذربایگان بغایت خوش و خرم، از مبسم اوایل جوانی خندان‌تر و از موسم نعیم زندگانی تازه‌تر.

ز خرشید و سایه زمین آبنوس همه دم طاوس و چشم خروس

همه ساله با طفل گل مهد او مطرا همه جامه عهد او

...من از پیش صدمات حوادث برخاستم و در پس کنج بی‌نامی بانواع نامرادی و ناکامی بنشستم و با جفتی که داشتم پای در دامن صبر کشیدم و ...»(مرزبان‌نامه:۶۹۶).

استحسان‌ها:استحسان‌ها که همان تعلیل‌ها و تفسیرها، برداشت‌ها و توجیه از وقایع و رخدادهااست در سراسر کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه به چشم می‌خورد.استحسان یعنی رعایت حال مخاطب و تقویت نمودن جانب باورپذیری و عقل‌گرایی در ادعا که در این آثار نیک به کار رفته است.استحسان و مصادیق آن نشان از ردپای محکم اندیشه‌های خردگرایانه است و نکته اینکه خردورزی هیچ گاه در این آثار در تقابل و منافی با تقدیر نیست وکمتر پیش می‌آید که تقدیر، تدبیر شخصیت‌های نیکوسیرت و پسندیده داستان را در نوردد:«تو ثابت قدم باش و دل قوی و نیت و طویت برعدل و رحمت منطوی دار و بفرط مجاملت و حسن معاملت با خلق خدای یک رویه باش و قوانین شرع و آیین فرمان بری حق پیرایه

اعمال کن تا از عالم غیب سرایای نصرت و تایید نامزد ولایت تو گردانند و افواج فتح و ظفر بسپاه تو متواصل شود و انزل جنودا لم تروها در شان تو منزل آید»(مرزبان نامه: ۵۲۶). در این نمونه به ترتیب نیکی طینت و رفتار، سپس تایید تقدیر و به فرجام تصدیق به آیه مقدمات و نتیجه‌گیری استحسان را تشکیل داده‌اند.استحسان به دو نوع است.الف.در پایان هر پیام پندآموز که ممکن است در فاصلهٔ هر چند سطر باشد یا در پایان یک حکایت برای تاکید برآنچه پیام مرکزی راوی است:«و در عواقب این کار تامل شافی واجب دارید، که عاقلان بنای کار خود و از آن دشمن بر قاعدهٔ صواب نهند و سخن خصم بسمع تمیز شنوند، و چون کفتاربه گفتار دروغ فریفتهنشوند وباز غافلان بدین معانی کم التفات نمایند»(کلیله‌ودمنه:۲۱۶).آنچه استحسان را تقویت می‌کند، مثل‌ها، کنایه‌ها و تصدیق با بهره از آیات قرآنی و احادیث است:«و از بسیاری مقدارشان نباید اندیشید که دلیران کارآزموده گفته‌اند که از همپشتی دشمنان اندیش نه از بسیار ایشان«(مرزبان‌نامه:۵۲۶).قسمت نخست جمله تا قبل از حرف «که» در معنای تعلیل استحسان را تشکیل داده و قسمت دوم آن را تصدیق به مثل می‌نامیم. ب. نوع دوم در پایان یک حکایت یا داستان که در تایید مضمون حکایت پیشین است:«و این مثل بدان آوردم تا شما همچون درودگر فریفته نشوید،و معاینهٔ خویش را بزرق و شعوذه و زور و قعبرهٔ او فرو نگذارید»(همان: ۲۲۱). استحسان به این دو شیوه در کلیله و دمنه به نسبت مرزبان نامه از نمود بیشتری برخوردار است.

جهان نگری: در آثار مورد بحث سوای در نظر گرفتن بافت صوری داستان یعنی زبان و پیرنگ،جهان‌نگریوسیعی گسترده شده است و این جهان‌بینی به طور کلی بر «انسان‌پروری» و زیرمجموعه‌های آن مانند:انسان‌دوستی، انسان‌سازی،انسان‌طبعی و خوی انسانی، اخلاق انسانی و افکار و دنیای آرمانی انسان واقع شده است.حول این عنوان در کلیله‌ودمنه و در مرزبان‌نامه قسمت‌هایی که غلبه با اندیشه‌های افسانه‌ای است،مجموعه‌ای از تقابل عظیم دیده می‌شودو اصلی‌ترین آن تقابل میان خوب و بد است.تقابل راستی و ناراستی، تقابل قناعت و افزون‌خواهی، تقابل تلاش و کوشش‌های بیهوده در برابر تقدیر که به مثابهٔ امری بی‌بازگشت نازل می‌گردد،تقابل عدل وظلم، تقابل نیات خوب و بد، تقابل صفات انسانی و حیوانی، تقابل هنجارها و خلاف‌هنجارها، تقابل جایگاه‌ها اعم از طبقات اجتماعی، پادشاه و.... جهان‌نگری این دو اثر را بنیان نهاده است که در راستای موضوعات

سیاسی، اجتماعی و اخلاقی قابل کاربرد هستند. از دیگر مصادیق بارز این جهان‌نگری می‌توان به مواردی که در ادامه می‌آید، اشاره کرد:

طبقات اجتماعی و مراتب آن‌ها: کلیله‌ودمنه اثری است که در آن کلیله به کرات جایگاه و طبقهٔ خود را با دمنه در میان گذاشته و یادآوری می‌کند.استعدادهای موروثی و ذاتی را در آنچه دمنه به علت حرص و افزون‌خواهی مبتلا می‌سازد، با تحلیل طبقهٔ اجتماعی و جایگاه یادآوری می‌کند.ضمن اینکه تعریف شدن جایگاه قراردادی و وضعی سخیفی که برای دمنه در نظرگرفته شده است، موافق با عدل و انصاف دیده نمی‌شود و بررسی جوانب اجتماعی و حقوقی آن از نظر هوش و استعدادی که در دمنه هست، تاحدودی در خور اعتنا است.اما این جایگاه از پیش تعریف شده و بغض درونی وی نسبت به آن سبب شده است، در راستای قدرت طلبی و حسادت وی به گاو که الگوی کم‌خردی و بی‌کفایتی است،او را به هلاکت برساند، ولو اینکه در لابلای داستان برای توجیه این عاقبت، پلید بودن نیات درونی و صفاتی چون افزون خواهی تعریف می‌گردد و ساده لوحی گاو را در آن جایگاه والا و قهر صواب شیر نسبت به دمنه را توجیه نماید. اما توجه به داعیه‌های پیدایی این صفات در قهرمان اثر یعنی دمنه و طبقهٔ تحمیلی او وی را تبریه می‌کند.جایگاه طبقاتی افراد به هیچ وجه تغییر نمی‌کند.«مصاف پیل و شیر و نصرت یافتن شیر بر پیل»مصداق بارز این مدعاست:«در ذهنیت انسان سنت‌مدار شرقی و به ویژه ایرانی، نظم نظام اجتماعی، برساخته‌ای ازلی ـ ابدی تلقی می‌شود که از آغاز هم همین گونه خواهد بود.فرادستان همواره بالا و والا و مهم بوده‌اند و فرودستان هم همیشه پایین و پست و بی‌ارزش خواهند ماند.چه صورت نظام اجتماعی ـ با همه ارکان ازلی آن ـ هیچ گاه تغییری نخواهد کرد و صرفا ماده این صورت جابه‌جایی خواهد داشت.بدین معنا که در عین ثبات صورت‌های اجتماعی، ماده‌هایی از ارکان اصلی صورت ممکن است جا عوض کنند و دوباره همان صورت ازلی تثبیت کنند.. در کل ادب شرقی و به خصوص ایرانی در باب نظم جاودانی طبقات اجتماعی و اینکه سیاه‌گلیمان فرودست،همیشه بدبختند و سپیدبختان فرادست در همه حال کامیاب و بهره ور خواهند بود»(محبتی،۱۳۸۸:۱۰۸). نکتهٔ دیگر اینکه در این آثار ملاک داستان‌پردازی و ایجاد اعجاب‌انگیزی اولیه با بهره از شخصیت‌هایی است که فاصلهٔ طبقاتی بسیاری دارند.مثلا مرد باغبان با خسرو، داستان ایراجسته با خسرو

،خسرو و مرد زشت‌روی و... در واقع این فاصلهٔ و تقابل طبقاتی در عنوان داستان نوعی جاذبه برای دنبال کردن اثر را نیز به همراه دارد.

غلبهٔ اندیشه‌های تدبیرگرایانه، تقدیرگرایانه جمال‌شناسانه:تدبیر و چاره‌گری در جای‌جای داستان‌های کلیله و مرزبان در برابر رخدادها و برخورد شخصیت‌ها با همدیگر دیده می‌شود. برای تدبیر و چاره‌گری زمینه‌های متعددی وجود دارد و الگوهای متفاوتی از تدبیر در ابعاد اجتماعی، سیاسی و اخلاقی عرضه شده است. دکتر شمیسا می‌نویسد:«کلیله و دمنه در طی تاریخ به سه جهت همواره مورد توجه بوده‌است: یکی به لحاظ فکری که آن را کتاب کیاست و سیاست می‌دانستند و از این رو مخصوصا مورد توجه دولتمردان و اصحاب سیاست بوده است. دو دیگر به لحاظ تاریخ نثر فنی.. سدیگر به لحاظ تلخیص و شرح و بازنویسی»(شمیسا،۱۳۷۳:۸۴).براین اساس در کلیله ودمنه با مجموعه‌ای از الگوهای فکری که به تدبیر و چاره‌گری در موقعیت‌های سیاسی برای دولتمردان پیش می‌آید پرداخته‌است. علاوه آن پیوسته برخوردها و رفتارهای شخصیت‌ها بر اساس آداب اجتماعی و الگوهای فرهنگی تدبیر می‌شود، براین اساس اخلاق اجتماعی با الگویی مبتنی بر فرهنگ عمومی در موقعیت‌های گوناگون در تقابل قشر فرودست با فرادست و دیگر اقشار جامعه تدبیر می‌گردد. اما یک مصداق دیگر تدبیر که با بهره ازخردورزی و ابزارهای ابزارهای عقلی و ادبی مانند استحسان، تعلیل‌های عقل، کنایه‌های عینی، مثل‌های تلویحی و فرهنگی می‌آید:«..دمنه گفت: خردمند در جنگ شتاب و مسابقت و پیش‌دستی و مبادرت روا ندارد و مباشرت خطرهای بزرگ باختیار صواب نبیند»(کلیله‌ودمنه:۱۰۹).و مصداق دیگر آن در توجیه وقایع در مقابل اندیشه‌های تقدیرگرایانه قرار می‌گیرد؛البته تقدیر پیوسته بر انسان غالب است، اما در تعارض و جدال با جنبهٔ نیک اثر نیست:«.. بحقیقت مرا اجل اینجا آورد، و الا من چه مانم به صحبت شیر؟ من او را طعمه و او در من طامع .اما تقدیر ازلی و غلبهٔ حرص و اومید مرا در این ورطه افکند. و اعلم انی فایل الزای مخطی * و لکن قضاء لا اطیق غلابه.و امروز تدبیر از تدارک آن قاصر است و رای در تلافی آن عاجز،»(کلیله و دمنه: ۱۰۵).تقدیر و خردورزی در مرزبان‌نامه رنگ مذهبی و دینی بیشتری دارد و بیشتر جنبهٔ الهی و ملکوتی دارد، در حالی‌که تقدیر در کلیله‌و دمنه به واسطهٔ روزگار ، اندیشه‌های دهری وافلاکی و به مثابهٔ استدلال‌هایی اسطوره‌ای و کهن‌الگوها توجیه می‌شود و رنگ مذهبی‌آن کمتر است:«و اگر

کسی را بخت یاری کند و ملازمت این سیرت دست دهد بران محمدت و صلت چشم نتوان داشت،اما ملکه زمانه را در این اثری بزرگ بود،تاج و کسوت بابت اوست و البته دیگر بندگان را نشاید »(کلیله و دمنه:۳۷۲).در این آثار تدبیر با حسن نیت توفیق می‌یابد چرا که توجیه کننده اخلاق است و درس اخلاق و توجه به انسان‌دوستی و آیین‌دوستی در مرکز توجه این آثار است. تدبیر با این اوصاف تنها در برابر تقدیر و جبر آن محکوم است که در این‌صورت نیز متضمن پند است.در این دو اثر جمال‌شناسی و زیبایی‌دوستی در دو سطح به نسبت دیگر موضوعات غالب تر است. الف. زیبایی سیرت و حسن رفتار و عقیدت و نیت:«..و گویند که در قول بی‌عمل و منظر بی‌مخبر و مال بی‌خرد و دوستی بی‌وفا و صدقهٔ بی‌نیت و زندگانی بی‌امن وصحت فایده بیشتر نتواند بود»(کلیله و دمنه:۱۱۶).در این عبارت حسن هریک را در بعد معنوی و جنبهٔ والای معرفتی آن قلمداد شده است.

ب. زیبایی و جلوه‌های طبیعی که برای وصف و فضاسازی به وفور از آن‌ها استفاده می‌شود:«... آورده‌اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود و عکس آن روی فلک را منور گردانیده،از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره هزار سپهر حیران.

یضحک الشمس منها کوکب شرق ❋ موزر بعمیم النبت مکتهل

سحاب گویی یاقوت ریخت بر مینا ❋ نسیم گویی شنگرف بیخت بر زنگار

بخار چشم هوا و بخور روی زمین ❋ ز چشم دایهٔ باغ است و روی بچه خار»(کلیله‌ودمنه:۸۶). در این نمونه مسلم است که علاوه بر بیان جلوه هایی زیبایی طبیعت، فضاسازی و وصف نیز به نیکی گسترده شده‌است.اما مصداق این مدعا در مرزبان نامه نیز چشمگیر است:«...باغ در باغ و بستان در بستان بنهادند و آب‌های عذب زلال که گفتی از قدمگاه خضر پدید آمدست یا از سرانگشت معجزه موسی چکیده در مجاری و مساری آن روان کردند»(مرزبان‌نامه: ۱۱۷ـ۱۱۸).

حاکمیت اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی:تدبیر معاش، کسب جایگاه اجتماعی،نزدیکی به بزرگان، پادشاهان و نایل شدن به هدف و نتیجهٔ مطلوب در گرو تدبیر و اندیشه‌هایی از روی سیاست است. این انگیزه‌ها حاصل نمی‌گردد،مگر آنکه از معبر اجتماع گذر نمود. در این گذرگاه بایسته است از بوتهٔ انسان‌دوستی، آیین‌نگاهداشت

دوستی، حسن نیت و خوش رفتاری، قناعت و مناعت طبع، پرهیز از حرص و افزون‌خواهی، مروت و پاک دلی و...عبور کرد و در وادی اجتماع واخلاق و مصادیق متعدد آن‌ها در مرزبان‌نامه و کلیله ودمنه باید به افکار و اقدامات از روی سیاست و احتیاط مبادرت نمود. اما سیاست به معنای تدبیر حیات یک جنبهٔ این آثار است و در تعریفی که آمد غلبه با مرزبان نامه است، چراکه جهت‌گیری اجتماعی و اخلاقی در مرزبان به نسبت کلیله پررنگ‌تر است. در تعریف دیگر از سیاست روابط و رفتارهای انسانی با نظام کل و طبقاتی سیاسی که در نظامی فراتر از محدودهٔ فردی تعریف می‌شود، جریان دارد. احتیاط، ترس و آینده‌نگری، بدبینی، قدرت طلبی، در این تعریف برای جنبه‌های داستانی این دو اثر تعریف می‌شود. کلیت داستان کلیله ودمنه بر پایهٔ اندیشه‌های سیاسی از این نوع تعریف می‌شود.تعاریف و تصاویر بسیاری از شخصیت‌ها ،اهداف آرمانی و سرگذشت‌های این طبقه در کلیله ودمنه عرضه شده است، هرچند در مرزبان نامه این رشته تا حدودی منفصل شده و تنوع و تعدد موضوع نیز تعریف می‌گردد.

حدیث نفس: در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه«حدیث نفس یا دیالوگ‌های درونی» شخصیت‌ها با خویشتن یک ویژگی مشترک است.قهرمان شیری می‌نویسد:«در یک تقسیم‌بندی کلی،شیوه‌های بیان را در چهارگونهٔ متفاوت دسته‌بندی کرده‌اند. بیان مباحثه‌ای ،بیان توضیحی، بیان روایتی، بیان توصیفی.دو شیوهٔ اول در مقایسه با دو شیوهٔ آخر کاربرد چندانی در هنر داستان‌نویسی ندارند،مگر اینکه به شکلی در خدمت بیان روایتی قرار گیرند»(شیری،۱۵:۱۳۸۲).اما اینکه در این آثار که دارای الگوهای مشترک نیز هستند،کدام شیوهٔ بیان مورد استفاده است به طور قطع نمی‌توان ادعا کرد، بلکه در هر جایی از داستان بهره‌ای از یکی از این انواع گرفته شده‌است. برای مثال در ترسیم کنش‌ها و واکنش‌ها، چگونگی وقوع رخدادها، نقل و بازگو کردن قصه‌ها و افسانه‌های کهن اعمال داستانی شاهد بیان روایتی هستیم. در نمایش دادن تصویرهای داستان‌ها از بیان توضیحی بهره گرفته شده‌است.شیوهٔ بیان توصیفی با فنی تا حدودی درهم آمیخته شده است.در مرزبان‌نامه و کلیله ودمنه توصیف به شکلی آگاهانه صورت گرفته و با تسلط بر باورداشت‌های مردمی، تسلط بر آداب و رسوم اجتماعی، برخوردها و مسایل روانشناسانه صورت گرفته است، در نتیجه ردی از بیان توصیفی و توضیحی نیز در آن‌ها دیده می‌شود.اما نمایش حدیث نفس درونی شخصیت‌ها در این دو اثر حاصل دو عملکرد

است:الف.روان‌کاوی ب. موقعیت‌پردازی. شخصیت‌ها در این آثار قبل از وقوع واقعه در حال یک جدال درونی با خویشتن هستند،بیان این جدال درونی یا بیانگر خبث طینت و یا حسن نیت شخصیت است و نکته اینکه به فرجام نقطهٔ پایانی داستان که پند و نتیجه‌گیری برآن واقع می‌گردد، براساس این نیات درونی تحقق می‌یابد: «..از طریق روان‌کاوی نمایش مستقیم واکنش‌های ذهنی، عاطفی و درونی شخصیت‌ها در قبال موقعیت‌ها و حوادث صورت می‌گیرد»(همان:۳۷).دیگر اینکه از این حدیث نفس دلایلی توجیهی، عقلی، مذهبی و اسطوره‌ای برای توجیه رخدادها پرورده می‌شود که مخاطب را برای پذیرش نتایج داستان آماده می‌کند. در حدیث نفس مخاطب برای تداعی تجربیات آماده می‌شود و جنبهٔ واقع‌گویی را در اثر تمثیلی فراهم می‌سازد.از آنجا که حدیث نفس به شخصیت‌های اثر مربوط است به جنبهٔ رمزی اثر خدشه‌ای وارد نمی‌شود و پیام اثر رمزی به دم دست‌شدگی مبتلا نمی‌شود.در کلیله‌ودمنه روایت جویباری این واقع‌گویی که شخصیت را برجسته می‌کند،چشمگیرتر است

نتیجه‌گیری از داستان‌ها: در این دو اثر راوی پس از ذکر حکایت علت را گفته و نکتهٔ اخلاقی و یا تعلیمی را به شکلی برجسته‌تر در اختیار خوانندگان می‌گذارد: «.. مهمان را معلوم شد که آن خلل در بصر پسر بود نه در نظر پدر. این افسانه از بهر آن گفتم تا بدانی که حاسهٔ بصر باآنک در ادراک اعیان اشیا سلیم تر حواسست از مواقع غلط ایمن نیست حاسه بصیرت که از حواس باطن در پس حجاب‌های اوهام و خیالات می‌نگرد، از موارد صواب و خطا چگونه خالی تواند بود؟»(مرزبان نامه:۲۲۸ـ۲۲۹). نتیجه‌گیری در کلیله‌و دمنه غالبا علاوه بر لابلای داستان‌ها و در غالب‌پندها و تذکارها که می‌آید،در آغاز ابواب نیز با کمترین مقدمه‌چینی و یا ایجاد حالت انتظار آورده می‌شود و در راستای آن نتیجه که انتظار می‌رود، داستان یا حکایتی آورده می‌شود:«رای هند فرمود برهمن را که: بیان کن ز جهت من مثل دو تن که یکدیگر دوستی دارند و بتضریب نمام خاین بنای آن خلل پذیرد و بعداوت و مفارقت کشد»(کلیله و دمنه:۵۹). اما در مرزبان نامه به سبک قصه‌گویی ابتدا فضاسازی‌ها، سپس قهرمان‌ها،بعد تقابل رفتارها و برخوردها و در پایان نتیجه‌گیری‌ای نیز صورت می‌گیرد.با وجود دشواری‌های ساختاری و درون ساختی این آثار نتیجه‌گیری و بیان هدف از ذکر داستان اطمینان و اعتدالی را برای پرورانیدن مفهوم داستان و انتقال اندیشه به مخاطب دنبال می‌کند.

ـ **وجود عناصر قصه** : در مرزبان نامه به نسبت کلیله‌ودمنه عناصر قصه مانند دیو، پری و جادو بیشتر به کار رفته است و در برخی موارد پذیرش بن‌مایه را برای خواننده تضعیف می‌کند و حتی مولف خود به افسانه بودن آنچه نقل می‌کند، اشاره دارد: «در عهود مقدم و دهور متقادم دیوان که اکنون روی در پردهٔ تواری کشیده‌اند و از دیدهای ظاهربین محجوب گشته، آشکارا می‌گردیدند و با آدمیان از راه مخالطت و آمیزش در می‌پیوستند و باغوا و اضلال خلق را از راه حق و نجات می‌گردانیدندو اباطیل خیال در چشم آدمیان آراسته می‌نمودند»(مرزبان‌نامه:۲۱۳).اما در کلیله‌ودمنه گرچه قهرمان‌ها حیوانات هستند و انتساب افعال انسانی به حیوانات تا حدودی ممکن نیست، لیک جنبهٔ هنرمندانه تمثیل و داستانی آن به حدی قوی است که جایگاه انسانی در آن بیشتر به چشم می‌خورد.در نتیجه جایگاه قبول در ساختار ظاهری داستان‌های کلیله‌ودمنه به نسبت مرزبان نامه بیشتر تعریف شده است. مبهم کردن زمان و مکان ، وجود عناصر قصه، غیر واقعی بودن نام شخصیت ها از وجوهی است که جنبهٔ تمثیلی این آثار را تقویت نموده و سبب می‌شود که مقاصد ثانویهٔ بیشتری از نظر علم معانی برای جملات نثری این آثار در نظر گرفته شود.در نتیجه هدف غایی و عمومیت مخاطب و رعایت اصل بلاغت یعنی تناسب جزء با کلیت ساختاری یک اثر، در سایهٔ این کیفیت پردازش حاصل می‌گردد.

زمان ومکان‌ها: در قصه‌های این دو اثر، تاریخ و مکان دقیق رویدادها مشخص نشده است. زمان بر اساس یک نظم منطقی رویدادها را پیش نمی‌برد و یکی از مهمترین عواملی که سبب پذیرش یک رویداد و تاثیرگذاری آن بر مخاطبین است در نظر داشتن زمان و مکان واقعه است، البته در موازات این دو عنصرشناخت مخاطب یا قهرمان نیز بی تاثیر نیست. در کلیله و دمنه و مرزبان نامه زمان به دو شکل از همدیگر گسسته می‌شود:الف.پیش بینی حوادث و پیشی گرفتن بر آن‌ها است. به ویژه آن‌که در آغاز داستان‌ها اصولا نتیجه اخلاقی گفته می‌شود و داستان بر آن نتیجه روایت می‌شود و این خود مصداق این امر است.ب. زمان پریشی. یعنی منشاء رویدادها به نحوی است که زمان برای آن‌ها تعریف نمی‌شود یا قصه و افسانه و عناصر غیرطبیعی که در مرزبان‌نامه بیشتر مصداق دارد.(نقل به مضمون:شیری:۱۸).از نظر زمانی و وجود حیاتی، در مرزبان‌نامه شخصیت‌های زمانمندی چون بزرجمهر، دانای دینی،شاه اردشیر ،آزادچهر، خسروان پارس، دیده می‌شود و شخصیت‌هایی که از نظر تعریف زمان و مکان بتوان برای آن‌ها قایل

به فرضیه‌های انسانی گردید، مانند: درودگر، مرد زشت‌روی، منجم، کدخدا ، کفشگر و... مصداق زمان پذیری هستند،لیک ترتیب منطقی‌ای از نظر قواعد و تسلسل علت و معلولی داستان از آغاز تا انجام برای آن‌ها دیده نمی‌شود.در کلیله و دمنه نهایتا قهرمانان شخصیت‌ها از نوع دوم هستند که درجه قبول در آن‌ها کمتر است.زمان در مرزبان‌نامه به علت آمیزش با عناصر قصه وفراطبیعی و رفتارهای بی‌زمان به دوردست‌هایی غیر قابل باور می‌رود، در حالی‌که در کلیله ودمنه باوجود قهرمانان و شخصیت‌های فرضی و زمان بی‌نشان به تاثیر از واقع‌نگری و پرهیز از جولان در عرصهٔ فرا طبیعی قبول بن مایه‌ها و تاثیرگذاری بیشتر است، ضمن آنکه پایداری و روایت‌پذیری کاربردی در داستان‌های کلیله‌ودمنه بیش از مرزبان نامه تعریف می‌شود:«مرغزاری است فلان جای که اطراف آن پر شکوفه متبسم و گل خندان است»(کلیله ودمنه:۱۶۸). و مصداق ابهام و اختفای زمان یا مکان در مرزبان نامه:«..آورده‌اند که در مرغزاری که صباغ قمر در رستهٔ رنگرزان ریاحین دکانی از نیل و بقم نهاده بود و عطار صبا در میان بوی فروشان یاسمن نسترن ناف های مشک ختن گشاده ،زاغی بر سر درختی آشیان کرده..»(مرزبان نامه:۶۷۹ـ۶۸۰). و از نظر اختفای زمان: « روزی راسویی در آن نواحی بگذشت»(همان:۶۸۱).

سبک زبانی‌و بلاغی مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه:در کلیه ودمنه و مرزبان‌نامه از نظر بلاغی وجوه اشتراک و افتراق‌هایی دیده می‌شود. کاربست استعاره، کنایه و تشبیه وجوه اشتراک این دو اثر هستند.البته این آثار هردو تمثیلی هستند و از این نظر کلیله و دمنه اثری تماما تمثیلی است که در هیچ کجای روایت و کلیت تمثیلی داستان انفصالی ایجاد نشده است و از آغاز تا انجام انسجام و اتصال ظاهری آن محفوظ است. اما در بطن این تمثیل گستره، داستان‌هایی در تایید و تصدیق اصل داستان می‌آید که تمثیل را در حوزه‌ای محدودتر از اثر تمثیلی معرفی می‌کند که از نظر درونی نوعی انفصال معنایی متناسب با کلیت اثر ایجاد شده که صرفا حوزهٔ تمثیل را محدود نموده است. اما دایرهٔ مصادیق تمثیل در سطح جملات و واژگان نیز از دیگر بسترهای الگوسازی زبان مجازی این آثار تمثیلی است. در سطح جملات شاهد کنایه‌ها، تشبیه‌های تمثیلی، حسن‌تعلیل‌ها، اسلوب معادله و ارسال مثل‌ها هستیم. و در سطح کلمات استعاره‌هایی از نوع صریح و بعضا کلماتی که دارای صنعت ایهام، ایهام تناسب، نماد هستند،بیشتر دیده می‌شود.بر این اساس از نظر مصادیق زبان تمثیلی، استعاره، نماد، کنایه و تشبیه تمثیلی به نسبت دیگر

آذین‌ها در کلیله ودمنه تقویت یافته‌تراست.اما در مقام مقایسه که برآییم قراین عمومی برای درک معنای حقیقی و مفاهیم ثانویهٔ در کلیله‌ودمنه به نسبت مرزبان‌نامه ساده‌تر و در دسترس بیشتری قرار دارد، چرا که انتساب افعال، رفتارها، برخوردها و تحلیل‌ها و نتیجه‌گیری‌ها انتساب آن را به قهرمانان واقعی و راستین اثر که انسان‌ها است بیشتر نزدیک می‌کند. از نظر صنایع بدیعی شاید بتوان گفت بارزترین نوع آذین در انحصار سجع و موازنه است که کاملا به ضرورت و تناسب پیام داستان آمده است:«...و قدیمترین نثر مصنوع ، نثر ابن مقفع است در ترجمه کلیله و دمنه که اندکی دارای سجع و موازنه می‌باشد، ولی معذلک در حدود بی‌تکلفی و سادگی و فصاحت است و سجع‌های بارد و تکرار و مترادفات را در آن کتاب و سایر آثار ابن مقفع راه نیست»(بهار،ج۲، ۲۳۷: ۱۳۳۶).

وصف: در کلیله و دمنه توصیف با مصادیق متعددی صورت می‌گیرد: **الف. تشبیه.** یکی از رسالت‌های تشبیه تفسیر و روشن‌گری است، درصورتی که مشبه به ذهنی، معقول و یا خیالی نباشد. در مرزبان‌نامه هدف توصیف و ایضاح با بهره از تشبیه دنبال می‌شود ، اما بعضاچون وجه شبه قابل دریافت نیست یا وجه شبه در مشبه به چندان اجلی و اعرف نیست ، از نیل به مقصود خویش باز می‌ماند:«...هرگاه که خلسه من الزمان و فرصه من الحدثان،زمانهٔ شوخ چشم را چشم زخمی در خواب ذهول یافتمی و حجرهٔ خرابهٔ دل از آمد و شد احداث متوالی خالی شدی»(مرزبان نامه: ۳۲).اما این موضوع در کلیله‌و دمنه با موفقیت بیشتر حاصل شده است و با وجود آن که مشبه یا مشبه به عقلی و خیالی نیز به کار گرفته می‌شود، تشبیه سرشتی خوش و گورا دارد و تشبیه به نیکی پیامی را که مقصود است، تزریق می‌کند:«لکن مرعی و لا کالسعدان. مرغزاری است فلان جای که اطراف او پر شکوفه متبسم و گل خندان است و زمین او چون آسمان پرستارهٔ تابان.

ز بس کش گاو چشم و پیل گوش است * چمن چون کلبهٔ گوهر فروش است»(کلیله‌ودمنه: ۱۶۸ـ ۱۶۹).**ب. تعدد صفات**:«تعدد صفات»اگر در بستر نثر نباشد به آن تشبیه جمع گفته می‌شود،در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه این مولفه به وفور به چشم می‌خورد، لیک در مرزبان‌نامه به علت بهره از کلمات دشوار و دیریاب هدف روشنگری تا حدودی مهمل گذارده می‌شود و غالب صفاتی که رسالت مشبه به را دارند مبتلا به آرکاییسم‌گرایی هستند:«شنیدم که بازرگانی پسری داشت، مقبل طالع، مقبول طلعت،عالی همت، تمام آفرینش، به وی رشد و نجابت از حرکات او فایح و رنگ فرو

فرهنگ بر وجنات او لایح، »(مرزبان‌نامه:۱۵۹). اما در کلیله‌ودمنه کلمات به نسبت روشن و با وجود اینزمانی نیودن واژگان درک آن‌ها محقق و مقدور است:«.. مرزبانی بود مذکور و بها رویه نام زنی داشت چو ماه روی و چو گل عارض و ، چو سیم ذقن ، در غایت حسن و جمال و نهایت صلاح و عفاف، اطرافی فراهم و حرکاتی دلپذیر، ملح بسیار و لطف بکمال»(کلیله و دمنه:۱۵۳).در کنار این تشبیه و تعدد صفات، نویسندگان به توصیفاتی تکمیلی نیز پرداخته اند..با دقت در شواهد در می‌یابیم که نویسندگان ابتدا با بهره از چند کلمه متعدد موصوف را توصیف می‌کنند و سپس در سطح چند عبارت وصفی یا جمله‌هایی که همان صفاتی گشتاری هستند، این عمل را انجام می‌دهند و به نیکی سطح وصف را رعایت کرده‌اند تا به تدریج اوصاف را برای موصوف تقویت کنند.نکته دیگر اینکه در بعد «اوصاف تکمیلی» مرزبان‌نامه از نظر رستاخیز کلمات و وجهۀ موسیقیایی و آوایی به نسبت کلیله ودمنه موفق‌تر است.اما از نظر حرکت و رفتار زبانی که حاصل از رعایت اصول فصاحت و شیوایی و رسایی بیان است، کلیله‌و دمنه از توفیق بیشتری برخوردار است.**ج.اوصاف تاکیدی:**از دیگر ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناسانه در کلیله و مرزبان نامه اوصاف تاکیدی است. این وصف‌ها غالبا انتساب‌هایی هستند در حد فاصل تشبیه و صفت‌هایی که قابل اثبات‌و تحقیق هستند:«شیر که همه جای مهابت او نقصان نپذیرد اگرچه بسته و در صندوق دیده شود باز توانگر قاصر همت ذلیل نماید چون سگ که به همه جای خوار باشد اگرچه بطوق و خاخال مرصع آراسته گردد»(کلیله و دمنه:صص۱۸۰ـ۱۸۱).و در مرزبان نامه نیز این نوع از مصادیق متعدد برخوردار است:«شنیدم که شاه اردشیر که بر قدما ملوک و عظماء سلاطین بخصایص عدل و احسان متقدم بود و مادر روزگار بفرزانگی او فرزندی نزاد، دختری داشت چنان پاکیزه پیکر که هر در بشرۀ او نگاه کردی،ماهذه بشرا بر زبان راندی و هرکه لحظه کرشمۀ الحاظ او بدیدی، افسحر هذا ،برخواندی.صورتی که مثل آن بر تختۀ مخیله نقش نتوان کرد، جمالی که نظر در آیینه تصور نظیر آن نبیند.»(مرزبان نامه:۱۸۰).در این نوع بیان توصیفی که تشبیه را در سطوح جمله یادآوری می‌کند، چون قراینی تشبیهی و صفت کذب که لازمۀ تشبیه است در آن تضعیف گردیده و از سویی برای این که اوصاف با تکیه بر تصدیق به تایید و محکم نمودن مفهومی که وصف می‌کند، روی می‌آورد، وجهۀ مقبولیت و تاکید در آن شدت می‌یابد. برای این تایید بعضا از آیه‌های قرآنی و مثل‌های رایج عربی و فارسی نیز

بهره گرفته‌اند. د.**تضادهای موسیقیایی:** یکی دیکر از ابزارهای تعریف و شناساندن مفاهین در این دو اثر داستانی بهره از عنصر تضاد است. چرا که یکی از بهترین ابزارها برای تعریف نمودن یک موضوع آوردن مفهومی متقابل است که گفته‌اند: هرچیز را به ضد آن بهتر می‌توان شناخت. اما برخی از این تضادها به شکل ترکیب‌هایی عطفی در مجاورت هم می‌آیند و گاه در سطح جملاتی وصفی و متضاد می‌آیند: «.. و آغاز و انجام متوافق شد و بدایت به نهایت مقترن گشت»(مرزبان نامه: ۱۷۴).و در کلیله ودمنه:«... و او را از آن مجال قصد و عنایت و دست بدکرداری و شفقت هم نمی‌شناختم »(کلیله‌ودمنه:۱۳۳). دیگر اینکه تضادها در این دو اثر به دو نوع تضادهای ساکن یا معنایی و حرکتی تقسیم می‌شوند. تضادهای ساکن به کلماتی گفته می‌شود که در آن فاصله تقابلی میان دو واژه وجود ندارد و صرفا شدت مخالفت دو معنا را بیان می‌کند، مانند زیباروی و زشت‌روی، موافق ومخالف و... اما در تضادهای حرکتی، برای نمودن درجهٔ اغراق و اختلاف، گزینش از کلماتی است که برای ترسیم درجه و شدت اختلاف آن‌ها مسیری پیموده می‌شود. مانند: عرش و فرش. زمین و آسمان، کودکان و بزرگان و... این فاصله یا فضایی مادی است و یا تحلیل معنوی دارد. نکته اینکه بسامد این نوع در مرزبان‌نامه در مقایسه با کلیله و دمنه بیشتر است و رابطهٔ بین این دو کلمه با یکی از مصادیق جناس اختلافی، سجع یا جناس طرف قابل انطباق است. در کنار تضادهایی از نوع ترکیب‌های عطفی که رابطهٔ تضاد و تقابل دارند، برخی ترکیب‌ها رابطهٔ هم‌معنایی یا ترادف باهمدیگر دارند که خواننده و سبک عمومی و بلاغی این دو اثر را بر همجواری و مقارنت طلبی نه مفردات تعریف می‌کند.

هـ ارسال‌مثل و کنایه:ارسال‌مثل با کنایه در نثر کلیله‌ودمنه تا حدودی به همدیگر نزدیک شده‌اند.و کنایه‌ها معانی ظاهری و نزدیک آن‌ها نیز چون قابلیت دلالت مطابقه را دارد، بدون در نظر گرفتن معنای ثانویه آن‌ها نیز قابل درک هستند.چون زبان درآثار تمثیلی و رمزی زبان‌هایی تکامل‌یافته و پیشرفته است و انتخاب کنایه‌ها در این آثار از نوع مردمی و رمز هستند، چندان میان آن‌ها و حریم زبان عادی فاصله نیفتاده است.نکته دیگر اینکه ارسال مثل‌ها بیشتر برای بیان جنبهٔ ادعایی و تصدیق آن پیام اخلاقی یا نتیجه‌گیری تعلیمی به کار گرفته شده‌اند:«ساعی پیش از اجل بمیرد»(کلیله‌ودمنه:۱۴۲).و یا«.. تا سگان دندان تیز کرده در وی افتند که ـ میراث حلال است ـ »(همان: ۲۳۹).مثل‌ها

در کلیله‌ودمنه و مرزبان نامه قابل درک هستند ، غالبا مثل‌هایی از نوع سایر بوده یا دارای تجربه‌ای عمومی و مشترک نزد مردم هستندو غالبا شنوندگان حتی اگر نشنیده‌اند، توان درک جنبهٔ مثلی آن را دارند که در این‌آثار موفق‌وتوانمند هستند،ضمن آنکه در این دو اثر کنایه و مثل هم از نوع فارسی و عربی به وفور به چشم می‌خورد و در هر دو صورت حد اعتدال برای درک و دریافت آن‌ها رعایت شده است :«و رب شارق شرق قبل ریقه»(مرزبان نامه: ۶۷۷). اما کنایه گاهی از نوع تعریض‌هایی است که جنبهٔ طنز نیز دارند و می‌توان آن را با ارسال مثل نیز توجیه نمود«ترکت الرای بالری»(کلیله و دمنه:۱۱۷).«.. و یا نشانه‌ها و قراینی برای اثبات آنچه در رفتار افراد است که در این راستا بسامد کنایه‌های رمزی بیشتر است:«دراز گردن کشیده بالا»(همان) «دندان نمودن و بر جای سرد شدن»(همان: ۲۳۲). نشانه‌های خشم گرفتن و مردن است. البته انواع دیگر کنایه که با افهام عمومی قابل درک باشد، نیز در کلیله‌ودمنه بیشتر و در مرزبان‌نامه کمتر به چشم‌می‌خورد:«آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود»(کلیله‌ودمنه:۸۶).و یا«دامن درتوان چیدن»(کلیله‌ودمنه:۲۳۷).و من می‌پذیرم که دم طرقم و دل در سنگ شکنم »(کلیله‌و دمنه). ضمن اینکه کنایه‌های ذهنی نیز تا حدودی در این دو اثر به ویژه مرزبان نامه وجود دارند و بعضا با مثل هم آمیخته است:«... مبادا که بغل زنان استهزاء زاد فی الشطر نج بغله ، آخر الامر بر زیادت جویی تو زنند و بآخر بدانی که شاه را رای ناصواب در خانهٔ مات نشاند و رقعهٔ حیات برافشاند»(مرزبان‌نامه:۵۳۸).استاد خطیب رهبر در توضیح بغل زنان و زاد.. می‌نویسد: شماتت‌کنان ، بغل‌زدن کنایه از شماتت کردن باشد و آن که به شماتت ریشخند کند یا کوشندگان در ریشخند کردن و در توضیح زاد.... : بر مهره‌های شطرنج استرماده‌ای افزود؛ چنانکه می‌دانیم استر در شمار مهره‌های شطرنج نیست ، مراد از این مثل به کنایه آنست که کاری نابهنجار و بی‌رسم کرد ،نظیر زاد فی‌الطنبور نغمه اخری. معنی: نباید که شماتت کنندگان بر افزون‌خواهی تو در این کار بخندند و گویند کردار وی نابهنجار و بی‌رسم بود.از گونه‌های کنایه‌های معهود و مفهوم‌تر بیشتر در کلیله‌ودمنه وجود دارد:«.. و اگر در این کار ناقه و جملی داشتم»(کلیله‌ودمنه:۱۳۵).و یا «اشتر این دم چون شکر بخورد و ملاطفتی نمود»(کلیله و دمنه:۱۰۹).اما روحیهٔ صنعت‌پردازی موجود در مرزبان‌نامه سبب شده است که کمتر به کنایه‌های قراردادی توجه شود ولی در کلیله‌و دمنه محوریت اندیشه و تاثیرگذاری در انتقال پیام و هدف

داستان هیچ‌گاه قربانی صنایع بدیع لفظی یا شگردهای بلاغی که عنصر خیال در آن‌ها در اوج و شان پیدایی آن‌ها دیریاب هستند، نشده است:«در کوزه فقاع کردند»(کلیله‌ودمنه: ۱۰).

و.تشبیه: پرکاربردترین نوع تشبیه در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه، تشبیه جمع است:«..عکس تشبیه تسویه است،یعنی برای یک مشبه،چند مشبه به می‌آورند»(شمیسا،۱۳۸۵:۱۲۸).و البته تشبیه مرکب که مجموعه‌ای را به مجموعهٔ دیگری تشبیه می‌کنند. و برای وصف و فضاسازی و همراه نمودن مخاطب بیشتر از وصف‌های متعدد که با عنوان تشبیه جمع شناخته شده است، بهره‌گرفته است که در این صورت با تعدد صفات هم مواجه هستیم. البته نباید جایگاه تشبیهات تمثیلی را که به شکلی تصدیقی و عینی، امری را محسوس و ملموس می‌سازد، در این دو اثر از نظر دور داشت. ضمن اینکه بعضا در اوصاف جمال و شناساندن جنبه‌های زیبایی‌شناسانه در این آثار تشبیهاتی به کار گرفته می‌شود که مصداق بارز تشبیهات معکوس و تفضیل نیز می‌باشد.در تمام این تشبیهات دو هدف دنبال می‌شود:تفسیر پیامبا روشی مخیل و تقویت تاثیرگذاری با توصیف‌هایی که ابزار آن‌ها تشبیه است. ین دو نوع تشبیه کارآمدتر بوده است.اما در این انتقال مفهوم و ملموس‌سازی با بهره از تشبیه نتیجه‌گیری مثبت یا منفی از تشبیه به عهدهٔ خواننده است، چرا که اثر تمثیلی بوده و از سویی بعضا مشبه یا مشبه به عقلی هستند: «روی چون تهمت اسلام در دل کافر و زلف چون خیال شرک در دل مومن»(کلیله و دمنه:۱۹۳).و یا «هر زخم که زند چون برق بی‌حجاب باشد و چون قضا بی‌خطا رود»(همان:۱۹۵).بسامد تشبیهات عقلی در این دو اثر چشمگیر بوده و چون مفهوم آثار تمثیلی در دسترس نیستند، کاربست این نوع تشبیه که با آمیزش خیال و ذهنیت‌پردازی است، بلاغی و کارآمد است.

ز. اضافه‌های تشبیهی:در مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه انواع مختلفی از اضافه‌ها نیز تعریف شده است که غالبا رسالت توصیف و تعریف نمودن را دارند، از آن جمله اضافه‌های اقترانی: کمر خدمت، اضافه‌های استعاری: دست حسد، (کلیله‌ودمنه). عنان اتقان، کعبتین غرامت، آستین استنکاف (مرزبان نامه).اضافه‌های تشبیهی: سرمهٔ بیداری، آتش غیرت(کلیله‌ودمنه)،آتش هیبت، آب رحمت، زهر عنف، تریاک لطف(مرزبان‌نامه). اضافه تخصیصی: نوالهٔ اکل و شرب (مرزبان‌نامه). اضافه بیانی: «مرغ ماکیان»(مرزبان نامه:۵۲۷).

تلمیح : تلمیح در مرزبان نامه بر محور آیات قرآنی ، داستان‌هایی که شان پیدایی آن‌ها دشوار ست و اشارات می‌چرخد: «.. امکان تدارک کار ناافتاده را دریاب و لشگری را که همه بیاذق رقعه مطاردت ماند، در پای پیل میفکن و لا یحطمنکم سلیمان و جنوده»(مرزبان نامه).آیه‌ای که آمده است، جزیی از آیه ۱۸ سورهٔ نحل است.چون گذار سلیمان و سپاهش بر وادی مورچگان افتاد، موری بانگ برآورد و گفت: به لانه‌های خود بروید. تلمیح‌ها اگر از نوع قرآنی باشند،در غالب موارد طولانی هستند و کمتر همانند نمونه فوق کوتاه می‌گردند. از نوع آیات پرکاربرد توسط مردم نیستندو یا از رهگذر مردمی و اجتماعی قابل توجیه نیستند، شان پیدایی آن‌ها بر همگان و بعضا خواص نیز محرز و مبرهن نبوده نیست:«.. و چون از پردهٔ فریب روی بنماید،آستین استنکاف بر روی گیرد، یا بیضا ابیضی و یا صفرا اصفری و یا غبرا اغبری »(مرزبان‌نامه: ۵۲۹).اصل این عبارت از حکم امیرالمومنین در نهج البلاغه در خطاب به دنیا: هیهات غری غیری،دوراست جز مرا بفریب. اما در کلیله ودمنه بیشترین تکیه و تاکید بر ابیات عربی و فارسی و مثل‌ها به سبک و سیاقت تضمین است که جنبهٔ مردمی ورهگذر عمومی‌و اجتماعی‌دارند:«و نادرتر آن‌که از نادانی طرار بصره در چشم شما طرفه بغداد می‌نماید»(کلیله‌ودمنه:۲۱۶).در توضیح این عبارت تمثیلی چنین توضیح داده‌اند که دو شخص بوده اند مورد تمثل که اولی به بدی و دومی به خوبی و... دیگر اینکه تلمیح خود به صورت فشرده اشاره به داستان یا واقعه‌ای دارد که در کمترین حجم بیشترین معنا را افاده می‌کند و می‌توان مصادیق آن را در آثار تمثیلی از ابزارهای ایجاز به حساب آورد. یعنی با کمترین کلمات دیگر داستان‌ها یا حکایات را در راستای اثر و پیام خویش به کار می‌گیرند.از نظر رویکرد بلاغی تلمیح در مرزبان‌نامه عنصری مستعد داستان‌پردازی و متناسب بستر تمثیل است.چرا که اشارت بی‌پرده و بی‌پرده‌ای را مطرح ننموده است و اگر آن را در محور جداگانه ارزیابی کنیم،در مرزبان‌نامه به نیکی نشسته است،اما حجم وسیع صنایع بدیعی، به ویژه در سطح زبانی و ساختاری این اثر سبب شده است که حواشی برهنه‌ای که به نیکی توجه را بدان معطوف دارد،از آن گرفته شود و فرصت تحلیل و درک زیبایی‌شناسانهٔ آن از کف برود.اما در کلیله‌ودمنه تلمیح با متن تحقیقی و مقبول آن به خوبی آمیخته شده‌است.از سوییحجم متعادل دیگر صنایع مانع ازقرار گرفتن ارزش زیبایی تلمیح در حاشیه است.

لحن: تعریف لحن زبان تا حدودی دشوار است، چراکه لحن به خودی خود ماهیتی محسوس و مستقل ندارد. هویتی وابسته به زبان و فکر است. می‌توان آن را به مقولهٔ نرم زبان نسبت داد و از یک نوع پنداشت:«نرم‌های فکری در نرم‌های زبان متجلی می‌شوند و به جای ورود در مسایل فکری معمولا مسایل زبانی را مطرح می‌کنند»(شمیسا،۱۳۷۳:۵۸). لحن ثبات نداشته و با تحول زبان ، تکامل اندیشه ، تاثیرات آذین‌های ادبی و صنایع بلاغی در هر دوره ردی دیگرگون از خود برجای می‌گذارد.از نظر فکری و زبانی لحن و نرم از نویسنده‌ای به نویسندهٔ دیگر و از عهدی به عهد دیگر متفاوت است. میزان سنجش تفاوت لحن زبان و افکار آثار در هر عهد علاوه بر در نظر گرفتن تحلیل آثار ادودار پیش و پس آن، فکر رایج و زبان و اسلوب کلام روزمره نیز محک بسیار حایز اهمیتی است. سطح تعالی اندیشه با کوشش ذهنی و جوشش شاعر و سازه‌های ادیبانه و متعالی لحنی گزینشی و ذهنی را در اثر خلق می‌کند که به صورت رشته‌هایی هویدا در هر اثری به چشم می‌خورد، بارز بودن لحن این نوع زبان و اندیشه به این علت است که نوعی رفتار بازدارنده را از نظر درک و دریافت برای خواننده در پی دارد، اما زبان و افکار زنده و مردمی به علت تکرار و دهان‌سودگی کمتر مختصهٔ سبک شدگی و متفاوت‌شدگی را در متن به نمایش می‌گذارد.در نتیجه به شکل رشته‌هایی نامریی در بستر اثر گسترده می‌گردد. با توجه به آنچه گفته شد دو نوع لحن در هر اثر داریم: الف.لحن تصنعی؛ب.لحن عادی. اما لحن تصنعی نوعی لحن فردی برخاسته از مشخصه‌های زبانی و ادبی یک اثر است و در واقع مولفه‌های سبک‌ساز و فردی یک هنرمند را در این بعد جستجو می‌کنندو لحن عادی بستر و دستاورد عمومی زبان و افکار از پیش تعریف شدهٔ ادبیات یک ملت است و بستری عادی بدون تحریف، ابداع و ابتکار برای شکل‌گیری لحن مصنوع است.در تناسب با این ادعابه سخنی از هوف بسنده می‌شود: «سبک فردی نویسنده را باید با مقایسهٔ نوشتهٔ او با زبان عادی و رایج دوره اش به دست آورد»(به نقل از شمیسا، ۱۳۷۳:۵۹). هرچقدر لحن عادی از لحن مصنوع و گزینشی فاصله گیرد، لحن و نرم زبانی دشوارتر شده و اثر با افتادگی و سکون بیشتری جایگاه خود را در نزد خواننده پیدا می‌کند، و هرچقدر این فاصله کمتر باشد، اثر جویباری شده و رفتار زبان و اندیشه بی‌مانع تر می‌گردد. در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه نیز لحن موضوعی در خور اعتنا هستند. لحن زبان در مرزبان نامه بازدارنده، سنگین و رخوت‌انگیز است،این کیفیت لحن که در حواشی زبان جریان

دارد، بیشتر از کلمات کهنه و فرسوده یا همان آرکاییسم‌گرایی افراطی سرچشمه می‌گیرد.ذهنیت‌پردازی در آذین‌هایی از جمله تشبیه‌ها، استعاره و به ویژه تازگی خاصی که در استعاره‌های مکنیه دیده می‌شود. اما آنچه اندکی از خمودی لحن می‌کاهد و برای خواننده جاذبه‌ای را ایجاد می‌کند، بستر عمومی دستان‌های مرزبان‌نامه است. محتوای فکری داستان‌های مرزبان نامه کاملا فرهنگی و مردمی بوده و به هیچ وجه با رهاوردهای خیالی و وهمی ذهن نویسنده قابل توجیه نیست. از سویی کوتاهی داستان‌ها مانع از آن می‌شود که این لحن دشوار چندان به دراز کشیده شود و جاذبهٔ محتوایی اثر سبب دنبال کردن قصه‌ها تا پایان می‌گردد. اما در کلیله‌ودمنه رابطهٔ میان لحن عادی با لحن ادیبانه محدودتر است. البته این بدان معنا نیست که سبک شدگی و گزاره‌های ادبی و گزینشی در کلیله‌ودمنه کم بوده و یا به اندازه‌ای که از بستر عادی و مردمی زبان را به سطح ادیبانه به رستاخیز نایل کند،نیست. بلکه نویسنده در کیفیت نثرپردازی به سیاقی است که نه به سیاق مساوات افکار را بیان می‌کند و نه صنعت پردازی صرف. بلکه از نظر بلاغی ساختار زبان و محتوا با همدیگر در تناسب و سازگاری بیشتری قرار دارند.آنچه بیش از هر عاملی در کلیله ودمنه این تناسب را تعریف می‌کند ، تعدیل گزاره‌های قدیمی زبان است و استاد بهار به ذکر چند نمونه از آن ها پرداخته است.از آن‌جمله: باء تاکید که قبل از افعال خاصه افعال ماضی و مصدر می‌آوردند، در این کتب به زیادتی کتب قرن چهارم و پنجم نیست :«مزدور یک روز بود ملول گشت شتر به را بگذشت و برفت»(کلیله‌ودمنه:۵۶). یا فعل ماضی بعید از «بودن» در این کتاب وجود ندارد. در حالی‌که این فعل در عصر مولف متداول است. راهای زاید در این کتاب کمتر به چشم می‌خورد و...(بهار،۱۳۳۶:۲۵۶).در مرزبان‌نامه نویسنده جامه‌ای فاخر و کمتر معرفی شده را بر تن داستان‌هایی شبه قصه و عادی و مردمی کرده است. اما در کلیله ساختار زبان مقبول‌تر و عادی‌تر است. در مقایسه با کلیله ودمنه نحو جملات ز تعقید بسیار کمتری برخوردار است. سطح ابیات و امثلهٔ عربی در حد بازدارندگی نیستند. کنایه‌ها زلال و جویباری بوده، سطح اضافه‌های تشبیهی واستعاره‌پردازی وهویت‌بخشی به رفتارهای انسانی و تزریق عناصر خیال در کلیله‌ودمنه بسیار کمتر است. همین عامل سبب شده درس‌ها و پندهایی که از روایت روزگار ، اخلاق، تجربیات مردمی و... گفته می‌شود، نیکوتر به دل بنشیند و نرما و انعطاف لفظ ، داستان‌های تجربی را بیشتر توجیه می‌کند.نتیجه اینکه لحن در کلیله ودمنه با کرنش و انعطاف بیشتر

و رعایت بلاغت چندانی حضور دارد و با وجود گستردگی یک داستان واحد جاذبهٔ دنبال کردن فکر را بری مخاطب فراهم می‌کند و این حاصل را پروردن لحن توانمند اثر است.

عناصر تقویت زبان رمزی

در این آثار ابزارهایی توسط منشی و ورامینی در نگارش اعمال شده است که بهتر جنبهٔ تمثیلی و رمزی را تقویت می‌کند. از آنجمله: استحسان‌هایی که تنها با تکیه بر یک سویهٔ موضوع عرضه شده است و هدف ثانویه‌ای که می‌بایست دور از دسترس باشد را مبتلا به دم دست شدگی نمی‌کند. دیگر افراط در آذین‌های ادبی و زبانی که هستهٔ واقعی اثر را دور از دسترس عوام قرار می‌دهد. جملات طولانی و توی در توی نیز عامل دیگر برهم زدن تمرکز خواننده یا افراد مغرض بر پیام‌هایی مخاطره برانگیز این آثار است. چراکه خواننده تا در پی دریافت بخش دوم جمله است،از تحلیل بخش اول بازمی ماند. علاوه برآن که جملات توی در توی هستند،گاه حکایت و داستان‌های توی‌در توی نیز در این آثار به چشم می‌خورد و این به معنای اصل بلاغت در کاربست اطناب به تناسب موضوع و زبان تمثیلی است. تکرار و توصیف ،فضاسازی و تعددصفات، تشبیه و تمثیل که برای وضوح یک حکایت یا داستان است سبب شده که باور داستان در معنای ظاهری و دلالت اولیهٔ آن برای شنونده اهمیت پیدا کرده و مقصود ثانویه آن از نظر دور بماند:«.. و امروز تدبیر از تدارک آن قاصر است،و رای در تلافی آن عاجز و زنبور انگبین بر نیلوفر نشیند و بر رایحهٔ معطر نسیم معنبر آن مشغول و مشعوف گردد،تا به وقت برنخیزد و چون برگهای نیلوفر فراز آید، در آن میان هلاک شود»(کلیله‌ودمنه:۹۷). از ابزارهای این اطناب که سبب حاشیه‌سازی برای آثار رمزی است کنایه و استعاره است. کنایه‌ها و استعاره‌ها در کنار صنایع بدیعی چون مراعات نظیر ،جمع و تفریق،سیاقه الاعداد، طردوعکس، اضافه‌های تشبیهی واستعاری(بیانی) از درجهٔ شدت ذهنیت‌پردازی ببیشتری برخوردار هستند و سازگاری بیشتری را با آثار سمبلیک ایجاد می‌کنند.:«حادثه در سایه امن پناه طلبیده است،و فتنه در حمایت خواب بیارامیده»(کلیله‌ودمنه:۱۷۸).و یا «اسرار ملوک را منازلی متفاوت است، بعض آنست که دو تن را محرم آن راز نتوان داشت ، و در بعض جماعتی را شرکت شاید داد، و این سر از آن‌هاست که جز چهار گوش و دو سر را شایانی محرمیت آن نیست»(همان:۱۷۹). دیگر از ابزارهای این زبان رمزی که سویه‌هایی از ابهام را به ارمغان می‌آورد اندیشه‌های الهی، افلاکی و روزگار است. در آغاز برخی از داستان‌ها یا در

پایان آن‌ها نتیجه‌گیری، تحلیل و پندآموزی را در انتساب به این امور تحلیل می‌کنند و چون این موضوعات از مفاهیمی که دارای مصادیق مادی باشد، نیست،تاحدودی درک را پیچیده می‌کند. و مصادیق این نمونه‌ها در مرزبان‌نامه بیش از کلیله است،ذکر یک مورد بسنده‌است:«پس حقیقت شمر که چون ملک قرار گیردو حکم استمرار پذیرد و در سودا لشکر کثرت پدیدآید، در سویداء هیچ دلی سوداء آنک بشما قصدی توان اندیشید نگردد،چنانکه چنگ پلنگ در دامن پوست آهو نیاویزد و پای گرگ باد هوس گوسفند نپیماید،لقمه دهان شیر را استخوان غصه گاو در گلو گیرد،سرمهٔ چشم یوز را اشگ حسرت آهو فرو شوید»(مرزبان نامه:۴۳۴).

نتیجه‌گیری

مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه دو اثر تمثیلی هستند که از نظر سبکی دارای وجوه اشتراک بسیار و وجوه افتراق هایی نیز هستند. زبان در مرزبان نامه ارتباط تنگاتنگی را با صنایع بدیعی و آذین‌های بلاغی دارد تا جایی که این کیفیت زبان سبب اهدای نرمی خاص در زبان گردیده است که آن را از نرم کلیله‌ودمنه جدا می‌کند. از سوی دیگر بهره از عناصر بلاغی و صنعت‌پردازی در مرزبان‌نامه سویه‌های غریبی را در تحلیل متن ایجاد می‌کند که کلیله‌ودمنه کمتر از آن برخوردار است، از سویی این کاربست‌های بلاغی در کنار زبان کهنه‌گرای مرزبان‌نامه سبب شده شدت زبان تمثیلی یا واسطه‌ای اثر تقویت گردد، اما در کلیله‌ودمنه وساط زبان تمثیلی اندک‌تر است. هرچند اعتدال بلاغت در جوار زبان در کلیله‌ودمنه سبب شده که اثر از نظر رسالت داستانی که انتقال اندیشه است و رعایت حال مخاطب از توفیق بیشتری برخوردار گردد. از نظر اندیشه این آثار مردمی و همه‌فهم بوده و جایگاه عقاید و تصدیق‌های دینی، اندیشه‌های الهی، تقدیر افلاکی و تاثیر دهر و زندگی روشن استو از آنجایی که پیام‌های تعلیمی، اخلاقی واجتماعی آثار بر اساس مفاهیمی که غالبا مردم بدان‌ها گرایش دارند،عرضه می‌گردد سبب توفیق این آثار گشته‌است،گرچه تاثیر خلاء زمانی، مکان، شخصیت‌ها وعناصرقهرمانیو ماورای طبیعی نیز تا حدودی وجههٔ پایداری آثار را تضعیف نموده است.اما مهمترین رویگرد بلاغی کلیله‌ودمنه در داستان‌ها متاثر از کاربست عناصر زبانی وبلاغی در راستای لحنی متعادل و انعطاف‌پذیر که باوجود حجم کمتر صناعت‌پردازی در مقایسه با مرزبان‌نامه از وجههٔ هنری بیشتری برخوردار

است. نکته مهم دیگر اینکه تناسب ساختار و مولفه‌های زبای با درون مایه در کلیله‌ودمنه بیشتر از مرزبان‌نامه است.

منابع

ـ ابوالمعالی،نصرالله منشی،«کلیله ودمنه»،تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی،تهران:انتشارات دانشگاه تهران.
ـ بهار،محمد تقی،(۱۳۳۶)،«سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی»،ج۲،تهران:امیرکبیر.
ـ شمیسا،سیروس،(۱۳۷۷)، «سبک‌شناسی نثر»، تهران: نشرمیترا.
ـ ــــــــــ ،(۱۳۸۹)، «بیـــان»،تهران:میترا.
ـ شیری، قهرمان،(۱۳۸۲)،«داستان‌نویسی شیوه‌ها و شاخصه‌ها»،تهران:پایا.
ـ محبتی،مهدی،(۱۳۸۸)،«از معنـــا تاصورت»،طبقه‌بندی و تحلیل ریشه‌ها، زمینه‌ها،نظریه‌ها،جریان‌ها، رویکردها،اندیشه‌ها و آثار مهم نقدادبی در ایران و ادبیات فارسی،تهران:سخن.
ـ ورامینی،سعدالدین،«مرزبان نامه»،(۱۳۳۶)،بکوشش خلیل خطیب رهبر،تهران:صفیعلیشاه.

گزارش انتقادی از مقدمه نویسی بر کلیله ودمنه

محبوبه محمدی[1]

چکیده:

در میان ادبیات ملل قدیم،کلیله و دمنه یکی از ارکان بزرگ ادب بوده است و در کنار منظومات معروف«*ازپوس*» در یونان قدیم؛ امثال لقمان در میان اعراب و حکایات«*فدر*»در روم قدیم از شاهکارهای ادبیات عالم به شمار می آید. (نفیسی،۱۳۲۶: ۴۲۹و ۴۳۰) این کتاب از شرق (هند) طلوع کرد و به ایران وارد شد سپس به سرزمین های عربی و اروپا رفت و هنوز بعد از سالها کتابی است که مورد توجه و تحقیق بسیاری از پژوهشگران قرار دارد. با توجه به اهمیت کتاب در میان اقشار مختلف (حکام، سیاست مداران، اهل علم و ادب و...) ترجمه ها، شرح ها و تهذیب های مختلفی برآن نوشته شده است. در این پژوهش کوشیده شده است با بررسی مقدمه های نوشته شده بر کلیله و دمنه، نشان دهد که پژوهش های تکراری بسیاری در مقدمه نویسی بر این کتاب صورت گرفته است و با توجه به اهمیت کتاب از دیدگاه های مختلف، نیاز به یک منبع شناسی غنی به شدت احساس می شود و لازم است پژوهشگران بعدی در متن پژوهی خود آن را از منظرهای گوناگون بررسی کنند. در بررسی های نگارنده پژوهش های گذشته، بیشتر به سیر تاریخی و نسخه شناسی آن پرداخته شده و دیگر جنبه های این کتاب جهانی مسکوت مانده است.

کلید واژه ها :کلیله و دمنه، مقدمه نویسی، متن پژوهی، آسیب شناسی

۱-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی mahbobehmohammadi123@gmail.com

مقدمه:

کتابی که امروز به نام های گوناگون کلیله و دمنه، انوار سهیلی، عیار دانش، همایون نامه و افسانه های بید پای در جهان معروف است، ایرانیان از هندوستان آورده، خود بابی چند بدان افزوده و بدین صورت تنظیم و تبویب کرده اند. منبع اصلی کتاب را باید در ادب غنی و کهنسال سنسکریت جست. (محجوب ،۱۱:۱۳۹۵)

این کتاب به فرمان خسرو اول شاه ساسانی، معروف به انوشک روان ـ جاودان(۵۷۹-۵۳۱) توسط برزویه طبیب از زبان سنسکریت به پارسی میانه ترجمه شده است. اصل ترجمه پهلوی از بین رفته است ولی حدود سال ۵۷۰ میلادی یعنی نه سال قبل از وفات انوشیروان کشیشی به نام «*پریودوت بود*» رییس روحانی ایران و هند همان نسخه ی پهلوی را به سریانی ترجمه کرده است. (فرانسوا دوبلوا، ۱۳۸۲: ۱۶)

سه قرن بعد از اولین ترجمه پارسی، عبدالله بن مقفع، احتمالا در ۷۵۷ م [۱۴۰ ق] آن را به عربی ترجمه کرد. بعد از ابن مقفع ترجمه های منثور و منظوم زیادی در عربی و فارسی از کلیله و دمنه انجام گرفته که همگی از کتاب ابن مقفع استفاده شده است. از جمله ترجمه ی منظوم عربی ابان اللاحقی، ترجمه_ ی منظوم رودکی به پارسی، ترجمه منثور ابوالفضل بلعمی، ترجمه ی داستان های بید پای از محمد البخاری و ...

تا این که در قرن ۶ ابوالمعالی نصر الله منشی، نسخه ی عربی این کتاب را از دوستی (علی بن ابراهیم اسماعیل) هدیه گرفت و از آن جا که هم بر ادب عرب و پارسی تسلط داشت، توانست یکی از شیواترین و مشهورترین ترجمه های کلیله و دمنه را به نثر پارسی عرضه کند.

کلیله و دمنه ی بهرامشاهی از نخستین نمونه های نثر مسجع فنی است که پس از نصرالله منشی رو به رشد نهاد و نه تنها در حکایت نویسی و تاریخ نگاری و کتاب های اخلاقی بلکه در نگارش موضوعات علمی و دینی و خصوصا در ترسل و مکاتبات دیوانی نیز به کار گرفته شد. (مجتبایی،۳۲:۱۳۷۴) در مقدمه ی استاد مینوی نزدیک به چهل نام از کتاب هایی آورده شده که تاثیر نثر نصرالله منشی در آنها نمایان شده است مانند: اخلاق ناصری، ترجمه ی ملل و نحل، التوسل الی الترسل جهانگشای جوینی، چهار مقاله عروضی، روضه القول، سند باد نامه، مرزبان نامه، مرصادالعباد، نفثه المصدور و... (مینوی ،۱۳۸۰: ی)

در قرن ۱۰ ه شخصی به نام «*ملا حسین واعظ کاشفی*» با عنایت به تغییر و تحول پسند مردم روزگار خود، تهذیب جدیدی از این کتاب می نویسد که به نام «*انوار سهیلی*

» مشهور شد. او در دیباچه اش انشای نصرالله منشی را می ستاید و می گوید: «در لطافت چون جان شیرین و در طراوت چون مرجان رنگین» انوار سهیلی در ایران توفیق قابل توجهی پیدا نکرد ولی در هند و ترکیه و اروپا بیشتر به شهرت رسید.

در پایان همان سده، تهذیب کوتاه تری توسط «*ابوالفضل دکنی*» در هند به نام «*عیار دانش*» صورت گرفت. هدف از این تهذیب ها ساده کردن نثر نصرالله منشی و کم کردن حجم اشعار و آیات قرآن و احادیث از این کتاب است، تا مورد استفاده تمام افراد قرار بگیرد. بعد از گذشت سال ها، با وجود تحقیقات گسترده ی متن پژوهان و شرق شناسان، هنوز کلیله و دمنه موضوعی تازه برای پژوهش است. به همین علت شرح های زیادی بر این کتاب نوشته شده است اما در تمام مقدمه ها، یک یافته به تکرار گفته می شود درحالی که می توان از منظرهای مختلف به متن پژوهی در این کتاب پرداخت و به جای صرف نیروی پژوهشی در کار های پر تکرار به جنبه های دیگر آن توجه کرد و از دید ریخت شناسی ، ساختار شناسی ، زیبایی شناسی و... آن را بررسی کرد و پژوهش های نوینی از آن ارائه کرد .

پیشینه:

کتاب کلیله و دمنه ای که برزویه ی طبیب از سانسکریت به پارسی میانه ترجمه کرده بود، بار دیگر توسط ابن مقفع به زبان عربی ترجمه شد. ابن مقفع بر آن مقدمه ای نوشت و زندگی برزویه و چگونگی به دست آوردن کتاب پنچه تنتره را در آن نوشت و این آغاز مقدمه نویسی بر این کتاب بود. در تمام شرح ها و ترجمه ها همان مقدمه در کتاب های دیگر ترجمه شد.

تا اینکه مولانا حسین کاشفی کتاب کلیله و دمنه را تهذیب کرد و علاوه بر حذف نام کتاب و تغییر آن به انوار سهیلی، مقدمه هایی که در ابتدای کتاب ابن مقفع و نصرالله منشی آمده بود را حذف کرد و خود یک مقدمه ی دیگر بر آن نوشت که با مقدمه های گذشته تفاوت بسیار داشت، وی مدعی است داستانی که در مقدمه بیان می کند منشا اصلی و شان نزول و علت اساسی پدید آمدن کلیله و دمنه است. خوشبختانه امروز، پنچه تنترا یعنی ریشه و منبع اصلی کلیله و دمنه در دست است و این سند گرانبها باب هرگونه اجتهادی را می بندد و مجهول بودن این داستان های نا مربوط را روشن می سازد.(محجوب، ۱۳۹۵:۱۳۰) متن سنسکریت پنچه تنترا بار دیگر در عصر پادشاهی

جلال الدین اکبر به کوشش مصطفی خالق داد عباسی به فارسی ترجمه شد. خالق داد در مقدمه اش می گوید: قبل از او هم چند نفر دست به ترجمه زده بودند مثلا برزویه به زبان پهلوی و ابن مقفع به زبان عربی و رودکی و نصر الله منشی و حسین واعظ کاشفی و ابوالفضل به زبان فارسی و همه این ترجمه ها موجود بودند. (همان:۲۶)

با مراجعه به مقدمه های نوشته شده بر کلیله و دمنه می توان به یافته ها و دیدگاه های مختلف پژوهشگران دست پیدا کرد و ذکر سه کتاب کلیله و دمنه_ ی ابن مقفع، انوار سهیلی حسین کاشفی، پنچاکیانه ی خالق داد عباسی به عنوان نخستین کتاب هایی که مقدمه های مفیدی بر پنجه تنتره نوشته اند ضروری می نماید.

بحث و بررسی:

کلیله و دمنه از دیرباز عظمت و اهمیت خاصی داشته است و حکام و اهل علم همیشه به این کتاب توجه ویژه ای داشته اند . در تواریخ آمده است که اهل علم به حفظ آن و عدم دسترسی اش به ملل دیگر توجه بسیار داشته اند به طوری که برزویه ی طبیب برای به دست آوردن آن رنج بسیار کشید تا بتواند آن را به پارسی میانه ترجمه کند. از همان زمان هر کس با این کتاب سر و کار داشت مورد وحشت پادشاهان قرار می گرفت. گفته اند زمانی که بهرام چوبین بر دولت سامانی شورید و می خواست حکومت تشکیل دهد همواره به خواندن این کتاب مشغول بود.

جز از رسم شاهان نراند همی همه«دفتر دمنه» خواند همی

(شاهنامه، طبع ژول مول)

حتی در دوره ی اسلامی، مأمون خلیفه ی عباسی به این کتاب انس و الفت خاصی داشت و گزیده ای از اندرزها و نکات اخلاقی آن برای مراجعه و مطالعه ی خود فراهم ساخت که امروز نسخه ای از آن به نام «*عیون کتاب کلیله و دمنه و اغراضه مما لخصله المأمون*» موجود است. (مینوی،یغما،شماره ی هشتم،۱۳۳۶)

در قرن ۶ نصر الله منشی، موفق به ترجمه ی تازه ای از روی کتاب ابن مقفع شد و در این کار توفیق بسیار یافت و علاوه بر ترجمه، آن را به زیور های مختلف آراست و برای همیشه نام خود و کلیله را جاودانه ساخت.

بر اساس اهمیتی که این کتاب دارد پژوهشگران عنایت ویژه ای به آن داشته اند و دست به تصحیح و تشریح این کتاب زده اند و مقدمه های عالمانه ای بر آن نوشته اند که

هر کدام گوشه هایی از زیبایی و اهمیت آن را نمایانده است. از امیر نظام تا ایمانی اساتید بزرگ بر آن مقدمه نوشته اند و در این مختصر گزارشی از مقدمه های آنها ارائه می شود.

۱-۱) گزارشی از مقدمه نویسی عبدالعظیم قریب

عبدالعظیم قریب مقدمه اش را با زیبایی نثر نصر الله منشی و برتری اش بر کتب و رسایل دیگر آغاز می کند و با توضیحی درباره شیوه نگارش منشی و مقایسه نثر او با کتب قبل از خود به تاثیر کلیله بر متون بعد می پردازد و یک فهرست از کسانی ارائه می کند که از او پیروی کرده اند.

"سبک متین و محکم و بالنسبه مشکل صاحب کلیله و دمنه است که در حقیقت در قوانین سخن طرح جدیدی نهاده و اسلوب مخصوصی اختیار کرده، غالب اساتید سخن پیروی این استاد را نموده و به وی اقتدا و اقتفا کرده اند مانند ابوالشرف ناصح بن ظفر جرفاذقانی صاحب ترجمه ی تاریخ یمینی، احمد بن حامد کرمانی صاحب تاریخ عقد العلی للموقف الاعلی معروف به تاریخ کرمان، سعدالدین وراوینی صاحب مرزبان نامه، محمد بن علی سلیمان راوندی صاحب راحه الصدور و مانند ایشان. در این سبک نویسندگان رفته رفته در استعمال لغات و جملات و اشعار و عبارات عربی راه افراط پیمودند و تکلفات ناپسند و استعارات ناخوش و بعید در آن به کار بردند و از حیث لغات مشکله و عبارات مغلقه و کنایات و تشبیهات بارد و استعمال اشعار و عبارات غربی کار را به جایی رسانیدند که زبان فارسی از حیث لفظ و معنی به غایت انحطاط و پستی رسید حتی مترجم کتاب کلیله و دمنه از این معنی مصون نمانده و در استعمال غرایب لغات عربی گاهی راه افراط رفته است. "(قریب ، ۱۳۶۴: د ، ه)

مقدمه ی قریب به چند قسمت تقسیم شده است:

۱- اصل و منشا کتاب کلیله و دمنه

۲- ترجمه ابن مقفع

۳- ترجمه ی استاد رودکی

۴- ترجمه و شرح حال ابوالمعالی مترجم کلیله ی بهرامشاهی (قریب،۶۴: ه)

قریب پس از توضیح درباره اصل تألیف کتاب و ترجمه اش به پارسی، سریانی و عربی به سراغ تهذیب های آن می رود و با مختصر توضیحی از انوار سهیلی و عیار دانش به شرح زندگی عبدالله بن مقفع می پردازد و توضیحات قابل توجهی درباره اخلاق و عادات

و عقیده و آیین ابن مقفع ارائه می دهد. در مورد رودکی هم به تفصیل توضیح می دهد چه درباره زندگی شخصی او و چه از آثار و اشعار به جا مانده از این شاعر بزرگ و سپس به توضیح درباره ی ترجمه و شرح زندگی ابوالمعالی می پردازد.

آنچه که در مقدمه ی قریب قابل توجه است؛ مناظره ی وصّاف الحضره با ابوالمعالی است. در تمام کتاب ها از شیوایی نثر نصر الله منشی گفته می شود ولی« *عبدالله بن فضل الله شیرازی* » صاحب تاریخ وصّاف در جلسه پنجم کتاب تاریخ خویش انتقادی دور از حدود انصاف از صاحب کلیله ابوالمعالی نموده و ضمنا خود را ستوده و انشاء خویش را بر انشاء وی برتری داده و فضیلت نهاده است. (همان: لو)

"چنین ملمعی مشحون به مستدلات از آیات و اخبار و ابیات عربی بدین طرز بساخت. اکنون صورت لفظی مجرد که بدل الفاظ دیگران واحدا بعد واحد بر سبیل نسخ و نقل بر همان نسق و نهج ایراد کرده است زاده ی خاطر غزنوی باشد فحسب معهذا تو آن را قرآن پارسی می خوانی و در عوض قوارع قرآن حفظ کرده ای پس قرآن بی معنی باشد. "

وصاف بعد از چند سطر دیگر شروع به انتقاد و خرده گیری از عبارات کلیله و دمنه می کند و می گوید: اکنون بدان که غزنوی رحمه الله تعالی در ترجمه ی این مواعظ دوازده قرینه اول مثبت و ثانی منفی برین طریق عطف تنسیق کرده و دو قرینه ی آخر را هم مثبت رانده و میان اخوات اجنبی مانده اما از آن جمله نه تکرار سمج نه شنیع ارتکاب نموده شش روابط است چنان که گفته شد مجالست کند و حاجت رفع کند و مخالطت کند و اختیار کند و بی باک نشود و در سه قرینه معانی باسرها و بیشتر الفاظ تکرار بی طایل است : یکی در معرض خطر نیفتد دوم در مقام هلاک نیفتد سوم در حسرت و ندامت نیفتد و چون از اول تا آخر این قراین بر نسق عطف رانده و معطوف و معطوف علیه حکم اتحاد دارند و این جا تحمل شروع آن نکند از روی علم معانی و از راه آداب کتابت و مراسم ترسل و شیوه ی سخن رانی و سخندانی مکرر است. سراسر عیب و عوار چنانکه باز نموده آمد. (قریب ، ۱۳۶۴: لز،لح) مقدمه ی قریب از نظر تاریخ زندگی ابن مقفع و رودکی و ابوالمعالی قابل توجه است.

۲-۱)گزارشی از مقدمه نویسی حسن زاده آملی

حسن زاده مقدمه اش را با سیر تاریخی کلیله و دمنه آغاز می کند و با مختصری درباره کلیله و دمنه و ترجمه ها و تهذیب ها از دو باب ترجمه نشده سخن می گوید که در نسخه های عزام موجود بوده ولی در کتاب ابوالمعالی نیامده است و بعد از ذکر شرح حال

مختصری از ابن مقفع و نصرالله منشی به سراغ کتاب هایی می رود که در تصحیح کلیله و دمنه از آنها استفاده کرده است و یک فهرست از تمام نسخه های خطی عربی و فارسی، شرح های مختلف نوشته شده بر کلیله و دمنه، معرفی دیوان اشعار شاعران عرب زبان و فارسی زبان ـ که شعرشان در کلیله آمده است ـ امثال عربی و فارسی و فرهنگ های لغت عربی و فارسی که در شرح اش از آنها بهره برده، به خواننده ارائه می دهد و سپس استدراک و تعلیقه ای مشروح به مقدمه اش افزوده است.

حسن زاده می گوید: نگارنده در تصحیح این کتاب فقط دو نسخه از کلیله های فارسی چاپی را مورد نظر قرار داده است یکی نسخه ی مرحوم امیر نظام و دیگری نسخه ای که به تصحیح آقای عبدالعظیم قریب است.(حسن زاده،۱۳۶۵ : بیست و پنج) و در شرح اشعار و امثال عربی کلیله و دمنه از کتاب فضل الله بن عثمان بن محمد الاسفزاری استفاده شده است.(همان: سی و سوم) مقدمه حسن زاده به خاطر نسخه شناسی و استدراک و تعلیقه مشروح اش بسیار با اهمیت است.

۳-۱) گزارشی از مقدمه نویسی مجتبی مینوی

مقدمه ی مینوی با توضیحاتی درباره ی گرامی بودن کتاب کلیله و دمنه در اعصار و قرون متمادی و استفاده از آن برای «حکمت عملی و آداب زندگی و زبان » آغاز می شود.

درباره ی ریشه ی کتاب و ترجمه هایش می گوید:

اصل کتاب به هندی بود به نام پنچه تنتره Panchatantara در پنج باب فراهم آمده و برزویه ی طبیب مروزی در عصر انوشیروان خسرو پسر قباد پادشاه ساسانی آن را به پارسی درآورد و ابواب و حکایات چند برآن افزود که اغلب آنها از مآخذ دیگر هندی بود. (مینوی هیچ اشاره ای به مهابهاراتا نمی کند) در مبادی دوران فرهنگ اسلامی ابن المقفع آن را از پارسی به تازی نقل کرد و کتاب کلیله و دمنه نام نهاد از نگارش پارسی برزویه و از ترجمه ی تازی پسر مقفع « به هرگونه زبان » ترجمه کرده شد. در عصر سامانیان نخستین سخنگوی بزرگ فارسی ابو عبدالله رودکی آن کتاب ابن مقفع را به نظم فارسی امروزی در آورد؛ پس از وی بار دیگر به نثر فارسی ترجمه شد. (مینوی ،۱۳۸۰: ح)

بعد از این درباره ی شرایط زمانه ی نصرالله منشی و کتاب او و علت تمایز آن بر ترجمه های دیگر و تاثیر کلیله ی نصر الله منشی بر متون بعد از خود سخن می گوید و

یک فهرست نزدیک به چهل نام از کتبی به نثر ارائه می کند که تاثیر کلیله ی نصرالله منشی در آن نمایان است.

اخلاق محتشمی، اخلاق ناصری، الادب الوجیز، الاوامر العلائیه، بختیار نامه ی طبع نشده، بزم و رزم، بستان العقول، تاج المآثر، تجارب الامم فارسی، تحفه الوزرا، ترجمه ی محاسن اصفهان، ترجمه ی ملل و نحل، ترجمه ی یمینی، تزجیه الاعصار، التوسل الی الترسل، جهانگشای جوینی، چهار مقاله ی عروضی، دره الاخبار، راحه الصدور، رساله ی مناظره ی گل و مل، روضه اولی الالباب، روضه العقول، سمط العلی، سند باد نامه، عقد العلی، فرائد السلوک، مرزبان نامه، مرصاد العباد، المعجم فی آثار ملوک العجم، المعجم فی معاییر اشعار العجم، معیار الصدق، مکارم اخلاق، منشآت منتجب الدین جوینی، منشآت عمید الدین اسعد ابزری، نامه تنسر، نسایم الاسحار، نصیحه الملوک یا تحفه، نفثه المصدور، وسائل الرسائل. (همان :یج)

او از زیبایی های نثر منشی می گوید: این ترجمه را با ترجمه های دیگر فرق است نصر الله منشی مقید به متابعت از اصل نبوده است و ترجمه و نگارشی آزاد ساخته و پرداخته کرده است و آن را بهانه و وسیله ای کرده است از برای انشای کتابی به فارسی که معرف هنر و قدرت او در نوشتن باشد و انصافا نثر فارسی را به ذروه ی اعلی رسانیده است و کمال قدرت آن را در بیان مطالب و حد توانایی خویش در نویسندگی، در این کتاب به منصه ظهور رسانیده. (مینوی،۱۳۸۰:ح)

مینوی درباره نسخه مورد استفاده اش می گوید: نسخه ی قدیمی که اساس این طبع قرار داده ام ظاهرا از تحریر متوسط کتاب است و مورخ به سال ۵۵۱ هجری است یعنی یازده یا دوازده سال پس از ختم تحریر کتاب و در زمان حیات نصرالله منشی به خط مردی از اهل طبرستان کتابت شده است. (همان : یا) متاخرترین نسخه ی خطی کلیله و دمنه که از برای مقابله متن به کار برده ام از قرن هشتم هجری است و نسخه ی کلیله ی بایسنغری (قرن نهم) هم گاه گاهی مورد مراجعه بوده است. (همان: یو)

در مقدمه ی مینوی آمده است در کتاب کلیله و دمنه قوتی در بیان مقاصد و قدرتی در ادای معانی هست که در کتب دیگر نیست. انواعی از صنایع لفظی و معنوی کلام در آن دیده می شود، ولیکن اهتمام نویسنده معطوف آوردن صنایع نشده است و به اقّل آرایش اکتفا کرده است و صنایع چنان طبیعی افتاده است که خواننده غالبا متوجه آن نمی گردد و اگر در انشای او الفاظی تازی دیده می شود که در زبان و در زمان ما کمتر

جاری است گمان میکنم به اقتضای سبک عهد و منشآت متداول آن زمان بوده است، نه از راه اصرار در آوردن غرائب لغات (همان، یـ)

مینوی در مقدمه اش از آرزوی خود برای نوشتن تعلیقات مفصل و مقدمه ای مشروح سخن گفته است.

۴-۱) گزارشی از مقدمه ی محمد روشن

زمانی که مینوی کلیله و دمنه را تصحیح و چاپ کرد، سید محمد فرزان سهوها غلط هایی در آن یافت و پیشنهاد هایی داد. مینوی در چاپ بعدی، بعضی از آنها را اصلاح کرده و گفت: « معدودی از آن تصحیحات پیشنهادی با متون قدیم نمی سازد. هر کس میل دارد می تواند متون چاپی سابق را با این نسخه مقابله کند و اختلافات را ببیند، شاید به نتیجه ای برسد که بنده رسیده ام.» (مینوی،۱۳۸۰،یو)

البته فرزان بر کلیله ی استاد قریب هم نقد های عالمانه ای داشته است. محمد روشن در این مقاله می گوید: من دو سه بار از استاد شادروان مجتبی مینوی اجازه خواستم یادداشت های انتقادی چاپ شود ولی ایشان به این کار رضایت نداشتند. (روشن، ۷۴: بیت)

لازم به یادآوری است که محمد روشن به همراه خانلری داستان های بید پای (ترجمه ای دیگر از کلیله و دمنه ی ابن مقفع) را تصحیح و چاپ کرده است. ایشان کلمه به کلمه نسخه ی بید پای را با کلیله و دمنه ی نصر الله منشی سنجیده است و در انتها از یادداشت های عالمانه ی مجتبایی یاد می کند.

۵-۱) گزارشی از مقدمه ی فتح الله مجتبائی

مقدمه ی مجتبایی یک مقدمه ی تحلیلی از کتاب هایی است که درباره ی کلیله و دمنه نوشته شده است او تحلیلی تازه از سفر برزویه به خواننده ارائه می دهد و می گوید: روایتی که در ترجمه ابن مقفع دیده می شود به احتمال بسیار قوی ساخته خود اوست و ظاهراً می خواسته است که کتاب را به نوعی عرضه کند که مردم آن روزگاران، آن را نه همچون مجموعه ای از افسانه و خرافه، بلکه همچون گنجینه ای از حکمت و اندرز بشناسند و به مقاصد عالی اخلاقی و تربیتی آنچنان که شایسته است توجه نمایند. (مجتبائی ، ۱۳۷۴: ۸) مجتبایی در مقدمه ی خود، ابواب کلیله و دمنه ی نصرالله منشی را با کتاب پنچاکیانه سنجیده است و توضیحات کاملی درباره ی اصل پنچه تنتره و تحریر ها و روایت های

مختلف از این کتاب ارئه می دهد، با توجه به نظر مجتبایی برزویه ی طبیب خود از مردم شرق ایران بود و کتاب را از زبان پیشاچی به پهلوی ترجمه کرده است. او همانند شرح نویسان دیگر از تهذیب های مختلف کلیله و دمنه اسم می برد و درباره ی یک باب ترجمه نشده در کتاب منشی می گوید: داستان پیل و چکاو اصل هندی ندارد و در دوره های پیش از حمله مغول ساخته شده است. شادروان قریب این باب را در پایان طبع خود از این کتاب آورده است. یکی از کارهای بسیار مهم مجتبائی، مقایسه بین پنچه تنتره با کلیله و دمنه است و نشان دادن تفاوت هایی که بین اصل هندی، سریانی و تازی وجود دارد. در پنچه تنتره، مردی حکیم به نام ویشنوشرمن (visnusarman) به دربار پادشاه هند امرشکتی (Amarsakti) آورده می شود تا سه پسر او را که از استعداد علم آموزی بی بهره اند تعلیم دهد و او در زمانی کوتاه با نقل داستانهای گوناگون و درج مضامین اخلاقی و نتایج تجارب در قالب افسانه و آمیختن حکمت با حکایت، آنان را چنانکه باید با علم سیاست و تدابیر ملکداری آشنا می سازد و بدین سان از مجموع افسانه های او کتابی در پنج باب «*تنتره*» تشکیل می یابد اما در کلیله و دمنه ی ما از این مقدمه اثری نیست و در آغاز هر باب «*رای*» یا پادشاه هند از حکیم برهمن درخواست می کند که درباره ی یکی از نکات مربوط به اخلاق و رفتار اجتماعی و یا آداب و سیاست ملکداری سخن بگوید و برهمن در جواب افسانه ای را آغاز می کند که نتیجه ی آن متضمن نکته ای است که شاه خواسته بود، نام این پادشاه در مقدمه ی ابن مقفع و نسخه های عربی کتاب « *دابشلیم* » و نام برهمن « *بید پای* » حکیم است. (مجتبائی،۱۳۷۴ :۱۰)

ازتفاوتهای دیگر، اختلاف بابهای کلیله و دمنه با پنچه تنتره است. عنوان پنچ باب پنچه تنتره چنین است :

۱. درباره ی جدایی دوستان
۲. درباره ی دوست یابی
۳. درباره ی جنگ زاغان و بومان
۴. درباره ی از دست دادن آنچه به دست آمده بود
۵. درباره ی کار شتاب زده

و در کلیله و دمنه عربی عنوان های باب ها بدین صورت تغییر یافته است:

۱. باب الاسد و الثور

۲. باب الفحص عن امر دمنه (که در اصل هندی نیست)
۳. باب الحمامه المطوقه
۴. باب البوم و الغربان
۵. باب القرد و الغیلم
۶. باب الناسک و ابن عرس

مجتبائی با مقایسه ی نسخه هندی، سریانی و عربی تفاوتهای بین نسخه ها را به خواننده نشان می دهد. در مورد باب های دیگر کلیله می گوید: سه باب از کلیله (گربه و موش، پادشاه و فنره، شیرو شغال) از کتاب دوازدهم مهابهاراتا گرفته شده است، باب پادشاه و برهمنان از داستانهای بودایی بوده است. در ترجمه های عربی و ترجمه نصر الله منشی باب های تیر انداز و ماده شیر، زاهد و مهمان او، پادشاه زاده و یاران او و در بعضی از نسخه ها ی ترجمه ی عربی باب « *الحمامه والثعلب و مالک الحزین* » آورده شده که هیچ یک در ترجمه ی سریانی قدیم نیست و در روایات مختلف پنچه تنتره و در مهابهاراتا و منابع هندی دیگر دیده نشده است. چنین به نظر می رسد که این افسانه ها یا پس از ترجمه سریانی به کلیله و دمنه پهلوی افزوده اند و یا ابن مقفع یا کس دیگری در همان سده های اولیه ی اسلامی آنها را به آخر کتاب ضمیمه کرده است. (همان:۱۲) در پایان ترجمه سریانی کتاب، بابی هست با عنوان (مهرایار) با آنکه در این باب نیز مانند بابهای ترجمه شده از پنچه تنتره، داستان اصلی را « *بیدوگ* » (بید پا) برای « *دبشرم* » (دابشلیم) نقل می کند، به روشنی آشکار است که این باب اصل هندی ندارد، چنین به نظر می رسد که این باب از جایی دیگر به ترجمه سریانی قدیم و در دوره های بعد به بعضی از نسخه های عربی وارد شده است و از همین روست که نه در ترجمه نصرالله منشی و نه در ترجمه بخاری که هر دو بر نسخه های عربی قدیم تر از سده های ششم هجری مبتنی بوده اند از آن نشان نیست. (همان : ۱۷) مجتبائی سیر تاریخی مفصلی از اهمیت کتاب، ترجمه ها، تهذیب ها، تقلیدها، اقتباس ها و معارضه هائی که در این کتاب صورت گرفته ارائه می کند و تاثیر کلیله و دمنه را در دوره های مختلف بر روی خلفا و پادشاهان، وزرا نشان می دهد و بعد به سراغ « *انوار سهیلی* » نوشته ی کمال الدین حسین بن علی واعظ کاشفی می رود که تهذیب و تحریری جدید از کلیله و دمنه است و آن را با کلیله و دمنه ی بهرامشاهی مقایسه می کند. کاشفی چهار بخش

اولیه ی کتاب، یعنی دیباچه ی نصرالله، مقدمه ی ابن مقفع، تمهید منسوب به بوزرجمهر بختکان و باب برزویه ی طبیب را بی فایده دانسته و از کتاب خود حذف کرده و به جای آن ها یک دیباچه و یک مقدمه از خود بدان افزوده است. اما در مقدمه ی مبسوطی که نوشته، داستانی درباره ی چگونگی تصنیف کتاب کلیله ودمنه در هند نقل کرده است که به کلی با روایت های دیگری که در این باره در مقدمه ی ابن مقفع و شاهنامه فردوسی و غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی و مقدمه ی منسوب به بهنود بن سحوان آمده است، جداست و روشن است که کاشفی خود آن را بر اساس روایتی که ابن مسکویه درباره ی جاویدان یا وصایای منسوب هوشنگ پیشدادی و چگونگی بدست آمدن آن در عهد مأمون عباسی نقل کرده است ساخته و پرداخته و برخی شاخ و برگها و اضافات افسانه آمیز دیگر نیز درآن درج کرده است. کاشفی در ابواب اصلی کلیه و دمنه نیز تغییرات کلی پدید آورده است. وی علاوه بر این انشاء و سیاق عبارات کتاب را یکسره دگرگون کرده و تمامی اشعار پارسی و تازی آن را حذف و در عوض هر جا که مناسبتی دیده، ابیات و قطعات جدیدی از شاعران دوره های بعد در ضمن داستانها درج نموده است (همان : ۲۰) و از تهذیب دیگری به نام عیار دانش ، تحریر ابوالفضل دکنی نام می برد. در باب تقلیدها و تهذیب ها و تخلیص ها ما را به کتاب دکتر محمد جعفر محجوب، درباره ی کلیله و دمنه ارجاع می دهد .

در انتهای مقدمه، مجتبائی بار دیگر عظمت نثر نویسی نصرالله منشی و شیوه کار او را یادآوری می کند. او می گوید: "شیوه ی کار او مبتنی بر ایراد صنایع لفظی، از سجع، موازنه و جناس و تشبیه، تمثیل و استعاره است. اشعار پارسی و تازی و آیات و احادیث و عبارات عربی در سراسر کتاب او فراوان دیده می شود ولی وی هیچ گاه بیان معنی و مقصود را فدای صنعت های لفظی نمی کند، در استشهاد به اشعار و درج عبارات تازی روشی معتدل و سنجیده و طبیعی دارد و رد این کار هر گز از حدود تناسب مقام و اقتضاء مورد تجاوز نمی کند." مقدمه ی مجتبائی یکی از بهترین مقدمه های نوشته شده بر کلیله و دمنه است و از مناظر مختلف درباره ی کلیله و دمنه سخن گفته شده است و اطلاعات مفیدی به پژوهشگران و علاقمندان به کلیله و دمنه می دهد.

۶-۱)گزارشی از مقدمه نویسی خیر الله محمودی

مقدمه ی محمودی درباره سرچشمه های کلیله و دمنه، منابع آن، چگونگی تدوین داستان ها، ترجمه ها، تهذیب های انجام شده بر آن است. محمودی سپس به امتیاز

ترجمه ی کلیله و دمنه ی بهرامشاهی می پردازد و در انتها از نقد و بررسی باب های کلیله و دمنه و الحاقی بودن باب باز جست کار دمنه می گوید. از باب های ترجمه نشده ی کلیله و دمنه که در ترجمه ابوالمعالی نیامده نام می برد که حسن زاده آملی آنها را در تصحیح خود آورده و علت آن را موجود بودن این باب ها در نسخه ی شیخو، طه حسین وعزام می گوید.

۷-۱) گزارشی از مقدمه نویسی نورالدین مقصودی

مقصودی مقدمه خود را با سیر تاریخی و منشا کتاب و ترجمه به زبان پارسی و عربی آغاز می کند، از ترجمه های فارسی تنها از رودکی یاد می کند و بیت اول کلیله را می آورد.

هر که نامخت از گذشت روزگار نیز ناموزد ز هیچ آموزگار

و سپس به سراغ نصرالله منشی می رود و از محاسن ادبی زیادی که در کلیله و دمنه وجود دارد می گوید: « سبک تازه ای که ابوالمعالی نصرالله در این کتاب بنا نهاد سر آغاز نثر مصنوع و متکلف فارسی است که چند قرن بعد از او ادامه یافت و دیگران بدو اقتدا کرده اند. » (مقصودی،۱۳۷۹:۵)

به طور خلاصه سبک شناسی نگارش کلیله و دمنه را توضیح می دهد. مثل ترکیب های تازه ی فارسی و عربی که خاص این کتاب است و دیگران بعد ها از او تقلید کرده اند مانند: جمله کردن: گرد کردن و جمع کردن/ بر اطلاق: مطلقا / بر سبیل: از راه/ برقضیت: به قاعده و به حکم امثال آنها / در جمله: خلاصه / بیقولی: مرادف مکر به معنی بد عهدی و بد قولی...

لغات عربی: لغات عربی که در کتب قرن چهارم و پنجم از صدی ده الی پانزده بیشتر نبود در کلیله و دمنه به حدود ۲۲ درصد رسیده است... (همان :۶)

یکی دیگر از مزایای سبک ابوالمعالی نصرالله به کار بردن صنایع بدیع لفظی و معنوی است که مهم ترین آنها صفت موازنه و استعمال مترادفات و ازدواج و سجع است.

آوردن اقتباسات شعری و آیات قرآن و احادیث نبوی و کلمات بزرگان نیز از جمله تازگی هایی است که در کلیله و دمنه دیده می شود و دیگران پس از او تقلید کرده اند. زیرا آوردن شواهد شعری و آیات و احادیث در کتب قدیم مرسوم نبوده است. مگر شعر یا

آیه یا حدیثی که با تاریخ یا مطلب ربط حقیقی داشته باشد نه این که برای زیبایی کلام و هنرنمایی آورده باشد.(همان :۷)درمقدمه ی نورالدین مقصودی با وجود اختصار، به سبک نگارش این کتاب توجه شده است.

۸-۱)گزارشی از مقدمه نویسی بهروز ایمانی

ایمانی در ابتدای مقدمه ی خود، خواننده اش را به کتاب «*درباره ی کلیله و دمنه، تاریخچه ترجمه ها و دو باب ترجمه نوشته نشده از کلیله و دمنه* »تالیف زنده یاد استاد محمد جعفر محجوب ارجاع می دهد و می گوید: درباره ی کلیله و دمنه مقالات و پژوهش هایی انجام شده ولی مهم ترین آنها کتاب یاد شده است. (ایمانی،۱۳۸۰: ۱۵)

او مقدمه اش را با توضیحی درباره ی ماجرای کلیله و دمنه آغاز می کند و در چند حرکت خلاصه ای از کل داستان و شخصیت ها و انگیزه ها و سرانجام آنان ارائه می دهد.

کلیله و دمنه نام دو شغال است که در دو باب این کتاب به نام های باب الاسد و الثور (باب شیر و گاو) و باب الفحص عن امر دمنه (باب باز جست از کار دمنه) حضور دارند و در واقع اطلاق کتاب به این نام از باب نامیدن کل به جزء است. (همان:۱۶)

در بررسی هایی که نگارنده بر مقدمه های نوشته شده بر این کتاب داشته جز ایمانی کسی به تحلیل داستان نپرداخته است. او با چند حرکت درباره ی انگیزه های دمنه سخن می گوید و خصوصیات اخلاقی کلیله و دمنه را به ما نشان می دهد. اولین حرکت با انگیزه جاه طلبی و رفتن دمنه نزد شیر آغاز می شود. حرکت دوم با رفتن دمنه برای آوردن گاو ادامه می یابد، حرکت سوم با انگیزه حسد و به قصد از میان برداشتن گاو پایان می یابد. در این حرکت طرح ها و انگیزه های زیادی صورت می گیرد که مضمون حکایت، زیان سخن چینی و تفرقه افکنی است. دمنه با زیرکی تمام و جلب نظر شیر باب بدگویی از گاو را می گشاید. به دروغ از عصیان گاو و خلوت او با امیران لشکر و ... سخن می گوید و بر تعجیل شیر بر تدارک کارها و اقدام مناسب تاکید می کند، بالاخره دمدمه ی او در شیر تاثیر می گذارد و به قصد ریختن خون گاو به او حمله می کند و جنگ در می گیرد و گاو هلاک می شود. در باب بعدی که باز جست کار دمنه نام گرفته ، دمنه در معرض اتهام قرار می گیرد، زندانی و سپس کشته می شود. در ادب پارسی کلیله نماد محافظه کاری و دوراندیشی است و دمنه مظهر نفاق ، فتنه انگیزی ، حسد، مکاری و فریب است

و با اشعاری که کلیله و دمنه در آن ها حضور دارند و نشان دهنده ی تاثیر این داستان بر متون ادبی است، معرفی خود را پایان می دهد.

رودکی

گاو مسکین زکید دمنه چه دید و ز بد زاغ بوم را چه رسید

خاقانی

غضنفر از رضا و اغضا باقی نمی گذارد، اما دم و دام دمنه بندها می سازد. (همان:۱۹)

ایمانی با مطالعه بر روی کتب مختلف، اطلاعات جامعی درباره ی اشتقاق واژه های کلیله و دمنه و سرچشمه های آن به خواننده می دهد و با ذکر دلیل روشن می کند که این کتاب هندی الاصل بوده و از حکایات تمثیلی نشأت گرفته است.

۱-در مقدمه ای که به قلم برزویه ی طبیب بر ترجمه ی پهلوی کلیله و دمنه نوشته شده و ابن مقفع و نصرالله منشی در« *باب برزویه ی طبیب*» اشاره به سفر برزویه به هند شده است.

۲-ریشه ی داستان های کلیله و دمنه در افسانه ها و روایات حماسی هندی از جمله کتاب پنچا تنترا و مهابهاراتا یافت می شود.

۳-نام های خاص جانوران در فارسی معنایی ندارند ولی در زبان سنسکریت دارای معنا هستند ولی در فارسی معنایی ندارند مانند: دمنه یا دمنکا و شنزبه یا سنژوکا و طیطوی.

۴-روح کتاب نشان می دهد که هندی است و فلسفه و افکار هندی نیک در آن آشکار است.(همان : ۲۴)

توضیحات ایمانی در منابع اصلی کلیله و دمنه (پنچه تنتره و مهابهاراتا) قابل توجه است. او مضمون باب های پنچه تنتره را به اختصار توضیح می دهد و به خواننده اطلاعات مفیدی درباره ی مهابهاراتا می دهد.

او در مقدمه اش به معرفی ترجمه های مشهور و توضیحی درباره آنها می پردازد و شرح جامعی از اهمیت داستان های بید پای و اطلاعاتی درباره نویسنده ی آن محمد بن عبدالله البخاری می دهد.

تاریخ این ترجمه و حتی تاریخ کتابت نسخه ی آن از کهن ترین نسخه ای که تاکنون از متن عربی ابن مقفع به دست آمده (و موضوع نسخه ی چاپی عبدالوهاب عزام قرار گرفته) یعنی نسخه ی مورخه ۶۱۸ ، هفتاد و چهار سال قدیم تر است و در جایی که

مرحوم استاد مینوی از کلیله و دمنه ی بهرامشاهی فراهم آورده، قدیمی ترین نسخه خطی که اساس کار واقع شده، نسخه ای مورخ به سال ۵۵۱ بوده که باز مؤخر تر از نسخه ی مورد بحث ماست. (ایمانی ، ۱۳۸۰: ۴۵)

ترجمه ی نصر الله منشی به احتمال قوی در سال های ۵۳۸-۵۴۰ هجری انجام گرفته و هرگاه فرض کنیم که ترجمه ی بخاری قریب یک سال پیش از مرگ اتابک سیف الدین غازی به انجام رسیده باشد فاصله ی این دو ترجمه بیش از سه سال نبوده و گمان نمی رود که با بعد مسافت میان هندوستان و موصل و با توجه به این که این دو ناحیه هر یک زیر سلطانی دیگر بوده است، این دو مترجم از کار یکدیگر مطلع بوده باشند. (البخاری،۱۳۶۱ :۲۰- ۲۱)

ایمانی با مروری بر کل تاریخ نثرنویسی از نیمه ی اول قرن چهارم تا قرن ششم که عصر نگارش نثر فنی و کلیله و دمنه ی بهرامشاهی است از تاثیر آیات و احادیث و اشعار و امثال در نثر سخن می گوید و زیبایی های نثر منشی را به عالی ترین وجه به خواننده می نمایاند.

این کتاب به شیوه ی معهود نویسندگان نثر فنی نوشته شده است و بدایع لفظی و معنوی در آن موج می زند سطری نیست که در آن لطایف ادبی جلوه گری نکند. انس مولف با کلیله و دمنه و تفحص در مطاوی آن باعث شد که وی به تتبع طرز نویسندگی نصرالله منشی بپردازد و چونان وی نثری آراسته به استعارات و تشبیهات و دیگر آرایه های ادبی ارایه دهد چنان که خود می نویسد: « شیوه ی سخن را از صنعت های گزیده و علوم پسندیده که در میان اصحاب بلاغت و ارباب براعت متداول و مشهورست چون تسبیح و ترصیع و تجنیس و ازدواج و تضاد و امثال آن خالی نگذاشتم.» در این جا به نمونه هایی از کاربرد صنایع لفظی و مختصات معنوی در نثر مولف می پردازیم .

صنایع لفظی

مولف برای این که نثر خود را متنوع و دلنشین کند و آن را نغز و زیبا و رنگین بر دیدگان جلوه دهد انواع جواهرات را در آن می نشاند . جناس، سجع، مراعات نظیر، تضاد، ایراد الفاظ متوازن و متقارن، موازنه و قرینه سازی و... از جمله آرایه های لفظی که در نثر این کتاب دیده می شود عبارتند از:

جناس

جناس، رایج ترین صنعت بدیعی است که در این کتاب و به طور کلی در نوشته های

متکلف به چشم می خورد. مولف اقسام مختلف صنعت جناس را در نثر خود به کار برده است.

جناس تام

در دل و جان خلایق، خلایق و طرایق او گزیده و پسندیده آید.

جناس ناقص

شکر و سپاس بی قیاس آن خدای را... که نعمت و عطای فراوان دهنده است آن را که چون سحاب مواهب او بر خود متقاطر بیند، شکر شکر در دهان گیرد.

جناس اشتقاق و شبه اشتقاق

هر حادثه ای که از حدثان دهر حادث گردد... محط و محل آن جز دل و جان ابرار و احرار نتواند بود.

جناس مضارع و لاحق

ناوک اجل چو از فضای قضا روان گشت، هر آینه بر هدف روان آید و خطا نکند.

جناس زاید

خلاقی که رعایت جود او خلعت وجود در تو پوشانید، اسباب کار تو مهیا تواند کرد .

جناس مذیل

هر واقعه ای که واقع شود و هر نازله ای که نازل گردد.

سجع

روزگار، مرا عنا می رساند و بلا می چشاند که اگر قطره ای از آن بلا بچشیدی یا ذره ای از عنا بکشیدی، پیوسته با دیده ی گریان و دل بریان بودی.

مراعات نظیر

بدترین مردمان آنکس است که با کسی عقد محبت بسته گرداند و طریق مؤاخات و مصافات گشاده دارد، پس بی موجبی، سوابق اتحاد را در معرض تضییع و حیز ابطال آرد.

تضاد

به هر شغلی که نشیند و به هر کاری که برخیزد، دست تنگی او را از پای بنشاند.

موازنه و قرینه سازی

خوشترین ساعات و بهترین اوقات ، مردم را آنست که با دوستان محرم و یاران همدم گذارد و آن را از روزگار غنیمتی عظیم و نعمتی جسیم شناسد.

ایراد لغات و ترکیبات و جملات مترادف

کسانی اند این قوم که در نوازل ایام و نوایب روزگار، چون دوستی ازیشان استعانت طلبد و از صدمات نکبات استغاثت نماید، بر مقتضی حریت و موجب اریحیت، نصرت و اعانت او را از لوازم کرم شمارند. (همان:۸۶تا ۹۰)

مختصات معنوی

ابتکار و نوآوری نویسنده در ابداع استعارات و تشبیهات و کنایات که نثر را به زبان شعر پیوند می دهند، در سراسر کتاب می توان یافت. رنگ آمیزی سخن با تصاویر خیال و لطایف و ظرایف شاعرانه مهم ترین ویژگی نثر نویسنده می باشد که بدان علاقه ی بسیار نشان می دهد.

سینه ی شب تاریک به تیغ صبح، مجروح و مخضوب گشت.

از انیاب نوایب و مخالب مصایب نجات و خلاص نمی یابد.

هر جفایی که این زن می نماید، من در مقابله ی آن کردار ، عهد و وفا می نمایم و هر بار که حبال وصال خود به مقراض هجران می برد ، من به انامل محبت و مودت آن را وصل می کنم (همان:۹۰ و ۹۱)

او یادی می کند از اساتید و فضلای معاصر که در شرح و ترجمه و **مأخذ** کلیله تلاش کرده اند امیر نظام، عبدالعظیم قریب، احمد مهدوی دامغانی، حسن زاده آملی، مینوی، محمد آصفی، حسن زاده نیری و مزیت های پژوهش های آنها را بیان می کند.

ایمانی پس از گزارشی مفصل از تاریخچه ی کلیله و دمنه و ترجمه ها و شروح آن، نسخه ی خطی محمد الاسفزاری را به ما معرفی می کند که در شرح عبارات عربی کتاب کلیله و دمنه از آن کمک گرفته است.

حسن مقدمه ی ایمانی در این است که از پژوهش های اهل تحقیق مطلع است و اطلاعاتی را که به صورت پراکنده در کتاب ها موجود است در یک مجموعه جمع آوری کرده است. او در مقدمه اش به سیر تاریخی، ساختار شناسی، ریخت شناسی، زیبایی شناسی، منبع شناسی توجه داشته و نظرات اهل ادب را درکتاب خود جمع آوری کرده و اطلاعات جامعی را به پژوهشگران ارائه می دهد. او در انتهای مقدمه اش می گوید: امیدوارم این کتاب مورد استفاده ی دانشجویان و ادب دوستان قرار بگیرد و سر سوزنی از آرزوی

زنده یاد مینوی که نیت داشتند کلیله و دمنه را با تعلیقات مفصل و مقدمه ای مشروح منتشر کند، تحقق پیدا کند. (همان :۱۴۰)

نتیجه:

مقدمه نویسی یکی از معیار های ارزشیابی یک اثر پژوهشی است. مقدمه، همچون دریچه ای است که خواننده را با یافته ها و دیدگاه های ارزشمند نویسنده آشنا می کند و نقشه ی راه را به پژوهشگر بعدی نشان می دهد تا از پژوهش های تکراری جلوگیری شود. بررسی مقدمه ها نشان می دهد که پژوهشگران ما، دستاورد های مشترکی دارند و نتیجه ی تازه ای از تحقیق آنها به دست نیامده است و این تلف کردن انرژی پژوهشی و آسیبی جدی بر پیکره ی متن پژوهشی است. با وجود تحقیق های فراوانی که بر کلیله و دمنه صورت گرفته، هنوز زمینه های پژوهشی پرداخت نشده در آن بسیار است و لازم است از مناظر مختلف (ریخت شناسی ، زیبایی شناسی و ...) به بررسی و پژوهش درباره ی این کتاب پرداخته شود.

نمایه منابع:

۱- ایمانی. بهروز .(۱۳۸۰). شرح اخبار و ابیات و امثال عربی کلیله و دمنه. تهران . میراث مکتوب.

۲- البخاری. محمد. (۱۳۶۱) .داستانهای بیدپای. تصحیح محمد روشن و پرویز ناتل خانلری. تهران. خوارزمی.

۳- حسن زاده آملی. حسن .(۱۳۶۵) .کلیله و دمنه. تهران. امیرکبیر

۴- دوبلوا. فرانسوا .(۱۳۸۲) . برزویه ی طبیب و منشا کلیله و دمنه .ترجمه صادق سجادی. تهران. طهوری.
۵- عباسی. خالق داد. (۱۳۶۳) . پنجاکیانه. ترجمه دکتر جلالی نایینی و همکاران. تهران. اقبال
۶- فرزان. سید محمد. (۱۳۷۴). کلیله و دمنه. تصحیح محمد روشن. تهران. اشرفی.
۷- قریب. عبدالعظیم. (۱۳۶۴).کلیله و دمنه. تهران . سعدی
۸- قریب. عبدالعظیم. (۱۳۸۴) .کلیله و دمنه. تهران. اهورا
۹- محجوب. محمد جعفر .(۱۳۹۵). درباره کلیله و دمنه . تهران . خوارزمی.
۱۰- محمودی. خیر الله. (۱۳۹۰). شرح کلیله و دمنه. شیراز. دانشگاه شیراز.
۱۱- مجتبایی. فتح الله. (۱۳۷۴) . رای و برهمن. تهران. سخن.
۱۲- مقصودی. نورالدین. (۱۳۷۹) .کلیله و دمنه، تهران. دانشگاه پیام نور.
۱۳- مینوی. مجتبی .(۱۳۸۰). ترجمه کلیله و دمنه. تهران. امیرکبیر.
۱۴- نفیسی. سعید.(۱۳۲۶). محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی. تهران. امیرکبیر.

مباحث مربوط به مطالعات زبانی و دستوری و یژگی‌های سبکی و تاریخ ادبیاتی مرزبان نامه و کلیله ودمنه

منصوره سلیمی[1]

چکیده

نوشته ی حاضر شرح وبررسی مباحث مربوط به ویژگیهای سبکی کلیله ودمنه ومرزبان نامه است که در آن دورنمایی از هنرنمایی های مزین به صنایع ادبی ومختصات فنی باتصاویر ساده وقابل فهم نشان داده می شود تا ویژگی ها و زمینه های مشترک لفظی ونحوه ی بیان نصرالله منشی وسعدالدین وراوینی دراین اثرادبی فارسی باز نموده شود .بنابراین این دو نویسنده ازابزار گوناگون استفاده می کنند تا پیامشان رابه آسانی انتقال دهند .نثر کلیله ودمنه ومرزبان نامه ،نثرفنی تمثیلی است ،نثری که می خواهد تشبه به شعر کند.هدف از نگارش این نوشته تأملاتی درباره ی سبک نثر کلیله ودمنه ومرزبان نامه است.درسبک سناسی نثر سه عنصر سبک ،نثروزبان مندرج است.این سه مفهوم دستخوش تحول اند،نوآوری در سبک همراه باانتخاب یا هنجارگریزی است.

کلیدواژه‌ها:سبک ،نثر ،فنی ،کلیله ودمنه،مرزبان نامه

۱-کارشناس ارشدادبیات فارسی، salimi.farsi@gmail.com

مقدمه

قرن ششم دوره ی نثرفنی است.آغازگر این سبک نصرالله منشی است که در نیمه ی اول قرن ششم می زیست ودبیر دیوان غزنویان بود ومدتی نیز منصب وزارت داشت .کلیله ودمنه که در سال ۵۳۹ نوشته شده به نثرفنی معتدل است که می خواهد تشبه به شعر کند وبدین لحاظ هم از نظر زبان وهم از نظر فکر وهم از نظرمختصات ادبی ددیگر نمی توان آن را دقیقاً نثر دانست که هدف آن تفهیم وتفاهم وانتقال پیام به صورت مستقیم است ؛بلکه نثری است شعروار که مخیل است وزبان تصویری دارد و سرشاراز صنایع ادبی است که با شعر یک قدم بیشتر فاصله ندارد.نثرکلیله ودمنه ومرزبان نامه نثر فنی تمثیلی است.شیوه ی خاص نویسندگان نثرفنی براصل رجحان وصف برخبر است ،به این مکعنی که خبر را تقریباً به اختصار بیان می کنندتابه وصف برسند وسپس وصف را مفصلاً شرح می دهند .از این رو اولین نمونه ی نثرادبی (کلیله ودمنه)به این سبک نوشته شد و زیباترین کتب به نثرادبی دراین سبک دیده می شوند.نثرفنی عالی ترین نوع نثر ازدید فضلاست.وبا کوچکترین تلنگری (وزن عروضی)تبدیل به شعر می شوند. نثر فنی از پایان قرن هفتم دچار تکلف بیشتر شدوتبدیل به نثر مصنوع گردید.نثرفنی مثل نثر نصرالله منشی هنوز چندان متکلف نیست و در آن معنی به زبان ادبی بیان شده است.

پیشینه:

نوشته ی حاضرحاصل تلاشی است که پس از مشورت با استادان صاحب نظر به قصد بررسی زبانی و سبکی در کتاب کلیله ودمنه ومرز بان نامه در ابعاد وزوایای مختلف انجام شده و پیشتر درحوزه ی تحقیقات ادب فارسی بررسی مفصل ومشروحی در این خصوص به طبع نرسیده است اگر چه در مقدمه ی دیوان بعضی شاعران وکتاب های نقد وسبک شناسی وتذکره ها کمابیش به آن اشاره شده است البته این جانب هم در این نوشته از پاره ای مباحث مطروح در این کتاب ها بهره جسته وبه ماخذ آن اشاره کرده ام .

سبک شناسی :

سبک در لغت تازی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره است و سبیکه پاره نقره گداخته را گویند ،ولی ادبای قرن اخیر سبک را مجازاً به معنی طرز خاصی از نظم یا نثر استعمال کرده اند و تقریباًآن را در برابر styleاروپائیان نهاده اند .

دانشی که از مجموع جریان سبک ها مختلف یک زبان بحث می کند سبک شناسی نامیده می شود.سبک شناسی را نمی توان دانشی مستقل ومجزا تصور کرد ،بلکه بر عکس باید آن را فنی مرکب از علم و فنون مختلف دانست که احاطه به مجموع آنها با ضمیمه شدن یک رشته تتبعات دقیق ،فن نام برده را به وجود می آورد و اهم آن معلومات به قرار زیر می باشد: حکمت و علوم ،فنون ادبی .

سبک ادبی ،نگرشی احساسی ومخیل است که با زبانی تصویری وعاطفی همراه است و در آن معمولاً واژ ه ها وجملات در معنای عادی واصلی حود به کار نمی روند. سبک اندیشه وبیان عده قلیلی که ما به آنان شاعر ونو یسنده می گوییم همین سبک ادبی است . آنان جهان را دیگر گونه می بینند و لا جرم برای بیان این دیگر گونی ،دیگر گونه سخن می گویند .در سبک معمولاً ،واژگان گفتار عادی ، در معنای دیگری به کار می رود و به عبارت دیگر هنر مندان برای بیان جهان مخیل خود ،از قرارداد های متعارف زبانی استفاده نمی کنند .

کلیله ودمنه

کتاب کلیله ودمنه ازجمله کتبی است که علاوه بر مسائل ادبی به لحاظ مسائل اجتماعی وفکری نیز ازاهمیت تمام برخوردار است .در ادبیات معمولاًبرارزش های ادبی این کتاب تأکید می شود وامروزه گذشت زمان این ادعای نویسنده راکه«این مجموع تازبان فارسی میان مردمان متداول است به هیچ وتأویل مهجورنگردد.»به اثبات رسانیده است. این کتاب درطی تاریخ به سه جهت همواره از سه جهت همواره مورد توجه بوده است :یکی به لحاظ فکری که آن راکتاب کیا ست وسیاست می دانستند واز این رو مخصوصاً مورد توجه اصحاب سیاست بوده است .دودیگر به لحاظ تاریخ نثرفنی ،و سدیگر به لحاظ تلخیص وشرح وبازنویسی .کلیله ودمنه به لحاظ نوع ادبی اثری است تمثیلی ازنوع فابل که شیوه ی آریاییان در داستان پردازی بوده است وازمقوله ی ادب تعلیمی محسوب می شود . رکن رکین نثرفنی توجه به زبان وادب عربی بوده است .این گرایش به زبان وادب عرب مخصوص طبقه ی دبیران وشاعران وفضلا بود نه مردم عادی،دیگراز جریانات وتمایلات ادبی قرن ششم این بود که دبیران وشاعران کتب ارزشمندی راکه به نثر مرسل وساده بود می جستند وآن رابه نثر فنی و زبان فاخر ادبی بازنویسی می کردند.کتاب کلیله ودمنه

از جمله ی آن مجموعه های دانش وحکمت است که مردمان خردمند قدیم گرد آوردند وگرامی داشتند .

اصل کتاب به هندی بود به نام پنجه ی تنتره ،در پنج باب فراهم آمده ،برزویه ی طبیب آن را به پارسی در آوردوابواب وحکایات چند برآن افزود ،ابن مقفع آن رااز پارسی به تازی نقل کرد وکلیله ودمنه نام نهادورودکی آن را به نظم فارسی امروزی در آورد تابه عهد بهرامشاه غزنوی ،نصرالله منشی کلیله ودمنه را به نثر فارسی ترجمه کرد.اومقید به متابعت از اصل نبوده ونگارشی آزاد ساخته وآن را بهانه ای کرده است تا معرف هنر وقدرت اودر نوشتن باشد.دراین کتاب قوتی در بیان مقاصد وقدرتی در ادای معانی هست که در کتب دیگر نیست .انواعی از صنایع لفظی ومعنوی کلام درآن دیده می شود ولیکن اهتمام نویسنده مصروف آوردن صنایع نشده است وبه حداقل آرایش اکتفا کرده است.واگر در انشای اوالفاظی تازی دیده می شود که در زبان ما ودر زمان ما کمتر جاری است به اقتضای سبک عهد ومنشأت متداول آن زمان بوده است،نه از راه اصرار در آوردن غرائب لغات .واما آیه وحدیث ومثل وشعر فارسی وعربی که در سراسر کتاب گنجانیده است گذشته از رعایت عادت زمان نشانه ای از قریحه خارق العاده ونبوغ فکری وذوقی نویسنده است.

قرن ششم دوره ی نثر فنی است .آغاز گر این سبک نصرالله منشی است که در نیمه ی اول قرن ششم می زیست ودبیر غزنویان دوم بود ومدتی نیز منصب وزارت داشت وکلیله ودمنه که در سال ۵۳۹نوشته شده به نثر فنی معتدل است.

مختصات نثر فنی کلیله ودمنه

-کثرت لغات واصطلاحات عربی:

درصد لغات عربی طبق محاسبه ی استاد بهار۲۲درصد است .در کلیله یک دسته لغات هست که از اصل کلیله عربی حین ترجمه داخل فارسی گردیده وقسمتی هم بنابه رسم زمانه از روی تضمن وبرای فضل فروش استعمال شده است.

به دیگر ناصحان استحفاف رواداشت **تا مستزید** گشتند.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۰.)

-افزودن حرفی به کلمه:

اثر مرضی مشاهدت افتاد.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۰۳.)

-جمع بستن جمع عربی که مرسوم نویسندگان قدیم بود در این کتاب نیست.

-استفاده از سجع و موازنه و ترصیع ،به طور کلی جملات تا حدی آهنگین است.

نادانی تقدیم نمودن ملاطفت درمواضع مخاصمت وبه کارداشتن مناقشت به جای مجاملت.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۱.)

-«را»علامت مفعول است ولی از قرن ششم در موارد دیگری هم استعمال شده است ،مثلاً گاهی به معنی از وگاهی به معنی به بکار رفته است.

پنج پایک بر فت وماهیان را خبرکرد وجمله نزدیک او آمدند واو را گفتند.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۳.)

او را گفتند در معنای به او گفتند.

-به کار بردن افعال در معنی مجازی :

برای پرهیز از تکرار فعل وافراط در سجع سازی،فعل نمودن وگردانیدن وشدن وآمدن را که هرکدام معنایی جداگانه داشته است،بریک سیاق در محلی که افاده ی معنی «عمل»و«صیرورت»از آن خواهند،قرارداده است.

من گفتم:این چاشت ملک است،التفات ننمود.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۷.)

ننمود در معنی نکرد ،می باشد.

شیر بخاست وگفت:او را به من نمای.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۷.)

نمای در معنی نشان بده،می باشد.

درسایر موارد هم ابوالمعالی می کوشد تا حتی المقدور از تکرار که قبل از او هنر محسوب می شده است بپرهیزد.اودر ترک شیوه ی تکرار متأثراز ادبیات عرب بوده است.

-اطناب و بسط سخن :

یکی از مشخصات کلیله جملات دراز آن است که تاحدی درفهمیدن متن ،اشکال ایجاد می کند.

من ندانم که ایشان چه می گویند،لکن آن نکوتر که جاسوسان فرستیم ومنهیان متواتر گردانیم وتفحص حال دشمن به جای آریم ومعلوم کنیم که ایشان را به مصالحت میلی هست وبه خراج از ما خشنود شوندوملاطفت مارا به قبول استقبال نمایند.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۱۹۳.)

-استفاده از آیات واحادیث واشعار عربی وضرب المثلهای عربی :

ضرب المثل عربی:

سرک ماکان عندامری و سر الثلاثه غیرالخفی

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۰۱.)

آیات :

ان الباطل کان زهوقا « سوره الاسرا ،آیه ۸۱»

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۰۷.)

احادیث:

چنانکه سیدگفت علیه السلام:شرارامتی الوحدانی المعجب برایه المرائی بعمله المخاصم بحجةٍ.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۱۰.)

اشعارعربی:

اضرت بضوءالبد روالبد رطالع وقامت مقام البدر لما تغیباً

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۲۵.)

-حذف شناسه فعل دوم به تبع فعل اول:

به رغبت صادق وحسبت بی ریا به علاج بیماران پرداختم وروزگار درآن مستغرق گردانید.

گردانید به معنی گردانیدم .

(مینوی ،۱۳۷۴:ص.۴۷)

در کار گاو بسیار فکرت کردم و حرص نمود.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص.۱۳۰)

-استعمال یای نوع:

من به حکم این مقدمات از علم طب تبرمی نمودم وهمت ونهمت به طلب دین گردانیدم.

یعنی نوعی تبرم،تبرم گونه یی.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۴۷.)

-درآمیختگی نظم ونثر:

فایده تقرب به ملوک رفعت منزلت است واصطناع دوستان وقهر دشمنان وقناعت از دنائت همت وقلت مروت باشد.

از دنائت شمر قناعت را همتت را که نام کرده ست آز

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۶۲.)

هم حروفی (ب):

تأکیدی بجای آر تا به تو پیوندم وغرض من به حصول برسد وبندهای تو همه ببرم وفرج یابی.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۷۰.)

هم صدایی :(آ)

قول من از عمل قاصر است وکردار من بر گفتارراجح.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۲۷۰.)

-مخیل بودن تا مخبر بودن:

لکن در این نزدیکی آبگیری می دانم که آبش به صفاپرده درتراز گریه ی عاشق است وغمازتر ازصبح صادق ،دانه ی ریگ درقعر آن بتوان شمرد وبیضه ی ماهی از فرازآن بتوان دید.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۸۳.)

-آوردن مترادفات :

هرکجارویم اگرچه در خصب ونعمت باشیم بی دیدار تو از آن تمتع ولذت نیابیم .

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۱۱۱.)

-«را» همراه نایب فاعل:

وهرکراهمت او طعمه است در زمره ی بهایم معدودگردد.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۶۲.)

-را در معنای فک اضافه:

مغفل رابه سیم حاجت افتاد.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۱۱۸.)

-وصف:

بازرگانی بودحمیر نام و زنی ماه پیکرداشت که نه چشم چرخ چنان روی دیده بود،نه راید فکرت چنان نگار گزیده ،رخساری چون روز ظفرتابان وزلفی چون شب فراق درهم وبی پایان ونقاشی استاد،انگشت نمای جهان در چیره دستی ،از خامه ی چهره گشای اوجان آزر در غیرت واز طبع رنگ آمیز او خاطرمانی در حیرت.

(مینوی ،۱۳۷۴:ص۱۳۷.)

-استفاده از سجع وموازنه وترصیع:

در اعزاز وملاطفتاطناب ومبالغت نمود.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۷۳.)

واطناب واسهاب واجب دیدند.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۲۷.)

تفحص عمال وتتبعاحوال واشغال بجای می آرد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۳۰۸.)

-تضاد:

من همچوخاروخاکم توآفتاب وابر گلها ولاله ها دهم ار تربیت کنی

(مینوی،۱۳۷۴:ص۶۸.)

صحبت اشرار مایه شقاوت است ومخا لطت اخیار کیمیای سعادت.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۱۲۳.)

-مراعات نظیر:

یاقوت ومروارید را در سرب وارزیز نشاندن درآن تحقیرجواهرنباشد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۶۹.)

-جناس خط:

چنان کس کش اندر طبایع اثر زگرمی وتری بود بیشتر

(مینوی،۱۳۷۴:ص۷۵.)

-جناس ناقص:

به حسن سیرت وطهارت سریرت من واثق باش.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۰.)

-جناس لفظی:

اگرچه در عاجل توقفی رود عذاب آجل بی شبهت منتظر باشد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۰.)

باری عاجل وآجل به هم پیوندد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۱۴۴.)

-کنایه:

وعاقل در کارها برمزاج روزگار می رودوپوستین سوی باران می گرداند.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۹.)

صحبت اشرار را دست موزه ی سعادت ساختن همچنانست که برصحیفه کوثر تعلیق کرده شود و کاهبیخته را به باد صر صر سپرده آید.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۱۳۲.)

-ارسال مثل:

وبباید شناخت ملک را که از کژمزاج هرگز راستی نیاید و کل اناء بالذی فیه یرشح کز کوزه همانبرون تراود که دروست.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۹۴.)

استشهاد به اشعار پارسی وتازی:

شئزجنبی کا نی مهدا جعل القین علی الدف ابر

(مینوی،۱۳۷۴:ص۷۴.)

چشمی که توراديده بود ای دلبر پس چون نگرد به روی معشوق دگر

(مینوی،۱۳۷۴:ص۷۵.)

-تضمین به آیات واحادیث:

ونصیب خود از لذت دنیا می برداشت و لا تنس نصیبک من الدنیا (سوره قصص آیه ۷۷)

(مینوی،۱۳۷۴:ص۳۰۹.)

سوگند دروغ قواعد عمر واساس زندگی زود با خلل کند وزبان نبوت بدین دقیقه اشارت کند که : الیمین الغموس تدع الدیار بلاقع .سوگند به دروغ خوردن سرایها را خالی گذارد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۳.)

-مقدم داشتن فعل:

هرگز هیچ شنوده ای از من جز راست؟

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۶۹.)

-ایجازوکوتاهی جملات:

گربه استبطائی کرد وگفت:زودملول شدی.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۱.)

-ایجاز حذف:

طبع از اهمال حقوق نفور باشد وهمت بر گزارد مواجب آن مقصور.(باشد).

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۷۲.)

-فعل ماضی:

همسایه ای را بدو نظری افتادوکار میان ایشان گرم ایستاد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۱۸.)

-فعل امر:

اما روز چند توقفی خواهد بود توشه ای بساز .

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۱۸.)

-فعل مضارع:

تاگربه روزه دار رابببینم وانصاف او در این حکم مشاهده کنم.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۰۶.)

-فعل مجهول:

زبان طاعنان گشاده گردد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۲۰۳.)

-فعل نهی:

مرغ را گفت:رنج مبرکه به گفتار تویارنباشد.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۱۱۷.)

-فعل مرکب:

گمان بردند که آتش است ،هیزم بر آن نهادند.

(مینوی،۱۳۷۴:ص۱۱۷.)

مرزبان نامه

یکی از آثار ارزنده نثرفنی فارسی مرزبان نامه اثرنویسنده ی توانا سعدالدین وراوینی است که در نیمه ی اول قرن هفتم هجری از گویش طبری باستان به زبان فارسی دری آراسته به صنایع لفظی ومعنوی واشعارتازی وپارسی وامثال واخبار نقل شدوپس از دویست سال که از تاریخ تألیف آن توسط مرزبان بن رستم یکی از شاهزادگان طبرستان می گذشت،درجامه ی نو به منصه ی ظهور آمدوبه وزیر اتابک که سعدالدین از ویژگان درگاه این وزیر دانش دوست بوده است،اهداشد.مرزبان نامه از لحاظ شیوه ی نثرنویسی پیرو سبک نصرالله منشی است.سیاقت سعدالدین وراوینی عبارتست از شیوه ی داستان پردازی معهود در ایران وهند یعنی بیان پند وانتقاد از زبان جانوران وگیاهان تاشنوندگان را نوشداروی تلخ نصیحت ،ناگوار نیفتد وفرمانروایان خودکامه را خرده گیری آشکار، به آزار وشکنجه ی اهل قلم بر نینگیزد ودیگرآنکه بامهارت منشیانه نثر را به زیورهای بدیعی آراستن ،وهرجا اقتضا کند صنعتی به کار بردن و حدیثی وخبری ومثلی وبیتی تازی یا پارسی برای آرایش سخن افزودن . ادبیات تعلیمی که یک نوع ادبی است به صور مختلف ارائه می شود ،یک صورت ارائه معمول آن حکایت وقصه است .اقوام کهن ازجمله آریاییها به طرح مطالب تعلیمی به صورت قصص تمثیلی ،مخصوصأفابل علاقه مندبودند.نمونه معروف آن درنثرفارسی مرزبان نامه است.

مختصات نثرفنی مرزبان نامه

-کثرت لغات واصطلاحات عربی:

درتحری جهات قبله صواب به هر صوبی که پیش چشم بصیرت می آمد ،می تاخت وبه دریافت مخرج کار از هرگونه توصلی می طلبید.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۱۳.)

-جمع بستن صفت وموصوف :

گفت:ای خدمتکاری که رای تو گره گشای مبهمات اغراض است.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۱۳.)

-به کار بردن افعال درمعنی مجازی:

بیا ودوستان خود را به من بنمای تامن مقام ایشان هریک باتونمایم.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۶۷.)

نمودن در معنی عمل کردن ،می باشد.

-آوردن مترادفات:

فصلی مشبع ومستوفی در باب کرم و وفا بپرداخت.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۴۲۰.)

-وصف:

شنیدم که بازرگانی پسری داشت مقبل طالع ،مقبول طلعت ،عالی همت،تمام آفرینش ،بوی رشد و نجابت ازحرکات او فایح و رنگ فر وفرهنگ بر وجنات او لایح.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۵۹.)

-اطناب وبسط سخن:

شنیدم که دهقانی بود ،بسیار عقاروضیاع ومال ومتاع دنیاوی داشت .دستگاهی بعقود ونقود چون دامن دریا وجیب کان ،آگنده به دفاین وخزاین سیم وزر ،چون چمن در بهار توانگر وچون شاخ در خزان مستظهر .

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۶۱.)

-استفاده از ضرب المثلهای عربی واشعار عربی وآیات واحادیث:

ضرب المثل عربی:

وانا اخشی سیل تلعتی

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۲۳.)

مثلی معروف است یعنی از خویشان نزدیک بیم دارم.

آیه:

یخرجون بیوتهم بایدیهم .(آیه ۲سوره حشر)

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۲۶.)

خانه هایشان رابادست خود ویران می کنند.

اشعارعربی:وجعلت عنوان السماح طلاقه وکذا لکل صحیفه عنوان.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۲۵.)

گشاده رویی را دیباچه بخشندگی ساختی وچنین است که هر دفتری را سر آغازی است.

-درآمیختگی نظم ونثر:

توآنجاازجفت خویش چون کلید برطاق وحلقه بر در مانی .تا اورابیند،هرگزبه جانب توالتفات صورت نبند د.

آن کس که کند جفت خود اندیشه ی تو اندیشه ی هرکه هست،برطاق نهد.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۵۲.)

-استفاده از سجع وموازنه وترصیع:

-سجع: دولت آن جهانی را اساس در این جهان نهید وکسب سعادت باقی هم دراین سرای فانی کنید.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۰۴.)

- موازنه:

خبث جبلت وشر طبیعت درکار آورد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۰۳)

-جناس اشتقاق:

شایدکه روزگاری دیگر آیدکه همان عادت را اعادت کند.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۵۷۳.)

سگان بروفاداری وحق شناسی ومهربانی وحفاظ جوئی مجبولند واگر جبلت زیرک مثلاً بر خلاف این باشد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۲۲)

میان مجبول وجبلت جناس اشتقاق رعایت شده است.

-جناس تام :

قلب وجناح بیاراست واز آن غافل که آن قلب روز بازار فتح برکار نرود.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۵۴۸.)

-جناس خط:

با جمله ی حشم حمله کرد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۵۴۹ .)

و اعلاء جاه و منزلت واغلاء قدر وقیمت استظهار بسیار داد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۱۲.)

-جناس شبه اشتقاق:

وامارات فتنهای بزرگ ازآن امارت تولید کند.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۶۸ .)

-جناس لفظ:

به کنار این شهر دریائیست هایل،میان شهر وبیابان حایل.

(وراوینی ،۱۳۸۸:ص۱۱۲.)

-جناس ناقص:

چون روزگارازطریق سازگاری میل کند،میل در چشم بصیرت کشد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۰۴.)

جناس مرکب:

چون صاحب ثروتی به فصل دی مزاج باحور دهد وباحور پیکران شراب ارغوانی نوشد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۰۴.)

-تشبیه:

ازگله بجزگردنصیب دیده ی خود نمی یافت،دندان نیا زمی افشرد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۶۹.)

-تشبیه صریح:

تیرباران ملامت از جوانب بدو روان کردند.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۶۴۲.)

-مجاز:

واستغفار که از نایژه ی حدقه گشاید.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۶۷۵.)

حدقه مجازأبه علاقه جزء وکل مراد چشم است.

-استعاره مصرحه:

مگرپادشاه شهرپسری داشت که چشم وچراغ جهانیان بود.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۴۷)

-استعاره مکنیه:

روزی پای در رکاب سیر آوورده بود.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۴۴.)

وناچار ارکان بنیت تزلزل گیرد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۶۷۴.)

-استعاره تبعیه:

وسعادت حصول آن عن قریب سایه افکند.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۷۱.)

سایه افکند یعنی فراگیرد.

-استعاره عنادیه:

صدکاسه انگبین رایک قطره بس بود زان چاشنی که در بن دندان ارقمست

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۲۳۸.)

مراد از چاشنی شرنگ وزهر است.

-کنایه:

در قلق واضطراب سر و پای می زند.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۲۳۸.)

سروپای می زند به کنایه یعنی تلاش بیهوده می کند.

-تضمین آیات :

اگر می خواهی که گفته ی من در نصاب قبول قرار گیرد،قد تبین الرشد من الغی واگر نمی خواهی که بر حسب آن کار کنی لا اکراه فی الدین.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۵۴.)

آیه در نثر به نوعی تضمین می کند که گویی دنباله ی کلام است.

-تضاد:

در اخفاء این حالت هیچ جاره جز اظهار کردن بر رأی تو ندانستم.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۶۹.)

-مراعات نظیر:

والحق اگر چه نقش نگارخانه ی خوی وجمال بود نقش بندی حیل زنان هم به کمال دانستی و از کارگاه عمل صورتها انگیختی.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۶۱۷.)

-ارسال مثل:

گرگ گفت،ع،ان الحبیب اذا لم یستزر زاراع،دوست را چیست به ز دیدن دوست.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۸۳.)

گفت:سر ناشکسته را به داور بردن نه از دانایی باشد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۱۲۶.)

-به استشهاد آوردن اشعار پارسی وتازی:

پرستنده ی آز وجویای کین به گیتی زکس نشنودآفرین

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۷۰.)

اذا هم القی بین عینیه عزمه ونکب عن ذکرالمواقب جانبا

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۰۶.)

درآوردن شواهد شعری نام گویندگان را ذکر نمی کند.

-قید:

پیوسته گوهر شمشیرملک ، شب افروز حوادث ایام باد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۹.)

-آن واین در نقش حرف تعریف:

آن گوهر به خون بهای ایشان از روزگار باتوان ستد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۹.)

این گوهر را با یشم روز وشبه شب برآمیزد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۹.)

-فعل ماضی:

یارب دود دل کدام خصم در من رسید که خان ومان من چنین سیاه کرد؟

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۲۴۶.)

فعل مضارع:

اندیشه کرد که اگر بگذارم مهمان می بیند وپرده ی صیانت دریده شود.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۲۳۳.)

فعل وصفی:

منهزم وآواره گشتند وملک را گرفته پیش خسرو آوردند.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۰۳.)

فعل مجهول:

اگر از او به سهو ،سیئه صادر آمد.
آمد در معنای شد ،می باشد.

(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۲.)

جمع مکسر:
عقلا گفته اند:هر گناه که از مردم صادر شود متقسم است به چهار قسم:
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۰.)

-اسم مرکب :
درین بستان سرای که مرا که آنجا فرود آورده اند خرمابنی هست .
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۰۴.)

-اسم مفعول:
به شرح احوال سینه ها مشروح گردانید.
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۲۲.)

-اسم فاعل:
آن خبر شایع و مستفیض گشته.
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۴۲۲.)

-مصدر مرکب :
با این همه حاجت او مبذول داشتن و رای اورا مبتذل نگذاشتن اولیتر.
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۰۴.)

-ایجاز حذف:
واجتماع غوانی شب گذاشته بودی وبا ماه پیکران تا مطلع آفتاب برناز بالش تنعم سر نهاده.(بودی).
(وراوینی،۱۳۸۸:ص۳۱۰.)

نتیجه گیری:

قرن ششم دوره ی نثر فنی است.نثرفنی در یک کلام نثری است که می خواهد تشبه به شعر کند وبدین لحاظ نمی توان آن را نثر دانست که هدف آن انتقال پیام به صورت

مستقیم است ؛نثری شعروار که مخیل است وزبان تصویری دارد وسرشار از صنایع ادبی است.

شیوه ی خاص نویسندگان نثر فنی براصل رجحان وصف برخبر است .یکی از عوامل بسیار موثر درتغییرسبک در این دوره توجه به زبان عربی ونفوذ آن در زبان فارسی است وهمه ی اقشار فضلا از دبیران وشاعران ،متوجه ادب عرب بودند .

در این دوره کم کم این فکر رواج یافت که فارسی در مقابل عربی چیزی نیست ومخصوصاً دقایق وظرایف را جز به عربی نمی توان بیان کردوکتبی راکه به سبک قدیم بود به سبک رایج دوره ی خود درمی آوردند.

در بررسی واژگانی تکرار وبسامد بالای برخی صامت ها ومصوتها ،نحوه ی به کارگیری لغات وهنرنماییهای نحوی ،توازن موسیقیایی دلنشینی را پدید آورده است.در ساخت صوری از موازنه استفاده کرده اند .دربررسی های ادبی ،از قواعد حاکم بر زبان هنجار عدول کرده اندوبه عناصرادبی نمودی عینی بخشیده اند.

همچنین در بررسی های ادبی ،مطالعه در صنایع بیانی ،بدیع معنوی از قواعد حاکم بر زبان هنجار عدول کرده وبا کاهش قواعدی که در زبان خود به کار می برند به عناصری ادبی نمودی کاملا عینی بخشیده وچه گفتن را با چگونه گفتن توام کرده اند .درتصویر سازی از مواد علمی استفاده کرده ودر ساخت صوری از موازنه ودر ساخت معنوی از تمثیل استفاده کرده اند . از بدیع لفظی مخصوصاً انواع جناس واز بدیع معنوی سود برده و به تشبیه واستعاره نیز توجه فراوان شدن است .

منابع:

۱-الهی قمشه ای،مهدی(۱۳۸۳).قرآن کریم.تهران:بنیادنشرقرآن.

۲- بهار،محمدتقی(۱۳۸۶).سبک شناسی.تهران:زوار.

۳-پاینده،ابوالقاسم(۱۳۷۶).نهج الفصاحه.تهران:سازمان انتشارات جاویدان.

۴-شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۶۶).صورخیال.تهران:آگاه.

۵-شمیسا،سیروس(۱۳۷۶).انواع ادبی.تهران:فردوسی.

۶- شمیسا،سیروس(۱۳۷۶).سبک شناسی نثر.تهران:میترا.

۷- شمیسا،سیروس(۱۳۷۶). سبک شناسی شعر.تهران:فردوسی.

۸- شمیسا،سیروس(۱۳۷۴). کلیات سبک شناسی.تهران:فردوسی.

۹- شمیسا،سیروس(۱۳۷۲).بیان.تهران:فردوسی.

۱۰-شمیسا،سیروس(۱۳۷۳).معانی.تهران:میترا.

۱۱- شمیسا،سیروس(۱۳۷۴) .نگاهی تازه به بدیع.تهران:فردوسی.

۱۲-صفا،ذبیح الله(۱۳۶۶).تاریخ ادبیات در ایران.تهران:فردوسی.

۱۳-همایی،جلال الدین(۱۳۶۷).فنون بلاغت وصناعات ادبی.تهران:هما.

۱۴-وراوینی،سعدالدین(۱۳۸۸).مرزبان نامه.تهران:صفی علیشاه.

۱۵-منشی،نصرالله(۱۳۷۴).کلیله ودمنه.تهران:امیرکبیر.

مفاهیم «کذب» و «تکذیب» در برابر «صدق» در مرزبان نامه

دکتر مریم حیدری[۱]
راضیه ملک زاده[۲]
صبا حسناتی[۳]

چکیده

مرزبان نامۀ وراوینی از آثار کهن و غنی تعلیمی و اخلاقی زبان و ادب فارسی است که نویسنده آن را با قلم صدق و سلامت پرداخته است. هر چند این اثر مجموعه‌ای از حکایات تمثیلی است اما حسن صدق و کمال معنی پروری آن، جایگاهش را چنان داشته که می توان آن را مرجعی برای بررسی‌های اخلاقی و اجتماعی قرار داد و در آن به غور علمی پرداخت. همانا از مفاهیم اخلاقی گسترده و مورد توجّه در مرزبان نامه «کذب»، «تکذیب» و مفاهیم مرتبط با آن در برابر «صدق» است. پژوهش‌های متنوعی که درمورد مرزبان‌نامه صورت گرفته اغلب در بررسی‌های کلی چون بررسی‌های سبکی یا دستوری و یا از باب تعابیر ویژه یا استفاده از آیات و احادیث بوده است و به نظر می رسد موضوع مورد پژوهش پیش رو در کتب و مقالات علمی مورد بررسی قرار نگرفته است. بررسی همه جانبۀ مفاهیم «کذب» و «تکذیب» در برابر «صدق» و چگونگی نگاه نویسنده به این مفاهیم و نتایج آن و عناصر و فنون دست‌افزار نویسنده در پرداخت این مفاهیم ذیل عناوینی به تشریح بازگو خواهد شد. روش تحلیلی بر پایۀ متن اصلی در بستر سیر به هم تنیدۀ مطالعاتی در دست‌یابی به این جستار مجمل شیوۀ گزیدۀ نگارندگان است.

واژگان کلیدی: مرزبان نامه، تکذیب، تمثیل، کذب، صدق.

[۱]) دکترای زبان و ادبیات فارسی m.hidari9433@gmail.com
[۲]) دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی raziehmalekzade@gmail.com
[۳]) دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی nasimehasane.com@gmail.com

مقدمه

سخن از مفاهیم اخلاقی از بنیان ها و اصول جدایی ناپذیر متون تعلیمی چون مرزبان نامه است که گویی نویسنده از هر طریق و با هر فن و مهارتی، سعی در تشریح و تفهیم صادقانه و اصولی این مفاهیم اخلاقی داشته به طوری که بتواند به گونه‌ای همه جانبه، مؤثّر و کارا به انتقال تجربیات و علوم عملی بپردازد.

در نگاهی جزیی تر نسبت به طرح و گشودن زوایای مفاهیم «کذب» و «تکذیب» و مشخّص کردن حدود و مرزهای رفتاری در تعاملات اجتماعی و فردی و حتّی مناسبات حکومتی و امارتی در برابر این مفاهیم، تلاش بی‌حصری صورت گرفته و بحث بسیاری به میان آمده است از این رو می‌توان گفت که مرزبان‌نامه منبع و مرجع نسبتاً جامعی در پرداخت مسائل مذکور است و از تمثیل های پی‌درپی موجود در حکایات و ضمیمه کردن آیات و روایات و کاربرد صنایع ادبی در این زمینه فرو گذار نکرده است و با این روش نثرنویسی از طرفی به جذابیّت و گیرایی متن افزوده و آن را برای کام حاکمان و والیان و به طور اخصّ پادشاه زمان، شیرین و مؤثّر نموده است و از طرفی نیز راه‌های تفهیم و گویایی متن برای همهٔ عقول را از این روش، به بهترین نحو گشوده است.

مضامین و محتوا چنان که گفته شد، از سویی و دستمایه های روایتی و آزین بخش نثر از طرفی دیگر،گویی دو قطب اساسی و مورد اهمیّت در بررسی مرزبان نامه است که در جستاری مختصر در قالب این پژوهش بدان پرداخته شده است.

مفاهیم ناظر و نگرش های گوناگون به « کذب و تکذیب» در مرزبان نامه:

مرزبان‌نامه صاحب نثری متنوع است هم از حیث زیبایی شناسی ادبی و کاربرد عناصر و آرایه های ادبی و همین طور از نظر کاربرد ضمائم به شکل مثل، آیه و... ؛ از این رو اشاره و تشریح مطالب مرزبان نامه در مورد هر یک از مفاهیم کاربردی‌اش در سطح گسترده‌ای قابل بررسی است. نویسندهٔ مرزبان‌نامه گویی برای اشاره به یک مفهوم خاص که اغلب مفهومی اخلاقی است، از طرق مختلف دست به بسط و تشریح موضوع می‌زند. همان طور که مترجم و نویسندهٔ مرزبان نامه در خاتمهٔ کتاب خویش به این مطلب پرداخته است و در مورد سبک انشای خود می‌نویسد:

«... یک موضوع معینی را به عینه در مواضع بسیار گفته ام و به وصف های گوناگون، جلوه گری چنان کرده که هیچ کلمه، الا ماشاءالله، از سوابق کلمات مکرر نگشته» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۷۳۷).

علاوه بر این تنوع کاربرد لفظی و پرداخت های ظاهری نویسنده و مترجم، به صراحت می‌توان گفت که در این کتاب، نویسنده برای تفهیم اصول اخلاقی و گاهی قرار گرفتن در جایگاه نقد و انتقاد از مخاطب، از ابعاد گوناگون یک موضوع یا مفهوم را مورد بررسی قرار می‌دهد و با آوردن مثال هایی به شکل مثل و حکایات انسانی و غیرانسانی و تایید سخنان خود با آیات و روایات، سعی بر ایجاد کتابی گویا، رسا و موثر داشته است.

این کثرت افادهٔ مظاهر و اشکال سخن پردازی و کاربرد عناصر زیبا ساز و آرایه های لفظی در زبان مرزبان نامه هیچ گاه باعث فراموشی معنی و دوری آن از نظر نویسنده نشده و تمام این تلاش ها در جهت بسط و تفهیم معانی منظور نویسنده است؛ چنانکه دکتر حسین خطیبی در نقد لفظ مرزبان نامه چنین نوشته است:

« نویسنده هیچ گاه جانب معنی را از نظر دور نمی‌دارد و در دراز نویسی، فقر معنی را با غنای لفظ جبران نمی‌کند»(خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۰۵).

نویسندهٔ مرزبان نامه، چنان متن و بیان این کتاب را پرداخته که گویی خود نیز در اعتقاد و عمل نسبت به مفاهیم اخلاقی و مشی‌ها روشی انسانی که در مورد آن ها در مرزبان نامه به پند و نصیحت پرداخته است، معتقد، صادق و مقید است. برای نمونه در ایراد پندهای اخلاقی و نشان دادن باید های حکومتی در لفظ و بیان مرزبان نامه، به شیوه ای تکیه شده که صراحت لهجه و صداقت بیان او به شکلی است که حسن ظن نویسنده و دردمندی او نسبت به مصالح جامعه و حکومت را به خوبی نشان می‌دهد و به طور اخص در صحبت از کذب و تکذیب به شکل های مختلف، نه تنها معانی در راستای هدایت به صدق و راستی در سخن و عمل است بلکه به قول ملطیوی در دیباچهٔ این کتاب حتی در بیان نویسنده و ترجمهٔ مترجم، جانب صدق و راستی رعایت شده و هیچ امری از اهمیت و هدف قرار دادن صداقت در سیر تالیف و ترجمه جلوگیری نکرده است.

ملطیوی در دیباچهٔ کتاب، در مورد ترجمهٔ خود چنین می‌نویسد:

«... مرزبان نامه را یافته شد که از تصانیف اعقاب قابوس وشمگیر است؛ به غرایب کیاست مشحون و به عجایب سیاست معجون، مشتمل دقایق جهانداری و محضون حقایق

کـامگاری، لکن از جلیت عبارت عاری بود و از زیور جهات عاطل، معانی لطیف آن دُرری بود در صَـدا نشـانده و سبحه‌ای بود در مستراح افکنده، گفتم این جمال را تجمیلی باید داد و این کمال را تکمیلی ارزانی داشت»(وراوینی، ۱۳۶۳: ح).

گذشته از ترجمهٔ همه‌جانبه‌نگر و دقیق مرزبان نامه که به خوبی توانسته نگرش‌ها و ابعاد متنوعی از هر مفهوم اخلاقی و هر موضـوع انتباهی را به نمایش بگذارد، از نگاه اصـلی و کلی مرزبان نامه هم می‌توان ظرایف تحییز اشـکال عملی مفاهیم اخلاقی و جزئیات در بایسته‌های انتقادی آن در نظریات و سخنان ابراز شده را به خوبی دریافت. به طور اخص، این کاربرد و روش نویسـنده را در مفاهیم کذب و تکذیب با شـواهد متعددی می‌توان واکاوی و بازگو کرد.

به طور کلی کذب و تکذیب از حیث معناکاوی و شـمول و ترادف، دارای گسـترهٔ وسیعی اسـت و در مراجع و منابع لغت‌نامه‌ای چون لغت‌نامهٔ دهخدا، از زیر مجموعهٔ گسـتردهٔ معانی حکایت دارد. ذیل مفهوم، معانی چون دروغ گفتن، خبر دادن برخلاف عقیدهٔ واقع یا غیر واقعی خود، خطا در کلام، پنداشـتن امر به خلاف آن چه هسـت و در ترکیبات و عبارات نیز در معنای اشتباه کردن حواس و... آمده است[۱].

در توضـیح مفاهیم تکذیب نیز معانی چون نیک انکار کردن چیزی، به دروغ داشـتن، دروغ گوی گردانیدن کسـی، نسـبت دروغ گویی به کسی دادن و دروغ‌زن داشتن کسی، انکار کردن و معانی دیگری آورده شده است[۲].

بسـط و تشـریح دو واژهٔ کذب و تکذیب در مرزبان نامه با مفاهیمی چون: فریب، تصدیق بی تحقیق، بیان گمان و ظن با شک و ریب، سخن گویی در عین عدم علم، تهمت، نفاق، زیبا نشـان دادن کاذب، تحریف، ریا و دو رویی، غفلت شناختی و... همایند شده و اغلب هم در یک حیطهٔ معنایی دانسـته شـده که در توضـیح جزئیات به تفکیک در شـرایط مختلف استفاده شده است.

نویسـنده از طرفی تکذیب را در جایگاه و سـخن نامنصـفان ترسیم می کند و آنان را که دل به حقانیت و حق گویی نسـپردند، از تایید و قبول صدق ناتوان می‌خواند و این قبول حق را برای آنان ناگوار می‌داند؛ چنانکه احوال وزیر پادشـاه را در قبول سـخنان به حق و حکایات پند آمیز ملک زاده مرزبان توصیف می کند:

« آنکه صاف ساغر انصاف نخورده باشد و نشوان این شراب مختلق الالوان نگشته، از ذوق آن خبری باز ندهد که یمکن که وزاق حال او برعکس ادراکی دیگر کند». (وراوینی، ۱۳۸۴: ۳۵).

کذب و تکذیب در سخن و شیوهٔ وزیر، چنان ظاهر است که باب اول با تهمت وزیر نسبت به ملک‌زاده مرزبان و تکذیب حقانیت کار او و حسن نیّت ملک‌زاده آغاز می شود و در سرتاسر باب اول، کمکش حق و صدق ملک‌زاده در برابر کذب و تکذیب وزیر جریان دارد تا برتری و سروری صدق نسبت به کذب بر پادشاه روشن می‌شود و وزیر را به زندان افکنده و ملک‌زاده را رتبت و جایگاه می‌بخشد تا با آسودگی، متن مرزبان نامه را به تحریر کشد.

در جدال مستمر صدق و کذب در باب اول مرزبان نامه به بیان نویسنده، این صدق قبول و نسیم درست‌نیوشی و پذیرش است که این سره را از ناسره بازشناسد و حق صدق به جای آورد و سیاهی کذب از میدان به در کند؛ چنان که می گوید:« شکوفهٔ گفتار اگرچه برگ لطیف آرد، چون به صبای صدق اصغا پرورده نگردد، ثمرهٔ کردار از او چشم نتوان داشت»(وراوینی، ۱۳۸۴: ۴۵).

اهمیت پرداختن به کذب و تکذیب و تمایز آن از صدق و راستی، زمانی در مرزبان نامه آشکار می شود که نویسنده نخستین نصیحت و پند ملک‌زاده مرزبان را به ملک در پاس داشت خلق نیکو چنین می‌خواند: «پادشاه چون نیکوخوی بود، جز طریق عدل و راستی که از مقتضیات اوست، نسپرد»(وراوینی، ۱۳۸۴:۴۶).

دستور یا وزیر به عنوان محور دروغ و ریا در جدال با ملک‌زاده ظاهر می‌شود و در کشمکش از جنس گفتار و بیان، حکایاتی از زبان ملک‌زاده مرزبان بازگو می‌شود و در هر مرتبه که رشتهٔ گفتار و دفاع به دست وزیر می‌افتد به تکذیب و باژگونه نشان دادن سخنان ملک زاده می‌پردازد؛ چنانکه در مناظرهٔ ملک‌زاده با دستور این جمله را می‌بینیم که از زبان ملک زاده ایراد شده:« دستور خواهد که هر نکته ای را و هر ایجابی را سلبی و هر طردی را عکسی اندیشد»(وراوینی، ۱۳۸۴: ۵۳).

و سپس در جایی دیگر از زبان راوی می نویسد:« دستور در لباس ملانیت و مجادعت، سخن آغاز کرد »(وراوینی، ۱۳۸۴: ۵۴).

در پی این سخن، خطابی ازدستور به ملک‌زاده مرزبان آورده شده که در اواخر باب اول این کتاب قرار دارد و وزیر به هر نحوی می‌خواهد که با حربهٔ کذب و تکذیب، خود را از منجلاب اتهام بیرون کشد و با دستاویز قرار دادن سخنان و مثل‌های حق و حتی ذکر آیات قرآن در جایی نه برجای، مغلطه کنان سخنان راست و ناراست را در هم زنجیر می‌کند.

امیر المومنین علی (ع) در خطبهٔ ۵۰ نهج البلاغه می فرمایند: «ولکِن یُؤخَذُ مِن هذا ضِغثٌ و مِن هذا ضِغثٌ فَیُفرَ جانِ....»

مردم قسمتی از حق و قسمتی از باطل را گرفته و درهم می آمیزند {و از این راه، باطل را به خورد مردم می دهند}(صبحی، ۱۳۷۰: حکمت ۵۰).

نویسندهٔ مرزبان نامه چنان از دروغ و فریب لفظی و تکذیب حق سخن می‌گوید که اعتقاد به صدق ذاتی را در صراحت بیانش به خوبی می‌توان دید. تأکید و تکرار مباحث نکوهش کنندهٔ کذب و تکذیب و تمایل به صدق‌ورزی در مقابله با تکذیب‌کنندگان حق در متن نصایح و حکایات این کتاب به روشنایی و پررنگ ظهور یافته و این روند در تایید سخن دین و بزرگان دینی چون امیرالمومنین است که می‌فرمایند:« اِنَ الدنیا دارُ صدقٍ لِمَن صدَقَها.... »

« دنیا جایگاه صدق و راستی است برای آنان که تصدیقش کنند» (فیض الاسلام اصفهانی، ۱۳۲۸: حکمت ۱۲۶).

نگاه مرزبان نامه در مباحث اخلاقی چون کذب و تکذیب و این حد از اهمیت دادن و پرداختن به این موضوعات، از نگرش های ذاتی انسان ها به اصل بودن امر صدق و حق در دنیا نشأت می گیرد و باید گفت که در کنار فطرت ضد کذب انسانی که روح غالب و مسلط بر محتوای این کتاب است، بن مایه های دینی در این موضوع نیز، بسیار در انتخاب چنین موضوعات و نگرش هایی مؤثر بوده است.

این حقیقت که اصل جهان بر مبنای صداقت و صراحت است، در کلام علمای دین و اخلاق نیز متبلور است. آیت الله مهدوی کنی ذیل مباحث اخلاق عملی می‌فرمایند:« دروغ پردازی بر خلاف فطرت پاک و شخصیت انسان است و نمی‌دانند که دروغ، دشمنی و ستیزه جویی با خداوند متعال و برخلاف فلسفهٔ آفرینش پروردگار است؛ زیرا او جهان را بر اساس صدق و راستی و حقیقت و درستی بنا نهاده» (مهدوی کنی، ۱۳۸۸: ۲۳۷).

چنانکه در آیهٔ شریفهٔ قرآن کریم؛ آیهٔ هفتاد و سوم ازسورهٔ انعام می‌خوانیم: « هو الذی خَلَقَ السَموات ِ و الاَرضِ بِالَحَقِ...»(انعام: ۷۳) و اوست خدایی که آسمان ها و زمین را به حق آفرید... .

ظهور مباحث مذکور و حقایق معلوم تشریح شده در سطور مختلفی از مرزبان نامه قابل رؤیت است از جمله جایی که از زبان ملک زاده مرزبان به نگارش درآمده است:

« و من به قدر وسع خویش در این راه قدم می‌گذارم و حجاب اختفا از چهرهٔ حقیقت کار برانداختم»(وراینی، ۱۳۸۴: ۵۴).

در مقابل، ملک‌زاده مرزبان شخصیت تکذیب‌گر و ریاکار این کتاب، نگاه متضادی ارائه می‌دهد و اصالت کذب و رواج تکذیب را در جامعه حتمی جامعه می‌شمرد و با این دیدگاه به قضاوت نسبت به رویدادها و بایسته های رفتاری و عملکردی می‌پردازد؛ برای مثال در صحبت دستور با ملک زاده در مورد شیوه ها و بایدهای حکومتی پادشاه می‌گوید: «و مردم ولایت، خداع اندیشیدن از دانایی دانند و با پادشاه مخرقه و چاپلوسی از پیش بینی شمرند» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۵۷ و ۵۸).

وزیر در جایی دیگر برای پاسخ به ملک‌زاده از روی خشم برتافته نسبت به توفیق صدق و حق، صداقت ملک زاده مرزربان را تکذیب و آن را دستاویز غرض‌ورزی به ناحق مرزبان می خواند:« بدان ماند که ملک زاده افسانهٔ چند همه تزویر و ترفند از بهر تشویر حال من و تقریر مقال خویش جمع کردست.» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۷۳).

از این دست رویایی حق و ناحق واخلاق و ضد اخلاق در کتاب مرزبان نامه به وفور یافت می شود که ذکر همین چند مثال، شاهد گزینی برای این مباحث را کفایت می کند.

آثار و عواقب « کذب » و « تکذیب » از نگاه مرزبان نامه:

«کذب» و «تکذیب» در مرزبان نامه اغلب در برابر نکوهش قرار گرفته و نگاهی نامطلوب را به همراه دارد اما در تعدادی حکایات نیز شخصیت‌ها برای فریب خصم، دست به کذب‌ورزی و تکذیب می‌زنند و این مفاهیم رویکرد فریب دهنده بر خود گرفته و خصلت دائمی شخصیت‌ها محسوب نمی‌شود و صفتی بر آنها از این حیث، واقع نمی‌گردد تنها در صورت الزام و ضرورت واقعه دست به فریب دشمن با دست‌مایه نشاندن این حربه‌ها می‌زنند. نمونهٔ این کاربرد در حکایت « گرگ خنیاگر دوست با شبان » آمده است که طبق روایت، لاف و گزاف‌گویی و دروغی که برای فریب گرگ و رهایی از هلاک می

گوید[۳]، نکوهش نشـده است و صفت دروغ گویی و کج رفتاری بر دوش شخصیت داستان گذاشته نشده است.

در نمونه های دیگر، شـخصـیت‌هایی در مقام حکومتی و یا پادشـاه مورد نصـیحت واقع می‌شـوند و اصـل فریب دشـمنان و دروغ و تکذیب در برابر دشـمنان قوی حکومتی و کشـوری به میان می‌آید و این اصل به عنوان پند و موعظه‌ای کارگر و مؤثر، جهت حفظ منافع مملکتی و حکومتی اظهار می‌شود.

چنان که پند مرزبان به پادشاه در رفتار با دشمنان خود این گونه است:

« دشـمن را چنان باید داشـت که آن گوی بلورین که در حقّه نهند و هر وقت بیرون گیرند و پاک بشـویند و هر چه در احتیاط عزیز داشـت آن گنجد به جای آرند؛ تا روزی که جایی سـنگ خارهٔ سـخت ببینند، بر آن سـنگ زنند و خرد بشـکنند. » (وراوینی، ۱۳۶۳: ۱۲۵).

نماد های کذب و دروغ گویی چون دیو در مرزبان‌نامه، حتی در مقطعی موضـع صـدق، راسـت‌گویی به خود می‌گیرند؛ مانند شـخصـیت دیو در حکایت « آهنگر با مسـافر » که برای جبران نیکی مسـافر، چهرهٔ راسـتی بر او گشـود اما در پایان حکایت، دیو خود به مسـافر تذکر می‌دهد که نباید با دیو صـفتان از روی اعتماد رفتار کرد رفتار کرد و جمله ای به مسافر می گوید:

« و اِنَّ الکذوبَ قَدَّ یَصَّـدُقُ » (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۵۰)همانا بسـیار دروغ گوینده گاهی راست می‌گوید.

دیو پس از گفتن این جمله پندی به مسافر می‌دهد که هیچ گاه گمراه کننده را یار ویاور راست‌گو مپندارد[۴].

می‌توان از این دیدگاه نتیجه گرفت که مرزبان، دروغ گویان دیو سیرت را که دروغ گویی یا تکذیب از صـفات ذاتی آن ها است و دروغشان نه از روی مصلحت واقعه بلکه به سبب خوی ناپسـند جاری در وجودشـان اسـت، ناپسـند می‌داند و به دوری از آن ها و عدم معاشرت با آن ها سفارش می‌کند.

شـخصـیت روباه در داسـتان « روباه با بط » نیز خوی فریب کار دوروغ گویان را متذکر می‌شـود که برای رسیدن به مقاصد شوم خود از راه کذب وارد می‌شوند و با طمع ورزی، تهمت و طمع پیشـه می‌کنند. پایان این داسـتان به مخاطب نشان می‌دهد که اعتماد به

این قشـر، جز مرگ و نابودی نیست که اینان در جهت منافع خود، از گفتن هیچ دروغی پروا ندارند. در این داســـتان که از طرفی بازکاوی امر بی اعتمادی در خانواده و نزدیکان اسـت، تکذیب حق و راسـتی را از اثرات فعل ناشایست و خو کردن به عمل ناروا می‌داند که خود مایهٔ بدگمانی اســـت و بدگمانی قدم اول در تکذیب راســـتی و راســـت انگاری ناراستی‌ها است.

« اِذا سَـاءَ فِعلُ المَرءِ سَـاءَتً ظُنونُهُ / و صَدَّقَ ما یَعتادُهُ مِنً تَوَهُم: چون مرد بد کردار شد، بد گمان هم می‌شـود و آن گاه آن چرا که با پندار نادرسـت بدان خو کرده اسـت، راست می‌شمارد. » (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۵۵).

در مرزبان نامه از آثار کذب و تکذیب، به عنوان صـفتی ضـالّه و به طور مسـتقیم و غیر مسـتقیم، بسـیار سـخن رانده شده و معایب زیادی در نتایج این صفات آورده شده است ازجمله ین آثار در پندی اســت از پادشـــاه به فرزندانش در زمان مرگ که دروغ را مظنّهٔ کفر برمی‌شمارد.[۵]

در حکـایتی دیگر دروغ‌گویی را غیبی می‌دانـد کـه دروغ‌گو را تـا ابد بد نام می‌کند و بی اعتمـادی اغیـار را نســـبت به دروغ‌گو به دنبال می‌آورد چنان که اگر دروغگو روزی هم راست بگوید، کسی راستی سخنش را باور نمی کند و دیگر آن که یک دروغ را نمی‌توان با هزار ســـخن راســـت جبران کرد: «و حقیقت بدان که آن عیب که از یک دروغ گفتن بنشـیند به هزار راسـت برنخیزد و آن که به دروغ گویی منسوب گشت، اگر راست گوید، ازو باور ندارند» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۰۰).

در داسـتان « پسـر احولِ میزبان »[۶] نیز کذب و تکذیب هر چند از روی اشتباه یا خطای قوا و حواس پسر میزبان روی می‌دهد اما موجب بی اعتمادی به میزبان و به خطر افتادن آبرو، خوش نامی و اعتبار مرد میزبان در میام مردم می‌شود.

همانا دوســـتی با دروغ‌گویان و تکذیب‌کنندگان حق نیز درمرزبان نامه به دفعات، مورد نکوهش واقع شـده و این نگاه و روش، بیشـتر نسـبت به صـاحبان منسـب و مال اعمال می‌شود چرا که به اعتقاد مرزبان دوستان و اطرافیان پادشاهان و صاحبان مال،مادامی که با نیرنگ و فریب ویا تلبیس و ریا بتوانند خود را دوسـت و همدم این قشـر آدمیان جلوه دهند، بدین واسـطه از آن ها اخّاذی می‌کنند و دسـت برمال ایشـان می‌برند و درهنگام ناتوانی یا تنگدستی، آنان را رها می‌کنند و دست از تملق، خدعه و دروغ‌گویی برمی‌دارند

و چهره واقعی خود را نشـــان می‌دهند از نمونه‌های این یاران کاذب و تکذیب‌گر در داســتان «دهقان با پســرش» وارد شده که پسر پس از مرگ پدرش، صاحب اموال بسیار می‌شود و دوستان خود را در دوستی و وفاداری می‌آزماید اما متوجه دروغ گویی و فریب آنها نمی‌شـود و درهنگام تنگدستی از همان دوستان، بدیشان آسیب می‌رسد.[۷] این کتاب در صـفت دوســتان لقمه و خرقه چنین می گوید: «چون اســعاد بخت با تو نبینند و آن استعداد که داشتی باطل دانند، راست‌های تو را دروغ می‌شمارند.»[۸]

به طور کلی تکذیب‌کننده حق و دروغ‌گو درمرزبان نامه مقهور و مغلوب شــده اســت و پشــیمانی آخرین نتیجه و پایان هر دروغ گویی است. همانا درمناظره دیوگاوپای با دانای دینی، ضــمن همهٔ تلاش های دیوها درمســیر کذب‌ورزی و تکذیب حق، درنهایت حق پیروز می شود و دیوها مغلوب می‌شوند و می‌گریزند.

«اعانت حق و اهانت باطل ســنت الهی اســت، تعالی و تقدس و تزویر زور با تقدیر صــدق برنیاید و علم از جهل نگونســار نگردد و همیشــه حق منصــور باشــد و باطل مقهور.»[۹] تکذیب کنندگان حق و راســتی نیز هرچند اگر از روی ناآگاهی یا قریب بودن صــدق به تکذیب آن بپردازند، همچنان در نصــایح ملک‌زاده مرزبان مورد توجه قرارگرفته‌اند برای مثال در داســتان «رای هند با ندیم »، ندیم برای اثبات راســتی ســخن خویش و برطرف کردن تهمت دروغ گویی و کذب از خویش، ســالی را در این راه صرف می‌کند و در اثبات ادعای خویش نظیر می‌آورد.درآن هنگام رای خطاب به ندیم دانشــور و راســتگو می‌گوید: «مرد که به پیرایهٔ خرد و ســرمایهٔ دانش اراسته بود،جز راست نگوید، لیکن سخنی که در اثبات آن عمر یکساله صرف باید کرد،ناگفته اولی تر».[۱۰]

در همین داستان از آثار و زیان‌های دروغ گویی چنین سخن به میان آمده:

« اِیّاکَ و أنً تَکونَ لِلکَذِبِ وَ اعِیا و راویا فَإنّهُ یَضُرُّکَ حینَ تری أنً یَنفَعکَ: بپرهیز از آنکه بنیوشــی و نقل کنی چه همانا دروغ به تو زیان می رساند همانگاه که پنداری به تو سود می دهد » (وراوینی، ۱۳۸۴: ۳۴۴،۳۴۵)

« کذب » و « تکذیب » در مقام نمادها و امثال و تشبیه در مرزبان نامه:

نثر مرزبان نامه را می‌توان در زمرهٔ آثار منثور فابل[۱۱] یا پارافابل[۱۲] به حســاب آورد چرا که حکــایــات کوتــاه ذکر شــــده به صــــورت متوالی در متن گفت‌وگوها و نصــــایح اخلاقی، مجموعه‌ای از کاربرد شــخصیت‌های حیوانی و شخصیت‌های انسانی هستند که به صورت

تمثیـل و نمـادین بـه خلق مفهوم می‌پردازند. از طرفی این حکایات انســانی یا حیوانی، حـاوی نکـات و پنـدهـای اخلاقی مادّی و دنیوی و همچنین شــامل آموزه‌ها و پندهای متعالی و معنوی، فرامادّی می‌شوند.

بنابر ماهیت و همچنین روش بسط مفهوم در این دست آثار، تشبیه، استعاره و تمثیل[۱۳] به وفور دسـت‌مایهٔ نویسـنده قرار می‌گیرد و شـخصیت بخشی[۱۴] بخش جدایی‌ناپذیر این نوع نثر محسوب می‌شود. با این اوصاف مرزبان‌نامه را می توان از آثار تمثیلی و رمزی نیز به شمار آورد.

محمـد بن عبدالوهاب قزوینی، دراین‌باره چنین می‌گوید: «صــاحب مرزبان نامه، پس از ذکر داســتانی که دارای یک معنی پوشــیده و مجازی– علاوه بر معنای ظاهر- اســت، می‌نویسـد:اکنون ای فرزندان، مسـتمع باشـید و خاطر بر تفهم رمز این حکایت، مجتمع دارید.» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۴۳).

این وجهـهٔ رمزی و مجـازی بـا تعدد تمثیل‌ها و درهم آمیختن تمثیل‌ها با اســتعارات و تشـبیه‌ها، بروز و نمایش دوچندان می‌یابد؛ نزدیکی استعارات و تشبیهات با تمثیل‌ها در مرزبـان نـامـه را می‌توان از نگاه تقی پورنامداریان بررســی کرد: «معمولا مهم‌ترین نوع تمثیل را با عنوان اســتعارهٔ گســترده تعریف کرده اند. هم در اســتعاره و هم در تمثیل، شباهتی ضمنی ادامه و گسترش می‌یابد» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۴۳).

به هر حال عناصـر مذکور در مرزبان‌نامه، ابزار دسـت نویسنده در بسط، تشریح و آرایش مفاهیم « کذب » و « تکذیب » در برابر « صــدق » قرار گرفته اســت. از نمونه‌های تشـبیهات و اسـتعارات منظور شـده. برای این مفاهیم در توصیف دوستان نااهل و کیسه دوزان مال دیگران در داستان « دهقان با پسرش » چنین آمده است:

«... همان دوست که مموهات اکاذیب و ترّهات اقاویل او را لباس صدق پوشاندی و قبول را دو منزل به استقبال اباطیل او فرستادی...» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

تشــبیه و کنایه‌پردازی در توضــیح و تشــریح فریب‌کاران و تکذیب‌کنندگان در چندین نمونـه از حکـایـات مرزبان‌نامه و خطابه‌های آن ذکر شــده که برای مثال، یکی از آن‌ها خطاب به شـخصـیت «داسـتان» چنین اسـت: «و ای داستان، هر که گناه گناهکاران بر خـداوندگار پوشــیده و روی حال اورا به تزویر باطل در پردهٔ تقریر حق، نیکو فرانماید و مقابم او در لباس محاسن، جلوه دهد، خاین و قادر است» (وراوینی، ۱۳۸۴: ۳۰۹).

توضـیحات و تشـبیهات مزبان نامه از این حیث برجسـته و مورد توجه می‌نماید که کاربردی نوین و بدیع و توصـیفات و تشـبیهاتی نادر و بکر، مختص به خود دارد که به صـورت سلسله وار و پشت‌به‌پشت هم در تشریح یک موضوع می‌آیند. مثالی در این مورد از تشـبیهات و توصـیفاتی درجایگاه و ظهور صدق در برابر کذب در مرزبان نامه چنین به شمایل شعر آمده است:

«کَالدُّرِ فی صدفٍ و الخَمَّرِ فی خَزَفٍ و النورِ فی ظَلَمٍ والحورِ فی سَمَلِ:

چنانکه مروارید درصـدف نهان باشـد و شراب در سفال و فروع در تاریکی و سیه چشمان سپید پیکر بهشتی درجامهٔ ژنده»[۱۵]

گذشـته از تشـبیه و توصـیف، ذکر شـواهد در شـمایل تمثیل و آمیخته ای از تمثیل و اسـتعاره به وفور در مرزبان نامه قابل رویت است. علاوه بر این نمونه ها جملات قصار که مشابه تمثیل می نمایند نیز در نثر مرزبان نامه کم نیست. دکتر حسین خطیبی در مورد این جملات می‌نویسد:

« درنثر مرزبان‌نامه، شـواهد زیادی از جمل قصار نیز می‌توانیم یافت که از نظر کوتاهی و کلیت و شمول؛ می‌تواند به طریق مثل به کار رود. » (خطیبی،۱۳۷۵: ۵۱۶).

ازتمثیل‌ها و جملات قصـار این چنینی در توضـیح مفهوم کذب و تکذیب و آثار آن نمونه‌های زیر اسـت: «سـخن بد، درحق مرد کار افتاده، همچنان مؤثر آید که تعبیر خواب‌های بد در احوال خداوندان محنت» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۱۱۹).

«نه هرچه آهو اندازد، مشک بویا بود و...» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۱۶۱).

«راعی خلق همواره باید که به ارهٔ درودگران ماند که سوی خود و سوی رعیت به راستی رود» (قزوینی، ۱۳۶۳: ۲۷).

«هرکه را دهان تلخ و بیمار باشـد، آب گوارای نوشـین را تلخ می‌یابد» (خطیب رهبر، ۱۳۸۴: ۳۵).

آیات و احادیث ناظر بر«کذب» و «تکذیب» درمرزبان نامه :

اقوال واحادیث، اعم از روایات ائمه و بزرگان دینی به خصـوص پیامبر(ص) و حضرت امام علی(ع) و همچنین اقوال مشـهور و بی نام دیگری ضـمن روایت حکایات و خطابه های پندآمیز آورده شده ومتن مرزبان نامه را مزین ساخته و آیات قرآن کریم نیز به عینه و با تعدد ذکور، اسـتناد بخش نکات اخلاقی و معارف حقّانی موجود در این کتاب است که به

طور اخصّ ذیـل مبـاحـث مربوط به کذب و تکذیب، با ایراد تنوّع مفهومی، گزینش و در پسـاپیش متن چینش شـده و اسـتناد محقّق شـرعی و علمی آموزه های اخلاقی مرزبان نامه در این موضـوع به شـمار می رود. کثرت حضـور و دلالت جامع و متنوّع این آیات، پژوهشـی مفصّل برای بررسی این موضوع می طلبد و در این پژوهش به ذکر چند نمونه ی بارز از آیات مرتبط با این موضوع اکتفا می‌کنیم.

از جمله ی آیات در این باب، آیه ی ۱۲۰ سوره ی نساء است که در تأیید خطابه ی وزیر در مورد طالبان و حریصـان مقام پادشاهی است که به نیرنگ و فریب کاری دروغ گویان منفعت طلب یا خیانت کار و تکذیب کنندگان حق اشاره می کند و چنین می‌گوید:

« یَعِدُهم و یُمَنّیهِم و ما یَعِدُهُم الشَّیطانُ إلّا غُرورا :

آنان را نوید می دهد و آرزومند می سازد و ابلیس جز فریب وعده ای نمی‌دهد. »[۱۶]

در بابی دیگر از مرزبان نامه، در اشـاره به عواقب کذب و سـمع و قبول آن، با اسـتناد و پشـتوانه ی آیه ی شـشـم از سوره ی حجرات، مخاطب را به تحقیق و تعقل تشویق می کند و آثار و جایگاه مسـتمعان صِرف سـخنان ناراسـت و کذب را روشن می‌کند. آیه ی برگزیده در تکمیل این سخن چنین آمده است:

« یا ایُها الَّذین آمَنوا إن جاءَکم فاسِـقٌ بِنَبإٍ فَتَبَیَّنوا أن تُصـیبوا قوماً بِجَهَالهٍ فَتُصبِحوا علی ما فَعَلتُم نادِمینَ :

ای گرویدگان، اگر فاسـقی خبری به شـما آرد، آهسـتگی کنید و تعجیل مکنید از آنکه رنجی به قومی رسانید به نادانسته وپس پشیمان شوید بر آنچه کرده باشید. »[۱۷]

در باب آغازین مرزبان نامه، در متن مناظره ی ملک زاده مرزبان با دسـتور، مرزبان خود را متعهّد به جانب داری از صدق و حقیقت و پرهیز از پرده پوشی و اختفای معنی و نیّت می داند. در ادامه ی این افضـات، ملک زاده در دفاع از خود در برابر سـخنان کذب وزیر که هر نکته ای را به قول ملک زاده، قلب و سـلب می‌نماید، به آیه ای از قرآن اسـتشهاد می کند و از زبان قرآن می‌گوید:

« قَد تَبَیَّنَ الرُّشدُ مِنَ الغَیِّ :

همانا راه راست از گمراهی باز شناخته آمد»[۱۸]

به این اسـتناد می توان گفت که نویسـنده بر صـدق و حمایت از حق در متن و مضمون این کتاب همّت گماشـته و ناهیان حق و فریب کاران دروغ پرور را هر لحظه در مسـیر

نوشتن کتاب درک کرده و به پند و رهنمایی آنها مشغول گشته، همانا فریب های آنها را برملا کرده و راه درست و صدق را برای همگان آشکارا تبیین نموده است و یقییناً در این راه گویا ترین و محکم ترین منبع استناد و ابراز احکام اخلاق و شریعت، قرآن است که از تعدّد کاربرد و نزدیکی قراین، منبع بی شک و ردّ مرزبان نامه است.

نتیجه

نثر کهن، پرمایه و آراسته ی مرزبان نامه، نمونه ای بی بدیل در آموزش مفاهیم اخلاقی و اصول حکومت داری و همچنین باید های روابط اجتماعی است که مزیّن به فنون لفظ پردازی و نثر پروری از عناصر ادبی تشبیه و تمثیل گرفته تا سبک ویژه ی نویسنده است. از طرفی نیز ذکر آیات و احادیث در متن حکایات و خطابه ها، تعهّد و اهمیّتی که نویسنده در قبال ارائه و تفهیم این اصول دارد را یادآور می‌شود.

اصول و پند های اخلاقی موجود در این کتاب از دوره ی زمانی نویسنده تا کنون کارا و مخاطب پسند می‌نماید و گویی کهنگی ویکنواختی را ایجاد نمی‌کند و این خصیصه از طرفی به دلیل کلّی بودن اصول مورد پرداخت و تحلیل در مرزبان نامه است که از این اصول به طور قطع، بررسی «کذب»، « تکذیب» و مفاهیم مرتبط با آنها در برابر «صدق» است.

نویسنده ی مرزبان نامه در دو بخش حکایات و گفت وگو ها چنان این مفاهیم را مورد بحث و تشریح تفصیلی قرار می‌دهد که هم مناسب طبع پادشاه و منسب های حکومتی و است و با فراز و فرود های ساختار کشور داری هماهنگ است و از سویی مخاطبان عامّه را به درستی رهنمون است و نثری پرورده و در عین حال فصیح و گویا برای مخاطبان متنوّعی است که به اشکال مختلف و به پشتوانه ی آیات الهی مفاهیم «کذب» و «تکذیب» را از زوایای مختلف بررسی و برای مخاطب روشن ساخته و آثار آن را در موقعیّت های مختلف مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است و امید به اصلاح جامعه و حکومت در سر پرورانده و از طبع لطیف به قلم صدق کشانده است.

پیوست‌ها

1.نک: لغت نامهٔ دهخدا، ذیل واژهٔ کذب

۲.نک: لغت نامهٔ دهخدا و لغت نامهٔ سخن، ذیل واژه ی تکذیب

۳. نک: خطیب رهبر، خلیل، مرزبان نامه، صص ۶۸ و ۷۳ .

۴. نک: خطیب رهبر، خلیل، مرزبان نامه، صص ۱۴۹ و ۱۵۰

۵. نک: خطیب رهبر، خلیل، مرزبان نامه، ص ۱۰۰

۶. نک: همان، ص ۲۲۹

۷.نک:خطیب رهبر، خلیل، مرزبان نامه، ص ۱۶۴

۸.نک: همان،ص ۱۶۶

۹.نک: همان، ص ۲۷۳

۱۰.نک: همان، ص ۳۴۵

۱۱. fable

۱۲. parable

۱۳.allegory

۱۴.personification

۱۵. نک: خطیب رهبر، خلیل، مرزبان نامه، ص ۲۰

۱۶. نک: نساء(۴): ۱۲۰.

۱۷. نک : حجرات(۴۹) : ۶

۱۸. نک : بقره(۲) : ۲۵۸

منابع

۱.قرآن کریم
۲. اصفهانی فیض الاسلام. علینقی.نهج البلاغه. ۱۳۲۸. تهران: بی نا.
۳. پورنامداریان. تقی. رمز و داستان های رمزی در ادب پارسی. ۱۳۹۱. تهران: شرکت انتشارات علمی_ فرهنگی.
۴. خطیب رهبر. خلیل. مرزبان نامه. ۱۳۸۴. تهران: صفی علیشاه.
۵. خطیبی. حسین. فن نثر در ادب پارسی.۱۳۷۵. تهران: زوّار.
۶. صبحی. صالح. نهج البلاغه.۱۳۹۵. قم: هجرت.
۷. قزوینی. محمدبن عبدالوهاب.مرزبان نامه.۱۳۶۳.تهران: فروغی
۸. مهدوی کنی. محمد رضا. نقطه های آغازین در اخلاق عملی. ۱۳۸۸. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

مقایسهٔ «باب زاهد و راسو» در کلیله و دمنهٔ سریانی کهن با ترجمه‌های نصرالله منشی و عبدالله بخاری

دکتر فرانک جهانگرد[۱]

سیمین میثمی[۲]

چکیده

کلیله و دمنه، از مشهورترین کتاب‌های تاریخ بشریت است که از هند و ایران، به سایر نقاط جهان راه یافته است. از قرن‌های گذشته تاکنون، این کتاب ارزشمند و منشأ هندی آن *پنچاتنترا*، بارها به زبان‌های مختلف ترجمه و بازنویسی شده‌اند. یکی از ارزشمندترینِ این ترجمه‌ها، ترجمهٔ سریانی کهن است که اکثر مستشرقان اروپایی و کلیله‌پژوهان ایرانی آن را ترجمه‌ای از کلیله و دمنهٔ مفقود پهلوی می‌دانند. این نسخه را دانشمندان آلمانی در قرن‌های ۱۹ و ۲۰ میلادی به زبان آلمانی ترجمه و منتشر کردند، اما تاکنون به زبان فارسی ترجمه نشده است. در این پژوهش پس از معرفی و ذکر جایگاه و اهمیت نسخهٔ سریانی کهن در میان نسخ کلیله و دمنه، مقایسه‌ای کلی میان باب‌های آن با *پنچاتنترا*، ترجمه‌های فارسی نصرالله منشی و عبدالله بخاری صورت گرفته است. همچنین جهت بررسی برخی از وجوه اشتراک و افتراق کلیله و دمنهٔ سریانی کهن با این دو نسخهٔ فارسی، مقایسه‌ای میان «باب زاهد و راسو» در این سه نسخه انجام شده است. لازم به ذکر است که این باب از نسخهٔ سریانی کهن، برای نخستین بار توسط نگارندگان این مقاله، از ترجمهٔ آلمانی به فارسی برگردانده شده است. در پایان این پژوهش، با دلایلی چند اثبات می‌شود که برخلاف نظر یکی از مستشرقان اروپایی، این نسخه ترجمه‌ای از کلیلهٔ و دمنهٔ پهلوی است.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، نصرالله منشی، عبدالله بخاری، داستان‌های بیدپای، ترجمهٔ سریانی کهن.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. fjahangard@yahoo.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی. meysamisimin@gmail.com

۱- مقدمه

کتاب کلیله و دمنه، اثری داستانی است که از جمله اسناد و منابع معتبر تاریخ تمدن‌هاست. هرچند بنیادهای این اثر مشهور را باید در شبه قارهٔ هند جست‌وجو کرد، اما صورت متداول آن که جنبه‌های مهمی از فضای فکری و فرهنگی ایران را نیز دربردارد، از ایران به اکثر نقاط جهان راه یافت (دوبلوا، ۱۳۸۲: پیشگفتار مترجم). البته اثر مستقلی به این نام در ادبیات هند وجود نداشته، و در واقع «کلیله و دمنه تلفیقی از دو یا چند متن هندی است با بعضی مطالب و باب‌ها و داستان‌های دیگری که به آن مجموع افزوده شده است» (خانلری، ۱۳۶۱: مقدمهٔ *داستان‌های بیدپای*، ۹). مأخذ اصلی قسمت عمدهٔ کلیله و دمنه کتابی بوده است به نام *پنچاتنترا* به زبان سنسکریت. «این کتاب اثری ممتاز است و با این که از هندوستان برخاست، از راه ترجمه‌های پهلوی و تازی که به وسیلهٔ مترجمان ایرانی گردانیده شد، به چهار گوشهٔ جهان راه یافت (ایندوشیکهر، ۱۳۸۵: پیش‌گفتار، الف).

۱- ۱- ادبیات تطبیقی و کلیله و دمنه

در *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*، ذیل مدخل نقد تطبیقی آمده است:

> «در نقد تطبیقی، منتقد آثار ادبی را در زبان‌های مختلف با هم تطبیق و مقایسه می‌کند. این شیوه از نقد، ثمرهٔ تعامل فرهنگی و ادبی ملت‌ها و گسترش ترجمه و تألیف کتاب، خاصّه در عصر حاضر است. در نقد تطبیقی، منتقد به ارزیابی اثر از لحاظ هنری و زیبایی کمتر توجه می‌کند و بیشتر در پی کشف منشأ و منبع تأثیرپذیری و بهره‌گیری هنرمندان و شاعران و نویسندگان می‌پردازد» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۴۸۰).

با توجه به این توضیحات، می‌توان ادعا کرد که کلیله و دمنه نقش بسیار مؤثری در شکل‌گیری ادبیات تطبیقی داشته است. این تأثیر تا جایی است که دکتر محمدجعفر محجوب می‌نویسد: پدیدآورندهٔ ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ *پنچاتنترا* از تئودور بنفی[1] مستشرق معروف آلمانی است (محجوب، ۱۳۴۹: ۲۰). البته بنفی این ترجمه را در سال ۱۸۹۵ م. منتشر کرد[2] و پیش از آن فرنان بالدنسپرژه (۱۸۷۱-۱۹۵۸م) منتقد فرانسوی، مجله‌ای به نام ادبیات تطبیقی منتشر می‌کرد. او به عنوان پیشرو نقد تطبیقی شناخته شده است (مدرسی، ۱۳۹۰: ۴۸۰).

۱- ۲- ترجمه‌های کلیله و دمنه

در این بخش، تنها به معرفی ترجمه‌هایی که در این پژوهش استفاده شده و یا به نوعی با موضوع ما مرتبط است، می‌پردازیم. ترجمه‌های بیشتر شناخته‌شده به اختصار معرفی می‌شوند.

الف- ترجمهٔ پهلوی: این ترجمه، منسوب به برزویهٔ طبیب، نخستین نسخه‌ای است که از این کتاب با ساختاری که امروزه در دست داریم، پدید آمده است (محجوب، ۱۳۴۹: ۵۶). این کتاب با عنوان *کَریرک اُد دَمنک*، اثری ترکیبی بوده است با سبک و شیوه‌ای استوار (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۴۶). اما متأسفانه «متن پهلوی کلیله و دمنه مانند بسیاری از دیگر آثار ادبیات پهلوی از میان رفته» (خانلری، ۱۳۶۱: مقدمهٔ *داستان‌های بیدپای*، ۱۰). «ولی دو ترجمهٔ عربی و سریانی از آن به جای مانده است و عجب در این است که متن سریانی با این که به متن برزویه نزدیک‌تر می‌باشد، تا قرن ۱۹ میلادی در ظلمت فراموشی ماند» (ایندوشیکهر، ۱۳۸۵: مقدمهٔ *پنچاتنترا*، ۱۰).

ب- ترجمهٔ سریانی کهن: «گرانبهاترین نسخه‌ای که از کلیله و دمنه در دست است، نسخه منحصر به فردی به زبان سریانی (آشوری) است که دست‌نویسی از آن در بخش کتب السنهٔ شرقی کتابخانهٔ دانشگاه گوتینگن[3] آلمان نگهداری و محافظت می‌شود» (گورگیز، ۱۳۷۰: ۴۲۹). این ترجمه، «کهن‌ترین ترجمهٔ موجودِ اثر برزویه و در واقع مستقل از ترجمه‌هایی است که متن اساس آن‌ها ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع است» (پاکزاد، ۱۳۸۷: ۱۵۴). در حدود سال ۵۷۰ م. کشیشی به نام «بود»[4] احتمالاً از روی نسخهٔ پهلوی، کلیله و دمنه را به زبان سریانی ترجمه کرد. این ترجمه تا حدود یک قرن پیش به دست نیامده بود (محجوب، ۱۳۴۹: ۵۸). در سال ۱۸۷۳ م. این ترجمهٔ ارزشمند توسط مستشرقان آلمانی به دست آمد و نخستین بار، گوستاو بیکل[5]، متن سریانی و ترجمهٔ آلمانی آن را با مقدمه‌ای که تئودور بنفی بر آن نوشت، در سال ۱۸۷۶ م. در لیپزیگ چاپ کرد (همو، ۱۳۴۹: ۵۹). چاپ جدیدتر آن، همراه با ترجمهٔ تجدیدنظرشدهٔ آلمانی، در سال ۱۹۱۱ م. توسط فریدریش شولتش[6] در دو جلد در برلین انتشار یافت (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۱۶). هرچند کارل ادوارد زاخو[7] با کشف نسخ خطی دیگری در کتابخانهٔ سلطنتی برلین، سعی کرد ثابت کند که «پریودت بود» در ترجمهٔ خود مستقیماً از متن زبان اصلی، یعنی سانسکریت استفاده کرده است (گورگیز، ۱۳۷۰: ۴۳۳)؛ اما هنوز اکثر پژوهشگران معتقدند که نسخهٔ سریانی کهن ترجمه‌ای است از تحریر گمشدهٔ پهلوی.

ج- ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع: سه قرن پس از ترجمهٔ کلیله و دمنه به زبان پهلوی، دانشمند بزرگ عبدالله بن مقفع که نام حقیقی او روزبه و دارای نژاد ایرانی بود، این کتاب را به عربی ترجمه کرد (محجوب، ۱۳۴۹: ۸۸؛ ایندوشیکهر، ۱۳۸۵: مقدمهٔ *پنچاتنترا*، ۱۰). ابن مقفع در ترجمهٔ کلیله و دمنه، «تصرفاتی در متن کرده تا آن را به ذوق و سلیقهٔ محیط خود نزدیک کند و مقدماتی بر آن افزوده» (خانلری، ۱۳۶۱: مقدمهٔ *داستان‌های بیدپای*، ۱۸). اختلاف در نسخ مختلف ترجمهٔ ابن‌مقفع فراوان است و ممکن است منشأ این اختلافات، تصرفات کاتبان باشد؛ چرا که این ترجمه به سرعت قبول عام یافت و به دست نسخه‌برداران فراوانی افتاد (محجوب، ۱۳۴۹: ۸۹).

د- ترجمه‌های فارسیِ منشی و بخاری: کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، به قلمِ ابوالمعالی نصرالله منشی و ترجمهٔ محمد بن عبدالله بخاری، مشهور به داستان‌های بیدپای، هر دو مربوط به نیمهٔ اول قرن ششم هجری هستند. این دو تحریر در واقع ترجمه‌ای فارسی از متن عربی ابن‌مقفع هستند. نصرالله منشی که این کتاب را در حدود سال‌های ۵۳۸ تا ۵۴۰ هـ ق. نوشت، مقیّد به متابعت کامل از اصل کتاب نبود و ترجمه و نگارشی آزاد ساخته است مزیّن به اشعار پارسی و عربی و احادیث و آیات (مینوی، ۱۳۸۹: مقدمهٔ کلیله و دمنه، ح – یا). در مقابل، بخاری برخلاف منشی به نقل عین عبارات ابن‌مقفع اکتفا کرده و موجب شده است که از متن کتاب ابن‌مقفع آگاهی‌های دقیق‌تری به دست آید و بسیاری از شبهات و مشکلات حل شود. این تحریر احتمالاً با فاصلهٔ سه سال بعد از تحریر منشی نوشته شده است (خانلری، ۱۳۶۱: مقدمهٔ *داستان‌های بیدپای*، ۲۱).

۱- ۳- اهمیت پژوهش و اهداف آن

بنفی و نولدکه[8]، دو مستشرق آلمانی در تحقیقات خود کوشیده‌اند تا اثبات کنند که متن سریانی به دست آمده از کلیله و دمنه، نه از سنسکریت و عربی، بلکه از روی ترجمهٔ فارسی میانه صورت گرفته است (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۱۷؛ نولدکه، ۱۳۸۴). مشکور (۱۳۴۱: ۸۲)، محجوب (۱۳۴۹: ۶۱)، خانلری (۱۳۶۱: ۱۲)، رضایی باغ‌بیدی (۱۳۷۵: ۹۴)، ایندوشیکهر (۱۳۸۵: ۱۰)، پاکزاد (۱۳۸۷: ۱۴۵)، و مجتبائی (۱۳۹۲: ۱۴۷) نیز این مسئله را تأیید کرده‌اند. با فرض صحت این ادعا، این نسخه از آن جهت اهمیت بسیار پیدا می‌کند که قدیم‌ترین ترجمهٔ کلیله و دمنه از نسخهٔ پهلوی است و از آن جا که نسخهٔ پهلوی از میان رفته است، در حال حاضر ترجمهٔ سریانی، کهن‌ترین تحریر کلیله و دمنه محسوب

می‌شود. تا کنون هیچ ترجمهٔ مستقلی از این اثر به فارسی ارائه نشده است. از این رو، ترجمهٔ این نسخه به فارسی و پژوهش در این زمینه امری لازم و ضروری می‌نماید.

این پژوهش در پی پاسخ به این مسئله شکل گرفته است که نخستین ترجمه‌ها و تحریرهای فارسی موجود از کلیله و دمنه (بعد از ترجمهٔ پهلوی)، تا چه اندازه به متن سریانی کهن و در نتیجه تحریر برزویهٔ طبیب، شباهت دارند. بدین منظور یک باب مشترک از این سه تحریر، «باب زاهد و راسو»، توسط نگارندگان این مقاله از نسخهٔ آلمانی به فارسی ترجمه و با دو تحریر منشی و بخاری مقایسه شده است.

در پایان مقدمه، ذکر چند نکته ضروری است: ۱- فرانسوا دوبلوا (۱۳۸۲: ۱۶) معتقد است که چاپ شولتس، مبتنی بر تصویر روشن‌تری از دست‌نویس کتاب است. همچنین هانیبال گورگیز[9] عنوان می‌کند که چاپ شولتس، «در مقام مقایسه با کتب مشابه، مقام ممتازی را داراست؛ چرا که در متن آن تصمیماتی به عمل آمده. به خصوص در مورد روشن شدن نام‌های به کار رفته در کتاب، اظهارنظرهای مفید و جالبی وجود دارد (گورگیز: ۱۳۷۰: ۴۳۳). به همین دلیل در این تحقیق از ترجمهٔ آلمانی شولتس استفاده شده و در مواقع لزوم، برای رفع ابهام یا اشکالات احتمالی، به ترجمهٔ بیکل نیز مراجعه شده است. ۲- انتخاب «باب زاهد و راسو» در این پژوهش به دو دلیل صورت گرفته است: الف) این باب در عین حال که یک باب مستقل است همراه با یک حکایت فرعی، کوتاه‌ترین باب کلیله و دمنه است و مجال پژوهشی کوتاه همچون مقاله، بیش از این نیست؛ ب) یکی از پنج باب مشترک میان *پنچاتنترا*، *پنچاکیانه* و تمام نسخه‌های کلیله و دمنه است. ۳- در مقایسهٔ این باب، نگارنده هر جا که بر خود فرض دیده است، به ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع، پنچاتنترا و پنچاکیانه نیز مراجعه کرده است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

کلیله و دمنه همواره موردتوجه پژوهشگران بوده و تحقیقات فراوان و گسترده‌ای دربارهٔ تحریرهای مختلف آن صورت گرفته است؛ اما تا کنون تنها دو پژوهش مستقل به زبان فارسی، دربارهٔ نسخهٔ سریانی کهن چاپ شده است: ۱- *باب ملک الجرذان و وزرائه در کلیله و دمنه: گزارشی به فارسی میانه از آئین نامه کهن هندی*، نوشتهٔ تئودور نولدکه که فضل‌الله پاکزاد آن را ترجمه کرده است. این پژوهش را فرهنگستان زبان و ادب فارسی، در ضمیمهٔ شمارهٔ ۲۲ نامهٔ فرهنگستان، اسفند ۱۳۸۴ چاپ کرده است. در این رساله، باب

«شاه موشان و وزیرانش» که در هیچ یک از کلیله و دمنه‌های فارسی موجود نیست، از روی متن عربی و سریانی ترجمه و مقایسه شده است. ۲- «دربارهٔ ترجمهٔ قدیم سریانی کلیله و دمنه»، عنوان مقاله‌ای است از دکتر فاضل پاکزاد (فضل‌الله پاکزاد)، که در سال ۱۳۸۷ در نامهٔ بهارستان چاپ شده است. در این مقاله پس از شرحی کوتاه دربارهٔ ترجمهٔ سریانی سندبادنامه، دکتر پاکزاد به تفصیل به معرفی ترجمه‌های سریانی (قدیم و جدید) کلیله و دمنه می‌پردازد. سپس اسامی ده بابی که در متن قدیم سریانی آمده، به همراه حکایت‌های فرعی هر باب و تفاوت‌های آن‌ها با پنچاتنترا، متن عربی، ترجمه‌های فارسی و ترجمهٔ یونانی و ترجمهٔ عبری قدیم کلیله و دمنه آورده شده است. در پایان مقاله، «باب موش و گربه» از نسخهٔ سریانی کهن به فارسی ترجمه و با متن عربی ابن‌مقفع مقابله شده است.

مقاله‌هایی که در بخشی از آن‌ها به بررسی ترجمهٔ سریانی کهن پرداخته‌اند: ۱- «مقایسهٔ اجمالی پنچتنترا (کلیله و دمنه) با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی»، نوشتهٔ دکتر محمدجواد مشکور، که در سال ۱۳۴۱ در مجلهٔ یغما چاپ شده است، از قدیم‌ترین پژوهش‌هایی است که در این حیطه در ایران انجام شده است. ۲- «کلیله و دمنه در زبان آشوری»، نوشتهٔ هانیبال گورگیز که در سال ۱۳۷۰ در نشریهٔ آینده به چاپ رسیده، دربردارندهٔ نکات جالب‌توجهی دربارهٔ کلیله و دمنهٔ سریانی کهن است.

همچنین پژوهش‌هایی انجام شده که به معرفی تمام تحریرهای کلیله و دمنه، از جمله تحریر سریانی کهن پرداخته‌اند. از این دست می‌توان به دو کتاب اشاره کرد: ۱- بهترین و جامع‌ترین پژوهشی که دربارهٔ کلیله و دمنه و تاریخ و تحولات آن نوشته شده است، کتابی است از مرحوم دکتر محمدجعفر محجوب با عنوان *دربارهٔ کلیله و دمنه: تاریخچه، ترجمه‌ها، و دو باب ترجمه نشده از کلیله و دمنه* که برای اولین بار در سال ۱۳۳۶ منتشر شد. در این کتاب در پایان یک فصل، ترجمه‌ای از «باب پادشاه موشانِ» تحریر سریانی کهن، ارائه و با متن عربی آن مقابله شده است. ۲- کتاب دیگری که از بهترین و جامع‌ترین پژوهش‌های غیرایرانی انجام شده در این حیطه است، *برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه*، نوشتهٔ فرانسوادوبلوا است که در سال ۱۹۹۰ م. چاپ شده و دکتر صادق سجادی در سال ۱۳۸۲ آن را به فارسی ترجمه کرده است.

در این بین باید به مقالات ارزشمند «رای و برهمن» و «ملاحظاتی دربارهٔ اعلام کلیله و دمنه» از دکتر فتح‌الله مجتبائی اشاره کرد که در کتاب *بنگاله در قند پارسی* (۱۳۹۲)

چاپ شده‌اند. همچنین دکتر خانلری در مقدمه و تعلیقات *داستان‌های بیدپای* (۱۳۶۱)، و دکتر ایندوشیکهر در مقدمهٔ *پنچاتنترا* (۱۳۸۵)، نکات ارزشمندی را دربارهٔ ترجمهٔ سریانی کهن ذکر کرده‌اند.

علاوه بر این‌ها، دربارهٔ کلیله و دمنه و بازنویسی‌هایش، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های فراوانی نوشته شده است که چون به مهم‌ترین نسخهٔ این پژوهش، یعنی تحریر سریانی کهن نپرداخته‌اند، برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم. برای مشاهدهٔ تمامی این پژوهش‌ها در حوزهٔ کلیله و دمنه، می‌توان به مقالهٔ «کتاب‌شناسی کلیله و دمنه در زبان فارسی»، نوشتهٔ مهدی سلمانی و امین مجلّی‌زاده مراجعه کرد که در فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۵ در آینهٔ پژوهش چاپ شده است. با مراجعه به این مقاله، درمی‌یابیم که تا به حال پژوهش‌های فراوان و بعضاً تکراری، با موضوع مقایسهٔ تحریرهای مختلف کلیله و دمنه انجام شده است؛ اما تا کنون هیچ‌کس به مقایسهٔ این تحریرها با ترجمهٔ سریانی کهن، به تفصیل نپرداخته است.

۳- بحث و بررسی

۳- ۱- معرفی باب‌های سه تحریر

باب‌های کلیله و دمنهٔ سریانی کهن و نحوهٔ چینش آن‌ها، در قیاس با تحریر منشی و داستان‌های بیدپای، در جدول زیر آمده است:

سریانی کهن (چاپ شولتس)	تحریر منشی	تحریر بخاری
ـــ	۱) مفتتح کتاب بر ترتیب ابن المقفع	۱) داستان برزوی بزشک
ـــ	۲) تمهید بزرجمهر بختکان	۲) آغاز کتاب کلیله و دمنه
ـــ	۳) باب برزویهٔ طبیب	۳) اول این داستان که برزوی بزشک در آغاز سخن بیفزوده است
۱) **باب شیر و گاو**	۴) **باب شیر و گاو**	۴) **داستان شیر و گاو**

ـــــ	۵) باب بازجست کار دمنه	۵) داستان دمنه که کجا رسید
۲) باب کبوتر طوقدار، موش و زاغ	**۶) باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو**	**۶) داستان کبوتر حمایلی و زاغ و موش و سنگ‌پشت و آهو**
۳) باب بوزینه و لاک‌پشت نادان	**۷) باب بوف و زاغ**	**۷) داستان کلاغان و بومان**
۴) باب شتاب‌زدگی [۱]	**۸) باب بوزینه و باخه**	**۸) داستان حمدونه و سنگ‌پشت**
۵) باب گربه و موش	**۹) باب زاهد و راسو**	**۹) داستان راهب و راسو**
۶) باب بومان و زاغان	۱۰) باب گربه و موش	۱۰) داستان گربه و موش زیرک
۷) باب پرنده پَنزو و پادشاه بارمیرین [2]	۱۱) باب پادشاه و فنزه	۱۱) داستان شاه با آن مرغ که نام او فنزه بود.
۸) باب «توریگ» [3] که در فارسی شغال نامیده می‌شود.	۱۲) باب شیر و شغال	۱۲) داستان شیر و شعهر
۹) باب بیلاد [4]	۱۳) باب تیرانداز و ماده‌شیر	۱۳) داستان شاذرم‌ملک با ایلاد و ایرخت و خوزبناه
۱۰) باب مهرایار [5]	۱۴) باب زاهد و مهمان او	۱۴) داستان شاهزاده و یارانش
	۱۵) باب پادشاه و برهمنان	
	۱۶) باب زرگر و سیاح	
	۱۷) باب شاهزاده ویاران او	

توضیح: ۱- دیباچهٔ مترجمان (منشی و بخاری)، جزو باب‌های اصلی حساب نشده و در جدول نیامده است. ۲- باب‌هایی که عنوان آن‌ها **پررنگ** شده است، باب‌های مشترک با *پنچاتنترا* هستند.

[۱] همان باب زاهد و راسو است. در پنچاتنترا نیز عنوان این باب، «کار نسنجیده» است (پنچاتنترا، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

[2] Pnzuh, Brmirin [3] Turig [4] Bl'd [5] Mihrajar

۳- ۱- ۱- توضیحاتی دربارهٔ برخی از باب‌های تحریر سریانی

۱- همان‌طور که در جدول دیده می‌شود، نحوهٔ چینش باب‌های مشترک کلیله و دمنهٔ سریانی، با تحریرهای منشی و بخاری کمی متفاوت است. این در حالی است که چینش باب‌های «شیر و گاو» تا «زاهد و راسو»، در دو نسخهٔ بخاری و منشی کاملاً مطابق با *پنچاتنترا* است؛ اگر باب «بازجست کار دمنه» را در نظر نگیریم. اما در ترجمهٔ سریانی کهن که از نظر زمانی به ترجمهٔ پهلوی و در نتیجه اصل سنسکریت کتاب نزدیک‌تر است، جای تعجب دارد که این ترتیب رعایت نشده است. در واقع باب «گربه و موش» که در *پنچاتنترا* نیست و در اصل از منظومهٔ *مهابهارته* به ترجمهٔ پهلوی وارد شده است، جزء این باب‌ها و میان باب «شتاب‌زدگی» (زاهد و راسو) و باب «بومان و زاغان» قرار گرفته است (مجتبائی، ۱۳۹۲: ۱۵۰). همچنین باب «بوزینه و لاک‌پشت»، در فصل سوم به جای باب «بومان و زاغان» آمده، و باب «شتاب‌زدگی» در فصل چهارم به جای باب «بوزینه و لاک‌پشت» قرار گرفته است. در واقع اگر باب «بومان و زاغان»، به قبل از «باب بوزینه و لاک‌پشت» منتقل شود، ترتیب ابواب درست می‌شود. «این جابجا شدن‌ها بی‌شک در استنساخ و یا در صحافی اوراق کتاب روی داده است» (همان). با توجه به شروع باب‌های «کبوتر طوقدار» و «بومان و زاغان»، این سخن دکتر مجتبائی اثبات می‌شود. در ترجمهٔ آلمانی نسخهٔ سریانی کهن، در شروع باب کبوتر طوقدار دبشرم می‌گوید: «چگونه یک دوست به دست می‌آید و دوستی چه فوایدی به ما می‌رساند؟» (Schulthess, 1911: 52) همینطور در شروع باب بومان و زاغان، از قول دبشرم آمده است: «اکنون شنیدم این داستان را که انسان چگونه باید یک دوست بیابد و در محافظت و نگهداری از او بکوشد. همچنین دریافتم که دوستان چه فوایدی برای هم دارند» (Schulthess, 1911: 89). کاملاً مشخص است که این دو عبارت از پی یکدیگر آمده‌اند، و در واقع باب بومان و زاغان، با سخنی راجع به باب کبوتر طوقدار آغاز می‌شود. در نتیجه می‌توان قاطعانه گفت که ترتیب ابواب نسخهٔ سریانی کهن در اصل خود درست بوده و به احتمال زیاد در صحافی خطایی روی داده است.

۲- باب «مهرایار» که باب آخر ترجمهٔ سریانی است، در هیچ یک از منابع هندی نیامده و ترجمهٔ فارسی منشی و بخاری و بسیاری از نسخه‌های عربی فاقد آن هستند (پاکزاد،

۱۳۸۷: ۱۵۰). این باب، در واقع همان باب «ملک‌الجرذان و وزرائه» است که دوساسی به دلیل دسترسی نداشتن به نسخهٔ سریانی کهن، در اصالت آن شک کرده و آن را بابی دخیل و الحاقی پنداشته بود (ر.ک: محجوب، ۱۳۴۹: ۶۰-۶۱). نولدکه اثبات کرد که این باب، بابی کاملاً ایرانی و از افزوده‌های بروزیه به کلیله و دمنه است (ر.ک: نولدکه، ۱۳۸۴).

۳- نسخهٔ به جا مانده از تحریر سریانی کهن، ناقص است و صفحاتی از اول و آخر آن افتاده است. این نسخه با باب «شیر و گاو» آغاز می‌شود، اما نه از ابتدای باب. در چاپ بیکل این افتادگی نشان داده شده است: « ... [آن کس که ثروتی به دست می‌آورد] اما آن را خرج نمی‌کند، شبیه گودالی است که پیوسته در آن آب جمع می‌شود ... » (Bickell, 1876: 1). این جملات برابر است با این بخش از تحریر نصرالله منشی در صفحات آغازین باب شیر و گاو: « ... چون حوضی که پیوسته در وی آب می‌آید و آن را بر اندازهٔ مدخل مخرجی نباشد،» (منشی، ۱۳۸۹: ۶۰). با توجه به این مسئله، نمی‌توان گفت که مترجم سریانی این اثر دیباچه‌ای از خود ننوشته و باب برزویه را نیز حذف کرده است. با توجه به پایبند بودن مترجم سریانی به اصل متن، احتمال می‌رود که باب‌های آغازین این نسخه از بین رفته باشند؛ چرا که سایر باب‌ها، کاملاً منطبق بر عناوین باب‌های تحریر پهلوی هستند (ر.ک: فتّاح امید، ۱۳۹۴: ۱۹-۲۰).

۳- ۲- مقایسهٔ باب زاهد و راسو در سه تحریر کلیله و دمنه

دکتر محجوب دربارهٔ این باب می‌نویسد: «افسانهٔ زاهد و راسو (باب الناسک و ابن‌عرس)، انس و الفت هندوان را با راسو به یاد می‌آورد: این جانور چالاک و بسیار مفید به آسانی رام و اهلی می‌شود و همان‌گونه که گربه در خانه‌های ما وجود دارد، در هندوستان نیز راسو یا موش خرما در تمام خانه‌ها زندگی می‌کند» (محجوب، ۱۳۴۹: ۱۷).

در این بخش، ابتدا ترجمهٔ باب «زاهد و راسو» (شتاب‌زدگی) از متن آلمانی شولتس، که خود ترجمه‌ای است از تحریر سریانی کهن، ارائه می‌شود. جهت جلوگیری از اطالهٔ کلام، متن کامل این باب را از تحریرهای منشی و بخاری نیاورده و تنها در هنگام مقایسه، به ذکر افزودگی‌ها، کاستی‌ها و اختلافات آن‌ها با متن سریانی می‌پردازیم. (برای مشاهدهٔ این باب‌ها در این دو تحریر رجوع کنید به: منشی، ۱۳۸۹: ۲۶۰- ۲۶۵؛ بخاری، ۱۳۶۱: ۲۱۲- ۲۱۴)

باب شتاب‌زدگی[۱۰]

دبشرم[11] گفت: «اکنون من این قصه را شنیدم که نشان می‌داد وقتی کسی نعمتی به دست آورد و از آن به خوبی مراقبت نکند، به زودی آن نعمت را از دست می‌دهد. و اما حال [مرا بگوی]: به آن کس که نسنجیده عمل می‌کند چه رنج و زیانی می‌رسد؟»

بیدوگ[12] گفت: «کسی که در کردار و اعمالش نسنجیده و بی‌فکر است، همواره تأسف خورد و ندامت کشد. همانند آن مغ[13] (یا: مجوس) که نادم و پشیمان شد از این که بدون اندیشه عمل کرد و راسوی محبوبش را کشت و و دِین او بر گردنش ماند.»

دبشرم گفت: «چگونه است آن داستان؟» بیدوگ گفت: «گویند در سرزمین ساریاتسی[14]، مغی می‌زیست و زنی جوان داشت که روزگاری دراز باردار نشده بود. هنگامی که او باردار شد، مغ بسیار شادمان گشت و به همسرش گفت: «شاد باش محبوب من! تو پسری به دنیا می‌آوری و پس از تولدش، من نامی زیبا بر او می‌نهم و برای او پرستاری جست‌وجو می‌کنم. او را به خوبی پرورش خواهم داد و به او توجه بسیار خواهم داشت و به شایستگی تربیتش کنم و تعلیمش دهم، و از او ما را نام نیکو رسد و نسل خلف.» زن به او گفت: «همسرم! چرا تو سخنی پیش از موعد می‌گویی که نباید گفته شود؟ چه کسی می‌داند که من وضع حمل می‌کنم یا نه؟ و اگر هم فرزندی بزایم، در آینده چه چیزی برای او پیش خواهد آمد؟[۱۵] پس همه چیز را دست آفریدگار بسپار. گویند که: انسان دانا در حالی که با خود می‌پندارد در آن باره این‌گونه و آن‌گونه عمل خواهم کرد؛ در مورد چیزی که هنوز وجود ندارد حکم نمی‌کند. وگرنه عاقبت او مانند آن مغ نادان خواهد شد که روغن و عسل را بر سر خود ریخت.» مرد به او گفت: «چگونه است آن حکایت؟» و زن به او گفت:

پدرِ ماهپیا[16] (پدرِ سوما شرما[۱۷])

«روزگاری مغی بود که خوراک خود را از خانهٔ مردی ثروتمند به صورت مقرری دریافت می‌کرد. او هر بار باقی‌ماندهٔ غذایش را که عسل و روغن و کمی آرد بود، به خانه می‌آورد و در سبویی می‌ریخت و سبو را از میخی در بالای بسترش می‌آویخت، و به این ترتیب سرانجام سبو پر شد. یک روز هنگامی که در بسترش آرمیده بود، نگاهی به بالا افکند و سبو را نظاره کرد، شادمانیی در عمق جان وی پدیدار گشت و با خود اندیشید: «این سبو هم‌اکنون پر است و من می‌توانم آن را به بهایی ارزشمند بفروشم. اگر من آن را به قیمت معقولی عرضه کنم، یک دینار به خانه خواهم آورد. در عوض دیناری، برای خود ده بز

می‌خرم. پس از چندی بزها آبستن می‌شوند و به همین صورت ماده‌بزهایی که از پی آن‌ها می‌آیند [آبستن خواهند شد] ... و به این ترتیب پس از پنج سال من بیش از پانصد بز خواهم داشت. با فروش هر چهار رأس از آن‌ها، یک ماده گاو می‌خرم ... و سپس به واسطهٔ ماده‌گاوها، دارای صد رأس گاو نر می‌شوم. تعدادی از آن‌ها را به قیمت خوب می‌فروشم و زمین و آب و بذر می‌خرم. باقی گاوهای نر را در زراعت به کار می‌گیرم و ماده‌گاوها را می‌پرورم [برای زاییدن]. از این طریق پس از ده سال با محصول زمین‌ها و آب‌ها و فروش گوساله‌های نر به بهایی خوب، غلامان و کنیزان و خانه و اسباب خانه خواهم خرید. هنگامی که این‌چنین ثروتمند شوم، از خانواده‌ای غنی همسری می‌ستانم و او را باردار می‌کنم، و او برای من پسری به دنیا خواهد آورد. او فرزندی نیک‌بخت خواهد بود که بخت و اقبال به مساعدت او می‌آیند و وارث و جانشین من می‌شود. او را «ماهپیا» نام کنم و به تعلیم و تربیت او پردازم و شیوهٔ تفکر و دانش به او بیاموزم. اما چنان چه ماهپیا از من اطاعت نکند و در برابر آموزش و تعلیم، ایستادگی کند، با همین عصا بر سر او می‌زنم.» در این لحظه، در حالی که داشت عصا را تکان می‌داد، عصا با کوزه برخورد کرد و آن را شکست، و عسل و روغن بر سرش ریخت و باقیماندهٔ قوتش از دست رفت.

به همین خاطر به تو گفتم: برای چیزی که هنوز وجود ندارد و نزد تو نیست، سرنوشتی مقرر مکن؛ چرا که نخست دیوار ساخته می‌شود و سپس بر آن نقش و تصویر می‌کشند.»

بدین ترتیب مرد شکیبایی کرد تا زنش پسری به دنیا آورد. هنگامی که موعد زن سپری شد[۱۸]، به همسرش گفت: «مراقب پسرمان باش تا من بروم و خود را بشویم.» همین که مرد کنار کودک نشست، فرستاده‌ای از جانب شاه با حکمی بسیار مهم و ضروری آمد. راه چاره و گریزی نبود، بنابراین مرد برخاست و رفت. در خانهٔ مغ راسویی نیز زندگی می‌کرد که نزد او مانند فرزند خودش رشد و تربیت یافته بود. مرد این راسو را نزد پسر باقی گذاشت و در را بست و رفت. همین که مرد از در خانه بیرون رفت، ماری سیاه جلو آمد و آهنگِ کودک کرد. راسو مار را دید، به سرعت سمت او دوید و تمام بدنش را تکه تکه کرد. سپس مغ برگشت و در خانه را گشود، راسو دوان دوان به طرف او رفت تا شجاعت و عمل تحسین‌برانگیزش را نشان دهد. اما مرد که دید پوزهٔ راسو به خون آلوده است، حیرت کرد و از خود بیخود شد و پنداشت که پسرش توسط راسو کشته شده است، و بدون تأمل و اندیشه کردن در کار راسو، او را با عصا زد و کشت. چون به داخل خانه و نزد پسر رفت، دید که او زنده است و مار سیاه تکه‌پاره‌شده‌ای کنارش افتاده، پی برد که

راسو به کودک احسان و خدمتی کرده است. با دیدن این صحنه، زاری‌کنان بر سر و سینهٔ خود زد و بانگ برآورد: «کاش این پسر هرگز زاده نمی‌شد و من چنین ناسپاسیی مرتکب نمی‌شدم!» ناگاه زنش آمد و او را دید و گفت: «با چه روبرو شده‌ای که چنین زاری می‌کنی؟ چرا راسو و مار کشته شده‌اند؟» مرد شرح حادثه را تمام و کمال به او داد و گفت[۱۹]: «این‌ها ثمرات نیندیشیده عمل کردن است.» (Schulthess, 1911: 82 - 84)

۳- ۲- ۱- بررسی اسم‌های خاص

۱. دبشرم و بیدوگ: در تحریر نصرالله منشی، این دو با نام‌های «رای» و «برهمن» آمده‌اند، یعنی نام ملک هندوستان و فیلسوفش حذف شده است. عبدالله بخاری، در این باب نام آن‌ها را حذف کرده و می‌نویسد: «ملک گفت فیلسوف را ...»؛ اما در باب آغازین داستان‌ها، یعنی «شیر و گاو»، از آن‌ها با عنوان «دبشلیم، ملک هندوستان» و «بیدپای، مهتر دانایان و فیلسوفان» نام می‌برد. در نسخه‌های عربی به صورت «دبشلیم» و «بیدبا» آمده است (ر.ک: شیخو، ۱۹۲۳؛ عزام، ۱۹۴۱). در *پنچاتنترا*، پادشاه «امرشکتی»[20] و حکیم «ویشنوشرما»[21] نام دارد. در *پنچاکیانه* نیز نام‌ها مشابه پنچاتنترا است: «امرشکت» و «بشن شرما».

۲. سارباتسی: منشی هیچ نامی از سرزمینی که زاهد در آن می‌زیسته، نمی‌آورد. بخاری نام این سرزمین را «حرحی» نوشته است که صورت دیگری است از «جرجان» و «جرکان» در ترجمه‌های عربی. در *پنچاتنترا* نام این شهر «گود»[22] است و در *پنچاکیانه*، نامی از آن نیامده است. شولتس در تعلیقات نوشته است: «هرتل[23] این کلمه را Sravasti می‌داند که نام شهری است در Kosala.» (Schulthess, 1911: 202) در تحقیقات انجام‌شده راجع به اعلام کلیله و دمنه، چیزی در این باره یافت نشد؛ اما در *دایرةالمعارف بریتانیکا* ذیل مدخل Kosala آمده است: «یک قلمرو پادشاهی باستانی در هندوستان شمالی بود.» همچنین دربارهٔ شهر Shravasti نوشته است: «پایتخت پادشاهی Kosala، که هم از جهت این که یک مرکز بازرگانی پررونق بود اهمیت داشت، و هم به خاطر انجمن‌های مذهبی‌اش» (Encyclopædia Britannica, 2016). این که چرا نام این سرزمین در نسخه‌های مختلف، تا این حد تفاوت دارد، بر نگارنده نامعلوم است.

۳. ماهپیا، سوما شرما: در تحریرهای منشی و بخاری، نام پسر ذکر نشده است: «نام نیکوش نهم» (منشی: ۲۶۳)؛ «نامی خوش نهم او را» (بخاری: ۲۱۳). شولتس در مورد نام «ماهپیا»

در متن سریانی کهن معتقد است: «به خاطر بخش اول این نام «mah» که در فارسی به معنی ماه می‌باشد، واضح است که یک نام ایرانی تحریف‌شده است. می‌تواند «Mah-pareh» باشد به معنای «تکه‌ای از ماه، زیبا»، که در ایران به عنوان اسم خانم‌ها به کار می‌رود. در هندی این نام به صورت «Somasarman» آمده است که به این معناست: کسی که ماه نگهبان اوست» (Schulthess, 1911: 202). این نظر نمی‌تواند درست باشد، چرا که در ایران چنین نامی را بر پسران نمی‌نهند. با توجه به این که در متون عربی این نام به صورت «مامه» (عزام: ۱۸۶)، «مافیه» (شیخو: ۱۷۶)، و در بعضی دست‌نویس‌ها «مافناه» آمده است، می‌توان گفت همهٔ این اسامی تصحیف و تحریف همان «ماه‌پناه» یا «مه‌پناه» است که ترجمهٔ «سوما شرما» به زبان پهلوی بوده و از آن جا وارد ترجمه‌های سریانی و عربی شده است (مجتبائی، ۱۳۹۲: ۱۹۵). نام «ماه‌پناه و «ماه‌فنا» نامی رایج در ایران بوده است (پاکزاد، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

۳- ۲- ۲- بررسی و مقایسهٔ محتوای حکایت‌ها

۱. هر سه روایت در آغاز، تفاوتی با هم ندارند. روایت سریانی و بخاری در بند اول، بسیار به یکدیگر نزدیک‌اند. آغاز روایت منشی از تحریر سریانی و بخاری بلندتر است، و آن هم به خاطر سبک انشای منشی است، و نه تغییر در محتوای اصلی داستان. نثر منشی نثری است فنی و متکلّف، دارای انواعی از صنایع لفظی و معنوی، و در سراسر کتاب آیه و حدیث و مثل و شعر فارسی و عربی گنجانیده شده است (منشی، ۱۳۸۹: مقدمهٔ مصحح). در آغاز باب «زاهد و راسو» هم طبق عادت معهود، منشی حکایت را دستاویزی قرار داده است تا احادیث و روایاتی از پیامبر (ص) نقل کند و از آن‌ها نتیجه بگیرد که شتاب کاری پسندیده نیست و آن‌گاه وارد حکایت اصلی این باب شود (منشی: ۲۶۰-۲۶۱). در ادامهٔ این مقایسه، دیگر از این ابیات و احادیث و آیات که منشی به متن خود افزوده است، سخنی نمی‌رود، چرا که ویژگی سبکی اوست و بر همه معلوم.

۲. روایت سریانی از مرد به عنوان «مغ»، منشی به عنوان «زاهد» و بخاری به عنوان «راهب» یاد می‌کند. هرچند این تفاوت چندان چشمگیر نیست و می‌توان آن‌ها را ترجمه‌ای از واژه‌ای واحد دانست، اما قابل بحث است. گفتیم که اکثر دانشمندان مدعی‌اند نسخهٔ سریانی کهن ترجمه‌ای است از تحریر پهلوی. با این فرض، استفاده از واژهٔ «مغ» به جای «برهمن» که در *پنچاتنترا* و *پنچاکیانه* آمده است، دلیلی فرهنگی و مذهبی پیدا

می‌کند. واژهٔ مغ به معنی «موبد زردشتی» است و یا «طایفه‌ای از پارسیان که پیرو زردشت‌اند» *(لغت‌نامهٔ دهخدا)*. احتمالاً برزویه در ترجمهٔ خود این واژه را نوشته و مترجم سریانی از او تبعیت کرده است. همینطور است در مورد ترجمهٔ منشی؛ چرا که «زاهد» بیشتر به عابدان مسلمان اطلاق می‌شود. این تأثیر در ترجمهٔ بخاری نیست.

۳. در ادامه منشی مجدداً با دادن صفت «پاکیزه‌اطراف» به زن زاهد، به توصیفات هنرمندانهٔ خود می‌پردازد که در متن سریانی کهن و ترجمهٔ بخاری موجود نیست. در ترجمهٔ سریانی و *داستان‌های بیدپای* اشاره‌ای به ظاهر زن نشده است. اشارهٔ مترجم سریانی در حد اطلاق کردن صفت «جوان» به زن است.

۴. در روایت منشی، زاهد منتظر است صاحب فرزندی شود و چون مدتی می‌گذرد و زن باردار نمی‌شود، ناامید می‌شود و خداوند از پسِ یأس او بر او رحمت می‌کند و زن باردار می‌شود. در روایت بخاری نیز، به این موضوع اشاره شده است که به حکم خداوند زن باردار می‌شود. چنین گزاره‌ای در ترجمهٔ سریانی نیست و از چگونگی باردار شدن زن هیچ چیز نوشته نشده است. در این بخش، روایت منشی زیرکانه‌تر است و اتفاقات داستان را بهتر به هم متصل می‌کند. با چنین مقدمه‌ای، خواننده به سهولت می‌پذیرد که زاهد در مورد فرزندش خیالبافی کند؛ چرا که مدت‌ها منتظر فرزند بوده است و این خیالبافی، ناشی از شور و شعف دستیابی به آرزوست.

۵. در بند بعدی که سخن زاهد با همسرش است، باز منشی مسائل دینی و مذهبی را به متن افزوده است: « ... احکام شریعت و آداب طریقت درو آموزم ... چنان که در مدّت نزدیک و روزگاراندک مستحق اعمال دینی گردد» (منشی: ۲۶۲). چنین عباراتی در نسخهٔ سریانی کهن و *داستان‌های بیدپای* نیامده است. البته بخاری دوباره اشاره‌ای به لطف پروردگار کرده است: «حق عزوعلا او را بزرگ گرداند» (بخاری: ۲۱۳)؛ اما همین اشارهٔ اندک هم در متن سریانی نیست.

۶. در جواب زن به گفته‌های مرد، روایت بخاری کوتاه‌تر از دو روایت دیگر است. منشی از این که ممکن است اصلاً فرزندی در کار نباشد و اگر هم باشد عمر مساعدت نکند، سخن می‌گوید. مترجم سریانی، این گزاره را به صورت منطقی‌تری ادا می‌کند: «چه کسی می‌داند که من وضع حمل می‌کنم یا نه؟ و اگر هم فرزندی بزایم، در آینده چه چیزی برای او پیش خواهد آمد؟» با توجه به این که در داستان صحبت از باردار شدن زن است،

این که زن بگوید ممکن است اصلاً مرا فرزندی نباشد، اندکی غیرمنطقی به نظر می‌رسد. پس این احتمال می‌رود که متن سریانی به منابع اصلی نزدیک‌تر باشد. نکتهٔ جالب توجه دیگر در این گفت‌وگو، لحن تهاجمی و سرزنش‌آمیز زن نسبت به مرد است در تحریر منشی. برعکس در متن سریانی کهن، زن به نرمی و ملایمت با همسرش سخن می‌گوید و از او می‌خواهد همه چیز را دست خدا بسپارد. همچنین در این بند، عبارتی شبیه به مثل آمده است (گویند که ...) که در تحریرهای منشی و بخاری نیست.

۷. حکایت فرعی «زاهد و کوزهٔ روغن» در نسخه‌های منشی و بخاری، برخلاف نسخهٔ سریانی، عنوان مجزّا ندارد.

۸. در تحریر منشی، بازرگانی که در همسایگی زاهد است، قوت روزانهٔ او را هر روز برایش می‌فرستد. در گذشته مرسوم بوده که ثروتمندان به عنوان نذر، فرستادن غذا برای زاهدان را متقبل می شدند. در تحریرهای سریانی و بخاری، این همسایه ثروتمند است و نه بازرگان، و راهب یا مغ، روغن و عسل را از او به عنوان اجری دریافت می‌کنند. واژهٔ «اجری / مقرری» این تصور را به ذهن می‌رساند که راهب خدمتی به مرد ثروتمند می‌کرده است؛ و یا این که مرد به او به عنوان عالم دینی اعتقاد داشته است و به او جیره و مواجب می‌داده.

۹. در نسخهٔ سریانی، مغ علاوه بر عسل و روغن، آرد نیز دریافت می‌کند؛ اما در دو تحریر دیگر، تنها «شهد و روغن» (منشی) یا «روغن و انگبین» (بخاری) قوتِ اوست.

۱۰. در نسخهٔ سریانی و داستان‌های بیدپای، محل آویختن کوزه ذکر شده است (بالای بستر راهب یا مغ)، اما منشی می‌نویسد: «در طرفی از خانه می‌آویخت» (منشی: ۲۶۳).

۱۱. روایت سریانی و روایت بخاری در این حکایت فرعی، مفصل‌تر از روایت منشی است. بخاری می‌نویسد: «روزی در خانه به ستان باز افتاده بود بر تخت خویش، عصایی در دست گرفته، دیدهٔ وی بر سبوی روغن افتاد» (بخاری: ۲۱۳)؛ اما در روایت منشی، تنها نوشته شده: «به آهستگی سبوی پر شد. یک روزی در آن می‌نگریست» (منشی: ۲۶۳). گویا همان‌طور که از سبک نویسندگی هر دو پیداست، بخاری تمایل بیشتری به قصه‌پردازی دارد و منشی بیشتر در پی نشان دادن قدرت نویسندگی خود در بخش‌های توصیفی است. روایت سریانی نیز در این حکایت مشابه روایت بخاری است. علاوه بر آن جمله‌ای دارد که بر بار عاطفی داستان می‌افزاید و در هیچ‌کدام از این دو تحریر نیست: « ... سبو را نظاره کرد، شادمانیی در عمق جان وی پدیدار گشت».

۱۲. خیالات راهب در دو نسخهٔ سریانی و بخاری بسیار به هم شبیه است، اما منشی به طور خلاصه به آن پرداخته است. برای مثال در تحریر منشی، تنها از فروختن کوزهٔ عسل و روغن و خرید گوسفند و زاد و ولد آن‌ها سخن می‌رود، و هیچ اشاره‌ای به خرید گاو و زمین و خانه و غلام و کنیز و ... نشده است؛ اما بخاری تقریباً تمام عبارات نسخهٔ سریانی را دارد. البته اعداد (تعداد گوسفند و گاو و قیمت آن‌ها) در هر سه نسخه متفاوت است.

۱۳. در مورد ویژگی زنی که راهب در خیالاتش با او ازدواج می‌کند، در هر سه تحریر تفاوت وجود دارد: «از خانواده‌ای ثروتمند همسری می‌ستانم» (Schulthess: 83)؛ «زنی از خاندان بخواهم» (منشی: ۲۶۳)؛ «زنی خوب‌روی بخواهم» (بخاری: ۲۱۳).

۱۴. در مورد نام پسر در بخش قبل، بررسی اسم‌های خاص، توضیح داده شد.

۱۵. در پایان حکایت فرعی زاهد و کوزهٔ روغن، هم منشی و هم بخاری نتیجهٔ داستان را به صورت پند از زبان زن (راوی) می‌نویسند؛ اما نسخهٔ سریانی فاقد این پیام است. البته پیام منشی بسیار کوتاه‌تر از بخاری است. بخاری نوشته است: «و من این مثل از بهر آن یاد کردم تا ... و به دعا و پرستش مشغول گردی و به خدای عزوجل توکل کنی» (همو: ۲۱۳-۲۱۴). این توصیه به عبادت و توکل نه در متن منشی وجود دارد، نه در نسخهٔ سریانی. همچنین تحریر سریانی و بخاری در انتهای حکایت یک تمثیل مشترک (تمثیل دیوار و تصویر) دارند که در ترجمهٔ منشی دیده نمی‌شود.

۱۶. در نسخهٔ سریانی و *داستان‌های بیدپای*، دلیل دوان دوان رفتن راسو نزد مرد، ذکر شده است: «راسو که او را بدید، شادان پیش او بازدوید که بنماید که من کاری نیک کرده‌ام» (همو: ۲۱۴). اما منشی دلیل این کار راسو را عنوان نمی‌کند.

۱۷. هنگامی که مرد پسرش را سلامت می‌بیند و پشیمان از کشتن راسو، زاری‌کنان با خود سخن می‌گوید، منشی پیامی از زبان او می‌دهد که در متن سریانی و *داستان‌های بیدپای* نیامده است: «هر که در ادای شکر و شناخت قدر نعمت غفلت ورزد نام او در جریدهٔ عاصیان مثبت گردد و ذکر او از صحیفهٔ شاکران محو شود» (منشی: ۲۶۴).

۱۸. در ترجمهٔ بخاری و نسخهٔ سریانی، هنگامی که زن به خانه برمی‌گردد، با دیدن حال مرد ماجرا را از او می‌پرسد و مرد شرح ماوقع می‌دهد؛ اما در نسخهٔ منشی زن بدون

گفت‌وگو ماجرا را متوجه می‌شود: «زن از حمام در رسید و آن حال مشاهدت کرد؛ در تنگ‌دلی و ضجرت با او مشارکت نمود» (همو: ۲۶۴).

۱۹. در ترجمه‌های سریانی و بخاری، سخنی از همدردی زن با شوهرش به میان نیامده است، اما منشی از مشارکت زن در اندوه و ملال مرد نوشته است.

۲۰. در انتهای این باب، نکته‌ای که جلب توجه می‌کند این است که گویندهٔ پیام انتهای داستان، در این سه تحریر یکسان نیست. در تحریر بخاری و سریانی کهن، پیام از زبان خود مرد داده می‌شود؛ در حالی که منشی پیام حکایت خود را از زبان زن خطاب به مرد بیان می‌کند. اما نکتهٔ مهم‌تر این که حتی ترجمهٔ بیکل هم با ترجمهٔ شولتس متفاوت است، در حالی که هر دو از یک نسخه استفاده کرده‌اند (ر.ک: یادداشت‌ها ۱۹). این اختلافات باعث شکل‌گیری فرضیه‌ای در ذهن نگارنده شد: در زبان پهلوی (پارسی میانه)، همچون فارسی دری، تفاوتی میان اسم مذکّر و مؤنث نیست، اما در زبان سریانی، مانند زبان انگلیسی امروز، ضمایر مذکّر و مؤنث با هم تفاوت دارند. مترجم‌های نسخهٔ پهلوی کلیله و دمنه، ممکن است در نقل عبارت پایانی داستان از زبان زن یا مرد دچار اشتباه شده باشند، چرا که ضمیر مؤنث و مذکر در این زبان یکسان است. اما در مورد اختلاف ترجمهٔ بیکل با شولتس، نمی‌توان از این فرض استفاده کرد؛ چرا که زبان سریانی جنس ضمیر را مشخص می‌کند. به نظر می‌رسد بیکل در خواندن نسخهٔ سریانی دچار اشتباه شده باشد، زیرا هم در نسخه‌های معتبر عربی (شیخو و عزام) و هم در *داستان‌های بیدپای* که دیدیم شباهت بسیاری به متن سریانی کهن دارد، عبارت یا عبارات پایانی از زبان مرد نقل شده‌اند. این احتمال می‌رود که منشی، به دلیل تمایلی که به دادن پند و بیان جملاتی حکیمانه در پایان حکایات دارد، خود این تغییر را در متن داده و پیام را از زبان زن نوشته باشد؛ چه پند و حکمت شنیدن از جانب شخصی که دچار اشتباهی بزرگ شده است (زاهد) برای خواننده چندان خوشایند نیست.

و اما در انتهای این بخش، ذکر نکته‌ای در مورد «ترجمه» خالی از لطف نیست. هیچ‌گاه نمی‌توان تمام پیچ‌وخم‌های یک متن، به خصوص متون ادبی را از زبان مبدأ به زبان مقصد منتقل کرد. بخشی از نارسایی‌ها و کاستی‌های هر اثر ترجمه‌شده، نه به دلیل کوتاهیِ مترجم، بلکه مشکل ذاتی ترجمه است. «ترجمه با یک مشکل اساسی و ذاتی مواجه است که کاری با توانایی یا ناتوانی مترجم ندارد. گفتمان نوشته‌ها در فرهنگ‌های گوناگون با هم تفاوت دارد» (صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۹۶). نمی‌توان انتظار داشت که اثری جهانی مانند *کلیله*

و دمنه، در جریان ترجمه و بازنویسی‌هایش دستخوش تغییر و تحولات فرهنگی نشود. «بسیاری از مسائل ترجمه راه حل ندارند یا این که اصولاً مسئله نیستند، بلکه بخشی از ماهیت آن‌اند (همو، ۱۳۹۱: ۹۵).

۴- نتیجه‌گیری

الف- ترجمهٔ سریانی کهن *کلیلگ و دمنگ*، برخلاف نظر ادوارد زاخو، ترجمه‌ای مستقیم از متن پهلوی است؛ زیرا: ۱. نحوهٔ چینش ابواب و عناوین آن‌ها بسیار شبیه به فهرست ابواب ترجمهٔ پهلوی، مطابق نظر دوبلواست. ۲. این نسخه باب «مهرایار» را داراست که از افزوده‌های برزویه است و در هیچ‌یک از منابع هندی نیامده و ترجمه‌های فارسی و عربی نیز فاقد آن‌اند. ۳. در برخی از ابواب آن نام‌هایی به چشم می‌خورد که مشخصاً از سنسکریت به فارسی برگردانده شده، و یا اسامی ایرانی به جای اسامی هندی نشانده شده‌اند.

ب- پژوهش دربارهٔ نسخهٔ سریانی کهن، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ چرا که به حل بسیاری از دشواری‌های کلیله و دمنه و اختلافات نسخه‌های عربی و فارسی و صورت صحیح بسیاری از نام‌ها که در طی قرن‌ها دچار تصحیف و تحریف شده‌اند، کمک می‌کند.

ج- از میان تحریرهای منثور فارسی، شبیه‌ترین تحریر به نسخهٔ سریانی کهن، *داستان‌های بیدپای* تألیف محمد بن عبدالله بخاری در قرن ششم است. این شباهت‌ها نشان می‌دهد که هر دوی این متون، ترجمه‌ای وفادار به متن مبدأ هستند، در مقابل تحریر نصرالله منشی که ترجمه‌ای آزاد است.

یادداشت‌ها

1. Theodore Benfey
2. Benfey, Theodore (1895). *Pantschataritra: Fünf Bücher indisker Fabeln, Märchen und Erzählungen*. 2 volumes. 1895. Leibzig.
3. Gottingen University
4. Bud
5. Gustav Bickell
6. Friedrich Schulthess
7. Carl Edvard Sachau
8. Theodore Noldeke
9. *Hannibal* Gevargiz

۱۰. ترجمهٔ این باب، از نسخهٔ آلمانی شولتس، و به قلم نگارنده (سیمین میثمی) است. || متن ابن مقفع: باب النّاسک و ابن‌عرس (شیخو، ۱۹۲۳: ۱۷۵-۱۷۷؛ عزام، ۱۹۴۱: ۱۸۵-۱۸۷)؛

پنچاتنترا: کارِ نسنجیده (پنچاتنترا، ۱۳۸۵: ۱۸۳-۱۸۷)؛ پنچاکیانه: کردن کار بی‌تأمل و زیان‌زدگی آن یا داستان سوداگر و حجّام (خالقداد عباسی، ۱۹۷۳: ۲۶۳-۳۱۹).

[11]. Schulthess: Dbsrm, Bickell: Debascherim.

[12]. Bidug

[13]. Der Magier

[14]. Schulthess: Srbzi, Bickell: Sarbazi.

۱۵. تعلیقات شولتس: «احتمالاً متن دراینجا افتادگی دارد» (Schulthess, 1911: 202).

[1]6. Schulthess: Mhpi', Bickell: Mahpia.

۱۷. در ترجمهٔ بیکل، این اسم نیامده است. شولتس آن را Somasarman نوشته و در پنچاتنترا Soma-Sharma آمده است.

۱۸. تعلیقات شولتس: «هنگامی که او روزهایش را پر کرد». از این جمله، پاک شدنِ زن پس از زایمان برداشت می‌شود (Schulthess, 1911: 203).

۱۹. در ترجمهٔ بیکل، این جمله از زبان زن بیان شده است (Bickell, 1876: 55).

[2]0. Amara_shakti

[2]1. Vishnushrma

[2]2. Gauda

[2]3. J. Hertel

فهرست منابع

- ابن مقفع، عبدالله بن دادویه (۱۹۲۳). *کلیلهٔ و دمنهٔ*. الاب لویس شیخو الیسوعی. بیروت: مطبعه الآباء الیسوعیین.
- _____ (۱۹۴۱). *کلیلهٔ و دمنهٔ*. درسها و علق علیها الدکتور طه حسین بک و الدکتور عبدالوهاب عزام. بی‌جا: دارالمعارف.
- بخاری، محمد بن عبدالله (۱۳۶۱). *داستان‌های بیدپای*. به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
- بلوا، فرانسوا دو (۱۳۸۲). *برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه*. ترجمهٔ صادق سجادی. چاپ اول. تهران: طهوری.
- پاکزاد، فاضل (۱۳۸۷). «دربارهٔ ترجمهٔ قدیم سریانی کلیله و دمنه». نامهٔ بهارستان. سال هشتم و نهم. شمارهٔ ۱۳ و ۱۴. ۱۴۵- ۱۷۶.
- *پنچاتنترا* (۱۳۸۵). ترجمهٔ دکتر ایندوشیکهر. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر و دیگران (۱۳۷۲). *لغت‌نامه*. ۱۵ ج. تهران: دانشگاه تهران.
- رضایی باغ‌بیدی، حسن (۱۳۷۵). «پنچه‌تنتره در ادبیات سنسکریت و ادبیات فارسی». نامهٔ فرهنگستان. شمارهٔ ۵. ۸۴ - ۱۰۳.
- سلمانی، مهدی و امین مجلّی‌زاده (۱۳۹۵). «کتاب‌شناسی کلیله و دمنه در زبان فارسی». آینهٔ پژوهش. سال بیست و هفتم. شمارهٔ اول. ۱۰۹- ۱۲۰.
- صلح‌جو، علی (۱۳۹۱). *گفتمان و ترجمه*. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.
- عباسی، مصطفی خالقداد (۱۹۷۳). *پنچاکیانه*. به کوشش دکتر تاراچند و دکتر سید امیرحسین عابدی. چاپ اول. علیگره (هند): دانشگاه اسلامی علیگر.
- فتّاح امید، علیرضا (۱۳۹۴). «بررسی تحول روایی داستان‌ها در بازنویسی‌های منثور فارسی کلیله و دمنه». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- گورگیز، هانیبال (۱۳۷۰). «کلیله و دمنه در زبان آشوری». آینده. سال هفدهم. شمارهٔ ۵ تا ۸. ۴۲۹ - ۴۳۹.

- مجتبائی، فتح‌الله (۱۳۹۲). «رای و برهمن، از پنچه‌تنتره تا کلیله و دمنه». به کوشش شهریار شاهین‌دژی. *بنگاله در قند پارسی: گفتارهایی در روابط فرهنگی ایران و هند*. تهران: سخن. ۱۴۵- ۱۷۴.
- _____ (۱۳۹۲). «ملاحظاتی دربارهٔ اعلام کلیله و دمنه». به کوشش شهریار شاهین‌دژی. *بنگاله در قند پارسی: گفتارهایی در روابط فرهنگی ایران و هند*. تهران: سخن. ۱۷۵- ۲۱۱.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۹). *دربارهٔ کلیله و دمنه: تاریخچه، ترجمه‌ها، و دو باب ترجمه‌نشده از کلیله و دمنه*. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مشکور، محمّدجواد (۱۳۴۱). «مقایسهٔ اجمالی پنچتنترا (کلیله و دمنه) با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی». یغما. شمارهٔ ۱۶۶. ۸۱- ۸۹.
- منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۹). *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. چاپ سی و چهارم. تهران: امیرکبیر.
- نولدکه، تئودور (۱۳۸۴). *باب ملک الجرذان و وزرائه در کلیله و دمنه: گزارشی به زبان فارسی میانه از آئین‌نامهٔ کهن هندی*. ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- Bickell, Gustav (1876). *Kalilag und Damnag: Alte syrische Übersetzung des indischen Fürstenspiegels*. mit einer Einleitung von Theodor Benfey. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Schulthess, Friedrich (1911). *Kalila und Dimna, Syrisch und deutsch*. 2 volumes. Berlin: Verlag von Georg Reimer.

منبع الکترونیکی

- The Editors of Encyclopædia Britannica (2016). Encyclopædia Britannica, School and Library Subscribers: www.britannica.com .

مناسبات روابط بینامتنی مزرعه‌ی حیوانات با کلیله و دمنه

محمد طرغه[1]

چکیده:

بینامتنیت یکی از روشهای نقد ادبی مدرن است که از نظر آبشخوری و متکی به متون پیش از خود، خصوصاً از دیدگاه ژولیا کریستوا، هر اثری را به چالش می کشد. از آن جا که بر اساس این نوع از نقد ادبی، هیچ متن مستقلی وجود ندارد و همه‌ی متون به نحوی به همدیگر وابسته اند و آبنوش مشترکی دارند. به عبارتی دیگر همواره باتکرار و تداوم روبرو هستیم و برای هیچ متنی مبدا مشخصی وجود ندارد. در این زمینه حکایت شیر و گاو از کلیله و دمنه و رمان مزرعه‌ی حیوانات از جرج اورول مورد پژوهش قرار گرفته اند. این پژوهش با استفاده از رویکردهای بینامتنیت، از جمله رابطه‌ی کاربردی یا خاستگاهی، از دیدگاه ژنی ، ریفاتر و ژرار ژنت و رابطه‌ی تولیدی متن ، از دیدگاه کریستوا ، به مناسبات و روابط بینامتنی دو متن پرداخته شده است. متن ها در دو زمان متفاوت و با دو زبان ادبی متفاوت خلق شده اند، افق اندیشه‌ی هر کدام با دیگری تفاوت کلی دارد. هر دو اثر ساختاری مشابه ، اما از نظر سبکی و محتوایی متفاوتند. هر دو نویسنده در صدد نشان دادن رابطه‌ی سیاست و جامعه در قالب فابل هستند.

کلید واژه ها: بینامتنیت، ژولیا کریستوا ، کلیله و دمنه، مزرعه‌ی حیوانات، جرج اورول.

[1] دانشجوی دکترای ادبیات و زبان فارسی Taraga54@gmail.com

مقدمه:

هیچ متنی بدون پیش متن، یا پیش انگاره وجود ندارد. شاید این واضح‌ترین گزاره‌ی بینامتنیّت باشد؛ یعنی این که هر متنی بر پایه‌ی متن‌های گذشته بنا شده است و طبق این گفته هیچ متنی مستقلی وجود ندارد؛ بلکه همه متن‌ها به متن‌های دیگری قبل از خود وابسته و متّکی هستند. انعکاس، پیام، آوا و لحن متن در متن دیگر چیز تازه و امروزی نیست و شاید قدمت آن به عصر ادبیّات شفاهی و سینه به سینه برگردد که داستان‌های عامیانه گاهی اوقات آبشخور همدیگر بودند و از پیام و پیرنگ‌های همدیگر استفاده می‌کردند. این جور انعکاس‌ها و استفاده کردن پیام و لحن و آوای متن‌های دیگر شاید برای اوّلین بار در قالب تقلید خود را نمایان نمود. بعدها نظریه‌ی تقلید گسترش بیشتری پیدا کرد و از طرف هنرمندان و نویسندگان و فیلسوفان روی آن بیشتر لنگر گرفتند و موضوعات آن را بسط دادند که محاکات، بازنمایی، اقتباس و حتّی ترجمه درونی از آن نظریه و دیدگاه‌ها هستند که رابطه تنگاتنگی با تقلید دارند. امّا در قرن بیستم میلادی این شیوه و دیدگاه به صورت کونکرت و جمع‌بندی کامل‌تری طرح ریزی شد. برای اوّلین بار میخائیل باختبن نظریه‌ی چند آوایی یا تخیّل مکالمه‌ای یا آن طور که بیشتر در ترجمه‌های فارسی دیده می‌شود، منطق گفتگویی در مورد رمّان و به خصوص رمّان‌های داستایوفسکی مورد بررسی و تفحّص قرار داد.

«و با پیروی از مفهوم چند صدایی در هنر موسیقی، نظریه‌های چند صدایی و گفتگومندی را در حوزه نقد و مطالعات ادبی به طور مبسوط و مدون مطرح کرد.» (سلیمی کوچی، ۳۵:۱۳۹۳)

امّا مفهوم چند صدایی و چندآوایی که به نظریه‌ی بینامتنیّت معروف شد، طبق گفته‌ی خود ژولیا کریسوا در یک سخنرانی به نام داستان بینامتنیّت در دانشگاه کلمبیا، این اصطلاح اغلب ابداع وی قلمداد شده است. (ن. ک. کریستیوا، ۱۳۸۸ : ۱۶۳)

اوگفته بود، «از نظر من، بینامتنیّت، عمدتاً شیوه‌ای برای ثبت شدن تاریخ درماست: ما، دو متن، دو سرنوشت، دو روان، بینامتنیّت شیوه‌ای است که تاریخ را به ساختارگرایی و متن‌ها و تفسیرهای یتیم و تنهایش وارد می‌کند؛ حتّی اگر فرمالیست روس باختین هرگز از واژه‌ی بینامتنیّت استفاده نمی‌کرد، بازهم همه چیز از داستانی مربوط به او شروع شده، مفهوم من از بینامتنیّت به مکالمه‌گرایی باختین و نظریه‌ی متن بارت برمی‌گردد. در آن زمان می‌خواستم ایده‌ی باختین در باب چند صدایی بودن، سخن را با مفهوم چند

متن در یک متن جایگزین کنم. حال تاریخ همین است.» (کریستوا، ۱۹۶:۱۳۸۸) کریستوا در ادامه‌ی سخنرانی خود مفهوم بینامتنیّت را از نظر مایکل ریفاتر که آشنای او با ریفاتر در همین زمینه یعنی «امر نشانه‌ای و سوبژکتیوتیه بینامتنی» است، چنین بیان می‌کند: «مفهوم بینامتنیّت، به صورتی که توسّط مایکل ریفاتر بسط یافت اوّل از همه، بر تعریف ادبیت، داستان‌های کوتاه به طور عام و شعر به طور خاص، پرتوی تازه‌ای انداخت.... مایکل ریفاتر با نسبت دادن کارکرد محرکّ تولید متن به خواننده، منطق ارتباط میان زبان شاعرانه و «زبان روزمرّه» یا هنجار را تغییر داد.» (کریستوا، ۱۳۸۸: ۱۶۶،۱۶۷)

یکی دیگر از شخصیتهای که نظرات کریستوا را به چالش کشاند، لوران ژنی بود. البته او قبل از ریفاتر و ژنت کاربردی بودن بینامتنیت را مطرح کرد ، که همان دیدگاه نقد بینامتنیتی ایشان است. او بینامتنیت را به دو شاخه‌ی ضعیف و قوی تقسیم کرد . « از نظر ژنی بینامتنیت می تواند در لایه های گوناگون لغوی، اصطلاحی، صوری و محتوایی شکل بگیرد. بینامتنیت ضعیف آن است که از محتوای متون دیگر بهره نبرده باشد و فقط از جنبه‌ی صوری بر گفته‌ی متن دیگر باشد» (نامور مطلق، انترنت مقاله‌ی کشف بینامتنیت) .

ژرار ژنت (Gerard Genette) یکی دیگر از منتقدان و صاحب‌نظران در مورد نشانه‌شناسی و بینامتنیّت است. او برخلاف ژولیا کریستوا که بیشتر نظریه‌اش تولید متن است، امکان مطالعه‌ی کاربردی بینامتنیّت را میسّر ساخت. (ن. ر. ک. دکتر بهمن نامور متلق ص. ۸)

منظور از نظریه تولید متن ژولیا کریستوا این است «که هر متن در واقع، کلمه مکالمه‌ای با متون قبل از خود دارد و اصطلاح بینامتنیّتی را به عنوان گذر از یک نظام نشانه‌ای دیگر توصیف می‌کند. او می‌نویسد: برای مثال، در زبان، این گذر ممکن است از روایت به متن انجام گیرد؛ مثل جابجایی از صحنه‌ی کارناوال به متن نوشتار». (مقدادی، ۱۴۴:۱۳۹۳) به عبارت دیگر کریستوا « متن را فرایندی تولید گرایانه می داند که تلاقی گفته های فراوانی که از متون مختلف برگرفته شده است، آن را می سازد. بنابر این اساساً سرشت متن، بینامتنی است و از انحصار صرف مؤلف خارج است.»(نامور مطلق، ۱۲۹:۱۳۹۰)

و منظور کاربردی بودن بینامتنیّت ژرار ژنت که همان رابطه‌ی خاستگاهی یا خویشاوندی می باشد، این است که «او اثر ادبی را برگرفته از نظام خاصّی برای دلالت‌های متن ترسیم می‌کند. بدین معنی که او به جای تمرکز روی اثر منفرد، روی شیوه‌ی خلق متون از طریق

رمزگان و نظام‌های قابل توصیف بحث می‌کند. در نظریه‌ی وی رابطه‌ی یک اثر با متن، با یک نظام مورد توجّه است و هر متن جلوه‌گاهی از یک متن است.

پیشینه:

حوزه ی نقد ادبی ایران در سال های اخیر شاهد پژوهش های فراوانی در مورد بینامتنیت و حوزه های دیگر در این زمینه بوده است. در اکثر این پژوهش ها از دیدگاه ژولیا کریستوا به موضوع نگریسته اند، هر چند در خلال آن هم به نظریه های دیگر در این زمینه از جمله نظریه های رولان بارت، ژنت و ریفاتر هم اشاره شده است. اما محور اصلی دیدگاه های کریستوا بوده است، که معتقد به رابطه ی تولیدی بینامتنیت است، که اصل آن می گوید « هیچ متنی یکه و نوظهور نیست بلکه حاصل نوشته های از پیش نوشته شده است» از جمله ی آنها گفت وگومندی در زبان شعر قیصر امین پور، نوشته ی ابراهیم سلیمی کوچی، بینامتنیت دو متن، نقد تطبیقی داستان فریدون در شاهنامه و شاه لیر از شکسپیر، نوشته ی محمد خسروی شکیب و روابط بینامتنی در اسکندرنامه های منظوم(فردوسی، نظامی و امیر خسرو) نوشته دکتر محمود عابدی. علاوه بر این پژوهش ها، نوشته ها و پژوهش های در این زمینه منتشر شده است که دوره ها و نسل های نظریه پردازان بینامتنیت از هم جدا شده است. از جمله مقاله ی "کشف بینامتنیت" از دکتر بهمن نامور مطلق، مقاله ی "نگاهی به مناسبات بینامتنی متون حماسی و عیاری بر اساس شاهنامه و سمک عیار" از دکتر غلامحسین غلامحسین زاده، که در این پژوهش ها علاوه بر جدا کردن نسل های بینامتنیت، موضوع را نیز از همین دیدگاه مورد بررسی قرار داده اند. همچنین کتاب بینامتنیت از گراهام آلن و نهایتا فردیت اشتراکی که حاوی گفتوگوهایی با ژولیا کریستوا است که در آن ماهیت و تاریخچه ی بینامتنیت و نظریه پردازان آن از جمله رولان بارت، ژنت و ریفاتر مورد بحث قرار گرفته است. بی گمان از همه ی موارد بالا در نوشتن مقاله کم و بیش استفاده شده است.

موضوعات و مقالاتی که در زمینه ی کلیله و دمنه در این زمینه منتشر شده اند، و مد نظر قرار گرفته اند: مقایسه ی ساختار داستان بین کلیله و دمنه و مرزبان نامه نوشته ی دکتر عبداله حسن زاده میر علی و شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه نوشته ی پروین دوخت مشهور و همچنین در باره ی کلیله و دمنه از دکتر محجوب، می توان اشاره کرد.

اما نکته ی که این پژوهش را از اکثر پژوهش های در این زمینه جدا می کند، شیوه ی نقد و بررسی بینامتنی دو اثر مزرعه ی حیوانات از جرج اورول و کلیله و دمنه، خصوصا بخش شیر و گاو است، که از دیدگاه نظریه پردازان نسل های اول و دوم بینامتنیت مورد بحث و بررسی قرار گرفته اند.

معرفی :

الف: بخش شیر و گاو از کلیله و دمنه

کلیله و دمنه کتابی است به نثر از نوع ادب تمثیلی به زبان حیوانات که ریشه و آبنوش آن را باید از ادبیات کهن هند جستجو کرد

حکایت های کلیله و دمنه که از زبان حیوانات است، «به شیوه‌ی نمادین ، از گونه‌ی فابل نوشته شده و همچون هزار و یک شب قصه در قصه است.» (مرعشی پور، ۹:۱۳۹۵).

داستان شیر و گاو ازمحوری ترین و طولانی ترین بخش کتاب است و حتی نام کتاب از دو قهرمان این حکایت یعنی کلیله و دمنه گرفته شده است.

شیر فرمانروای جنگل و مرغزار نزدیک جنگل است که همه‌ی جانوران تحت فرمان او هستند. گاو هم که شنزبه نام دارد از کاروان باز می ماند و اتفاقا بازماندن او نزدیک های مرغزار است. بعد از آن که بهبود می یابد خود را به مرغزار می رساند.

صدای مهیب شنزبه باعث ترس و هراس شیر می شود. این موقعیت در نزد دمنه به فرصتی تبدیل می شود، تا خود را به شیر نزدیک گرداند. دمنه طبق زیرکی و دهای که دارد، با معرفی شنزبه، به شیر، او را از مخمصه ی ترس می رهاند. کم کم که دوستی شنزبه و شیر بالا می گیرد، ترس به دل دمنه راه می یابد که مبادا، رابطه ی نزدیک آنها، باعث کم رنگی جایگاه خود در نزد شیر شود، به همین خاطر در صدد به هم زدن رابطه ی آنها شده و در این کار موفق می شود و نهایتاً شنزبه به دست شیر از صحنه ی روزگار محو می گردد. اما چون شیر اعتقاد راسخ به عهد و وفای شنزبه دارد، از کارش پشیمان می شود و حتی منزوی هم می گردد، تا این که طبق آگاهی های مادر شیر، به حیله ی دمنه پی می برند و دمنه در زندان از گرسنگی و تشنگی جان می دهد. در لابه لای این قصه، قصه های دیگری نیز قید می شود که همگی در اثبات رد دروغپردازی نیرنگ باز، بین دو دوست است که سرانجام به دشمنی و کینه توزی آنها منجر می شود.

ب:جورج اورول و مزرعه‌ی حیوانات

جورج اورول که نام اصلی‌اش اریک آرتور بلر است در سال ۱۹۰۳ در هندوستان به دنیا آمده است شخصیت نویسنده‌گی‌اش بیشتر مدیون دو رمان مزرعه‌ی حیوانات و ۱۹۸۴ است. علاوه بر اینها او در کارنامه‌ی ادبی خودش چندین رمان دیگر از جمله آس‌وپاس در پاریس و لندن، روزهای برمه، دختر کشیش و مجموعه مقالات به نام در کام نهنگ و چند مقاله‌ی دیگر دارد.

«جورج اورول مشهور است به این‌که فکری فوق‌العاده سالم و در عین حال ساده دارد. و در دنیای انگلیسی‌زبان الگوی بسیاری از نویسندگان و بخصوص روزنامه‌نگاران بوده است.» (دارالشفایی، ۱۳۹۵: ۱۰)

او با توجه به این‌که معتقد بود که «ادبیات کوششی برای تأثیر نهادن بر اندیشه‌ها و نگرش‌های مردم زمانهٔ خویش از طریق ثبت تجربه‌ها است (اورول، ۱۳۹۲: ۲۰۶) به صراحت اعلام می‌دارد «رمان‌نویسی که خیلی آسان حوادث مهم و بزرگ زمانه‌ی خویش را نادیده بگیرد کلاً یا وقت تلف می‌کند یا یک احمق تمام عیار است» (همان: ۱۵)

خلاصه‌ی داستان:

آقای جونز مالک مزرعه‌ی اربابی آن‌قدر مست بود بعد از اینکه در مرغدانی‌ها را قفل کرد، یادش رفت دریچه‌ها را ببندد. حیوانات هم با استفاده از این فرصت دور میجر پیر جمع شدند که همه‌ی آنها برای او حرمت قائل بودند.

پس از خیزش خودانگیخته‌ی حیوانات و خروج غیر منتظره‌ی مالک مزرعه آقای جونز و همسرش، انقلاب حیوانات به ثمر می نشیند. دو خوک نر جوان به نام های ناپلئون و اسنوبال در رأس انقلابند. خوکها فرامین و دستورهایی را برای حیوانات وضع می‌کنند که در بدین در شعار چهارپا خوب، دوپا بد خلاصه می‌شود.

همه‌ی حیوانات کارهای مزرعه را با نظم و انضباط پیش می‌برند و در حد توان کار می‌کنند در میان همه‌ی آنها اسنوبال و ناپلئون از همه فعال‌تر بودند. ولی جانوران دیگر متوجه شده بودند که آنها هیچ وقت با هم توافق ندارند و در ارائه دادن نظریه‌ای از طرف یکی، یا مخالفت دیگری روبرو می‌شد. تا اینکه ناپلئون با استفاده از توله‌سگ‌هایی که خود پرورش داده است باعث خروج اسنوبال از صحنه می‌شود

از تغییرات مهم دیگر، تغییر سرود حیوانات انگلستان، آن سرودی که منادی آزادی بود، به سرود قلعه‌ی حیوانات است.

طلسم رابطه‌ی حیوانات با انسانها به وسیله‌ی قراردادی که توسط ناپلئون با وپمیر می بندد، شکسته می‌شود. خوک‌ها کم کم به طبقه‌ی بالاتر ارتقا می‌یابند و مثل انسانها حیوانات را استثمار می‌کنند. «... حیوانات همگی با هم و تا جایی که می‌توانستند بی سروصدا به باغچه‌های خانه‌ی اربابی خزیدند ... آنجا دور میز درازی، شش مزرعه‌دار و شش خوک عالی‌مقام نشسته بودند و خود ناپلئون هم صندلی ریاست را در صدر مجلس اشغال کرده بود حیوانات از پنجره به خوکها و بعد به آدمها و از آدمها به خوکها و دوباره از خوکها به آدمها نگاه می‌کردند، ولی دیگر نمی‌توانستند تشخیص دهند که خوک کدام است و آدم کدام.» (اورول، ۱۳۹۵: ۱۷۱)

بحث و بررسی

۱) رابطه‌ی خاستگاهی یا رابطه‌ی کاربردی بودن بینامتنیت

رابطه‌ی خاستگاهی یا کاربردی بودن بینامتنیت روی شیوه‌ی خلق متن از طریق رمزگان و نظام‌های قابل توصیف بحث می‌کند. دو چهره‌ی معروف این نظریه لوران ژنی و ریفاتر هستند. هر دوی آنها در مسیر کاربردی شدن بینامتنیت گام برداشته‌اند. «ژنی در به چالش کشاندن نظریه کریستوا که تولیدی متن است، بینامتنیت را به دو نوع، بینامتنیت ضعیف و بینامتنیت قوی تقسیم می‌کند. امکان شکل گرفتن بینامتنیت از نظر وی در لایه‌های گوناگون لغوی، اصطلاحی، صوری و محتوایی خلاصه می‌شوند.

منظور ژنی از بینامتنیت ضعیف آن است که متن از محتوای متن دیگر بهره نبرده باشد و فقط از جنبه‌ی صوری متکی بر متن دیگر باشد. این نوع دیدگاه همان کاربردی بودن بینامتنیت است.» (ن.ر.ک، نامور مطلق، کشف بینامتنیت، انترنت)

این نوع دیدگاه بعدها توسط ریفاتر بسط و گسترش پیدا کرد. «چکیده این نظریه را می‌توان همان تأثیر و تأثری نام نهاد از جمله ژنی و ریفاتر با صراحت از تأثیرات بینامتنی سخن می‌گویند و به نقد منابع می‌پردازند.» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۹۴: ۸۳)

پس طبق تعاریف بالا می‌توان به منابع و آبنوشهای یکسانی اشاره کرد که دو اثر مذبور دارا هستند. خصوصاً نوع بینامتنیت ضعیف از دیدگاه ژنی:

۱) خاستگاه هر دو اثر به نحوی یکی است. بدیهی است که منشأ داستانها و حکایتهای کلیله و دمنه ادبیات کهن هند و سانسکریت است. از طرف دیگر هم خالق مزرعه‌ی حیوانات هم در هند به دنیا آمده است. پس از نظر تبارشناسی اصلیت خالقان هر دو اثر

از هند می‌آیند. و هر دو به صورت تمثیلی از نوع فابل هستند. ابن مقفع مترجم عربی کلیله و دمنه از پهلوی علت اینکه قالب داستان ها تمثیلی است چنین می گوید: « آن کس که در این کتاب می نگرد می بایست بداند که اندر آن چهار قصد باشد: نخست آنکه این کتاب از زبان حیوانات نوشته شده تا جوانان شوخ طبع به خواندن آن شتافته و دلهایشان مفتون آن گردد و غرض از این کار بیان چاره اندیشی در کارهاست. دو دیگر آنکه هدف از آن بیان خیال پردازی های حیوانات با شکلها و رنگهای گوناگون است تا دلهای شاهان بدان الفت گیرد و به علت زیبایی این عکسها بیشتر بدان راغب شوند، سوم آنکه این شکل نگارش سبب شود که شاهان و عوام آن را برگزیده و بسیار آز آن استنتاخ شود و با گذر زمان غبار کهنگی و فرسودگی بر آن ننشیند... هدف چهارم را مهمترین آنها است خاص حکیمان است.» (ندا، ۱۱۴:۱۳۸۰) و جرج اورول هم علت نوشتن رومان خود به چنین شیوه ای، چنین بیان می کند: «مبارزه واقعی میان انسان و حیوان است.»

اورول این ایده را از صحنه‌ای گرفته است که خود آن را چنین بازگو می‌کند: «پسرکی را دیدم، شاید ده ساله، که داشت اسب بارکش عظیم‌الجثه‌ای را در کوره‌راهی به جلو می‌راند و هر وقت آن اسب سرکشی می‌کرد، او را با تازیانه می‌زد. ناگهان به ذهنم خطور کرد که اگر این حیوانات به قدرت خود واقف شوند، محال است بتوانیم آنها را به زیر سلطه‌ی خود درآوریم، و این که انسان تا حد زیادی به همان شیوه از حیوانات بهره‌کشی می‌کند که توانگران پرولتاریا را استثمار می‌کنند. از آن پس به تحلیل نظریه‌های مارکس از منظر حیوانات پرداختم. از دیدگاه آنها روشن بود که مفهوم مبارزه طبقاتی در میان انسانها توهمی بیش نیست زیرا هرگاه بهره‌کشی از حیوانات ضرورت داشته باشد، همه‌ی انسانها علیه آنها متحد می‌شوند.» (اورول، ۱۳۹۵: ۱۲)

و در نهایت هدف و علت نوشن مزرعه‌ی حیوانات را در یک گفتگو چنین بیان می‌کند: «... می‌خواستم دو کار را انجام دهم: نخست اینکه اسطورهٔ روسی را نابود کنم، یعنی اسطوره‌ای که در آن اتحاد شوروی مدلِ کارایی برای دولتی سوسیالیستی تلقی می‌شد. این ادعا چیزی جز دروغ و چاخان نبود. من تاریخ انقلاب روسیه را نوشتم و نام آن را مزرعه‌ی حیوانات نهادم.» (اورول، ۱۳۹۰: ۹۷)

۲) هر دو اثر مانند هم شروع می‌شوند: چگونگی شروع دو اثر یعنی هم کلیله و دمنه و هم مزرعه‌ی حیوانات در یک راستا هستند. در بعضی از ترجمه‌های کلیله و دمنه به زبان عربی، و از جمله یکی از ترجمه‌ها به ویراستاری مصطفی منفلوطی (۱۸۷۶ـ ۱۹۲۴م) که

از نویسندگان نام‌آور مصر و استاد دانشگاه الازهر است، مقدمه‌ی علی بن شاه فارسی را دارد که در باقی ترجمه‌های کلیله و دمنه به زبان عربی به چشم نمی‌خورد که در آن سبب این‌که بیدپای یکی از برهمنان حکیم و دانشمند، این کتاب را به رشته‌ی تحریر درآورده است، توضیح داده می‌شود. نکته حائز اهمیت این است که شروع چگونگی رمان مزرعه‌ی حیوانات در همین راستا است.

اول چگونگی شروع کلیله و دمنه:

«... در زمان او [دَبْشلیم شاه] فرزانه‌ای از برهمنان می‌زیست که حکیمی دانشمند بود او را به خردمندی‌اش می‌شناختند و به گفته‌هایش استناد می‌کردند و «بیدپای»اش می‌خواندند، و او چون ستم پادشاه را بر مردم دید به ترفندی اندیشید که وی را از راهش بگرداند و به دادگری‌اش بکشاند. پس شاگردانش را گرد آورد و به آنان گفت: می‌خواهم در باره‌ی موضوعی با شما رایزنی کنم. بدانیم که زمان درازی را به دَبشلیم و پشت کردنش به دادگری و نیز به بدکاری‌ها و بدرفتاری‌هایش با مردم اندیشیده‌ام، و چنین رفتار و کرداری که از پادشاهان سر می‌زند ما نباید بنشینیم و دست روی دست بگذاریم بلکه بر ماست که به نیکوکاری و دادگری بازشان گردانیم و اگر غفلت کنیم و سستی روا داریم ننگ آن بر دامن خودمان می‌نشیند و برایمان مشکل می‌سازد و میان نادانان در زمره‌ی نادانترین و در چشم آنان کمترین‌شان خواهیم بود و رای من این نیست که از کشور بیرون شویم و نیز در فرهنگ ما نیست که به این کژتابی‌ها و زشت‌خویی‌ها تن در دهیم، و البته در ستیز با او جنگ‌افزاری جز زبان نداریم، و اگر برویم و از دیگری کمک بخواهیم و پادشاه دریابد که با وی از در ناسازگاری درآمده‌ایم و رفتارش را برنمی‌تابیم، نابودی خود را رقم زده‌ایم ... و شما را برای همین کار گرد آورده‌ام که خانواده و رازدارم هستید. شما را می‌شناسم و پشتگرمی‌ام به شماست.» (مرعشی‌پور، ۱۳۹۵: ۳۲)

در رمان مزرعه‌ای حیوانات هم، بعد از اینکه به دستور میجر پیر همه‌ی حیوانات حاضر می‌شوند و آن هنگام که میجر متوجه می‌شود که همه‌ی حیوانات سر جای خود آماده‌اند و سراپا گوش ایستاده‌اند، چنین شروع می‌کند: «خُب رفقا ماهیت زندگی ما چیست؟ بیاید واقع‌بین باشیم. زندگی ما سخت و کوتاه و نکبت‌بار است. ما به دنیا می‌آییم و غذا فقط به اندازه‌ای گیرمان می‌آید که زندگی بخور و نمیری داشته باشیم و آن دسته از ما هم که بتواند طاقت بیاورند باید تا آخرین لحظه که جان در بدن دارند کار کنند. وقتی هم که

دیگر فایده‌ای برای کسی نداشته باشیم با بی‌رحمی تمام سلاخی‌مان می‌کنند ... پس چرا همچنان در این شرایط نکبت‌بار زندگی می‌کنیم؟ به این دلیل که تقریباً همه‌ی دسترنجمان را انسان‌ها به غارت می‌برند. رفقا راه حل همه‌ی مشکلات ما همین است. همه اش در یک کلمه خلاصه می‌شود. انسان، انسان تنها دشمن واقعی ماست. انسان را از صحنه‌ی روزگار محو کنید، ریشه‌ی گرسنگی و بیکاری تا ابد خشکانده می‌شود.» (اورول، ۱۳۹۵: ۲۰)

می‌بینیم که هر دو نویسنده، یعنی راوی کلیله و دمنه و هم جورج اورول در اثر خود تقریباً در یک راستا، داستان را شروع می‌کنند و هر دو می‌خواهند داستانی یا داستان‌هایی شروع کنند که در برابر ظلم و ستم به پا می‌خیزند. یا این که می خواهند از طریق روایت این نوع از داستان ها، راهکارهایی برای رهایی از وضع موجود ارائه دهند.

۳) در هر دو اثر شخصیت‌ها فراوان و متنوع هستند، هرچند فراوانی و تنوع شخصیت‌ها در کلیله و دمنه به علت نوع سبکش که به صورت قصه در قصه است اما در مزرعه‌ی حیوانات با آن‌که نوع سبکش قصه در قصه نیست ولی دارای شخصیت‌های متنوع و فراوان است.

در کلیله و دمنه در بخش شیر و گاو ما با شخصیت های از جمله: شیر، گاو، کلیله و دمنه، زاغ، شتر، بوم، روباه، ماهی و خرچنگ، مرغابی ، گرگ و ... و همچنین به چند شخصیت انسانی از جمله: مردی که سه فرزند داشت، نجار، زاهدی، کفشگر و ...بر می خوریم. در مزرعه ی حیوانات هم می توانیم این شخصیت ها را نام ببریم:

اسنوبال(خوک)، میجر پیر(خوک)، ناپلئون(خوک)، باکسر(اسب)، مالی(اسب)، موزز(زاغ)،گوسفندان و کبوتران و .... و همچنین شخصیت ها ی انسانی: آقای جونز و همسرش(مالک اولیه ی مزرعه)، آقای ویمپیر(رابط مزرعه ی حیوانات با دنیای بیرون) صاحبان مزرعه ی همسایه به نام های فاکس وود و پینچ فیلد و...

۴) شخصیت‌ها در هر دو اثر متشکل از انسان و حیوان هستند. اما در هر دو اثر نقش عمده، بر عهده‌ی شخصیت‌های حیوانی است.

۵. در هر دو اثر شخصیت‌پردازی‌ها مثل هم هستند. مثلاً بخش شیر و گاو از کلیله و دمنه، دو شخصیت کلیله و دمنه از جانوران دیگر زرنگتر هستند، در مزرعه‌ی حیوانات هم دو خوک نر به نام‌های اسنوبال و ناپلئون از آنهای دیگر سرترند.

همچنین نقش زاغ هم در هر دو اثر در یک راستا قابل بررسی هستند چرا که نقشش در هر دو اثر نمّامی و سخن‌چینی است.

۶. در هر دو اثر توصیف شخصیت‌ها مانند هم است. در کلیله و دمنه هرگاه نام شخصیتی به میان می‌آید، به دنبال آن، توصیفش می‌آید. مثلاً وقتی از شیر صبحت می‌شود به دنبال آن «او جوان و رعنا و مستبد به رأی خویش» ذکر می‌شود. (منشی، ۱۳۸۳: ۶۱). یا بعد از ذکر نام کلیله و دمنه، «هر دو دهای تمام داشتند و دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بود.» (همان)

همین حالت در مزرعه‌ی حیوانات هم به وضوح دیده می‌شود: مثلاً وقتی که سخن از میجر پیر به میان می‌آید: «... دوازده سال از عمرش می‌گذشت و این اواخر نسبتاً تنومند شده بود ... با این‌که دندان‌های نیشش را هرگز نکشیده بودند قیافه‌ی عاقل و مهربانی داشت.» (اورول، ۱۳۹۵: ۱۶)

یا در مورد حیوانات دیگر در هر دو اثر، هر وقت نویسنده نام آنها را ذکر می‌کند، به دنبال آن توصیفش می‌آید.

۷) در هر دو اثر شخصیت‌ها توسط راوی توصیف می‌شوند. لازم به ذکر است که راوی بعضی اوقات خود نویسنده و گاهی اوقات یکی از شخصیت‌های داستان است. مثلاً در کلیله و دمنه بخش شیر و گاو: «بازرگانی بود بسیار مال و او را فرزندان در رسیدند و از کسب و حرفت اِعراض نمودند ...» (منشی، ۱۳۸۲: ۵۹)

در اینجا می‌بینیم که از زبان نویسنده توصیف شده است. اما بعضی اوقات توسط شخصیت‌ها توصیف می‌شود. «[دمنه] کلیله را گفت: چه می‌بینی در کار ملک که بر جای قرار کرده است و حرکت و نشاط فرو گذاشته.» (همان: ۶۱)

روایت‌ها در مزرعه‌ی حیوانات هم دقیقاً چنین است: «آقای جونز مالک مزرعه‌ی اربابی شب در مرغدانی را قفل کرده بود ولی آنقدر مست بود که یادش رفت دریچه‌ی درها را هم ببندد.» (اورول، ۱۳۹۵: ۱۵) بدیهی است که در قطعه‌ی بالا توصیف از زبان خود نویسنده است ولی در قطعه‌ی پایین توصیف از زبان میجر پیر است: «انسان تنها دشمن واقعی ماست، انسان را از صحنه‌ی روزگار محو کنید، ریشه‌ی گرسنگی و بیگاری تا ابد خشکانده می‌شود.» (اورول، ۱۳۹۵: ۲۰)

ب) رابطه‌ی تولیدی متن:

این نظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا است که نقش پدیدآورنده در نزد وی اهمیت اساسی دارد. او معتقد است که «متنها در یک ارتباط شبکه‌ای نامحسوس در همدیگر تأثیر می‌گذارند و درشکل‌گیری هم نقش اساسی ایفا می‌کنند.» (نامور مطلق: ۴، مقاله، اینترنت) او متون را به دو «دسته یا لایه تقسیم کرد که بدون آنها هیچ متنی نمی‌تواند شکل بگیرد. لایه زایشی یا پنهان و لایه پدیداری یا آشکار. کریستوا «متن زایشی را در پایین‌ترین و عمیق‌ترین سطح فرایند متنی قرار داد. و زیربنای زبان ارتباطی به شمار می‌رود.» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۶)

از آنجا که کریستوا متن را یک کنش تولیدگرایانه می‌داند که حاصل نقل قول‌ها و گفته‌های فراوانی متون مختلط دیگر است، طبق این دیدگاه می‌توان به اندیشه‌ها و زیرساخت‌هایی که متن بر پایه‌ی آنها شکل گرفته است، اشاره کنیم:

۱. در هر دو اثر پند و اندرز و گوشزد کردن مسائل اخلاقی و همچنین تشریح افکار و اندیشه‌ها در قالب قصه‌ها، حکایت و تمثیل‌ها به صورت فابل بیان می‌شود.

۲. در هر دو اثر مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی نویسنده بیان شده است.

۳. کنش‌های دو اثر، مخصوصاً بخش شیر و گاو از کلیله و دمنه و مزرعه‌ی حیوانات بر عهده‌ی دو شخصیت اصلی است یعنی در بخش شیر و گاو بر عهده کلیله و دمنه و در مزرعه‌ی حیوانات بر عهده‌ی اسنوبال و ناپلئون است.

البته این بدان معنی نیست که کنش و واکنش‌های آنها مثل هم باشد. چرا که دمنه با نمّامی و سخن‌چینی نهایتاً باعث جان خود شده و کشته می‌شود ولی ناپلئون در مزرعه‌ی حیوانات با نمّامی و ترفندهایی که به کار می‌گیرد به قدرت می‌رسد، در هر دو داستان شخصیت دوم یعنی اسنوبال و کلیله از صحنه‌ی داستان محو می‌شوند. کلیله از دست نمّامی و کارهای منفی دمنه دق می‌کند و اسنوبال هم از صحنه‌ی داستان رانده می‌شود ولی با این تفاوت که شبح اسنوبال هم‌چنان تا پایان داستان بر رمان سایه افکنده است.

۴. نشان دادن راهکار برای زندگی آینده در هر دو رمان در یک راستا قرار دارند. اگر نگاهی به اولین قصه از بخش شیر و گاو که مربوط به پیرمرد و سه پسرانش است، بیندازیم، می‌بینیم که در مجموع پیرمرد هفت راهکار را برای فرزندانش دست نشان می‌کند که باعث پیروزی آنها در دنیا و آخرت است، بدین صورت:

«... ای فرزندان اهل دنیا جویان سر رتبت‌اند و بدان نرسند مگر به چهار خصلت اما آن سه که طالب آنند فراخی معیشت است و، رفعت منزلت، و رسیدن به ثواب آخرت، و آن

چهار که بوسیلت آن بدین اعراض توان رسید الفنون مال است از وجه پسندیده و، جسن قیام در نگاه‌داشت و، اتفاق در آنچه به صلاح معیشت و رضای اهل و توشه‌ی آخرت پیوندد و، صیانت نفس از حوادث آنان، آن قدر که در امکان آید.» (منشی، ۱۳۸۱: ۵۹)

این اصل دنیاجویان که سه نوع هستند و با چهار خصلت به آنها دست می‌یابند که در مجموع هفت خصلت می‌شود، در مزرعه‌ی حیوانات به اصول مکتب جانوری تبدیل می‌شود که در کل در هفت فرمان خلاصه می‌گردد که همه‌ی حیوانات مزرعه باید به آن عمل کنند. از جمله:

ـ هر موجودی که روی دو پا راه برود، دشمن است.

ـ هر موجودی که روی چهار پا راه برود یا بال داشته باشد دوست است.

ـ هیچ حیوانی حق ندارد لباس بپوشد

ـ هیچ حیوانی حق ندارد در تخت‌خواب بخوابد

ـ هیچ حیوانی حق ندارد مشروب بنوشد

ـ هیچ حیوانی حق ندارد حیوان دیگری را بکشد

ـ همه‌ی حیوانات با هم برابرند.

۵. در هر دو اثر شخصیت‌های در نقش منفی بازی می‌کنند منتظر فرصتی هستند تا به مقام برسند و در این راه از هیچ سخن‌چینی و نمّامی و جنایتی پرهیز نمی‌کنند. همچنانکه می‌دانیم دمنه باعث جان شنزبه می‌شود تا همچنان در مقام خود بماند. در مزرعه‌ی حیوانات هم ناپلئون از هیچ جنایتی پرهیز نمی‌کند و قتل‌عامی راه می‌اندازد که زیر پایش تلی از اجساد است تا او همچنان در مقام خود بماند.

۶. در هر دو اثر شخصیت‌های دوم که تا حدودی نقش مثبت بازی می‌کنند در برابر شخصیت اول نقش بازدارنده دارند می‌بینیم که کلیله مدام در کارهای دمنه ممانعت به عمل می‌آورد ولی دمنه نمی‌شنود و دل به هرچه پیش آید می‌نهد. در مزرعه‌ی حیوانات هم چنین حالتی وجود دارد. اسنوبال و ناپلئون که از همه‌ی حیوانات دیگر فعال‌تر هستند، ولی هیچ وقت با هم توافق ندارند و در ارائه دادن نظریه‌ای توسط یکی، با مخالفت دیگری روبرو می‌شود. از جمله تشکیل کمیته‌های حیوانی توسط اسنوبال با مخالفت ناپلئون روبرو می‌شود یا طرح آسیاب بادی توسط اسنوبال که این هم با مخالفت ناپلئون روبرو می‌شود.

۷. هر دو اثر، ظاهراً از داستان یا داستانهای سرگرم کننده و طنز آمیز تشکیل شده اند، ولی در باطن اوضاع و احوال جدی روز، با رویکردهای اجتماعی و سیاسی، در آن گنجانده شده است.

نتیجه‌گیری

هیچ متنی بدون پیش متن یا پیش‌انگاره وجود ندارد، یعنی این‌که هر متنی بر پایه‌ی متن‌های گذشته بنا شده است. پس در مورد هر متنی می توان گفت که بدون آغاز است. چون هر متن بر پایه‌ی متن‌های قبل از خو متکی است. و اینها گزاره‌هایی هستند که بینامتنیت بر اساس آنها شکل گرفته است. حتی می‌توان گفت پایانی هم برای هیچ متنی وجود ندارد و این دیدگاه بیشتر در نظریه‌های رولان بارت که از مرگ نویسنده صحبت به عمل آورد، انعکاس پیدا کرده است.

نظریه‌پردازان اولیه بینامتنیت از جمله کریستوا که بیشتر به نقش پدیدآورنده اهمیت می‌دهد و معتقد است که همه‌ی متون شامل نقل‌قولها و گفته‌ی دیگران است. یعنی این‌که یک متن منشائی برای متن‌های بعد از خود است یا به عبارت دیگر یک متن میراث متن‌های قبل از خود است یعنی همان رابطه‌ی تولیدی بینامتنی که متنها در ارتباط شبکه‌ای نامحسوس بر همدیگر تأثیر می‌گذارند و شکیل همدیگرند خصوصاً از دید لایه‌ی زایشی یا پنهان که در پایین‌ترین و عمیق‌ترین سطح فرآیند متنی قرار دارد. طبق همین دیدگاه اندیشه‌ها و زیرساخت‌هایی مزرعه‌ی حیوانات و کلیله و دمنه که بر پایه‌ی آنها شکل گرفته بود از جمله تنوع افکار و اندیشه در قالب قصه، بیان مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی نویسنده‌ها، کنش‌های دو اثر، نشان دادن راهکارهایی برای آینده، فرصت‌طلبی شخصیت‌های منفی و حالت موذیانه داشتن آنها همگی حاکی از آن است که دو اثر با این اشتراکات و چشم‌انداز مشابه، به قول کریستوا «**کورای نشانه‌ای** از یک نظام کلی هستند.» (به نقل از:غلامحسین زاده، ۹۶:۱۳۹۴)

همچنین در دیدگاه نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت از جمله لوران ژنی، ریفاتر و ژرار ژنت که بیشتر رابطه‌ی کاربردی بینامتنیت، یا همان رابطه‌ی خاستگاهی یا تبارشناسی بینامتنیت را مطرح کردند، همان رابطه‌ی که به شیوه‌های خلق اثر از طریق رمزگان و نظام‌های قابل توصیف، تأکید می‌کند . دو اثر مورد نظر با توجه به زیرساخت‌ها و اندیشه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آنها، نکات مشترک انها در دو اثر مزرعه‌ی حیوانات و کلیله

و دمنه تحلیل و تفسیر شده است. از جمله :خاستگاه مشترک دو اثر، چگونگی شروع داستان‌ها، تنوع و فراوانی شخصیت‌ها، نقش و توصیف شخصیت‌ها و نهایتاً روایت شخصیت‌ها. دارا بودن چنین خصوصیاتی، افق نوشتار را به این بستر کشاند که دو متن از نظر ساختاری مشابه و از نظر پیام‌ها و نمودها با هم متفاوتند.

نکته‌ی آخر این‌که، متن‌ها با توجه به خلق آنها در دو زمان متفاوت و دو زبان ادبی متفاوت که خلق شده‌اند، افق اندیشه‌ی هر کدام با دیگری تفاوت کلی دارد. دو اثر ساختاری مشابه، اما از نظر سبکی و محتوایی با هم متفاوتند. با همه‌ی اینها رابطه‌ی بینامتنی تنگاتنگی خصوصاً از دیدگاه نظریه‌پردازان نسل اول و دوم بینامتنیت با هم دارند و بار دیگر اصل اساسی بینامتنیت اثبات خود را نشان داد که: «هیچ متنی بدون پیش متن وجود ندارد و همواره این متنها بر پایه‌ی متنهای گذشته بنا می‌شوند.»

منابع:

اورول، جورج، در کام نهنگ، ۱۳۹۲، مترجم مهدی افشار، انتشارات مجید، تهران)
اورول، جورج، نویسندگان نباید سیاسی بنویسند، مصاحبه با اورول، مترجم هاشم بناءپور، انتشارات نقش جهان، تهران)
اورول، جورج، مزرعه ی حیوانات، ۱۳۹۵، ترجمه ی احمد کسایی پور، انتشارات ماهی، تهران
دارالشفایی، بهمن، آس و پاس، ۱۳۹۵، مقدمه مترجم
رضایی، عربعلی، واژگان توصیفی، ۱۳۸۳، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران
کریستوا، ژولیا، فردیت اشتراکی، ۱۳۸۸، ترجمه ی مهرداد پارسا، انتشارات روزبهان، تهران
کلیله و دمنه، ۱۳۸۳، ترجمه ی نصرالله منشی، تصحیح مجتبی مینویی، انتشارات امیر کبیر، تهران
کلیله و دمنه، ۱۳۹۵، ترجمه ی محمد رضا مرعشی پور، انتشارات نیلوفر، تهران
کلیله و دمنه، ۱۳۸۸، ترجمه ی نصرالله منشی، شرح و توضیح از محمد رضا برزگر خالقی، انتشارات زوار، تهران
محجوب، محمد جعفر، در باره ی کلیله و دمنه، ۱۳۹۵، انتشارات خوارزمی، تهران
مقدادی، بهرام، دانش نامه ی نقد ادبی، ۱۳۹۳، انتشارات نشر چشمه، تهران
ندا، طه، ادبیات تطبیقی، ۱۳۸۰، ترجمه ی زهرا خسروی، انتشارات فروزان، تهران
نشریات:
سلیمی کوچی، ابراهیم، ۱۳۹۳، مناسبات بینامتنی التفات به گفتگومندی در زبان شعری قیصر امین پور، دو ماهنامه ی جستارهای زبانی، مهر و آبان، دوره ۵، ش۳.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین، ۱۳۹۴، نگاهی به مناسبات بینامتنی متون حماسی و عیاری، پژوهشهای ادبی، فصلنامه علمی ـ پژوهشی، سال دوازدهم، شماره پنجاهم.
نامور مطلق، بهمن، کشف بینامتنیت، مقاله، انترنت
نامور مطلق، بهمن، به نقل از روابط بینامتنی در اسکندرنامه های نظامی و امیر خسرو، دکتر سیما عباسی.

نقد بینامتنیتی و فمینیستی (زن محور) داستان های قیذافه و نوشابه در اسکندرنامۀ منثور و اسکندرنامۀ نظامی

دکتر سعیدالله قره بگلو[1]
زینب رشیدی[2]

چکیده

نظریه پردازان اغلب بر این عقیده اند که در دورۀ پسامدرن، دیگر امکان سخن گفتن از اصالت یا یکتایی اثر هنری وجود ندارد؛ زیرا آثار هنری، به صورتی بسیار آشکار سرهم بستی از خرده ها و پاره های هنر از پیش خلق شده اند و این درمورد متون ادبی نیز صادق است؛ بنابراین می توان گفت که هر متنی معنای خود را از رابطه اش با متون دیگر دارد و این رابطه به وسیلۀ نقد بینامتنیت بررسی می شود که در واقع یکی از مباحث نقد ادبی معاصر به شمار می آید. اسکندرنامۀ نظامی یکی از پنج گنج این شاعر بزرگ می باشد که بی‌شک در سرودن آن به کتب پیش از خود، و به ویژه اسکندرنامۀ منثور توجه داشته است؛ از این رو در این مقاله به بررسی کمیت و کیفیت تأثّر و اقتباس نظامی از اسکندرنامۀ منثور در داستان **نوشابه و اسکندر** پرداخته می شود تا میزان تأثیر و تأثر این دو داستان، و نیز میزان شباهت ها و تفاوت های آن ها مورد تحلیل قرار گیرد و در نهایت مشخص شود که هنر نظامی به عنوان یک شاعر توانا و پرآوازه چه نقشی در جلوگیری از تکرار این داستان پرجذبه داشته است. از سویی دیگر محور اصلی تحقیق در این پژوهش، نمایان کردن جهان بینی اسکندر مقدونی به عنوان قهرمان داستان، و نیز دیدگاه نظامی به عنوان یک شاعر بزرگ، در مورد شخصیت و توانایی های قیذافه یا نوشابه به عنوان پادشاه زن در جوامع مرد سالار زمان ایشان می باشد که بررسی آن در حیطۀ نقد فمینیستی قرار می گیرد، که به طور کلی به مسائل زنان در معنای وسیعش توجه دارد.

کلیدواژه‌ها: نقد بینامتنیت، نقد فمینیستی، قیذافه یا نوشابه و اسکندر، اسکندرنامۀ منثور، اسکندرنامۀ نظامی.

۱- استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
۱- دانشجوی دکتری دانشگاه شهید مدنی آذربایجان Gaz.Rashidi@yahoo.com

مقدمه

«مهم ترین زندگی نامه اسکندر، کتاب کالیستنس دروغین است که احتمالا متعلق به قرن سوم میلادی است و مهم ترین منبع اصلی اطلاعات درباره این فرمانروای مقدونی به شمار می رود. ترجمه این اثر به زبان های دیگر از جمله پهلوی و عربی، منابع لازم برای داستان های بعدی مربوط به اسکندر را فراهم آورد» (کرتیس، ۱۳۸۱: ۷۰ و ۷۱)

در زبان فارسی نیز اسکندرنامۀ منثور، قدیمی ترین روایت منثور از حکایات اسکندر است و تاریخ تحریر آن را میان قرون ششم تا هشتم هجری می‌توان تخمین زد؛ در حالی که بیست و سه قرن است که حدیث اسکندر و اخبار جهانگشایی او موضوع کتاب‌های تاریخ و به شکل قصّه، مضمون آثار ادبی است و حتی در قرآن کریم نیز با نام ذوالقرنین از او یاد شده است. (ر. ک. اسکندرنامه، ۱۳۴۳: مقدمه، ۹ و ۱۰)

اسکندرنامۀ منثور ظاهرا پس از شاهنامه، دومین کتابی است که به تفصیل افسانه های مربوط به اسکندر را دربردارد. تعیین زمان واقعی تحریر این متن بسیار دشوار است. اگرچه مرحوم ملک الشعرای بهار و استاد سعید نفیسی و به اقتفای از آن ها، آقای دکتر ذبیح الله صفا و دیگران این اثر را از آثار قرن پنجم هجری دانسته اند و وجود بعضی از لغات و تعبیرات و طرز بیان کتب قرن پنجم را در این کتاب دلیل بر این استناد می دانند؛ اما حکم کردن قطعی بر این که واقعا این متن از آنِ کدام عصر است، چندان آسان نیست. (همان: ۲۲)

نظامی شاعر پرآوازۀ قرن ششم، چند سال آخر عمر خود را صرف سرودن اسکندرنامه کرد که از لحاظ حجم، بزرگ ترین اثر او به شمار می آید. این اثر به دو بخش شرف نامه و اقبال نامه تقسیم می شود. علارغم آن که این منظومه در زمان پیری شاعر گنجه سروده شده است؛ زیباترین نمونۀ هنروری و سخنوری او محسوب می شود. داستان نوشابه و اسکندر که در این مقاله مورد نقد و بررسی قرار گرفته است، در بخش شرف نامه قرار دارد.

یکی از هدف های این پژوهش، بررسی میزان توجه نظامی در سرودن اسکندرنامه به اسکندرنامۀ منثور، و نیز نمایاندن شباهت ها و تفاوت های این دو کتاب در نقل داستان اسکندر و قیذافه یا نوشابه می باشد که به وسیلۀ نقد بینامتنیت صورت می گیرد. نقد بینامتنیت در واقع یکی از رایج‌ترین مباحث نقد ادبی معاصر به شمار می‌آید.

نظریه‌پردازان امروزی متن‌ها، خواه ادبی و خواه غیرادبی را فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانند و معتقدند که متون در واقع متشکل از امر بینامتنیتی هستند. آن‌ها ادعا دارند که کار خوانش، ما را به شبکه‌ای از روابط متنی وارد می‌کند. تأویل کردن یک متن، کشف کردن معنا و یا معانی آن، در حقیقت ردیابی همین روابط است؛ بنابراین هر متنی معنای خود را از رابطه اش با دیگر متون دارد که بررسی آن به کمک این نوع نقد انجام می‌پذیرد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۱، ۱۲ و ۱۷).

از سویی دیگر، محور اصلی تحقیق در این مقاله، نمایان کردن جهان بینی اسکندر مقدونی به عنوان قهرمان داستان، و نیز دیدگاه نظامی به عنوان یک شاعر بزرگ، در مورد شخصیت و توانایی های قیذافه یا نوشابه به عنوان پادشاه زن در جوامع مرد سالار زمان ایشان می باشد که بررسی آن در حیطهٔ نقد فمینیستی قرار می گیرد.

نقد فمینستی، به طور کلی به مسائل زنان در معنای وسیعش توجه دارد، عقایدی که در متن، درمورد زنان یا مرد سالاری اظهار می شود. این نوع نقد از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ رایج شد و نیوتون آن را برجسته ترین اتفاق در مطالعات ادبی بعد از جنگ دانست. یکی از مباحث دلچسب نقد فمنیستی، بررسی تصویر زن در ادبیات مردسالارانه است. همانگونه که می‌دانیم هم ادبیات کلاسیک ما به طور وسیعی رنگ مردسالاری به خود گرفته و هم شرایط حاکم بر جامعه این گونه بوده و هست؛ به گونه ای که در ادبیات فارسی نگاه به زن اغلب منفی است، مثلا سندباد نامه پر از حکایات منفی دربارهٔ زنان می باشد؛ لیکن همیشه هم این گونه نیست. به عنوان مثال، از میان قدما مولانا نسبت به زنان دیدگاهی معتدل دارد، هرچند شاید این امر مربوط به زندگی او در خارج از حوزهٔ فرهنگی ایران باشد. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۹ – ۳۳۳)

در میان شاعران ایران، فردوسی و نظامی از جمله معدود کسانی به شمار می آیند که در شعرشان به حدی به زنان و ارزش‌های آنان توجه کرده‌اند که به تعبیری می توان ایشان را مدافع زنان و ستایشگر آن ها دانست. در اغلب اشعار این دو شاعر، چهرهٔ زنان روشن و قابل ستایش است؛ به گونه ای که زنان در شاهنامهٔ فردوسی و مثنوی های نظامی از شأنی برابر با مردان و گاه بالاتر برخوردارند. (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۲۱)

همانگونه که بیان شد، در این تحقیق، داستان اسکندر و پادشاه شهر زنان در دو حیطهٔ نقد بینامتنیتی و نقد فمینیستی مورد مطالعه و تحلیل قرار می گیرد.

در مورد پیشینهٔ تحقیق نیز گفتنی است که منابع مذکور در این مقاله و همچنین مقالات نوشته شدهٔ دیگر در این زمینه، بیانگر انجام مطالعات فراوان در این موضوع از دیدگاه های دیگر و ارائهٔ نظرات و عقاید مختلف و متنوع دربارهٔ آن است؛ لیکن اهمیت موضوع مورد بحث و موضوعات مشابه دیگر به اندازه ای است که چنان به نظر می رسد که جا برای مطالعات بیشتر در این زمینه همچنان باقی است.

نقد و بررسی داستان

در صفحهٔ ۴۳ از کتاب اسکندرنامهٔ منثور، در معرفی **قیذافه** چنین نوشته شده است: «زنی که پادشاه اندلس بود و سه دختر و یک پسر داشت. پسرش طینوش نام داشت و داماد ملک مصر بود.»

ماجرای سفر اسکندر به اندلس یا قیروان و سمره و مغرب و دیدارش با زنی پادشاه که از او با نام های قیدافه، قیذافه و قنداقه یاد شده است، در سرزمین های اسلامی رایج و مشهور بوده و در آثاری چون اخبار الطوال، شاهنامه، مجمل التواریخ، اشعار خاقانی و منابع دیگر به آن اشاره شده است؛ اما می توان گفت که نظامی آگاهانه و اندیشیده نام قیدافه را به نوشابه بدل نموده و ماجرای او را به جای سرزمین اندلس به بردع یعنی وطن خود مربوط کرده است. (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۹۹)

گفتنی است که در اسکندرنامهٔ منثور، دربارهٔ دختران و شوهر قیذافه سخنی به میان نیامده و تنها ماجرایی درمورد پسرش نقل شده که آن هم با داستان اسکندر در ارتباط است و این در حال است که در اسکندرنامهٔ نظامی، تنها شخصیت مقابل اسکندر قیذافه یا همان نوشابه می باشد و سخنی از شوهر و فرزندانش در خلال داستان بیان نمی شود؛ تنها در یک مورد است که از زبان خود نوشابه «زنی بیوه» خوانده می شود:

تو آنگه که بر من شوی دستیاب زنی بیوه را داده باشی جواب

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۸)

در هر دو اثر، اسکندر خود به رسم رسولان لباس می پوشد و به دیدار پادشاه شهر زنان می رود، شاید دلیلش این باشد که از قبل توصیفاتی درمورد او شنیده بوده و خود شخصا می خواسته است که با او دیدار کند و شاید هم توانایی او را به دلیل زن بودنش نادیده گرفته و چنین خطری را نادانسته به جان خریده است!

در اسکندرنامۀ منثور، شاه اسکندر به رسم رسولان در مقابل قیذافه خدمت می کند و پیغامش را همچون یک رسول بیان می نماید:

«پس اسکندر را درآوردند. خدمت کرد به رسم رسولان»

«قیذافه گفت او را ... پیغام چه داری؟»

«گفت پادشاه جهان ذوالقرنین می گوید باید که برگ و ساز از جهت لشکر ما راست کنی و بیایی و ما را ببینی و برگ راه ظلمات راست کنی تا بی آزاری بر تو بگذریم.» (اسکندرنامه، ۱۳۴۳: ۱۹۲ و ۱۹۳)

قیذافه پیغام اسکندر را پذیرفت و به وی گفت که «امشب ترا این جایگاه توقف باید کردن تا فردا من قول خویش به جای آورم و ترا گسل کنم.» اسکندر نیز همچون یک رسول در مقابل او «خدمت کرد و گفت فرمان ترا باشد.» (همان، ۱۹۳)

همان گونه که ملاحظه می‌شود، اسکندر به عنوان یک رسول، نقش خود را خوب بازی می کند و از عهدۀ آن برمی آید؛ با این وجود قیذافه از همان ابتدا او را می شناسد، ولی به وی چیزی نمی گوید تا این که با دیدن صورت نگاشته شده از او به یقین می رسد که رسول، در حقیقت خود اسکندر است؛ اما باز به روی خودش نمی آورد و دربارۀ آن به هیچ کس سخنی نمی گوید «از آن سبب که پسرش طینوش داماد ملک مصر بود که شاه او را کشته بود و روز و شب در کینۀ اسکندر بود و اگر از مادر بشنیدی که او اسکندرست خون اسکندر دو جو نیرزیدی.» (اسکندرنامه، ۱۳۴۳: ۱۹۳)

اسکندر بی خبر از همه چیز شب را در سرای قیذافه به سر برد و بامداد نزد وی آمد. قیذافه دستور داد «تا صد هزار دینار و چندین خروار طرایفها و دیبا راست کردند. و او را گفت این من خود راست کردم. اسکندر گفت نه قول کرده بودی که مال بدهم و بیایم و شاه را ببینم؟ گفت مال بدادم و به قول وفا کردم، و آهسته گفت اسکندر را نیز بدیدم.» (همان، ۱۹۴) این جا بود که اسکندر از جواب طُرفه ای که قیذافه با زیرکی به او داد، یکّه خورد و خود را به آن راه زد و گفت: « اسکندر را کجا دیدی؟ قیذافه گفت خاموش! که همه عاقلان دانند که تو شاه اسکندری و من نخواهم که ناموس تو شکسته شود و این هم نخواستم گفتن تا دل تو نشکند، این چنین ناباکی بسیار مکن که کارها همه وقت راست نیاید.» (همان، ۱۹۴)

چنان که ملاحظه شد، سیاست و تدبیر قیذافه در زمینهٔ فرستادن صورتگر به جاهای مختلف جهان برای کشیدن نقش پادشاهان، در شناختن و مغلوب کردن اسکندر به کارش آمد. همچنین دوراندیشی او در پنهان کردن راز اسکندر، به خاطر جلوگیری از نابودی اسکندر و یا پسرش و به طبع آن به راه افتادن جنگ و خونریزی میان دو لشکر، قابل ستایش است.

در شرف نامهٔ نظامی گنجوی، اسکندر نه تنها مانند رسولان رفتار نمی کند و در مقابل نوشابه رسم خدمت را به جای نمی آورد؛ بلکه شیوهٔ سخن گفتن او در پیغام رسانی نیز پادشاه گونه است و نه رسول مانند:

فرستاده از در درآمد دلیر — سوی تخت شد چون خرامنده شیر
کمربند شمشیر نگشاد باز — به رسم رسولان نبردش نماز

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۲)

پس آنگه گزارش گرفت از پیام — که: شاه جهان، داور نیکنام
چنین گفت کای بانوی نامجوی — ز نام آوران جهان برده گوی
چه افتاد کز ما عنان تافتی؟ — سوی ما یکی روز نشتافتی؟
زبونی چه دیدی که توسن شدی؟ — چه بیداد کردم که دشمن شدی؟
کجا تیغی از تیغ من تیزتر؟ — ز پیکان من آتش انگیزتر؟
که از من بدان کس پناه آوری؟ — همان به که سر سوی راه آوری
به درگاه من پای خاکی کنی — ز جوشیدنم ترسناکی کنی
چو من ره بدین مملکت ساختم — برو سایهٔ دولت انداختم
کمر چون نبستی به درگاه من؟ — چرا روی پیچیدی از راه من؟
مرا دیدن تو به فرهنگ و رای — همایون تر آمد ز فرّ همای
چنان کن که فردا به هنگام بار — خرامی سوی درگه شهریار

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۳ و ۲۸۴)

همانگونه که مشاهده می‌شود، اسکندر نه مانند رسولان خدمت می‌کند و نه پیغام‌گزاری! منتها وقتی در میان پیغام می گوید: کای بانوی نامجوی/ ز نام آوران جهان

برده گوی، مشخص می شود که او تا حدودی با شخصیت و توانایی نوشابه آشناست و از سویی دیگر، خشم اسکندر در طول پیام به اندازه ای پررنگ است که به یقین می توان گفت که کنجکاوی بیش از حد اسکندر برای دیدن و شناختن نوشابه او را وادار کرده است تا به عنوان یک رسول نزد او برود؛ چرا که شخصیت خاص نوشابه مانع از رفتن او به درگاه اسکندر شده است، کاری که اگر هر پادشاه دیگری بود به احتمال زیاد از ترسش آن را انجام می داد.

نکتهٔ جالب و بسیار مهم دیگری که توجه خواننده را در طول داستان به خود جلب می کند، این است که در اسکندرنامهٔ نظامی، نوشابه قبل از دیدن نقاشی، بسیار زیرکانه و خردمندانه با تأمل در رفتار و طرز پیغام گزاری اسکندر، او را می شناسد. چه بسا اگر نظامی هوشمندی نوشابه را در این مورد برجسته نمی کرد، خوانندهٔ عادی داستان متوجه آن نمی‌شد و وجود همان نقاشی را دلیل شناخته شدن و لو رفتن شاه می دانست:

زن زیرک از سیرت و سان او — دران داوری شد هراسان او
که: این کاردان مرد آهسته رای — چرا رسم خدمت نیارد به جای؟
درو کرد باید پژوهندگی — که از ما ندارد شکوهندگی
ز سر تا قدم دید در شهریار — زر پخته را بر محک زد عیار
چو نیکو نگه کرد بشناختش — ز تخت خود آرامگه ساختش
خبردار شد زو که اسکندر است — نشست سر تخت را درخور است

(همان، ۲۸۳)

نوشابه با وجود این که از طرز رفتار اسکندر می فهمد که او یک رسول معمولی نیست؛ ولی به روی خویش نمی آورد و بعد از این که پیغام شاهانهٔ او را می شنود و یقین حاصل می کند که رسول خود اسکندر است، بسیار نغز و شیرین آن را به شاه می گوید:

شهنشه چو بگذارد پیغام خویش — به امّید پاسخ سر افگند پیش
به پاسخ نمودن زن هوشمند — ز یاقوت سربسته بگشاد بند
که: آباد بر چون تو شاه دلیر — که پیغام خود خود گزارد چو شیر

چنـــان آیـدم در دل، ای پـهـلـوان / که با این سر و سایـهٔ خســـــروان
میـانجـــی نـــه ای، شـــاه آزاده ای / فرستنـده ای، نـه فرســـتـــاده ای
پـیـام تـو چـون تـیـغ گـردن زنـد / کرا زهره کاین تیـغ بـر مـن زنـد؟
ولیکن چو شه تـیـغ بـازی کـنـد / ســـر تـیـغ او ســرفـــرازی کـنـد
ز تیغ سکندر چـه رانـــی سـخـن؟ / سکندر تویی، چـارهٔ خـویـش کـن
مـرا خواندی و خـود به دام آمـدی / نظر پخته تر کن که خـــام آمـــدی
فرستادت اقبـــال مـن پیـــش مـن / زهـــی طالـع دولـت انـدیـش مـن

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۴ و ۲۸۵)

اسکندر که حسابی از هوش و ذکاوت نوشابه جا خورده است، و از سوی دیگر جان و جایگاه خود را در خطر می بیند، سخنان او را تکذیب می کند و دست به دامن سفسطه سرایی می شود:

جهانـدار گفـت: ای سـزاوار تـخـت / پژوهش مکن جز به فرمـان بـخـت
سکندر محیط است و من جوی آب / منـــه تـهـمـت سـایـه بر آفتـــاب
مـرا چـون نـهـی بـر عیـار کـسـی / که باشد چو من پاسـبانـش بسـی؟
دل خـود ز بـدعـهـدی آزاد کـن / وزیـن خـوبـتـر شـاه را یـاد کـن
سکندر چه‌گویی چنان بی‌کس‌است / که حمّال پیغـام او او بـس اســت؟
به درگاه او بیش از آن است مـــرد / که او را قدم رنـجه بـایـسـت کـرد

(همان، ۲۸۵)

همانگونه که ملاحظه می‌شود، اسکندر نهایت سعی خود را به کار می‌بندد تا به نوشابه ثابت کند که دچار اشتباه شده است، غافل از آن که با همین سفسطه ها اوضاع را خراب تر می کند و ناخواسته با سخنان خویش عمل خود را محکوم می کند!

نوشابه بار دیگر با حوصله سعی می نماید که اسکندر را قانع کند، ولی او باز زیر بار نمی رود و این بار، نحوهٔ پیغام گزاری خود را چنین توجیه می کند:

جـوابـش چـنـان داد شـاه دلـیـــر / که: نایـد ز روبـــاه پـیـغـام شـیـــر

اگر من به چشم تو نام آورم — سکندر نیم، زو پیام آورم
مرا با پیام بزرگان چه کار؟ — تصرّف نیابد در این پرده بار
اگر تندیی زیر پیغام هست — تو دانیّو آن‌کس که این نقش بست
اگر در میانجی دلیر آمدم — نه از روبه، از نزد شیر آمدم
در آیین شاهان و رسم کیان — پیام آوران ایمنند از زیان
چو پیغام شه با تو کردم پدید — مزن پرّهٔ قفل را بر کلید
جوابم بفرمای گفتن به راز — که تا ره نوردم سوی خانه باز

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۶)

چنان که ابیات بالا بیانگر آن است، اسکندر هرچقدر بیشتر تقلا می‌کند، در نهایت سخنانش بر علیه خودش تمام می شود؛ منتها نوشابه این بار محابا را رها می‌کند و به یکی از کنیزانش فرمان می دهد که نقاشی پیکر اسکندر را بیاورد. شاه با دیدن صورت خود در نقاشی، بیشتر از قبل جا می خورد:

به عینه درو صورت خویش دید — ولایت به دست بداندیش دید
ستیزه در آن کار نامد صواب — فروماند یکبارگی در جواب
بترسید و شد رنگ رویش چو کاه — به دارای خود برد خود را پناه

(همان، ۲۸۷)

همان گونه که در ابیات مذکور نیز به آن اشاره شد، یکی از سیاست های حکمرانی نوشابه این بود که نقاشی را به اقصا نقاط جهان می فرستاد تا نقش چهرهٔ شاهان را به تحریر درآورد تا در زمان نیاز مانند مورد فوق به دردش بخورد و به گفتهٔ خود، با کمک رای باریکش تدابیر لازم را به کار گیرد، سیاستی که اسکندر را مغلوب کرد و او حتی فکرش را هم نمی کرد که این گونه در مقابل یک زن شکست بخورد؛ آن هم شکست تدبیری نه جنگاوری! هرچند توصیفات مذکور در ادامهٔ داستان بیانگر آن است که نوشابه از نظر جنگاوری نیز توانایی های لازم را داشت.

البته نوشابه از این پیروزی و موقعیت به نفع خود و کشورش استفاده می کند تا به طریقی مانع از جنگ میان دو لشکر شود؛ بنابراین به سیاست پردازی خود ادامه می دهد و به جای تحقیر اسکندر، او را مورد لطف و مهربانی قرار می دهد:

چو دانست نوشابه کان تند شیر — هراسان شد، از تندی آمد به زیر
بدو گفت کای خسرو کامگار — بسی بازی آرد چنین روزگار
میندیش و مهر مرا بیش دان — همان خانه را خانهٔ خویش‌دان
ترا من کنیزی پرستنده‌ام — هم آنجا، هم اینجا یکی بنده‌ام

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۷)

منتها پادشاه با کیاست شهر زنان، در ادامه شروع به رجز خوانی می کند و توانایی‌های خویش را به رخ اسکندر می کشد:

به تو نقش تو زان نمودم نخست — که تا نقش من بر تو گردد درست
اگرچه زنم زن سیر نیستم — ز حال جهان بی خبر نیستم
منم شیرزن، گر تویی شیر مرد — چه ماده، چه نر شیر وقت نبرد
چو برجوشم از خشم چون تند میغ — در آب آتش انگیزم از دود تیغ
کفلگاه شیران برآرم به داغ — ز پیه نهنگان فروزم چراغ

(همان، ۲۸۷ و ۲۸۸)

در ادامه، نوشابه بسیار خردمندانه و زیرکانه اسکندر را اندرز می دهد که به فکر پیکار با او نباشد چرا که در هر صورت شکست خورده خواهد بود و زیانکار؛ زیرا اگر در جنگ با نوشابه پیروز شود، از این که بیوه زنی را شکست داده است، مورد تمسخر قرار می گیرد و اگر برعکس آن اتفاق بیفتد و از نوشابه شکست بخورد که دیگر هیچ!

ز مهرم مکش سوی پیکار خویش — گرفته مزن بر گرفتار خویش
منه خار تا درنیفتی به خار — رهاننده شو تا شوی رستگار
تو آنگه که بر من شوی دستیاب — زنی بیوه را داده باشی جواب

من ار بر تو چربم به هنگام کین — بوم قایم‌انداز روی زمین
درین همنبردی، چو روباه و گرگ — تو سر کوچک آیی و من سر بزرگ
چنین آمده ست از نقیبان پیر — که با هیچ ناداشت کشتی مگیر
که بر جهد آن کز تو چیزی کَنَد — بکوشد به جان تا ترا بفگند

(همان، ۲۸۸)

در اسکندرنامۀ منثور، همان گونه که ذکر شد، شاه اسکندر با این که شناخته شدنش از سوی قیذافه را در آغاز تکذیب می کند و خشمگین می شود و آشکار شدن رازش او را شوکه می کند؛ اما در نهایت، راحت تر از اسکندر داستان نظامی آن را می پذیرد. اسکندر با شناختن شخصیت قیذافه چنان دچار حیرت می شود که در دل خود، و البته نه در نزد وی! زبان به ستایش او می گشاید و شکستش در مقابل تدبیر و ذکاوت یک پادشاه زن را می پذیرد. اسکندر نه تنها اقرار می کند که زنی به عاقلی قیذافه ندیده است و او را بهتر از هزار مرد می داند؛ بلکه در گفتگوی درونی خود اعتراف می کند که «هرچه در همه جهان از مردی کردم این زن به زنی جواب باز داد و اگر مرا بکشتی دوستر بداشتمی ازین مردمی که او بجای من کرد، مرا زیر بار منت خود کرد.» (اسکندرنامه، ۱۳۴۳: ۱۹۴ و ۱۹۵)

در مقایسه با اسکندرنامۀ منثور، در اسکندر نامۀ نظامی هم نوشابه باهوش تر و سیاست مدار تر است و هم اسکندر سر سخت تر؛ لیکن در این اثر نیز هوش و تدبیر نوشابه بر قدرت و جهانگیری اسکندر می چربد و او را شکست می دهد. در داستان نظامی نیز اعتراف های اسکندر درمورد ذکاوت و توانایی نوشابه به صورت گفتگوی درونی بیان می‌شود. شاه هرچند در دل خود به توانایی های نوشابه اقرار می نماید و او را «کاردان» خطاب می‌کند، اما خواننده در شعر نظامی با بیان پادشاهانه تر و مردسالارانه‌تری از سوی اسکندر مواجه می شود؛ زیرا اسکندرِ داستانِ نوشابه با این که در مقابل خرد و سیاست یک پادشاه زن به زانو درمی آید، اما پذیرفتنش از ته دل برایش غیرممکن می نماید، به همین خاطر دست به دامن «جمشید» می شود و سخن و رای او دربارۀ زن را به عنوان دلیلی محکم بر درستی اندیشه و عقاید مردسالارانه و متعصبانۀ خویش بیان می کند:

به‌دل‌گفت کاین کاردان گر زن‌است / به فرهنگ مردی دلش روشن است
زنی کو چنین کرد و این‌ها کند / فرشته بر او آفرین‌ها کند
ولی زن نباید که باشد دلیر / که محکم بود کینهٔ ماده شیر
زنان را ترازو بود سنگ زن / بود سنگ مردان ترازوشکن
زن آن به که در پرده پنهان بود / که آهنگ بی‌پرده افغان بود
چه خوش گفت جمشید با رایزن / که: یا پرده یا گور به جای زن
مشو بر زن ایمن که زن پارساست / که در بسته به، گرچه دزد آشناست

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۹۰)

اما در ادامه، اسکندر به زیبا سرشتی و شیرین زبانی نوشابه اقرار می کند و درمورد نیکویی های او انصاف به خرج می دهد و با خود می گوید که هر دشمن دیگری اگر به جای او بود، حتما سر خود را از دست می دادم:

دگرباره گفت:این‌چه‌کم بودگیست؟ / شفاعت در این پرده بیهودگیست
به تلخی در اندیشه را جوش ده / درافتاده‌ای تن فراموش ده
به جای چنین دلبر مهربان / که زیبا سرشت است و شیرین زبان
گرت دشمن کینه ور یافتی / به جز سر بریدن چه برتافتی؟

(همان، ۲۹۰ و ۲۹۱)

در اسکندر نامهٔ منثور، مسألهٔ شناخته شدن اسکندر از سوی پسر قیذافه، یعنی طینوش نیز مطرح است. البته پادشاهِ شهر زنان در این مورد هم تدبیرات لازم را به کار می بندد تا مانع از جنگ میان فرزندش با اسکندر مقدونی شود و موفق نیز می گردد؛ زیرا همان گونه که در سطور پیشین به آن اشاره شد، طینوش مدت ها بود که قصد داشت انتقام پدر زنش، ملک مصر را از اسکندر بگیرد. در این قسمت از داستان نیز قدرت قیذافه به عنوان پادشاه بر خواننده آشکار می شود؛ زمانی که همچون حکمرانی قاطع و توانا در مقابل پسر می ایستد و طینوش از او اطاعت می کند:

«پس سحرگاه قیذافه بجای خویش باز رفت و بامداد بار داد و اسکندر و طینوش بیامدند. و آن پسر چون روی [رسول] اسکندر بدید دشنام داد او را و بی ادبی کرد. قیذافه پسر

خویش را برنجانید و زجر کرد و گفت: مه تو و مه ملک مصر! که پدرزن تو بود آن ظالم بیدادگر. ترا چه زهره باشد که بر رسولان جفا کنی خصوصا در پیش من؟ پسر ساکن شد.»

در ادامهٔ داستان، اسکندر نیز به پیروی از قیذافه و تحت تأثیر رفتار خردمندانه و دوراندیش او، تدبیری به کار می گیرد و دشمنی میان خود و طینوش را به صلح و دوستی بدل می سازد. (ر. ک. اسکندر نامه، ۱۳۴۳: ۱۹۶ – ۱۹۸)

در اسکندر نامهٔ نظامی سخنی از ماجرای میان اسکندر و طینوش به میان نمی آید و تنها قهرمان یکّه تاز داستان در مقابل شاه اسکندر، نوشابه است؛ منتها سیاست و تدبیری که او در شرف نامه برای جلوگیری از جنگ و خونریزی میان دو لشکر به کار می بندد، به گونه ای دیگر مطرح می شود. زمانی که نوشابه می خواهد از اسکندر به عنوان مهمان خود پذیرایی کند، در کنار سفره های الوان، خوانی مخصوص شاه آماده می سازد:

نهاده یکی خوان خورشیدتاب — برو چار کاسه ز بلّور ناب
یکی از زر و دیگر از لعل پر — سه دیگر ز یاقوت و چارم ز در
چو برمائده دستها شد دراز — دهان بر خورش راه بگشاد باز
به شه گفت نوشابه: بگشای دست — بخور زین‌خورش‌هاکه‌در پیش‌هست
به نوشابه شه گفت کای ساده دل — نوا کج مزن تا نمانی خجل
درین صحن یاقوت و خوان زرم — همه سنگ‌شد،سنگ‌را چون خورم؟

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۹۳)

در واقع نوشابه با این کار می خواهد سیاستمدارانه به اسکندر ثابت کند که جنگ و خونریزی به خاطر زر و سیم چقدر بیهوده و اشتباه است. پادشاه بردع از آن جایی که می‌داند اندرز زبانی و مستقیم که معمولا از سوی یک شنوندهٔ عادی پذیرفته نمی شود، چه برسد به پادشاهی چون اسکندر، لذا این ذکاوت را به خرج می دهد و کاری می‌کند که خودِ اسکندر عملا با آن رو به رو شده و قانع به پذیرفتن پند، آن هم از طرف پادشاه زن شود. البته ماجرا به این جا ختم نمی شود، شاه چنان از دوراندیشی‌های نوشابه خوشش

می‌آید که بار دیگر زبان به ستایش وی می‌گشاید و او را در توش و توان، بهتر از شیرمردان می‌داند و در خوب رایی و پیش بینی راهنمای خویش. البته اسکندر در اثنای تحسین‌های خود، مچ نوشابه را می گیرد و طعنه های طنز آمیزی به او می‌زند:

ز بیغارهٔ آن زن نغزگوی — ز ناخورده‌خوان کرد شه دست‌شوی
به نوشابه گفت: ای شه بانوان — به از شیرمردان به توش و توان
سخن نیک گفتی که جوهرپرست — ز جوهر بجز سنگ نارد به دست
ولیک آنگه این نکته بودی درست — که گوینده جوهر نجستی نخست
مرا گر بود گوهری بر کلاه — ز گوهر نباشد تهی تاج شاه
ترا کاسه و خوان پر از گوهر است — ملامت نگر تا که را درخور است؟
چه باید به خوان گوهر اندوختن؟ — مرا گوهراندازی آموختن؟
زدن خاک در دیدهٔ گوهری؟ — همه خانه یاقوت اسکندری؟
ولیکن چو می بینم از رای خویش — سخن‌های تو هست بر جای خویش
هزار آفرین بر زن خوب رای — که ما را به مردی شود رهنمای
ز پند تو، ای بانوی پیش‌بین — زدم سکّهٔ زر چو زر بر زمین

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۹۴ و ۲۹۵)

در هر دو اسکندرنامه، درنهایت، دو قهرمان داستان با هم ازدواج می کنند؛ هرچند این قسمت از داستان، در اسکندرنامهٔ منثور با تردید بیان می شود:

«و همچنین گویند که قیذافه را آن شب اسکندر عقد بست و سه شب اسکندر آنجا بود و میان ایشان صحبت رفت و این قول درست نیست، والله اعلم. و قول کرد با شاه اسکندر که چون به روم بازرسی و به آرام و شاهی بنشینی کس فرستی و مرا بخوانی تا من این پادشاهی به پسر دهم و به خدمت تو آیم.» (اسکندرنامه، ۱۳۴۳: ۱۹۵)

البته گفتنی است که در اسکندرنامهٔ منثور، درمورد این که آیا بعدها قیذافه پادشاهی را رها می کند و نزد اسکندر می رود یا نه، شواهدی وجود ندارد.

در اسکندرنامۀ نظامی، شاه اسکندر بعد از شکست دادن روس ها با نوشابه ازدواج می‌کند و او را با اموالی بسیار به سوی بردع راهی می سازد. نوشابه نیز به کشور خود بازگشته و به پادشاهیش ادامه می دهد:

بفرمود کارند نوشابه را / به تنها نخورد آنچنان تابه را
برآراست نوشابه را چون بهار / به پوشیدنی‌های گوهرنگار
بسی گنج دادش ز تاراج روس / دگر ره برآراستش چون عروس
شبی چند می خورد با او به کام / چو شد نوبت کامرانی تمام
دوالی ملک را بدو داد دست / دوال دوالی برو عقد بست
چو پیرایۀ گوهری دادشان / قرار زناشوهری دادشان
به بردع فرستادشان بی‌گزند / که تا برکشند آن بنا را بلند
ز بهر عمارت در آن رخنه گاه / بسی مالشان داد جز برگ راه

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۴۸۲)

شایان ذکر است که نوشابه در اثنای مناظره ای که در سرای پادشاهی خود با اسکندر دارد، اقرار می کند که قبل از دیدار با شاه، خیال و نقش او که بر پرند نقش بسته بوده است، برایش دلپسند می آید و آن نقش با جان وی به مهر و دوستی آشنایی می دهد؛ یعنی در حقیقت نوشابه قبل از دیدار با اسکندر، عاشق خیال و آزرم او در تصویر نقاشی می‌شود:

ز هر نقش کان یافتم بر پرند / خیال تو آمد مرا دلپسند
که با جان به مهر آشنایی دهد / بر آزرم خسرو گوایی دهد

(شرف نامه، ۱۳۸۸: ۲۸۹)

بنابرین همان گونه که بیان شد، داستان ازدواج دو پادشاه، در هر دو اثر نقل می‌شود؛ لیکن در این مورد نیز خواننده با وجود تفاوت هایی در اصل داستان، در دو روایت مواجه می گردد.

نتیجه گیری

در این مقاله، داستان اسکندر با قیذافه یا نوشابه در دو کتاب اسکندرنامۀ منثور و اسکندرنامۀ نظامی، از دو دیدگاه بینامتنیتی و فمینیستی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. طبق مطالعات انجام شده می توان گفت که ارتباط عمیقی میان دو اثر وجود دارد. هرچند در کنار شباهت ها و تأثیر و تأثّرها، تفاوت هایی نیز میان آن ها قابل مشاهده است؛ لیکن بسامد شباهت بیشتر است. در هر دو روایت، خواننده با دو قهرمان اصلی یعنی اسکندر و قیذافه یا نوشابه سر و کار دارد. در هر دو کتاب، اسکندر در لباس رسولان به نزد پادشاه شهر زنان می رود، اما طرز رفتار و سخن گفتنش متفاوت است. در اسکندرنامۀ منثور، اسکندر همچون رسولان رفتار می کند، ولی در اسکندرنامۀ نظامی کردار و گفتاری شاهانه دارد. در هر دو کتاب، پادشاه شهر زنان، صورتگری به نزد شاهان جهان می فرستد تا نقشی از چهرۀ آن ها در اختیار داشته باشد، تا بتواند با استفاده از آن ها در زمان نیاز تدابیری بیندیشد و به کار گیرد. قیذافه در اسکندرنامۀ منثور، شاه را تنها از روی نقشی که از چهرۀ وی در خزینه دارد، می شناسد، اما نوشابه در شرف نامه زیرک تر عمل می کند و ابتدا از روی رفتار اسکندر او را می شناسد و بعد با دیدن نقاشی به یقین می رسد که او شاه مقدونی است.

در هر دو اثر، قهرمان زن داستان به محض شناختن اسکندر، موضوع را آشکار نمی کنند؛ منتها قیذافه به منظور جلوگیری از جنگ میان اسکندر و پسرش و به طبع آن برای ممانعت از جنگ میان دو لشکر، راز اسکندر را پنهان می کند. در حالی که در شرف نامه ماجرای پسر نوشابه بیان نمی شود. او نیز برای جلوگیری از جنگ و خونریزی، بلافاصله شناختن شاه را فاش نمی کند تا بتواند سیاست های لازم را در آرام نگه داشتن اوضاع به کار گیرد. در هر دو روایت، اسکندر از این که از سوی پادشاه زن شناخته می شود، شوکه می گردد؛ ولی در اسکندرنامۀ منثور، شاه خیلی ملایم تر رفتار می کند و تنها با یک بار تکذیب کردن، بلاخره می پذیرد که او خودِ اسکندر است. این در حالی است که اسکندر داستان شرف نامه، بسیار حاکمانه رفتار می کند و سرسختی زیادی از خود نشان می دهد و به آسانی لو رفتن خویش را قبول نمی کند و چندین بار آن را تکذیب می نماید. هرچند او نیز سرانجام مغلوب کیاست و ذکاوت نوشابه می شود. در هر دو

اسکندرنامه، قیذافه یا نوشابه از پیروزی سیاست خود به نفع نجات کشورش از جنگ با اسکندر مقدونی استفاده می کند و جنگ را به صلح و دوستی بدل می سازد. هم قیذافه و هم نوشابه در حقیقت بسیار خردمندانه عمل می کنند و به جای تحقیر پادشاه مقدونی، او را مورد لطف و مهربانی خویش قرار می دهند؛ هرچند در موقعیت مناسب توانایی های خود را به رخ شاه می کشند و در مقابل اسکندر، در مقام شاه ناتوان و مظلوم ظاهر نمی شوند. گفتنی است که این اوصاف در شخصیت نوشابه پررنگ تر جلوه گر می شود. در واقع، نوشابهٔ نظامی در طول داستان بسیار خردمندانه تر و زیرک تر از قیذافه به نظر می رسد. سیاست های او در شیوهٔ اندرز دادن به پادشاه مقدونی، بی نظیر است. شخصیت اسکندر نیز در دو اثر کمی متفاوت می نماید. اسکندر نظامی، قدرتمندتر، مردسالارتر و سرسخت تر است، حال آن که اسکندر در اسکندرنامهٔ منثور شخصیتی ملایم تر دارد. هر دو اسکندر درنهایت مغلوب هوشمندی قهرمان زن داستان می شوند؛ هرچند کار نوشابه در قبولاندن توانایی هایش به شاه مقدونی دشوارتر به نظر می آید. اسکندر شرف نامه در مقایسه با اسکندر قیذافه دیدگاه منفی تری نسبت به زنان دارد؛ لیکن با هر سختی که هست؛ او نیز سرانجام به زیباسرشتی و خوب رایی و توانایی های نوشابه اقرار می کند. در پایان باید گفت که در هر دو روایت، قهرمان زن داستان از شخصیتی بسیار والا و به دور از رفتار های منفی و معمول زنان برخوردار است. همان گونه که ملاحظه شد، متون مورد بحث، هم از نظر نقد بینامتنیتی و هم از نظر نقد فمینیستی قابلیت مطالعه را دارند.

منابع

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۵). بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدان جو. تهران: مرکز.
۲. اَبوت، پاملا (۱۳۸۳). جامعه شناسی زنان. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نی.
۳. احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹). تحلیل آثار نظامی گنجوی. تهران: علمی.
۴. اسکندرنامه (۱۳۴۳). به کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). نقد ادبی. تهران: فردوس.
۶. کرتیس، وستا (۱۳۸۱). اسطوره های ایرانی. تهران: مرکز.
۷. مشرّف، مریم (۱۳۸۵). شیوه نامهٔ نقد ادبی. تهران: سخن.
۸. نظامی گنجوی (۱۳۸۸). شرف نامه. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۹. هام، مگی (۱۳۸۲). فرهنگ نظریه‌های فمینیستی. ترجمهٔ فیروزه مهاجر و.... تهران: توسعه.

مقاله

۱. بزرگ بیگدلی، سعید/ سارا حسینی (۱۳۹۲). «نقد زن محور (فمینیستی) داستان های مرزبان نامه». پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی. شمارهٔ ۱۴/ سال ۴. زمستان ۹۲. ۳۳-۶۰.
۲. حسینی، مریم (۱۳۸۵). «آرمان شهر زنان». پژوهش زنان. دورهٔ ۴/ شمارهٔ ۳. پاییز ۸۵. ۱۱۷-۱۳۱.

نقد و بررسی مکانیزم دفاعی جبران انتقامی در رفتار دمنه
(کتاب کلیله و دمنه، داستان شیر و گاو)

زینب باقری[1]

چکیده:

در محیط اجتماعی هر فردی تمایل به برتری، تفوق و تسلط بر دیگران دارد. این تمایل به تسلط و برتری به طرز بارزی در رفتار دمنه دیده می شود. شخصیت «ضد قهرمان» دمنه، در داستان شیر و گاو به احساس حقارت خود پی برده است. احساس حقارت او رتبت خامل اوست. دمنه به طور طبیعی و غریزی سعی در جبران و کتمان احساس حقارت خود دارد. اما چون قدرت رقابت مثبت با گاو [رقیب] را ندارد، احساس او تبدیل به عقده ی حقارت می گردد. بنابراین تلاش مفید برای رقابت و برتر شدن را کنار گذاشته و دست به مکانیزم دفاعی جبران انتقامی می زند تا بدین وسیله رقیب را از میان بردارد. در این میان اغواگرانه، قدرت خام پادشاه را سلاح غرض رانی خود قرار داده و او را به کشتن گاو ترغیب می کند.

کلیـــد واژه هـــا: دمنــه- احســاس حقــارت- عقــده ی حقــارت- مکــانیزم دفــاعی- جبران انتقامی.

۱- دانشجوی دوره‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی z93.bagheri@gmail.com

مقدمه:

از میان رویکردهای نوین به نقد، می توان به بررسی و تحلیل روانشناختی آثار ادبی اشاره کرد. فروید نخستین روانکاوی بود که به این شاخه از نقد ادبی هویت بخشید. (حیدریان عطا آبادی، ۱۳۹۲: ۶) و خود با نقد روانشناسانه، دروازه ای از خوانش های جدید را به روی دوستداران نقد ادبی گشود. او با استفاده از متون ادبی و با استفاده از شخصیت های آثار ادبی برای نامگذاری بسیاری از نظریاتش، بهره برد و عملاً بین ادبیات و روانشناسی با انتخاب همین نام ها، ارتباط برقرار نمود. مریدانش روش و اندیشه های فروید را اقتباس کردند و آن را تکامل بخشیدند و سعی کردند این شاخه از نقد ادبی را اعتلا بخشند.

با تداوم این روند اکنون هر خوانش و برداشت متفاوتی از یک متن می تواند، باعث نمایش جلوه ای از مفاهیم و معناهای تازه ی آن اثر گردد. «برای پیاده کردن تحلیل روانشناسی، هر متنی را باید به دو گونه خواند یکی به صورت ظاهری و یکی هم خواندن آن چه که در ماوراء و پشت نوشته قرار دارد.» (دهقانی، ۱۳۹۲ :۱۸) «این دو گونه خواندن در نظر دریدا یکی خواندن به شکل کلاسیک است با درک همان معانی ظاهری و یکی خواندن به شیوه ی ساخت شکنی است. در این شیوه ی دوم، نه تنها ناخودآگاه[۱۶] و واپس زده بلکه تلاش برای به وضوح دیدن رابطه ی بین خودآگاه[۱۷] و پیش آگاه[۱۸] و نیز آوا[۱۹] و فرانمود کلامی[۲۰] را از روان کاوی به عاریت می گیرد.» (صنعتی، ۱۳۸۴: ۵)

از سوی دیگر، مطالعه ی آثار ادبی از زاویه ی علم روانشناسی، روشی نوین است که پژوهشگران، به قدرت و توانمندی بزرگان ادب آگاهی بیشتری می یابند. با این دیدگاه، بررسی روایت های ادبی از منظر روانشناسی می تواند منجر به کشف لایه های پنهان شخصیت قهرمانان آثار گردد.

16 unconscious
[17] conscious
[18] prreconscious
[19] phone
[20] Verbal repreaentation

در کتاب کلیله و دمنه، داستان شیر و گاو، شخصیت دمنه نه یک «قهرمان» بلکه یک «ضد قهرمان» است. «قهرمان، شخصیت اصلی در اثر ادبی است که مرکز توجه خواننده و بیننده قرار می گیرد و نویسنده معمولاً او را در کانون تمرکز داستان قرار می دهد. قهرمان ها با صفات برجسته و والای اخلاقی و با خصوصیت های تحسین برانگیز جسمی مشخص می شوند. در صورتی که شخصیت اصلی اثری فاقد چنین خصوصیت هایی باشد از او به عنوان ضد قهرمان یاد می شود.» (میر صادقی، ۱۳۵۸: ۲۱۷)

دمنه، شخصیت ضد قهرمان این داستان با خصوصیات منفی خود، نقش اصلی و محوری داستان را بر عهده دارد. نقش اصلی، نقشِ «آدمی که بار سنگین و اصلی داستان را بر دوش می گیرد و رفتارها و کنش های سایر آدم ها در داستان، گرد محور او می چرخد.» (مهدی پور عمران، ۱۳۸۶: ۱۲۴) باید بدانیم شخصیت اول هر داستان، لزوماً فرد مثبت و نیکی نیست. بلکه می توان گفت: «محوری بودن و اصلی بودن آدم ها داستانی هرگز به معنای خوب بودن نیست چرا که ممکن است در بعضی از داستان ها، آدم اصلی بار منفی را حمل کند.» (مهدی پور عمران، ۱۳۸۶: ۱۲۴)

این مقاله سعی دارد شخصیت ضد قهرمان و پیسکوپات دمنه را در داستان شیرو گاو از کتاب کلیله و دمنه، مورد ارزیابی روانشناسانه قرار دهد. و رفتار دمنه برای پایین کشیدن رقیب را از دیدگاه مکانیزم دفاعی جبران انتقامی مورد باز بینی قرار دهد.

احساس حقارت:

در محیط اجتماعی هر فردی تمایل به برتری، تفوق و تسلط بر دیگران دارد. این تمایل به تسلط به طرز بارزی در دیگر موجودات نیز دیده می شود. تاریخ بشریت در حقیقت همین ابراز تمایل به برتری و تسلط بر دیگران، به اشکال متفاوت است. انسان ها در طول تاریخ کوشیده اند به هر طریقی از لحاظ جسمانی یا عقلانی خود را سرور یا مهتر دیگران نمایند. تاریخ سیاسی هر کشوری نیز سرشار از همین وسوسه های تسلط و استبداد است که هدف

ارضای احتیاج به برتری است. «نظریه ی آدلر با مفهوم احسّاس‌های حقّارت[۲۱] آغاز می‌شود که او آن را وضعیت طبیعی تمام انسان‌ها و منبع کلیه‌ی تلاش-های بشر می‌دانست. احسّاس‌های حقّارت، به جای علامت ضعف و ناهنجاری می‌توانند، منبع خلاقیت باشند. این احسّاس‌ها ما را با انگیزه می‌کنند تا برای موفقیت (برتری) و تمامیت تلاش کنیم. ما برای غلبه کردن بر احسّاس حقّارت خود و تلاش کردن برای سطوح عالی‌تر رشد برانگیخته می‌شویم.» (کُری، ۱۳۹۱: ۱۴۱)

نیاز به برتر بودن در اعماق قلب هر موجود، هر ملت و هر انسانی نهفته است. «تلاش برای برتری انگیزه ی اصلی شخصیت انسان است. برتر بودن به معنی آن است که از آن چه فعلاً هستیم برتر باشیم. برتر بودن لزوماً به معنی کسب عنوان اجتماعی، تسلط، یا رهبری در جامعه نیست. تلاش برای برتری به معنی تلاش کردن برای هدایت کردن زندگی عالی و کامل است. این یک اصل پویشی والای زندگی است؛ تلاش برای کمال و پیشرفت، انگیزه های دیگر انسان را در بر گرفته و به آن ها نیرو می بخشد.» (پروچاسکا و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۲) تلاش برای برتری و رسیدن به کمال در درون هر فردی از احساس حقارت نشأت می گیرد. چرا که «احساس حقارت افراد را به رقابت وا می دارد یعنی افرادی که احساس حقارت می کنند، باید در اندیشه ی اثبات کفایت های خویش برآیند، یا آن که لیاقت های خویشتن را افزایش دهند.» (مطلبی پور، ۱۳۸۹: ۴۷)

دمنه شخصیت ضد قهرمان داستان حریص و بزرگ منش است و از احساس حقارت رنج می برد. تمامی اندیشه ی او را عقده ای به نام برتری طلبی فرا گرفته است. دمنه با دهای تمام در اندیشه ی تقرب به ملوک است و تمام همت او مصروف این است که به مفاوضت ملوک مشرف گردد، تا بدین وسیله رفعت منزلت یابد. «دمنه گفت: بدانستم لکن هر که به ملوک نزدیکی جوید برای طمع قوت نباشد... فایده ی تقرب بملوک رفعت منزلت است و اصطناع دوستان و قهر دشمنان... .» (نصرالله منشی، ۱۳۸۴: ۶۲)

21 Inferiority feelings

دمنه شخصیتی بسیار زیرک دارد که به حقارت یا کهتری خود پی برده و دریافته است که از طبقه ای نیست که به نزدیک پادشاه منازل موروث دارند و محل اسماع یافته اند. تمام همت او چیره شدن بر این احساس کهتری است و سعی می نماید، نفس خود را شریف دارد و خویشتن را از محل وضیع به منزلت رفیع مصاحبت شاهانه برساند. رتبت خامل، احساس کهتری اوست و باید بر آن چیره گردد. «ما سزاواریم بدانچه منزلت عالی جوییم و بدین خمول و انحطاط راضی نباشیم.» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۶۴)

عقده ی حقارت:

همانگونه که در بالا به آن اشاره شد، احساس حقارت در هر فردی وجود دارد اما عقده‌ی حقارت با احساس حقارت متفاوت است.

احساس حقارت نوعی آگاهی و بینش است از این که فرد در می یابد از برخی جهات و یا در برخی از ابعاد جسمانی و یا روانی کمبودی دارد و باید خود را بالا بکشد. (سیاسی، ۱۳۷۱: ۱۱۲) این نوع اطلاع یافتن از عیب و یا کاستی، نه تنها منفی نیست، بلکه به خاطر علم و آگاهی کسب شده، بسیار مفید است و همین علم به کمبود می تواند باعث تفکری جدید و جرقه ای برای غلبه بر آن کمبود و یا حقارت شود. برای از بین بردن احساس ناخوشایند کهتری، باید مبارزه کرد و بر آن غلبه نمود. احساس حقارت، محرک نیرومندی برای هر پیشرفت است که در توانایی انسان برای برخورد کردن موثر با دنیا صورت می گیرد. احساس حقارت کردن بسیار مفید است و نتیجه‌ی سودمند آن تلاش کردن برای برتری است.

اما هر کسی قدرت مقابله و یا چیره شدن بر کمبود خود را ندارد. در این میان افرادی هستند که بسیار ناتوان تر از آن هستند که بتوانند بر این احساس ناراحت کننده، پیروز شوند و کمبود و یا حقارت خود را از بین ببرند و یا با آن کنار بیایند. اگر احساس حقارت به صورت منطقی حل نگردد، تبدیل به عقده ی حقارت می گردد. «عقده ی حقارت به تعبیری دقیق عبارت است از

نشـانه هـایی از تحریکـات عصـبی کـه از نـاتوانی شـخص در مقابلـه و پیکـار بـا احساس حقارت مایه می گیرد.» (مطلبی پور، ۱۳۸۹: ۴۸)

دمنـه بـا وجـود ایـن کـه خـدمت ملـوک نکـرده بـود امـا بـا خـرد و فراسـتِ خـویش، در فرصـتی مقتضـی خـود را بـر شـیر عرضـه کـرد و چـون دانـا و توانـا بـود، آغـاز بـه حمـل بـار گـران و مباشـرت کـار بـزرگ نمـود. درسـت زمـانی کـه تـردد و تحیری عظیم بـه شـیر راه یافتـه بـود، بـا مشـاهده ی ظـاهر شـیر، هیـأت بـاطن آن را شـناخت و اندیشـید باتـدبیر خـود بـرای شـیر تفرجـی حاصـل آورد و خـود بـه ایـن وسیله قربتی و جاهی یابـد. بـا ایـن اندیشـه سـعی کـرد، اعتمـاد شـیر را جلـب نمایـد. با جـواب هـای نیکـو و ثناهـای بسـیار، اعجـاب شـیر را بـه خـود زیـادت نمـود تـا بـه جـایی کـه شـیر، راز هـراس خـود را بـر دمنـه گشـود و گفـت: آوازی مهیـب، عنـان تمالـک و تماسـک او را گرفتـه و ریبتـی در دلـش افکنـده اسـت. دمنـه بـا طـوع و رغبـت بـه دنبـال آواز روانـه شـد و گـاو را بـه خـدمت شـیر آورد تـا در درگـاه ملـک بنده ای مطیع و چاکری فرمانبردار باشد.

گـاو درآن نـواحی در خـدمت شـیر مقـام کـرد و از شـفقت، مبـرت و اکـرام شیر نصیبی تمام یافت و ایـن همـان چیـز هـایی بـود کـه دمنـه بـرای رسـیدن بـه آن ها، خود را بر شـیر عرضـه کـرده بـود. «شـیر، او [گـاو] را بخویشـتن نزدیـگ گردانیـد و در اعـزاز و ملاطفـت، اطنـاب و مبالغـت نمـود... و هـر روز منزلـت وی در قبـول و اقبال شـریف تـر و درجـتِ وی در احسـان و انعـام منیـف تـر مـی شـد، تـا از جملگـی لشکر و کافه ی نزدیکان در گذشت.» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۷۴)

بعد از آمـدن گـاو، ایـن بـار شـیر، بـا شخصـیتی جدیـد کـه از دنیـایی شـگفت انگیز آمـده بـود سـرگرم شـد. بـی گمـان سـخنان، افکـار، عقایـد، نظـرات، خـاطرات و داستان های تازه ای از گاو مـی شـنید کـه جـذاب و گیـرا بـود و در ایـن میـان چنـان افراطی به گاو توجه مبـذول مـی داشـت کـه اطرافیـانی همچـون دمنـه را از یـاد بـرده بود.

ذهـن بیمـار دمنـه الطـاف ملـک را بـه گـاو مبالغـه آمیـز دریافـت مـی کـرد. توجه افراطـی شـیر بـه گـاو بـر آتـش حسـادت دمنـه دامـن مـی زد. دمنـه بـه سـبب وجـود گـاو پایگـاه خـود را در نـزد شـیر از دسـت رفتـه، مـی یافـت. دیگـر او نمـودی نداشت. در این میـان گـاو نیـز خواسـته و ناخواسـته بـا عـرض هنـر و ابـراز فضـایل در

برابـر دیـدگان تنـگ و ضـمیر حسـود دمنـه او را از درون مـی آزرد. دمنـه آرامـش روانـی خـود را از دسـت داده بـود. «چـون دمنـه بدیـد کـه شـیر در تقریـب گـاو چـه ترحیـب مـی نمایـد و هـر سـاعت در اصـطفا و اجتبـای وی مـی افزایـد، دسـت حسـد سـرمه ی بیـداری در چشـم وی کشـید و فـروغ خشـم آتـش غیـرت در مفـرش وی پراکند تا خواب و قرار از وی بشد.» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۷۴)

در گـذر زمـان و بـا مسـاله سـاز شـدن حضـور گـاو، کـم کـم دمنـه دریافـت قدرتی ندارد که بتواند خـود را از گـاو برتـر نشـان دهـد. ذهـن او درگیـر مسـاله شـد و احسـاس ناخوشـایندی در درون او ریشـه دوانـد کـه نسـبت بـه رقیـب دارای کمبـودی اسـت. «اصـولا افـرادی کـه عقـده ی حقـارت دارنـد، کفایـت و توانـایی اندکی دارنـد.» (مطلبـی پـور، ۱۳۸۹: ۴۸) او در رقابـت تـوهمی خـود بـا گـاو، خـود را شکسـت خـورده مـی یافـت و بـا ایـن احساسـات منفـی، رنـج و انـدوه جانکـاهی را تحمل می نمود. دمنـه، نـاراحتی و عـذابی را کـه بـه خـاطر وجـود گـاو در کنـار ملـک می بیند ایـن گونـه بـرای کلیلـه بیـان مـی کنـد. «ای بـذاذر، ضـعف رای و عجـز مـرا می بینی؟ همت بـر فـراغ شـیر مقصـور گردانیـدم و در نصـیب خـویش غافـل مانـدم و این گاو را بخـدمت آوردم تـا قربـت و مکانـت یافـت و مـن از محـل و درجـت خـویش بیفتادم.» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۷۴)

روانشناسـان اعتقـاد دارنـد کـه اگـر احسـاس حقـارت بـه صـورت درسـت و منطقی جبـران نشـود و فـرد نتوانـد بـر احسـاس حقـارت خـود، غلبـه کنـد و خـود را نـالایق تـر از دیگـران تصـور کنـد، ممکـن اسـت دچـار حسـادت نسـبت بـه شـخص مقابـل شـود. بـه ایـن خـاطر سـعی مـی کنـد، رقیبـی را کـه قـادر نیسـت بـه صـورت طبیعـی بـر او غلبـه کنـد، از میـان برمـی دارد. (منصـور، ۱۳۷۱: ۷۴) «ریشـه ی کهتـری را بایـد در شکسـتی کـه تمایـل بـه تفـوق و برتـری بـا آن مواجـه مـی شـود جسـتجو کـرد.» (منصـور ، ۱۳۷۱: ۱۳) یکـی از ایـن راه هـای مقابلـه بـا ناکـامی، راه جبران ناکامی است.

کسـانی کـه دارای احسـاس ناخوشـایند کهتـری هسـتند و حـس نـامطلوب حقارت آن‌هـا را مـی‌آزارد معمـولاً سـعی مـی کننـد بـا تـلاش مثبـت حقـارت خـود را جبـران نماینـد تـا از احسـاس ناخوشـایند حقـارت خلاصـی یابنـد. «روانشناسـان

کلمه ی جبران را بـه کوششـی اطـلاق مـی کننـد کـه شـخص وقتـی در یـک میـدان موفق نمـی شـود، مـی کوشـد بـا تـلاش و صـرف انـرژی بیشـتر در حـوزه ی دیگـری موفقیت کسب کند و ایـن شـیوه ی بسـیار مطلـوبی بـرای برخـورد بـا ناکـامی اسـت.» (شـعاری نـژاد، ۱۳۷۱: ۱۶۰) امـا هـر کسـی نمـی توانـد بـه آسـانی بـه جبـران پیـروز شونده یـا جبـران مضـاعف دسـت یابـد؛ زیـرا گروهـی در رقابـت و بـالا کشـیدن خـود به صورت طبیعی ناتوانند.

پیامدهای حقارت:

کسانی که بـه راحتـی نمـی تواننـد خـود را از احسـاس ناراحـت کننـده ی حقـارت یـا کهتری، نجات دهند دچـار صـفات ناخوشـایندی مـی شـوند کـه برخـی از ایـن صـفات در رفتار دمنه نمود پیدا کرد.

۱. **حسادت** بـه معنـی رشـک بـردن، بـد خـواهی و نـابودی نعمـت و مقـام کسـی اسـت. (مشـیری، ۱۳۷۱: ۳۶۵) حسـد ناشـی از احسـاس حقـارت اسـت که به حسود تیـز بینـی و فرصـت طلبـی هوشـمندانه ای مـی بخشـد کـه در سـایه ی آن بتوانـد دسیسـه هـای خـود را بـه سـامان برسـاند. «حسـد و خشـم سـایق هـایی هستند که از تـرس ریشـه مـی گیرنـد. کـنش هـایی مشـترک میـان انسـان و حیـوان که در ذهن میانی شـکل گرفتـه انـد. انسـان حسـود در هـراس از گـم نـام مانـدن، بـه حساب نیامدن و فـرو دسـت بـودن اسـت. او شخصـیت مـوازی خـود را کـه برخـوردار از فضـایلی بـیش تـر اسـت، برنمـی تابـد، زیـرا او را تحـت الشـعاع یـا در سـایه قـرار خواهد داد.» (بازرگـان، ۱۳۸۸: ۴۵) تمـام وجـود فـرد حسـود را تـرس فـرا مـی گیـرد و ایـن احسـاس، روان او را مـی آزارد. او در درون دچـار مشـکلی شـده کـه آرامـش و قـرار را از او گرفتـه و نمـی توانـد بـر خـود مسـلط باشـد و فـرد حسـود «متاسـفانه همواره تـرجیح مـی دهـد بـه جـای حـل خردمندانـه‌ی ایـن تـرس، موضـوع حسـادت یعنـی رقیـب را از میـان بـردارد و صـورت مسـاله را پـاک کنـد.» (بازرگـان، ۱۳۸۸: ۴۵)

دمنـه مـی بینـد کـه رقیـب بـه علـت داشـتن صـفات ویـژه ای مـورد توجـه و تحسـین قـرار گرفتـه اسـت. توجـه افراطـی شـیر بـه گـاو در او آتـش حسـد را برافروخته اسـت. بـا وجـود گـاو و جلـب شـدن توجـه شـیر بـه سـویش، احسـاس بـی

کفایتی و عجز می کند و اعتماد به نفس خود را از دست می دهد. دمنه به سبب عقدهٔ حقارت و تحقیر شدن سعی می کند از گاو انتقام بگیرد.

۲. **دو رویی:** دمنه به صورت ناخودآگاه چنین برداشت می کند که شیر بیش از اندازه هوای گاو را دارد و اگر در مورد احساس نفرت و حسادت خود نسبت به گاو با شیر سخنی بگوید، شیر نخواهد پذیرفت، بنابراین دمنه نیز خود را همانند دیگران مهربان و با محبت جلوه می دهد، اما در درون از حقد و کینه می سوزد. پیامد این حالت روانی، ظاهری سازی در رفتار است. او تحمل محبوبیت گاو را ندارد. در این داستان، «ضد قهرمان پس از پختن فکر پادشاه می کوشد مانند افرادی دلسوز و مهربان نزد قهرمان برود و با ایجاد فضایی دوستانه او را بفریبد و خود را غم خوار قهرمان بنمایاند؛ » (حسامپور، ۱۳۸۸: ۲۷)

او با ظاهر سازی و تناقض رفتاری خود گاو را می فریبد و خود را به عنوان یک دوست مهربان جلوه می دهد. «تو می دانی سوابق اتحاد و مقدمات دوستی من با خود و عهدهایی که میان ما رفته ست...» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۱۰۰-۱۰۱) در این میان سهل انگاری و ساده اندیشی گاو او را در اجرای دسیسه اش یاری می دهد. گاو «با خود گفت: خدمتکار سلطان در خوف و حیرت همچون هم خانه ی مار و هم خوابه ی شیر است، که اگر چه مار خفته و شیر نهفته باشد، آخر این سر بر آرد و آن دهان بگشاید. این می اندیشید و جنگ را می ساخت. چون شیر تشمر او مشاهدت کرد برون جست و هر دو جنگ آغاز نهادند.» (نصرالله منشی،۱۳۸۴: ۱۱۴)

۳. **دروغگویی:** دسیسه های دمنه با دروغ های او آغاز می گردد. دمنه ی دامساز به گاو حسد می برد و برای کشتن او وضعی دروغ آفرید که در آن آخرالامر دوستان بی آن که بدانند و بخواهند رو در روی هم ایستادند و یکی دیگری را هلاک ساخت.

دمنه در گوش شیر خوانده بود که: «شنزبه بر مقدمان لشکر خلوت ها کرده ست و هریک را به نوعی استمالت نموده و گفته که شیر را آزمودم و اندازه ی زور و قوت او معلوم کرد و رای و مکیدت او بدانست؛ در هریک خللی

تمـام و ضـعفی شـایع دیـدم و...» (نصـرالله منشـی،۱۳۸۴: ۸۹) بـالاخره دمدمـه هـای او هـراس نهفتـه ی ملـک را بیـدار کـرد و تـرس وجـودش را فـرا گرفـت. وقتـی دمنـه از اغرای شـیر بپرداخـت، ایـن بـار بـه نـزد گـاو رفـت تـا او را نیـز بـا دم خـود بـر بـاد نشاند. «دمنه گفت که: از معتمدی شـنودم کـه شـیر بـر لفـظ رانـده کـه شـنزبه نیـک فربـه شـده سـت و بـدو حـاجتی و از او فراغتـی نیسـت وحـوش را بگوشـت او نیـک داشتی خواهم کـرد. چـون ایـن بشـنودم و تهـور و تجبـر او مـی شـناختم، بیامـدم تـا تـرا بیاگاهـانم.» (نصـرالله منشـی،۱۳۸۴: ۱۰۱) دمنـه بـا هوشـی تیـزبین و مـوذی میـان شـیر و گـاو را تیـره سـاخت و در ایـن کـار دروغ بزرگتـرین سـلاح او، و تنهـا سلاح او بود.

در مقابـل قهرمـان اصـلی [گـاو] در عـین برخـورداری از فضـایلی رشـک برانگیـز، در هالـه ای از سـاده دلـی هـایی مهلـک، ناخواسـته بـه تحقـق فاجعـه مـدد مـی رسـاند. (بازرگـان ، ۱۳۸۸: ۴۲) حسـادت و کـین جـویی دمنـه عامـل تحریـک قـدرت آزمندانـه ی شـیر گشـته و قتـل گـاو را سـبب شـد و گـاو هرگـز بـه دسیسـه های او پی نبرد.

مکانیزم دفاعی جبران انتقامی:

دمنـه بـه طـور طبیعـی و غریـزی سـعی در جبـران و کتمـان احسـاس حقـارت خـود دارد. اما نمی توانـد بـر ایـن احسـاس ناخوشـایند، غلبـه کنـد و بـر آن مسـلط شـود و خود را به هر صـورتی کـه هسـت مطـرح سـازد، بـدین منظـور تمـامی تـلاش خـود را به کار می گیرد؛ در کمین گـاو بـه عنـوان رقیـب مـی نشـیند و سـعی مـی کنـد تـا او را پایین بیاورد. این عمـل روانـی بیشـتر بـه خـاطر بـالا بـردن خـود اسـت و در مرتبـه ی بعد از بین بردن رقیب. این نـوع جبـران یـک جبـران تهـاجمی یـا جبـران انتقـامی است، که گاه پیامدهای ناگواری در پی دارد. (منصور، ۱۳۷۱: ۳۹)

دمنـه بسـیار بـدطینت تـر از یـک فـرد کینـه تـوز و حسـود اسـت. ایـن همـه تـلاش و صـحنه سـازی بـرای از بـین بـردن کسـی اسـت کـه خـود یقـین دارد، بـی گنـاه سـت، و ایـن عمـل نهایـت پسـتی و شـرارت دمنـه را نشـان مـی دهـد. او خـود بهتـر از هـر کسـی مـی دانـد ایـن کارهـا بـرای تشـفی درون و انتقـام از کسـی اسـت که مرتکب هیچ خطـا و اشـتباهی نشـده اسـت. «افـرادی کـه از عقـده‌ی حقـارت رنـج

مـی برنـد اصـولاً چشـم و هـم چشـمی مـی کننـد. ریشـه ی ایـن احسـاس را ناشایستگی و ضعف شخصی افراد مـی داننـد. ایـن گونـه افـراد عقـده هـای خـود را بـا پرخاشگری بیرون می ریزند.» (مطلبی پور، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۷)

افـراد دارای احسـاس حقـارت، بایـد تـلاش فراوانـی داشـته باشـند کـه بتواننـد خـود را از درد جانکـاه و انـدوه آزار دهنـده‌ی احسـاس حقـارت رهـایی بخشـند. چنـین حسـی مـی توانـد سرچشـمه ی بسـیاری از رفتارهـا و کردارهـای مثبـت اشخاص گردد. اما دمنـه در برابـر ایـن احسـاس آزار دهنـده، تسـلیم مـی گـردد و ایـن احسـاس ناخوشـایند، قـدرت دفـاع و مبـارزه را از او مـی‌گیـرد و بـرای تلافـی یـا جبران ایـن ضـعف تـلاش و کوشـش مثبـت را کنـار مـی‌گـذارد و فقـط از نظـر روانـی خود را در برابر این احسـاس حفاظـت و حمایـت مـی کنـد. «عنصـر اغـواگر بـه دلیـل حسـد و هراسـی کـه دارد کینـه ی قهرمـان را بـه دل گرفتـه، قـدرت خـام پادشـاه را سلاح غـرض رانـی خـود قـرار داده و عنصـر قـدرت را بـه کشـتن قربـانی ترغیـب مـی کنـد.» (بازرگـان، ۱۳۸۸: ۴۳) تـا بـدین گونـه رقیـب را از میـدان بـردارد و احسـاس دردآور او انـدکی تسـکین یابـد. «شـیر گفـت: در ایـن کـار چـه مـی بینـی؟ [دمنـه] جواب داد که: چـون خـوره در دنـدان جـای گرفـت از درد شـفا نباشـد، مگـر بـه قلـع؛ و طعامی که معـده از هضـم و قبـول آن امتنـاع نمـود بغثیـان و تهـوع کشـید، از رنـج او خـلاص صـورت نبنـدد مگـر بقـذف.» (نصـرالله منشـی،۱۳۸۴: ۹۸) دمنـه بـا ایـن سخنان شـیر را بـر قتـل گـاو تحریـک کـرد و مقـدمات حـذف رقیـب خیـالی خـود را فراهم ساخت.

«شخصیت هـای بیمـار آن هـایی هسـتند کـه از رسـیدن بـه برتـری بـه شـیوه ای که از لحـاظ اجتمـاعی سـازنده باشـد مـایوس شـده انـد.» (پروچاسـکا و همکـاران، ۱۳۹۱: ۸۶) دمنـه از دیـدگاه رفتارشناسـی مـی توانـد نمونـۀ شخصـیّت هـای پسـیکوپات باشـد. چنـین شخصـیت هـایی هـیچ گـاه قبـل از انجـام عمـل تصـمیم نمی‌گیرنـد و بـه عاقبـت کـار خـود نمـی اندیشـند بلکـه تصمیماتشـان آنـی اسـت. آن ها به صداقت و راست گـویی بـی توجّـه انـد و بـرای رسـیدن بـه هـدف هـای خـود از دروغ گویی باکی ندارند. آن هـا نسـبت بـه هـر چیـز و هـرکس، بـی عشـق و سـنگدل هستند.

با به کار بردن مکانیزم جبران انتقامی دمنه با استفاده از قدر شیر، رقیب توهمی خود یعنی گاو را از میان برداشت. اما بعد از کشته شدن گاو باز هم نتوانست به آنچه می خواست برسد؛ زیرا شیر دچار نوعی ناراحتی و عذاب وجدان گشت و در کار دمنه به تفحص پرداخت و وقتی پی به واقعیت برد، دمنه را به سزای عمل ناشایستش به عقوبت رساند

نتیجه گیری:

در کتاب کلیله و دمنه، داستان شیر و گاو، دمنه شخصیتی بسیار زیرک با دهای فراوان، اما حریص است، که به احساس کهتری خود پی برده است. رتبت خامل، احساس کهتری اوست. تمام همت او صرف چیره شدن بر احساس کهتری اش می گردد. وی سعی می نماید، خویشتن را از محل وضیع به منزلت رفیعِ مصاحبت شاهانه برساند. اما از اقبال بد او، شیر به عنوان ملک وحوش به گاو ملاطفت و اعزاز فراوان روا می دارد و گاو را از کافه ی نزدیکان برتر می کشد تا جایی که دمنه احساس می‌کند، پایگاه خود را نزد شیر از دست داده است.

دمنه نمی تواند بر احساس کهتری خود غلبه کند. در برابر آن، تسلیم می گردد و این احساس دردناک، قدرت دفاع و مبارزه طبیعی را از او می گیرد. بنابراین برای تلافی یا جبران این ضعف تلاش و کوشش مثبت را کنار می گذارد و فقط از نظر روانی خود را در برابر این احساس حفاظت و حمایت می کند و بدین منظور تمامی تلاش خود را به کار می گیرد؛ در کمین گاو به عنوان رقیب می نشیند و سعی می کند تا او را پایین بیاورد. او اغواگرانه به دلیل حسد و هراسی که دارد، قدرت خام پادشاه را سلاح غرض ورزی خود قرار می دهد و شیر را به کشتن گاو ترغیب می کند تا بدین گونه رقیب را از میدان بردارد و احساس درد آور او اندکی تسکین یابد، اما در مسیر انتقام جویی اش، خود نیز قربانی می گردد.

منابع و مآخذ:

۱. بازرگان، محمد نوید (۱۳۸۸) آب و افراسیاب، پژوهشگاه فرهنگ و ادب فارسی، سال پنجم، شماره ی ۸ ، بهار و تابستان ۸۸، صص۳۷-۵۷.

۲. پروچسکا، جمیز و جان نورکراس(۱۳۹۱) نظریه های روان درمانی، (نظام های روان درمانی) مترجم یحیی سید محمدی، چاپ، تهران، انتشارات ارسباران.

۳. حسامپور، سعید (۱۳۸۸) مقاله ی بررسی تطبیقی ساختار داستان های شیر و گاو در کلیله و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، دوره اول، شماره اول، بهار ۱۳۸۸ ، پیاپی ۱.

۴. حیدریان عطاابادی، رؤیا (۱۳۹۲) پایان نامه ی نقد روانشناختی رمان«پیکر فرهاد» عباس معروفی، دانشگاه الزهرا، دانشکده ادبیات، زبان ها و تاریخ، تیر ۹۲.

۵. دهقانی، نجمه (۱۳۹۲) پایان نامه ی تحلیل روانشناختی داستان های هزار و یک شب، دانشگاه اراک، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صص۱-۲۰.

۶. سیاسی، علی اکبر (۱۳۷۱) نظریه های شخصیت، یا مکاتب روانشناسی، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۷. شعاری نژاد، علی اکبر(۱۳۷۱) نظریه های شخصیت، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.

۸. صنعتی، محمد (۱۳۸۴) تحلیل های روانشناختی در هنر و ادبیات، تهران، نشر مرکز، چاپ سوم.

۹. کُری، جرالد (۱۳۹۱) نظریه و کاربست مشاوره و روان درمانی، ترجمه یحیی سید محمدی، چاپ هشتم، نشر ارسباران.

۱۰. مطلبی پور، سیده لادن (۱۳۸۹) شاسایی اشخاص در دیدارهای اول، چاپ هفتم، تهران، انتشارات اشکان.

۱۱. منصور، محمود(۱۳۷۱) احساس کهتری، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۲. مشیری، مهشید (۱۳۷۱) نخستین فرهنگ زبان فارسی الفبایی- قیاسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش.

۱۳. مهدی پورعمرانی، روح الله(۱۳۸۶) آموزش داستان نویسی،تهران، انتشارات تیرگان.

۱۴. میر صادقی، جمال(۱۳۸۵) عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران، انتشارات سخن.

۱۵. نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۴) کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چاپ بیست و هفتم، تهران، انتشارات امیر کبیر

نقش شخصیت و شخصیت یاریگر در مجموعه داستانی مرزبان نامه

زهرا رستگار[1]

چکیده:

در هر اثر، رشته ی حوادث را شخصیت ها به وجود می آورند از این نظر شخصیت ها از ارکان مهم داستان نویسی به شمار می آیند چرا که داستان بدون اشخاص و رفتار و عملکرد آن ها ساخته و پرداخته نمی شود و پیرنگ مناسبی ندارد. شخصیت اصلی، شخصیت مقابل، قهرمان و ضدقهرمان، شخصیت فرعی و سیاهی لشکر از جمله معیار و میزان بررسی اشخاص داستانی بر اساس داستان نویسی امروزی است اما در این میان از شخصیت یاریگر سخنی نرفته است. پراپ، یکی از بنیانگذاران و نظریه پردازان مشهور در عرصه ی داستان نویسی، در بررسی و سنجش ملاک و معیار شخصیت داستانی، شخصیت یاریگر را از ارکان و عناصر تغییر ناپذیر و ثابت داستانی معرفی می کند و بر حضور چنین شخصیتی در داستان ها به خصوص در قصه های کهن تاکید می ورزد. این مقاله پژوهشی است برای بررسی نقش و عملکرد شخصیت و شخصیت یاریگر در مجموعه داستانی مرزبان نامه.

واژگان کلیدی: مرزبان نامه، داستان، داستانواره، شخصیت، شخصیت یاریگر

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشکده فنی و حرفه ای دختران کازرون
z.rastegar90@yahoo.com

۱- مقدمه:

مرزبان نامه کتابی است مشتمل بر داستان ها و تمثیل ها و افسانه هایی حکمت آمیز که مانند کلیله و دمنه از زبان جانوران فراهم آمده است. این کتاب که به وسیله ی مرزبان بن رستم بن شروین نگاشته شد در قرن ششم و اوایل قرن هفتم دوبار از لهجه ی طبری به پارسی مزین و مصنوع ترجمه شد.

در قرن ششم محمد بن غازی ملطیوی، روضه العقول را که روایتی دیگر ازمرزبان نامه است به صورت مصنوع و متکلف به رشته ی تحریر و تهذیب کشید. در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم (اوایل قرن سیزدهم میلادی) تقریباً بیست سال بعد از تالیف روضه العقول، یکی از فضلای عراق موسوم به سعدالدین وراوینی بدون اینکه هیچگونه اطلاعی از اصلاح سابق مرزبان نامه داشته باشد آن کتاب را از اصل زبان طبری قدیم به زبان متعارف معمول عصر خود که نثری فنی و مصنوع است درآورد.

«مرزبان نامه کتابی است که واضع به زبان جانوران نهاده است مانند کلیله و دمنه و در قدیم الایام چنین رسم بود که پند گویان و ناصحان هیچگاه سخنی پوست باز کرده و راست راست و صریح در موعظت و نُصح با بزرگان و مخادیم نگفتند و آن را بی اثر پنداشتندی و بهتر آن می دانستند که هر پند و نصیحتی را در لباس کنایات و استعارات و تماثیل یا از زبان دیگران به ویژه جانوران ادا کنند و این رسم در میان دانایان هند و ایران مقرر و مسلم بوده است و دانایان ایران بعد از اسلام نیز این شیوه و طریقت را ترک نگفتند.» (بهار، ۱۳۶۹، ج۱۵/۳)

این کتاب تنها نمونه ی موفقی است که در تتبع شیوه ی سلف خود نصراله منشی توانست گوی سبقت را بر رقبای خود بر باید و چون اکلیلی درکنار همتای خود کلیله و دمنه بدرخشد. « نثر مرزبان نامه را می توان به رشته ای تشبیه کرد که در آن گوهرهای ثمین و رنگارنگ، با تناسب و دقت در کنار یکدیگر قرار گرفته و ارزش و زیبایی الوان مانع از آن نیست که رشته ی پیوسته معنی، هرچند باریک و ظریف از ورای آن دیده شود. بلکه لفظ و معنی را چنان به یکدیگر در آمیخته است که بدون توجه به معنی دقت و ظرافت لفظ و بی نگرش به تناسب الفاظ ارتباط معنای دانسته نمی شود.» (خطیبی، ۱۳۶۶، ۵۰۹)

۲- شخصیت:

اشـخاص سـاخته شـده ای هسـتند که در داستان و نمایش نامه و ... : ظاهر می شوند. نویسـنده با شـخصـیت پردازی خصوصیات و ویژگی های آدم های داستان را آشکار می سـازد. « نویسنده در آفرینش شخصیت هایش می تواند آزادانه عمل کند، یعنی با قدرت تخیـل شـــخصـــیت هایی بیافریند که با معیارهای واقعی جور نیاید و از آن ها حرکاتی سرزند که از خالق او- نویسنده- ساخته نباشد و با آدم هایی که هر روز در زندگی واقعی می بینیم تفاوت داشـــته باشـــد» (میرصـــادقی، ۱۳۷۶، ۸۴) گرچه امروز معیار ســـنجش قدرت تخیل و اســـتادی نویســـنده ابداع و اختراع موجودات عجیب و غریب نیســـت بلکه، مجسم کرد و واقعی جلوه دادن مخلوقات ذهن است اما باید به خاطر داشت که شخصیت ها هر چند عجیب و غریب باشـند باید به نظر خواننده در حوزه ی داستان معقول و باور کردنی بیابند.

در قصـه و داسـتان کوتاه اغلب مجالی برای شخصیت پردازی عمیق نیست « چرا که نویسنده در داستان کوتاه فرصت لازم برای پردازش تمام جوانب یک شخصیت را ندارد.» (حداد، ۱۳۷۸، ۲۳۲) اما این بدان معنی نیست که راوی دلیل اعمال شخصیت ها را بیان نکند. باید به این نکته توجه داشـت که راوی همواره موظف است به گونه ای خواننده را در جریان دلایل اعمال و گفتار شـخصیت هایش قرار دهد و انگیزه های درونی آن ها را که از گذشـته و خاطرات آن ها نشـأت می گیرد برای خواننده آشـکار کند. « شـخصیت داسـتان کوتاه با یکی از تجارب زندگی اش سـروکار دارد و شخصیتش در اثر این تجربه، تغییر می کند. خط طرح واحدی دارد و هدف آن رسـیدگی به نقطه ی واحدی اسـت.» (پیشاب، ۱۳۷۴، ۲۵۸)

خواننده همواره طالب این اسـت که بداند این شـخصیت چرا چنین می کند و انگیزه های درونی او که او را به چنین اعمال و سـخنانی وادار می کند چیست؟ « در شخصیت پردازی مسـتقیم، نویسنده به شکلی ساده و روشن می گوید که قهرمان داستان چه جور آدمی اسـت؛ ولی در شـخصیت پردازی غیر مستقیم نویسنده با نشان دادن رفتار و گفتار و کارهای شـخصـیت داستانی ما را با او آشنا می کند. بیشتر نویسنده ها از هر دو روش برای شـنـاسـاندن آدم های داسـتان اسـتفاده می کنند. » (سـی کلارک، ۱۳۷۸، ۸۸). نویســنده ی مرزبان نامه از همین دو روش- مســتقیم و غیر مســتقیم- در شــخصــیت پردازی استفاده می کند.

۳- شخصیت تمثیلی: Allegorical chatacter

«شخصیت های جانشین شونده ای هستند که بر جای فکر و خُلق و خود خصلت و صفتی نشسته اند.» (داد، ۱۳۸۵، ۳۰۴)

حیوانات و اشیاء در این داستان ها نیز معنی مجازی دارند و قرینه ای که معنی منظور را مفهوم می کند همان افعال و اعمال انسان ها است که از آن ها بروز می کند. اگرچه در بعضی از این داستان ها مثل داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه، می توان گذشته از درس تعلیمی و اخلاقی که داستان باز می گویند توطئه ها و دسیسه هایی را که در حضرت سلطان در جریان است نیز دریافت و حیوانات را نماینده ی افراد گوناگونی که پیرامون حاکم را گرفته اند تلقی کرد اما غرض اصلی بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است. (رک: پورنامداریان، ۱۳۸۳، ۱۶۳).

به طور کلی در داستان های امروزی شخصیت های تمثیلی با شخصیت های نمادین اغلب با هم آمیخته اند و جدا کردن آن ها از هم امکان ندارد، اغلب داستان های تمثیلی در طرح کلی، تمثیلی اما جابجا نمادین هستند. در این داستان ها با پذیرش ضمنی این نکته که حیوانات یا گیاهان یا اشیاء نماینده ی انسان ها هستند به درس و تعلیمی که از اعمال و رفتار آن ها نتیجه می شود توجه می کنیم و به جای تأمل در نقش شخصیت ها در تفسیر اجزای داستان به پیام کلی حاصل از برخورد شخصیت ها و نتیجه ی حوادث می اندیشیم. مولوی به سبب وجود همین رگه های عدم واقعیت در این داستان ها و محتوای آنها بر معنی و پیام است که سفارش می کند در پیمانه ی قصه ها در جست و جوی دانه ی معنی باشیم.

۴- شخصیّت یاریگر، شخصیّتی فرعی یا همراز؟

از این شخصیّت در قصّه های تحلیلی پراپ به ویژه در ریخت شناسی قصّه های پریان(صص: ۱۶۵-۱۶۸) سخن رفته است گرچه تعریفی ویژه از آن ارائه نشده ولی تقسیماتی برای آن در نظر گرفته شده است که حضور چنین شخصیّتی را در قصّه و داستان ها لازم و ضروری می نمایند.

شخصیّت یاریگر شخصیّتی است که به کمک شخصیّت اصلی یا مقابل داستانی می آید و آنها را در رفع مشکلات یاری می رساند، حضور چنین شخصیّتی بر کشش و

جذابیّت داستانی می افزاید. شخصیّت یاریگر می تواند شخصیّتی مثبت یا منفی داشته باشد، حتی می تواند چندین نفر، یاریگر شخصیّت اصلی یا مقابل داستان باشند این شخصیّت هر چند، گاهی شخصیّتی دو بعدی می یابد و گاهی شخصیّت مقابل و یاریگر داستان محسوب می شود اما بیشتر از شخصیّت های فرعی داستان محسوب می شود و تقریباً شبیه شخصیّتی است که میرصادقی در کتاب عناصر داستانی از آن به عنوان شخصیّت همراز یاد می کند. «شخصیّت همراز، شخصیّت فرعی در داستان و نمایشنامه است که شخصیّت اصلی به او اعتماد می کند و با او اسرار مگو را در میان می گذارد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶،۷۰)

بیشتر قصّه و داستان ها دارای شخصیّت یاریگرند اما بعضاً قصّه هایی هم یافت می شود که بدون شخصیّت یاریگر به روند ماجرایی خود هر چند کوتاه ادامه دهند.

۱-۴- شخصیت یاریگر در داستانواره ها و داستان های مرزبان نامه:

در مرزبان نامه داستان هایی وجود دارند که اگر چه نام داستان دارند اما نمی توان آن ها را قصه یا داستان دانست در این داستان ها که محدودند گاه تعداد حوادث کمتر از سه تا است و گاه با وجود رخ دادن حوادث بیش از سه تا، توصیف اشخاص داستانی محور ماجرا و داستان است و حوادث نقش چندانی در اثر ندارند این قسم از ماجراها تحت عنوان داستان واره شناخته می گردند . اما بخش وسیعی از مرزبان نامه داستان هایی است که هم تعداد حوادث آنها سه تا یا بیشتر است و هم میان حوادث آن روابط علت ومعلولی وجود دارد ، این حکایت ها هم کاملاً مورد بررسی قرار گرفته اند .

« داستان باید کامل باشد ؛ یعنی هنگامی که پایان پذیرفت سخنی در مورد اشخاص و حرفی در مورد اعمالشان باقی نمانده باشد . باید ابتدا ،نیمه راه و انتهایی داشته باشد ، طرحی نیرومند و بکر داشته باشد .» (یونسی ، ۱۳۶۹ ،۴۲)

گرچه ارائه ی تعریفی جامع و مانع از داستان و ادبیات داستانی ، متنوع و مختلف است اما پس از مطالعه و بررسی می توان به عناصری اشاره داشت که در صورت نبودن هر یک از آن ها داستان شکل داستانی نخواهد یافت و بدون وجود آن ها داستانی در کار نخواهد بود . در این مورد به طور کلی می توان به سه عنصر اشاره کرد :

الف- طرح (پیرنگ): « پیرنگ کالبد و استخوان بندی وقایع است ، چه این وقایع ساده باشد ، چه پیچیده، داستان بر آن بنا می شود . در واقع پیرنگ سلسله حوادث را از

آشـــفتگی بیرون می آورد و داســـتان وحدت هنری پیدا می کند . » (میر صـــادقی ، ۱۳۷۶،۶۶)

پیرنـگ رابطه ی علت و معلولی میان حوادث اســـت زیرا در صـــورت نبود پیرنگ ، داستان مجموعه ای است از حوادث بدون ربط .

ب- حادثه: آن چه آن راعمل داسـتانی (action) می نامند. چرا که داسـتان بدون حادثه تقریبا وجود ندارد و این حوادث نباید کمتر از سه تا باشند.

ج- شخصیّت : در اثر روایتی و نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می گوید و می کند، وجود داشـته باشـد. مهم نیسـت شـخصیّت داستان انسان است یا حیوان، اما داستان بدون شخصیّت، تقریبا قابل تصور نیست .

به طور کلی می توان گفت هر اثر روایتی که سه عنصر فوق در آن وجود داشته باشد. داستان است و در زمره ی ادبیات داستانی قرار می گیرد.

در بررسـی کامل نقش و عملکرد شـخصیت های یاریگر در مجموعه داستانی مرزبان نامه می توان تقسیماتی را برای آن در نظر گرفت.

– داسـتانواره و داسـتان هایی که شـخصـیت یاریگر آنها مسـتقل و جدا از شخصیت اصـلی و مقابل ماجرا اسـت: ۲۰ شخصیت یاریگر مستقل، که اقدام شخصیت یاریگر پنج داستان با شکست مواجه می شود. نقش این شخصیت ها در داستان مهم و اساسی است که داســـتان های کوتاه و بلند این مجموعه را در بر می گیرد، در داســـتان های بزرگتر حتی حضـور چندین شـخصـیت یاریگر چشـم گیر اسـت. در داسـتانواره ها تنها یک شخصیت یاریگر مستقل وجود دارد که حضوری کوتاه دارد.

– داستانواره ها و داستان هایی که شخصیت یاریگر ندارند: در ۶ داستانواره، شخصیت یاریگر حضـور ندارد. در این داسـتانواره ها به خاطر ایجاز و اختصـار و پرداخت داسـتانی شـان، یا در کل نیازی به حضـور یاریگر ندارند یا با تدبیر، شخصیت اصلی داستان یاریگر خودش است.

در ۱۱ داستان این مجموعه شخصیت یاریگری وجود ندارد. شخصیت ها شکست می خورند یا با تدبیر خود پیروز می شـوند، آنچه از این داسـتان ها برداشـت می شـود این اسـت که عدم حضور شخصیت یاریگر در داستان، شکست شخصیت ها را سبب می شود

در ۴ داستان این گروه داستان ها، شخصیت ها با تدبیر به پیروزی می رسند و در ۷ داستان باقی مانده تدبیر شخصیت ها نتیجه ی معکوس دارد.

– داستانواره و داستان هایی که شخصیت ها، شخصیت های اصلی یا مقابل ماجرایند و هم شخصیت یاریگر: در یک داستانواره و ۱۵ داستان، شخصیت ها از چنین ویژگی برخور دارند که اقدام آنها با شکست یا پیروزی همراه است.

– داستانواره و داستان هایی که شخصیت های موجود در آن غیر مستقیم از یاری شخصیت یاریگر بهره مند می شوند: در یک داستانواره و ۶ داستان این مجموعه، شخصیت ها از یاری غیر مستقیم یاریگر بهره من می شوند و اشخاص یاریگر شخصیت های درگیر ماجرا را یاری می رسانند، رفتار و عملکرد آنها با موفقیت همراه است.

نکته ی مورد توجه اینکه، داستان زیرک و زروی باب شش- تنها داستانی است که سه ویژگی تقسیم بندی شخصیت یاریگر فوق را به خود اختصاص داده است: شخصیت یاریگر مستقل، شخصیت یاریگر غیر مستقیم، شخصیت اصلی و یاریگر.

با توجه به مطالب فوق می توان گفت شخصیت یاریگر و عملکرد آنها در این مجموعه ی داستانی خارق العاده و از نوع عملکرد قهرمانان یکه تاز میدان قصه نویسی کهن نیست. آنها عملکردی ساده و معمول دارند گاهی هم چهره ی اصلی و مقابل داستانی به خود می گیرند و با تدبیر و اندیشه در برابر حواث و موانع اقدام می کنند با توجه به این مسائل است که بررسی شخصیت و اشخاص داستانی در کل ابواب نه گانه ی این مجموعه ضروری به نظر می رسد.

۲-۴[۱]- داستان های اصلی[۲] و فرعی باب اول:

قصّه عموماً ویژگی های خاصی دارد که آن را از سایر انواع ادبیات داستانی متمایز می کند. در این باب می توانیم شاهد و ناظر تعدادی از ویژگی خاصّ قصّه ها باشیم از جمله:

- قهرمانان یا بسیار خوبند و یا بسیار بد، ضعیفند یا قوی، همه چیز معمولاً در هاله ای از افراط و تفریط، از جنبه ی واقعی به دور است.
- زبان همه ی شخصیّت ها یکسان و در هر طبقه و شرایطی به یک گونه است.
- داستان ها معمولاً روایتی جدید از یک قصّه ی قبلی هستند.
- ایستایی قصّه، اینکه قهرمانان و افراد در طول حوادث کمتر دگرگون می شوند.

در این باب، شخصیّت مرکزی داستان اصلی برای دلنشین کردن و تأثیر پذیر ساختن اندرزهای خود به رقیب و حاضران از چهار داستان فرعی استفاده می کند.

شخصیّت ها همان ویژگی شخصیّت های قصّه های قدیمی دارند. خوبند یا بد، چون مرزبان و وزیر، ضعیفند یا قوی، چون هنبوی و ضحاک، بهرام گور و کشاورز، گرگ و گوسفند، شغال و خر.

با این که شخصیّت ها غالباً نوعی وایستا هستند شخصیّت های پویا و پیچیده و امروزی در آن دیده می شود. شخصیّت های امروزی چون ضحاک، ترکیبی از خوبی و بدی است. خر، با اینکه به نظر می رسد سرانجام کشته می شود و مقهور حماقت خود می شود از معرکه جان سالم به در می برد. و شخصیّت پیچیده: مرزبان دانا، کشاورز ثروتمند، گوسفند زیرک و باهوش.

آنچه در این داستان ها (فرعی و اصلی) مشترک است موتیف حاکم بر آن است. پیروز شدن خوب بر بد یا ضعیف بر قوی به یاری نیروی خرد و اندیشه یا شخصیّت یاریگر و یا هر دوی اینها.

شخصیّت ها انسانند یا حیوان، حیوان بودن آنها قالبی است برای تعمیم آن به شخصیّت های انسانی، به گونه ای که به شرح و توضیح راوی در مورد شخصیّت ها نیازی نیست.

۳-۴ داستان های اصلی و فرعی باب دوم:

در این باب سعد الدین وراوینی نقل داستان باب های دیگر مرزبان نامه را از زبان شخصیّت اصلی باب اول، مرزبان بیان می کند. در حقیقت وراوینی جای خود را به مرزبان می دهد تا مرزبان چون وراوینی از زاویه ی سوم شخص به شرح داستان بپردازد .

شخصیّت ها در این باب متنوعند و گوناگون، گاهی تقابل انسان ها با هم چون: داستان غلام بازرگان، مرد طامع با نوخره، بازرگان با دوست دانا و دهقان با پسر خود.

گاهی رویارویی دو یا چند حیوان: داستان آهو و موش و عقاب، روباه با بط.

گاهی هم رویارویی انسان با حیوان یا دیو و پری: داستان برزگر با مار، شهریار بابل و شهریار زاده و آهنگر با مسافر.

راوی به اقتضـای حال به شـخصـیّت پردازی پرداخته است. شخصیّت پردازی در این داســـتان ها مختصـــر همراه با بیان ویژگی اخلاقی و روحی و گاهی ظاهری اشـــخاص داسـتانی اسـت . اشخاص این باب عموماً تمثیلی اند و نوعی و ایستا، ولی شخصیّت های پویا و پیچیده هم در داسـتان وجود دارد. دو شخصیّت پویا در موضوع های داستانی این باب مشـاهده می شـود و شـخصـیّت پیچیده که بیشتر شخصیّت های داستانی زیرک و باهوش راشامل می شوند. آنچه در داستان های این باب مورد توجه است یکی گوناگونی اشـخاص داسـتانی اسـت که سـرانجامی تقریبا متفاوت با داستان های قدیمی دارند. در قصّـه های قدیمی اشـخاص داسـتان شـخصـیّتی ثابت دارند و بالاخره ضعیف بر قوی یا خوب بر بد پیروز می شـود. ولی داسـتان های این باب و سـرگذشـت اشـخاص داستانی موجود در آن شـبیه داســتان های امروزی اســت. نمی توان در آغاز یا نیمه ی داســتان سـرگذشـت شـخصـیّت ها را حدس زد یا بر اسـاس ویژگی خلقی وروحی آنها سرنوشت خوب یا بدی برای آنها رقم زد، در این باب می بینیم:

- اشـخاص خوب و دانایی که از شـخصـیّت مقابل و منفی خود شـکسـت می خورند چون: نوخره ی دانا از مرد طامع، برزگر از مار، بط از روباه .

- شـخصیّت هایی که با همه ی سختی ها و دشمنی رقیب به کمک شخصیّت یاریگر خوب یا بد به پیروزی می رسـند: داسـتان غلام بازرگان، آهنگر با مسـافر، شهریار بابل و شهریار زاده، آهو و موش و عقاب .

- پذیرفتن پند و اندرز شـخصـیّت ها بدون درگیری و جدال با طرف مقابل : داستان اصلی، نصیحت ملک به پسران و داستان بازرگان با دوست دانا.

لازم به تذکر است داستان بازرگان با دوست دانا در خود به صورت حلقوی ، داستانی به نام دهقان با پسـر خود دارد، در این داسـتان، پسـر با همه ی تلاش های شـخصـیّت یاریگر- پدر و مادر - بر سـر فکر و عقیده ی منفی خود می ماند و تنها چیزی که نصیب او می شود سیه روزی و بیچارگی است. راوی در این داستان بازرگان است.

آنچه توجه به آن ضروری است مشاهده ی داستان های زیر است با ویژگی متفاوت و مشترکشان:

- دوستی با بدان: ‹‹ برزگر و مار ››، ‹‹ دهقان با پسر خود ››، ‹‹ روباه با بط›› .

- گاهی بدان لطف هایی در حق انسان می کنند که از دوست چنان نمی رود:« آهنگر با مسافر»، « آهو و موش و عقاب » .

- دوستی با دوستان راستین و واقعی پسندیده است: « بازرگان با دوست دانا »، « غلام بازرگان» ، داستان اصلی « نصیحت ملک با فرزندان ».

- گاهی دوستان مخلص، دشمن قسم خورده ی انسان می شوند: « مرد طامع و نوخره»، «شهریار بابل و شهریار زاده »، « آهنگر با مسافر »، «دهقان با پسر خود ».

چنین داستانپردازی هایی از واقعیّت موجود در جامعه ی بشری پرده بر می دارد و واقعیّت ها و حقیقت ها را به نمایش می گذارد. در حقیقت این باب از لحاظ چینش داستانی و متغیّر بودن شخصیّت ها و مضمون موجود در آن، مصداق بارز عدم اطلاق گرایی است. در قصّه های قدیمی کمتر می توان چنین داستان هایی با ابعاد چند گانه یافت.

۴-۴ داستان های اصلی وفرعی باب سوم:

این باب متشکل از دو داستان اصلی و فرعی است. در داستان اصلی گفتگوی شخصیّت ها نقش محوری و اساسی در شخصیّت پردازی و تبیین داستان دارد . سخن دختر اردشیر با پدر و معیار معنوی او برای ازدواج هماهنگی لازم با توصیف آغازین داستان از او دارد همچنین سخنان دانای مهران به با اردشیر که به چندین صفحه ی پی در پی می رسد شخصیّت و ماهیّت او را به خوبی مشخص می سازد. اردشیر- شخصیت مقابل ماجرا – یاریگر و همراز دخترش است.

در قسمت دیگر ماجرا مهران به غیر مستقیم یاریگر اردشیر است. یکی از شگرد های مهران به در میان گفتگوی خود استفاده از فن « پرسش و پاسخ » با مخاطب خود «اردشیر» است. هدف از چنین گفتگویی، حضور و همراهی مخاطب با راوی و دیگر افاده ی بهتر مطلب توسط راوی است. جواب مخاطب در این گفتگو با کلمه هایی چون « بله »، « نه » و « این بهتر است» مختصر وخلاصه می شود .

در داستان فرعی، راوی، مهران به یکی از شخصیّت های مهم داستان اصلی است که ماجرایی را توصیف می کند.

۴-۵ داستان های اصلی و فرعی باب چهارم:

این باب از چهار داستان فرعی تشکیل شده است. دو شخصیّت داستانی، گاوپای و وزیر مهتر گاوپای، چون مرزبان به روایت داستان از زاویه ی سوم شخص می پردازند. داستان ساختاری برپایه ی مناظره و گفتگوی شخصیّت ها است، مناظره و گفتگویی که به جدال و کشمکش منتهی نمی شود و حریف بدون کشمکش با طرف مقابل، نقص خود را می پذیرد و با یارانش به زیر زمین می روند.

شخصیّت ها یا تقابل انسان ها است: ماجرای پسر احول، مرد مهمان با خانه خدای، خسرو و بزرگ مهر، یا ترکیبی از انسان و حیوانند: ماجرای موش و مار و باغبان یا رویارویی دیوان با انسانی دینی: ماجرای دیو گاو پای و دانای دینی.

شخصیّت ها در داستان عموماً نمونه ی نوعی جامعه ی خودند، سخنانشان یکسان و عالمانه است. برخلاف داستان نویسی امروز که هرشخصیّتی لحن و سخنی متناسب با شغل و حرفه و شخصیّتش دارد در این داستان ها سخن شخصیّت ها شبیه هم است. سخنان آن ها گویای شخصیّت درونیشان می باشد منتها در داستان گاوپای و دانایی دینی، سخنانی که میان گاوپای و دستور مهترش صورت می گیرد اشکال برانگیز است. سخنان دستور مهتر، عالمانه و اندرزگویانه است با اینکه ازگروه شیاطین است نصایح و اندرزهایی که به گاوپای می دهد او را درحد عالمان دینی بالا می برد. نام شخصیّت ها گاهی با معرفی ویژگی جسمی، روحی و اخلاقی آنها همراه است ولی آنچه راوی به آن بیشتر توجه داشته معرفی شخصیّت ها براساس ویژگی روحی و خلقی آن ها است. گاهی این معرفی بیش از نیمه ای از صفحه را به خود اختصاص می دهد. داستان پسر احول از این ویژگی برخورداراست.

موضوع داستان ها گرچه متفاوت است ولی همگام و هماهنگ با ماجرا و مفاهیم داستان اصلی ارائه می شود. دستور مهتر گاو پای با توجه به علم و تجربه ی خود داستان هایی برای متنبه شدن گاوپای در رویارویی او با دینی ارائه می دهد، که محتوای این داستان های سه گانه همگامی خرد و اندیشه با علم و آگاهی است که کاربرد آن یا عدم استفاده از آن می تواند پیامدهای متفاوتی داشته باشد. ولی گاوپای با نادیده گرفتن موقعیّت و با درک نابجایش از داستان «موش و مار» با شکست مواجه می شود.

۶-۴ داستان های اصلی و فرعی باب پنجم:

این باب مشتمل بر شش داستان فرعی در اصلی است. داستان اصلی ماجرایی است تمثیلی، نمادین بر محوریت حیوان های انسان نما، حیوان هایی که انسان را می شناسند، چون آن ها زندگی می کنند، برای متنبه کردن هم از انسان، داستان ها دارند.

ساختار داستان ها بر کشمکش فکری و ذهنی شخصیّت ها است. گاهی در بحث و مناظره رودرروی هم قرار می گیرند و گاه با خود درگیرند، در نهایت راوی با پرداخت چنین کشمکش هایی داستان را سمت و سو می دهد و باور پذیر می سازد. شخصیّت های داستانی گاه از یک طبقه و گروهند یا با هم دوستی و آشنایی دارند، انسانند یا ترکیبی از انسان و حیوان.

شخصیّت های انسانی: داستان ملک دانا با خسرو، بزرگ مهر با خسرو، مرد بازرگان با زن خویش، رای هند با ندما.

شخصیّت های انسانی- حیوانی: داستان دزد با کیک، مرد با هدهد.

شیوه ی شخصیّت پردازی نمایشی- گزارشی است. شخصیّت ها با اعمال و گفتارشان بدون تقابلی برپایه ی خیر و شر، داستان راپیش می برند و سرانجام داستان با فکر و درایت یکی از دو طرف به پایانی موفقیت آمیز می رسد. البته داستان دزد با کیک از این امر مستثنی است.

۷-۴ داستان های اصلی و فرعی باب ششم:

این باب مشتمل بر هفت داستان فرعی در اصلی است. مرزبان،راوی داستان اصلی، شخصیّت های مختلفی را در این باب گنجانده که هر یک چون مرزبان، راویان داستان های متعددند.

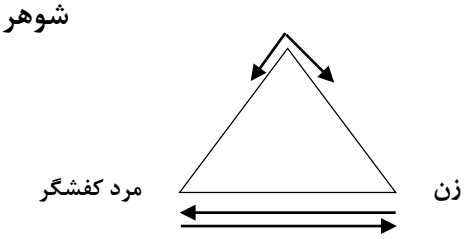
شخصیّت های داستانی متفاوتند یا چون داستان اصلی، حیوان ها جایگاه انسانی می یابند: زغن ماهیخوار و ماهی، موش و گربه، بچه زاغ با زاغ، روباه و خروس

یا ترکیبی از انسان و حیوان یا انسان و جمادی: مرد مسافر و درخت مردم پرست، انوشیروان و خر آسیابان.

یا تقابل و رویارویی انسان ها با هم: همسر مرد دیبا فروش و کفشگر

این شخصیّت ها بر پایه ی رویارویی دو نیروی ضعیف و قوی با پایانی متفاوت در زیر نشان داده شده اند:

- پیروزی همیشــه از آن ضـعیف نیســت یا همیشه قدرتمند پیروز نمی شود: داستان زغن ماهیخوار و ماهی ـ شکست زغن از ماهی
- داستان موش و گربه ـ شکست موش از گربه
- قوی حامی ضعیف است یا قوی در تعارض با ضعیف:
انوشیروان و خر آسیابان ـ حمایت انوشیروان از خر/ نماد انسان های ضعیف
مرد مسـافر و درخت مردم پرست ـــ شکوه و عظمت درخت و بندگی مرد مسافر از خوف درخت
- هر دو شخصیّت عاقلند و زیرک و جان سالم از معرکه به در می برند:
داستان روباه و خروس ـ زیرکی دو طرف در حفظ جان
- پیروزی کوچکتر بر بزرگتر در سخنوری و دانایی:
داستان بچه ی زاغ با مادر
- رابطه ی مثلثی شخصیّت ها:
این رابطه عموماً خاص قصـه های قدیمی و خانوادگی اسـت که شـوهران از رابطه ی همسر خود با دیگری بیمناک بودند.



شـیوه ی شـخصـیّت پردازی، نمایشـی، از طریق گفتار و کردار آن هاست. کشمکش فیزیکی میان اشـخاص داسـتانی وجود ندارد آن ها با کشمکش ذهنی و فکری و با تدبیر و اندیشه ، خواسته ی خود را پیش می برند.

۸-۴ داستان های اصلی و فرعی باب هفتم:

این باب متشـکل اسـت از ۳ داسـتان فرعی در اصـلی. شخصیّت های داستانی نمادین و تمثیلی و متنوعند، در داسـتان اصـلی حیوانات نماینده ی انسـانه ها هسـتند، مثل آنها رفتار می کنند، تفکر و زندگی می کنند و چون آنها گرفتار کشمکش فکری و ذهنی می

شـوند و سـرانجام مثل داسـتان های قدیمی نیروی خیر بر نیروی ظالم و تجاوزگر پیروز می شـود. شـخصـیّت های داستان فرعی ترکیبی است از انسان و حیوان، این داستان ها ساختاری قدیمی و امروزی دارند: سوار نخجیر گیر، شتر و شتربان، موش و کدخدا.

گرچه داسـتان ها بر پایه ی سـاختار کهن، تقابل نیروی ضعیف وقوی است اما مطلق گرا نیست اینکه چون داستان های قدیمی همیشه ضعیف بر قوی غالب آیند، بلکه عکس آن هم صـادق اسـت. گاهی تدبیر ضعیف و بال گردنش می شود و زمانی انسان زیرک و حریص گرفتـار دام زیـاده خواهی خود می شـــود. کشـــمکش ذهنی، تک گویی درونی اشـخاص داستانی، استفاده از نیروی یاریگر ارزش ادبی اثر را در حد داستان های زنده و امروزی بالابرده است.

در این باب شـخصـیّت ها عموماً ساده و نوعی وایستا هستند و تنها یک شخصیّت جامع در آن ها دیده می شـود که شـامل تعدادی از صـفات و ویژگی انسـانی اسـت. بقیه ی شـخصـیّت ها، شـخصیّت هایی هستند ساده و سیاهی لشکر که نقشی مهم و کلیدی در داسـتان ندارند اما حضـورشـان در داستان جذابیت و کشش خاصی به دامنه ی داستانی می دهد.

۹-۴ داستان های اصلی و فرعی باب هشتم:

این باب مشـتمل است بر چهار داستان فرعی در اصلی. در داستان اصلی، حیوانات انسان هایی ناطقند، چون آن ها رفتار و زندگی می کنند البته تفاوتشـان با انسـان ها که آمیزه ای هستند از نیکی و بدی در اطلاق صفات است. حیوانات یا خوبند یا بد و یا ضعیف و .. شـیر با وجود درّندگی و خوی تندش در این داسـتان نماد پادشـاهان راسـتین و نیک کرداری است که جز خوبی و عدالت رفتار ناشایستی از او سر نمی زند یا شتر که در برابر خرس، حیوانی ضـعیف اما متفکّر و با تدبیر اسـت یا خرس که موجود خبیث و پسـت فطرتی است و تمام کوشش خود را در فریفتن شتر به کار می برد.

در داسـتان های فرعی انسـان ها یا رودرروی هم اند چون داسـتان « مرد زشت رو و خسـرو»، «درودگر با همسـرش»، « ایراجسـته با خسـرو» یا با حیوانات رابطه و آشنایی دارند چون داسـتان «جولاهه و مار». نکته ی مورد توجه در این داسـتان ها تضادّ صفات شـخصـیّت ها با خود یا همنوع خود اسـت: جولاهه ترکیبی از نیکی و بدی است و مار با وجود خبیث بودنش، شـخصیّتی مثبت و سازنده دارد، زن شخصیّتی منفی، مکار و حیله

گرانه دارد اما در مقابلش شاهزاده ـــ همسر خسرو ـــ زنی است مثبت و صبور و دانا، شخصیّت ها یا از طبقه ی دربارند یا طبقه ی اجتماعی یا ترکیبی از این دو.

شخصیّت ها بدون درگیری فیزیکی با کشمکش ذهنی و فکری خود حوادث داستانی را پیش می برند تنها در داستان اصلی است که بعد از کشمکش فکری و ذهنی در پایان داستان درگیری فیزیکی اتفاقی افتد. شخصیّت های داستانی عموماً شخصیّت هایی هستند ساده و نوعی وایستا، البته دو شخصیّت پویا و یک شخصیّت جامع در داستان های این باب مشاهده می شود.

شخصیّت یاریگر در تمامی داستان های این باب عملکردی مستقل و مثبت دارد جز در داستان «مرد زشت رو و خسرو» که شخصیّت یاریگری در داستان وجود ندارد و شخصیّت اصلی با اندیشه و تدبیر، مشکل پیش آمده را حل و فصل می کند.

۴-۱۰ داستان های اصلی و فرعی باب نهم:

این باب مشتمل است بر چهار داستان فرعی در اصلی. مرزبان راوی داستان اصلی است اما اشخاص دیگری چون ایرا و آزادچهر شخصیّت هایی مهم و داستانی اند که همانند مرزبان روایت داستان ها را به دست می گیرند.

حیوانات صحنه گردان حوادث و ماجراهای داستانی اند، کردار و رفتاری انسانی و عالمانه دارند و بدون درگیری فیزیکی با کشمکش ذهنی و فکری بر مسایل غالب می آیند. البته باید توجه داشت غیر از داستان اصلی که ضعیف بر قوی با تدبیر و اندیشه و به یاری شخصیّت یاریگر موفق و پیروز می گردد در داستان های فرعی این باب، عکس این عمل صادق است، پیروزی قوی بر ضعیف بدون حضور و همراهی شخصیّت یاریگر در متن داستانی.

در داستان هایی از این باب قوی بر ضعیف پیروز می شود اما ماجراها در جهت یاری دادن به شخصیّت های داستان اصلی است که در رویارویی با صاحبان قدرت چه اندیشه ای به کار گیرند.

نتیجه گیری:

شخصیت یاریگر از جمله ارکان اساسی بررسی شخصیت داستانی به شمار می آید. حضور چنین شخصیتی بر دامنه و جذابیت و کشش داستانی می افزاید و بعد سه گانه ای به داستان می دهد. بنابراین می توان در قصه ها و داستان ها پی گیر رفتار و

عملکرد چنین شـخصـیتی در رویارویی با شـخصـیت های داسـتانی بود. گرچه بیشـتر داسـتان ها از چنین شـخصـیتی برخوردارند و عدم حضـور شخصیت یاریگر عموماً ایجاز داسـتانی و شـکسـت اشخاص داستانی را به همراه دارد ولی نویسنده ی چیره دست می تواند فقدان حضـور چنین شـخصیتی را با جایگزین کردن شخصیت های فرعی و جزیی دیگر یا مختصـر و موجز کردن داستان و یا دادن ابعاد دوگانه به اشخاص داستانی جبران کند.

در این مجموعه شخصیت یاریگر حضوری کوتاه و معمول دارد حتی در داستان هایی که شـخصـیت یاریگر مسـتقل دارد فعالیت آنها چون قهرمان ماجراجویی و معروف قصه ها نیسـت. حضورشان گرچه بر دامنه و وقایع داستانی می افزاید اما قهرمان مخاطره آمیز و خارق العاده ی داسـتانی نیسـت. از این رو اطلاق شـخصـیت به اشـخاص و افراد این مجموعه به جای قهرمان و ضد قهرمان قصه ها، لازم و شایسته است.

نقش و عملکرد اشخاص یاریگر این مجموعه چون دیگر شخصیت های داستانی آن ساده و معمولی و گاه در قالب شخصیت اصلی و مقابل داستانی است بنابراین در بررسی تقابل و ارتباط نسبتاً مساوی شخصیت های داستانی با یکدیگر می توان متوجه نکات زیر شد:

در داسـتان های مرزبان نامه می توان شـخصـیّت هایی را مشـاهده کرد که در چندین داستان حضور دارند. این شخصیّت های تکراری عبارت است از:

– پادشـاه نیک سـیرت و روشـن ضـمیر، ۱۷ داسـتان از ۵۱ داسـتان این مجموعه اختصـاص به شـاه و درباریان دارد در این داسـتان ها شـاه با صـبر و متانت با مسـایل و حوادث روبرو می شـود گاه خواسـته یا ناخواسـته از یاری و همراهی وزیر نیک سیرت و دیگر درباریان برخوردار می شود و سرانجامی موفقیّت امیز می یابد. تنها در باب دوم این مجموعه، داسـتان « مرد طامع با نوخرّه» پادشاه به دلیل روحی و احساسی وزیر خویش را نمی‌بخشـد و یا در داسـتان « شـهریار بابل با شـهریار زاده» پادشـاه شـرور و حریص سرانجام به دست برادرزاده‌ی خود- شاهزاده- کشته می شود.

– رعیّت جسـور و بی باک: در ۴ داسـتان از ۵۱ داسـتان این مجموعه، رعیّت به طور مستقیم در تعامل و رویارویی با پادشاه قرار می گیرد و پادشاه منفعل و پذیرا تحت تأثیر رفتار و کردار رعیّت، مجذوب او می شود.

آنچه در شـخصیّت های داستانی جالب و دیدنی است تلوّن و دگرگونی خلق و خوی آن هاسـت. در داسـتان های امروزی تلاش نویسـنده بر این اسـت که انسان هایی خلق کند که آمیزه ای از نیکی و بدی باشد چرا که انسان مطلقاً خوب یا بد وجود ندارد از این رو ترسـیم چنین اشخاصی بر ارزش اثر داستانی می افزاید. « شخصیّت ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کننـد. آن ها باید نه نمونه ی مطلق پرهیزکاری و خوبی باشـــند و نه دیو بدسـرشـت و شـریر بلکه باید ترکیبی از خوبی و بدی و مجموعه ای از فردیت و اجتماع باشـــند.» (میرصـــادقی، ۱۳۷۶،۸۶) در مرزبان نامه علاوه بر تعداد محدودی از این نوع شخصیّت ها ــ آمیزه ای از خوبی و بدی ـ شخصیّت هایی وجود دارد که هر چند ویژگی اطلاق گرایی قصّـه های قدیمی را دارند اما با تغییر سـرشـت مشـهور و معروف خود، به عبـارت دیگر بـا تعویض چهره ی نمادین خود به چهره دیگر و یا با حضـــور تکراری در داسـتان های فرعی دیگر با خوی و خصلتی متفاوت، نقاب اطلاق گرایی در این مجموعه ی داستانی از چهره ی آنها برداشته می شود. این شخصیّت ها عبارت است از:

– خر: نماد بی خردی اسـت اما شخصیّتی زیرک و هوشیار می یابد «باب اول، شگال خرسوار»

– موش: نماد پستی و زیرکی است اما زمانی شخصیّتی زیرک و مثبت و سازنده است «باب چهارم، موش و مار»، زمانی شخصیّتی زیرک و بدشانس «باب ششم، داستان موش و گربه»، زمانی شـخصـیّتی زیرک و خبیث که گاهی به دام می افتد « باب دوم، داستان آهو و موش و عقاب» و گاهی با زیرکی و خبیثی دیگران را به دام می اندازد «باب هفتم، ماجرای موش خایه دزد با کدخدا».

– روبـاه: نمـاد حیله گری و بدجنســـی اســـت «باب دوم، ماجرای روباه با بط» گاه شـخصیّتی سازنده و مثبت دارد « باب هفتم، داستان شیرو شاه پیلان، روباه مشاور مورد اعتماد شیر است».

– مار: نماد دشـمنی و بدسیرتی است «باب دوم، داستان برزگر با مار» گاهی بهترین دوست و مشاور انسان می شود «باب هشتم: داستان جولاهه با مار».

– ماهی: نماد زیرکی و هوشـیاری اسـت «باب ششم، داستان زغن ماهیخواربا ماهی» زمانی به وسیله ی ماهیخوار خورده می شود «باب نهم، داستان ماهی و ماهیخوار».

در انسان ها هم چنین تضاد و تعارضی دیده می شود. اگر زنان مرزبان نامه هوس باز و حیله گرند و شوهرشان با آن ها در جنگ و تعارض «باب ششم، داستان زن دیبا فروش و کفشگر»، «باب هشتم، داستان درودگر با زن خویش» زنان پارسایی هم یافت می شوند که عفت و کمال دارند و بی گدار به آب نمی زنند «باب پنجم، داستان مرد بازرگان با زن خویش»، «باب هشتم، داستان ایراجسته با خسرو». اگر انسان از هم نشینی با بدان نهی می شود « باب دوم، داستان برزگر و مار» گاهی بدان، بهتر از دوستان جانی عمل می کنند « باب دوم، داستان آهنگر با مسافر».

در مرزبان نامه با توجه به نقش و عملکرد همین شخصیت ها می توان مضامینی یافت، که بیش از دیگر مضامین تکرار شده اند، تکرار این مضامین نشانگر اهمیّت آنها در این مجموعه ی داستانی است.

– خرد و دانش: از مضمون های رایج در مجموعه ی مرزبان نامه است که تمامی داستان های این مجموعه را کم و بیش پوشش می دهد. مرزبان در باب اول این مجموعه در اولین گفتار خود با درباریان برداشتن و اهمیت آن تاکید می ورزد. تاکید بر خرد و دانش یکی از شاخصه های ایرانیان کهن است.

– حسادت و طمع ورزی: از جمله مضامین تکراری در مرزبان نامه است که به صورت های مختلفی ارائه شده است. ۱۳ داستان این مجموعه به طرق مختلف ضرر و زیان های این عادت اخلاقی ناپسند را به ما تعلیم می دهد.

– حسن نظر شاه به طبقه ی زیردست: این مضمون از جمله مضمون های تکراری در داستان های مرزبان نامه است که ۱۴ داستان این مجموعه، صورت های گوناگونی از این مضمون را در خود جای داده اند.

تقدیر و تشکر :

با سپاس از جناب آقای دکتر سیدمحتشم محمدی ، استادیار گرانقدر دانشگاه سلمان فارسی کازرون که همواره راهنمای من در مسیر این تحقیق بوده اند .

پی نوشت ها :

۱- بندهای ۲-۴ تا ۱۰-۴ مقاله مذکور حاصل تحقیق و بررسی دقیق و کامل اینجانب و به قلم نگارنده صورت گرفته است و نکات نوشته شده در این بندها از کتاب یا مقاله یا مجله ای اخذ نشده است .

۲- منظور از داستان های اصلی ، داستان اصلی باب هاست که هر باب داستانی با آن شروع و خاتمه می یابد و داستان های فرعی ، داستانهایی است که به تعداد متفاوت در داستان اصلی باب ها گنجانده شده است .

منابع:

۱- بهار، محمدتقی(۱۳۶۹)، سبک شناسی، «جلدسوم»، چاپ پنجم، نشر امیرکبیر، تهران .

۲- پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه ی فریدون بدره ای ، چاپ اول، نشر طوس، تهران.

۳-پیشاب، لئونارد (۱۳۷۴)، درس هایی درباره ی داستان نویسی، ترجمه ی محسن سلیمانی، چاپ اول، نشر زلال، تهران.

۴- پورنامداریان، تقی(۱۳۸۳)، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، چاپ پنجم، نشر علمی و فرهنگی ، تهران.

۵- حداد، حسین (۱۳۷۸)، داستان معاصر داستان نویسان معاصر، چاپ اول، مدرسه، تهران .

۶-خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، فن نثر در ادب پارسی، چاپ اول، نشر زوّار، تهران.

۷- داد، سیما(۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، نشر مروارید، تهران.

۸- سی کلارک، آرتور (۱۳۷۸)، هزار توی داستان، ترجمه ی نسرین مهاجرانی، چاپ اول، نشر چشمه ، تهران .

۹- میرصادقی، جمال(۱۳۷۶)، عناصر داستان، چاپ سوم، نشر علمی، تهران.

۱۰- وراوینی، سعد الدین(۱۳۸۶)، مرزبان نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ یازده، نشرصفی علیشاه ، تهران.

۱۱- یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، هنرداستان نویسی، چاپ پنجم، نشر نگاه ، تهران.

نمادشناسی نگاره‌های نسخه‌های خطّی *کلیله و دمنه*
(بر اساس دو نسخهٔ عربی و سنجش آن با نسخه‌ای فارسی)

شهره معرفت[1]

چکیده

یکی از عناصری که همسو و موازی با متن، می‌توان در خوانش متون از آنها بهره برد، نگاره‌ها است. نگاره پیوندبخش هنرِ نقّاشی با ادبیّات است. نگاره‌ها به‌ویژه در نسخ‌خطّی دارای ارزش‌های نسخه‌شناسی، نیز جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، زیبایی‌شناسی و تاریخی و... است. مقایسهٔ نمونه‌های متنوّعی از این نگاره‌ها که به دوره‌ها و ملّیّت‌های مختلف تعلّق دارند، موجب شناختِ تطوّر و تحوّل این نگاره‌ها است. نگاره را می‌توان به‌عنوان یک متن - همسو با بافت متن - مورد مطالعه قرار داد و آن را دالّی دانست که ما را به مدلول‌هایی رهنمون می‌شود که در شناخت متن راهگشا است. در این نوشتار، بر اساس نگاره‌های دو نسخهٔ‌خطّی عربی و سنجش آنها با یک نسخهٔ فارسی، به مطالعه و تحلیل این نگاره‌ها می‌پردازیم. تفاوت و تحوّل نگاره‌ها به‌ویژه با سنجش نگاره‌های همسان که دربارهٔ داستانی مشترک ترسیم شده‌اند، بهتر مشخّص می‌شود؛ از این تفاوت‌ها است: حجم متفاوت، چگونگی ترسیم کادر و رسم نگاره در آن، زمینهٔ نگاره، عناصر محوری نگاره (طبیعت، جانوران، انسان‌ها یا دیگر پدیده‌ها)، سادگی یا پیچیدگی یا نگاره‌های ترکیبی، نشانه‌های پویایی یا ایستایی، تفاوت دوره‌های مختلف تاریخی و ملّیّتی.

کلیدواژه: نمادشناسی، نگاره، نسخ‌خطّی، *کلیله و دمنه*

۱- استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی shohratmarefat@yahoo.com

۱. مقدّمه

موازی و همسو با یک متن، عناصر دیگری در خوانش متن مؤثّراند؛ جلد کتاب و نوع طرّاحی آن، عنوانِ متن، عناوین فرعی، توضیح، بخش تقدیم و تشکّر و... از این نوع‌اند. نگاره‌های نسخه‌های‌خطّی را می‌توان یکی از متون موازی (parallel text) با متن دانست. این نگاره‌ها همسو با متن نسخهٔ‌خطّی، روشنگر برخی از عناصر متنی و غیر متنی‌اند.

ترسیم نگاره در نسخه‌های‌خطّی تاریخی دیرینه دارد و نشانی است از تلفیق هنر و ادبیّات در متون مکتوب. این نگاره‌ها گذشته از جذب مخاطب و جاذبه‌های دیداریِ نسخه برای خواننده، دارای ارزش‌های دیگری نیز هستند. علاوه بر آن، این نگاره‌ها در امر نسخه‌شناسی نیز به کار می‌آیند. «هنر نگارگری نسخ‌خطّی... آینهٔ تاریخ و زندگی زمان» است (استوارت،۱۳۷۴-۷۵ :۱۰۳) و بر اساس سیر تاریخی نگاره‌ها، مکاتب متعدّدی پدید آمده است.

در این نوشتار بر اساس دو نسخهٔ‌خطّی از *کلیله و دمنه*، به مطالعهٔ این نگاره‌ها و تحوّل آنها در طی زمان می‌پردازیم؛ مشخّصات این سه نسخه چنین است:

(۱) *کلیلة و دمنة*، خط: کاتب: محمّد بن عبدالرّحمن، تاریخ کتابت: ۱۳ق، نسخ (اندلسی)، محلّ نگهداری: کتابخانهٔ دانشگاه ملک سعود. این نسخه، دارای ۱۱ نگاره است؛ علاوه بر آن، ۳۵ جای خالی در صفحات مختلف در این نسخه هست که برای ترسیم نگاره‌ها کشیده شده است.

(۲) *کلیلة و دمنة*، بدون نام کاتب و تاریخ، خط: نسخ، محلّ نگهداری: کتابخانهٔ باواریا. این نسخه یکی از چهار نسخهٔ کهن کلیله و دمنهٔ عربی و دارای ۷۳ نگاره است.

(۳) *کلیله و دمنه*، بدون نام کاتب، مورّخ: ثامن عشر جمادی‌الأوّل سنهٔ إثنین و تسعمأئة، خطّ نسخ. دارای ۱۳ نگاره است.

تحوّل نگاره‌ها در دوره‌های مختلف را می‌توان در دو نگارهٔ زیر که از حکایتی مشترک از *کلیله و دمنه* (حکایت زاغ و گرگ و شگال و شیر و شتر) برگزیدیم، به‌روشنی ملاحظه کرد؛ به دگرگونی ترسیم نگاره، رنگ‌ها، سادگی یا پیچیدگی آن و... توجّه کنید:

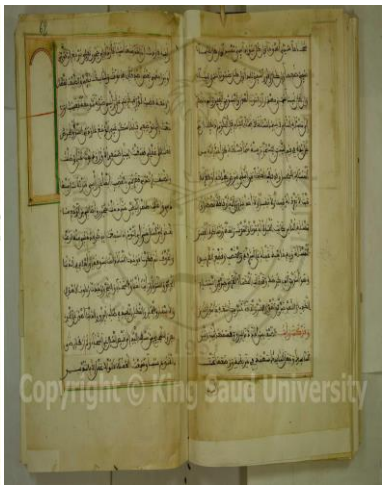
۲. پیشینه و ضرورت

دربارهٔ نسخه‌های مصوّر *کلیله و دمنه*، نوشته‌های پراکنده‌ای در ضمن مقالات وجود دارد؛ از جمله: «مقالهٔ «نگاهی به وجه اساطیری- آیینی شیر و گاو در دو نسخه از *کلیله و دمنه* (دورهٔ ایلخانی و تیموری)»، جلال‌الدّین سلطان کاشفی و...؛ «بررسی ویژگی‌های تصویری و مضمونی نسخه‌های‌خطّی مصوّر دورهٔ ایّوبیان»، مهناز شایسته‌فر و... ؛ نیز پایان‌نامه‌ای با عنوان «سیر تحوّل تصویری *کلیله و دمنه* در نگاره‌های ایران»، کبری صدیقی‌پور. مطالعهٔ نگاره‌های نسخ‌خطّی از مطالعات بینارشته‌ای است؛ پژوهش‌های این حوزه، حجم اندکی از مطالعات نسخه‌شناسی را به خود اختصاص داده است. بررسی و تحلیل نگاره‌ها به نسبت پژوهش‌های غربیان و نیز عرب‌ها، در ایران هنوز در آغاز راه است.

۳. بررسی و مقایسهٔ ویژگی نگاره‌ها

کهن‌ترین نگاره‌های غیر دینی به نگاره‌های حیوانات تعلّق دارد (نک: الحانی،۱۴:۱۳۸۶) و از جمله در فابل‌ها (fable) نمود می‌یابند. یکی از این نمونه‌ها *کلیله و دمنه* است که در ادامه به تحلیل نگاره‌های سه نسخه از آن می‌پردازیم:

* **حجم، کادر و جای قرار گرفتن نگاره.** از منظر حجم، در نگاره‌های نسخهٔ‌خطّی (۱) حجم بسیار کمتری به نگاره‌ها تعلّق گرفته است، این نگاره‌ها هر یک در کادر آمده‌اند و از متن جدا شده و حتّی گاه در هامش نسخه آمده‌اند؛ این تفکیک شاید بدان معنی است که نگاره‌ها هنوز به عنوان بخشی از متن پذیرفته نشده‌اند؛ حال آن‌که در نگاره‌های نسخهٔ (۲) فضای بیشتری به این نگاره‌ها تخصیص داده شده است و نیز مرزی میان نگاره و متن نیست و حتّی بخشی از متن و نگاره مماس با هم‌اند:


Copyright © King Saud University

در نگاره‌های نسخهٔ ایرانی (۳) هر چند شمار نگاره‌ها بسیار کمتر از نسخهٔ (۲) است، امّا هر نگاره در یک صفحه و در کادری همسان با کادر متن آمده است؛ نیز بر خلاف نگاره‌های (۱) و (۲) زمینه‌ای که نگاره بر روی آن ترسیم شده است، رنگ شده است و هیچ نقطه‌ای از آن رنگ‌نشده باقی نمانده است:

* **پدیده‌های طبیعی و جانوران.** نکتهٔ دیگر آن‌که در نگاره‌های (۱) محوری‌ترین عناصر گیاهان‌اند و در نگاره‌های (۲) انسان‌ها. گیاهان در نگاره‌های نسخهٔ (۱) نقش‌هایی بسیار ساده دارند و رنگ‌هایی طبیعی در آنها به کار رفته است؛ برای نمونه سه نگاره از نسخهٔ (۱) در ادامه آمده است:

گیاه مشترکی که در نگاره‌های هر دو نسخه قابل ملاحظه است، "سرو" است. سرو نماد جاودانگی است و «در اغلب موارد با قرار گرفتن در حاشیهٔ کادر، متن تصویر را به فضای باغ نزدیک کرده» است (کفشچیان،۱۳۹۰:۷۱). ترکیب گیاهان و جانوران را در نگاره‌های این نسخه تنها یک‌بار می‌توان دید، جانوری محو با درختی آشکار:

پوشش گیاهی در نگاره‌های نسخهٔخطّی فارسی (۳) متنوّع و با درختانی سر برافراشته است و نگارگر بر خلاف نگاره‌های (۲) سعی در نشان دادن حجم نیز کرده است:

از میان عناصر چهارگانه (آب، آتش، خاک و باد)، آب و پس از آن آتش در این نگاره‌ها نمود می‌یابند. نشانه‌های باد نیز در پویایی تصاویر قابل ملاحظه است. همهٔ این عناصر دارای نشانه‌های پویایی‌اند. آب در برکه و دریا با نقوشی (موج) کشیده شده‌اند و این موج بر پویایی تصویر می‌افزاید. رنگ آب آبی است و طبیعی:

نیز آتش شعله‌هایی رو بالا دارد:

آسمان نمودی در نگاره‌های عربی (۱)، (۲) ندارد، امّا در نگاره‌های ایرانی (۳) آسمان به رنگ آبی و علاوه بر آن کوه‌ها و تپّه‌ها مشهود است. حجم وسیعی از بخش بالای تصویر در شماری از نگاره‌های نسخهٔ (۳) متعلّق به آسمان است.

تصاویر جانوران در نگارهٔ (۱) ساده است و از تنوّع رنگ تهی؛ پیچیده‌ترین نگارهٔ این نسخه برگرفته از حکایت "دوستی کبوتر و زاغ و موش و آهو و باخه" چنین است:

همین حکایتِ نگارهٔ فوق را نسخهٔ‌خطّی (۲) در سه نگارهٔ پیاپی، با تنوّع رنگ و توضیحی نوشتاری در کنار نگاره به تصویر کشیده است. حرکت شکارچی و پرواز زاغ و پرواز کبوتران بر پویایی این نگاره افزوده است:

در مقابل، ترکیب گیاهان و جانوران در نگاره‌های (۲) فراوان است و گاه عناصر آن قرینهٔ هم هستند، حتّی موج آب نیز دارای قرینه است؛ این قراین تداعی‌گر فضایی آرام و ایستا است:

به‌سبب ماهیّت موضوعی *کلیله و دمنه*، انواع جانوران با تشخّصی انسانی در متن کتاب حضور دارند. در میان شخصیّت‌های مختلف تمثیلی در *کلیله و دمنه*، دو شخصیّت اصلی داستان، یعنی کلیله و دمنه نمود بیشتری در نگاره‌ها از دیگر جانوران دارند و قرینه‌سازی

در ترسیم آنها نیز ملاحظه می‌شود، رنگ‌هایی که در این نگاره به کار رفته است، گاه با واقعیّت همخوان نیست و این ناهمخوانی بر بُعد داستانی نگاره‌ها می‌افزاید:

شخصیّت داستانی دیگری که در سیر داستان حضور دارد، شیر است. شیر و گاو و جدال میان آن دو در باورهای باستانی ریشه دارد. جدال شیر و گاو که در نگارهٔ (۲) هر دو جسمی تقریباً یکسان دارند، نشان جدالی است برابر میان آن دو؛ هر دو شخصیّت در میانهٔ تصویر به یک میزان فضای نگاره را اشغال کرده‌اند. «گاو با پوست سیاه و سفید از نمونه‌هایی دورهٔ سلجوقی است که نمونهٔ دورنگ بودن یا ابلق بودن حیواناتی است که احتمالاً اصلیّت آنها از سرزمین‌های بودایی است» (سلطان کاشفی،۱۳۹۴:۲۱). دو درختی که پشت سر آنها تصویر شده‌اند، از یک نوع نیستند، امّا هر دو خمیده‌اند؛ این عدم تفاوت در نوع درخت‌ها و نیز خمیدگی آنها به سمت هم، به گونه‌ای ترسیم شده است که تقابل شیر و گاو و حالت تهاجمی آن دو را بیش از پیش نشان می‌دهد:

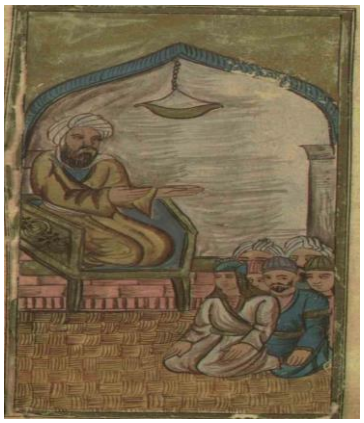
جدال دیگری که در تصاویر (۳) می‌بینیم، تصویر جدال شیر و خرگوش است:

در این نگاره، شیر و خرگوش یک اندازه ترسیم شده‌اند و این تصویر خود نشان از مغلوب شدن شیر دارد.

و امّا جانوران دیگر: از اسب (با نمدزین‌هایی منقّش، با افسار و لگام)، الاغ و گاو (که گاری‌ای بدان بسته می‌شد و بر روی گاو نیز پوششی بود، دارای یوغ) برای سفر استفاده می‌شده است:

* **انسان‌ها.** تقریباً همهٔ شخصیّت‌های انسانی دارای دایره‌ای هاله‌مانند[i] بر گِرد سر خود هستند و انسان‌ها از این نظر تمایزی با هم ندارند و این هاله در زن و مرد، شاه و بنده به طور یکسان قابل ملاحظه است؛ امّا تمایز جایگاه اجتماعی انسان‌ها را می‌توان به‌روشنی از این نگاره‌ها دریافت: شاه و قاضی بر جایگاهی بلندتر تکیه زده می‌زنند، شاه تاج بر سر دارد و شمشیر در دست و قاضی دارای ریش و دستاری بلندتر از دیگران است:

چنان‌که در نگارهٔ بالا می‌بینیم، برخی (حکیم) مرتبهٔ نشستن دارند و برخی (خدّام) باید در حضور شاه/ خلیفه یا قاضی بایستند. لباس خدم – در تصویر سمت چپ – متفاوت از دیگران است: پاپوش‌های بلند سیاه، لباسی با آستین تنگ، دستاری کوتاه. در نگارهٔ ایرانی (۳)، شیوهٔ نشستن مردم و... با نگاره‌های عربی متفاوت است: دو زانو و دو دست به نشانهٔ احترام بر روی زانو قرار دارد. بر میان لباس بر روی کمر نیز کمربندی بسته‌اند. نیز تنوّع کلاه و دستار در این نگاره بیشتر است:

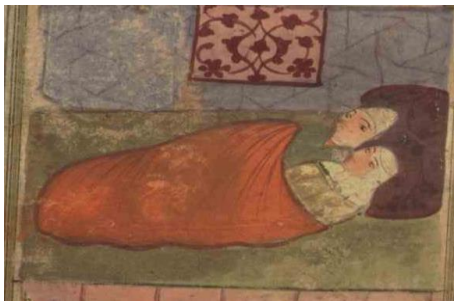


نیز صورت شخصیّت‌های تاریخی چون کسری انوشیروان و برزویه در این نگاره‌ها منعکس است؛ بر اساس تکرار چهره‌ها در این نگاره‌ها، تصویری از چهره‌های تاریخی را می‌توان ترسیم کرد:

گذشته از آن، تفاوت پوشش زنان و مردان نیز در این نگاره‌ها مشهود است؛ پوشش زنان از مردان بلندتر است؛ نیز زنان همیشه شلوار دارند، امّا مردان نه و سر زنان با پوششی مقنعه‌مانند و نیز گاه سربندی بسته شده است:

در نگارهٔ سمت راست، غلبهٔ مرد بر زن ملاحظه می‌شود.

در نگاره‌های اروتیک عربی، زن و مرد پوششی ندارند (نگارهٔ سمت راست)، امّا زنان در نگاه‌های ایرانیِ همسان با این نگاره‌های عربی پوششی کامل دارند (نگارهٔ سمت چپ):



نیز لباس و شیوهٔ نشستن ملّیّت‌های مختلف در این نگاره‌ها با هم تفاوت دارند؛ برای مثال، در سمت راست نگارهٔ زیر پوشش یک ایرانی (لباسی طرح‌دار و کاملاً پوشیده با آستین‌های گشاد و دستاری سفید بر سر و موی کوتاه) و در سمت چپ، پوشش یک هندی (بالاتنهٔ بدون لباس، شلوارک‌مانندی همراه با شنل‌مانندی، موی بلند بی هیچ پوششی) آمده است؛ شیوهٔ نشستن آن دو نیز با هم متفاوت است؛ ایرانی چهارزانو نشسته است و هندی پاشنه‌های دو پا را در نشستن در کنار هم قرار داده است:

گفتنی است تنوّع رنگ در نگاره‌های (۲) و (۳) فراوان است، امّا در نگاره‌های نسخهٔ عربی این تنوّع تمایزی در میان شخصیّت‌های داستان ایجاد نمی‌کند، در حالی‌که در نگاره‌های نسخهٔ ایرانی این تمایز گاه به چشم می‌خورد؛ برای نمونه، دزد تنها کسی که در این نگاره‌ها لباس سیاه بر تن دارد:

* **اشیاء.** در نگاره‌ها، گذشته از جانداران، اشیایی نیز ملاحظه می‌شود. در نگارهٔ بالا، شخص هندی زیورآلاتی در دست و پا دارد، امّا مرد ایرانی هیچ آرایشی ندارد.

نیز در نگارهٔ ذیل، تصویر طبلی آویزان بر درختی هست و این تنها تصویر ابزار موسیقایی است که در نگاره‌ها انعکاس یافته است: طبلی سرخ‌رنگ با هیئتی استوانه‌ای، با بندی و حفره‌ای بر روی آن که دارای نقوشی هندسی است:

نیز در حکایت «بازرگان بسیار مالی که مردی را به مزدوری گرفت تا جواهراتش را سُفته کند»، ابزاری است که گویا برای سفته کردن جواهر است؛ پایه‌ای که شیئی با زبانه‌ای بر روی آن قرار دارد:

در نگارهٔ ایرانی (۳) کاسه‌ای منقّش با طبقی بزرگ و دو لیوان جام‌مانند با پایه‌های بلند دیده می‌شود:

برزویه در نگارهٔ زیر کتاب *کلیله و دمنه* را در دست دارد و نیز رحلی روبروی اوست. تصویری از کتاب *کلیله و دمنه* تنها در همین نگارهٔ (۲) آمده است:

معمولاً از رحل برای سهولت در استفاده از کتب (مقدّس) کاربرد داشته و شکلش نیز در دوره‌های مختلف تاریخی متفاوت بوده است. رحل در این نگاره دو تکّه چوب است که به هم متّصل شده‌اند.

تصویر ابزار شکار را تنها در نگاره‌های ایرانی (۳) می‌توان دید: تیر و کمان و تفنگ و تور ماهیگیری که بر خلاف نگاره‌های عربی نسخهٔ (۲) نشانی است از روحیهٔ رزمی:

* **معماری و ساختمان‌ها.** معماری قدیم در نگاره‌های هر سه نسخه دیده می‌شود: سقف‌های هلالی، کاربرد فراوان نیم‌دایره در ساختمان، نقش دیوارها، نوع در (دارای دو حلقه برای در زدن: ظاهراً حلقهٔ سمت چپ برای مردان، دو در، هلالی، منقّش)، سقف‌ها مسطّح است:

در نگاره‌های ایرانی (۳) سقف‌ها دو گونه‌اند: مخروطی و مسطّح. پنجره‌ها و درها نیز هلالی ترسیم شده‌اند:

نتیجه

با تأمّل در نگاره‌های نسخه‌های‌خطّی مورد مطالعه دریافتیم:

در نگاره‌های نسخهٔ (۱)، محور گیاهان‌اند و نقش‌ها بسیار ساده و رنگ‌ها طبیعی. در نگاره‌های نسخهٔ (۲) و (۳) محور انسان‌ها هستند؛ نقش‌ها پیچیده‌تر، رنگ‌ها متنوّع و گاه غیر طبیعی که بر وجه داستانی متن می‌افزاید. نیز هر دو نگاره دارای فواید مردم‌شناسی (نوع پوشش، نوع معماری و...) و اجتماعی (طبقهٔ اجتماعی، روابط اجتماعی، رابطهٔ زن و مرد و...) هستند. در نگاره‌های نسخهٔ (۲) قرینه‌سازی موجب تعادل و ایستایی تصاویر است. نمود اندیشه‌های دینی و بازتاب چهره‌های تاریخی در نگاره‌های این نسخه ملاحظه می‌شود. علاقه‌های فرهنگی، هنری و... را می‌توان از این نگاره‌ها دریافت: زیورآلات، موسیقی، ابزار کار، رحل، کتاب در نگاره‌های عربی نسخهٔ (۲) و ظروف و ابزار رزم در نگاره‌های ایرانی نسخهٔ (۳) غلبه دارد. زمینهٔ نگاره‌های نسخهٔ (۳) کاملاً رنگ‌شده است. نیز تصاویر در آن دارای بُعد است. نمود اندیشه‌های باستانی و عناصر طبیعی‌ای چون آسمان تنها در نگاره‌های نسخهٔ (۳) مشهود است. نیز اجزاء نگاره در نسخهٔ (۳) بیش از همه با متن همسویی دارند.

منابع

- استوارت، کری ولش؛ سیّد محمّد طریقی. (۱۳۷۴-۷۵). «نگارگری نسخ‌خطّی در ایران». هنر. شـ۳۰. صص۱۰۱-۱۶۸
- سلطان کاشفی، جلال‌الدّین؛ عاصمه هادوی‌نیا. (۱۳۹۴). «نگاهی به وجه اساطیری-آئینی شیر و گاو در دو نسخه از کلیله و دمنه (دورهٔ ایلخانی و تیموری)». جلوهٔ هنر. شـ۱۴. صص۱۷-۲۵
- کفشچیان مقدّم، اصغر؛ مریم یاحقّی. (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». فصلنامهٔ باغ نظر. شـ۱۹. سال۸. صص۶۵-۷۶
- ناصر، الحانی. (۱۳۸۶). «التّصویر العربیّ». الأقلام. السّنة الثّانیة. الجزء۱۲. صص۳-۲۰

یادداشت‌ها

i«در برخی از نسـخه های مصوّر قدیمی... این هاله بر دور سر همهٔ پیکره‌های انسانی و همچنین پرنده‌ها و حیوانات به چشم می‌آید که شاید با توجّه به تأثیر اندیشه‌های اسلامی مبنی بر تقدّس همهٔ موجودات و جایگاه یکسـان همهٔ آنها نزد خداوند باشـد، امّا رفته‌رفته این هالهٔ مقدّس تنها سـر مقدّسـین را احاطه کرده و نماد درخشـش نور الهی از شـخصـیّت مقدّس می‌شـود» (کفشچیان، ۱۳۹۰:۷۱).

بررسی نقش اسب و جایگاه آن در قصه‌های عامیانه

پریسا میرزایی ماهر[۱]
رامین محرمی[۲]
دلیلا مصباح[۳]

چکیده

حیوانات نقش عمده‌ای در قصه‌ها و داستان‌ها دارند. حضور حیوانات جادویی در قصه‌ها با قدرت‌های خارق العاده‌ای که دارند موجب جذابیت و کشش بسیاری برای کودکان می‌شود، اسب‌ها در قصه‌ها جایگاه ویژه‌ای دارند و به صورت اسب سخنگو، اسب بالدار، اسب دریایی، اسب سیاه نمود پیدا می‌کنند. از خصوصیات بارز آنان در این قصه‌ها پیشگویی، دانایی، هدایت و تکوین شخصیت قهرمان است. اسب‌ها در واقع عنصر اصلی دست‌یابی به بلوغ فکری و اخلاقی و همین‌طور رشد روحی قهرمانان بوده‌اند. آن‌ها همواره حامی قهرمان در مواقع سختی بوده‌اند. همین‌طور جدایی آن‌ها از قهرمان در مقطع خاصی از قصه، به استقلال فردی قهرمان می‌انجامد. تشبه آن‌ها به انسان در گفتار و رفتار و تغذیه و... می‌تواند کودک را در همزادپنداری با قهرمان و یکی انگاشتن اسب و قهرمان یاری دهد و لذا کودک با همسان سازی شرایط خود و قهرمان قصه، عکس العمل مثبتی در رویارویی با مشکلات از خود نشان خواهد داد. همچنین در برخی قصه‌ها می‌توان اسب را راهنمای دست‌یابی و یکی شدن قهرمان با آنیمای وجود خود دانست که در آخر با فرافکنی مثبت آن به یک شاه‌دخت و یکی شدن آنیما با وجود قهرمان، نقش اسب پایان پذیرفته و قهرمان با پیروزی به سمت شهر و دیار و به سمت خانواده‌ی خود باز می‌گردد. در تمام این قصه‌ها هیچ کدام از این جانوران به یاری نیروی شریر نمی‌پردازند، بلکه با همراهی قهرمان و با یاری رساندن به نیروی خیر به طور مداوم به جنگ با نیروی شریر و براندازی آن همت می‌گمارند.

کلمات کلیدی: اسب، اسطوره، فولکلور، قصه، نماد

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی mirzaei.maher@yahoo.com
۲-دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی moharami@uma.ac.ir
۳-آموزش و پرورش اردبیل

۱. مقدمه

قصــه نخســتین ابزاری اســت که زندگی آدمی و رازهای نهفته‌ی آن را در خود منعکس می‌کند تا آدمی بتواند جهان را کشـف کند و به آگاهی و آزادی برسد. قصه قادر است به تجربه‌های آدمی معنا بخشـد تا آن جا که وسیله‌ای شود که همچون پله و نردبان او را به آســمان و عالم برتر رهنمون ســازد و بدین ترتیب رنگ تقدّس بر خود گیرد و از عالم اســاطیری و قصــه‌های نخســتین چنان بهره‌مند شــود که بتواند مهارت «رازآموزی»، «رمزوارگی» و «نوزایی» را در لایه‌های خیال از سر بگیرد و صرفاً برای او وسیله‌ی تفریح و ســرگرمی و گریز از واقعیت نباشــد. میرچا الیاده دانشــمند و پژوهش‌گر معروف که تحقیقات بسـیاری در زمینه‌ی قوم شـناسـی و مردم شناسی[۲۲]و علم اساطیر دارد معتقد اسـت؛ «آدم مذهبی موجودی نیست که تنها در مسیر تاریخ و زمان غیرقابل بازگشت به سـر می‌برد، بلکه در زمانی غیر تاریخی و برگشـت‌پذیر نیز سیر می‌کند، بنابراین لامحاله مقهور سیر و صیرورت تاریخ و زمان فلکی نیست، بلکه قادر است عهد گذشته و فراموش شــده را تجدید کند و از این طریق این تجدید عهد، تجلّی و فروغ مجدّد امر قدســی را میسر سازد»(الیاده، ۱۳۶۲: ۲۱۴-۲۱۵).

همزیسـتی قصـه‌ها با اساطیر و مراسم آیینی مختص جوامع بدوی و قبیله‌ای نیست، انسـان مدرن با خوانش قصـه بدون آن که خودش متوجه باشد در لایه‌های پنهانی روانِ خود از سـاختار مینوی آن متأثر می‌شـود و جهان هستی همچون موجودی صاحب زبان بر او نمود پیدا کرده و به زبان رمزی با او سـخن می‌گوید. لذا آدمی مشــتاقانه درصــدد بازگشـایی این رمز بر می‌آید تا به وسیله‌ی آن به حیات خودش معنا ببخشد و همچنین با باز شـدن درِ عالم بر انسـانِ مضـطرب عصـر مدرن، از آن وحشـت و هولی که خوانش دوران‌های تاریخی گذشته و معاصر در او ایجاد کرده است، رها می‌شود و به مأمن پر رمز و راز قدم می‌گذارد. بنابراین انواع قصــه‌ها اعم از پیکار قهرمان با نیروهای اهریمنی، عبور از موانع، حل معماهای طرح شـده از سوی پادشاه و فرمانروا، ورود به سرزمین ناشناخته، افتادن در آتش، پرواز در آسـمان، قدم نهادن بر سـرزمین پریان و زناشـویی با شـاهزاده خانم و سـوار شـدن بر اسـب بالدار و... در نهایت اگر شامل طرحی رازآموز باشد در کنار بُعد خیال‌گونه خود می‌تواند حامل پیام معنوی نیز باشد.

---

[۲۲] Anthropoligy

رویکرد ما در این مقاله به سمت قصه‌هایی است که با ورود اسب به قصه رنگ و شکل خاصی به خود می‌گیرند، پس لازم است ابتدا کمی از پیشینه‌ی حضور حیوانات در آثار ادبی بیاوریم. حضور حیوانات و اشیاء، شیوه‌ای است که توانایی خاصی به اثر می‌بخشد و از حضور تکراری و یکنواخت شخصیت انسانی آن می‌کاهد. استفاده از حیوانات در آثار ادبی پیشینه‌ی درازی دارد که در نوع ادبی به آن فابل[۲۳] می‌گویند که گاه شامل قصه‌هایی مربوط به موجودات طبیعی و یا وقایع شگفت و افسانه‌ها و اسطوره‌های جهانی نیز می‌شود(تقوی، ۱۳۷۶: ۹۲). زمرّدی در نقد تطبیقی ادیان به نقل از (شاله، تاریخ مختصر ادیان، ۱۳۵۴: ۳۹) آورده است که ایزدان و الهه‌ها قبل از این که نقش انسان را پذیرا باشند در نقش حیوان تجسّم می‌یابند و در نظر بدوی، حیوان از انسان اسرارآمیزتر است. همین‌طور حمیرا زمرّدی در کتاب نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه و منطق و الطیر عطّار علت تشبّه انسان به حیوانات یا بر تن کردن پوست آنان را نشان دادن خود به صورت انسان برتر می‌داند. از این روست که رستم در شاهنامه پلنگینه یا ببر بیان می‌پوشد و به واسطه‌ای همسانی با توتم (ببر، پلنگ) به شخصیتی قوی و شکست‌ناپذیر تبدیل می‌شود(زمرّدی، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

بزد دست و پوشید ببر بیان ببست آن کیانی کمر بر میان

(فردوسی، ۱۳۹۰: ۶۷۲)

ناگفته نماند که فروید نیز تقلید انسان از حرکات و پوشش حیوان و خوردن گوشت و خون آن را از مظاهر توتم شمرده است و به انگیزه‌ی همسانی با توتم قبیله‌ای اشاره می‌کند. «توتم حیوانی است که با مجموع افراد گروه رابطه‌ای مخصوص دارد و به ندرت نیز رستنی یا یکی از نیروهای طبیعت(باران، آب) توتم قرار می‌گیرد. توتم در درجه‌ی اول نیای گروه است و در درجه‌ی ثانوی یک روح نگهبان و نیکوکار است»(فروید، ۱۳۵۱: ۷). «در اساطیر مصر حیوانات بی‌شماری پرستیده می‌شد، آنان را مومیایی کرده و مراسم تدفین باشکوهی برایشان می‌گرفتند و اگر کسی آنان را از سر عمد می‌کشت به مرگ محکوم می‌شد(ویو، ۱۳۷۵: ۹۴). در قصه‌های عامیانه نیز ما شاهد حضور پررنگ و مؤثر حیوانات هستیم به خصوص در قصه‌های پریان که رابطه‌ی تنگاتنگی با شخصیت داستان

[۲۳] Fable

و حیوانات وجود دارد. از جمله این حیوانات می‌توان به اسب اشاره کرد که نقش بسزایی را در این قصه‌ها ایفا می‌کند. ما در مجموعه قصه‌های صبحی، مشدی گلین خانم و قصه‌های آذربایجان به قلم نورالدین سالمی، اسب و نقش آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲. حضور اسب در متون فارسی

در متون زرتشتی به وفور حضور اسب احساس می‌شود تا آن جا که ایزدان آریایی چند بار به صورت اسب ظاهر می‌شوند و با صفات اسب توصیف می‌شوند(عبداللهی، ۱۳۸۱: ۴۸). عبداللهی در فرهنگ‌نامه‌ی جانوران به نقل از کتاب ماللهند(بیرونی، ۱۳۶۲: ۶۸-۲۰۴) آورده است که در این کتاب از کشیده شدن ارابه‌ی خورشید به وسیله‌ی اسب‌ها در اعتقادات هندوان سخن به میان آمده است. نکته‌ی قابل ذکر آن است که اغلب شیوه‌ی زاده شدن و پروراندن اسبانی که بعدها مرکب خاص قهرمانان خواهند شد، غیر معمول و متفاوت یا اسیر اسب‌ها رقم زده می‌شود که داستان رخش و چگونگی انتخاب او معروف است و یا جست و جوی آب حیات نیز مرکب ویژه‌ای می‌طلبد که رنگی از تقدّس و ویژگی آیینی به خود می‌گیرد(عبداللهی، ۱۳۸۱: ۴۸). همین‌طور وی در فرهنگ‌نامه‌ی خود از قصص قرآن(سور آبادی، ۱۳۴۷: ۲۲۴) داستان اسکندر را آورده است که او زمانی که در جست و جوی آب حیات برآمد پرسید که آن را کجا می‌توان یافت، گفتند: در تاریکی. پرسید که کدام حیوان می‌تواند در تاریکی بهتر ببیند، گفتند: مادیان بکر. به همین دلیل دستور داد برای رفتن به این سفر و یافتن آب حیوان تا بیست هزار مادیان بکر انتخاب کنند(عبداللهی، ۱۳۸۱: ۴۸). در ادبیات داستانی معاصر نیز می‌توان به این دو داستان در مورد اسب اشاره کرد: داستان اسب از رضا بابا مقدم، که از زبان پسری نقل می‌شود که یکی از همکلاسی‌هایش با گذر زمان تبدیل به اسب می‌شود و دومین داستان، داستان اسب ریزی از بیژن نجدی است که در انتها راوی و اسب یکی می‌شوند. «دهان اسب پر از صدای دلش بود. لذت یورتمه به کشاله ران‌هایم زور آورده بود. می‌دانستم نه پاکار، نه آتای هیچکس نمی‌تواند مثل من بدود...من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم، اسب، من، اسب...»(نجدی، ۱۳۹۱: ۲۷- ۲۸). در این

داستان‌ها می‌توانیم اسب را رمزی از بیگانگی انسان معاصر بدانیم در رابطه با دنیای پیرامون خودش.

۳. اسب در اساطیر

اسب در اساطیر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در باورهای عامیانه نیز موجب خوش یمنی و دفع بلاست. «در داستان آفرینش از میان آب ازلی نخست آتش عین اسبی است که محل او در آب است و آفریدگار کاینات در تجسم مادی خود به صورت اسپ درآمده است....در ذهن اقوام هند و اروپایی از اسب به عنوان نشانه‌ی ویژه ایزد آفتاب و ایزد ماه و ایزد باد سخن رفته است...»(یاحقی، ذیل واژه‌ی اسب). در اساطیر یونان نیز از تغییر شکل خدایان به صورت اسب سخن به میان آمده است. «سنتورها یا قنطروس[۲۴] در اساطیر ایران و روم، نیم اسب و نیم انسان هستند و اصولاً به موجودات وحشی بیشتر شباهت دارند تا انسان‌ها. اما یکی از آن‌ها به نام کیرون[۲۵] به خاطر درایت و سجایای اخلاقی پسندیده، شهرت یافته است... تا بدان پایه که پسران پهلوانان و بزرگان را به وی می‌سپردند تا آن‌ها را تربیت کند و آموزش بدهد. آشیل و اکولاپیوس که پزشکی حاذق بود از شاگردان او بودند. آکتائون، آن شکارچی بزرگ و بسیاری دیگر را او به بار آورده بود..»(همیلتون، ۱۳۷۶: ۵۵- ۴۰۰). در اساطیر یونان، پگاسوس اسبِ بلروفون توسط یک الهه به او داده می‌شود. این اسب صاحب دو بال بود و همین مزیت باعث پیروزی بلروفون بر دشمنانش می‌شد. در آخر به خاطر جاه‌طلبی بلروفون از او جدا شد و به اصطبل زئوس پناه گرفت و زئوس هر گاه می‌خواست صاعقه‌اش را به کار بیاندازد از وجود او استفاده می‌کرد(همیلتون، ۱۳۷۶: ۱۸۳- ۱۸۴). در اساطیر مصر نیز از ایزدی به نام تائوئرت[۲۶]؛ ایزد بانوی فرزندزایی نام برده می‌شود. «تائورت به معنی بزرگ، ایزد بانوی محبوب فرزندزایی و نماد مادر و شیردهی است. او همچون اسبِ آبی ماده با پستان‌های آویخته، روی دو پاهای عقبی‌اش ایستاده، نشان هیروگلیفی سا(نگاهبانی) و فرورده (طومار)ی از پاپیروس را در دست دارد. او به ویژه در تِب می‌پرستیدند و به دوران سلطنت نوین در میان مردم طبقه‌ی متوسط از محبوبیت بسیار برخوردار بود و اغلب

---

[۲۴] Centaurs
[۲۵] Chiron
[۲۶] Taueret

نامش را بر فرزندان خود می‌گذاردند...»(ویو، ۱۳۷۵۸: ۷۵۸). «در اسطوره‌ها و مراسم دینی بسیاری از تمدن‌ها، نیز اسب مقام شامخی دارد و در وهله‌ی اول، نماد خورشید بود و گردونه‌ی او را می‌کشید و برای خدایان خورشید قربانی می‌شد، آن را با خدایان دریا مربوط می‌دانستند»(دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۶۸). در روایت‌های ایرانی به گفته‌ی هینلز چندان به این اسب بالدار اشاره نشده است. «جز در نقش برجسته‌ی گورها در روایت‌های ایرانی از اسب بالدار به ندرت یاد می‌شود...به روایت از کتاب کوچه اثر ارزشمند زنده یاد شاملو، در باورهای مردسالارانه توده تا زمان حضرت سلیمان اسب‌ها بال داشتند و در دریا زندگی می‌کردند و به خشکی نمی‌آمدند. حضرت آن‌ها را به خشکی دعوت فرمود. شهریارِ اسب‌ها گفت اطاعت می‌کنم به شرط آن که زن‌ها بر پشت من سوار نشوند! پس از آن که بنی‌آدم شرط را نقض کردند بال اسب‌ها افتاد و به هیأت امروز درآمدند»(هینلز، ۱۳۸۵: ۴۵۶- ۴۵۷). در بندهشن آمده است که تیشتر برای مبارزه با اهریمن به سه شکل بگشت: «مرد تن، اسب تن، گاو تن. سی شبانه روز در روشنی پرواز کرد. به هر تنی ده شبانه روز باران آورد چنان که اختر شماران نیز گویند که هر اختری سه تن دارد...»(دادگی، ۱۳۶۹: ۶۵). «در سرودی که به تیشتر اختصاص دارد سخن از نبرد میان این خدا و دیو خشکسالی است. بدین روایت تیشتر به هیأت اسب زیبا و سفید و زرین گوش، با زین و برگ طلایی به دریای گیهانی فرو می‌رود و بدان جا با دیو اپوشه که به هیأت اسبی سیاه با گوش و دم و هیأتی دهشتبار رو در رو و سه شبانه روز می‌جنگد. اپوش اما نیرومندتر است و تیشتر اندوهناک به اورمزد می‌نالد که ناتوانی من از آن است که مردمان مرا نیایش شایسته نکرده و قربانی شایسته‌ای نداده‌اند. پس اهور مزدا خود برای تیشتر قربانی می‌دهد و نیروی ده اسب، ده شتر، ده نر گاو، ده کوه و ده رود در تیشتر دمیده می‌شود و دیگر بار تیشتر با اپوش می‌جنگد و این بار تیشتر قدرت یافته از نیروی قربانی در نبرد پیروز می‌شود و آب به مزارع و چراگاه‌ها جاری می‌شود»(هینلز، ۱۳۸۵: ۷۶ ۷۷). همین‌طور ورثرغن یا بهرام که خدایی جنگ‌جو است همانند تیشتر چند هیأت دارد که سومین هیأت او اسبی سپید رنگ با ساز و برگی زرین است. این ایزد با قربانیانی که نثارش می‌کنند به جنگ بدکاران و ناراستان می‌رود و با نیایش‌هایی که مخصوص اوست و توسط مردم انجام می‌گیرد، می‌تواند بر بیماری‌ها غلبه کند و در نتیجه سرزمین آریایی از گزند طاعون و دشمن و امراض مصون بماند(همان: ۸۳).

در ایران باستان بسیاری از نام‌ها با این ترکیب به وجود آمده است. «بسیاری از نام‌های باستانی ایرانی با اسب ترکیب شده‌اند مانند: سیاوش به معنی دارنده اسب سیاه و بیوراسب دارنده‌ی هزار اسب. در قصه‌ها اسب مهم‌ترین یاور پهلوان است. گزینش اسب خود نوعی آئین تشرف به پهلوانی است مانند داستان انتخاب رخش به دست رستم یا حتی انتخاب کره‌ی رخش به دست پسر رستم، سهراب»(پریشانی و شیربچه، ۱۳۸۸: ۲۹).

۴. اسب‌های جادویی در قصه‌های عامیانه

با پیشینه‌ای که از حضور اسب در اساطیر و متون کهن آوردیم می‌توان به اهمیت این حیوان و رابطه‌ای که بین آن و قهرمان و سوارش وجود دارد پی برد. «روان‌کاوان اسب را نماد روان ناخودآگاه و غیر بشری می‌دانند. باورهای قومی و اساطیری فراوانی درباره‌ی اسب در میان ملل رایج است و سبب شده تا معانی سمبولیک فراوان از قبیل: آزادی، اندام زیبا، انرژی خورشید، پایداری، حس شنوایی، خیرخواهی، دانش زمانی، سپاس‌گزاری، پیروزی، قدردانی، سرعت، فهمیدگی و فراست، نیرومندی، هوش، خیره‌سری و سرسختی و غرور در هنر و اندیشه ادبی و فرهنگی تبلور یابد»(سجادی راد و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۰۵). در این قصه‌ها گونه‌های مختلفی از اسب‌ها را می‌بینیم که نقش عمده‌ای در یاری و همراهی قهرمان دارند. برونو بتلهایم در کتاب افسون افسانه‌ها به نیاز کودک در برقراری ارتباط با جهان اشاره می‌کند. قصه‌های پریان بر اساس تجربه‌های کودک از جهان اطرافش پیش می‌رود و به رشد و گسترش کودک کمک می‌کند.«جانداران آزادانه گرد جهان می‌گردند، بنابراین چه چیز طبیعی‌تر از این‌که همین حیوان‌ها بتوانند قهرمان قصه‌ها را در جستجوهایش که او را به دور دست‌ها می‌کشاند، راهنمایی کنند»(بتلهایم، ۱۳۹۲: ۵۸).

۱- **اسب پرنده؛ اسب باد**، این اسب در قصه‌ی اسب پرنده به یاری احمد می‌آید و در آخر با از بین بردن پادشاه او را به سلطنت می‌رساند. این اسب ویژگی‌های خاص خود را دارد و نحوه‌ی ظاهر شدنش نیز با اسب‌های قصه‌های دیگر متفاوت است. احمد بعد از مرگ پدرش تنها می‌شود و بنا به وصیت پدر صندوقی را که در طویله چال شده بود، بیرون می‌کشد و به حیاط می‌برد.«وقتی در آن را باز کرد نگاهش به یک تکه کاغذ افتاد. کاغذ را برداشت

و خواست آن را ببیند که کاغذ از دستش رها شد و به پرواز درآمد، احمد به دنبال آن دوید ناگهان کاغذ یه یک اسب سفید بال‌دار تبدیل شد»(سالمی، ۱۳۹۱: ۲۹۸). در قصه‌ی مَلِک ممّد، اسب‌های پرنده در تملک دیو هستند و هیولا سوار بر آن‌ها به تعقیب قهرمان می‌پردازد، این ماده اسب و کره‌ی او در ازای پیشنهاد آزادی از طرف قهرمان به او یاری رسانده و هیولا را از آسمان روی کوه‌ها رها کرده و به هلاکت می‌رسانند و سپس قهرمان قصه با برداشتن سنجاقی که هیولا بر گوش آنان زده، آزادشان می‌کند(همان: ۲۷- ۲۸). این قصه یادآور پگاسوس؛ اسب بالدار بلروفون است که بخاطر خودخواهی او، در آسمان رهایش کرد و از او جدا شد.

۲- **اسب دریایی؛ کره‌ی دریایی،** «در عهد عتیق اسب آبی، بهیموت نام دارد و احتمالاً از زبان مصری آمده است، او نماینده‌ی نیروی قتّالی است که خداوند تحت تسلط دارد، اما انسان نمی‌تواند بر آن فایق شود و آن را اهلی کند»(شوالیه،۱۳۷۸، ذیل واژه‌ی اسبِ آبی). در قصه‌ها اشاره‌ی مستقیمی به بال اسبان دریایی نمی‌شود، آنان یا به باد تبدیل شده و به پرواز در می‌آیند و یا به سرعت باد می‌توانند مسیر را طی کنند.«در افسانه‌های مردمی از اسبی یاد می‌شود که نام‌های متفاوت بحری، بادی، و دریایی دارد و در هاله‌ای از ابهام گاه اسبی اهورایی و گاه اسبی اهریمنی و او را یارای پرواز است و قهرمان افسانه را از دشواری‌ها می‌رهاند و در برخی روایت‌ها هم‌تای سیمرغ است»(هینلز، ۱۳۸۵: ۴۵۶). در قصه‌های مشدی گلین به گردآوری ساتن، کره‌های دریایی نقش مثبتی دارند و همان‌طور که از نام آنان پیداست از آب گرفته شده‌اند و با اسب‌های دیگر متفاوتند، آنان در عین حال که باهوش و کاردان و وفادارند به زبان آدمی صحبت می‌کنند و حتی تغذیه‌ی متفاوتی دارند، در عین حال از نیرویی جادویی و سحرآمیز برخوردارند و در تمام مسیر همراه قهرمان هستند. بین آنان و قهرمان داستان رابطه‌ی عاطفی بسیار محکمی برقرار است که در ادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت.

۳- **اسب‌هایی با رنگ‌های خاص،** در قصه‌ی مَلک ممّد آمده است که هر شب سه سوار به گور پادشاه نزدیک می‌شوند و هر کدام اسبی به رنگ لباس‌های

خودشان دارند. «مردی را دید با لباس آبی رنگ که به طرف گور می‌آمد... مَلک ممّد به او نزدیک شد و با شمشیر او را کشت، بعد لباس‌های او را درآورد و آن‌ها را روی زین اسبِ آبی رنگ گذاشت ...نصفه‌های شب مردی با لباس قرمز و اسب قرمز به گور نزدیک شد... نیمه‌های شب مردی سفیدپوش با اسبی سفیدرنگ به مقبره نزدیک شد..»(سالمی، ۱۳۹۱: ۱۲-۱۴). بعد در ادامه‌ی قصه می‌بینیم که قهرمان با استفاده از هر اسب شاهزاده خانمی را از وسط دریا به ساحل می‌آورد. در قصه‌ی دیو دختر نیز ملک جمشید اسبی دارد سیاه رنگ که هر زمان به وجود او نیاز دارد با آتش زدن تار موی او، اسب به سرعت حاضر می‌شود(همان: ۲۴۵).

۵. ویژگی اسب‌ها در قصه‌ها

۱- متفاوت بودن تغذیه و خوراک آنان

در وهله‌ی اول این ویژگی موجب تمایز آنان از دیگر اسب‌ها می‌شود و شباهت نزدیکی به خصوصیات قهرمان قصه دارند. اسب شاهزاده ابراهیم همانند خودش به شیرینی علاقه دارد و کاه و یونجه نمی‌خورد.«مهترش گفت: شاهزاده، این کره امروز خوراک نمی‌کند، این دو سه روزه خوراک نکرده هیچ، شاهزاده پا شد آمد پهلوی کره و بنا کرد کره رو نوازش کردن که ای حیوان چرا امروز خوراک نمی‌کنی؟ غذا نمی‌خوری؟ دست کرد جیبش، یه خورده شیرینی تو جیبش بود درآورد گرفت جلوی کره، دید کره بنا کرد به خوردن»(ساتن، ۱۳۸۸: ۲۱). در قصه‌ی ملک جمشید نیز وزیر بعد از آوردن کره‌ی دریایی می‌گوید که غذای این کره با دیگر اسب‌ها متفاوت است، برای همین برای او تشتی جداگانه می‌آورند.«وزیر گفت: این کره‌ی دریایی عوض آب، شربت و گلاب می‌خورد و به جای کاه و یونجه و جو، زعفران و قند و نبات»(صبحی، ۱۳۸۹: ۴۹). اما در قصه‌ی اسب پرنده احمد بعد از دیدن اسب آن را به طویله می‌برد و برایش جو و علوفه می‌ریزد(سالمی، ۱۳۹۱:۲۹۶). غذای این اسب با دیگر اسب‌ها تفاوتی ندارد البته می‌توان به نوع غذای اسب‌ها و رابطه‌ی آن با قدرت و مکنت قهرمان داستان نیز اشاره کرد، در دیگر داستان‌ها قهرمان شاهزاده‌ای است که همه نوع امکانات در اختیارش هست اما احمد، پسر پیرمردی است که زندگی فقیرانه‌ای دارند. در دیگر داستان‌های عامیانه، گاهی می‌بینیم که اسب کشمش می‌خورد و نیروی سحرآمیزش چندین برابر می‌شود.

در کره‌ی دریایی ۲ از قصه‌های مشدی گلین، غذای کره نُقل و نبات است، اما همراه قهرمان از غذای او نیز می‌خورد.«کره گفت: یه خورده هیزم جمع کن بیار اینجا کباب کنیم...پسر به کره گفت: تو چه خواهی خورد؟ من اینجا که نُقل و نبات ندارم، کره گفت: منم با تو کباب می‌خورم»(ساتن،۱۳۸۸: ۳۶). این یکسان انگاری در قصه‌ها همزاد پنداری کودک را با قهرمان و اسب را افزایش داده و گاهی آن دو را یک نفر تلقی می‌کند.

۲- قدرت تکلم و سخن‌دانی

این اسب‌ها به زبان آدمیان سخن می‌گویند و این مزیت پیش زمینه‌ای برای طرح مشکل قهرمان و چاره‌جویی از اسب می‌شود. اسب مشکلات قهرمان را به خوبی درک می‌کند و با هوشیاری او را از مهلکه‌ها می‌رهاند و در نتیجه مقدمات پیروزی او را فراهم می‌کند و این همراهی قهرمان را در غلبه بر هراس‌ها و ترس‌هایی که در طی مسیر برای او پیش می‌آید یاری می‌دهد. در قصه‌ی کره‌ی دریایی صبحی چنین آمده: «وزیر گفت: این کره‌ی دریایی...مثل آدمیزاد هم حرف می‌زند»(صبحی، ۱۳۸۹: ۴۹).

در قصه‌ی احمد هم اسب از احمد دلیل ناراحتی‌اش را می‌پرسد. «اسب که صاحبش را گریان و غم‌زده دید به زبان آمد و گفت: احمد چرا گریه می‌کنی؟ احمد از این که دید اسبش می‌تواند حرف بزند بسیار خوشحال شد و تمامی ماجرا را برایش تعریف کرد...اسب گفت: احمد جان این که غم ندارد! خودم ترتیبش را می‌دهم»(سالمی، ۱۳۹۱: ۲۹۹- ۳۰۰). در قصه‌ی هیولای هفت دریا نیز اسبان پرنده با قهرمان سخن می‌گویند و با اعتمادی که بین دو طرف حاصل می‌شود، درصدد ارائه‌ی راه‌کاری مفید بر می‌آیند. «...در همین موقع ماده اسبی که ملک ممّد و زنش سوار آن بودند به زبان درآمد و گفت: ملک ممّد من در بند هیولا هستم، اگر قول می‌دهی که من و کرّه‌ام را آزاد می‌کنی و به دریای خودمان می فرستی، من تو را از چنگ هیولا نجات می‌دهم»(همان: ۲۷).

در قصه‌ی مشدی گلین نیز کره از مرگ خودش خبر می‌دهد و با یاری قهرمان از این مهلکه نیز جان سالم به در می‌برند. «پسر دست انداخت گردنش و به بوسیدن و ناز کردن که ای حیوون چرا گریه می‌کنی؟ کره به زبان آمد گفت: چرا گریه نکنم که امشب آخر عمر منه، زنان سلطان پول دادند به قناد که زهر تو نُقل من بریزه و من بمیرم و تو

از مرگ من فراری بشی»(ساتن، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۳). «عصری ابراهیم از مکتب آمد، رفت سر وقت کره دید امروز همچی خودش و به این می‌ماله، گریه می‌کنه. ابراهیم هی ناز این و کرد که حیوون چته، امروز به تو چه کردند که این‌طور می‌کنی. گفت: چرا گریه نکنم که برای تو امروز چاه کندن که تو رو بکشن من و بی‌صاحب کنند»(همان: ۲۲). علاوه بر قدرت تکلم این حیوانات از قدرت پیشگویی نیز برخوردارند، چنان که کره‌های دریایی قهرمان را از خطراتی که پنهان از چشم پدرش متوجه آنان می‌شود، آگاه می‌کنند. در کرانِ دریایی صبحی و مشدی گلین قهرمان توسط نامادری‌اش و زنان شاه با مسوم شدن غذا و دام‌هایی که سر راه او قرار می‌دهند تهدید به مرگ می‌شود و هر بار این اسب قهرمان است که او را از مهلکه می‌رهاند. در قصه‌ی کور اوغلو هم اسبش «قیر آت» دارای خصلت‌های انسانی است و همانند اسب‌های قصه حامی قهرمان است و رابطه‌ی عاطفی با او دارد. «قیر آت شباهت‌هایی به انسان دارد. زبان آدمی را می‌فهمد، قهرمان را از وجود خطرها آگاه می‌کند و از مهلکه نجاتش می‌دهد. دشمن کور اوغلو را دشمن می‌دارد و با آن‌ها می‌جنگد و دوستانش را دوست می‌دارد. شادمان و غمگین می‌شود، قهر می‌کند و...رفاقتش نیز با کور اوغلو از زمان کره‌گی شروع شده است»(رئیس نیا، ۱۳۷۷: ۲۰۳).

۶. نقش اسب‌ها

بتلهایم معتقد است که شروع قصه‌ی پریان ناشی از احساس بی‌کسی و خواری و طرد شدگی کودک است. برای همین کودک با شنیدن این قصه‌ها احساس می‌کند می‌تواند شخصی‌ترین معنای آن را دریابد(بتلهایم، ۱۳۹۲: ۷۲- ۷۳). در قصه‌ی اسب پرنده با فوت پدر کودک احساس تنهایی و بی‌کسی می‌کند، در قصه‌ی کره‌ی دریای صبحی، کودک به خاطر فوت مادرش بی‌تابی می‌کند اسب این خلاء را برای قهرمان پر کرده و او را در عبور از سختی‌های پیش رو یاری می‌دهد. نقش اسب‌ها را در این قصه‌ها می‌توان این چنین دسته‌بندی کرد.

۱- حامی قهرمان در بلوغ فکری و روانی و اجتماعی

بلوغ با طی مراحلی برای نوجوان و به تدریج و گذر از شرایط بحرانی آن حاصل می‌شود و به تدریج نوجوان واجد خصوصیات بزرگسالی می‌شود. در قصه‌های عامیانه قهرمان به همراهی اسب و راهنمایی او خانه را ترک کرده و با مشورت او در این راه گام بر می‌دارد

و در این راه دشواری‌های زندگی و عکس العمل قهرمان در مقابل این حوادث و سختی‌ها زمینه‌ی بلوغ او را فراهم می‌آورد. «پدر و مادر حتی اگر مانند یک ملکه، توانمند باشند برای تضمین و رشد و بلوغ فرزند کاری از دستشان ساخته نیست. کودک برای یافتن خود باید به تنهایی با آزمون‌های زندگی رو به رو شود. او برای نجات از پیامدهای خود نمی‌تواند به پدر و مادر متوسل شود»(بتلهایم، ۱۳۹۲: ۱۷۴). ما با استفاده و دخل و تصرف از فهرست‌بندی مراحل بلوغ بر اساس روانشناسی رشد کودک و نوجوان نوشته‌ی عبدالله شیرانی به بررسی نقش اسب درطی مراحل رشد قهرمان قصه‌ها می‌پردازیم. این فهرست شامل: خود کفایی، مسئولیت‌پذیری و برخورداری از روحیه‌ی گذشت و اعتدال، آینده نگری و خوش‌بینی، روحیه‌ی تعاون و همکاری و معاشرت و صبوری و بردباری و... است(شیرانی، ۱۳۸۸: ۲۷۰- ۲۷۱).

الف- خود کفایی؛ در اوایل قصه‌ها قهرمان قادر به حفاظت از خود نیست و می‌بینیم که نقش اسب به عنوان یاری‌گر قهرمان بسیار پررنگ است و تنها با حضور او این امکان فراهم می‌گردد، در آخر قصه وابستگی قهرمان به اسب کم‌تر می‌شود و می‌بینیم با تصمیماتی که می‌گیرد به تدریج به استقلال روحی و فکری می‌رسد. در قصه‌ی کره دریایی قهرمان با سفر از شهر خود به شهری دیگر و جدایی کره از قهرمان، قدم نخست در رسیدن به خودکفایی آغاز می‌شود. «کره دریایی گفت: حالا تو دیگر به من احتیاجی نداری یک مشت از موی من بگیر هر وقت دلت برای من تنگ شد یا کار لازمی داشتی یک مو آتش بزن من می‌آیم پهلوی تو»(صبحی، ۱۳۸۹: ۵۴).

در کره‌ی دریایی ۱ و ۲ قصه‌های مشدی گلین نیز اسب بعد از نشان دادن باغ پادشاه به قهرمان از او جدا می‌شود. «کره ...به پسر گفت: من می‌رم تا یه کاری بکنی که تو این باغ شاگرد باغبون بشی. هر آنی که می‌خوای یه موی من و آتش بزن، من حاضر می‌شم. پسر قبول کرد و صورت کره رو بوسید و کره همونجور مانند کبوتر پرواز کرد»(ساتن، ۱۳۸۸: ۲۵). «کره گفت: چند مو از یال من بکن و توی کاغذ بذار جیب خود پنهان کن، هر وقت دلت تنگ شد برای من، یکی از این‌ها رو آتش بزن من حاضر می‌شم و تو اینجا باش وقتی که باغبونه اینجا میاد شاگرد باغبون بشو»(همان: ۳۶).

در قصه‌ی اسب پرنده، مرگ پدر می‌تواند نمادی از استقلال و جدایی کودک از پدر و مادرش برای مستقل شدن از آنان و تشکیل زندگی و استقلال فردی باشد. در قصه‌های کره‌ی دریایی فرایند بلوغ و گذر از آن با بازگشت به سوی خانواده و شهر خود تکمیل

می‌شـود. در قصـه‌ها می‌بینیم که قهرمان با گذر از مراحل دشـوار سـرانجام می‌تواند با پیروزی به سـمت خانواده‌ی خود باز گردد و پادشـاه هر دو ولایت شود. «ملک جمشید... سـالی شـش ماه در ولایت پدرش بود و سـالی شـش ماه پهلوی پدر زنش تا وقتی که پادشاه هر دو ولایت شد»(صبحی، ۱۳۸۹: ۶۲).

ب- مسـئولیت‌پذیر بودن و برخورداری از روحیه‌ی گذشـت و اعتدال؛ در قصـه‌های کره دریایی علارغم این که قهرمان قصه‌ها بعد از تغییر شکل خود توسط دامادهای دیگر شاه مورد تمسـخر قرار می‌گیرد و همین‌طور به دلیل این‌که دختر شـاه او را به عنوان همسر برگزیده است توسط خود شاه نیز از عمارت رانده می‌شود باز برای درمان بیماری شاه به شکار می‌رود و در آخر آن‌ها را می‌بخشد و مهر غلامی خود را که بر کتف دامادهای دیگر زده بود، بر می‌دارد. «... آن وقـت تفصـیل حال ملک جمشـید را از اول همان‌طور که شـنیده بود برای پادشاه تعریف کرد، پادشاه خوشحال شد. ملک جمشید هم مهر غلامی خودش را از روی کت دامادهای پادشاه برداشت»(همان: ۶۲).

ج- آینده نگری و خوش‌بینی در مقابل شـکست‌ها؛ گرچه قهرمان با اسبش از خانواده‌اش جدا می‌شـود، و با وجود این که در این شـهر نیز با ازدواج با دختر شـاه از قصـر رانده می‌شـود اما با برنامه‌ریزی و کمک کره‌ی دریایی، باز امیدوار اسـت و به تدریج قدرت و اسـتقلال خودش را نمایان می‌کند. این کار با گرفتن شـکار برای شـاه در قصـه دیده می‌شـود و بعد با همراهی کرّه، قصـری در کنار قصـر پادشـاه ساخته می‌شود و استقلال قهرمان کامل می‌گردد. «پس از مدتی آوازه توی شـهر پیچید که تاجر زاده‌ای در بیرون شـهر قصـری سـاخته که از قصر پادشاه هم بهتر است»(صبحی، ۱۳۸۹: ۶۱). در قصه‌ی اسـب پرنده نیز، پادشـاه دختر دلخواه احمد را از او می‌گیرد و احمد را به کارهای دشوار می‌گمارد و از او می‌خواهد میوه‌های سـخنگو و شـیرِ شـیر را بر پشـت شـیر و حیوانات نوازنده و پرندگان خوش‌آواز را برایش بیاورد و او به کمک اسـب پرنده به هدف خویش می‌رسد.(سالمی، ۱۳۹۱: ۲۹۶). در قصه‌ی هیولای هفت دریا نیز قهرمان به دنبال همسر خود از موانع دشـوار عبور کرده و تسـلیم حوادث و ناکامی نمی‌شـود و در آخر به کمک اسـب‌های پرنده به هدف خویش نایل می‌گردد(همان: ۱۱). می‌توان گفت اسب‌ها در این قصـه‌ها به نوعی تداعی ناخودآگاه آدمی اسـت که با شـناخت آن می‌تواند بر سختی‌ها و مشکلات غلبه کند.

د- روحیه‌ی تعاون و همکاری و معاشرت؛ ملک جمشید در باغ پادشاه، شاگرد باغبان می‌شود و در تمام امورات باغداری او را کمک می‌کند، همین‌طور در ساخت دسته گل‌ها که همین کار باعث آشنایی او با دختر پادشاه می‌شود و با همراهی کرّه‌اش خود را به او می‌نمایاند.

ح- صبوری و بردباری؛ در این مرحله قهرمان با گذر از دوره‌ی احساسات ناپایدار دوران بلوغ، بر احساسات خود فایق آمده و در مقابل مشکلات و حتی استهزاء اطرافیان صبور و بردبار است. اقدام او برای معرفی خودش به پادشاه شهر نیز به تدریج و با بردباری صورت می‌گیرد. قهرمان زود وارد عمل نمی‌شود و در کارهایش بااسب خود مشورت می‌کند.

۲- همراه قهرمان و منجی و حامی عدالت و ظلم‌ستیزی

اسب‌ها در قصه‌ها نه تنها حامی و همراه قهرمان هستند بلکه نقش منجی را نیز ایفا می‌کنند، حتی در قصه‌هایی که اسب‌ها از امتیازات جادویی برخوردار نیستند ما شاهد همراهی آنان با قهرمان هستیم. در قصه‌های بررسی شده اسب همواره همراه قهرمان بوده است. این مسئله در بروز مشکل یا اقدام به مسافرت و دست‌یابی به هدفی مهم برای قهرمان بیشتر مشاهده می‌شود. در قصه‌هایی که اسب از ویژگی خارق العاده‌ای برخوردار است تنها خود او و قهرمان را مشاهده می‌کنیم و نقش یاری‌گران دیگر بسیار کم‌رنگ است.

در قصه‌ی کرّه‌های دریایی، اسب‌ها قهرمان را از خطر مرگ آگاه کرده و از دام شرارت دشمنان می‌رهانند همین‌طور در هیولای هفت دریا اسب‌ها اگر به یاری قهرمان نشتابند او توسط هیولا از بین می‌رود. «کرّه اسب سرش را برگرداند و هیولای زشت و ترسناک را دید. پس بالا و بالاتر رفت و از فراز ابرها هیولا را به روی کوه پرتاب کرد. ماده اسب، ملک ممّد و دختر را به ساحل رساند»(سالمی، ۱۳۹۱: ۲۷). در این قصه‌ها هیچ یک از اسب‌ها حاضر نیستند به نیروی شرور خدمت کنند و آن را ننگ می‌دانند. آنان قهرمان داستان را در برآوردن خواسته‌های پادشاه ظالم یاری می‌کنند تا سرانجام او را به سزای اعمال خود برسانند. همین‌طور اسب‌ها رابطه‌ی نزدیکی با شاه‌دخت قصه دارند و به گونه‌ای عمل می‌کنند که او می‌خواهد، زیرا که سرانجام طبق خواسته‌ی دختر، احمد به آتش افکنده می‌شود زیرا که شاه‌دخت از نجات او توسط اسب بالدار مطمئن است و با این کار زمینه‌ی مرگ پادشاه ظالم محیا می‌شود. «به دستور پادشاه هیزم بسیار گرد

آوردنـد و آتش بزرگی درســـت کردند تمام اهالی پایتخت برای تماشـــا دور آتش جمع شـدند. به دستور پادشاه احمد را در آن آتش انداختند اما ناگهان اسب پرنده پرواز کنان رسـید و کمر او را به دندان گرفت و به سـرعت احمد را از آتش بیرون کشـید»(سالمی، ۱۳۹۱: ۳۱۱). در هیولای هفت دریا نیز شـاه‌دخت ملک ممّد را به سـمت اسـبان بالدار هدایت می‌کند و توسط آنان از چنگ هیولا می‌گریزند.

به نظر رئیس نیا پیروزی قهرمان بســـته به دو عامل اســـت: ۱- عوامل درونی ۲- عوامل بیرونی؛ عوامل درونی شامل قابلیت‌های خود قهرمان است نظیر تیز هوشی و زورمندی و بی‌باکی و جنگاوری، که ما در شـخصـیت‌های این قصـه‌ها این خصـوصـیات را مشـاهده می‌کنیم. عوامل بیرونی شامل یاری‌گری‌هایی می‌شود که همواره در کنار قهرمان هستند و پیروزی و موفقیت قهرمان وابســـته به آن‌هاســـت و در واقع مکمل قهرمان به شـــمار می‌آینـد. چنان چه در پیروزی کور اوغلو اســـبش و دختری که دوســـت می‌دارد نقش بسـزایی دارند(رئیس نیا، ۱۳۷۷: ۱۹۷). در قصه‌ها حیوانات جادویی که به کمک قهرمان می‌شـتابند خصـوصـیات ماورایی دارند و همراه قهرمان بر علیه نیروی شـرور یا اهریمن مبارزه می‌کنند. در قصـه‌ی کور اوغلو اسب نیز همانند قهرمان می‌میرد. «قیرآت پیر و از کار افتاده که در آن نزدیکی می‌چریده، به صـدای فریاد کور اوغلو به جانب پناهگاه او به تاخت در می‌آید و چون به جلو پناهگاه می‌رسد تن بی سر سوار خود را در بین کشتگانی که به ضـرب شـمشیر دویرمه به خاک و خون افتاده‌اند می‌یابد و شیهه‌های جان خراش سر می‌دهد؛ چنان شیهه‌هایی که به گوش تمام ترکمن‌های چاندی بیل می‌رسد. قیر آت را در کنار گور کور اوغلو به خاک می‌سـپارند. رخش نیز تا آخرین دم زندگی رسـتم با او بوده و بـا هم در چـاه شـــغـاد جـان می‌دهند. فرامرز پس از آوردن جنازه‌ی رســـتم از قتلگاهش، جسـد رخش را نیز از چاه بیرون می‌کشـد...جسـد رخش نیز همراه جنازه‌ی رسـتم و زواره از کابلستان آورده می‌شود...»(رئیس نیا، ۱۳۷۷: ۲۰۷). «رخش در آخرین لحظه که مرگ را حس می‌کند، تمام تلاش خود را برای نجات رسـتم به کار می‌گیرد که کارگر نمی‌افتد و هر دو به کام مرگ می‌روند»(سجادی راد، ۱۳۹۲: ۱۰۷). می‌توان گفت که این حیوانات قهرمانان واقعی قصه‌ها هستند.

۳- نقش اسب در از بین رفتن خلاء ناشی از فوت مادر؛ فرافکنی از نقش مادر

در قصه‌های کرّه دریایی صبحی و مشدی گلین، قصه این‌گونه آغاز می‌شود که قهرمان قصه، مادرش را از دست داده است و پادشاه در صدد رفع کمبود عاطفی فرزندش برمی‌آید و برای او یک کرّه‌ی دریایی می‌خرد. در عین حال او از ظلم و تهدیدات نامادری‌اش به ستوه آمده است سعی بر نجات کرّه‌اش دارد و با او از شهر می‌گریزد. «این پسر ده ساله بود که مادرش مُرد و پسر از غصه‌ی مادر شب و روز آرام نداشت و هر کاری می‌کردند از فکر مادر بیرون نمی‌رفت. عاقبت یک آدم دانایی به پادشاه گفت: اگر بتوانی برای این پسر یک کره‌ی دریایی گیر بیاری که همدمش باشد خیالش راحت می‌شود»(صبحی؛ ۱۳۸۹: ۴۹). کره‌ی دریایی با قهرمان انس می‌گیرد و رابطه‌ی بسیار محکمی بین آن دو شکل می‌گیرد. اسب به عنوان نمادی از مادر و حامی قهرمان، او را یاری می‌کند. بتلهایم در افسون افسانه‌ها این اتفاق را در واقع فرا فکنی کودک از مادر واقعی خود به یک حیوان دیگر می‌داند. «پدر و مادر در قصه‌ی پریان دارای دو چهره‌اند که نماینده‌ی دو احساس متضاد عشق و نفرت است. کودک نیز همه بدی‌هایی را که از پذیرفتن آن‌ها به عنوان بخشی از خود هراس دارد، با بیرونی کردنشان بر کسی دیگر فرا می‌افکند»(بتلهایم، ۱۳۹۲: ۸۷). بتلهایم معتقد است نامادری در این قصه‌ها می‌تواند همان مادر واقعی کودک باشد که با فرافکنی او به صورت نامادری در ذهن خود تجسم می‌یابد. زیرا در نظر کودک مادر گرچه بسیار مهربان است اما گاهی چیزهایی را که کودک می‌خواهد از او دریغ می‌کند و یا این که سر برخی از رفتارهایش بر او خشم گرفته یا او را تنبیه می‌کند و از خودش می‌راند، این تضاد ایجاد شده برای کودک از چهره‌ی مادر می‌تواند به این صورت فرا فکنی شود(همان: ۸۳- ۹۲). همچنین باید اشاره کرد که فرافکنی امری ناخودآگاه است و آن چیزی که در ناخودآگاه انسان است فرافکنی می‌شود، زمانی که این فرایند به سطح آگاهانه ارتقا پیدا می‌کند متوقف می‌شود(سنفورد، ۱۳۹۲: ۱۷) به همین دلیل است که کودکان با گذر زمان به تعادل بین شخصیت مادر و نامادری می‌رسند. کره‌دریایی و اسب پرنده همانند مادر و پدر قهرمان هر گاه که لازم باشد حاضر می‌شوند و البته قهرمان از حمایت آن‌ها گرچه دورادور، برخوردار می‌شود.

۴- نقش اسب در اتحاد بین آنیما و خود قهرمان

در اکثر داستان‌های پریان قهرمان داستان به دنبال شاه‌دختی که به طرق مختلف یا با دیدن تصویر وی یا با نقشی که از او کشیده شده و در جایی به دور از دسترس او پنهان

شـده اسـت و یا با توصـیفاتی که از او می‌شـود عاشـق او می‌شـود و درصـدد رسیدن به معشـوق برمی‌آید. ما در برخی قصـه‌ها شاهد این هستیم که در این میان سن شاه‌دخت چنـدان اهمیتی نـدارد و قهرمان گرفتار عقده‌ی ادیپ خود می‌شـــود. اما قصـــه با روند غیرمسـتقیم خویش کودک را در گذر از این مرحله رهنمون می‌شود. «مشکلات ادیپی و چگونگی حل آن‌ها، چه به وضـوح بیان شـود و یا به کنایه در نحوه‌ی بروز شـخصـیت و روان انسـانی ما اهمیت اسـاسـی دارند. قصـه‌های پریان با پنهان کردن موقعیت دشـوار ادیپی یا فقط اشـــاره‌ی ظریفانه به درگیری‌های آن به ما امکان می‌دهد که خودمان، در مناسـب‌ترین زمان برای درک این مسـائل نتیجه‌گیری کنیم، قصه‌های پریان به شیوه‌ی غیر مسـتقیم می‌آموزند»(بتلهایم، ۱۳۹۲: ۲۵۰- ۲۵۱). همراهی اسب برای یافتن همسر مورد علاقه قهرمان، حضـــور آنیما و فرافکنی صـــحیح آن را در ذهن تداعی می‌کند. در صـورتی که شاه‌دخت قصه‌ها را فرافکنی از آنیمای مثبت قهرمان بدانیم، دزدیده شدن او توسـط هیولا و در برخی قصـه‌ها توسـط دیو، می‌تواند نشـانه‌ی تسلط خشم و یا نفرت و نادیده‌انگاری بر آنیمای مرد باشـد قهرمان می‌بایسـت آنیمای مثبت را از چنگال نیروی منفی برهاند و به رابطه‌ای مسـالمت‌آمیز با او برسـد. با کمرنگ‌تر شـدن نقش اسـب در انتهای قصـه‌ها قهرمان به تدریج با آنیمای خود یکی می‌شـود. اما اگر اسـب را نماینده‌ی آنیما بدانیم، قهرمان با همکاری و یکی شـدن مثبت آن در وجود خودش و با شـناسـایی مشکلات و سختی‌های راه به خواسته‌های خویش و استقلال فردی و اجتماعی می‌رسد.

نادیده گرفتن آنیما و فرافکنی اشـتباه و غلط آن موجب مشـکلات بسـیاری در روان مرد می‌شـــود. در مقـابـل رفتـار صـــحیح و توجـه بـه آن موجب صـــلح و تأثیر مثبت می‌گردد.(سـنفورد، ۱۳۹۲: ۹۳- ۹۴). در داسـتان کرّه‌ی دریایی مشـدی گلین، قهرمان عاشـق دختر کوچک شـاه می‌شـود و چون خودش را به شکل شاگرد کچل درآورده، در صـــدد معرفی خودش و جلـب نظر دختر برمی‌آیـد و در این راه از اســـب خودش بهره می‌گیرد.«دختر کوچک خیلی خوشـــگل بود. یک تیر خدنگ ســـوفته، ســـوفال آق پر، از کانون سـینه دختر جستن کرد و در سینه پسر تا پر نشست. پسر با خود گفت: نامرد تو عاشق شدی. نگاه به کله‌ی تو می‌کنه، گُل رغبت نمی‌کنه از دستت بگیره. تو با این عشق چه می‌کنی؟کاری بکن که خودتو به این بنمائی»(سـاتن، ۱۳۸۸: ۲۶). در قصـه‌ی ملک ممّد و هیولای هفت دریا نیز قهرمان به دنبال همسر ربوده شده‌ی خود می‌رود و هر چه

دوستانش می‌خواهند او را منصرف کنند قبول نمی‌کند. در آخر ماده اسب بالدار و کرُه‌ی او سبب رهایی او و همسرش از چنگ هیولا می‌شوند. «سیمرغ گفت: من هیولا را دیدم که دختر را برد و او را میان هفت دریا گذاشت. اما تو از عهده‌ی هیولا برنمی‌آیی. بهتر است تو را به کشورت برگردانم و همسر دیگری برای خودت انتخاب کنی. ملک ممّد گفت: من این همه راه آمده ام و این همه سختی را تحمل کرده‌ام تا زنم را پیدا کنم. از شما می‌خواهم مرا به هیولا برسانی...»(سالمی، ۱۳۹۱: ۲۵). می‌توان اسب‌ها را نماد خود قهرمانان دانست. «شبدیز» اسب خسرو پرویز نیز همانند او عاشق «گلگون» اسب شیرین است. «شبدیز... در نهایت از آن خسرو پرویز می‌شود اما این حیوان شگفت را همتا و همپایی می‌باید از جنس خود او، تا از یکسو لایق رکاب شیرین باشد و از دیگر سوی توان برابری و هم‌تگی و البته عشقبازی با شبدیز را داشته باشد. او اسبی گلگون نام با نژادی شبدیز گون است که "مهین بانو" آن را به شیرین بخشیده است... و از آن پس است که هر جا که این خسرو و شیرین با هم روبرو می‌شوند، شبدیز نیز و گلگون نیز حضوری برجسته دارند... وابستگی گلگون و شبدیز با خسرو و شیرین چنان است که گاه این دو حیوان به صورت استعاره گونه‌ای برای صاحبانشان به کار می‌روند»(طغیانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۲۹- ۱۳۰).

۷. نتیجه‌گیری

ما در قصه‌های عامیانه نیز با نقش اساطیری و توتمی و تاریخی اسب‌ها روبرو هستیم؛ آن‌ها در طول زمان همواره همراه جدایی ناپذیر قهرمان بوده‌اند. چه در اساطیر و چه در تاریخ همواره نقش یاری‌گر ایزدان و نیروهای مینوی را داشته‌اند، اما آن‌چه که مورد بررسی قرار گرفت نقشی فراتر از یک همراه و مرکب را برای ما مشخص ساخت. نوع اسب‌هایی که نقش بیش‌تری در قصه‌ها داشتند اغلب جادویی و دارای قدرت ویژه‌ای بودند. از جمله اسب بالدار، اسب‌های دریایی، و اسب‌هایی که در زمان نیاز قهرمان با آتش زدن موی آن‌ها حاضر می‌شدند. از ویژگی‌های سحرانگیز آن‌ها می‌توان به سخنگویی، پیشگویی، کاردانی و... اشاره کرد. علاوه بر این امتیاز، آن‌ها از ویژگی‌های دیگری نیز برخوردارند. اسب‌ها یاری‌گر قهرمان در رسیدن به بلوغ و استقلال فردی و اجتماعی و اخلاقی هستند. در شکست نیروی‌های اهریمنی و شرور که می‌تواند نمادی از هراس‌ها و ترس‌های فرایند رشد و کشف و اتحاد بین کودک و جهان پیرامونش باشد

نقش اساسی دارند. تشبه اسب‌ها به رفتارهای انسانی اعم از نحوه‌ی صحبت کردن و غذا خوردن و حتی بازیگوشی و ... می‌تواند منجر به همزاد پنداری کودک با قهرمان و اسب جادویی قصه شود. لذا موجب بروز رفتارهای متناسب با موقعیت‌هایی که او و آن را در ذهن و قوه‌ی تخیل خود همسان سازی کرده است می‌شود. علاوه بر این‌ها نقش اسب‌ها در اتحاد مثبتِ قهرمان با آنیمای وجود خویش نیز غیر قابل انکار اند. آن‌ها را می‌توان نمادی از خانواده قهرمان نیز دانست که همواره در مواقع دشوار یاری‌گر فرزند خود هستند.

اسب‌ها نمادی از وجود ناخودآگاه انسان هستند که با اعتماد به آن‌ها با نیروی خارق العاده خودش آدمی را به پیروزی و درک جهان هستی رهنمون می‌کند. در آخر این که اسب‌ها با نقش‌هایی که در قصه‌های عامیانه ایفا می‌کنند در واقع قهرمان اصلی قصه‌ها به شمار می‌روند.

منابع

۱- الول ساتن، ل.پ، ۱۳۸۸، **قصه‌های مشدی گلین خانم**، به ویرایش اولریش مارتسولف، حسینی نیتهامر، احمد وکیلیان، تهران: انتشارات مرکز، چ ششم.

۲- الیاده، میرچا، ۱۳۶۲، **چشم اندازهای اسطوره**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

۳- بتلهایم، برونو،۱۳۹۲، **افسون افسانه‌ها**، ترجمه‌ی اختر شریعت زاده، تهران: انتشارات هرمس، چ سوم.

۴- پریشانی، زیبا و شیربچه، مسعود، ۱۳۸۸، **بن‌مایه‌ها و عناصر قصه‌های عامیانه (پری‌وار) ایرانی**، نجف آباد: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، چ اول.

۵- تقوی، محمد، ۱۳۷۶، **حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی**، تهران: انتشارات روزنه، چ اول.

۶- دادگی، فرنبغ، ۱۳۶۹، **بندهشن**، به کوشش مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.

۷- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام، ۱۳۹۰، **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا، چ دوم.

۸- رئیس نیا، رحیم، ۱۳۷۷، **کور اوغلو در افسانه و تاریخ**، تهران: انتشارات دنیا، چ سوم.

۹- زمرّدی، حمیرا، ۱۳۸۵، **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر عطّار**، تهران: انتشارات زوّار.

۱۰- سالمی، نور الدین، ۱۳۹۱، **افسانه‌های مردم آذربایجان**، تهران: انتشارات رسانش نوین، چ اول.

۱۱- سجادی راد، صدیقه و سجادی راد، کریم، ۱۳۹۲، **بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و ملل و بازتاب آن در شاهنامه‌ی فردوسی**، پژوهش‌نامه‌ی ادب حماسی، سال نهم، ش شانزدهم.

۱۲- سنفورد، جان.ا، ۱۳۹۲،یار پنهان، **ترجمه‌ی فیروزه نیوندی**، تهران: انتشارات افکار، چ ششم.
۱۳- شوالیه، ژان و گربرال، آلن، ۱۳۷۸، **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون، چ اول.
۱۴- شیرانی، عبدالله، ۱۳۸۸، **والدین و روان‌شناسی کودک و نوجوان**، تهران: انتشارات مداد سفید، چ اول.
۱۵- طغیانی، اسحاق و جعفری، طیبه، ۱۳۸۸، **رویکردی اساطیری و روان شناختی به تولد نمادین شبدیز در خسرو و شیرین نظامی**، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، شماره‌ی اول.
۱۶- عبداللهی، منیژه، ۱۳۸۱، **فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب فارسی**، تهران: انتشارات پژوهنده.
۱۷- فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۹۰، **شاهنامه**، به کوشش حمید حمیدیان، تهران: *انتشارات قطره.
۱۸- فروید، زیگموند، ۱۳۵۱، **توتم و تابو**، ترجمه‌ی ایرج پور باقر، تهران: انتشارات طهوری، چ دوم.
۱۹- مهتدی، فضل الله (صبحی)، ۱۳۸۹، **افسانه‌های کهن ایران**، جلد ۱و۲، تهران: انتشارات جامی، چ پنجم.
۲۰- نجدی، بیژن، ۱۳۹۱، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: انتشارات مرکز، چ هفدهم.
۲۱- ویو. ژ، ۱۳۷۵، **فرهنگ اساطیر مصر**، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: فکر روز، چ اول.
۲۲- همیلتون، ادیت، ۱۳۷۶، **سیری در اساطیر یونان و رم**، ترجمه‌ی عبدالحسین شریفیان، تهران: انتشارات اساطیر، چ اول.
۲۳- هینلز، جان راسل،۱۳۸۵، **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه و تألیف باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر، چ دوم.

۲۴- یاحقی، جعفر، ۱۳۷۵، **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، تهران: انتشارات سروش.

برخی آداب اجتماعی در دو داستان کهن ایرانی

دکتر محمدرضا موحدی[1]
فایزه حاتمی نیا[2]

چکیده:
این مقاله در صدد مقایسه میان آداب و رسوم اجتماعی مطرح شده در دو کتاب «سمک عیار» و «داراب نامه طرسوسی» است. هرچند در این دو اثر به آداب و رسوم و عادات و خلق و خوی درباریان و طبقات اشراف و قدرتمند جامعه اهمیت ویژه ای داده می‌شود، اما در لابه‌لای داستان های این دو کتاب می‌توان مطالبی مربوط به مردم کوی و برزن و سنت‌ها و معتقدات آن‌ها یافت. این داستان‌ها حاوی موارد فراوانی از مطالب مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی است که می‌تواند ابتدا ما را با فولکلور جامعه ایرانی آشنا کند و سپس زمینه‌ای را برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای بین ادبیات فارسی و جامعه‌شناسی و ... فراهم آورد. در پژوهش حاضر سعی شده تا مواردی را که به فرهنگ مردم مربوط بوده است، گردآوری کرده ،به طبقه‌بندی و تنظیم موضوعی آن بپردازیم تا مجموعه‌ای به دست آید که ما را در شناخت فرهنگ ایرانی در قرن ششم یاری دهد و راهنمای ما در یافتن منشأ و ریشه آدابی باشد که امروزه نیز در جامعه به چشم می‌خورد. از نتایج به دست آمده، یکی اینکه هردو اثر بیانگر تشابهات فرهنگی زیادی هستند که برخی از این رسوم امروز نیز به چشم می‌خورد و دیگر اینکه «سمک عیار» برای بررسی‌های فرهنگی منبع غنی‌تر و مناسب‌تری است.

کلیدواژه‌ها: سمک عیار، داراب‌نامه، آداب و رسوم، فولکلور، فرهنگ ایرانی

۱-دانشیار دانشگاه قم Movahedi1345@yahoo.com
۲-دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی f.hataminia59@gmail.com

مقدمه:

می‌دانیم که مفهوم فرهنگ نزد مردم و رشته‌های علمی (جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، علوم اجتماعی، ادبیات و ...) بسیار متفاوت است و کاربرد عمومی «فرهنگ» نزد مردم عادی جامعه یکسان نیست و هر فردی با دید خود فرهنگ را تعریف می‌کند. هر جامعه بر حسب معیاری که دارد، گروهی را با فرهنگ و گروهی را بی‌فرهنگ می‌داند. گاهی فرهنگ را برابر با شغل افراد می‌دانند و صاحبان برخی مشاغل مانند پزشکان و مهندسین... را با فرهنگ می‌دانند، گاهی نوع پوشاک نشان دهنده فرهنگ افراد است و گاهی میزان تحصیلات و علم، نوع زندگی، اخلاق اجتماعی و ... را فرهنگ می‌دانند. اما نکته قابل توجه این است که بین این تعاریف و تعریف‌های آکادمیک تفاوتی از زمین تا آسمان به چشم می‌خورد. «اولین تعریف علمی فرهنگ، توسط **تایلور** (sir edward barent taylor) در کتاب **فرهنگ اولیه** که در سال ۱۸۷۱ منتشر شد، آمده است. او می‌گوید: فرهنگ عبارت است از مجموعه علوم، دانش‌ها، هنرها، افکار، عقاید، اخلاقیات، مقررات و قوانین، آداب و رسوم و سایر آموخته‌ها و عاداتی که انسان به عنوان یک عضو جامعه کسب می‌کند. شاید بتوان گفت که بیش از چهارصد تعریف از فرهنگ موجود است که بعضاً یکدیگر را کامل می‌کنند و یا به نکته‌ای بیشتر اهمیت داده و به آن کلیت می‌بخشند.»[1] این تعاریف همان‌طور که اشاره شد نزد علوم گوناگون کمی متفاوت است. به عنوان نمونه **گراهام والاس** (graham wallas) جامعه‌شناس انگلیسی، فرهنگ را توده‌ای از افکار و خصوصیات و اشیاء می‌داند که حکم میراث اجتماعی دارد و به وسیله دانش از نسلی به نسل دیگر می‌رسد و صورت مستقلی از مبنای ارثی را که از پدر و مادر به فرزند می‌رسد دارد.

و همین‌طور «**گوستاو کلم**» اعتقاد دارد که فرهنگ یعنی آداب و رسوم، اطلاعات، تخصص‌ها و علم و هنر و زندگی خانوادگی و مذهبی مردم، و زمانی بیان می‌شود که تجربیات و معلومات پیشینیان به جوانان منتقل می‌شود.[2] اما این تعریف نزد ادیبان کمی متفاوت است. آن‌ها فرهنگ را به نوعی دیگر بیان می‌کنند که تقریباً مشابه و نزدیک به تعاریف جامعه‌شناسی است. اولین بار **آمبرواز مورتن** (ambroise morton) در ۱۸۸۵ میلادی آثار باستان و ادبیات توده را دانش عوام و فولکلور نامید. فولکلور جامع‌ترین لغتی است که شامل تمام دانش عوام می‌شود. از نظر **سن تیو** (saint tyes) فولکلور به

مطالعه زندگی توده عوام در کشورهای متمدن می‌پردازد؛ به عبارتی او فولکلور یا ادبیات توده را در مقابل فرهنگ رسمی می‌داند به این معنی که مواد فولکلور نزد مللی یافت می‌شود که دارای دو پرورش باشند. یکی مربوط به طبقه تحصیل کرده و دیگری مربوط به طبقه عوام.[3] به طور کلی می‌توان گفت که فولکلور آشنایی با پرورش معنوی اکثریت است درمقابل پرورش مردمان تحصیل کرده در میان یک ملت متمدن.

تعریف و معنی فولکلور در طی این سالیان دستخوش تغییرات زیادی شده است. ابتدا محققین فولکلور آن را فقط ادبیات توده می‌دانستند. اما بعد از مدتی تمام سنت‌هایی که مردم خارج از مکان‌های تحصیلی فرامی‌گرفتند، به آن افزوده شد و به مـرور زمان موارد دیگری مثل اعتقادات، طب، مراسم‌ها، ... که در زندگی عمومی مردم وجود دارد نیز به این تعاریف افزوده گردید. امروزه فولکلور معنی بسیار گسترده‌ای را دارد. معنی‌ای که به نوعی شاید تمام مواردی که در جامعه وجود دارند را شامل شود. به گونه‌ای که حتی فرهنگ هم زیرمجموعه‌ی آن محسوب شود.

ادبیات فولکلور بیشتر شامل آثاری می‌شود که به صورت شفاهی در جامعه وجود داشته و سال‌ها وقرن‌ها بعد توسط افرادی گردآوری و حالت مکتوب به خود گرفته است. این آثار معمولاً به زبان ساده نوشته شده اند (دو اثر مورد بحث ما نیز شامل این بخش از ادبیاتند.) این داستان ها را می‌توان به عنوان گونه‌ای از ادبیات به حساب آورد که حد واسط برای ادب حماسه و ادبیات داستانی محسوب می شوند.

« قصه‌های حیوانات و یا داستان‌هایی مانند **هزار و یک شب** که به دنبال اهداف تربیتی هستند ، حتی اگر به صورت مکتوب انتقال یافته باشند و حتی با وجود توسعه و تکامل برخی از موضوع‌ها و کم‌رنگ شدن برخی از موضوع‌های منحصر به فرد دیگر، به ادبیات فولکلور شباهت زیادی دارند.»[4] با مطالعه این آثار نه تنها با فرهنگ و فولکلور مردم یک جامعه آشنا می‌شویم بلکه گاهی می‌توانیم به نکات تاریخی جالبی در این آثار دست یابیم. ادبیات فولکلور تنها به ارائه آثار گذشته محدود نمی‌شود بلکه آفرینش دوباره آثار ادبی را نیز شامل می‌گردد.

با توجه به این مطالب درمی‌یابیم که فولکلور یا فرهنگ عامیانه مردم یک جامعه، عادات و اعتقاداتی است که نه تنها از پدران و هم‌کیشان و یا کسانی که در یک سرزمین با یک

نژاد خاص زندگی می‌کرده‌اند، به ما رسیده، بلکه از تمامی افراد با نژادهای گوناگون به ما انتقال یافته است.

در این مقاله سعی شده است تا جایی که امکان دارد به موارد و اجزای فولکلور و فرهنگ مردم اشاره شود. این اجزاء دسته‌بندی‌های متفاوتی را شامل می‌شود. برای مثال گروهی از جامعه‌شناسان فرهنگ را به مادی و معنوی تقسیم می‌کنند و عنوان می‌کنند که فرهنگ مادی شامل چیزهایی است که قابل لمس است مانند لباس، خوراک، وسایل زندگی، ... و فرهنگ غیر مادی را شامل افکار و عقاید مربوط به اشیاء مثل زبان، ادبیات، نوع تفکر مردم، باورهای مردم ... می‌دانند. در این‌جا سعی کرده‌ایم که به تمامی و یا بهتر بگوییم اکثر این موارد که به نوعی زیرگروه فولکلور محسوب می‌شوند، بپردازیم و با توجه به این بررسی دریابیم که فرهنگ مردم در قرن ششم (در این دو اثر) چگونه بیان شده و چه مقدار از آن فرهنگ امروزه در جامعه ما به چشم می‌خورد.

معرفی آثار:

الف) سمک عیار

داستان زیبای «سمک عیار» که توسط صدقه ابوالقاسم بیان شده و فردی به نام فرامرز بن خداداد آن را جمع آوری و تألیف نموده است، یکی از قدیمی‌ترین و بهترین و داستان‌های زبان پارسی است که خصوصیات برجسته و بی‌نظیری دارد. زمان نگارش این اثر به درستی مشخص نیست اما می‌توان بر اساس موازین سبک‌شناسی آن را اثری باقی مانده از قرن پنجم و ششم هجری دانست. زبان این اثر ساده و روان است. و ویژگی‌ها و لغات و تعبیرات جالب توجهی دارد، ویژگی دیگر این که به نوعی بیان‌گر زندگی مردم، رفتار مردم، آداب و رسوم و عقاید آن‌هاست مطلب دیگر این که در بین داستان و درست در لحظه‌ای حساس راوی سخن خود را قطع می‌کند و خواننده را مشتاق و سردرگم نگه می‌دارد و از مردمی که آن‌جا هستند و به سخن او گوش می‌دهند تقاضای زر می‌کند و گاهی هم می‌گوید اگر زر ندارید، دعا کنید و یا سوره حمد برای جمع کننده این داستان فرامرز بن خداداد بخوانید، مانند، [ج۵/۵۳۱] و [ج۴/۱۰۱].

این مطالب ما را به این نکته می‌رساند که در آن دوران فرد قصه‌گو، در کوچه و بازار و میدان می‌ایستاده و شروع به نقالی می‌کرده و یا در قهوه‌خانه ها و مهمان‌خانه‌ها به این کار می‌پرداخته و چون درآمد خاصی نداشته از مردم به خاطر قصه‌گویی، طلب پول

می‌کرده است. از سوی دیگر درمی‌یابیم که این داستان و داستان‌های رایج دیگر در آن دوران، همواره زبان به زبان توسط قصه‌گویان به گوش مردم درهر نقطه دنیا می‌رسیده است.

«این داستان از جمله داستان‌های رایج زمان بود که زبان به زبان می‌گشته و قصاصین روزگار آن را به شیوه داستان‌های دیگر سینه به سینه نقل می‌کرده‌اند و گویا بر اثر شهرتی که داشته قسمت‌هایی از آن و یا همه آن صورت نظم یافته بود. زیرا پاره‌ای از موارد کتاب ابیاتی هست درباره داستان که معلوم نیست از که بوده.»[5] برای نمونه زمانی که **عالم‌افروز** به زنی برمی‌خورد و او را نمی‌شناسد، با خود می‌اندیشد که او کیست؟ تا این که از او می‌پرسد. در این حال سمن‌رخ برای معرفی خود این شعر را می‌سراید.

«چه پرسی از من و نام نشانم — که من نام و نشانت نیک دانم
تو خود هستی سمک مرد زمانه — بمردی در جهان هستی یگانه
چو تو مردی بعالم هیچ مادر — نزادست و نزاید بیش و کم تر...»

با دقت در نکات سبک‌شناسی می‌توان گفت اثر مربوط به قرن پنجم و ششم هجری است. دکتر **ذبیح‌الله صفا** می‌نویسد: «اصولاً باید بدانیم که قرن‌های چهارم و پنجم هجری، دوره حکومت قاطع زبان پارسی دری است و به همین سبب نثر آن عهد نیز نمایشگر واقعی زبان و بیان عهد به نظر می‌رسد. زیرا تمام خصائص نثر ساده ابتدایی که فقط برای بیان مقصود به کار می‌رود، در نثر این عهد دیده می‌شود.»[6] دکتر عبادیان نیز در این باره می نویسد: «در این متن با دو گونه عناصر سبکی روبه‌رو هستیم. عناصری که شاخصه سبکی زبانی‌اند که روایت (نقل) کننده بدان سخن می‌گفته و به زبان محاوره در دوران خود نزدیک بوده که البته در مقایسه با زبان گفتگوی امروزه آن متفاوت می‌نماید و ... دیگر عناصری که به حکم خصلت دستوری‌شان عناصر سبک‌ساز متن را تشکیل می‌دهند.»[7]

نکته دیگری که در مورد سبک **سمک عیار** می توان گفت، این که این داستان دارای سبکی با منسجم است و با حداقل وسایل بیانی بیشترین اطلاعات را به خواننده می‌دهد. همین‌طور ما سبک هنری و یا شخصیت پردازی قوی را در آن مشاهده می‌کنیم. در این داستان شخصیت‌ها اغلب واقعی به نظر می‌رسند و برای خواننده کاملاً ملموسندو تنها گاهی در جو خیالی و افسانه‌ای قرار می‌گیرند. هرچند که زبان این داستان ساده و شیرین

است اما علاوه بر ویژگی‌های سبکی و لغوی، می‌توان از دل آن به نکات قابل توجهی که به زندگی، آداب و رسوم، مراسم‌ها و حتی نکات ریز اخلاقی (مانند: راستگویی، عشق، عیاری، فداکاری...) اشاره می‌کند، پی برد.

ماجرای داستان از آن‌جا شروع می‌شود که «خورشیدشاه » پسر شاه حلب در یک روز آفتابی متولد می‌شود و منجمان طالع این کودک نورسیده را بلند و قوی می‌دانند. در نوجوانی این کودک، عاشق و شیفته و دلباخته دختر فغفور «مه‌پری» پادشاه چین می‌شود. دختری که در دست دایه جادوگر خود گرفتار است و این پیرزن جادوگر برای خواستگاران او نقشه‌ها کشیده و« خورشیدشاه» برای رسیدن به او در مسابقات و جنگ‌های زیادی شرکت می‌کند و ماجرا ادامه می‌یابد. دکتر **خانلری** در این باره می‌نویسد: «بیشتر وقایع مجلد اول و دوم در چین و ماچین می‌گذرد. اما به خوبی پیداست که انتخاب این کشورها برای محل وقوع حوادث تنها از روی تفنن است و شاید گوینده پرهیز داشته است ازاین که نام مقامات و شهرهای ایرانی را بنویسد تا مبادا کنایه و تعریضی شود.»[8]

مطلب دیگری که از مطالعه این داستان زیبا و جذاب درمی‌یابیم این که چون این‌گونه داستان‌ها با معیارهای داستان معاصر سازگار نیست و سینه به سینه نقل می‌شده، اغلب راویان نکاتی متناسب با دوران زمان خود به داستان اصلی که حتماً قدیمی‌تر بوده می‌افزودند، تا داستان در نزد شنوندگان قابل قبول جلوه کند. البته مطمئناً این دخل و تصرف‌ها در اصل داستان نبوده است. بلکه مربوط به مطالبی بوده که به نوعی خلاف عادت زمانه بوده و راوی با تغییر آن، قصد داشته تا داستان را به زمان خود نزدیک کند. به عنوان مثال: در داستان به نکاتی برمی خوریم که به دوره قبل از اسلام مربوط می‌شود اما در این‌جا رنگ و بوی اسلامی پیدا کرده است. در این‌جا به ذکر نمونه‌هایی از این موارد می‌پردازیم.

۱ـ رسم شراب‌خواری

این رسم، از جمله آدابی است که در روزگاران قبل از اسلام باب بوده ولی در سمک عیار به کرات از آن یاد می‌شود. تنها در مواردی راوی سعی دارد حالت اسلامی به آن دهد، به عنوان نمونه گاهی به این مطلب اشاره شده که بعد از شراب‌نوشی، غسل می‌کنند و یا در جایی از شرابی نام برده می‌شود که سکرآور نبوده.

«... چیزی بخوردند و به شراب نوشیدن مشغول شدند. ابرک گفت ای پهلوان، من می‌روم که به چاره فرخ‌روز از بند بیرون آورم تا نام من در جهان برود. عالم افروز گفت: ای برادر، بنشین که تو مستی تا هشیار گردی. ابرک گفت چه جای این سخن است. در آب رفت و غسل بکرد و پیش عالم‌افروز آمد.» سمک عیار [۲۶۷/۴]

۲- تعدد زوجات

مطلب دیگری که در اثر دیده می‌شود و اسلامی بودن و مسلمان بودن راوی و شاید مؤلف را می‌رساند مسئله تعدد زوجات است. هرچند که این رسم قبل از اسلام نیز رایج بوده، اما بعد از اسلام پررنگ‌تر دیده می‌شود به نظر می‌رسد که سمک عیار نیزدر فضای فرهنگی اسلامی نوشته شده است، چون درسراسر داستان افرادی را می‌بینیم که چند زن اختیار کرده‌اند، داشتن چند زن نزد اشراف و طبقه بالای جامعه امری عادی محسوب می‌شده. همان‌طور که ارمنشاه که چهارده زن و چهل کنیزک دارد [۱۴۹/۴] و یا فرخ روز که چند زن اختیار می‌کند به طوری که در یک شب به وصال چهار زن می‌رسد. [۶/۵]

۳- اعتقاد به اسماء اعظم خداوند

اعتقاد و باور به اسماء اعظم خداوند و یا حضرت خضر و الیاس همه مواردی هستند که بیانگر متأثر بودن از فرهنگ اسلامی است. «خضر پیغمبر پنج نام خدای به وی آموخت. گفت: این نام‌ها بر هر کاری که بر خوانی مراد تو برآید. حضرت پیغمبر گفت: از بزرگواری این نام‌های عظیم مرادها برآید و جهد کن تا فراموش نکنی و دعا این است: یا تمخیثا یا ثمشیثا یا موشطیثا یا کرر ححیلب کرر ححطب.» [۱۰۲/۴]

اما مطالبی نیز در لابه‌لای داستان به چشم می‌خورد که به نوعی اسلامی نیست و شاید این‌ها رسومی بوده است که راوی نخواسته و یا نتوانسته آن را تغییر دهد و یا به نوعی رسومی بوده‌اند مربوط به قبل از اسلام که در اصل داستان وجود داشته و اگر راوی قصد تغییر آن‌ها را می‌کرده داستان کلاً ماهیت خود را از دست می‌داده، به همین علت بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی ذکر شده است. از آن جمله:

۱ـ ازدواج با محارم

ازدواج کردن با محارم در دین اسلام منع شده است. در حالی که در متون پهلوی و یا برخی ادیان به آن‌ها اشاره شده است.

در این اثر (سمک عیار) تنها یک مورد ازدواج با محارم دیده شده و آن ازدواج عمو با برادرزاده‌اش می‌باشد. «بسطوح گفت: پدران من این جایگاه بودندی و قومی بسیار بودیم و این زن من از برادر من زاده است و ما را بسیار فرزندان آمده است. همه مردند. ما هر دو تن مانده ایم.»

۲ـ سوگند

مایه اصلی سوگندها، «یزدان دادار کردگار» است و در پی آن سوگند به نار و نور، مهر، نان و نمک جوانمردان، جان پاکان، قدح مردان، زند و پازند، هفت اختر، خاک پدر، مرگ خویش ... می‌باشد.

دکتر **خانلری** می‌گوید: «ظاهراً کلمه «دادار» به معنی اصلی و قدیمی این کلمه یعنی «خالق و آفریننده» به کار می‌رود و این که صفات دیگری در کنار این صفت به کار می‌رود مانند یزدان دادار کردگار، یزدان دادار پروردگار آمرزگار...»[9]

«زیانه سوگند خورد به یزدان کردگار و به روان برادران و فرزندان من که مرا هفت فرزند از دنیا رفته است، به مرگ خویش و به قتل، به نان و نمک مردان که من آن‌چه می‌گویم راست می‌گویم.» [۲۳/۳] و سوگند به زند و پازند : «ماهوس گفت به یزدان کردگار و به مردی و جوانمردی و به حق راستگویان و به حق نمک آزادان که اگر مرا با هرچه از آن من است از فرزند و زن و خویش و پیوند ـ تا به مال چه رسد ـ بر باد آید، دوست‌تر دارم و مرا خوش‌تر آید از آن‌که ترا آزاری رسد.» [۵۹۲/۵]

ب) داراب نامه

این داستان عامیانه یکی از داستان‌هایی است که به نوعی با تاریخ واقعی گره خورده است.یعنی روایتی است بین اسطوره و تاریخ. نویسنده این کتاب بدون تردید یکی از راویان داستان داراب بوده و همه جا خود را مؤلف اخبار و گزارنده اسرار ابو طاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی الطرسوسی ذکر می‌کند.

از جزئیات احوال و زندگانی وی اطلاعات دقیقی در دسترس نیست .از روش انشای وی پیداست که در نیمه دوم قرن پنجم می‌زیسته است. در برخی از نسخه ها نسبت راوی را طرسوسی نوشته‌اند، اما پیداست که وی در خراسان می‌زیسته و این حکایات را در آن‌جا گردآوری کرده است. قصه‌های دیگری که از این راوی داریم، شامل قهرمان نامه مربوط به عهد هوشنگ، داستان قران حبشی مربوط به عهد کیقباد است. خود این اثر نیز به

نوعی از سه داستان داراب‌نامه (یعنی ماجرای داراب پسر بهمن ملقب به کی اردشیر دوم) و داستان اسکندر و داستان بوران دخت تشکیل شده است. دکتر **ذبیح‌الله صفا** می‌نویسد: «نسبت طرسوسی یا طرطوسی به یکی از دو محل طرسوس در آسیای صغیر امروزین یا طرطوس در سوریه است. بنای طرسوس را برخی به دوره خلافت هارون الرشید در سال یکصد و نود و اندی دانسته‌اند... هیچ بعید نیست که این طرسوسی یا یکی از اسلاف او از جمله همین کسان باشد که به ایران آمده و باقی مانده و زبان پارسی و روایات ملی ایران را فراگرفته و روایت کرده.»[10] سبک این اثر نیز همان سبک نثر ساده یا مرسل است. یکی از دلایل ارزشمند بودن اثر این است که چون راویان این داستان‌ها از بین مردم برمی‌خیزند، با آداب و اصطلاحات مردم و مسائل مربوط به زندگی آن‌ها کاملاً آشنا هستند و خلق و خو و ویژگی های مردم طبقات مختلف جامعه را می‌دانند. از تمامی امور مثل ازدواج، جنگ و ... آگاهی دارند و در هنگام بیان داستان، بسیاری از این موارد را عنوان می‌کنند. از این رو ما با خواندن چنین داستان‌هایی با فرهنگ مردم در آن دوران آشنا می‌شویم.

داستان از جایی شروع می‌شود که، شغاد برای رستم دام می‌گذارد و رستم در چاه افتاده و با تیر شغاد را می‌کشد و خود نیز بر اثر زخم و جراحت زیاد می‌میرد. مملکت را بهمن می‌گیرد. همای دختر شاه مصر است که با بهمن ازدواج می‌کند و بعد از کشته شدن بهمن، شاه می‌شود. همای دختری است که پدر بر او آسیب زده و از وی فرزندی به وجود آمده او این سخن را با دایه می‌گوید و فرزند را داراب می‌نامند و در صندوقی می‌گذارند و به آب می‌اندازند... .

ابتدای داستان کلاً به نظر واقعی می‌آید و با زندگی مردم جامعه هماهنگی دارد اما در جلد دوم ماجراهای داستان بیشتر عجیب و غریب و خیالی می‌شود. به ویژه عجایب دریا که در این داستان به وفور به چشم می‌خورد. البته این جریان را در سایر داستان هایی که تا حدود قرن ششم به نظم درآمده‌اند می‌بینیم مانند گرشاسب نامه، برزونامه. این داستان ها معمولاً از تفکرات افسانه ای ایرانیان درباره دریا و جزایر و ساکنان متفاوت و خارق‌العاده آنان سرچشمه گرفته که به قصه‌گویان کمک می‌کند تا با این ترفند شنوندگان خود را به شنیدن سرگرم کنند.

از سوی دیگر روایت‌ها و داستان‌های یونانی ـ که بیشتر در قسمت زندگی اسکندر به چشم می‌خورد ـ با روایات ایرانی آمیخته شده و در نتیجه کتابی حاصل شده که به نوعی هم واقعیت و هم تخیل در آن جای گرفته است.

اساس مطالب این داستان همان‌طور که بیان شد درباره بهمن، همای، داراب، اسکندر، دارای دارایان و روشنک«بوران دخت» است که در داستان‌های ایرانی می‌بینیم. داستان بهمن پسر اسفندیار پسر گشتاسب کیانی در این کتاب هم چنان که در همه متن‌های کهن ایرانی آمده، اختلاطی از تاریخ داستان کیان و تاریخ شاهنشاهان هخامنشی است. داستان دارای دارایان با ازدواج اول« داراب» با« طمروسیه» که بر مبنای عشق صورت گرفته آغاز می‌شود و داستان« اسکندر» با ازدواج دوم» «دارب» با «ناهید» که در واقع یک وصلت سیاسی بوده است آغاز می‌شود.

مطلب دیگری که شاید به نوعی یکی از ویژگی‌های این اثر محسوب می‌شود، وجود اسامی خاص است که تعداد آن‌ها بسیار قابل توجه است. از سوی دیگر بسیار متنوع هستند. ما اسم‌هایی را می بینیم که ریشه در ایران دارند، مانند: بهمن، رستم، داراب، همای... که معمولاً نام‌های قدیمی ایرانیانند،و یااسامی که مربوط به یونانیان است مانند: افلاطون، اسکندر، طرماس، ارسطون، .. و اسامی که به نظر زاییده ذهن مولف است و معمولاً از این اسامی برای نامگذاری افرادی که در جزایر دوردست زندگی می‌کنند استفاده کرده، که بعضاً عجیب اند، مانند: طمروسیه، عنطوشیه، لکناد ... . برخی ازاین اسامی ساختگی و برخی اصیل هستند. علت وجود این اسامی ذهن خلاقی است که این داستان را در نقاط مختلف دنیا بیان کرده و متناسب با هر قوم و ملتی، نوعی نام گذاری را برگزیده تا داستان زیباتر جلوه کند.[11]

آداب اجتماعی در دو داستان:

در این بخش به آداب و رسومی پرداخته‌ایم که برخی امروزه در جامعه بسیار کم‌رنگ شده و برخی دیگر بالعکس بسیار گسترده شده و شاخ و برگ فراوان یافته اند. این تغییرات ناشی از تغییر فرهنگ مردم، گذر زمان، پیشرفت علم و صنعت و تکنولوژی و .. است. از جمله این رسم و رسومات می‌توان به مراسم‌هایی مثل جشن‌ها و شادی‌ها، ازدواج، سوگواری در مرگ عزیزان... اشاره کرد. ازوادج از جمله رسومی است که امروز ما آن را پررنگ مشاهده می‌کنیم و یا نگهداری جنازه در منزل رسمی است که امروز دیگر دیده نمی‌شود. بسیاری از وقایع که جزو عجایب بودند، امروزه مردم به آن باور قلبی ندارند، در

حالی که آن را نکته مناسبی برای تفریح و سرگرمی خود می‌دانند و منبع درآمد خوبی برای برخی از افراد محسوب می‌شود. همان‌طوری که در هالیوود و سینمای تخیلی، داستان‌ها و فیلم‌نامه‌های زیادی در مورد آن‌ها نوشته می‌شود و پس از اجرا و ضبط به فروش می‌رسد و گاهی جزء پرفروش‌ترین فیلم‌ها محسوب می‌شوند و این‌ها همه نشان‌دهنده این است که مردم در عین این که باور ندارند، اما علاقه دارند و تخیل را می‌پسندند. در فصل‌های این بخش به هر کدام از مواردی که ذکر شد، می‌پردازیم.البته با توجه تعریفی که از فرهنگ در ابتدای رساله ذکر شد، گاهی مواردی که به آن اشاره می‌شود شاید به نوعی زیر مجموعه آداب و رسوم خاصی نباشند، اما به نوعی جزئی از فرهنگ مردم محسوب می‌گردند به عنوان مثال: صحبت از دین یک قوم نشان‌دهنده آداب و یا سنت خاصی است. اما بیانگر فرهنگ دینی آن ملت است. از این رو در این رساله علاوه بر مواردی که سنت‌ها و عقاید خاص مردم را در بر می‌گیرد، در مورد فرهنگ و زیرمجموعه‌های آن نیز مطالبی عنوان شده است.

فصل اول

پوشش مردم

نوع پوشش و لباس مردم یکی از نکات مهمی است که اکثر جامعه‌شناسان و فرهنگ‌نویسان همواره به آن توجه داشته‌اند. امروزه پوشاک و طراحی آن از موارد و مباحث مهمی است که مورد توجه عموم مردم قرار گرفته است. اما نکته این‌جاست که مورخان وجامعه‌شناسان برای درک بهتر زندگی مردم در اعصار و قرن‌های گذشته به بررسی موارد گوناگون در فرهنگ آنان پرداخته‌اند که بررسی نوع لباس و پوشش افراد گوناگون جامعه یکی از این موارد است. این مطلب کمک شایانی به ما در رسیدن به هدف خود در این رساله (بررسی آداب و رسوم مردم در سمک عیار و مقایسه با داراب‌نامه) می‌نماید.

قبل از پرداختن به موضوع فوق بهتر است درباره پوشش مردم در آن دوران مطالبی را یادآور شویم. امروزه در جامعه خود با انواع پوشش روبه‌رو هستیم، در عین این‌که لباس زن و مردم در جامعه متفاوت است، لباس‌های خاصی نیز برای افراد در محل‌ها و مشاغل گوناگون به چشم می‌خورد. برای مثال: یونیفرم‌های نظامی، فرم‌های خلبانی، مهمان‌داران هواپیما، افراد مختلف در شرکت‌ها، آشپزها و ... به گونه‌ای که هر فرد با دیدن لباس افراد

می‌تواند به شغل آن‌ها پی ببرد و تقریباً یک فرم خاص برای عموم زنان و مردان در جامعه موجود است.

در آن دوران هم (با مطالعاتی که انجام شد)، تقریباً همین موارد به چشم می‌خورد و ما شاهد این مطلب هستیم که افراد، متناسب با قوم و ملیتی که دارند و محلی که در آن زندگی می‌کنند، دارای پوششی متفاوتند. زنان و مردان به وسیله لباس قابل شناسایی هستند، به طوری که گاه برای انجام بعضی از کارهای محرمانه مردان لباس زنان را می‌پوشند تا شناسایی نشوند و بالعکس. در **سمک عیار** آمده: «سمک گفت: دستی جامه زنانه بیاور که مرا در این جایگه بودن مصلحت نیست.» [۱۱۴/۲]

از سوی دیگر صاحبان برخی از مشاغل نیز دارای لباس و پوشش خاصی بوده‌اند که به وسیله آن حتی رتبه و مقام‌شان قابل تشخیص بوده است.

نکته مهم ئرپوشش مردم ،استفاده افراد از زینت‌آلات است. این زینت‌آلات خود دارای انواع متفاوتی است و استفاده آن نیز در نزد اقشار جامعه یکسان نیست. از این حیث درباریان و اشراف در درجه اول و سپس بزرگان و صاحب‌منصبان و پس از آن مردم عادی. قرار دارند. برای درک بهتر، نوع پوشش را در سه دسته مورد بررسی قرار داده‌ایم که در زیر به بیان آن می‌پردازیم.

۱ـ۱ـ پوشش زنان

همان‌طور که اشاره شد، ماجراهای **سمک عیار** مربوط به قرن ششم است و همان‌طور که در مقدمه کتاب **داراب نامه** آمده، وقایع آن مربوط به دوره هخامنشیان است. به همین علت به مطالعه برخی کتب تاریخی در این دوران پرداخته، تا شاید به مطلبی در مورد پوشش مردم در آن زمان دست یابیم، که خوش‌بختانه به چند نکته مهم رسیدیم. یکی این‌که ،زنان عهد هخامنشی چهره‌شان کاملاً دیده می‌شود. گیسوان بلندشان را پشت سر می‌آویختند و پیراهن‌شان مانند مردان پارسی بود.»[12]

اما با کشف قطعه فرشی در مقبره‌های **پازیریک** در شوروی سابق، با توجه به نقوشی که دارد متوجه شده‌اند که زنان از لباس‌های رنگی استفاده می‌کرده‌اند و چهره خود را نمی‌پوشانیدند، در حالی که از پارچه شنل مانندی استفاده می‌کردند که بی‌شباعت با چادر امروزی نبوده است.[13] این وضع و ظاهر زنان در دوره اشکانیان کمی متفاوت است. یعنی زنان آن روزگار سر و صورت و گردن و بازوان خود را نمی‌پوشانیدند و معمولاً

پیراهن بلند بر تن می‌کردند و بر روی آن‌ها چادر می‌پوشیدند و گاهی در زیر چادر خود تاج‌های مخصوصی بر سر می‌گذاشتند.[14] در این دو اثر به مواردی که مؤید این مطالب است، برخورد می‌کنیم که عبارتند از:

الف) پوشش و زینت زنان در سمک عیار

در این داستان با وجود این که تعداد شخصیت‌های زن زیاد است و حضور گسترده در داستان دارند و در مقام‌ها و مکان‌های گوناگون دیده می‌شوند، مثلاً در میدان جنگ، در محفل بزم، در بارگاه و حرم‌سرا و یا حتی در زنان جادوگر و کوه‌نشین و ... اما در مورد لباس و نوع پوشش آنان سخن چندان به میان نیامده است. اما موارد اندکی را می‌توان دریافت که با توجه به آن می‌توان حدس زد که پوشش زنان دربار و اشراف جامعه با سایر زنان کوی و برزن متفاوت بوده است ولی نکته مشترک این که هر دو قشر پوشش‌های مشترکی داشته‌اند از جمله «نقاب« و «چادر» و «موزه» و ...

دیگر این که زنان از مواد معطر و خوشبو کننده استفاده می‌کرده‌اند و خود را با وسایل آرایشی و زینتی می‌آراستند.

مطلب دیگر این که زنان در محافل گوناگون، از لباس‌های متفاوت استفاده می‌کرده‌اند. برای نمونه :لباس شب عروسی، لباس خاصی بوده ،که بر تن عروس می‌پوشاندند و یا لباس زنان مطرب متفاوت از دیگران بوده و یا در مراسم عزا همان‌طور که پس از این اشاره خواهیم کرد متفاوت و اکثراً سیاه و کبودرنگ بوده است. نمونه‌هایی از این موارد به این شرح است.

استفاده از چادر و موزه

«سمک گفت: ای خمار! مرا از سرای زنان دستی جامه بخواه. خمار دستی جامه زنانه نیکو با چادر و موزه بیاورد و آن‌چه به کار بایست بیاورد و پیش سمک بنهاد.» [۱۳۵/۱] .

«سمک گفت: دستی جامه زنانه بیاور که مرا در این جایگه بودن مصلحت نیست تا بروم و کارها می‌سازم. ماهانه دستی جامه و چادر بیاورد.» [۱۱۴/۲] .«سمک آن بر طبق‌ها نهاد و دو دست جامه زنان خواست و خود و روزافزون درپوشیدند و موزه در پای و چادر در سر و طبق‌ها برگرفتند و روی به راه نهادند.» [۱۲۳/۲]

و موارد مشابه دیگری که باز تنها به نام چادر اشاره شده و به شکل، رنگ و نوع آن اشاره‌ای نشده است. از جمله [۲۵۸/۲]، [۲۹۷/۲]، [۲۹۸/۵]

استفاده از نقاب

«مه‌پری گفت: برابر مردان چگونه آیم؟ لالا گفت مقنعه بر روی فروگذار که چنین ساخته‌ام.» [۲۸۸/۱]

«سمک گفت: این روزافزون دخترست و ترا به دوش ببریم. نقاب به رخسار او فروگذاشتند و بیرون آمدند.» [۹۰/۲]

«روزافزون جامه سیمینه درپوشید و نقاب بربست بر عادت، چنان‌که رسم است که زنان چون در میان مردان باشند نقاب بر بسته دارند.» [۲۲۳/۴] .«شروان دخت نقاب بر بسته، که ابرک دست گیل گرفت و بنشاند.» [۳۵۴/۵]

زینت‌آلات

«انگشتان دست سیاه کرده و در هر انگشتی جفتی انگشتری و شکمی چون آرد میده که به حریر.» [۸/۱] .«پیراهنی حریر اسفید و ابزارپایی سقلاطونی ساده در پای و مقنعه قصب در سر افکنده و گلوبند بر گرد عارض و گردن بسته و حمایل در گردن افکنده.» [۸/۱] .«خورشید شاه ابان دخت را دید نشسته و خود را به زر و زیور آراسته، پنداشتی که حور است که از بهشت آمده تا جمال جهان‌آرای خود بر وی عرضه کند.» [۱۵۳/۲] .«... بگوید تا زر و جواهر آن‌چه بکار باید پردازند. از تاج و یاره و انگشتری و عقد و گوشوار و آن‌چه بدین ماند.» [۲۸/۳] .«... پس انگشتری در انگشت کرد و اندکی آرام گرفت.» [۳۶۲/۳] .«... دستی جامه از آن برآورد، که مادر و پدر از بهر وی ساخته بودند و دو تاج برآورد یکی پیروزه و یکی لعل و عقدهای گوهر و زینت فراوان پیش گلبوی باز کرد.» [۴/۵] .«در میان ایشان دختری دید بلند بالا، باریک میان، با رویی چون ماه و زلف سیاه، گیسوان در پای کشان کرده و به زر و زیور خود را آراسته.» [۳۴۸/۵]

عطر و وسایل آرایشی

«همه تعویذها به عنبر اشهب کرده، چنان‌که بوی او به جهان می‌رفت.» [۸/۱] .«روح افزا روانی پاره‌ای حنا بر دست و پایش نهاد و موش را شانه کرد و ببافت و وسمه و سرمه و نیله و سفیده و سرخی و خال و الف آن‌چه خاتوان را به کار آید او را بدان نوع برآراست و مقنعه و قباچه و قصبچه و سربند طلا بر وی مهیا کرد و نامش دل‌افروز نهاد.» [۳۰/۱]

«دلارام را گفت مرا به زنی نیکو برآرای، دلارام سمک را برآراست چنان‌که صفت نتوان کرد و بسیار عطر و بوی خوش و بخور در وی به کار برد. موزه در پای کرد و چادر بر سر درکشید و نقاب بربست و با کرشمه و رعنایی از خانه بیرون آمد.» [۱۳۵/۱]

«عالم افروز حیلتی ساخت. برخاست و طبله راست کرد از بوی‌های خوش، چون مشک و عنبر و کافور و دیگر چیزها از آن آلات که زنان را به کار آید، و در زیر بغل گرفت و از سرای بیرون آمد.» [۸۹/۴] .«بر اسب سوار گشت که با وی درآویزد که فرخ روز درآمد تا او را بگیرد که بوی عطر شنید. فرخ روز عنان بازگرفت. گفت: این زن است.» [۴۱۷/۵]

ب) پوشش و زینت زنان در داراب‌نامه

در این اثر نیز از حجاب و پوشش زنان سخن چندانی به میان نیامده و تنها به نام‌هایی مانند مقنعه، نقاب، چادر، موزه، ... اشاره شده است. نکته دیگر این که در **داراب‌نامه،** شاهد داستان‌های عجیب و شگفت‌آور هستیم . به نظر می رسد که از داستان های یونانیان متأثر شده باشد. در این داستان‌ها با زنانی روبه‌رو می‌شویم که از نظر هیکل، نژادو پوشش متفاوتند. «از پس ایشان زنی سیاه‌تر از پر زاغ... و پلاسی سیاه اندر پوشیده و معجری کرباسین بر سر افکنده و پاره‌یی شنگرف بر پیشانی مالیده و دو بچه چون عفریت بچگان بر گردن گرفته درآمد.» [۱۲۵/۱]

در این‌جا نیز ما شاهد پوشش‌های متفاوت بین زنان جامعه هستیم و این‌که زنان متناسب با مقام و منسب و موقعیت اجتماعی پوشش متفاوت دارند «جامهای کنیزکان بپوشید و مقنعه بر سر گردانید.» [۴۳۱/۱]

اما به طور کلی پوشش زنان در **داراب نامه** با پوشش زن در **سمک عیار،** تشابهات زیادی دارد از جمله:

چادر

«چون شب درآمد، چادر و موزه برداشت و هزار دینار برگرفت و در آن شب تاریک بیرون آمد.» [۱۰۳/۱] .«طمروسیه چادری در سر کشید و از خانه بیرون آمد.» [۱۰۶/۱] .«همای گفت ای جوانمرد! بخانه رو و چادر و موزه بیار. دیلمان در ساعت بیاورد، همای چادر بر سر انداخت و موزه در پای کرد.» [۳۳۲/۱]

«داراب بر تخت رفت و تاج زرین بر سر نهاد و طمروسیه چادری بر سر کرد و روی بربسته بر کناره تخت آمد.» [۲۶۲/۱]

«هما گفت: یک حاجت روا کنید که چون مرا به نزدیک قیصر برید، دست و پای مرا بگشایید و مرا بر ستوری نشانید و چادری به من دهید تا بر سر افگنم که همه عالم مرا دیدند که بیست و نه سالست که پادشاهم، هیچ‌کس مرا روی برهنه ندیده است.» [۳۱۳/۱]

«بوران دخت و انطوطیه می‌آویختند تا آن‌گاه که هر دو بی‌طاقت شدند. هر دو در پهلوی هم‌دیگر بنشستند و دامن‌های یکدیگر بگرفتند.» [۵۸/۲]

زیورآلات

«ناهید را دید بر پای ایستاده چون صد نگار، تاجی بر سر نهاده و چندان جواهر نفیس بر بسته.» [۳۸۹/۱]

«هشتاد کنیزک مانده است هر یکی چون ماه تابان بجمال و کمال و دیدار و ملاحت؛ و بفرمود تا همه را بیاراستند بجامهای الوان و بانواع جواهر و بر بالای منظر گودرزی همه را قطار بنشاندند...» [۵۴۸/۱]

۲ـ۱ـ پوشش مردان

مردان در آن دوران نقش بسیار مهمی در جامعه داشته‌اند و به نوعی تمامی کارهای جامعه بر عهده آنان بوده است. برخلاف زنان نقش مردان از ابتدا تا انتهای داستان پررنگ است. ما مردان را در همه مشاغل مشاهده می‌کنیم و هر بار با لباسی جدید مواجه می‌شویم و این حاکی از آن است که بیشتر مشاغل نیز متعلق به مردان بوده است و زنان در جامعه حضور کم‌رنگی داشته اند و اگر هم در بعضی از حرفه‌ها مانند عیاری و یا میدان جنگ دیده می‌شوند، غالباً در لباس مردانند. به عنوان مثال: قهرمان زن داستان (روزافزون) که پا به پای سمک در عیاری‌ها شرکت می‌کند همواره لباس مردان را می‌پوشد و از کلاه و دستار و پیراهن و موزه و قبا و کمربند که خاص مردان است استفاده می‌کند. به نوعی که تا خود نگوید کسی متوجه زن‌بودن او نمی‌گردد. استفاده از زینت‌آلات نیز خاص زنان نیست بلکه مردان جامعه از زینت‌آلاتی مانند انگشتر، تاج، کمربندهای گوهرنشان و مرصع به طلا و سنگ‌های قیمتی استفاده می‌کنند که البته این موارد خاص طبقات اشراف جامعه بوده است. تنها انگشتر جنبه عمومی داشته و اغلب افراد غنی و فقیر از آن استفاده می‌کردند

از وسایل آرایشی نیز ،استفاده از حنا برای رنگ کردن مو و محاسن رایج بوده است و یا بلند نگاه داشتن موی سر و محاسن و بستن موی سر به حالت گیسو رواج داشته است.

الف) پوشش و زینت مردان در سمک عیار

پوشش مردان در جامعه

«لالا پیش آمد و گفت: برخیز و بازوی وزیر بگرفت و از در خانه بیرون کرد، چنان‌که دستار از سر وی بیفتاد.» [۷۹/۱]

«مردی پیر بینی، دق مصری پوشیده و دستاری مصری بر سر نهاده بر استری سوار گشته با ساخت زر و طوق اسبی آراسته بر همه ساز بر دست گرفته.» [۳۶/۵]

ب) پوشش و زینت مردان در داراب‌نامه

لباس مردان

«جبه اطلس و دستاری نغز و موزه قیمتی و جنیبتی خاص بگرفتند و بدر زندان بردند. داراب را عجب آمد.» [۲۱/۱]

«داراب گفت قبا و کلاه‌خود مرا ده تا در بپوشم. غلام قبا و کلاه بیرون کرد و به داراب داد.» [۴۳/۱]

«داراب بر گوشه تخت ایستاده بودی، قبایی بزر پوشیده و کمری بزر بر میان بسته.» [۴۵/۱]

«مهراسب از آن خانه بیرون آمد و ببازار شد و جامهای نیکو بخرید و دستاری سیاه بخرید و بگرمابه رفت و سر و تن بشست و بخانه آمد و در حجره بنشست و موی خود را خضاب کرد و چون روز دیگر شد، دستار اندر سر بست و جبه اندر پوشید و خریطه بدست گرفت با اصطرلاب.» [۱۵۰/۱]

«هرنقالیس گفت برخیز و جامه مردان درپوش و موی‌ها در زیر دستار پنهان کن و من نیز جامه‌ای موبدانه درپوشم، هر دو بنزدیک داراب رویم.» [۲۲۲/۱]

«هم اندر ساعت جبه دیبا درپوشید و موی‌ها در زیر دستار کرد و قصب دری (؟) بر سر بست و دو زلفین فروگذاشت و دو انگشترین در انگشت کرد و دستارچه قصب اندر دست گرفت.» [۲۲۲/۱]

نکته جالب دیگر، این‌که، در جلد اول **داراب‌نامه** به لباس صوفیان اشاره شده است و این نکته بیان گر آن است که این اثر بعد از قرن پنجم نوشته شده است.

«هر دو بنشستند تا آن‌گاه که زیرک اندر رسید بر اسپی سیاه نشسته و جبه صوف پوشیده و دستاری خز بر سر بسته، مردی پست بالا و ضعیف ترکیب.» [۱۳۵/۱]

۳ـ۱. پوشش ها و لباس‌های ویژه

با مطالعه دو اثر فوق، به این نکته پی می‌بریم، که افراد در بعضی موارد و برای انجام برخی از امور از لباسی متفاوت استفاده می‌کرده‌اند. برای نمونه : در هنگام عبادت معمولاً افراد

چه زن و چه مرد لباس خاصی می‌پوشیده‌اند (که دارای ویژگی‌هایی مثل پاکی و سفیدی بوده) و سپس به محل عبادت رفته و به مناجات می‌پرداختند.

در **داراب نامه** بیشتر به این موارد اشاره شده و در **سمک عیار** بیشتر به نام صومعه و محل عبادت اشاره شده است. به نمونه هایی که در **داراب نامه** آمده اشاره می‌کنیم.

«همای خوابش نبرد. می‌گریست تا نیم‌شب را برخاست و جامه سپید درپوشید و به عبادتگاه رفت و با حق تعالی مناجات کرد.» [۵۹/۱]

«داراب برخاست و سر و تن شست و جامه پرستاران درپوشید و به عبادتگاه رفت و یزدان عزوجل را ستایش کرد.» [۲۶۷/۱] و مورد مشابه [۲۸۴/۱] و [۲۸۵/۱]

«فیروزشاه هیچ نگفت و از آن جامه خواب برخاست و جامهای پاک درپوشید و به عبادت و پرستش یزدان عزوجل مشغول شد.» [۴۰۷/۱]

«بوران دخت از خواب مستی برخاست و جامه خداپرستان پوشید و به عبادت مشغول شد تا آفتاب برآمد.» [۲۸/۲]

لباس دیگر،که مخصوص مراسم ازدواج بوده و آن همان لباس عروس است، که البته باز به چگونگی آن اشاره نشده و تنها نامی از آن برده شده است. (به طور کامل در بخش‌های بعد به مراسم ازدواج می‌پردازیم). «لکناد به حرم فرورفت و دستار زنکلیسا بگرفت و بیرون آورد و جامه عروسی اندرو پوشانید...» [طرسوسی / ۱۴۴/۱]

مطلب دیگر این‌که در بعضی از قسمت‌های داستان به جامه خواب اشاره شده است.

در نگاه اول این نکته به ذهن خطور می‌کند، که منظور،لباس خواب باشد و این‌که افراد هنگام خواب از لباس خاصی استفاده می‌کرده‌اند که در موردی به نوع آن اشاره شده بود که در واقع پیراهنی ساده است، که بی‌شباهت به رب دشام امروزی ما نیست. در **سمک عیار** آمده است:

«اسب یک شیهه بزد چنان که آواز او به دورجای برفت. خورشید شاه در پیش ابان دخت خفته بود. از شیهه اسب از جای بجست و با پیرهنی حریر تیغ برگرفت و از خیمه بیرون آمد.» [۲۲۰/۲]

اما با مطالعه نکته‌ای دیگر به ذهن می‌رسد و آن این که شاید منظور از جامه خواب همان رخت خواب باشد، که فرد هنگام خواب در داخل آن استراحت می‌کرده، برخی از تخت‌خواب استفاده می‌کردند که معمولاً در دربار و نزد اشراف معمول بوده و مردم عادی

از همان لحاف و تشک و بالش که امروز هم مورد استفاده قرار می‌گیرد، استفاده می‌کرده‌اند. علت این‌که درستی این مطلب بیشتر و پررنگ‌تر به نظر می‌رسد، آن است که معمولاً در کنار جامه خواب از فعل برخاستن یا فرو کردن و ... استفاده می‌شده است که کاربرد این فعل برای پوشیدن لباس کم می‌باشد. به نمونه‌هایی از این موارد توجه کنید.

«روح‌افزا در جامه خواب خفته بود.» [سمک عیّار ۲۸/۱]

«شاه پای در جامه خواب کرد و بخفت و در خواب شد.» [همان ۱۰۷/۴]

«فرخ روز پای در جامه خواب کرد و مردان‌دخت را در آغوش کشید.» [همان ۲۰۸/۵]

«فیروزشاه هیچ نگفت و از آن جامه خواب برخاست و جامهای پاک درپوشید.» [طرسوسی ـ ۴۰۷/۱]

زمانی که این دو اثر را از دریچه و دید پوشش افراد مورد بررسی قرار می‌دهیم، متوجه اشتراکات زیادی می‌شویم. علاوه بر این نکاتی را می‌یابیم که با نوع پوشش مردم جامعه کنونی ما تشابه دارد. همان‌طور که در صفحات قبل اشاره شد، پوشش افراد را در سه دسته مورد بررسی قرار دادیم. ۱. زنان ۲. مردان ۳. ویژه

پوشش زنان و استفاده از زینت‌آلات و مواد معطر و آرایشی در این دو اثر بسیار مشابهند. تنها تفاوت در نوع نگرش و دیدی است که نسبت به زنان در جامعه وجود دارد. داستان**سمک عیار** به علت وجود شخصیت‌های زن فراوان و متفاوت بودن نقش زنان و این‌که اکثر حوادث در میان کوی و برزن و قصر و بارگاه و به طور کلی درون جامعه رخ داده است ما را در یافتن نکات بسیاری در مورد پوشش و لباس زنان و نوع دید و نگرش به آن‌ها یاری می‌دهد.

زنان در **سمک عیار** به سه گروه تقسیم می‌شوند. زنان اشراف، زنان کوی و برزن، زنان نقاط و مکان‌های خاص که به راحتی از روی نوع پوشش‌شان قابل تشخیص می‌باشند.

زنان طبقه اشراف که اکثر زنان داستان را شامل هستند و داستان حول آن‌ها شکل گرفته است زنانی هستند که از هر نظر بهترند، زیبارو و خوش‌اندام و خوش‌صدا، با بهترین و زیباترین لباس‌ها و گران‌ترین زیورآلات، گردن‌بندهای مروارید و انگشترهای عقیق و تاج‌های گوهرنشان و ... که چشم هر بیننده‌ای را خیره می‌کند.

زنان عامی جامعه که زنانی قوی و شجاع هستند و پا به پا و دوش به دوش مردان برای گذران زندگی تلاش می‌کنند. این‌ها زنانی هستند که لباس‌های ساده می‌پوشند، اما

استفاده از زینت‌آلات و مواد آرایشی نیز نزد آن‌ها جایگاه خود را حفظ کرده، تنها هر یک متناسب با قدرت و توانی که دارند، از آن‌ها استفاده می‌کنند. و این می‌رساند که علاقه امروز زنان به استفاده از زینت‌آلات و مواد آرایشی سابقه دیرینه‌ای دارد و ریشه آن به آبا و اجدادمان بازمی‌گردد. این گروه نیز از چادر و نقاب استفاده می‌کردند، اما نه زمانی که برای کار کردن بیرون می‌آمدند و نه هنگام انجام کارهای روزانه ،بلکه زمانی که به قصد تفریح و یا خرید و ... بیرون می‌رفتند، چادر سر کرده و با عشوه و ناز راه می رفتند. مانند: زن هیزم‌شکن که هنگام کار لباسی مانند مردان و گشاد و پشمین به تن می‌کرد و از شهر بیرون می‌رفت.

این زنان عامی خود شامل زنانی هستند، که در شهر و روستا زندگی کرده و یا زنانی که مانند عشایر امروز ما در کوه‌ها زندگی می‌کردند و یا همین‌طور زنانی که به عنوان خدمت کار برای اشراف کار می کردند، به طور کامل از روی لباس‌هایشان قابل شناسایی بودند.

زنان کوه‌نشین که به صورت ایل و طایفه در کوه‌ها زندگی می‌کرده‌اند، پوشش کاملاً متفاوتی داشتند، این‌که لباس عشایر ما نیز با این مردم مشابه است نشان دهنده یکی بودن آن‌ها در قرن‌ها قبل است. این‌که زنان چادرنشین ما حجابی مانند زنان شهر، به معنی مانتو و چادر و روسری که در شهر استفاده می‌شود ندارند همگی از گذشته آنان نشأت می‌گیرد. در این آثار داریم که زنان کوه‌نشین حجاب ندارند، لباسی مانند لباس مردان می‌پوشند، قوی‌هیکل و شجاع هستند، گیسوان بلند دارند و زبان و لهجه‌ای متفاوت با سایر زنان و این‌که هر ایل و طایفه‌ای از آنان لباس خاص خود را دارا هستند، همان‌طور که امروز نیز ایلیاتی‌های ما در هر منطقه‌ای دارای لباس و زبانی متفاوتند و با توجه به لباس‌شان قابل شناسایی هستند در حالی که کلیت زندگی آن‌ها مشابه است.

گروه سوم زنانی هستند که به نوعی عیاری می‌کنند و یا در لشکر و سپاه نظامی خدمت می‌کنند اما تعداد این زنان در داستان کم است و در اغلب موارد در هیأت مردان هستند و لباس و چهره مردانه برای خود می‌سازند.

در داستان **داراب‌نامه** نیز تقریباً به این موارد اشاره شده است اما به دلیل این‌که در این داستان نقش و تعداد زنان کم‌تر است، و از سوی دیگر جنبه های خیالی و نظامی در آن قوی‌ترند، مواردی که در مورد پوشش زنان بیان شده کم‌تر است. تنها یک نکته جالب در

این اثر دیده می‌شود، که در **سمک** نیامده و آن این‌که در بین برخی از ملت‌ها پوشش زنان قبل از ازدواج و بعد از ازدواج متفاوت است.

«انطوطیه دستار کتان رومی داشت بر سر و در روم رسم آن است که دختران ایشان دستارهای کتان بر سر بندند، تا آن‌گاه که به خانه شوهر روند، آن‌گاه دستار بجای بمانند و دیگری دربندند. اکنون آن رسم هنوز بر جاست.» [۳۵/۲]

این رسم هنوز پا بر جاست .برای مثال در جنوب کشورمان، زنان از نقابی خاص بر روی صورتشان استفاده می‌کنند، که نوع و رنگ آن برای دختران و زنان و بیوه‌زنان متفاوت است. دیگر این که لباس زنان با توجه به شغل‌شان نیز متفاوت بوده، یعنی همان‌طور که لباس زنان اشراف با زنان معمولی جامعه متفاوت است، لباس کنیزان و رقاصان و مطربان و آوازه‌خوانان نیز خاص آن هااست به نوعی که اگر ما این دو داستان را مطالعه کرده، و به جامعه آن روزگار سفر می‌کردیم، قادر بودیم با دیدن لباس زنان متوجه جایگاه و مقامشان و شاید حتی شغلشان در جامعه شویم.البته این ویژگی در مورد پوشش مردان جامعه نیزصدق می کند.

این آثار در مورد پوشش مردان کمک زیادی به فیلم‌سازان و تاریخ‌نگاران می‌کند، زیرا در خلال داستان‌ها به لباس و نوع پوشش مردان نیز اشاره شده است.

مردان جامعه قرن شش ،اغلب دستاری بر سر می‌پیچیدند و لباس و قبایی از اطلس بر تن می‌کردند، و کمربندی زرین و گوهرنگار بسته و انگشتر در انگشت می‌کردند و موهای خود را حنا می بستند و بر گردن می‌افشاندند و یا دو گیسو می بافتند. البته همان‌طور که از این توصیف برمی‌آید، این لباس طبقه اشراف بوده است، هرچند گذاشتن دستار و کلاه و قبا و کمربند در بین مردان جامعه مشترک بوده اما جنس و نوع آن متفاوت بوده است.

از سوی دیگر لباس مردان با توجه به شغل و مقامی که داشتند،انتخاب می شده. ما با مطالعه این دو داستان درمی‌یابیم که شناسایی افراد و مقام و منزلت آن‌ها از روی لباس کاری آسان بوده است. و دیگر این که ریشه وجود لباس‌های متفاوت برای مشاغل گوناگون نیز به همین دوران و یا شاید قرن‌ها قبل ازاین آثار بازگردد.

و یا لباس یک گروه خاص از مردم به نام «صوفیه» که در **داراب‌نامه** به آن اشاره شده است.

این موارد که از این دریچه به آن رسیدیم، به ما کمک می‌کند تا بدانیم چه مقدار از پوشش امروز ما برگرفته از فرهنگ گذشتگان‌مان است و چه مقدار از فرهنگ بیگانه وارد شده و چه مقدار از آن به علت گذر زمان تغییر یافته است.

مقایسه

سمک عیار داستانی است که اکرچه به پایان نمی‌رسد، اما ماجراها و اتفاقاتش به قدری جالب و جذاب است که خواننده نمی‌تواند داستان را کنار بگذارد و می‌خواهد هرچه زودتر از وقایعی که در حین ماجراهای داستان رخ می‌دهد آگاه شود. عیاری‌های قهرمان داستان و عشق‌های واقعی و عمیقی که در داستان به چشم می‌خورد باعث شیرین‌تر شدن داستان گردیده و حوادث عجیب و غریب آن نیز باعث شد تا تخیل نقش مهمی را در داستان ایفا کند. همه این موارد دست به دست هم داده‌اند تا داستانی خواندنی و باور نکردنی ایجاد شود. از این موارد که بگذریم، این داستان چون در دل جامعه و اقشار گوناگون رخ داده است، نقش قابل توجهی را در بالا بردن سطح آگاهی ما از زندگی مردمان گذشته و فرهنگ آن‌ها ایفا می‌کند. موارد جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی فراوانی در این اثر دیده می‌شود که اگر بخواهیم به تمامی آن‌ها بپردازیم، مدت زمان زیادی را می‌طلبد و در این زمان اندک تنها می‌توان به همین مقدار کفایت کرد.

سمک عیار از این حیث داستانی قابل توجه است. قصه‌ای قدیمی که در قرن‌ها قبل ریشه دارد. داستانی که می‌توند در جنبه‌های گوناگون تاریخی، اجتماعی، فرهنگی ... ما را راهنمایی کند، زیرا حاوی مطالبی است که هر چند در نگاه اول شاید بی‌ارزش دیده شود و تنها در جهت کامل کردن داستان و پر کردن صحنه‌های خالی به چشم بخورد، اما زمانی که با دقت بیشتری می‌نگریم، درمی‌یابیم که همین موارد می‌تواند نکات ارزشمندی را در مورد نیاکان‌مان و نوع زندگی وباورهای‌شان به ما ارائه دهد.برای مثال:ما را با عقاید و سنت‌های اجدادمان، خوراک و پوشاک آن‌ها، مشاغلی که در گذشته ریشه دارند و اخلاق و خلق و خوی مردم، طبقات گوناگون اجتماعی و فرهنگی، بازی‌ها و سرگرمی‌ها و موارد بسیار ارزشمند دیگر آشنامی کند. هرچند که مؤلف این اثر برای زندگی شاهان، درباریان و طبقه اشراف اهمیت ویژه‌ای قائل است اما به هر حال در لابه‌لای داستان هر چند اندک، به زندگی و اموری که به اقشار عادی جامعه مربوطندنیز پرداخته شده است. همین موارد،

مواد و خمیرمایه اولیه این رساله را فراهم آورد. این اثر نسبت به داراب‌نامه از هر حیث ارزش و اعتبار و اهمیت بیشتری را داراست.

داراب نامه نسبت به داستان **سمک عیار** از جذابیت کم‌تری برخوردار است. جلد اول این اثر جذاب و خواندنی است و حاوی ماجراهای متنوع و جالبی است ،اما جلد دوم به علت وجود صحنه‌های مشابه که اکثر آن‌ها صحنه‌های جنگ« بوران دخت »و «اسکندر» با دشمنان‌شان است و یا ماجراهای تخیلی که بسیار باورنکردنی و دور از حقیقت و تکراری به نظر می‌رسد... همه و همه باعث خستگی و منصرف شدن خواننده از ادامه ماجرا می‌شود، به گونه‌ای که دوست دارد این داستان زودتر به پایان برسد و یا حتی ادامه داستان را با سانسور این صحنه‌ها و یا با بی‌میلی تمام بخواند. از سوی دیگر اهدافی که در این رساله دنبال می‌شود نیز در این اثر بسیار کم‌رنگ‌تر هستند. همان‌طور که ذکر شد، اکثر قسمت‌ها به شرح نبرد و جنگ تن به تن افراد در میدان‌ها و یا به زندگی شاهان و درباریان و یا سفرهای گوناگون به ویژه سفرهای دریایی قهرمانان داستان پرداخته و دیگر جا و محلی برای بیان سنت‌ها و آداب و اعتقادات مردم عامی جامعه باقی نمانده است. این امر باعث شده که یافتن و بیرون کشیدن مواردی که به فرهنگ و فولکلور مردم جامعه مربوط است ، کاری دشوار به نظر برسد، با این حال تمام تلاش خود را به کار برده و مواردی که جزو آداب و سنت‌ها و اعتقادات مردم درآن روزگار بوده استخراج و دسته‌بندی کردم. بعد از دسته‌بندی به نکات قابل توجهی پی بردم و آن این که هرچند فیش‌ها و نمونه‌هایی که از **داراب‌نامه** به دست آوردم، از نظر کمیت با نمونه‌های موجود در **سمک عیار** قابل مقایسه نبود، ولی از نظر کیفیت تقریباً نزدیک به هم بودند. زیرا اغلب مواردی که در **سمک عیار** یافت شده بود، در **داراب‌نامه** هم به چشم می‌خورد. هر چند که برخی موارد نیز کاملاً متفاوت و گاهی برای اولین بار بود که دیده می‌شدند.

نکته دیگری که مورد توجه واقع شد این که ما در این آثار شاهد سنت‌هایی هستیم که امروزه در جامعه ما دیده نمی‌شود و یا رسومی که گسترش و وسعت بیشتری یافته‌اند و ما پررنگ‌تر از گذشته شاهد آن هستیم وعلت آن گذر زمان و تحولات تاریخی و اجتماعی و فرهنگی و گسترش ارتباطات ملل گوناگون است و این امر باعث شده که برخی از آیین‌های گذشتگان که با این سیر صعودی هماهنگ نبوده به دست فراموشی سپرده شود و برخی دیگر شاخ و برگ بیشتری یافته و زنده مانده است.

برای مثال جشن عید نوروز، ازدواج، تولد فرزند، ... تا امروز نه تنها باقی مانده بلکه گسترش زیادی یافته است و از سوی دیگر رسوم و عقایدی مانند در خانه ماندن زنان، نگه‌داری مردگان در منزل و ... کاملاً از بین رفته است و تعداد کم‌تری از باورها مثل عقیده به دوال‌پایان، باورهای خرافی دیگر تنها کم‌رنگ‌تر شده‌اند و نزد مردم به ویژه برخی از اقشار جامعه بیشتر دیده می‌شود.

نکته دیگری که می توان دریافت این که داستان **سمک عیار** حتماً قدیمی‌تر بوده و به قرن‌ها قبل بازمی‌گردد و شاید تنها در قرن ششم توسط مؤلف به صورت مکتوب درآمده است. نوع انشاء و نگارش این اثر نیز نسبت به **داراب‌نامه** قدیمی‌تر است، اما با کمال تعجب شاهد نکاتی در داستان **سمک** هستیم که این نظریه را نقض می‌کند. این که در آن‌جا به علم سرخ و علم سیاه اشاره می‌شود و این که این علم از دوران «اسکندر» بر جای مانده است و یا به سدی اشاره می‌شود که« اسکندر» آن را تأسیس کرده است و همین موارد باعث می‌شود تا**داراب‌نامه** را مقدم بدانیم. از آن‌جا که این آثار هر دو مربوط به قرن ششم هستند، مطالعه و تحقیقی که در این پژوهش انجام شد، ما را با زندگی و نگرش به مسائل گوناگون و باورها و سنت‌های اجدادمان آشنا کرد و مهم تر از همه به رگه‌هایی از شباهت بین مردم جامعه امروز با نیاکان‌شان که قرن‌ها قبل در این مملکت می‌زیسته‌اند، رسیدیم و امید است این مقاله بتواند ما را در رسیدن به یک شناخت کلی از فولکلور و نحوه زندگی مردم قرن ششم یاری دهد و محققان علوم دیگر نیز بتوانند از آن بهره لازم را بجویند.

نتیجه گیری

۱. با مطالعه دقیق این آثار به این نکته رسیدیم که مؤلفان این دو متن کهن و قدیمی فارسی، به نوعی در خلال داستان، به بیان عقاید و آداب و رسوم اجتماعی مردم عامی جامعه و روزگارشان پرداخته‌اند. و همین امر باعث شده که این دو منبع از نظر تحقیق و بررسی فولکلور مردم مورد اهمیت و توجه واقع شود.

۲. هرچند که این دو اثر از نظر بازنمایی اندیشه‌های مردمی و زندگی اجتماعی آن‌ها، وجوه اشتراک فراوانی دارند، اما تفاوت‌هایی در آن‌ها به چشم می‌خورد که قابل توجه است. در این میان **سمک عیار** منبع غنی‌تر و ارزشمندتری برای بررسی فولکلور گذشتگان به شمار می‌رود.

۳. بررسی این دو اثر ثابت می‌کند که برخی از آداب و سنت‌های مردم ما ریشه در زندگی گذشتگان و اجدادمان دارد،که روزگاری قبل در این سرزمین می‌زیسته‌اند و این عقاید (چه مثبت و چه منفی) از آن زمان سینه به سینه و طی سالیان متوالی حفظ شده و امروز دست نخورده به ما رسیده است. از سوی دیگر به عقاید و باورهایی رسیدیم که امروزه هیچ اثر و جایگاهی در جامعه ما و افکار مردم ندارد و پیشرفت علم و فرهنگ و تکنولوژی باعث شده که به ورطه فراموشی سپرده شوند.

۴. این که مطالعه این آثار نه تنها از نظر ادبی و فرهنگی می‌تواند به محققین این رشته کمک کند، بلکه می‌تواند از جنبه‌های دیگر مثل مردم‌شناسی، تاریخ‌شناسی، جغرافیای ایران و ... مورد توجه سایر رشته‌ها و علوم اجتماعی قرار گیرد و افرد بتوانند با مطالعه این آثار و شاید استفاده از این رساله ناچیز، به نکات ارزشمندی در مباحث میان رشته‌ای نائل شوند.

---

[1]. محسنی، منوچهر، (۱۳۷۹) ، **جامعه شناسی عمومی**. ،انتشارات طهوری ، ،چاپ شانزدهم،،ص ۲۰۳.

[2]. همان،ص ۲۰۴

[3]. هدایت، صادق، **فرهنگ عامیانه مردم ایران**، نشر چشمه، ص ۲۲۳.

[4]. ییری سیپک، **ادبیات فولکلور ایران**، اخگری، محمد، انتشارات سروش، ص ۱۰.

[5] . صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۲، ص ۹۸۹.

[6]. صفا، ذبیح‌الله، **نثر فارسی از آغاز تا عهد نظام‌الملک طوسی**،۱۳۴۸، انتشارات پارسی، ص ۱۱۵.

[7]. عبادیان، محمود، **درآمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات**،۱۳۷۹، انتشارات آوای نو، ص ۱۰۱.

[8]. ناتل خانلری، **سمک عیار**،۱۳۷۹،تهران، نشر آگاه، ج ۱، ص ۶.

[9]. ناتل خانلری، پرویز، **شهر سمک**،تهران، نشر آگاه، ص ۹۲.

[10] . طرسوسی، ابو طاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی،داراب نامه،تصحیح دکتر ذبیح الله صفا،۱۳۴۶،تهران،بنگاه ترجمه و نشر کتاب ،ج ۱،مقدمه،ص ۲۰
[11] . همان، ج ۱، مقدمه. (با تلخیص)
[12] .راوندی.مرتضی.**تاریخ اجتماعی ایران**، ج ۳، ص ۶۲۲.
[13]. حجازی، بنفشه، **زن به ظن تاریخ**، ص ۱۱۵ و ۱۱۶. (با تلخیص)
[14]. پارسا، طیبه، **پوشش زن در گستره تاریخ**، انتشارات احسن‌الحدیث، ص ۶۶.

منابع و مآخذ

۱. ارجّانی، فرامرز بن خداداد بن عبدالله الکاتب، **سمک عیار**، به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری، نشر آگاه، ۱۳۶۳، ۵ جلد.

۲. افشار، ایرج، **فرهنگ ایران زمین**، (نوشته محمد تقی دانش‌پژوه، دکتر منوچهر ستوده، مصطفی مقربی، دکتر عباس زریاب خویی)،انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۵، ج ۱۸.

۳. امینی، امیرقلی، **فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی**، انتشارات دانشگاه اصفهان، ۱۳۶۹، ج اول.

۴. بلوکباشی، علی، **نقد و نظر** (معرفی و نقد آثاری در ادبیات مردم‌شناسی)، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.

۵. بهار، مهرداد، **جستاری چند در فرهنگ ایران**، انتشارات فکر روز، تهران،۱۳۷۵.

۶. پارسا، طیبه، **پوشش زن در گستره تاریخ**، انتشارات احسن الحدیث، تهران،۱۳۷۷.

۷. پراپ، ولادیمیر، **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**، ترجمه فریدون بدره‌ای، انتشارات توس، تهران،۱۳۷۱.

۸. پرتوی آملی، مهدی، **ریشه‌های تاریخی امثال و حکم**، انتشارات سنایی، چاپ چهارم، تهران،۱۳۷۸، ج۱.

۹. پیری سیپک، **ادبیات فولکلور ایران**، ترجمه محمد اخگری، انتشارات سروش، تهران،۱۳۸۴.

۱۰. توحیدی اقدم، محمد حسین، **درآمدی بر ورزش در اسلام**، نشر دارالثقلین، تهران، ۱۳۷۸.

۱۱. توسلی، غلام عباس، **نظریه‌های جامعه‌شناسی**،انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت)،تهران، بهار ۱۳۷۳.

۱۲. جمالزاده، محمدعلی، **خلقیات ما ایرانیان**، انتشارات مجله مسائل ایران، تهران، ۱۳۴۵.

۱۳. حجازی، بنفشه، **زن به ظن تاریخ** ، نشر شهراب، تهران، ۱۳۷۱.
۱۴. دهخدا، علی اکبر، **لغت‌نامه**، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳۷۷ ، ج اول.
۱۵. دهگان، بهمن، **فرهنگ جامع ضرب‌المثل‌های فارسی**، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، گروه نشر آثار، تهران، ۱۳۸۳.
۱۶. ذکاوتی قراگزلو، علی‌رضا، **قصه‌های عامیانه ایرانی**، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۷.
۱۷. ذوالفقاری، حسن، **داستان‌های امثال**، انتشارات مازیار،تهران، چاپ اول، ۱۳۸۴.
۱۸. راوندی، مرتضی، **تاریخ اجتماعی ایران**، انتشارات امیرکبیر ،تهران، ۱۳۵۲، ج سوم.
۱۹. زرین‌کوب، عبدالحسین، **تاریخ مردم ایران** (ایران قبل از اسلام)، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.
۲۰. ساروخانی، باقر، **درآمدی بر دایره‌المعارف علوم اجتماعی**، انتشارات کیهان، تهران، ۱۳۷۵.
۲۱. ستاری، جلال، **زمینه فرهنگ مردم**، نشر ویراستار،تهران، پاییز ۱۳۷۰.
۲۲. سعیدی مدنی، سید محسن، **درآمدی بر مردم‌شناسی اعتقادات دینی**، نشر دانشگاه یزد،۱۳۸۵ .
۲۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران، نشر آگاه،۱۳۷۵.
۲۴. صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ‌ادبیات در ایران**، انتشارات فردوس، نشر اندیشه،تهران،۱۳۷۳،چ‌دوم.
۲۵. صفا، ذبیح‌الله، **نثر فارسی از آغاز تا عهد نظام الملک طوسی**، انتشارات پارسی، تهران، ۱۳۴۷.
۲۶. طرسوسی، ابوطاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی، **داراب‌نامه طرسوسی**، تصحیح دکتر ذبیح‌الله صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ، ۱۳۴۶ ، دو جلد.

۲۷. میهن‌دوست، محسن، **پژوهش عمومی فرهنگ عامه**، انتشارات توس، تهران، ۱۳۸۵.
۲۸. ناتل خانلری، پرویز، **شهر سمک**، انتشارات آگاه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۵.
۲۹. هانری ماسه ، **معتقدات و آداب ایرانی**، ترجمه مهدی روشن‌ضمیر ،نشر موسسه تاریخ و فرهنگ هنر، ۱۳۵۷، ج دوم.
۳۰. هدایت، صادق، **فرهنگ عامیانه مردم ایران**، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۸.

نقدی تحلیلی از داستانی از کلیله ودمنه ومزبان نامه برمبنای روابط بینامتنیت

زهره افشار اردکانی[1]
زهرا افشار[2]

چکیده
هدف از انجام این تحقیق تحلیل داستانی از کلیله و دمنه ومرزبان نامه برمبنای روابط بینامتنیت می باشد. روش به کارگرفته شده دراین تحقیق توصیفی-تحلیلی میباشد. زمینه اندیشگی نظریه بینامتنیت آن است که هر متن از متون گوناگون آب می خورد، پژواک متون دیگر است، از تار و پود متون دیگر بافته می شود و بخشی از دستمایه متون بعدی را شکل می دهد و درواقع ماحصل هضم و جذب و جابه جایی و دگرگونی متون دیگر شمرده می شود. بینامتنیت که شرط هرگونه متنی است هر شکلی که داشته باشد، بی گمان به مسأله ارجاع و تأثیر محدود نمی شود بلکه حوزه عمومی فرمول های بی نامی است که خاستگاه آنها به ندرت قابل بازشناسی هستند .یافته های تحقیق نشان میدهد که قطعی دانستن کلیله ودمنه به عنوان منبع برخی از قصه های مرزبان نامه به دور از منطق علمی و رویکرد بینامتنیت است.پس با توجه به رویکرد بینامتنیت، نمی توان کلیله و دمنه را تنها آوای شنیده شده در مرزبان نامه دانست، بلکه این متن امانتدار تمام متون پیش از خود است.

کلیدواژه‌ها:کلیله ودمنه ،مرزبان نامه،بینامتنیت

[1] دبیر رسمی دبیرستانهای استان فارس ardekanyafshar2920@gmail.com
[1] دبیر رسمی دبیرستان های استان فارس Zahra.afshar29@gmail.com

۱-مقدمه

بینامتنیت از مشهورترین اصطلاحات در حوزه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر و زبان‌شناسی متن است. ژولیا کریستوا در اواخر دهه شصت در بررسی آرا و افکار میخائیل باختین درباره مکالمه‌گری که به نوعی در رابطه با متن‌های پیشین مطرح می‌شود به اصطلاح بینامتنیت اشاره می‌کند. «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند هم عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند.» (مهاجرو نبوی، ۱۳۹۰: ۷۲) برپایه‌ی آنچه بیان شد هیچ متنی نمی‌تواند فارغ از متون دیگر در خلا شکل بگیرد و به نوعی با متون دیگر همواره در ارتباط است. چرا که هر متنی از یک قواعد و قراردادهایی پیروی می‌کند که ریشه در سنت و میراث گذشتگان دارد بنابراین چه بخواهد چه نخواهد به صورت آشکار و پنهان میان عناصر سازنده آن متن و متون بیرون از آن ارتباط‌هایی برقرار می‌شود که با متن مورد نظر پیوندهای بینامتنی ایجاد می‌کند.پژوهشگران درباره ارزش واهمیت کتاب کلیله ودمنه ومرزبان نامه ،نثر آنها ،نقش این آثار درپیدایش وروند نثر فنی ،تقلیدهای فراوان ازآنها وم‌واردی از این دست ،به گستردگی سخن گفته اند .اما ساختار حکایتهای این دواثر ،سادگی یا پیچیدگی آنها ،چگونگی تشخیص حکایت های اصلی از الحاقی ،از راه به دست آوردن تفاوتهای ساختارمتن آنها ،امری است که تاکنون از نظر مغفول مانده است.(ایگلتون،۱۳۸،۱۳۸۰).در بینامتنیت کتاب کلیله ودمنه ومرزبان نامه،گذار از یک داستان به داستان دیگر را داریم. ممکن است یک داستان اخلاقی وتعلیمی در یک متن در متن بعدی با داستانی پندآموز وعبرت انگیز همراه باشد.

۲-پیشینه تحقیق

- حسن زاده درسال ۱۳۹۳ درمقاله ای با عنوان (بررسی تطبیقی دو قصیده از منوچهری دامغانی با قصیده ی امروالقیس) نشان داد که یکی از موضوعاتی که در حوزه ی مطالعات ادبی مطرح است، مسئله ی بینامتنیت و تاثیرپذیری متون ادبی از یکدیگر است. با بررسی متون از دیدگاه می توان به میزان تاثیرپذیری ها و شیوه های گوناگون آن پی برد و ارزش

ادبی متون را به عنوان یک متن تاثیرگذار تا حدودی معین نمود. می دانیم که ادبیات عرب، تاثیر فراوانی بر ادب کلاسیک فارسی داشته است و شاعران نویسندگان ایرانی به شیوه های گوناگون از متون ادب عرب در آثار خود بهره برده اند. در این مقاله به بررسی تاثیر قصی-ده معلقه ی امروالقیس بر دو قصیده از منوچهری دامغانی پرداخته شده است و میزان تاثیرپذیری منوچهری از شعر امروالقیس بررسی شده است.

- فدوی, باوان پوری و لرستانی درسال ۱۳۹۳ درمقاله ای با عنوان (بینامتنیت قرآنی در شاهنامه فردوسی) بیان میکنند که استفاده از مفاهیم و تعلیمات قرآنی یکی از شیوه هایی است که از دیرباز شاعران و نویسندگانپارسی زبان برای اعتبار بخشیدن و غنای سخن خویش از آن بهره برده اند. حکیم ابوالقاسم فردوسی، ازبزرگترین شعرای ایران در قرن چهارم هجری، از مفاخر ایران و جهان به شمار می آید. اثر گرانسنگ او،شاهنامه، از دیرباز مورد توجه نویسندگان و منتقدین قرار گرفته است. با توجه به هدف والای حکیمتوس، مبنی بر پاسداشت زبان پارسی و استفاده ی او از واژگان پارسی و عدم استفاده از واژگان زبانعربی در شعر خویش، در بادی امر چنین بز نظر می آید وی کمتر از عبارات عربی بخصوص آیات قرآنیبهره برده است اما با دقت و کنکاش در شاهنامه در می یابیم که وی به حد وفور از مفاهیم آیات بهرهبرده است. نویسندگان این مقاله بر آنند که با شیوه ی توصیفی- تحلیلی و روش نقدی بینامتنیت این ویژگی شاهنامه را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. نتایج پژوهش نشان می دهد که وی فقط در حدبینامتنیت معنایی (مضمونی) از قرآن تأثیر گرفته و الفاظ و عبارات قرآنی در کلام وی دیده نمی شود.

- حسن زاده میرعلی و گلشنی راد درسال ۱۳۹۲ درمقاله ای به بررسی (مقایسهٔ ساختار داستان بین کلیله ودمنه و مرزبان نامه) پرداختند.ایشان دراین مقاله بیان داشتند که ساختارگرایی علمی است که داستان را از لحاظ فرم و شکل آن بررسی میکند و کمتربه درونمایه و موضوع آثار توجه دارد؛ بسیاری از ساختارگرایان معتقدند، تمام داستانهای عامیانه را میتوان با این روش بررسی کرد . با توجه به این که حکایت حیوانات همیشه به منزلهٔ یک نوع تعلیمی و تمثیلی شناخته شده است، بنابراین الگوی ساختاری پراپ (از ساختارگرایان مشهور) یکی از الگوهای مناسب برای بررسی این حکایات است .کلیله ودمنه و مرزبان نامه نیز از جمله آثار مهمی هستند که از حکایتهای زیادی تشکیل شده اند و حیوانات در آنها نقش مهمی دارند .از این رو، چند حکایت از این آثار را بر اساس

الگوی ساختاری پراپ بررسی کرده و پس از تجزیه و تحلیل ساختار این حکایتها و مقایسهٔ آنها با هم، شباهتها و تفاوتهای آنها را مورد بحث قرار دادهایم .در این میان، دو حکایت (موش ومار) و (زاغ و مار) از لحاظ ساختار و مضمون شباهت بیشتری به یکدیگر داشتهاند .با توجه به اینکه این حکایتها با الگوی ارائه شدهٔ پراپ همخوانی دارد؛ کارکردهای بیان شده از جانب او در این داستانها رعایت شده است.

- خسروی شکیب, عزیز محمدی و قبادی درسال ۱۳۹۱ در مقاله ای با عنوان(بینامتنیت دو متن: نقد تطبیقی داستان«فریدون» در شاهنامه و «شاه لیر» شکسپیر)بیان داشتند که نکتهٔ قابل توجهی که همواره در این حکایتها دیده میشود، گفتوگو و راهنمایی بین شخصیتها است که به حکایتها جذابیت خاصی بخشیده است.در حقیقت، نویسندگان این دو اثر به کمک شخصیت انسانی در قالب حیوانات توانسته اند، به انتقاد از جامعه و سیاست حاکم بر آن بپردازند.

- شعیری, رحیمی جعفری و مختاباد امرایی درسال ۱۳۹۱ درمقاله ای با عنوان(ازمناسبات بینامتنی تامناسبات بینارسانه ای بررسی تطبیقی متن و رسانه) بیتامتنیت بینارسانه هر لو پدیدهها ی گفتمانی هستند که نظامهای نشانه – معنایی اشنایی زدایی یا تعامل متن و رسانه، تحت تأثیر قرار می دهند. کاربست بینامتنیت از زمان ظهور آن تا به حال بیشتر در مورد ادبیات و خط تمایز ان تنها رمانهای چند رسانه ای بوده است اما در مورد هنرهای گوناگون، به ویژه سینما تئاتر و فضای سایبری، به نظر میرسد به خوبی نتوانسته است - خصوحصفا در حوزه نقل سعیت تراگفتمانی تکنیکی و رسانهای را توجیه کند تا اینکه بینارسانه در ادامه آن ارائه شده است. بینارسانه حکایت ویژگیهای نشانهای آنها تعامل خصوصیات مختلف رسانه های گوناگون لری کار یکدیگر سپس تراموقعیتی دارد که ویژگیهای اولیه به حالت تعویق و تعلیق در میآیند. مهمترین ویژگی این تلاقی رسانهای، استقرار یک ماده فرم بیان لری کنار ماده فرم بیانی دیگر است. هدف این بررسی گفتمان بینارسانه ای، مطالعه نقش آن در نشانه-معناشناسی و هنر است؛ به همین منظور پس از بازخوانی بینامتنیت، مرزهای تمایز متن و رسانه و جلوههای حاصل از تعامل رسانه ها، برای دستیابی به نظریهٔ منسجمی در مورد بینارسانه مورد بررسی قرار میگیرد.

- دشت ارژنه درسال ۱۳۸۸ درمقاله ای با عنوان(نقد و تحلیل قصه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت)بیان میکند که براساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن واحد ، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی

برای متون پسین خواهد بود . در این جستار، ابتدا وجوه مختلف متن و بینامتنیت تشریح، و سپس براساس این رویکرد، قصه ای از مرزبان نامه نقد و بررسی شده است.در پایان نیز گفته شده چنان که رولان بارت، باختین، کریستوا، ژنت، تو دوروف و دیگر منتقدان پیرو بینامتنیت تأکید کرد ه اند، هیچ متنی اصیل نیست و قصهٔ مورد بحث در مرزبان نامه نیز چون متون دیگر واگویه ای از متون پیشین است.

۳-بحث

در اینجا لازم است اشاره کنیم که بینامتنیت به معنای جابه‌جاسازی یک یا چند نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است». (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۴۴) .در واقع وقتی متنی از بافت نخستین خود جدا می‌شود دچار فرایند بافت‌زدایی می‌شود و زمانی‌که در بافت جدیدی قرار می‌گیرد دچار فرایند بافت سازی می‌شود» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۹۷) .

تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت ما در اینجا ویژگیهای میان متنیت قصه ای از(کلیله ودمنه ومرزبان نامه)از دیدگاه بینامتنیت (هم حضوری)وبیش متنی(تاثیر وتاثر)می باشد.تا با مشخص شدن مشترکات بینامتنیت این آثار ،میزان وچگونگی تاثیرپذیری وتاثیرگذاری آنها بریکدیگر مشخص شود ونشان داده شود که این تاثیرات تاچه اندازه آگاهانه بوده است.

داستان " خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد" ازکلیله و دمنه

یضاحِکُ الشمسَ مِنها کوکَبٌ شَرِقٌ مــؤزّرٌ بَعیــم البّنــتِ مُکتَهــلُ

سحاب گویی یاقوت رخت بر مینا / نسیم گویی شنگرف بیخت برزنگار

بخار چشم هوا و بخور روی زمین/ زچشم دایه باغ است و روی بچه‌خار

وحوش بسیار بود که همه بسبب چراخور و آب در خصب و راحت بودند، لکن به مجاورت شیر آن همه منغص بود. روزی فراهم آمدند و جمله نزدیک شیر رفتند و گفتند: تو هر روز پس از رنج بسیار و مشقت فراوان از ما یکی شکار می‌توانی شکست و ما پیوسته در بلا و تو در تکاپوی و طلب. اکنون چیزی اندیشیده‌ایم که تو را در آن فراغت و ما را امن و راحت باشد.اگر تعرض خویش از ما زایل کنی هر روز موظف یکی شکاری پیش ملک فرستیم. شیر بدان رضا داد و مدتی بران آمد. یک روز قرعه بر خرگوش آمد. یاران را گفت: اگر در فرستادن من توقفی کنید من شما را از جور این جبار خونخوار باز رهانم. گفتند: مضایقتی نیست. او ساعتی توقف کرد تا وقت چاشت شیر بگذشت، پس آهسته نرم نرم

روی به سوی شیر نهاد. شیر را دل تنگ یافت. آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمده، چنان‌که آب دهان او خشک ایستاده بود و نقص عهد را در خاک می‌جست.

خرگوش را بدید، آواز داد که از کجا می‌آیی و حال وحوش چیست؟ گفت: در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند، در راه شیری از من بستد، من گفتم «این چاشت ملک است»، التفات نکرد و جفاها راند و گفت در این شکارگاه و صید آن به من اولی‌تر که قوت و شوکت من زیادت است». من بشتافتم تا مَلِک را خبر کنم. شیر بخاست و گفت: او را به من نمای.خرگوش پیش ایستاد و او را به سر چاهی بزرگ برد که صفای آن چون آینه‌ای شک و تعیین صورت‌ها بنمودی و اوصاف چهرهٔ هر یک برشمردی.

چَموم قد تنمٌ عَلَی التَفداهِ و یظهِرُ صَفرها سِرّ الحَصاهِ

و گفت: در این چاه است و من از وی می‌ترسم، اگر ملک مرا در برگیرد او را نمایم. شیر او را در برگرفت و به چاه فرو نگریست، خیال خود و از آن خرگوش بدید، او را بگذاشت و خود را در چاه افکند و غوطی خورد و نفس خون خوار و جان مردار به مالک سپرد.(کلیله و دمنه،باب شیر و گاو،۸۶).

داستان" گرگ و شبانملکزاده"از مرزبان نامه

در باب اول مرزبان‌نامه چنین آمده است که داستان گرگ خنیانگر دوست با شبانملک‌زاده گفت: شنیدم که وقتی گرگی در بیشه‌ای وطن داشت. روزی در حوالی شکارگاهی که خواستگاه رزق او بود بسیار بگشت و از هر سو کمند طلب می‌انداخت تا باشد که صیدی در کمند افکند، میسر نگشت و آن‌روز شبانی به نزدیک موطن او گوسفند گله‌ای می‌چرانید. گرگ از دور نظاره می‌کرد.

چنانکه گرگ گلوی گوسفند گیرد، غصهٔ حمایت شبان، گلوی گرگ گرفته بود و از گله به جز گرد نصیب دیده خود نمی‌یافت، دندان نیاز می‌افشرد و می‌گفت:

(رَای ماءً و بی‌عطشٌ شدیدٌ و لکن لا سبیلَ الی الوُرُود)

زین نادره‌تر کجا بود هرگز حال من تشنه و پیش من روان آب زلال

شبانگاه که شبان گله را از دشت سوی خانه راند، بزغاله‌ای باز پس ماند.گرگ را چشم بر بزغاله افتاد چون خود را در انیاب نوایب اسیر یافت، دانست که وجه خلاص جز به لطف احتیال نتوان اندیشید. در حال گرگ را به قدم تجاسر استقبال کرد و مُکْرَها لاَبطلاً در پیش رفت و گفت مرا شبان به نزدیک تو فرستاد و می‌گوید امروز از تو به ما هیچ رنجی

نرسید و از گله ما عادت گرگ‌ربایی خود به جای بگذاشتی. اینک ثمره آن نیکو سیرتی و نیک سگالی و آزرمی که ما را داشتی مار کَلَحمٍ عَلَی وَضَمٍ مُهیا و مُعنا پیش چشم مرا و تو نهاد و فرمود که من ساز غنا برکشم و سماعی خوش آغاز نَهم تا تو را از عزت و نشان آن به وقت خوردن من غذایی که به کار بری، ذوق را موافق‌تر آید و طبع را بهتر سازد.گرگ در جوال عشوه بزغاله رفت و گفتاروار بسته گفتار او شد، فرمود که چنان کند. بزغاله در پرده در واقعه و سوز حادثه نالهٔ سینه را آهنگ چنان بلند کرد که صدای آن از کوهسار به گوش شبان افتاد، چوبدستی محکم برگرفت، چون باد به سر گرگ دوید و آتش در خرمن تمنای او زد. گرگ از آنجایی که به گوشه‌ای گریخت و خائباً خاسِراً سر بر زانوی تفکر نهاد که این چه امحال جاهلانه و اهمال کاهلانه بود که من ورزیدم.

نای و چنگی که گربه گان دارند/ موش را خود برقص نگذارند

من چرا بگذاشتم که بزغاله مرا برگیرد تا بدمد که چنین گزافی عنان نِهمَت از دست من فروگرفت و دیو عزیمت مرا در شیشه کرد. پدر من چون طعمه‌ای بیافتی و به کهنه فراز رسیدی او را مُطربان خوش‌زخمه و مغنیان غزلسرای از کجا بودندی که پیش او الحان خوش سرائیندی و بر سر خوان غزل‌های خسروانه زدندی.

و عاجِزٌ الرای مِضیاعٌ لِفرصَهِ حتی اِذا فاَتَ اَمْرٌ عَاتَبَ القَدَراء(مرزبان نامه،باب اول).

بینامتنیت کاربرد آگاهانهٔ تمام یا بخشی از یک متن پیشین در متن حاضر است (احمدی ،۱۳۸۸،۳۲۰).در بررسی بینامتنی، متون یا متعلق به یک حوزهٔ فرهنگی مشترک اند:که در این صورت پیوند درون فرهنگی دارند ، یا از حیطه های فرهنگی متفاوت برخاسته اند و پیوند بینامتنی آ نها بینافرهنگی .پیوند بینامتنی میان متون یا درون یک نظام نشانه ای مشترک شکل می گیرد که آن را (بینامتنی درون نشانه ای)می خوانند، یا پیوند میان متون در دو نظام نشانه ای متفاوت پدید می آید که آن(بینامتنی بینانشانه ای) نامیده اند.(نامورمطلق، ۱۳۹۰). ژرار ژنت درکتاب معروف خود ،الواح نوشتنی،مناسبات بینامتنیت خود را به سه دسته بزرگ تقسیم کند:(احمدی، ۱۳۷۰، ۳۲۲-۳۲۱).

۱-۳ بینامتنیت آشکار تعمدی

در این گونه از پیو ند بینامتنی هنرمند متأخر تمام یا بخشی از متن هنرمند گذشته یا معاصر خود را در کلام خود می گنجاند .در بلاغت، این نوع بینامتنیت را با عنوان (تضمین)وگونه های فرعی آن تعریف کرده اند.تضمین براساس اندازه برگرفتن هنرمند

متأخر از متن پیشین ، بر دو نوع رفو(ایداع)واستعانت است.همچنین به نام و نشان منبع پیشین هم دقت نشان داده اند و بر اساس یادکرد آن نام ونشان تضمین را به دو نوع مصرح و مبهم دانسته اند.اگر در بررسی تضمین و انواع فرعی آن ، مانند اقتباس، حل، درج و... ، حوزۀ معنایی این اصطلاح را گسترش دهیم و آن را صرفا به تضمین شعر محدود نکنیم ، درمی یا بیم که در منابع بلاغت به بینامتنی بسیار توجه شده است و با جزئی نگری انواع فرعی متعددی برای آن برشمرده شده است . به نظر ما اگر تضمین را گنجاندن کلام دیگری، اعم از آیه، حدیث، شعر، مثل و ... میان سخن خویش تعریف کنیم، می توانیم انواع آن را به صورت مشخص مدون نماییم و آنها را از گنجاندن یک نشانۀ زبانی تا بخشی از گفتار یا تمام گفتار دیگری ، به صورت منسجم یا پریشان، تعیین و تحدید نماییم.

۳-۲ بینامتنی پنهان تعمدی

در این گونه از بینامتنیت هنرمند پیوند میان متن خود با متن پیشین را به عمد پنهان میکند.که انواع سرقت های ادبی در این دسته قرارمیگیرد.

۳-۳ بینامتنی ضمنی

در این نوع از بینامتنیت پیوند میان متن حاضر و متن پیشین به تمامی آشکار نیست و هنرمند نیز قصد پنهان کاری عمدی ندارد ، بلکه به تناسب محتوا و موضوع و تداعی و نبوغ هنری خود ، ناخودآگاه ، به پشتوانۀ فرهنگی خویش رجوع می کند و بخشی از آن را بازآفرینی می کند.(همان،۳۲۳).

مرزبان نامه درست درزده بندی آغازین ژنت قرار دارد.یعنی آگاهانه بیان میکند که از متون دیگری بهره برده است.یکی از این کتبی که وراوینی از آن بهره گرفته است کلیله و دمنه نصرالله منشی است.وراوینی بسیاری ازقصه های خود را ازکلیله و دمنه وام گرفته است و به شکلی دیگر بازگو کرده است.یکی از این قصه ها ،قصه گرگ و شبان ملکزاده است که به گونه ای با سبک و سیاق قصه خرگوش و شیر کلیله و دمنه نزدیک است.

گرچه دوقصه از نظر روساخت چندان همگون نیستند ولی به لحاظ ژرف ساخت ،خویشتنکاری های مشترکی دارند.ازجمله اینکه در هر دو قصه ،یک طرف صاحب قدرت است ویک طرف ضعیف و ناتوان.درمرزبان نامه به جای شیر گرگ صاحب قدرت است و این قدرت با درندگی همراه است ودرمقابل آن بزغاله ای قرار دارد که بدون چوپان تنها و

ضعیف رها شده میتواند گزارشی از احوال طبقه ضعیف اجتماع داشته باشد که گاه از حمایتهای لازم حکومت محروم بوده و به دست گرگ صفتان گرفتارمی آید.

از آنجا که منتقدانی همچون بارت و تودوروف معتقدند که هیچ متنی اصیل نیست وهرمتن واگویه ای از متن پیش است (نامورمطلق،۸۸،۱۳۸۶-۸۷)بنابراین آوای قصه (گرگ و شبان ملکزاده)درکلیله و دمنه هم شنیده میشود .زبان هردوکتاب دربسیاری از قصه ها ،زبان حیوانات است و هم دربسیاری از جاها جمله ها و عباراتی نیز از پس متن(کلیله و دمنه)درپیش متن (مرزبان نامه)آمده است .درداستان کلیله و دمنه شیراست و خرگوش و درداستان مرزبان نامه حکایت سرنوشت گرگ و بزغاله.بنابراین درمرزبان نامه همان آوایی را که درکلیله و دمنه وجود دارد شنیده می شود.

براساس فن تحلیل داستان در مرزبان نامه زغاله نماینده قشر ضعیف و قهرمان و گرگ نماد طبقه زورمند و به‌عنوان ضدقهرمان قلمداد می‌شود.نخستین گره داستان اینجا است که بزغاله از گله جدا می‌ماند و گرفتار گرگ می‌شود. در تحلیل این گره می‌توان گفت گله نماد وحدت و یکپارچگی اجتماعی است و گسست آن زمینه را برای تجاوز و درازدستی زورمندان فراخ‌تر می‌کند. گرگ آهنگ بزغاله می‌کند و بزغاله او را می‌فریبد که چوپان مرا پیش تو فرستاد که‌سازی نوازم تا تو هنگام خوردن من لذت بیشتری ببری.اینجا باز هم با عقل و هوش فرودستان جامعه مواجه می‌شویم که گاه به واسطه آن از تنگناهای ظلم و فشار می‌رَهَند. نکته دیگری حرص و طمع‌ورزی و در عین حال جهت صاحبان قدرت است.گرگ طمع می‌ورزد و فریفته نحن بزغاله می‌شود و از او می‌خواهد نوایی ساز کند تا لذت درندگی برایش دو چندان شود، بزغاله نیز چنین می‌کند و با این ترفند چوپان را به یاری می‌طلبد. اینجا شخصیت اصلی یعنی گرگ و بزغاله و چوپان به هم متصل می‌شوند و داستان به اوج خود می‌رسد و به‌اصطلاح گره‌های آن گشوده می‌شود و چوپان از راه سیده و سزای به عمگی گرگ را می‌دهد.

درکلیله نیزخرگوش با همکاری سایر حیوانات دیرتر به نزد شیر می‌رود و زمینه را برای رویارویی با او آماده می‌سازد (گره داستان) شیر از تأخیر خرگوش علت را جویا می‌شود، خرگوش می‌گوید من و دوستم به نزد تو می‌آمدیم که شیر سلطه‌جویی راه ما را سد کرد وقتی او از وجود تو آگاه شد به خشم آمد و گفت تمام این شکارگاه و صید آن به من تعلق دارد.در حقیقت خرگوش به‌عنوان نماد طبقه روشنفکر به نقد مستقیم حکومت استبداد

نمی‌پردازد و از نمونه‌ای همانند سخن می‌گوید و آن‌را مورد نقد قرار می‌دهد تا علاوه بر آنکه انعطاف‌پذیری حکومت درمقابل نقد بالا برود مستبدان را به نقد خود فرا خواند و به عبارتی زشتی‌شان را در برابر دیدشان قرار می‌دهد. شیر با شنیدن این حکایت از زبان خرگوش بر شدت خشماش افزوده می‌شود و از خرگوش می‌خواهد که آن شیر را به او نشان دهد. خرگوش شیر را به بالای چاه می‌برد و عکس‌اش را در آب افتاده نشان می‌دهد. شیر نیز برای نابود کردن آن به درون چاه پریده و هلاک می‌شود.اینجا نقطه اوج داستان و محلی برای تأمل و نتیجه‌گیری نهایی است. شیر به‌عنوان نماد یک حکومت مستبد به واسطه عمل روشنفکرانه خرگوش با خود روبه‌رو می‌شود. روشنفکر چهره حکومت مستبد را به‌خود او نشان می‌دهد؛ یعنی عمل روشنفکر شفاف‌سازی و گزارش روشن احوال درون حکومت به خود قدرتمندان است.در این داستان آب و چاه آب نماد روشنایی و شفافیت و حقیقت و آنچه در آب دیده می‌شود مصداق محض حقیقت است. شیر استبداد و ستم خود را در آب می‌بیند و با حمله به آن هلاک می‌شود.

با این همه، هرگز نباید کلیله و دمنه را سرچشمه و منشأ قصه های مرزبان نامه دانست؛ زیرا کلیله و دمنه نیز بینامتنی است واگوکنندۀ آواهای پیش از خود . نکتۀ اساسی در بینامتنیت این است که چون هر متن، چه پس متن و چه پیش متن، خود نیز بینامتنی برای متون دیگر است، سخن از سرچشمه و تأثیر و تأثر متون راه به جایی نمی برد؛ زیرا هر متن ی برآوردی از تمام زمی نۀ فرهنگی پیش از خود است نه یک یا چند اثر.با این همه، چنان که گراهام آلن آشکارا گفته است، پیروان پسین بینامتنیت آن را در حدسرچشمه ها و تأثیر و تأثرها محدود کرده اند.(همان، ۱۰۷) درحا لی که با وجود همانندی نزدیک دو قصۀ یادشده در کلیله و مرزبان نامه و نیز با اینکه وراوینی در مقدمۀ کتاب خود آشکار ا از کلیله و دمنه به عنوان یکی از منابعی یاد کرده که دستمایۀ او در سبک نویسندگی بوده است، قطعی پنداشتن کلیله به عنوان سرچشمۀ برخی از قصه های مرزبان نامه به دور از منطق علمی و رویکرد بینامتنیت است.پس با توجه به رویکرد بینامتنیت، نمی توان کلیله و دمنه را نیز تنها آوای شنیده شده در مرزبان نامه دانست، بلکه این متن وامدار تمام متون فرهنگی پیش از خود است.

۴-نتیجه گیری

با بررسی روابط بینامتنیت میان کلیله ودمنه ومرزبان نامه مشخص شد ارتباطات متنی میان این دو اثر از طریق (هم حضوری و تاثیر وتاثر)شکل گرفته است.هم حضوری در این آثار از دو طریق صریح و ضمنی صورت گرفته است.همانطوری که بسیاری از منتقدان معتقد هستند هیچ متنی اصیل نیست .مرزبان نامه نیز از این قاعده مستثنی نمیباشد وهمچون آثار دیگر از متون دیگر به خصوص کلیله و دمنه بی تاثیر نیست.یادآوری این نکته ضروری است که باوجودی که این دو متن بسیار به هم نزدیک هستند هرگز نمیتوان با قاطعیت یکی را منشا دیگری دانست بلکه متون موجود تنها چند مورد از هزاران متنی است که در فضای فرهنگی کشور ما رشد کرده است وچه بسا پیش از کلیله ودمنه ومرزبان نامه ،پس متنهای دیگری وجود داشته اند که از بین رفته است.

فهرست منابع ومآخذ

منابع فارسی

-آلن، گراهام.۱۳۹۰.بینامتنیت .ترجمۀ پیام یزدانجو .تهران :مرکز.

-احمدی، بابک.۱۳۹۰. ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی) .تهران: مرکز.

- حسن زاده, زینب، ۱۳۹۳، بررسی تطبیقی دو قصیده از منوچهری دامغانی با قصیده ی امروالقیس، هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، زنجان، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

- حسن زاده میرعلی و گلشنی راد درسال ۱۳۹۲ درمقاله ای به بررسی (مقایسۀ ساختار داستان بین کلیله ودمنه و مرزبان نامه) .دوماهنامه جستارهای زبانی ۳ (۲).

-خسروی شکیب, محمد؛ فاطمه عزیز محمدی و حسینعلی قبادی، ۱۳۹۱، بینامتنیت دو متن: نقد تطبیقی داستان«فریدون» در شاهنامه و «شاه لیر» شکسپیر، دوماهنامه جستارهای زبانی ۳ (۲).

- شعیری, حمیدرضا؛ مجید رحیمی جعفری و سیدمصطفی مختاباد امرایی، ۱۳۹۱، ازمناسبات بینامتنی تامناسبات بینارسانه ای بررسی تطبیقی متن و رسانه، دوماهنامه جستارهای زبانی ۳ (۲).

- رضایی دشت ارژنه. محمود. ۱۳۹۰.نقد و تحلیل قصه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت. دوماهنامه جستارهای زبانی ۳ (۲).

- فدوی, طیبه؛ مسعود باوان پوری و نرگس لرستانی، ۱۳۹۳، بینامتنیت قرآنی در شاهنامه فردوسی، مجله مطالعات انتقادی ادبیات ۱ (۲).

-قزوینی، محمد بن عبدالوهاب.۱۳۹۰. تصحیح و تحشیۀ مرزبان نامه .تألیف مرزبان بن رستم بن شروین .تهران :بارابن.

--مکاریک، ایرنا ریما.۱۳۸۹.دانش نامۀ نظریه های ادبی معاصر . ترجم ۀ مهران مهاجر ومحمد نبوی .تهران :آگه.

-منشی، ابوالمعالی نصرالله. کلیله و دمنه۱۳۸۹. . به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی .تهران .امیرکبیر.

-وراوینی، سعدالدین.مرزبان نامه.۱۳۸۹.به کوشش خلیل خطیب رهبر .تهران : صفی علی شاه.

منابع لاتین

-Barthes, Roland. (1981). "Theory of the text" in *Young*. vol 6. pp31-47.
-_____. (1977). *Image – Music –Text*. Selected and Trans Stephen Heat. New York: Hill and Wang.
- Bloom, Harold. (1973). *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Pres

ماهیت کاربرد شیوهٔ درونه‌گیری در باب ششم مرزبان‌نامه

تیمور مالمیر[1]

چکیده

در این پژوهش داستان‌های باب ششم مرزبان نامه از منظر گریماس و پراپ بررسی شده است. نظام روایتی داستان‌ها در هر دو نظریه اثبات می‌شود اما داستان اصلی این باب با طرح و الگوی گریماس بهتر قابل تبیین است برخی داستان‌ها با نظر گریماس و برخی دیگر با نظر پراپ قابلیت تطبیق بیشتری دارد لیکن هر دو نظریه برای تبیین مفاد و مقصود داستان‌ها نیازمند ابتکار یا روی آوردن به نظریه‌های دیگر نظیر ساختارگرایی لوی استروس است. مطلبی که گریماس بر آن تأکید دارد که ممکن است در یک روایت هر شش عنصر مورد نظر حضور نداشته باشد و یکی از عناصر، نقش دوگانه‌ای داشته باشد در این پژوهش راهگشاست. داستان اصلی باب ششم یعنی ماجرای زروی و زیرک، طرح اصلی این باب است و باقی حکایت‌ها در ضمن آن قرار دارد و همچون توجیه و تعلیلی برای این داستان به صورت حکایت‌های ضمنی از زبان کنشگران این داستان نقل شده است. در این حکایت‌ها نیز تقابل میان جفت‌های متقابل وجود دارد و از ساختار روایی خاصی پیروی می‌کند در عین حال هر یک از پی‌رفت‌های درون داستان نیز با این تقابل هماهنگ است و از زنجیرهٔ روایی آن پیروی می‌کند. بررسی ساختار باب ششم *مرزبان‌نامه* نشان می‌دهد به رغم آنکه شیوهٔ درونه‌گیری و داستان در داستان خصوصاً داستان‌های مربوط به زنان در آثاری چون سندبادنامه ماهیت زن‌ستیز یافته‌اند در مرزبان نامه، ماهیت رعایت مقام و حقوق زنان را حفظ کرده است.

واژه‌های کلیدی: قصه، ساختار، ریخت‌شناسی، مرزبان‌نامه، مقام و حقوق زنان، شخصیت

۱-استاد دانشگاه تهران timoormalmir@ut.ac.ir

۱- مقدمه

تودوروف، روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود (تودوروف،۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیرهای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند؛ بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. تودوروف، برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند: ۱- درونه‌گیری، که همان شیوهٔ داستان در داستان است، به این شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اولی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲- زنجیره‌ای؛ که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- تناوبی؛ در این نوع، گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید (همان:۹۵-۹۳).

یکی از شیوه‌های نقل داستان در متون گذشته، استفاده از شیوهٔ درونه‌گیری یا داستان در داستان است. این شیوهٔ روایت دارای کارکردهای مرتبط با ساحت معنایی و پیرنگ و ساختار اثر است (بامشکی،۱۳۹۳: ۱۱). داستان‌های *هزار و یک شب* خصوصاً طرح اصلی داستان، از قدیمترین متن‌هایی است که با این روش روایت شده‌اند متون دیگری نظیر *کلیله و دمنه*، سندبادنامه، *جواهر الاسمار*، برخی از مثنوی‌های عطار نیشابوری و مثنوی مولوی از این شیوهٔ روایت استفاده کرده‌اند. برخی از این روایت‌ها نظیر *سندبادنامه* ماهیتی زن‌ستیز دارند اما آنچه در روایت اصلی *هزار و یک شب* نقل شده، نشان می‌دهد این شیوهٔ روایت در اصل برای حفظ و تداوم زندگی و حضور زنان در جامعه به‌کار رفته است. در این مقاله داستان‌های باب ششم مرزبان نامه را با استفاده از ریخت‌شناسی پراپ و ساختارشناسی گریماس بررسی می‌کنیم تا در پرتو ریخت‌شناسی و ساختارشناسی بتوانیم ماهیت کاربرد این شیوهٔ روایت را روشن کنیم. برخی از کتاب‌هایی که از شیوهٔ درونه گیری استفاده کرده‌اند مثل *جواهر الاسمار* دارای ساختار یکپارچه هستند چنانکه در این کتاب، طوطی برای ماه شکر حکایت‌ها را نقل می‌کند تا با اندرز دادن به وی بتواند از خیانتش جلوگیری کند (نعری،۱۳۸۵)، اما *مرزبان‌نامه* در هر باب ساختار جداگانه‌ای یافته است به سبب اینکه در این کتاب هر باب ویژگی و ساختار خاصی دارد یک باب را بررسی می کنیم.

۲- مبانی نظری

تفکر ساختگرایی با تأسی از اندیشه‌های سوسور در زبان‌شناسی به ادبیات راه یافت و مبنای کار ساختارگرایی قرار گرفت. سوسور معتقد بود در زبان، هیچ مورد مستقلی وجود ندارد؛ زبان را نباید بر اساس واحدهای منفرد تشکیل دهنده‌اش، بلکه باید بر اساس مناسبات درونی این واحدها با هم بررسی کرد (احمدی،۱۳۸۵: ۳۲۵). باید هر پدیدار را در مناسبتش با مجموعهٔ پدیدارهایی بررسی کرد که خود بخشی از آنهاست (احمدی،۱۳۷۰: ۲۱-۱۸). ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی کننده و ضمن رد معنای آشکار اثر، در پی جدا کردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی آن است (ایگلتون،۱۳۸۰: ۱۳۲). تفکر ساختگرایی با تأسی از اندیشه‌های سوسور در زبان‌شناسی به ادبیات راه یافت. سوسور معتقد بود در زبان، هیچ مورد مستقلی وجود ندارد و باید هر پدیدار را در مناسبتش با مجموعهٔ پدیدارهایی بررسی کرد که خود بخشی از آنهاست (احمدی،۱۳۷۰: ۲۱-۱۸). ساختگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی کننده و ضمن رد معنای آشکار اثر، در پی جدا کردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی آن است (ایگلتون،۱۳۸۰: ۱۳۲).

نخستین بار ولادیمیر پراپ از پژوهندگان فرمالیست روس، در بررسی حکایت پریان، به چارچوبی کلی در این حکایت‌ها دست یافت که دارای سی و یک کارکرد و هفت حوزهٔ کنش بود (پراپ،۱۳۶۸: ۵۹-۱۶۹) بعدها شیوهٔ کار پراپ مورد توجه دیگر پژوهندگان ادبیات قرار گرفت و روش وی از لحاظ کمی و کیفی، مورد بازبینی و تغییر قرار گرفت، البته پژوهش‌های دیگران، جز جرح و تعدیل روش ساختارگرایانهٔ پراپ نیست و مفاهیمی چون کارکردها و حوزهٔ کنش، همچنان در آثار بعد از پراپ، نقش اصلی را ایفا می‌کند.

عناصر نظریه پراپ

تعریف شخصیت‌ها

۱ـ قهرمان؛ قهرمان شخصیتی برجسته است و روایت راویان به اوضاع، احوال و کارکردهای او معطوف است.

۲ـ ضد قهرمان؛ شخصیتی منفی و در تقابل با قهرمان است. ضد قهرمان ممکن است انسان یا حیوان باشد.

۳ـ یاریگر قهرمان؛ فردی است که قهرمان را در رسیدن به اهدافش یاری می‌کند.
۴ـ یاریگر ضد قهرمان؛ ضد قهرمان را در اعمال‌اش یاری می‌کند.
۵ـ فریبکار؛ شخصیتی است که قهرمان، ضد قهرمان و یاران آنها را می‌فریبد.
۶-فریفته؛ کسی است که با فریب خوردن گرهی در کار خود یا دیگران می‌افکند.
۷ـــ خواسته؛ غالباً خواسته، فردی از جنس زن است. قهرمان و ضد قهرمان یا هر کدام از شخصیت‌های دیگر می‌توانند، طالب وی باشند. در بعضی روایت‌ها، قهرمان برای رسیدن به خواسته، باید در آزمون سربلند شود.
۸ـ آزمونگر؛ شخصیتی است که دیگری را می‌آزماید تا توانایی یا دانش او را بسنجد.
۹ـ آزمون‌شونده؛ فردی است که آزمونگر او را می‌آزماید تا استعدادهای او را بسنجد.

تعریف کارکردها

۱ـــ گره؛ مشکلی است که برای هریک از شخصیت‌های روایت پیش می‌آید. ضد قهرمان نیز ممکن است در اجرای اهداف و آرزوهای خویش دچار گره شود.
۲ـــ آگاهی؛ آگاه شدن و آگاهی دادن شخصیت‌ها از اوضاع و احوال است. کارکرد آگاهی می‌تواند، یک شخصیت را از حالت ضد قهرمانی به قهرمانی سوق دهد.
۳ـ تدبیر؛ چاره‌سازی هر یک از شخصیت‌ها برای رفع گره و رسیدن به موفقیت است. قهرمان و ضد قهرمان برای تدبیر ممکن است از کارکرد فریب نیز استفاده کنند.
۴ـــ درخواست؛ چیزی یا کارکردی است که یک شخصیت از شخصیتی دیگر می‌خواهد. درخواست می‌تواند وجه آمرانه نیز داشته باشد. پرسش‌هایی که یک شخصیت از دیگری می‌کند نیز شامل درخواست می‌شود.
۵ـــ اجابت؛ پاسخ مثبت به درخواست شخصیت‌ها است، یاری نیز شامل اجابت می‌شود. پاسخ به سؤالات یک شخصیت هم در محدودهٔ اجابت قرار می‌گیرد.
۶ـــ اعراض؛ پاسخ منفی به درخواست‌هاست. شخصیتی از برآورده نمودن خواهش، آرزو و فرمان شخصیتی دیگر سر باز می‌زند.
۷-آزمون؛ کارکردی است که در آن شخصیت‌ها مورد آزمایش قرار می‌گیرند. قهرمان برای رسیدن به موفقیت، باید در آزمون پیروز شود. در مقابل قهرمان، ضد قهرمان یارای پیروزی در آزمون را ندارد.

۸- موفقیت؛ پیروزی قهرمان در سرودن شاهنامه است، دیگر شخصیت‌ها نیز دارای این کارکرد هستند ولی توجه راویان روایت‌ها، بیشتر بر موفقیت قهرمان معطوف است.

۹- پاداش قهرمان؛ پاداشی‌ا ست که از سوی ضد قهرمان به قهرمان داده می‌شود.

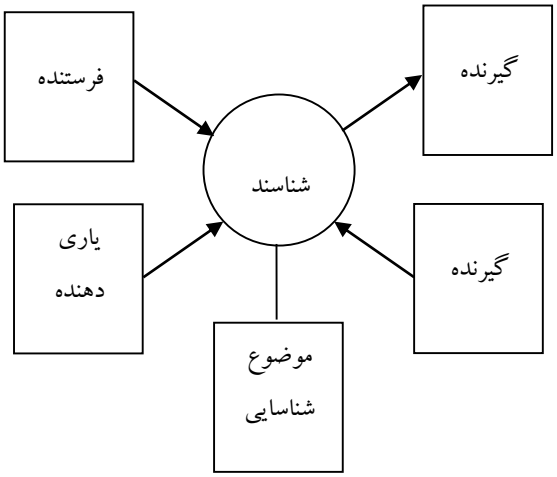
۱۰- اعراض؛ برآورده نکردن درخواست، آرزو و پاسخ ندادن به پرسش‌های یک شخصیت توسط شخصیت دیگر است، یاری نکردن نیز در محدودهٔ کارکرد اعراض است.

۱۱ـ جزای ضد قهرمان؛ پادافرهی است که قهرمان به ضد قهرمان می‌دهد یا موجب آن می‌شود یا آنکه ضد قهرمان دچار آن می‌شود.

۱۲ـ فریب؛ عبارت است از جلوه دادن وضعیتی غیر واقعی در پوششی واقعی. کارکرد فریب، بیشتر از آنِ شخصیت‌های منفی روایت‌هاست اما قهرمان هم گاهی کارکرد فریب را بکار می‌برد.

۲- نظریهٔ گریماس

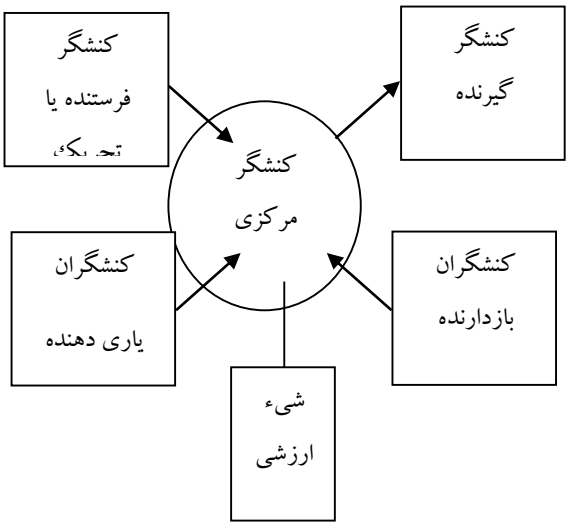
آلژیرداس ژولین گریماس در کاربرد روشی عملی‌تر از طرح پراپ با معرفی مفهوم «کنشگر» به مختصرتر کردن کار او پرداخت. پراپ شخصیت‌های حکایت‌های فولکلوریک روسی مورد نظرش را برابر با «موضوع جمله»، و کنش‌های ویژه داستان یعنی «نقش ویژه‌ها» را با «محمول جمله» برابر دانسته بود؛ اما اشکالی که در کار پراپ وجود داشت این بود که پراپ محدود و محصور به یک ژانر خاص که همان قصه‌های پریان روسی باشد گرفتار آمده بود اما گریماس کوشید تا گسترهٔ دید روایت‌شناسی خود را گسترده‌تر کند و به یک «دستور زبان داستان» در حوزهٔ روایت‌شناسی دست یابد (احمدی،۱۳۷۰: ۱۶۲). گریماس نه قصه‌ای خاص و نه حتی یک شخصیت مشخص و تعیین شده؛ بلکه مفهوم ساختاری و ثابت را به‌کار گرفت. وی به جای اینکه به ماهیت شخصیت‌ها بپردازد مناسبات و روابط میان این ماهیت‌ها را مورد توجه قرار داد. این منتقد ساختارگرا بر اساس یک «الگوی کنش»، شش کنشگر شناسنده/ موضوع شناسایی، فرستنده/ گیرنده و کمک کننده/ بازدارنده را در طرح این الگو معرفی کرد و به طرز عملی و ماهرانه‌ای طرح پراپ را اصلاح کرد (ایگلتون،۱۳۸۶:۱۴۴).



ما در این پژوهش برای تحلیل بهتر شخصیت‌ها از «الگوی کنشگرها» که گریماس ارائه داده استفاده خواهیم کرد. گریماس در کتاب معنی‌شناسی ساختاری (Structural Semantics) که در سال ۱۹۶۶ به زبان فرانسه منتشر شد به بازیگران هفت‌گانه پراپ (۱- آدم خبیث ۲- بخشنده ۳- قهرمان (جستجوگر یا قربانی) ۴- اعزام کننده ۵- یاری دهنده ۶- شخص مورد جستجو (شاهزاده خانم) ۷- قهرمان قلابی) ایراد گرفته با تقسیم‌بندی عملی‌تری آنها را به شش کنشگر (actant) تقلیل داد (Hawkes;2004: 72-73). او معتقد بود که این کنشگران شش گانه بازیگر و یا شخصیت‌های داستانی نیستند بلکه کمینه‌های ساختاری هستند که می‌توان شخصیت‌ها و یا بازیگران داستانی را در قالب آنها ریخت. کنشگران گریماس عبارتند از: فاعل و مفعول (یا ذهن و عین)، فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و بازدارنده (ایگلتون،۱۳۸۶: ۱۴۴ و اخوت،۱۳۷۱:۲۰). گریماس سعی کرد میان ساختارهای اثر ادبی و ساختارهای جمله، نزدیکی و پیوندی پدید بیاورد. وی معتقد بود همان طور که فعل، گرانیگاه و مرکز ثقل جمله است، کنشگران نیز گرانیگاه روایت به حساب می‌آیند. «کنشگر» کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا این که عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. در حقیقت «فاعل» و «مفعول» هر دو می‌توانند «کنشگر» باشند. در این الگو واژهٔ «کنشگر» از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ چرا که کنشگر می‌تواند فرد، شیء، گروه و یا واژه‌ای انتزاعی مانند: آزادی و فقر باشد (محمدی و عباسی،۱۳۸۱: ۱۱۳). در الگوی «کنشگر» شمار «کنشگران» به شش

می‌رسد؛ اگر چه روایت ممکن است تعدادی و یا همه آنها را داشته باشد:

۱. «فرستنده یا تحریک کننده»: او «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرایی فرمان را می‌دهد. برای پیدا کردن این «کنشگر» می‌توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا «کنشگر» در پی هدفش برود؟
۲. «گیرنده»: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد.
۳. «کشنگر»: او عمل می‌کند و به سوی «شیء ارزشی» خود می‌رود.
۴. «شیء ارزشی»: هدف و موضوع «کنشگر» است.
۵. «کنشگر بازدارنده»: کسی است که جلوی رسیدن «کنشگر را به شیء ارزشی» می‌گیرد.
۶. «کنشگر یاری دهنده»: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد (همان:۱۱۴).



*شکل مقابل الگوی کنشگرها نامیده شده و ترتیب جای گرفتن کنشگرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است.

فرستنده، کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست و جو، کنشگران یاری دهنده، کنشگر مرکزی را همراهی می‌کنند و کنشگران بازدارنده جلوی او را می‌گیرند.

هدف نهایی گریماس آن است که با استفاده از تحلیل معنایی ساختار داستان به «دستور

روایی» آن دست پیدا کند. در نگاه گریماس شش کنشگری که پیش‌تر ذکر شد سه انگاره‌ی اساسی را که گویا در همه‌ی انواع روایت‌ها رخ می‌دهد توصیف می‌کنند:

۱. آرزو، جستجو یا هدف (شناسنده/ موضوع شناسایی)
۲. ارتباط (فرستنده/ گیرنده)
۳. حمایت یا ممانعت (کمک کننده/ مخالف) (سلدن،۱۳۷۲: ۱۰۹-۱۰۸).

به عقیده گریماس اکثر داستان‌ها یا از موقعیتی منفی به موقعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن «پیمان» منجر می‌شوند. او برخلاف پراپ که شخصیت‌های فولکلوریک حکایت‌های خود را خاص این ژانر می‌دانست؛ دست به تعمیم گسترده‌ای زد و با تراش دادن الگوی پراپ «الگوی منطقی جهان داستان» را آفرید. او کوشید تا براساس این الگو بنمایه و زیربنا و منطق ساختاری رخدادهای داستانی را بیابد. طرح گریماس که در برگیرنده‌ی شش عنصر با مناسبات نحوی داستانی و منطق معنایی بود با بیانی دیگر عبارتند از:

۱- فرستنده پیام یا تقاضا کننده ۲- گیرنده پیام ۳- موضوع ۴- یاری دهنده ۵- مخالف ۶- قهرمان.

قهرمان می‌تواند خود گیرنده باشد و یا نباشد. کنش‌های قهرمان با دیگر کنشگرها تعیین می‌گردد. گریماس با کامل کردن نظریه پراپ به جای آن که از نقش - ویژه شخصیت‌ها استفاده کند؛ آنان را در سه دسته کلی که پیش‌تر به آن اشاره کردیم جای داد. در واقع این سه دسته «نسبت خواست و اشتیاق»، «ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر» و «نسبت پیکار» را در خود داشت (احمدی،۱۳۷۰: ۱۶۳). از آنجا که گریماس معتقد است هر روایتی آغاز و پایانی دارد، روایت از «جهان واقعی» جدا می‌شود. گاه به نظر می‌رسد که برخی داستان‌ها پایانی ندارند؛ ولی گریماس معتقد است که این خیال و تصور خواننده است که داستان پایان نمی‌پذیرد؛ ولی واقعیت داستان شکلی پایان یافته دارد. در واقع او معتقد است که باید رخداد پیش از روایت پایان گرفته باشد تا قابلیت روایت را دارا باشد. گریماس در کتاب‌های *در باب مفاهیم* (کتاب سال ۱۹۷۰)، *واحدها و سطوح دستور زبان روایت* (۱۹۷۱) و مقاله «عناصر دستور زبان روایت» در مورد ساختار و جایگاه آن در داستان بحث کرده است (اخوت،۱۳۷۱: ۶۳). وی با یک رویکرد «نشانه‌شناسی»، قصه و داستان را زنجیره‌ای از جمله‌های مختلف که با هم پیوند درونی و بیرونی داشته و متنی را به وجود می‌آورند، می‌داند. او همچنین «نحو روایتی را نیز مجموعه‌ای از دال‌های

مختلف دانسته که می‌توان آنها را به سه دسته تقسیم کرد: ۱- قضیه‌هایی که شرایط را وصف می‌کنند ۲- قضایایی که دلالت بر کنش می‌کنند ۳- آنهایی که در برگیرنده‌ی حالت‌اند» (همان: ۶۳). گریماس نیز همچون نشانه شناسان و زبان‌شناسان ساختارگرا بر این عقیده است که جمله‌های به ظاهر متفاوت، دارای چارچوب و ساختاری محدود و حتی یگانه هستند. نظریهٔ او در مورد «نشانه‌شناسی» که همچنان مورد قبول است؛ به این شرح است: «نظریه دلالت که وظیفه اصلی آن ارائه یک تبیین به شیوه‌های مفهومی و شرایط تولید و درک یک مفهوم است». (میرعمادی،۱۳۸۴: ۹). در واقع او همچون لوی استروس معتقد به دو ساحت روساخت و ژرف‌ساخت می‌باشد. وی متعقد است روایت نیز همچون زبان‌های طبیعی دارای دو رویکرد روساخت و ژرف‌ساخت است. او روساخت قصه را نحوی- زمانی دانسته (ساختاری که دو عامل زمانی و سببی بر آن حاکم است) و ژرف‌ساخت را نیز «مقوله‌ای»[۲۷] می‌داند (اخوت۱۳۷۱: ۶۳). از آنجا که گریماس ژرف‌ساخت را بخش مجرد قصه می‌داند، چنین مسأله را تبیین می‌کند که چنانچه بتوان این بخش مجرد را از بخش دیگر آن جدا کرد؛ این به تنهایی نمی‌تواند روایت به حساب آید چرا که نیاز به یک روساختی دارد. در نتیجه، داستان در برگیرنده روساخت و ژرف‌ساخت است. روایت شامل ساختاری است که از مجموعه‌ای از دال‌های ملموس و قابل مشاهده که متنی را تشکیل می‌دهند به دست می‌آید. شم داستانی خواننده نیز عامل تعیین کننده‌ای در «خواندن» داستان است؛ چرا که داستان فقط انباری از جمله‌ها و یا دال‌ها نیست؛ بلکه این خواننده است که بر روی دال‌های داستان مورد نظر اسم می‌گذارد. خواننده بر روی این دال‌ها اسمی می‌گذارد و فعل «خیانت» یا افعالی از این دست را در ذهن خود می‌سازد. گریماس با تأثیرپذیری از لوی استروس معتقد است که ساختار طرح قصه در برگیرنده تقابل‌های دوگانه بوده و این تقابل‌های دوگانه که ساختار اسطوره را تشکیل می‌دهد Seme به معنی کوچکترین واحد معنایی می‌نامد. او Seme در قصه‌ها را تشکیل یافته از نقیضه‌ها[۲۸] و متضادها[۲۹] می‌داند (همان:۶۴). به عنوان مثال گریماس نقیض: مرگ/ زندگی را متعلق به بیشتر قصه‌های

۲۷- Paradigmatic

۲۸- Contradictories

۲۹- Contraries

ملل گوناگون می‌داند. او به عنوان نمونه می‌گوید که در داستان‌های «موپاسان» نقیض زندگی/ مرگ، خورشید (یا آتش) در برابر کوه است. او معتقد است که دستگاه نشانه‌شناسی تقابل‌های دوگانه در برگیرنده سیر حرکتی داستان و طرح آن است و می‌توان در تمامی قصه‌های ملل گوناگون این حرکت تقابلی را مشاهده کرد. تقابل‌های دوگانه گریماس در رابطه با طرح چنین است: «تقابل‌های زمانی (یعنی شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه) در برابر شرایط مضمونی (یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه‌حلی پیدا می‌شود و دوباره تعادل می‌یابد)» (اخوت؛ ۶۹). در واقع عناصر طرح قصه شامل کنش‌های قصه است که شرایط آغازین را پشت سر گذاشته و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل می‌بخشند. گریماس در جریان پی‌گیری الگوی پراپ- همان طور که اشاره شد- دو ایراد اساسی بر شیوه او را وارد می‌داند:

۱- پراپ با تقسیم خویشکاری‌ها به سی و یک گروه، آنها را محدود کرده و قدرت زایایی طرح را نادیده انگاشته است ۲- برخی از خویشکاری‌های پراپ یا مشابه یکدیگرند و یا با یک «جابجایی» می‌توان آنها را به دیگری بدل کرد (همان:۶۵). مثلاً پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در توضیح «نقض-نهی» آورده: «صورت‌های مختلف نقض کردن با صورت‌های نهی کردن مطابقت دارد. خویشکاری‌های ۲ و ۳ [قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود ۳- نهی نقض می‌شود] یک عنصر زوج را تشکیل می‌دهند...» (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۳). گریماس به همین موارد ایراد می‌گیرد و معتقد است زیر پا گذاشتن یک «تابو» را می‌توان در نهی قهرمان از کاری ادغام یا جابه‌جا کرد.

یکی از نقش ویژه‌هایی که گریماس برای طرح قصه‌ها معرفی می‌کند شامل سه «واحد منفرد» است: ۱- پیمان ۲- آزمون ۳- داوری. به عنوان نمونه قهرمان باید قلعه‌ای را فتح کند. او پیمان می‌بندد که قلعه یا دژ مورد نظر را بگشاید «گشودن قلعه» آزمونی برای قهرمان است. این آزمون با آن پیمان قهرمان سنجیده می‌شود و اگر قهرمان بتواند قلعه را فتح کند از مجازات می‌رهد. در واقع رهایی از مجازات داوری دیگران درباره اوست (اخوت،۱۳۷۱: ۶۶).

پیمان ← آزمون ← داوری

گریماس با ارائه متدی علمی و تجزیه ناپذیر به الگویی دست پیدا کرد که با به کارگیری

آن می‌توان به بنیادهای ژرف و عمیق داستان‌ها دست پیدا کرد (میرعمادی،۱۳۸۴: ۹). در واقع گریماس و همفکرانش به الگویی دست پیدا کردند که نه تنها نقدهای سنتی توانایی برابری با آن را نداشتند بلکه نقدهای فرمالیست/ ساختارگرایی نیز از بسیاری جهات یارای مقاومت در مقابل این الگو را پیدا نکردند.

بررسی داستان‌ها مطابق الگوی گریماس و پراپ

داستان‌های باب ششم مرزبان نامه را بر اساس الگوی گریماس خلاصه می‌کنیم تا جایگاه شش کنشگر گریماس را در آنها تبیین کنیم. در عین حال کارکردها و شخصیت های هر داستان را با توجه به ریخت‌شناسی پراپ طبقه‌بندی می‌نماییم تا روشن شود کدام الگو برای تحلیل و طبقه‌بندی قصه‌ها و حکایت‌های متون کهن تناسب بیشتری دارد.

۱-داستان زروی و زیرک

شبانی برای حفظ گلهٔ خود، بز شرور گله، زروی، را به بازار می‌برد تا بفروشد اما زروی با دیدن قصاب که قصد کشتن زروی داشت به باغی گریخت قصاب به دنبال او در باغ، همسرش را نزد فاسقی دید با او درگیر شد و از بز فارغ شد. بز به سلامت در صحرا به غاری پناه برد. وقتی آواز سگی شنید به یاد اصحاب کهف افتاد و به سگ روی نهاد وقتی شایستگی های آن سگ را دید او را به پادشاهی حیوانات سزوار دانست او را مجاب کرد که پادشاهی را بپذیرد. کبوتر را به نزد وحوش فرستادند تا پادشاهی سگی زیرک نام را به آنان بشارت دهد. وحوش هم آهو را فرستادند تا با سؤال و جواب از زیرک درجهٔ شایستگی زیرک را به پادشاهی بسنجند.

این داستان مطابق الگوی گریماس در حقیقت از سه داستان تشکیل شده است کنشگران داستان‌ها را در هر بخش جداگانه نقل می‌کنیم

داستان اول: (مربوط به حوزهٔ زندگی انسانی است شبان می‌خواهد از شرّ بز خلاص شود بز را به قصاب می‌فروشد اما نمی‌تواند از آن برخوردار شود لیکن در پی بز به راز دیگری دست می‌یابد)

فرستنده (شبان)

فاعل (قصاب)

هدف (خلاص شدن از شر بز)

گیرنده (-)

رقیب (زن قصاب و باغبان)
یاریگر (بند و کارد)
داستان دوم: (مربوط به اعلان پادشاهی زیرک است که زیرک، کبوتر را می‌فرستد تا پادشاهی زیرک را بر وحوش بشارت دهد)
فرستنده (زیرک)
فاعل (کبوتر)
هدف (بشارت دادن به وحوش)
گیرنده (وحوش)
رقیب (-)
یاریگر (-)
داستان سوم: (مربوط به آزمودن درجهٔ شایستگی زیرک در عهده‌داری پادشاهی وحوش است، وحوش وقتی بشارت کبوتر را می‌شنوند، آهو را برای آزمودن زیرک به نزد وی می‌فرستند)
فرستنده (وحوش)
فاعل (آهو)
هدف (آزمودن درجهٔ شایستگی زیرک)
گیرنده (زیرک)
رقیب (-)
یاریگر (زروی)

۲- داستان زغن ماهی خوار با ماهی

زغنی گرسنه یک ماهی شکار می‌کند اما ماهی برای رها شدن از دهان زغن، او را سوگند می‌دهد. چون زغن دهان باز می‌کند که سوگند بخورد، ماهی از دهان او بیرون می‌جهد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (-)
فاعل (زغن)
هدف (شکار و رفع گرسنگی)
گیرنده (-)

رقیب (ماهی)

یاریگر (-)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

فریبکار: ماهی

فریفته: زغن

کارکردها:

۱- آگاهی: اطلاع یافتن فریفته از گرسنگی خود و عدم وجود شکار. اطلاع ماهی (فریبکار) از گرفتار شدن خود در دهان زغن.

۲- تدبیر: زغن در پی رفع گرسنگی بر می‌آید ؛ به شکار می‌رود. ماهی خود را کوچک می‌شمارد و تدبیر می‌کند که با درخواست سوگند از سوی زغن بتواند دهان زغن را بگشاید و بگریزد.

۳- گره: تدبیر زغن موجب به دام افتادن ماهی می‌شود و ماهی را دچار گره می‌سازد.

۴- درخواست: درخواست سوگند دادن به ففریفته که از ماهی بخواهد قسم بخورد.

۵- موفقیت: رها شدن ماهی از دهان زغن.

۶- فریب: ماهی به کمک نیرنگ و فریب از دست زغن نجات می‌یابد.

۷- اجابت: زغن درخواست ماهی را اجابت می‌کند.

۸- پشیمانی: پشیمان شدن زغن از اینکه فریب ماهی را خورده است.

۳- موش با گربه

وقتی گربه‌ای ضعیف و لاغر شده، موش با او از در دوستی درمی‌آید خوردنی برای او می‌برد و او را کمک می‌کند به امید آنکه وقتی گربه قدرت بیابد این دوستی را به یادآورد. گربه را بر دوستی پیوسته سوگند می‌دهد. گربه به کمک موش قوت یافت آنگاه که قوی شده بود خروسی که دوست گربه بود دلش نمی‌خواست گربه با دوستی موش، او را از یاد ببرد میانه گربه را با موش به هم زد و موجب هلاک موش گشت.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (گرسنگی و ضعف گربه)

فاعل (موش)
هدف (دوستی و پرهیز از تعرض)
گیرنده (گربه)
رقیب (خروس)
یاریگر (غذا و خوردنی)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت‌ها:
فریبکار: موش
فریفته: گربه
خواسته: دوستی با گربه
مانع: خروس

کارکردها:

۱- آگاهی: آگاهی از افتادگی و بیماری گربه توسط موش.
۲- تدبیر: اظهار دوستی موش هنگام ضعف گربه برای نجات خود در روزهای دیگر.
۳- درخواست: درخواست دوستی و محبت موش به گربه.
۴- موفقیت: موش در جلب نظر گربه موفق می‌شود.
۵- پاداش: موش برای جلب نظر گربه به او تحفه می‌دهد اما در پایان داستان موش جزا می‌بیند و کشته می‌شود.
۶- اجابت: گربه درخواست محبت موش را اجابت می‌کند.
۷- پیمان شکنی: بر اثر حسادت خروس،گربه پیمان خود را می‌شکند.

۴- بچه زاغ با زاغ

زاغ دختری دارد زیبا، بوم او را از مادرش به وسیلهٔ دلاله خواستگاری می‌کند زاغ به دخترش می‌گوید می‌خواهم ترا به شوهری بدهم که زیر دست تو باشد اما دختر چنان شوهری را نمی‌پسندد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (بوم)
فاعل (دلاله)

هدف (خواستگاری دختر زاغ)
گیرنده (دختر زاغ)
رقیب (-)
یاریگر (مادر زاغ بچه)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:
خواستار: بوم
خواسته: دختر زاغ
واسطه: دلاله
یاریگر خواسته: مادر زاغ بچه

کارکردها:

۱- آگاهی: آگاه شدن بوم از زیبایی دختر زاغ. آگاه شدن دختر از اندیشه و دلسوزی مادرش.
۲- تدبیر: تدبیر مادر برای یافتن داماد مناسب
۳- درخواست: درخواست بوم برای ازدواج با دختر زاغ
۴- اعراض: اعراض زاغ بچه از پذیرش نوع دامادی که مادرش برای او مناسب می‌داند.

۵- درخت مردم پرست

وقتی مسافری می‌بیند مردم درختی عظیم و شگفت را پرستش می‌کنند مرد مسافر تبر بر می‌دارد تا زخمی بر میان درخت بزند، درخت او را منع می‌کند و به عوض، نشان یک سکه زر خالص به آن مرد می‌دهد که از جایی خاص بر دارد. آن مرد هم هر روز یک سکه زر بر می‌دارد تا آنکه پس از یک هفته، دیگر آن سکه را بر جای نمی‌بیند. درخت، سبب آن را بازگفت که خواستم نشان دهم وقتی می‌توانم به تو نعمتی بدهم می‌توانم آزارت بدهم. آن مرد هم آن سخن را می‌پذیرد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (درخت)
فاعل (مسافر)
هدف (-)

گیرنده (مسافر)

رقیب (-)

یاریگر (مردم پرستنده)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: درخت

ضد قهرمان: مرد منکر

یاریگر قهرمان: مردم پرستنده

واسطه: سکه زر که منکر را به درخت معتقد می‌کند

کارکردها:

۱- آگاهی: با خبر شده از وضعیت درخت توسط منکر که مردم بسیاری آن را می‌پرستند و همین آگاهی را درخت نیز به وضعیت خوددارد.

۲- گره: مسأله ای که برای قهرمان و ضد قهرمان روی می‌دهد در این داستان عبارت است از احساس منکر برای بریدن درخت که درخت برای حلّ و گشودن آن تدبیری می‌کند در پایان داستان نیز وقتی مرد سخنان درخت را می‌شنود دچار پذیرش هیبت درخت می‌شود و گره او گشوده می‌شود.

۳- تدبیر: تدبیر درخت برای نجات دادن خود و فرستادن منکر به دنبال زر.

۴- موفقیت: پیروزی درخت در حفظ خود با بخشش و ایجاد هیبت در دل منکر است.

۵- پاداش: دریافت زر از سوی منکر،و سالم ماندن درخت از زخم تبر.

۶- اجابت: پاسخ مثبت به درخواست درخت برای دستبرداشتن منکر از تبر زدن به درخت.

۶- زن دیبافروش و کفشگر

دیبافروش در بازار مرغی خرید که فروشنده مدعی بود این مرغ هر چه ببیند با کدخدای خود باز می‌گوید. دیبافروش می‌خواست آن مرغ را در خانه بگمارد تا زنش نتواند در غیبت شوهر به او خیانت کند آن زن با کفشگری دوست بود کفشگر را از انجام هر کاری نزد آن مرغ نهی کرد اما کفشگر به او گوش نداد و سبب رسوائی خود و زن شد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (دیبافروش)

فاعل (زغن)

هدف (جلوگیری از خیانت و کزارش دادن)

گیرنده (زن دیبافروش)

رقیب (کفشگر)

یاریگر (فروشنده)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: دیبافروش

ضد قهرمان: زن دیبافروش

یاریگر قهرمان:زغن

یاریگر ضد قهرمان: کفشگر

کارکردها:

۱- آگاهی: با خبر شدن مرد دیبافروش از وضعیت زن

۲- گره: ماجرای تریدی و بدگمانی مرد دیبافروش به زن خویش

۳- تدبیر: چاره اندیشی دیبافروش برای حلّ مشکل (خریدن زغن و گماشتن آن در خانه)

۴- درخواست: طلب زن دیبافروش از کفشگر برای پرهیز نزد زغن

۵- موفقیت: هم زغن توانسته به موفقیت برسد هم قهرمان با شناختن ضد قهرمان

۶- فریب: ضد قهرمان خود را پاک نشان می‌دهد.

۷- سفر: بیرون رفتن دیبافروش از خانه

۸- جزا: مجازات کردن ضد قهرمان و یاریگر ضد قهرمان

۹- اعراض: اعراض کفشگر از پذیرش از پذیرش درخواست زن دیبافروش

۷- دزد دانا

دزدی کمین کرده بود تا کالائی ببرد می‌بیند مردم زنی نابکار را پیش مردی به زنا گرفته اند می‌خواهند نزد شحنه ببرند زن می‌گوید دزدی که نکرده ام از من بیچاره چه می‌خواهید؟ این سخن، موجب توبه دزد می‌گردد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (-)

فاعل (دزد)

هدف (توبه)

گیرنده (-)

رقیب (-)

یاریگر (سخن زن روسپی)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: شحنه

ضد قهرمان: دزد

یاریگران قهرمان: مردم

واسطه: زن بدکار که ضد قهرمان را از کار زشت خود با سخن خود باز می‌دارد.

یاریگر واسطه: مرد بدکار

کارکردها:

۱- آگاهی: آگاهی ضد قهرمان از وضع خود و دیگری که ضد قهرمان متوجه می‌شود که کارش خیلی زشت است حتی از کار یک روسپی نیز بدتر است.

۲- گره: گرفتاری زن بدکار در دست مردم، ترصّد دزد برای دزدیدن.

۳- تدبیر: چاره اندیشی ضد قهرمان برای دستیابی به مقصود خود (دزدی) و چاره اندیشی زن (واسطه) برای نجات از دست مردم که می‌گوید دزدی نکرده ام.

۴- درخواست: درخواست رهایی زن از دست شحنه

۵- جزای ضد قهرمان: سخنان زن، موجب گوشمال ضد قهرمان است.

۶- موفقیت: توبهٔ دزد

۸- خسرو با خر آسیابان

خسرو انوشیروان برای آنکه کسی نتواند به دیگری ستم کند و دادخواهان زود بتوانند تظلم کنند رسنی به جرسی می‌بندند و رسن را آویزان می‌کنند تا اگر ستمی بر ستمدیده ای برسد با آن رسن جرس را به صدا درآورند و شاه را آگاه کنند خری از غایت ضعف برای رفع خارش اعضاء خود را به آن رسن می‌مالد شاه جستجوی حال خر می‌کند معلوم می‌گردد آسیابان وقتی خرش پیر و لاغر شده و از کار افتاده، آن را رها کرده است شاه فرمان می‌دهد که خر را آسیابان به خانه ببرد و آب و علف بدهد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (انوشیروان)

فاعل (رسن و خر)

هدف (دادگری در حق ستم دیده)

گیرنده (خر ستمدیده)

رقیب (آسیابان ستمگر)

یاریگر (ضعف و خارش اعضای بدن خر)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: انوشیروان

ضدقهرمان: آسیابان

واسطه: خر آسیابان، رسن یا زنجیر عدل

یاریگر قهرمان: منادی شاه

کارکردها:

۱- آگاهی: با خبر شدن از وضعیت خر آسیابان که لاغر شده و رها شده است.

۲- گره: لزوم رعایت حال رعایا که معمولاً بر آنان ستم می‌شود.

۳- تدبیر: چاره اندیشی قهرمان برای حلّ مشکل (ستم بر ضعفا) با نصب زنجیر عدل.

۴- درخواست: طلب اینکه به هر کس ستم شد به ریسمان آویخته شد بیاویزد تا جرس به صدا درآید.

۵- موفقیت: رعایت عدل کامل که به هیچکس ستم نشده و اگر هم به خر ستم شده است برای این کار هم حکم صادر شده تا تکرار نشود با این کار قهرمان به موفقیت دست یافته است.

۶- جزای ضد قهرمان: آسیابان مجبور می‌شود خر را به خانه برگرداند و رعایتش کند.

۹- خنیاگر با داماد

شخصی در ولیمهٔ عروسی همه آیین ضیافت را به جای می‌آورد. خنیاگری را برای نواختن در عروسی دعوت می‌کند. خنیاگر به فرستاده می‌گوید این داماد، زن را به عشق خواسته یا به حکم پدر و مادر زن گرفته است؟ چون اگر زن را به عشق خواسته باشد موسیقی من با جان او می‌آمیزد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (داماد)

فاعل (فرستاده و دعوت کننده)

هدف (نواختن موسیقی)

گیرنده (اهل مجلس و حاضران عروسی)

رقیب (-)

یاریگر (خنیاگر)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: داماد

خواسته: خنیاگر

واسطه: فرستاده

کارکردها:

۱- گره: گره در نظر خواسته طرح شده که نمی‌داند وضعیت فرستنده چگونه است. از سوی دیگر برای فرستنده نیز گره، ضرورت شادی بخشی به میهمانی است.

۲- تدبیر: نواختن موسیقی

۳- درخواست: فراخواندن خنیاگر برای نواختن موسیقی

۴- اجابت: پاسخ مثبت خنیاگر برای آمدن به میهمانی

۱۰- طبّاخ نادان

حکیمی دربارهٔ اعتدال یا عدم اعتدال اخلاط و ارکان بدن سخن می‌گوید که اعتدال موجب سلامت مزاج می‌شود و بر هم خوردن اعتدال موجب بیماری می‌شود طباخ و آشپزی آن سخن فهم نمی‌کند؛ مراد از اعتدال را تسویه و یکسانی می‌پندارد هنگام آشپزی همهٔ مواد تشکیل دهندهٔ غذا را به اندازهٔ هم در دیگ می‌ریزد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (حکیم)

فاعل (طباخ)

هدف (رعایت اعتدال)

گیرنده (-)

رقیب (-)

یاریگر (-)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

قهرمان: حکیم زاده (به اعتبار آنکه اعمال و گفتار وی موجب پیش بردن داستان می‌شود).

فریفته: طبّاخ

آزمونگر: استاد

کارکردها:

۱- گره: مسأله ای که برای فریفته رخ داده که می‌خواهد آشپزی مناسبی بر اساس نظر قهرمان انجام دهد.

۲- تدبیر: تصور فریفته آن است که مساوی بودن مقدار هر یک از عناصر خوراکی غذا مشکل را حلّ می‌کند.

۳- فریب: فهم نادرست از سخنان حکیم زاده.

۴- پاداش: با رو شدن جهل طباخ، وی به جزای فریفتگی خود می‌رسد.

تحلیل داستان: داستان مبتنی بر طنز است. طنز داستان در این است که فریفته بدون آنکه فریبی یا فریبکاری در کار باشد فریفته شده و سخن حکیم زاده را به نحوی دیگر برداشت کرده است البته وجود آزمونگر برای روشن شدن جنبهٔ لطیفه آمیز داستان ضروری است قهرمان نیز نقشی فعال ندارد بلکه صرفاً سخنی می‌گوید دربارهٔ اعتدال که فریفته آن را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌نماید.

۱۱- روباه و خروس

خروسی دانا که از نیرنگ های روباهان آگاه بود بانگی کرد روباهی طمع در خروس بست. خروس از بیم بر دیوار جست اما روباه برای آنکه خروس را بفریبد گفت پادشاه وقت منادی کرده که هیچ کس نباید بر دیگری بیداد کند و همه باید با هم در صلح و دوستی به سر ببرند. خروس برای آنکه حیلهٔ روباه را آشکار کند گفت که بر راه جانوری را می‌بینم به اندام گرگ که روی به ما نهاده. روباه بیمناک شد و گریخت و از گرفتن خروس بازماند گفت شاید آن سگی باشد که هن. ز فرمان شاه را نشنیده باشد.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (-)

فاعل (روباه، خروس)

هدف (گول زدن خروس برای خوردن آن از سوی روباه، تلاش برای رو نمودن دست روباه و رهایی از فریب او از سوی خروس)

گیرنده (-)

رقیب (سگ تازی)

یاریگر (منادی شاه)

۲- الگوی پراپ

شخصیت ها:

قهرمان: خروس

ضد قهرمان: روباه

کارکردها:

۱- آگاهی: بانگ خروس موجب آگاه شدن روباه از حضور خروس می‌شود چند خبر دیگر هم در داستان هست که همه برای فریب دیگری است و جز کارکرد فریب نقشی ندارند.
۲- تدبیر: چاره اندیشی روباه و خروس برای فریب دیگری است.
۳- درخواست: درخواست روباه از خروس برای آنکه با او انس بگیرد و دوست او باشد.
۴- موفقیت: خروس موفق می‌شود از ترفند فریبکارانه روباه رها شود.
۵- پاداش: با ثابت شدن دروغ روباه و گریختن او ضد قهرمان جزا می‌بینند و قهرمان نیز از بلا نجات می‌یابد.
۶- اعراض: خروس از پذیرفتن درخواست روباه اعراض می‌کند روباه نیز از پذیرش درخواست خروس سر باز می‌زند.
۷- آزمون: شیوهٔ کار خروس برای رها شدن از دست روباه آزمون اوست که نشانی آمدن سگ به خروس می‌دهد.

۱۲- رمه سالار با شبان

رمه سالاری نمی‌گذارد شمار گوسفندانش از هزار رأس بیشتر شود. چوپان از رمه سالار علت آن را می‌پرسد، رمه سالار پاسخ می‌دهد برای اینکه نقصان در عدد هزار کمتر به وجود نمی‌آید.

۱- الگوی گریماس

فرستنده (-)
فاعل (رمه سالار)
هدف (آگاهی از علت فروش)
گیرنده (چوپان)
رقیب (-)
یاریگر (-)

۲- الگوی پراپ:

شخصیت ها:

جواب دهنده: رمه سالار

پرسش کننده: چوپان

کارکردها:

۱- پرسش: چوپان از رمه سالار می‌پرسد چرا نمی‌گذارد تعداد گوسفندانش به هزار برسد

۲- اجابت: جواب پرسش چوپان را رمه سالار می‌دهد.

۵- تحلیل ساختار داستان‌ها

داستان اصلی باب ششم یعنی ماجرای زروی و زیرک، طرح اصلی این باب است و باقی حکایت‌ها در ضمن آن قرار دارد و همچون توجیه و تعلیل برای این داستان به صورت حکایت‌های ضمنی از زبان کنشگران این داستان نقل شده است. در داستان **روباه و خروس**، به سبب سادگی و محدودیتی که در طرح داستان هست تفاوتی میان روش گریماس با پراپ به چشم نمی‌خورد چون نکتهٔ اصلی داستان آن است که زیرکی و دانایی خروس را ضروری نشان دهد. از این روی، با توجه به روش پراپ، کارکرد اجابت در داستان نیست اما قهرمان موفق می‌شود تا با اعراض نسبت به درخواست روباه، جان خود را نجات دهد؛ این خویشکاری برای آن است که نقش پر رنگ فریب را در کار روباه، بی‌اثر جلوه دهد. همین مطلب را می‌توان با روش گریماس نیز دریافت از اینکه کنشگر فرستنده در داستان نیست اما دو فاعل در داستان هست یکی روباه و دیگری خروس، همین وجود دو فاعل نشان می‌دهد که کشمکش بر سر یک مطلب است: فریب. روباه در پی فریب خروس است ولی خروس بر او پیشی می‌گیرد و از فریب او رهایی می‌یابد لیکن این رهایی با فریب دادن روباه امکان پذیر است. عدم وجود گیرنده نیز از آن است که در کار فریب، اصالتی نیست تا گیرنده‌ای ذکر شود؛ گیرنده همان فاعل است منتهی چون روباه موفق نمی‌شود وضع دوباره به حالت اول بازمی‌گردد. همین نکته در داستان **موش با گربه** نیز تکرار می‌شود چون این داستان نیز بر مبنای فریبکار و فریفته بنا شده است منتهی قهرمان درمانده در حدّ یک فریفته باقی مانده است حرف اصلی داستان هم همین است که قهرمان درمانده، به دشمنی پایان می‌دهد اما با فراهم شدن شرایط، دشمنی او نو می‌شود همچنین قهرمان ضعیف اگر دست به کاری بزند به عوض پاداش، کیفر می‌بیند؛ قهرمان ضعیف، قهرمانی‌اش با فریب است. وجود شش کنشگر روش گریماس نیز همین کارکردهای روش پراپ را تبیین می‌کند.

در داستان **خنیاگر با داماد**، کارکردهایی چون موفقیت، آگاهی و پاداش وجود ندارد. نتیجه‌ای هم که آهو از داستان گرفته است چندان تطابقی با طرح داستان ندارد در آنجا هم نقص عدم وجود این کارکردها ملموس است. همین مسأله در بررسی طرح داستان در هر دو روش گریماس و پراپ یکسان جلوه می‌کند. در داستان **درخت مردم پسند** نیز با هر دو روش پراپ و گریماس به یک نتیجه می‌رسیم چون ژرف‌ساخت داستان به ضرورت بارآوری درخت مربوط است یعنی اگر درخت بی بار باشد آن را قطع می‌کنند؛ پرستش درخت نیز از سوی مردم مبتنی بر همین بارآوری آن است.

در داستان **رمه سالار با شبان** که مبتنی بر حس کنجکاوی و با استفاده از طرح گفتگو است تفاوتی میان دو روش گریماس و پراپ وجود ندارد و صرفاً اختلاف‌ها در حدّ اختلاف بر سر نام و روش است چون در خود داستان نیز کشمکشی حادثه‌ساز وجود ندارد اما در عین حال روش پراپ با طرح داستان مأنوس‌تر است و خواننده را زودتر به مقصود می‌رساند از این جهت نقطهٔ مقابل داستان اصلی این باب یعنی زروی و زیرک است که طرح نسبتاً پیچیده‌تری دارد و با روش گریماس بهتر می‌توان به ساختار آن دست یافت و همین نکته نشان می‌دهد که روش گریماس برای بررسی طرح داستان‌های جدید مناسب است و روش پراپ همچنان که خودش برای بررسی قصه‌های پریان از آن استفاده کرده با طرح‌های کهن تناسب بیشتری دارد، همین مسأله در داستان **طبّاخ نادان** نیز تأیید می‌شود. در داستان **دزد دانا** نیز اهمیت روش پراپ در بررسی قصه‌های کهن روشن می‌شود چون با روش پراپ به نکتهٔ جالب و مرکزی داستان پی‌می‌بریم در حالی که با تقسیم‌بندی گریماس در تعیین کنشگران متن نمی‌توانیم به این مفهوم مرکزی داستان دست بیابیم. موفقیت ضد قهرمان (توبه) هدف و درونمایهٔ اصلی داستان است به همین سبب یاریگران قهرمان نیز با عمل خود، واسطه را سبب‌ساز موفقیت ضدقهرمان می‌سازند به گونه‌ای که نقش قهرمان (شحنه) را کمرنگ می‌سازند و اساساً قهرمان را از گرفتن دزد، ناتوان نشان می‌دهند دزدی که شحنه نمی‌تواند او را دستگیر کند با حرف واسطه (زن بدکار) دگرگون می‌شود بنا بر این، ژرف‌ساخت داستان مبتنی بر اهمیت گناه است.

بررسی داستان **خسرو با خر آسیابان** نشان می‌دهد که هیچکدام از دو روش پراپ و گریماس مناسب نیست چون هر دو روش نمی‌توانند از سطح ظاهر داستان فراتر بروند و

به واکاوی درونمایهٔ داستان و علت ترکیب عناصر انسانی با غیر انسانی، آن هم در حدّ ترکیب خسرو با خر آسیابان بپردازد در حالی که این ترکیب که از هر جهت با هم ناسازگار و نقیض هم هستند بیانگر وجود طنز است؛ بدین تعبیر که داستان حاوی اندیشهٔ مردم دربارهٔ زنجیر عدل انوشیروانی است تا بگویند به این زنجیر عدل کسی اعتماد نکرده بود و اگر هم کسی فریب این ظاهرسازی را خورده نه آدمی عاقل بلکه چارپا و نادان بوده است. بررسی داستان **بچه زاغ با زاغ** نیز عدم کارآمدی دو روش را در تحلیل داستان نشان می‌دهد و ضرورت فراتر رفتن از بررسی ظاهر و ریخت داستان را نشان می‌دهد اگر هم امثال استروس در پی تحلیل ژرف‌ساخت اثر برآمده‌اند مبتنی بر همین ضرورت‌ها است: در داستان بچه زاغ با زاغ، دلسوزی مادر که در پی خوشبختی فرزند خویش است حالتی طبیعی است اما اعراض فرزند نیز از داشتن همسری که نقش و کارکرد مردانه نداشته باشد نشانهٔ خردمندی تلقی شده است هر چند این حکایت در ذات خود بیانگر ستم رایج مردان در حق زنان خویش است و احساس دلسوزی مادر، بازتاب این ستم رایج است خصوصاً باید به بوم توجه کرد که از نقش یا خصوصیّات او ذکری به میان نیامده همین یک مسأله، داستان را به گفتگوی مادر و دختر بدل کرده و به مردان، نقشی جز خواستار بودن نسپرده است. از این روی، با نتیجه‌گیری پایانی زروی از این داستان هماهنگ است که می‌گوید «این افسانه از بهر آن گفتم که چون بر سپاه تو سایهٔ من گران بیاید و پیش تو پایهٔ من بلند نبینند، هم ملک تو بی‌شکوه باشد و هم دشمن من بی‌هراس» (وراوینی،۱۳۹۲: ۳۹۷) بنا بر این، ژرف‌ساخت حکایت مبتنی بر اهمیت مرد و زن در کنار یکدیگر است و کمال در روابط معتدل آن دو است نه تفوّق و برتری یا خواری یکی از دو نفر.

۶- نتیجه

داستان اصلی باب ششم یعنی ماجرای زروی و زیرک، طرح اصلی این باب است و باقی حکایت‌ها در ضمن آن قرار دارد و همچون توجیه و تعلیل برای این داستان به صورت حکایت‌های ضمنی از زبان کنشگران این داستان نقل شده است. این داستان با روش گریماس قابل تحلیل است ولی با روش پراپ نمی‌توان به تفکیک داستان‌هایی که زیرساخت این طرح است دست یافت در حالی که با روش گریماس در عین به دست دادن طرح اولیه‌ای که این داستان را شکل داده است می‌توان علت مرکزیت یافتن این داستان

را نیز تحلیل کرد. نظریهٔ گریماس بر مبنای تقابل‌های دوگانه قرار داده شده از نظر وی مبنای اصلی شکل‌گیری قصه‌ها وجود این تقابل است؛ در این داستان نیز این تقابل میان جفت‌های متقابل وجود دارد و از ساختار روایی خاصی پیروی می‌کند در عین حال هر یک از پی‌رفت‌های درون داستان نیز با این تقابل هماهنگ است و از زنجیرهٔ روایی آن پیروی می‌کند.

روش گریماس برای بررسی طرح داستان‌های جدید مناسب است و روش پراپ همچنان که خودش برای بررسی قصه‌های پریان از آن استفاده کرده با طرح‌های کهن تناسب بیشتری دارد.

بررسی این داستان با روش‌های ساختاری نشان می‌دهد به رغم آنکه شیوهٔ درونه‌گیری و داستان در داستان خصوصاً داستان‌های مربوط به زنان در آثاری چون سندبادنامه ماهیت زن‌ستیز یافته‌اند در مرزبان نامه، هویت حفظ حقوق زنان را حفظ کرده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ اول، تهران: مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگاه.

ایگلتون، تری (۱۳۸۶)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۸۶)، *فن شعر ارسطو*؛ ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، چاپ اول، تهران: آگاه.

بامشکی، سمیرا و نسیم زحمت‌کش (۱۳۹۳)، «کارکردهای داستان درونه‌ای»، *ادب‌پژوهی* دانشگاه گیلان، سال ۸، شمارهٔ ۲۹، صص۴۱-۹.

برسلر، چالز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد، چاپ اول، تهران: نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران: توس.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختاگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه.

چامسکی، نوآم (۱۳۷۷)، *زبان و ذهن*؛ ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: هرمس.

سلدن، رامان (۱۳۷۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران: پویندگان نور.

سوسور، فردینان (۱۳۷۸)، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، چاپ اول، تهران: هرمس.

گلفام، ارسلان (۱۳۸۵)، *اصول دستور زبان*، چاپ اول، تهران: سمت.

محمدی، محمدهادی و عباسی، علی (۱۳۸۱)، *صمد: ساختار یک اسطوره* چاپ اول، تهران: چیستا.

میرعمادی، سیدعلی (۱۳۸۴)، *واژگان توصیفی نشانه‌شناسی*، چاپ اول، تهران: معرفت و زبان‌آموز.

نعری، عماد بن محمد (۱۳۸۵)، *طوطی نامه (جواهر الاسمار)*، به اهتمام شمس الدین آل احمد، چاپ اول، تهران: فردوس.

وراوینی، سعد الدین (۱۳۹۲)، *مرزبان نامه* ؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ نوزدهم، تهران: صفی علیشاه.

Hawkes, Terence (2004); *structuralism and semiotics*; New York.

تحلیل مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه‌ی کلیله و دمنه

اکرم فرزانه[1]

چکیده:

قدرت و اقتدار از اساسی‌ترین مفاهیم موجود در اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی است. با توجه به متن کلیله و دمنه به عنوان یکی از مهمترین متون مصنوع ادب فارسی که دارای ژانر و زمینه‌ای ادبی ـ سیاسی است، ظرفیت و قابلیت بررسی مفهوم قدرت را به عنوان اساسی‌ترین محور سیاست و مهمترین بعد حکومت، داراست؛ بنابراین واژه ی اقتدار به عنوان مفهوم مشروعیت یافته‌ی قدرت، در داستان کبوتر مطوقه قابل تحلیل و بررسی است. هدف از این پژوهش گزینش داستان کبوتر مطوقه از میان داستانهای مختلف، به دلیل عملکرد مقتدرانه‌ی مطوقه در نظام حکومتی و تطبیق آن با رویکرد قدرت از منظر اندیشه های مختلف به عنوان مبنای نظری است که با روش تحلیل محتوای کیفی مورد بررسی، تجزیه و تحلیل قرار می گیرد. مطوقه به دلیل داشتن ویژگی‌هایی همچون خردورزی و تدبیر، خویشکاری، رعیت پروری و ... که در شرایط مختلف جهت اداره‌ی امور بویژه در مقابل دشمن داشته، زمینه را برای رسیدن به قدرت فراهم کرده است. بنابراین او با حمایت و متابعت دیگر کبوتران، به قدرت خویش مشروعیت بخشید و با حفظ، تثبیت و گسترش اقتدار خویش، به عنوان شاه، و کبوتران در جایگاه فرمانبرداران از مهمترین مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در این داستان معرفی می شوند.

کلیدواژه‌ها: قدرت و اقتدار، مشروعیت، رعیت پروری، داستان کبوتر مطوقه.

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، saba_7979@yahoo.com

مقدمه

قدرت[۳۰]همواره به عنوان یکی از مفاهیم مرکزی و بسیار مهم علم سیاست و مباحث سیاسی در میان متفکران و اندیشمندان اجتماعی و سیاسی مطرح بوده است. از آنجایی که انسان در طول زندگی اجتماعی خویش با دو بعد از ابعاد قدرت در زندگی فردی و اجتماعی مواجه بوده است؛ بنابراین هر یک از اشخاص یا به عنوان شخصی که تحت تسلط فرد یا افراد قدرتمند وادار به پذیرش و انجام اوامر و فرامین قرار گرفته است، می‌باشند و یا خود به قدرت رسیده و به اعمال قدرت بر افراد تحت تسلط خویش به اداره‌ی امور جامعه می‌پردازند.

البته **قدرت** ـ به عنوان فرصتی که برای هر یک از افراد برای اعمال اراده‌ی خود حتی در مقابل مقاومت دیگران، قابلیت دسترسی دارد ـ لازم است جهت توجیه خود به مشروعیتی دست یابد که از آن به عنوان **اقتدار**[۳۱] ـ که یکی از راههای دسترسی، حفظ و تثبیت و گسترش قدرت است ـ یاد می‌شود. باید توجه کرد تمام انواع قدرت برای پایدار ماندن، به لوازمی همچون زور و خشونت، تهدید و ... از جمله مشروع‌سازی[۳۲] متکی‌اند. اما مهم‌ترین عامل تداوم‌بخش قدرت‌ورزی، مشروع بودن قدرت است.

کلیله و دمنه به عنوان یکی از مهمترین متون منثور ادب فارسی، از جنبه‌های مختلفی از جمله از جهت ادبی و زبانشناسی (بلاغت، دستور، عروض و قافیه و ...) مورد بررسی قرار گرفته اما با توجه به اینکه دورن‌مایه‌ی اصلی آن مفاهیم اخلاقی و سیاسی است و از لحاظ مباحث اجتماعی و سیاسی آثار معدودی در این زمینه تدوین شده است، بنابراین در این مجال قصد داریم به مؤلفه‌های قدرت و اقتدار به عنوان یکی از مهمترین مفاهیم در مباحث اجتماعی و سیاسی در این اثر بپردازیم و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم.

متن کلیله و دمنه به دلیل دارا بودن فحوای سیاسی خود این فرصت را به مخاطبان خویش می‌دهد تا با کشف لایه‌های پنهان ذهن نویسنده به راه حل های کاربردی از داستان های مختلف در زندگی اجتماعی خود برسند. اما در بررسی حاضر به جای رصد کردن موضوع قدرت در کل کتاب، به کاوش در داستان کبوتر مطوقه پرداخته شده و

---

۳۰. power

۳۱. authority

۳۲. legitimation

بررسی سایر داستان ها به فرصتی دیگر موکول گشته است. مزیت این انتخاب در آن است که با توجه به شخصیت‌های مطیع موجود در داستان و همچنین اقتدار مطوقه در رهبری جامعه می‌توان به نتایج مهمی مبنی بر دوراندیشی نویسنده دست یافت و قابلیت تعمیم آن تحلیل‌ها را به شرایط گوناگون اجتماعی ـ سیاسی در جوامع مختلف و به اعصار گوناگون نشان داد. با توجه به متن کلیله و دمنه که دارای ژانر و زمینه‌ای ادبی ـ سیاسی است، ظرفیت و قابلیت بررسی مفهوم قدرت را به عنوان اساسی‌ترین محور سیاست و مهمترین بعد حکومت، داراست؛ بنابراین واژه ی اقتدار به عنوان مفهوم مشروعیت یافته‌ی قدرت، در داستان کبوتر مطوقه قابل تحلیل و بررسی است. با توجه به ویژگی های رهبری مطوقه و همچنین نحوه‌ی اداره‌ی حکومت وی به عنوان رهبرکبوتران به تحلیل اندیشه‌ها و ابعاد مؤلفه‌های قدرت و اقتدار می‌پردازیم.

در بررسی های اولیه مشخص شد که مضمون این داستان، با رویکرد و مفاهیم صورت‌بندی شده توسط اندیشمندان مختلف در زمینه های اجتماعی و سیاسی قابل بررسی است، بنابراین هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل مفهوم قدرت و اقتدار از منظر نظریه پردازان برجسته در این حوزه است که روش مورد استفاده در این تحقیق، کیفی و از نوع تحلیل متن است. برای تمایز مفهوم قدرت در توجیه آن جهت مشروعیت بخشی[۳۳]و تبدیل به اقتدار و قدرت به معنای اجبارآمیز آن به معنای سلطه[۳۴]، در ادامه به توضیح مفهوم قدرت و اقتدار خواهیم پرداخت.

قدرت و اقتدار:

قدرت از جمله مفاهیمی است که از تعریف سیاست به عنوان «فعالیتی که از فعل و انفعالات دائمی در تشکیل، توسعه، ایجاد تنگنا، جابجایی و یا زیر و رو کردن روابط تسلط»، (فروند،۱۳۶۸،صفحه۲۳۲) گرفته شده است و محوریت آن را تشکیل می‌دهد. همچنین قدرت را می‌توان مجموعه منابع و ابزارهای اجبارآمیزی نامید که حکومت‌ها برای تحقق نیّات خود و انجام کارهای ویژه‌شان از آنها بهره می‌برند.

---

۳۳ .legitimation

۳۴ herrschaft.

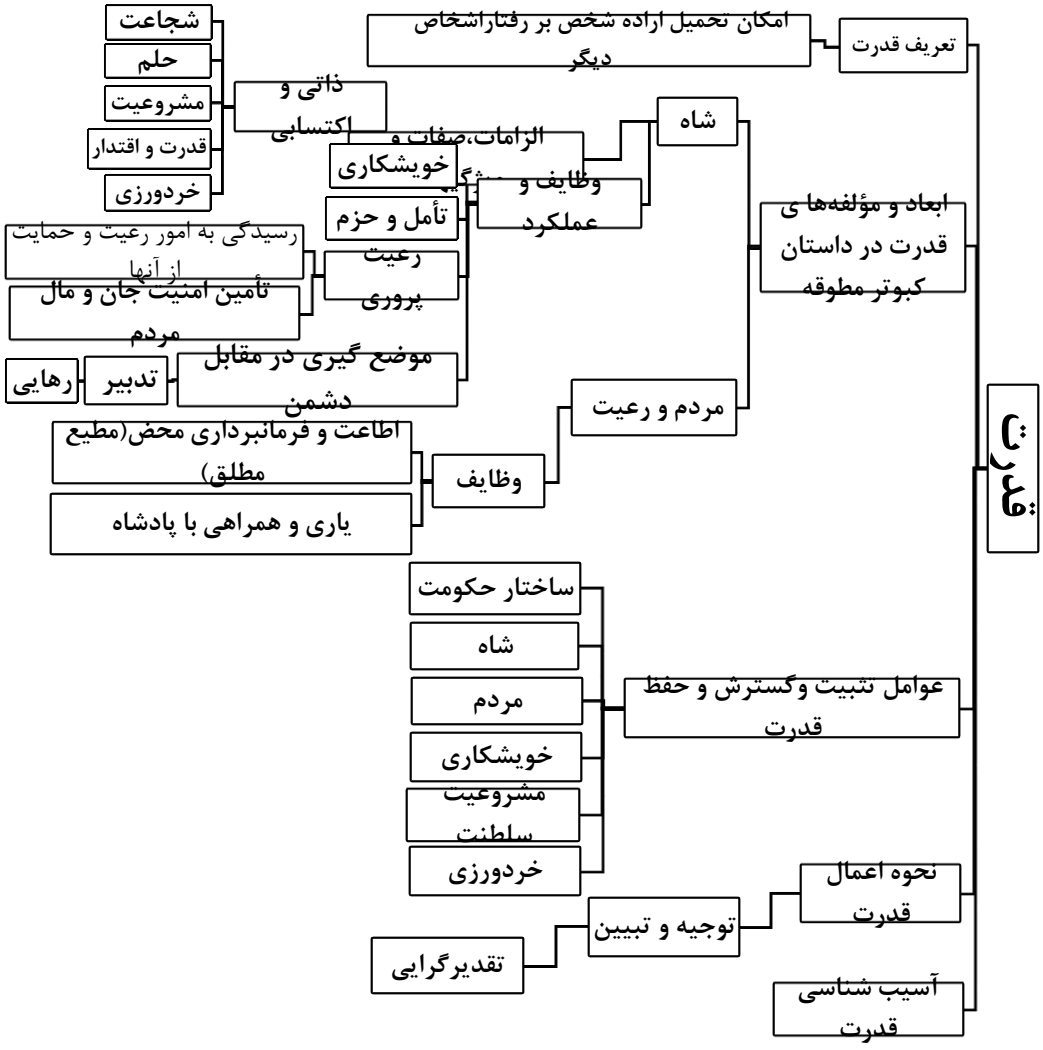
در کنار مفهوم قدرت، اقتدار به عنوان قدرت مشروع، قانونی و مقبولی که می‌بایست مورد اطاعت و فرمانبرداری قرار گیرد، می‌آید که محدودتر از قدرت و مبتنی بر رضایت و حاکمیت مردم است. کسی که دارای اقتدار است، طبیعتاً از حق فرمان دادن برخوردار است؛ اما از آنجایی که حاکمیت و فرماندهی، و اطاعت و فرمانبرداری دو چهره‌ی اقتدار هستند، حاکمیت و فرماندهی حاکم، در گرو پشتوانه مردمی و اطاعت و فرمانبرداری، مستلزم نفوذ در مردم با میزان توان تأثیرگذاری بر آنها می‌باشد، بنابراین میزان قابلیت و اقتدار هر حکومتی بر اساس پشتوانه ی مردمی آن می‌باشد، پس قدرت بدون پشتوانه‌ی مردمی فاقد اقتدار است. البته اقتدار لزوماً با از دست دادن قدرت از بین نمی‌رود همچنان که با کسب قدرت نیز لزوماً اقتدار حاصل نمی‌شود، زیرا «در اقتدار توجیه و استدلالی نهفته است که آن را از شکل عریان خارج ساخته و قدرت را پذیرفتنی می‌کند» (بشیریه،۱۳۸۱، صفحه۳۳) این توجیه، مشروعیت[۳۵] نام دارد که در اینجا اقتدار شکل مشروعیت یافته‌ی قدرت است که به پذیرش اجتماعی آن از جانب مردم و اتباع مربوط می‌شود. در ادامه مفاهیم سلطان و رعیت (مردم) را به عنوان ابعاد و مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه مورد تبیین و بررسی قرار می‌دهیم.

تحلیل اندیشه‌ها و ابعاد مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه

بسامد بالای مفاهیم و ابعاد مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در متن کلیله و دمنه به عنوان یکی از متونی که دارای زمینه و فحوای سیاسی است نشانگر اهمیت اقتدار به عنوان یکی از شاخصه‌های ساختار حکومتی در تشکیل حاکمیت آرمانی از دیدگاه و اندیشه‌ی نویسنده می‌باشد. به عبارتی دیگر شخصیت های موجود در داستان کبوتر مطوقه، انعکاسی از طبقات مختلف اشخاص در جامعه ای مدنی می باشند از جمله شاه و رعیت که در نمودار زیر با ابعاد و عناصر مختلف قدرت نشان داده شده است.

---

[۳۵] .legitimacy


قدرت
تعریف قدرت
امکان تحمیل اراده شخص بر رفتاراشخاص دیگر
ابعاد و مؤلفه‌ها ی قدرت در داستان کبوتر مطوقه
شاه
الزامات،صفات و وظایف و عملکرد
خویشکاری
تأمل و حزم
رعیت پروری
رسیدگی به امور رعیت و حمایت از آنها
تأمین امنیت جان و مال مردم
موضع گیری در مقابل دشمن
تدبیر
رهایی
مردم و رعیت
وظایف
اطاعت و فرمانبرداری محض(مطیع مطلق)
یاری و همراهی با پادشاه
ذاتی و اکتسابی
شجاعت
حلم
مشروعیت
قدرت و اقتدار
خردورزی
عوامل تثبیت وگسترش و حفظ قدرت
ساختار حکومت
شاه
مردم
خویشکاری
مشروعیت سلطنت
خردورزی
نحوه اعمال قدرت
توجیه و تبیین
تقدیرگرایی
آسیب شناسی قدرت

با توجه به نمودار فوق، مفهوم قدرت و اقتدار، صفات و ویژگی های رهبر، وظایف و عملکرد وی، همچنین راههای دستیابی به قدرت و عوامل تثبیت، گسترش و حفظ قدرت و نیز نحوه‌ی اعمال قدرت و موضع گیری های مختلف در مقابله با دشمن را تبیین و بررسی خواهیم کرد. البته وظایف رعیت به عنوان پشتوانه‌ی حکومت در حکم مشروعیت بخشی به قدرت شاه و متقابلاً وظایف شاه در مقابل آنها را نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم.

تبیین و توصیف ابعاد قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه

ابعاد و مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه شامل شاه و رعیت (مردم) می‌شود که در ادامه به تبیین هر یک از این مؤلفه‌ها می‌پردازیم:

شاه

مسأله چونی و چرایی حکم کردن و حکم بردن یا فرمان دادن و اطاعت کردن محور اندیشه‌ی سیاسی در همه دوره‌ها و حوزه‌های مربوط به تفکر سیاسی است. (پولادی،۱۳۸۷، صفحه ۱۳) این تفکر که جماعتی تحت فرمان و متابعت فردی که صاحب قدرتی فراگیر و نیرویی وسیع قرار گیرند از زمانی شکل گرفت که مدنیّت ایجاد شد. این مدنیّت نیاز به ساماندهی و هماهنگی در ساختار زندگی اجتماعی دارد که تنها شاه به عنوان قدرت نهایی سیاسی و اجتماعی نقش اول را در آن ایفا می‌کند. در داستان، مطوقه به عنوان شاه، ظهوری چشمگیر و مؤثر در جامعه‌ی خود به عنوان حاکم دارد که در ادامه‌ی مباحث به اثبات این مدعا خواهیم پرداخت. « قومی کبوتران برسیدند و سر ایشان کبوتری بود که او را مطوقه گفتندی» (کلیله و دمنه، صفحه ۱۵۸)

شاه به عنوان نهاد اعمال کننده‌ی حاکمیّت که به مثابه ی تمرکز قدرت است، می‌باید دارای خصایص، ویژگی‌ها و الزامات و وظایفی باشد که در ادامه به هر یک از آنها می‌پردازیم.

الزامات، صفات و ویژگیهای شاه

قدرت و اقتدار

مفهوم قدرت را می‌توان برخورداری از امکان تفوق اراده یا نقطه نظر یک فرد یا یک گروه بر فرد یا گروه دیگر، ولو در صورت وجود نوعی مقاومت احتمالی، تعریف کرد. گاه پذیرش قدرت از سر تسلیم است و گاه با رضایتمندی فعالانه انجام می‌گیرد، که اگر این پذیرش

با تغلّب صورت بگیرد و منجر به تسلیم مردم شود، قدرت، و اگر با یکی از عوامل مشروعیت توجیه شود، اقتدار نام دارد. در داستان، قدرت کبوتر مطوقه با حمایت و متابعت کبوتران به مشروعیت می رسد و به اقتدار تبدیل می شود. برای مثال مطوقه هنگامی که با دام از دست صیاد بجستند کبوتران را به هماهنگی در فرود آمدن نزدیک خانه ی موش و رهایی از بند، توسط «زبرا»، فرمان داد و همگی اطاعت کردند. «مطوقه به مسکن موش رسید. کبوتران را فرمان داد که فرود آیید. فرمان او نگاه داشتند و جمله نشستند.» (همان، صفحه ۱۵۹و۱۶۰) این متابعت نشان از حمایت و پذیرش زیردستان از حکومت مقتدرانه ی مطوقه دارد که در نتیجه منجر به رهایی کبوتران از دام می‌شود.

مشروعیت

از آنجایی که انواع حکومت برای پذیرفته شدن نیاز به مشروعیت دارند، تعریف آن در ابتدای بحث ما را در بسیاری از مفاهیم یاری می‌رساند؛ «مشروعیت توجیهی از حاکمیت است یعنی توجیهی از حق فرمان دادن و اطاعت کردن. قدرت هنگامی مشروعیت پیدا می‌کند که فرمان و اطاعت، توأم با حق و حقانیت تلقی شود . چنین امری لازمه‌ی استمرار قدرت است. زیرا قدرت در ذات خود متضمن نابرابری است و در میان نابرابری های انسانی، هیچ یک به اندازه نابرابری ناشی از قدرت و حاکمیت نیازمند توجیه خود نمی‌باشد. مشروعیت پاسخی به این پرسش است که به چه دلیل عده ای از انسان ها حق فرمانروایی دارند و دیگران وظیفه اطاعت؟ مشروعیت، قدرت و حاکمیت را انسانی و تلطیف می‌کند. طبیعت آن ایجاب می‌کند که به مثابه‌ی اصلی منطقی و عادلانه از طرف حاکمان و انبوه فرمانبرداران مورد قبول واقع شود.» (فیرحی،۱۳۸۱،صفحه۲۰) قدرت مطوقه به عنوان رهبر کبوتران با فرامینی که از وی صادر می‌شود حمایت و اطاعت کبوتران را در پی‌دارد بنابراین در اینجا، اقتدار شکل مشروعیت یافته ی قدرت است که به پذیرش اجتماعی آن از جانب مردم و اتباع مربوط می‌شود. وقتی کبوتران فرمان مطوقه را راه نجات خویش در برابر دام صیاد می‌بینند به حمایت و اطاعت او برمی‌خیزند، بنابراین مطوقه با برابری حق خود با دیگر کبوتران، مشروعیت قدرت خود را توجیه می‌کند. «مطوقه گفت: جای مجادله نیست، چنان باید که همگنان استخلاص یاران را مهم تر از تخلص خود شناسند...کبوتران فرمان وی بکردند و دام برکندند.» (کلیله و دمنه، صفحه۱۵۹)

خردورزی

خرد و دانش، جایگاه والا و تعیین کننده ای در زندگی بر عهده دارد. در ملکداری و حکومت نیز پادشاه در جولانگاه نبرد، شکست و پیروزی پرچمدار خرد و دانش است. بنابراین از دیگر صفات پادشاه موفق و کامکار داشتن عقل و خردمندی است. تصمیماتی که به عنوان فرمان از شاه صادر می‌گردد، از خرد وی ناشی می‌شود. شاه به عنوان تصمیم گیرنده‌ی نهایی در اجرای امور باید تمامی جوانب را به طور آگاهانه و با توجه به شرایط مختلف مورد بررسی و ارزیابی قرار دهد تا بتواند از خرد خود به عنوان یکی از ابزارهای لازم در مواقع مختلف مدد گیرد. رهایی مطوقه از بند صیاد توسط یکی از دوستان (موش) نمایشی از خردورزی وی در امور است، چنانچه اگر «زبرا» آنها را نجات نمی داد چه بسا آنها به سهولت از دام صیاد نمی‌رستند، زیرا تأمل مطوقه، تعاون و همکاری را در میان کبوتران یادآور شد و در پی آن مراجعه به یکی از دوستان که آن هم زیرک و دانا و با تجربه بود، همه در امتداد یکدیگر نشان از خردگرایی مطوقه در این داستان دارد. البته در مواردی مطوقه تقدیر را توجیهی جهت عدم خردورزی در امور بیان می‌کند. «هرگاه حکمی نازل می‌گردد قرص خورشید تاریک می‌گردد و پیکر ماه سیاه می‌گردد و ارادت باری ماهی را از قعر آب به فراز می‌آرد و مرغ را از اوج هوا به حضیض می‌کشد، چنانکه نادان را غلبه می‌کند میان دانا و مطالب او حایل می‌گردد.» (همان، صفحه۱۶۰) و یا در جایی دیگر آن را مانع تحقق اندیشه و خرد می‌داند: «مرا قضای آسمانی در این ورطه کشید، و دانه را بر من و یاران من جلوه کرد و در چشم و دل همه بیاراست تا غبار آن نور بصر را بیاراست و پیش عقلها حجاب تاریک بداشت و جمله در دست محنت و چنگال بلا افتادیم.» (همان، صفحه ۱۶۰)

شجاعت

یکی از بارزترین مجموعه ویژگی ها و خصائلی که شاه در زمامداری حکومت و جامعه در دست دارد، دلیری و شجاعت است. «شجاعت هم قاطعیت و آرزومندی را در خود دارد و هم همّت و امیدواری را. در واقع شجاعت به تصمیم، پایداری می‌بخشد. شجاعت عبارت از به دوش گرفتن سرنوشت است که در واقع نشان دادن رفتاری تزلزل ناپذیر و برگ برنده‌ی فوق العاده ای برای تصمیم گیری است. شجاعت در اردوی رقیب آشفتگی و گاه پریشانی و هراس می‌آفریند. انسان شجاع با ایجاد ترس در دیگران بر ترس خود چیره می‌شود هنگامی می‌توان تصمیم را نشانه‌ای از شجاعت دانست که شکل قاطعیت در عزم

را به خود بگیرد.» (فروند،۱۳۸۴،صفحه ۴۵تا۴۷) در داستان کبوتر مطوقه آنجایی که مطوقه و کبوتران در دام صیاد گرفتار می‌شوند، نشان شجاعت مطوقه را می‌توان در فرمان به بلند شدن همگان به صورت یکجا، هم در قاطعیت فرمان وی و هم امید به رهایی را برای کبوتران مشاهده کرد به عبارتی دیگر شجاعت شاه، نمایانگر نجات بخشی فرمانبرداران از مرگ در سرنوشتشان و هم ناکامی دشمن در رسیدن به هدف می‌باشد.«حالی صواب آن باشد که جمله به طریق تعاون قوّتی کنید تا دام از جای برگیریم که رهایش ما در آنست.» (کلیله و دمنه، صفحه ۱۵۹)

حلم

از پسندیده ترین خصلت های پادشاهان که بسیار ستودنی است حلم و بردباری است که به صلاح ملک و ثبات دولت است و باعث نزدیکی و پایداری الفت میان افراد می‌شود، بنابراین فضیلت حلم و ترجیح آن بر دیگر اخلاق ملوک و عادات پادشاهان بسیار تأکید شده است زیرا موجب تمرکز در قدرت، برای اداره‌ی امور می‌گردد و جلوی شتاب و تعجیل در تصمیم گیری ها و خشم و عصبانیّت نابجا در ابتدای کار را می‌گیرد. بنابراین هر زمانی که شاه بردباری به خرج دهد ثمره‌ی آن که دوام و ثبات جایگاه پادشاهی است را خواهد دید. در داستان، «زبرا» که رفیق موافق مطوقه بود و در این گرفتاری، قصد بریدن بندهای وی را داشت، علیرغم اصرار وی بریدن بند یاران را بر رهایی خویش ترجیح داد تا صبر و بردباری که لازمه‌ی ریاست در امور است را اثبات نماید و از این طریق دوستی و الفت خویش را به عنوان رهبری که شایستگی حکومت بر فرمانبرداران را داراست، نشان دهد. پس شاه در صفت حلم آنچنان نیرومند باید عمل کند تا از صفت نیکوی حلم بتواند برای متمرکز کردن اقتدار خویش در حکومت استفاده نماید. «موش زود در بریدن بندها ایستاد که مطوقه بدان بسته بود. گفت: نخست از یاران گشای. موش بدین سخن التفات ننمود. گفت: ای دوست، ابتدا بریدن بند اصحاب، اولی تر.» (همان، صفحه۱۶۱)

وظایف و عملکرد شاه

خویشکاری

«خویشکاری به معنای وظیفه ای است که هر کس می‌باید بنابر موازین نظام حاکم بر جهان، مسؤولیت آن را تقبل کند.» (رضایی راد،۱۳۸۹، صفحه۱۲۶) به عبارتی دیگر هر یک از افراد در این عالم وظایفی بر عهده دارند که ملزم به انجام آن هستند

و توسط آن ممتاز می‌شوند؛ بنابراین هر انسانی باید مسؤولیت خویشکاری را بپذیرد. البته این را هم باید در نظر داشت که هر یک از افراد با توجه به تواناییها و استعداد درونی و همچنین کسب مهارتهای لازم در هر مسؤولیتی شایانی آن را دارند که خویشکاری خویش را به درستی و به طور کامل انجام دهند. اگر همه افراد، طبقات و اقوام به خویشکاری خویش واقف بوده و به وظایف خود عمل کنند ، پیامدی همچون رشد، تثبیت و حفظ قدرت در ساختار حکومتی در پی خواهد داشت که به موجب آن ساختار حکومت، جامعه و افراد از گزند و آسیب و در نهایت از زوال مصون می‌مانند.

انجام وظیفه و تعهد و بر عهده گرفتن مسؤولیت هر یک از شخصیت های موجود در داستان کبوتر مطوقه، نشان از خویشکاری آنها در موقعیت ها و شرایط مختلفی که در آن قرار داشتند را، می‌دهد. شخصیت ها به ترتیب، مطوقه، در حکم شاه و فرمانده، کبوتران به عنوان مردم و فرمانبرداران و «زبرا» به عنوان ناجی و فرمانبردار در این مجموعه توانستند به تثبیت و حفظ اقتدار حکومت، یاری رسانده و با انجام وظایف خویش، هم خود و هم ساختار جامعه را از آسیب و زوال دور نگاه دارند.

تأمل و حزم

از وظایف دیگر شاه در اداره ی امور مملکت، حزم و دوراندیشی به عنوان یکی از ابزارهای موفقیت است. آینده نگری، شاه را در اجرای قوانین پادشاهی یاری رسانده و او را در انجام وظایفش هدایت می‌کند، بطوریکه باعث قوام و دوام ملک می‌شود، بنابراین در تدبیر امور مملکت هیچکس به میزان شاه نمی تواند از این وظیفه به دور باشد. مطوقه در شرایط نابهنجار به دام افتادن و گرفتار آمدن در بند بلا، آن میزان دوراندیشی دارد که رهایی دیگر کبوتران را بر خود ترجیح می‌دهد زیرا می داند که «زبرا» به عنوان فرمانبردار، در نهایت تمام تلاش خود را برای رهبر و رفیق خود انجام می‌دهد اما هنگامی که دچار خستگی شود، شاید نتواند همه بندها را بگشاید، بنابراین بر خلاف پافشاری وی در گسستن بند، از او می‌خواهد در ابتدا بند دیگران و سپس بند او را بگشاید. بنابراین مطوقه از دوراندیشی در اداره‌ی امور و بازدارندگی از بی‌ثباتی و تزلزل در تمرکز اقتدارش بهره می‌برد. «می ترسم که اگر از گشادن عقده‌های من آغاز کنی ملول شوی و بعضی از ایشان

در بند بمانند و چون من بسته باشم اگرچه ملالت به کمال رسیده باشد اهمال جانب من جایز نشمری و از ضمیر بدان رخصت نیابی.» (کلیله و دمنه، صفحه۱۶۱)

رعیت پروری

در گذشته، تمامی افراد تحت حکومت حاکم، بدون هیچ گونه تمایز خاصی «رعیت» نامیده می‌شدند. رعیت به معنای تمامی مردم در مقابل حاکم به کار می‌رفت و بیانگر استعاره‌ی شبانی حکومت بود که در چنین مفهومی حاکم، چوپان و مردم، گله‌ی او محسوب می‌شوند که به آنها رسیدگی کرده و از آنها محافظت می‌کند. رعایا در مفهوم عام خود، تمامی زیردستان حاکم را در بر می‌گرفت، اما کاربرد متداول تر و دقیق تر آن مردمی را شامل می‌شد که به گروه ممتاز خاصی تعلق نداشتند. رعیت در ازای متابعت و حمایت از شاه، دارای حقوقی هستند که شاه باید به رعایت این حقوق بپردازد، در غیر این صورت ساختار حکومتی بهم می‌ریزد و دچار بحران در شرایط گوناگون می‌شود و زمینه، برای آسیب پذیری و فروپاشی حکومت فراهم می‌گردد. در ذیل به دو مورد از حقوق رعیت بر شاه اشاره می‌کنیم:

رسیدگی به امور رعیت و حمایت از آنها:

از طبقاتی که در جامعه زیر سایه‌ی قدرت شاه زندگی می کنند، رعیت هستد که در ازای متابعت و یاری او از حقوقی نیز برخوردارند، حقوق رعیت بر ملوک برای حفظ و ثبات ملک واجب است. شناخت نیازهای رعیت و رعایت منزلت و حفظ شأن رعیت، توصیه ای به ملوک برای تدبیر در امور رعیّت می باشد. بنابراین وظیفه شاه در قبال مردم آن است که با آنان به عدالت رفتار کند و از ظلم اجتناب ورزد. مطوقه در شرایطی که از «زبرا» می‌خواهد بند دیگر کبوتران را بگشاید، او می گوید: «مگر تو را به نفس خویش حاجت نمی‌باشد و آن را بر خود حقی نمی شناسی» (همان، صفحه ۱۶۱) مطوقه در پاسخ به «زبرا» گفت: «مرا ملامت نباید کرد که من ریاست این کبوتران تکفل کرده ام و ایشان را از آن روی بر من حقی واجب شده است... و مرا نیز از عهده لوازم ریاست بیرون باید آمد و مواجب سیادت به أدا رسانید.» (همان، صفحه ۱۶۱)

تأمین امنیت جان و مال مردم

از دیگر وظایف شاه در حق رعیّت، تأمین امنیّت جان، مال و زندگی است در صورت برقراری امنیّت، دوام و ثبات ملک و همکاری و اطاعت مردم بیشتر می‌گردد. مطوقه در

پاسخ «زبرا» که می خواست بند وی را بگشاید، در وصف کبوتران می گوید: « و نیز در هنگام بلا شرکت بوده است در وقت فراغ موافقت اولی تر» (همان، صفحه ۱۶۱)

موضع گیری در مقابل دشمن

یکی از مواضعی که در واکنش به دشمن نشان داده می‌شود، رهایی از موقعیت فعلی و عدم رویارویی با دشمن می‌باشد. به دلیل منافعی که در ترک شرایط بوجود آمده، نهفته است، به هیچ وجه ماندن و رویارو شدن با دشمن در آن شرایط مناسب نیست. بنابراین تلاش و تکیه بر قدرت، در جایی که میدان توانایی و خرد خالی می‌باشد از دوراندیشی به دور است. به عبارتی دیگر دوراندیشی در آن است که باید با تغییر موقعیت مکانی دشمن را دچار غفلت کرده و از این طریق موجبات رهایی و امنیت را فراهم نمود. آن زمانی که کبوتران در اضطراب و تلاش برای آزاد کردن بند از خود بودند مطوقه گفت: «...صواب آن باشد که جمله به طریق تعاون قوتی کنید تا دام از جای برگیریم که رهایش ما در آنست.» (همان، صفحه ۱۵۹) این هماهنگی در اجرای تدبیر شاه، صیاد را وادار به شکست در هدف خود و بازگشت از آنجا کرد. و یا آنجایی که صیاد به دنبال کبوتران می رود مطوقه می‌گوید: « طریق آنست که سوی آبادانیها و درختستانها رویم تا نظر او از ما منقطع گردد و نومید و خایب بازگردد.» (همان، صفحه ۱۵۹)

وظایف و عملکرد مردم:

اطاعت و فرمانبرداری محض

آنچه که پادشاه و رعیّت را به هم متّصل می‌کند در اصلِ فرمانبرداری خلاصه می‌شود. تنها راه رستگاری و مهمترین انتظار حاکم از رعایای خود اطاعت محض است، همه افراد تابع و بنده‌ی پادشاه هستند و اوست که صلاح آنها را بهتر از خودشان می‌داند و این مردم در برابر قدرت حاکمه بی سهم و غایبند. مسؤولیت شاه، برقراری امنیّت، عدالت و حفظ سلسله مراتب نظام طبقاتی است یعنی در واقع از مردم محافظت می‌کند نه به دلیل اهمیّت و ارزش مردم بلکه به دلیل سود و منفعتی که خود از آنها انتظار دارد. آنجایی که مطوقه، «زبرا» را به عنوان ناجی به کبوتران معرفی می‌کند از آنها می‌خواهد که با هم به سوی منزل او بروند، «کبوتران اشارت او را امام ساختند و راه بتافتند» (همان، صفحه ۱۵۹) که نشان از فرمانبرداری محض زیردستان است.

یاری و همراهی شاه

مردم باید هنگامی که حکومت در عرصه‌های مختلف از ایشان تقاضای همکاری می‌کند و به آنها نیازمند می‌شود را، با یاری خود پاسخ دهند تا منفعت این همکاری علاوه بر حکومت، به خودشان نیز بازگردد. آنچنان که در داستان می بینیم، مطوقه به اطاعت و همیاری کبوتران اعتراف می‌کند و می گوید: «... و چون ایشان حقوق مرا به طاعت و مناصحت بگزاردند و به معونت و مظاهرت ایشان از دست صیاد بجستم...» (همان، صفحه ۱۶۱)

راههای دستیابی و زمینه‌های ایجاد قدرت

مطوقه به عنوان شاهی که نه از طریق نژاد و تربیت از مجموعه ی وراثت و نه از طریق زور و تغلّب، بلکه تنها با حمایت و پشتیبانی کبوتران به عنوان مبنای مشروعیت قدرت خویش، توانست زمینه‌های کسب اقتدار را فراهم نماید. همچنین وی به عنوان رهبر، این قابلیت را دارد که با انجام رسالتش در مواقع تصمیم گیری های مهم و در شرایط مختلف و اضطراری به حمایت از کبوتران برخیزد و باعث قوام اقتدار سیادت و حکومت شود. اعتماد به مطوقه در میان کبوتران، می‌تواند پیروانش را در متابعت از فرامین خویش در زمان اجرای تصمیمات متقاعد کند؛ زیرا کبوتران با اطمینان از عملکرد شایسته‌ی رهبر خویش سرنوشت خویش را به وی می‌سپارند.

عوامل تثبیت، گسترش و حفظ قدرت

برای تثبیت، گسترش و حفظ قدرت شاه عوامل بسیاری دخیلند که هر یک از این عوامل، شاه را مسلّح به ابزارهایی می‌کند تا تمام توانمندی های خویش را به کار بندد و بدین وسیله قدرت را در چنگال خویش نگاه دارد، بنابراین دستیابی و تحقق آن با ابزارها و امکاناتی مقدور می‌شود که بهره گیری از آنها موجب ثبات و دوام قدرت شود. به عبارتی دیگر قدرت حاکم، محور نظام سیاسی حکومت به حساب می‌آید بنابراین با توجه به ساختار حکومتی مطوقه و همچنین رعایت اصول کشورداری و سیادت، با توجه به صفات ذاتی و اکتسابی از جمله خردورزی، حزم و دور اندیشی، خویشکاری، حلم، شجاعت و ... که در خود دارد موجب تقویت سیاست های مرتبط با حفظ، تثبیت و گسترش اقتدار خویش می شود.

در طول داستان، مطوقه به عنوان رهبر در تدبیر امور آنچنان از خردورزی به عنوان ابزاری جهت حفظ اقتدار بهره می گیرد که همگام با خویشکاری به عنوان عمل به وظایف در

هنگام بروز مشکلات و مسائل بوجود آمده، کبوتران را به اعتماد و اطمینان بیشتر در قبول چنین ساختاری متقاعد می‌کند و زمینه ی تثبیت اقتدار را فراهم و مشروعیت آن را تضمین می‌کند، بنابراین مطوقه با نوع سیادتی که در امور مملکت پیش می گیرد به تجسم آرمان های فردی و اجتماعی جهت گسترش اقتدار خویش در میان کبوتران می‌پردازد تا از تهدید و گزند در امان باشند.

نحوه اعمال قدرت

«اعمال قدرت یک تقسیم اجتماعی میان حاکمان و حکومت شوندگان ایجاب کرده و به وجود می‌آورد. به عبارتی دیگر، اعمال قدرت به ارتباطی متناقض نیاز دارد: از یک سو تأیید و پذیرش متقابل، که عامل وحدت و انسجام و قبول مشروعیت و یا اتحاد میان طرفداران آن است و از سوی دیگر، تضاد آشتی ناپذیری که در نفی ها، خشونت های یک جانبه و اعمال زور به چشم می‌خورد. هر چند هر نوع قدرتی الزام آور است اما، اعمال قدرت به این معنی نیست که چنین قدرتی پیوسته به خشونت عملی دست بزند.»(ریویر، نقل به تلخیص، ۱۳۸۶، صص۳۰-۵۷) قدرت در نزد سیاستمداران به عناوین مختلف بر مردم اعمال می‌گردد.

اساس کار ما در بخش «نحوه ی اعمال قدرت» بر مبنای حکومت مطوقه است که توجیه و تبیین را به عنوان یکی از انواع نحوه‌ی اعمال قدرت ،از سوی شاه بر مردم، مورد بررسی قرار می دهد. بر اساس اندیشه‌های گذشتگان، از ویژگی های عمده‌ی حکومت، تقدیر الهی است و معتقد بودند که تحقق آن از تدبیر بشر خارج است و ناشی از مشیّت و اراده‌ی خداوند می‌باشد. بنابراین تقدیر گرایی به نوعی، توجیه در نحوه‌ی اعمال قدرت است که از آن به عنوان ابزاری در اعمال قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابر آنچه که پیشتر گفته شد، رهبری مطوقه از نوع اقتدار در میان فرمانبرداران است بنابراین می تواند آنان را به اطاعت خود وادار سازد تا هنگامی که بخواهد اعمال قدرت کند نیازمند است از تقدیر به عنوان ابزار استفاده نماید.

در داستان مطوقه به موارد متعددی از توجیه و تبیین در نحوه‌ی اعمال قدرت، از جمله تقدیرگرایی بر می‌خوریم، آنجایی که «زبرا» از مطوقه می پرسد: «تو را در این رنج که افگند؟ جواب داد که انواع خیر و شر به تقدیر باز بسته است و هر چه در حکم ازلی رفتست هرآینه بر اختلاف ایام دیدنی باشد، و از آن تجنب و تحرز صورت نبندد.» (کلیله

و دمنه، صفحه ۱۶۰) و در جایی دیگر «مرا قضای آسمانی در این ور کشید...» (همان، صفحه ۱۶۰) توجیه مطوقه در به دام افتادن صیاد و عدم خردورزی وی در عملکردها و همچنین جبری که از سوی نیروی برتر بر او حاکم است را به تقدیر نسبت داده است. بنابراین مطوقه به عنوان شاه خود را تسلیم محض تقدیر می‌داند بطوریکه در برابر آن نمی‌توان کاری کرد.

آسیب شناسی قدرت

« هرگاه تصور جامعه نسبت به حکومت، تصوری مثبت و در جهت تأیید ریاست موجود باشد نشانه‌ی ثبات و وجود اصلاح در جامعه است و اگر پندار عمومی نسبت به ریاست پنداری منفی و بر ضد ریاست موجود باشد نشانه زوال سیاست است.» (فریدونی،۱۳۸۲، صفحه۸۹) پس هرگاه رضایت از جامعه بی رنگ و نامحسوس باشد و عموماً از حکومت و عوامل آن کوتاهی و ضعف رصد شود، زمینه‌های نابودی حکومت مهیّا می‌شود. به عبارتی دیگر در حکومت آفاتی هم از جانب شخص و هم روزگار، به شاه و مملکت رو می‌آورد که اگر به موقع و با تدبیر صحیح با آن برخورد نشود دچار آسیب پذیری جدّی و مهلکی می‌شود. بنابراین تمامی اندیشه‌ها، رفتارها و اعمال شاه در طی دوران حکومت، زمینه ساز رضایت مندی و یا عدم رضایت مندی فرمانبرداران، از سیاستی است که در پیش گرفته است و اندیشه منفی از عملکرد شاه و حکومت در دست او در اذهان عمومی، حکومت را به نیستی محکوم می‌کند. البتّه اگر پادشاه فاضل و دانا باشد به هیچ وجه آسیب پذیر نخواهد بود و هر علّتی به آسانی او را از پای در نمی آورد. «برای اینکه ریاست دچار زوال و فساد نشود رئیس حکومت باید برخوردار از حکمت و دوستدار آن باشد.» (همان، صفحه۸۹)

با توجه به نوع حکومت مطوقه شیوه‌های مختلفی در شرایط مختلف وجود دارد تا بتواند از آسیب و زوال جلوگیری نماید. در داستان مطوقه، باز کردن بند کبوتران توسط «زبرا» از ترفندهایی بود که کبوتر مطوقه برای حفظ و ثبات حکومت و اقتدار خویش از آن استفاده نمود، آنجایی که گشودن بندهای کبوتران را توسط موش بر بند خود ترجیح می‌دهد و می‌گوید اگر این کار را نکنی « طاعنان مجال وقیعت یابند» (کلیله و دمنه، صفحه۱۶۱) و زمینه برای آسیب و گزند اقتدار، فراهم می شود. بنابراین سلطه حد و مرزی نمی‌شناسد اما به مجرد اینکه در اعتقاد پیروانش نسبت به رهبر تردیدی پدید آید، بنای

همه اعتبارش یکباره فرو می‌ریزد. به عبارتی دیگر اگر رهبر در صورتی که نتواند صلاحیت خود را نزد پیروان خود اثبات کند اقتدار خود را از دست می‌دهد. وی تا زمانی رهبر آنها باقی می‌ماند که اعتبار خود و درستی رسالتش را در دید آنها اثبات کند. رهبر از سوی قدرتی برتر فراخوانده می‌شود و نمی‌تواند از آن سرباز زند و پیروان بنا به وظیفه، مکلف به اطاعت از رهبری هستند که از صلاحیت برخوردار است. اقتدار رهبر و تداوم آن تنها در گرو این است که او توانایی خود را در عرصه‌ی مورد ادعایش به اثبات برساند.

در مواردی که ذکر شد، مطوقه به عنوان رهبر از تمام ابعاد و مؤلفه‌ها و حتی کارکردهای قدرت خویش برای حفظ و ثبات و گسترش اقتدار خویش استفاده می‌کند تا از این طریق بتواند محبوبیت و توانایی های خویش را در مقابل فرمانبرداران و طرفداران خویش اثبات کرده و به تحقق ادعاهای خویش مبنی بر حمایت و یاری آنها به عنوان رهبر بپردازد تا تردیدی در اذهان پیروان خود بوجود نیاورد.

نتیجه گیری

از مجموع مطالبی که بیان شد، می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

۱- قدرت و اقتدار، به عنوان مهمترین مفاهیم اندیشه سیاسی و اجتماعی، در کنار مفاهیم اخلاقی، ساختار و ژانر داستان کبوتر مطوقه را تشکیل می‌دهند.

۲- ابعاد و مؤلفه‌های قدرت و اقتدار در داستان کبوتر مطوقه، شاه و رعیت (مردم) هستند.

۳- کبوتر مطوقه به عنوان شاه با ویژگی‌هایی همچون تدبیر و خردورزی، شجاعت، حلم و رعیت پروری و ... که در وی وجود داشته و با مشروعیتی که از طریق میزان محبوبیتی که در میان فرمانبرداران خویش کسب کرده، زمینه دستیابی به قدرت را فراهم کرده و به اقتدار رسیده است.

۴- کبوتر مطوقه به عنوان شاه با عمل به وظایفی که بر عهده دارد یعنی خویشکاری و دوراندیشی و همچنین متابعت فرمانبرداران، از ترفند فرار به عنوان موضع گیری در مقابل دشمن و تأمین امنیت جان کبوتران استفاده می‌کند.

۵- کبوتران به عنوان فرمانبردارانی که با اطاعت و فرمانبرداری و همچنین یاری و همکاری، به قدرت مطوقه مشروعیت بخشیدند، از مهمترین عوامل تثبیت و حفظ و گسترش قدرت حکومت مطوقه در کنار خردورزی وی هستند.

۶- نحوه‌ی اعمال قدرت در داستان کبوتر مطوقه به دلیل گرایش اندیشه مطوقه به تقدیر و تقدیرگرایی از نوع توجیه و تبیین است.

۷- به دلیل رهبری مقتدرانه مطوقه که با حمایت و متابعت کبوتران توأم است، نظام و ساختار حکومتی مطوقه از گزند و آسیب و همچنین زوال و نابودی در امان است.

فهرست منابع و مآخذ:

۱- بشیریه، حسین،۱۳۷۴،جامعه شناسی سیاسی، تهران، نشر نی.

۲- پولادی، کمال،۱۳۸۷، تاریخ اندیشه سیاسی در ایران و اسلام، تهران، نشر مرکز.

۳- رضایی راد، محمد،۱۳۸۹، مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی، تهران، انتشارات طرح نو.

٤- ریویر، کلود،۱۳۸۶، انسان شناسی سیاسی، ترجمه ناصر فکوهی، تهران، نشر نی.

۵- فروند، ژولین،۱۳۸۳، جامعه شناسی ماکس وبر، ترجمه عبدالحسین نیک گهر. تهران، انتشارات توتیا.

٦- ــــــــــــ ،۱۳۸۴، سیاست چیست، ترجمه عبدالوهاب احمدی، تهران، نشر آگه.

۷- فریدونی، علی،۱۳۸۲، اندیشه سیاسی عامری، قم، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم. مؤسسه بوستان کتاب.

۸- فیرحی، داود،۱۳۸۱، قدرت، دانش، مشروعیت در اسلام(دوره میانه)، تهران، نشر نی.

۹- منشی، ابوالمعالی نصرالله،۱۳۸۲، کلیله و دمنه، تهران، انتشارات امیرکبیر.

مطالعه‌ی تصویری حکایت «حمله آوردن شیر به گاو» در تصاویر دو نسخه مصور کلیله و دمنه و تطابق آن ها با متن منثور

ملیحه مشکل گشا[1]
حمیده کیخسروی کیانی[2]

چکیده:
کلیله‌ودمنه اثری ادبی-تعلیمی نوشته نصرالله منشی است که در آن نقل حکایت ها از زبان حیوانات، بهانه‌ای برای ارائه تعلیمات اخلاقی بوده است. در ادوار گوناگون، تصویرگران بسیاری این مجموعه را مصور نموده‌اند؛که حکایت «حمله آوردن شیر به گاو» ازجمله موضوعات مورد توجه نگارگران در اغلب نسخ مصورکلیله ودمنه می باشد. هدف اصلی پژوهندگان در این گفتار بررسی ویژگی های تصویری دو نگاره در مکاتب نقاشی بغداد (۷ ه.ق) و هرات (۹ ه.ق) با مضمون حکایت فوق، و همچنین تطابق نگاره ها با متن منثور می باشد. این مقاله تلاشی است برای پاسخ دادن به این پرسش که نگاره های مورد نظر دارای چه ویژگی های تصویری می باشند و نحوه ی انطباق آن ها با متن منثور چگونه است؟ از این رو با بهره جستن از روش کیفی و توصیفی- تحلیلی و از طریق گردآوری داده ها به صورت کتابخانه ای، به پرسش های فوق پاسخ داده شده است. براساس نتایج حاصل از این پژوهش، با وجود تشابه در موضوع، هریک از نگاره ها دارای ویژگی‌های تصویری مستقل اعم از ترکیب بندی، رنگ، فرم و .... هستند و این ویژگی ها به منظور درک هرچه بهتر متن منثور و تطابق با آن به خدمت گرفته شده اند.

کلید واژه: کلیله و دمنه، حمله آوردن شیر به گاو، مکتب عباسی، مکتب تیموری

۱-کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر اصفهان (**نویسنده مسئول**) m.moshkelgosha@aui.ac.ir
۲-کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه هنر اصفهان

مقدمه

آورده‌اند بازرگانی بود با مال و ثروت فراوان. وی فرزندانش را نصیحت کرد تا هریک به دنبال کاری بروند، پسران نصیحت پدر را گوش کردند و هرکدام به دنبال کاری رفتند.پسر بزرگ‌تر شغل تجارت را برگزید و با دو گاو به نام‌های «شتربه» و« بندبه» عازم سفر شد. بعد از گذشت مدتی به باتلاقی رسیدند ، اما شتربه در باتلاق بماند. او را با زحمت زیاد بیرون آوردند. ولی گاو بیچاره قادر به حرکت نبود، پس بازرگان به‌ناچار شتر به را گذاشت و خود به راه افتاد. بعد از گذشت چند روز شتربه، برای یافتن غذا به دنبال چراگاهی به راه افتاد تا به علفزاری خوش آب‌وهوا رسید . چند روزی گذشت و گاو فربه شد و از خوشحالی هرآن فریادی بلند می‌کشید. در آن نزدیکی بیشه‌ای بود پر از حیوانات وحشی و شیری سلطان آنان بود. شیر که تابه‌حال گاوی ندیده بود با شنیدن صدای شتربه غمگین شد و تصور کرد که صاحب‌صدا از وی قوی‌تر است. در میان حیوانات دو شغال بانام‌های «کلیله» و «دمنه» بودند. کلیله عاقل و قانع بود و دمنه حریص و طماع. دمنه هنگامی‌که وضع را چنین دید تصمیم گرفت تا با تزویر و زبان خوش به شیر نزدیک شود و علت اندوه را جویا شود. او دریافت که صدای گاو، شیر را ناراحت کرده است. پس رفت و او را نزد شیر آورد. ازآن پس میان شیر و گاو دوستی نزدیکی ایجاد و گاو محرم اسرار شیر شد. این مسئله باعث حسادت دمنه شد و تصمیم گرفت که میان آن دو را برهم زند و به همین دلیل درباره هریک به دیگری دروغ گفت. درنتیجه شیر دشمن گاو شد و آن دو با یکدیگر جنگیدند تا گاو به هلاکت رسید. پس از مرگ گاو، شیر غمگین شد و به یاد دانش و صمیمیت شتربه افتاد. ولی دمنه دراین بین گفت که سزای دشمن ملک چیزی جز گور نیست. پس از مدتی، دروغ دمنه فاش شد و با خواری به انتقام خون گاو کشته شد. این داستان برگرفته از کتاب کلیله‌ودمنه است که از منابع اصلی ادبیات کهن هندی به زبان سانسکریت می‌باشد و به فارسی ترجمه‌شده است.(عیوقی، ۱۳۸۷ : ۳۸)

در پژوهش حاضر، نشانه‌های تصویری دو نگاره، یکی از مکتب بغداد (۷ ه.ق) و دیگری از مکتب هرات (۹ ه.ق)، براساس حکایت فوق، مورد بررسی قرار گرفته اند. درروند این پژوهش، جای‌گیری عناصر تصویری در کادر، چگونگی ترکیب بندی، شخصیت‌پردازی و همچنین پالت رنگی، مورد مطالعه کیفی قرار خواهند گرفت. سپس براساس یافته‌ها، چگونگی تأثیرپذیری هرکدام از نگاره‌ها از متن منثور بررسی می گردد.

پیشینه تحقیق

پژوهش های متعددی در مورد کتاب ارزشمند کلیله و دمنه صورت گرفته شده است که اغلب از حیث محتوایی به مطالعه آن پرداخته اند، اما با معدود مطالعاتی رو به رو هستیم که در آن ها به بررسی تصویری حکایت های آن توجه شده باشد و هیچ تحقیق مستقلی نیز تاکنون به آن نپرداخته است، لذا این پژوهش از اولین گام ها در این راستا محسوب می شود؛ اما می توان به مطالعاتی اشاره کرد که به طور غیرمستقیم مرتبط بوده است. مقاله «مقایسه داستان سیاوش در شاهنامه با داستان شیر و گاو در کلیله و دمنه» نوشته مجتبی دماوندی در مجله مطالعه ایرانی، پاییز ۱۳۹۰. در این مقاله نویسنده ضمن بیان این دو داستان، آن ها را مقایسه کرده و نمود آن در متن اجتماع را بررسی می نماید. مقاله « بررسی تصویرپردازی در حکایتی از کلیله و دمنه » نوشته منیژه عبدالهی در مجله شعر پژوهی، پاییز ۱۳۹۰. در این مقاله نویسنده به بررسی ابداع روش های بیانی تصویرسازانه در کلیله و دمنه پرداخته است. مقاله «تحلیل رفتار متقابل شخصیت ها در داستان شیر و گاو از کلیله دمنه» نوشته احمد رضی در مجله متن شناسی ادب پارسی، بهار ۱۳۹۱. در این مقاله نیز به پژوهش روانشناسانه براساس رفتار شیر و گاو و تحلیل آن در رفتارهای اعضای جامعه پرداخته شده است. اما به طور کلی مطالعات مستقیم در خصوص موضوع مورد پژوهش تاکنون صورت نگرفته است.

با توجه به اینکه نگاره های مورد بحث در مکاتب نقاشی بغداد و هرات، تصویر سازی شده اند، پیش از هرچیز لازم دانستیم به معرفی مکاتب فوق بپردازیم.

مکتب نگارگری بغداد

خلافت عباسی (۱۲۵۸-۷۴۹ م./ ۶۵۶-۱۳۲ ق.) در مرکز جهان اسلام، تولد جهانی را بشارت می داد که حیات هنری و روحانی آن با قوت تمام شکوفا گردید. با جدایی خلافت عباسی از مناطق غرب اسلامی و انتقال پایتخت از دمشق به بغداد، در حول و حوش تیسفون باستانی، جریان وسیعی از تأثیرات هنری ایران راه افتاد و خاطره ها و یادبودهای دوره ساسانی و حتی بین النهرین باستان بار دیگر احیا گردید. (تجویدی، ۱۳۸۶: ۵۵)

به نقل از اتینگهاوزن نمونه هایی از نقاشی های اولین دوران اسلامی و تحت عنوان مکتب بین المللی عباسی را با استفاده از رنگ های تخت و بدون سایه و روشن، بدون قلم گیری، عدم رعایت پرسپکتیو و بعد نمایی، با تعداد محدود پیکره ی انسانی و درخت و شاخه ای به علامت طبیعت شاهد هستیم. تأثیر هنر مانویان در این نقاشی ها کاملا مشهود است.

(اتینگهاوزن،۱۳۷۶ :۶۰) همچنین کوشش برای فضاسازی فراخ، جامه پردازی با خطوط پرپیچ و تاب، قلمگیری بارز در پیکرها، سایه زنی مختصر در چهره ها، هاله ی گرداگرد سر (بدون آن که نمادی از تقدس باشد)، صورطبیعی حیوانی و گیاهی، فرشتگان بال گشوده، نقوش اسلیمی سطوح رنگی تخت از جمله خصوصیات بارز مکتب عباسی به شمار می رود. (پاکباز،۱۳۷۸ : ذیل عنوان عباسی)

از آنجایی که در این دوره مصوران عرب، ایرانی، سریانی و بیزانسی در شکل گیری سنت های تصویرگری نقش داشته اند؛ به آن لقب « مکتب جهانی عباسی» داده اند و چون مرکز اصلی تهیه ی این نسخه ها بغداد بود، به «مکتب بغداد» نیز شهرت یافت. (حسینی، ۱۳۹۱: ۸۴)همچنین به نقل از پاکباز در کتاب « نقاشی ایران»، از آن جایی که بازنویسی و مصورسازی کتاب ها توسط هنرمندان مسلمان (عرب و ایرانی) و مسیحی (نسطوری و یعقوبی) صورت می گرفت، حضور عناصر و قراردادهای تصویری غیر متجانس در آنها عجیب نیست. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۴)

مکتب نگارگری هرات

مکتب هرات در زمان زمامداری شاهرخ در هرات پایه گذاری شد، اما شاهزاده بایسنقر میرزا و پدرش شاهرخ، از جمله مشوقان بزرگ مکتب هنری هرات بود. بایسنقر گرایش شدیدی به ماندن در هرات داشت و مورخان یکی از دلایل ماندگاری بایسنقر در هرات را شکوفایی حیات فرهنگی در آن شهر می دانند. بایسنقر میرزا که خود کتابشناس و خوشنویس طراز اولی بود، از جوانی به سفارش کتابهای نفیس پرداخت. تا اواسط سال های ۸۸۲ مکتب نقاشی بایسنقری شکل شامخ و بایسته ی خود را یافته بود. اغلب نگاره هایی که برای بایسنغر میرزا ساخته شدند، از نظر اندازه بزرگند. ولی در عوض تکرار ترکیب های آرام و متعارف، هنرمندان کتابخانه بایسنغر میرزا به تجربیات تازه ای از نظر بیان، حرکت، شکل گل وگیاه و صخره ها، دست زدند. در ترکیب بندی های نگارگران این دوره هیچ عنصر نسنجیده و ناموزونی به چشم نمی خورد. ساختار هندسی و نظم موجود در نگاره های بایسنقر میرزا اغلب، ولی نه همیشه، براساس ارتباط هماهنگ میان سطوح افقی و اریب و هماهنگ ظریف رنگ در سرتاسر اثر است. (کن بای، ۱۳۸۷: ۶۱)

گلبوته های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب بندی های کاملا متعادل نگاره های شاهنامه بایسنقری و دیگر نسخه های این زمان به شمار می آید. اجتناب از قرینه سازی محض به نگارگر امکان می دهد که صحنه های شکار و کارزار را

پر جنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند. نگارگر نهایت سنجیدگی را درتنظیم سطوح رنگی، و ریزه کاری های معماری و منظره طبیعی به کار می برد؛ و نیز به مدد رنگ بندی دقیق و حساب شده می کوشد فضای تصویری را فراخ و عمیق بنماید. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۷۵)

مطالعه تصویری نگاره ها

پیش از تحلیل نگاره ها لازم است به بررسی چند تعریف رایج در مطالعه آثار هنری پرداخته شود:

در بررسی تصویری هر اثر هنری، فرم [1]، از اولین مواردی است که موردتوجه قرارمی گیرد که در معنی وسیع آن یعنی چگونگی استفاده از عناصر بصری[2]، ترکیب‌بندی[3]و تکنیک‌های به‌کاررفته و یا هرگونه جنبه بصری دیگر که در اثر هنری دیده می‌شود.

همچنین عناصر بصری اجزا تشکیل‌دهنده هر اثر هنری می باشد که شش عنصر بصری عبارتند از خط، رنگ، درجه تیرگی روشنی، شکل، بافت و فضا. عنصر بصری اولین جزئی است که چشم دریافت می‌کند. از موارد موردتوجه دیگر موضوع اثر است، یا آنچه به تصویر کشیده شده که در بررسی تصویری آثار هنری و تطابق موضوع با نوشتار سهم بسزایی دارد.

بنابر تعریف های ذکر شده، در ادامه به بررسی فرم، ترکیب بندی، عناصر بصری موجود در نگاره های مورد نظر و چگونگی ارتباط نگاره ها با متن منثور می پردازیم.

نگاره الف: این اثر متعلق به مکتب بین‌المللی عباسی است. کادر موردنظر برای تصویرسازی، مستطیل ایستاده انتخاب‌شده است. در این تصویر دو روباه، یک کلاغ و گاو در سمت چپ و شیر در سمت راست تصویر شده است.

نگارگر با استفاده از خطوط منحنی، موفق به ایجاد ریتم در کل اثر شده است. باوجود حضور کلاغ و دو روباه و گاو در سمت چپ تصویر و حضور شیر در سمت راست و بااینکه انتظار می‌رود که به‌واسطه حضور عناصر زیاد در سمت چپ کادر ایجاد سنگینی شود، لذا هنرمند تصویرساز با استفاده از رنگ زرد برای پوست شیر و همچنین به‌کارگیری برگ سبز نسبتاً بزرگ در بالای سرشیر و هدایت چشم مخاطب به‌وسیله حرکت برگ به گوشه سمت راست تصویر، به‌خوبی توانسته است تعادل میان دو طرف کادر را برقرار سازد و از تمرکز چشم بیننده در سمت چپ تصویر ممانعت کند.

تصور الف: حمله آوردن شیر به شتربه، برگی از کلیله و دمنه عربی،
۷ ه.ق (۱۳۵۷م) ، سوریه. مکتب بغداد
منبع: www.bodleian.thejewishmuseum.org

در این نگاره میان دو سوژه اصلی به‌واسطه حرکت سر گاو و سپس نحوه قرارگیری شیر در گوشه کادر، استفاده موفق از انحنای پشت بدن شیر و هدایت آن به سمت شاخه درخت، باعث ایجاد حرکت موفق چشم به سمت پایین کادر و ایجاد یک دایره پنهان به روی موضوع اصلی و تقریباً در میانه کادر شده است که در نتیجه منجر به تمرکز چشم مخاطب بروی موضوع اصلی داستان گردیده است.

استفاده وسیع از رنگ زرد نمایانگر برای پوست شیر و ارغوانی کدر برای پوست گاو نیز از عوامل تأثیرگذار در ایجاد تمرکز در چشم بیننده بر نیروی قدرتمند و همچنین جلب‌توجه او به موضوع اصلی داستان می‌باشد.

خطوط ظریف برای ایجاد بافت و سایه‌روشن های محدود به منظور حجم پردازی ، منجر به ایجاد ریتم سراسری در اثر گشته است. علی رغم حضور رنگ‌های کم مایه در کل کادر

تصویر، استفاده به جا از رنگ های درخشان مکمل قرمز و سبز برای ترسیم گل و برگ های بالای کادر، به اثر جان بخشیده و باعث ایجاد پویایی در کادر شده است.
همچنین نحوه قرار گیری شیر بر بالای پیکر گاو، نوع قرارگیری دو دست بروی اندام گاو، حضور برگ سبز بزرگ، بر بالای سر و بکارگیری رنگ زرد در بدن شیر، همگی حاکی از توجه تصویرگر به موضوع اصلی می باشد. روشن است که تصویرگر نگاره فوق، با تکیه بر متن منثور حکایت و منطبق بر آن دست به خلق اثر مزبور زده است. نکته قابل توجه در تصاویر این دوره هنری آن است که در اغلب موارد کاتب در حین نوشتن متن نسخه، محل مناسب تصویر را انتخاب و آن را برای تصویرگر جدول کشی کرده است.
نگاره ب: این نگاره متعلق به مکتب نگارگری هرات می‌باشد، کادر نگاره تقریباً مربع است که این انتخاب، منجر به ایجاد استحکام در اثر گردیده است. این نگاره در مقایسه با نگاره قبلی به لحاظ فرم، ترکیب‌بندی، رنگ پردازی و به کارگیری عناصر بصری با جزئیات و دقت بیشتری انجام پذیرفته است.
حضور دو روباه یکی در گوشه پایین سمت راست و دیگری در گوشه سمت چپ و حرکت سر و بدن آن‌ها به سمت نقطه عطف موضوع، منجر ایجاد خطوط پنهانی شده است که چشم مخاطب را به سمت سوژه‌های اصلی هدایت می نماید. همچنین کاربرد وسیع رنگ سیاه به منظور بازنمایی گاو در قسمت پایینی کادر نیز کمک شایانی به تمرکز بر موضوع اصلی کرده است. وجود سایه‌روشن و پردازهای نقطه ای برروی پوست شیر، فضای میانه کادر را تلطیف نموده و باعث ایجاد بافتی موفق شده که ارتباطی میان شیر با زمینه بافت دار اثر برقرار کرده است. ترسیم بوته‌های پراکنده، منجر به برقراری ریتم و توازن در پهنه وسیع سفیدرنگ در زمینه گشته است. همچنین محدودیت پالت رنگی، نه تنها منجر به تکرار در اثر نگشته بلکه روشن است که هنرمند، ضمن گزینش رنگ، به ایجاد ریتم اثر کمک شایانی کرده است

تصور الف: حمله آوردن شیر به شتربه، برگی از کلیله و دمنه برای بایسنقر تیموری، ۸۳۳ ه.ق (۱۵م) ، مجموعه روان کوشکو- موزه توپقاپوسرای استانبول، نسخه ۱۰۲۲، مکتب هرات.

منبع: www.mirasmaktoob.ir

نکته جالب توجه در این نگاره آن است که شکست کادر و بیرون زدگی صخره‌ها و درختان در سمت راست کادر، نه تنها به شیوه ای بدیع خلق گشته است، بلکه نوع نمایش شاخ و برگ درختان باعث شده تا چشم بیننده به سمت کادر اصلی و محل قرارگیری سوژه‌های داستان جلب شود. در این نگاره نیز نوع قرارگیری شیر بر بالای پیکر گاو که نشان از غلبه قدرت شیر بر گاو است، نمایش دهنده آگاهی کامل تصویرگر بر موضوع و مستندسازی حقیقت داستان می باشد.

نتیجه گیری

حکایت های کلیله و دمنه به عنوان یکی از مهمترین منابع ادبی و تعلیمی شناخته شده، در دوران اولیه اسلامی، در ایران و سایر نقاط جهان اسلام منبع الهام بسیاری از تصویرگران بوده است. در این پژوهش به بررسی یکی از مهمترین حکایت های این کتاب تحت عنوان

«حمله آوردن شیر به گاو» پرداخته شده که دو نگاره مرتبط با این حکایت، در نسخه های برجای از مکاتب هنری بغداد (۷ ه.ق) و هرات (۹ ه.ق) مورد بررسی تصویری قرار گرفته شده است. نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که نگاره های فوق در عین مشابهت موضوع، از نظر تصویری دارای ویژگی های تصویری منحصر به فردی می باشند که منعکس کننده خصوصیات مکاتب هنری زمان خود بوده اند. با این حال تکرار یک فرم مشترک و نحوه ترسیم غلبه کردن شیر بر گاو در آن ها دیده می شود که گویی آن نیز ملهم از نقوش و نگاره هایی در گذشته می باشد. همچنان که می توان شباهت این فرم را با نقش برجسته های هخامنشی مورد بررسی قرار داد که در معنای وسیع تر آن در نقاشی ایرانی به عنوان گرفت و گیر یاد می شود. علاوه برآن اشراف و آگاهی کامل تصویرساز یا تصویرسازان به موضوع حکایت در نگاره ها دیده می شود و پر واضح است که هدف اصلی آن ها تطبیق نگاره با حکایت بوده است. این جنبه انطباق نگاره با حکایت، خود به منظور شفاف سازی و وضوح هرچه بیشتر متن منثور بوده و برای نیل به این هدف، لحظه اوج داستان به تصویر کشیده شده است. در این میان، چشم بیننده به یاری تمامی عناصر بصری نگاره به سوی موضوع اصلی و اوج داستان سوق داده شده است. این نوع شباهت سازی میان متن و تصویر در بسیاری از نسخ مصور به جای مانده یافت می شود که مستلزم توجه و بررسی بیشترتوسط دیگر پژوهشگران می باشد.

پی نوشت ها:

1-Form
2-Visual Elements
3-Compositiion

منابع و مآخذ

اتینگهاوزن ,گرابر, الک. *تاریخ هنر ایران (۶) : هنر اموی و عباسی*. ترجمه یعقوب آژند. ۱۳۷۶.تهران: مولی.

پاکباز, رویین. *دایره المعارف هنر*.۱۳۷۸.تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پاکباز, رویین. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. ۱۳۷۹.تهران: انتشارات زرین و سیمین.

تجویدی,اکبر. *نگاهی به هنر نقاشی ایران*. ۱۳۸۶.تهران: سازمان چاپ و انتشار وزارت فرهنگ و هنر اسلامی.

حسینی, مهدی. *تاریخ نقاشی در ایران*. ۱۳۹۱. تهران: مارلیک.

عیوقی, بدرالسادات.*برگزیده داستان های کهن فارسی از کلیله و دمنه برای نوجوانان (۱)*. ۱۳۸۷. کرج: عیوقی.

کن بای, شیلا. *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر, ۱۳۸۷.

سایت های اینترنتی:

۱-صفری آق قلعه، علی (۱۳۹۵/۷/۱۱). «گرفت و گیر». میراث مکتوب، http://www.mirasmaktoob.ir

2- Sigol, Luisa (2016.07.22). Arabic Manuscripts.bodleian.thejewishmuseum,http://bodleian.thejewishmuseum/.org

بررسی مؤلفه‌های موسیقیائی در مرزبان نامه سعد الدّین وراوینی

مهسا سادات میرعماد [۱]

چکیده

مرزبان نامه از شاهکارهای بلا منازع زبان و ادب فارسی در نثر مصنوع مزّین است.کتابی است که مؤلف آن را از زبان حیوانات بیان کرده است.در بسیاری از موارد به دلیل توجه نویسنده در آراستن سخن به بدیع لفظی و برجستگی خاص "لفظ" با مراعات سجع،موازنه و نیز تلمیح کلام به آوردن احادیث،مثال،اشعار عربی و فارسی از حد نثر مصنوع متداول ،گذشته و صورت شعری دل انگیز یافته است.این کتاب پر است از صنایع مختلف بدیعی از جمله سجع وموازنه،انواع جناس و ترفندهای خیال انگیز بیانی مانند:استعاره و تشبیه و کنایه.کتاب مرزبان نامه به عنوان یکی از متون مهم زبان فارسی سرشار از امثال و حکم و کلمات قصار فارسی و عربیست.عامل موسیقیائی (استفاده از توازن های صوتی در کلام) نیز در پرورش و رواج مثل تأثیر شگرفی دارد و موجب لذت شنونده و جادوی کلام می شود. این نوشتار بر آنست که با بهره گیری از موسیقی لفظی و موسیقی معنوی به پردازش این اثر آهنگین بپردازد وهمچنین با ارائۀ نمونه هایی از امثال در مرزبان نامه براساس نظریۀ شفیعی کدکنی دربارۀ شکل گیری برخی از امثال بر اساس جادوی مجاورت به بحث و بررسی بپردازد.

کلیدواژه‌ها: مرزبان نامه، موسیقی کلام، بدیع لفظی، بدیع معنوی ، سجع، جناس، تکرار، امثال، جادوی مجاورت.

۱.دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه

مرزبان نامه از شاهکارهای بلامنازع زبان و ادب فارسی در نثر مصنوع مزّین است.کتابی است که مؤلف،نوشداروی تلخ نصیحت را از زبان حیوانات به شیوه داستان بیان داشته و نثر خود را با زیورهای بدیعی،بکار بردن صنعت،آیه،مثل و ابیات عربی و فارسی آراسته کرده است.

بر طبق روایات موجود، اصل این کتاب (مرزبان نامه) در اواخر قرن چهارم هجری، بوسیله ی یکی از شاهزادگان طبرستان به نام *مرزبان بن رستم بن شروین* ،به زبان طبری تألیف شده است .این کتاب،در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم، دوبار به فاصله ی اندک زمانی به نثر فارسی ترجمه شد؛ بی آنکه این دو مترجم از ترجمه ی یکدیگر آگاهی داشته باشند. نخست *محمد بن غازی ملطیوی*، در زمان سلطنت ابوالفتح، رکن الدّین سلیمان شاه بن قلج ارسلان(۵۸۸_۶۰۰)از سلاجقه ی آسیای صغیر، آن را به پارسی بر گرداند و *روضه العقول* نام نهاد و سپس در دوره ی پادشاهی اتابک،از بک بن محمّد بن ایلدگُز، بوسیلهٔ *سعدالدّین وراوینی* به نام ابوالقاسم ربیب الدّین هارون بن علی بن ظفر،وزیر این پادشاه بار دیگر به فارسی ترجمه شد که همین مرزبان نامه ی کنونی است.(فن نثر در ادب پارسی،حسین خطیبی :ص۴۹۹-۵۰۰)

«کتاب مرزبان نامه یکی از جواهر پر بهای تاج ادبیات فارسی است؛بلکه می توان گفت که این کتاب کلیله و دمنه دو گوهر جنابه اند که تؤامان بر دیهیم کلام فارسی قرار دارند و نور دیگر جواهر از این دو مستعار است و تا کسی در نثر فارسی غور و تآمل و تحقیق و تتبع کامل نکرده باشد،حقیقت این سخن نداند و قیمت این دو گوهر شب چراغ نشناسد.»(بهار ۱۹:۱۳۸۰).

سعدالدّین وراوینی شیوه نگارش خود را فرا تر از سبک نصرالله منشی در کلیله شمرده و می گوید :«اما آن (کلیله و دمنه)بدان بستان ماند که اگر چه مشام ها را معطّر کند و دماغ ها را معنبر دارد،در او جز بروح نسیم یک ریحان بیش نتوتن رسید و ساخته این بنده مشتمل است بر چند نمط از اسالیب سخن آرایی و عبارت _پروری و این (مرزبان نامه)به جنّتی ماند پر از الوان ازاهیر معنی و اشکال ریاحین الفاظ و اجناس فواکههٔ نکت و انواع ثمار اشارات.»(وراوینی.۱۳۸۳:۷۳۵،۷۳۶).

در بسیاری از موارد مرزبان نامه از حد نثر مصنوع متدوال گذشته است وصورت شعری دل انگیز یافته است.تشبیهات و اوصافی که در این کتاب بکار رفته است پیش از آن بیشتر در شعر دیده می شد ودر متون نثر کمتر به آن توجه می شده است .لیکن وراوینی با مهارتی عجیب توانسته آن معانی را_بدون آنکه موجب ملال خواننده شود_در اثنای کلام بگنجاد و به ذکر انواع قصص و امثال درآمیزد.در پاره ای از موارد هم سخن وی با کمال ایجاز همراه است و بی آنکه نویسنده به ایراد صنایع توجه داشته باشد از آن میگذرد،ایراد امثال و شواهد و اشعار پارسی و تازی از استادان بزرگ نیز در کتاب به اندازه کافی صورت پذیرفته و در این موارد وراوینی مسلماً به روش بهرامشاهی نظر داشته است.(صفا۱۳۸۳:۴۱۵)

کتاب مرزبان نامه پر است از صنایع مختلف بدیعی از جمله سجع و موازنه،انواع جناس و ترفندهای خیال بر انگیز بیانی مانند استعاره و تشبیه و کنایه.از میان آرایه های بدیعی،از آرایه های لفظی ودر بین آنها از سجع و و ازدواج بیشتر استفاده نموده است.البته سعدالدین هرجا اقتضا کرده نثر خود را به انواع آرایه های بدیعی آراسته کرده است.چنانکه استاد ملک الشعرای بهار در تأیید این موضوع نوشته اند؛مرزبان نامه از تکلفات معاصران یا یاستادان مشهور مانند:بغدادی و محمد نسوی و دیگران اجتناب جسته و مانند ابوالمعالی به همان موازنه و ازدواج اکتفا کرده است حتی الامکان از سجع پی در پی تن زده است.(بهار ۱۳۸۰:۱۶)

از این رو در این نوشتار نیز به بررسی نکته هایی در مرزبان نامه پرداخته ایم که در واقع نتیجهٔ تلاش مؤلف در راستای غنای صورت سخن خویش است؛موزون ساختن کلام با بهره مندی هرچه بهتر و بیشتر از صنایعی که در این زمینه کارآمد است.تناسب های آوایی و صوتی مانند وزن و قافیه،ردیف و هماهنگی های صوتی که در شعر ازعوامل موسیقی آفرین زبانی مطرح شده است(شفیعی کدکنی۱۳۸۵:۹) در متون نثر در قالب آرایه ها و صنایعی پدید می آید که در واقع تلاشی است در راستای ایجاد نوعی هماهنگی و تناسب برای عبارت های منثور.سعدالدین برای تاثیر بیشتر کلام خود و موسیقیائی کردن آن ،از صنایع لفظی و بدیعی استفاده کرده است که در ذیل؛ابتدا به توضیح بدیع لفظی پرداخته ودر ادامه به شرح و توضیح هریک از موارد صنایع لفظی و بدیعی می پردازیم.در بحث از صنایع بدیعی و لفظی منابع مختلفی مورد مطالعه قرار گرفت و ازمیان آنها کتاب "نگاهی تازه به بدیع" تألیف سیروس شمیسا به عنوان اساس کار انتخاب شد

و در آخر هم براساس مقالهٔ شفیعی کدکنی به نام "جادوی مجاورت "به موسیقائی بودن شاهد مثالهای معدودی از موارد یافته شده از متنِ کتاب در مورد امثال فارسی و عربی پرداخته شده است.

موسیقی درونی:

بدیع لفظی:به ابزاری که جنبهٔ لفظی دارند و موسیقی کلام را از نظر روابط آوائی به وجود می آورند و یا افزون می کنند، صنعت لفظی گویند.بدیع لفظی بحث در اینگونه مباحث است.در بدیع لفظی هدف این است که متوجه شویم گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوائی و موسیقیائی در بین کلمات است.یعنی آن رشتهٔ نامرئی که کلمات را به هم گره میزند و بافت ادبی را به وجود می آورد، ماهیت آوائی و موسیقیائی دارد.عمل صنایع لفظی به طور کلی در مقابل هم قرار دادن کلماتی است که بین صامت و مصوت های آن همسانی کامل یا نسبی است و بدین وسیله موسیقی یا ارکستریشن اثر ادبی ازدیاد می یابد.(نگاهی نو به بدیع،شمیسا،۱۳۸۳:۲۳)

افزایش موسیقی لفظی با سه روش زیر صورت میگیرد:

۱-روش هماهنگ سازی یا تسجیع(سجع متوازی،مطّرف،متوازن،موازنه،و ترصیع...)

۲-روش همجنس سازی یا تجنیس (جناس تام،جناس لاحق،جناس زاید،جناس مکرّر،جناس مطّرف....)

۳-روش تکرار(ردّالصدر الی العجز،تکرار یا تکریر،واج آرایی،اعنات و التزام...)

صنایع لفظی:

۱-روش تسجیع

«یکی از روش هایی است که با اعمال آن در سطح دویا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می آید و یا موسیقی کلام افزونی می یابد.»(شمیسا،۱۳۸۱:۳۲)

طبق تعریف ارئه شده آرایه سجع در دو سطح کلمه و کلام بررسی می شود که به صورت جداگانه به آنها پرداخته می شود.

۱-۱روش تسجیع در سطح کلمه

سجع در کلمه به سه گونه است:

۱-۱-۱سجع متوازی

۱-۱-۲سجع مطّرّف

۱-۱-۳سجع متوازن

۱-۱-۱-*سجع متوازی*: سجع متوازی با تغییر دادن صامت نخستین در کلمات یک هجایی حاصل می شود و یا با تغییر نخستین صامت هجای قافیه در کلمات چند هجایی.(شمیسا،۱۳۸۱:۳۶)

دکتر کزّازی چنین می نویسد:«سجع متوازی آن است که دو واژه هم در وزن یکسان باشند هم در روی.»(کزازی۱۳۷۳:۴۳)

غبار تکلّف و تعسّف پیرامنش ننشسته(وراوینی،۱۳۸۳:۱۵)

چون بر قدّ این عذاری مزّین چنین دیبای ملّون بافته آمد،بنام و القاب همایونش مطّرز کردم.(همان:۲۴)

از حلیت کمالی که می نماید عاطل ست و اندیشه ی ائ سراسر باطل.(همان:۴۳)

بوی رشد و نجابت ار حرکات او فایح و رنگ و فرّو فرهنگ بر وجانت او لایح.(همان:۱۵۹)

۱-۱-۲-*سجع مطّرّف*:یکسانی دو واژه در حرف روی را سجع مطرف گویند.

فردا ساخته، از مهمّات پرداخته،باختیار سعد و اختر فرخنده عزم اینجا کنم.(ص۸۷)

او در این عزیمت به رخصت شرع تمسّک دارد.(ص۱۵۴)

زن به درگاه ضحّاک رفت ،خاک تظلّم بر سر کنان.(ص۵۰)

۱-۱-۳-*سجع متوازن*:«کلمات ازنظر هجا،عدد اَو کماً (کوتاهی و بلندی) مساویند امّا در واک روی مشترک نیستند.»(شمیسا،۱۳۸۱:۴۰)

شفقت ازدواج در ضمیر او اختلاج کرد،خواست که او را اختیار کند.(همان:۵۱)

ملک زاده کنانه خاطر از مکنون سر و مکتوم دل بپرداخت.(همان:۸۸)

سخن چنانکه تلقین رفته بود،تقریرکرد .(همان:۱۶۸)

۲-۱روش تسجیع در سطح کلام

گاهی به جای دو کلمه دو جمله با هم هماهنگ هستند.یعنی تقابل اسجاع،دو جمله را هماهنگ می سازد.مصادیق این روش عبارتند از:ترصیع،موازنه،تضمین المزدوج،مزدوج یا قرینه.

۱-۲-۱-*ترصیع*:«حداقل در دو جمله اسجاع متوازی در مقابل یکدیگر قرار میگیرند.»(شمیسا،۱۳۸۱:۴۳)

هرآینه اختلال ترتیبی که داده اند و انحلال ترکیبی که کرده اند،با دید آید(همان:۵۸)
گاه یبوست اوعیه رطوبت بر دارد،گاه برودت چراغ حرارت بنشاند.(همان:۲۰۱)
لا زِلتُ غَنّیاً مَا دُمتُ سَوّیاً.(همان:۱۹۲)

۱-۲-۲-*موازنه*:هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیله تقابل اسجاع متوازن است.همه اسجاعی که در موازنه به کار می روند،لزوماً متوازن نیستند؛بلکه گاهی ممکن است یک یا دو مورد انها سجع متوازی باشد،به شرطی که غلبه در موازنه با سجع متوازن باشد.
وجود ایشان از ذخایر روز حاجت باشد و از عواصم زخم آفت.(همان:۱۰۴)
خَیرُالاَشیاءُ جَدیدُها وَ خَیرُالاَخوانَ قدیمُها.(همان:۱۰۴)
عمر را هیچ شربی بی شائبه تکدیر ندارد،عیش را هیچ مائده بی عایده ی تنغیض نگذارد.(همان:۱۹۹)

۱-۲-۳-*تضمین المزدوج* :«و آن هماهنگ کردن دو یا چند جمله ،به وسیله رعایت قافیه در آخر فعل دو جمله و تقابل انواع سجع در حشو هر جمله
است.»(شمیسا،۱۳۸۱:۴۶)

برخلاف نظر قدما که کلمات حشو را به سجع محدود کرده اند به نظر دکتر شمیسا جناس نیز می تواند قرار بگیرد و مثال می زند:ابکار افکار هر یک را باز جوید و بخور و بخار هر یک را ببوید.

فرق تضمین المزدوج با ترصیع و موازنه این است که در تضمین المزدوج کلمات سجع و متجانس در کنار همند و رابطه آنها با هم افقی است و ممکن است طول قرینه ها مساوی نباشد ولی در ترصیع و موازنه اسجاع هر جمله در تقابل با اسجاع جمله دیگرند و رابطه عمودی دارند و لذا جملات از نظر طول مساویند.(شمیسا،۱۳۸۱:۴۸)

آنک بی معانات طلب و مقاسات تعب مِن حَیثُ لا یَحتَسِب ولا یَکتسب بپادشاهی رسد و ساخته و پرداخته دیگران در دامن مراد او افکند(وراوینی،۱۳۸۳:۷۳)
گفتی در سبزه زار جویبار فردوس چریده ست یا کنار حدیقه قدس با براق پروریده.(همان:۱۰۸)
باغ و راغ بپیراستند و انهار باشجار بیاراستند.(همان:۱۱۸)

۴-۲-۱ *ازدواج:*آن است که دو واژه که با یکدیگر سجع همسان (متوازی) یا همسوی(مطرف) می سازند ،در کنار یا نزدیک به یکدیگر،در میانه سخن آورده شوند.(کزّازی،۱۳۷۳:۴۷)

دستور در لباس ملاینت و مخادعت سخن آغاز کرد.(وراوینی،۱۳۸۳:۱۵)

در ایامی محدود سود و زیانی نامحدود برافشاند.(همان:۱۶۲)

چون اندک رنجی از تحمّل بار اوقار بیند،عیب لنگی پدید آرد.(همان:۸۰)

گاهی ازدواج به صورت متناوب می آید.

بعضی از آن قوم که مرتبت پیشوائی و منزلت مقتدایی داشتند، پیش آمدند.(همان:۱۰۷)

بی هیچ واسطهٔ وسیلتی و رابطهٔ ذریعتی اهل این ولایت زمام انقیاد خویش بدست فرمان من چرا دادند(همان:۱۱۱)

بدان که مقدّر اقوات و مدبّر اوقات،قوت را علّت زندگانی کردست.(همان:۱۹۸)

۵-۲-۱ *مزدوج یا قرینه:*« دو جمله یا فقره که قرینه هستند یعنی تساوی نسبی هجایی دارند (با یک یا دو مورد اختلاف) با سجعی به هم بپیوندند.(شمیسا ،۱۳۸۱:۴۸)

این صنعت که به نوعی ،رابطه مو سیقیائی دو جمله را می نمایاند در کتب سنتی بدان پرداخته نشده است.

آنگه از آفت دد و دام خالی الاطراف و از فساد و زحمت سباع سوامّ فارغ الاکناف.(وراوینی:۱۳۸۳:۸۵)

حضوظ سعاداتش موفّر و بر اعداء دین و دولت مظفّر .(همان:۹۲)

بوی رشد و نجابت از حرکات او فایح و رنگ فرّ و فرهنگ بروجنات او لایح .(همان:۱۵۹)

۲_روش تجنیس

روش تجنیس یا همجنس سازی یکی دیگر از روش هائی است که در سطح کلمات یا جملات ،هماهنگی و موسیقی به وجود می آورد و یا موسیقی کلام را افزون میکند.

روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک هاست به طوری که کلمات همجنس به نظر آیند یا همجنس بودن آنها به ذهن متبادر شود.

۲-۱*جناس تام:*لفظ مجموعهٔ صامت ها و مصوت ها یکی باشد و معنی مختلف ؛یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی.(شمیسا،۱۳۸۳:۴۹)

و رسالات بهاءالدین بغدادی منشی حضرت خوارزم که بر رسالات بهائی معروفست و اگر بهائی باشد(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۱۳)

اگر روزی مثلا سرّ من از اسّره پیشانی بخواند،مرا پیشانی آن مکابره هرگز کجا باشد که پس از آن پیش او تردّدی کنم(همان:۵۹۸)

و ندانست که یمن و یسر از اعقاب ایشان گست و بنواصی و اعقاب خصمان پیوست.(همان:۵۴۸)

۲-۲*جناس اشتقاق*:به کلماتی که از یک خانواده و یک ریشه باشند جناس اشتقاق گویند.(شمیسا،۱۳۸۳:۵۹)

بیچاره میزبان ندانست که مهمان کیست ،لاجرم تقدیم نزلی که لایق نزول پادشاهان باشد،نکرد.(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۶۲)

با او گفت که ممکنست که امروز پادشاه ما را نیّت با رعیّت بد گشتست و حسن نظر از ما منقطع گردانیده که در قطع مادهٔ شیر گوسفندان تأثیر میکند.(همان:۶۱)

از بیم دوال معلم پای در دامن تأدّب کشیده دارد و چوک بیرون آید،عقال عقل بگسلد.(همان:۷۹)

۲_۳ *جناس خط یا تصحیف*:بین دو کلمه که به یک شکل نوشته می شوند در نقطه اختلاف است و چون در قدیم نقطه گذاری به صورت دقیق صورت نمی گرفت،دو کلمه همجنس به نظر می رسید.*(شمیسا،۱۳۸۳:۵۴)*

و خیال خدمت شهریار که پیوسته مفّر آوارگان حوادث و مقرّ خستگان مکاره باد.(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۷۱۵)

شبی از شبهای زمستان که مزاج هوا افسرده بود و مفاصل زمین در ه افشرده،سیلان از مدافع سبلان منقطع شده.(همان:۲۳۰)

لیکن اگر مرا به جان امان دهی هر روز ده ماهی شیم از سیم ده دهی و برف دی مهی سپیدتر و پاکیزه تر بر همین جایگاه و همین ممرّبگذرانم.(همان:۳۶۳)

۲_۴*جناس ناقص*:و آن اختلاف در مصوّت کوتاه دو کلمه هم هجا و هم واک است.(شمیسا،۱۳۸۳:۵۶)

که عقل ببارگاه کبریاءِ قدمش قدمی فرا پیش ننهاد.(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۴)

گردون گردان از سمتِ مرادِ هر که بگردید،سمت نقصان بحوالیِ احوالِ او راه یافت.(همان:۲۹۷)

دست تعدّی با همه قدرت از ضعفاء حیوانات کشیده داشته و خلق خلق آزاری بجای گذاشته.(همان:۴۱۹)

۲_۵ *جناس لفظ:* تجانس بین خوار/خار،فطرت/فترت،محظور/محذور را جناس لفظ نام نهاده اند.در درّه نجفی می گوید که برخی امثال خوان/خان و خورد/خرد را که اتفاق در لفظ و اختلاف در کتابت دارند جناس لفظ می خوانند و برخی امثال ناظره/ناضره را که در یک حرف اختلاف دارند.

هریک را به کاری منصوب کرد و بخدمتی منسوب گردانید.(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۱۱۱)

بکنار این شهر دریائیست هایل،میان شهر و بیابان حایل.(همان:۱۱۲)

عواقب و فواتح امور را آزموده و احوال روزگار و اهوال و مخاطرهٔ کار پیگار بتجربت صایب دانسته.(همان:۴۷)

۳-*روش تکرار:*

روش تکرار روش دیگری است،که موسیقی کلام را به وجود می آورد و یا افزون می کند،که شامل؛تکرار واک، هجا، واژه، عبارت یا جمله یا مصراع میشود.روش تکرار معمولاً در سطح کلام بررسی میشود.(شمیسا،۱۳۸۳:۷۱)

۱-۳*تکرار واک یا واج آرایی*:یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمهٔ جمله و بر دو نوع است.

۱-۱-۳ *همحرفی یا همحروفی:* و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است.

قدیمی که ببارگاه کبریاء قدمش قدمی فرا پیش ننهاد.«صدای ق در جمله تکرار شده است.»(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۴)

و حکایت آن نکایت از غدر این غاش غرّار با ملوک تاج بخش و...«صدای غ در جمله تکرار شده است.»(همان:۱۴)

وشمیمی از نسیم هر یک بمشام آرزو استنشاق کردم.«صدای ش در جمله تکرار شده است.»(همان:۱۷)

بسی عابدان را از کنج زاویهٔ قناعت در هاویهٔ حرص و طمع اسیر سلاسل و سواس گردانیده.«صدای س در جمله تکرار شده است.»(همان: ۲۵۰)

...و نای حلقی که دم از نالهای بی نوائی زدی،بنوید آن نوالها خوش گردانید.«صدای ن در جمله تکرار شده است.»(همان:۳۸۴)

۲-۱-۳ همصدائی: *وآن تکرار یا توزیع مصوّت در کلمات است:*

و احتواءِ نظر بر رکیک و رقیق و جلیل و دقیق حاصل آمد.«مصوّت کوتاه ـُ در جمله تکرار شده است.»(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۸)

هرجِ از تقلّبِ احوالِ اهلِ روزگار و افاضل و اماثل و وزرا و امرا و ملوک مصدور شنیدست و...«مصوت کوتاه ـِ و مصوت کوتاه ـُ در جمله تکرار شده است.»(همان :۱۵)

که این موشِ کریهِ منظرِ تباه مخبرِ ذمیم دخلتِ دمیم طلعت، همه روزه مقابحِ سیرت و مفاضحِ سریرت تو در پیشِ همسایگان حکایت می کند و از بی وفائی و بی شرمی و پرآزاری و کم آزاری و کم آزرمی تو باز میگوید.«مصوت کوتاه ـِ و ـُ و مصوت بلند "ای" در جمله تکرار شده است.»(همان:۳۸۷)

۲-۳ *تکرار واژه:* وآن تکرار واژه در کلام است.

گرچ یادم نکنی هیچ فراموش نه ای که مرا با تو و یاد تو فراوان کار است

(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۵۰)

سماعٌ عَجیبٌ لِمَن یَستَمِع حدیثٌ حدیثٌ به ینتفع (همان:۵۰۵)

و الجودُ بالموجودِ غایَةُ الجودِ (همان:۲۲۸)

ای دل چو کشید هجر در زنجیرت در دست نماند جز یکی تدبیرت

تدبیر تو جز قید سحرگاهی نیست تا خود بنشانه کی رسد یک تیرت؟! (همان:۵۰۸)

موسیقی معنوی:

بدیع معنوی: بدیع معنوی بحث در شگردهائی است که موسیقی معنوی کلام را افزوون می کنند و آن براثر ایجاد تناسبات و روابط معنائی خاصی بین کلمات است و به طور کلی یکی از وجوه تناسب و ربط معنائی بین دویا چند کلمه برجسته میشود.در بدیع معنوی آن چه ذهن را ارز واژه یی متوجهٔ واژه (چه حاضر چه غایب) می کند و به عبارت دیگر رشته یی که کلمات را به طرزی هنری به هم پیوند می دهد،تناسبات معنایی است.(شمیسا،۱۳۸۳:۲۵)

از مهمترین عوامل ایجاد این تناسبات در مرزبان نامه، می توان به مواردی چون مراعات النظیرو تضاد اشاره کرد که باعث افزونی موسیقی کلام شده اند.

صنایع معنوی:

۱-*مراعات النظیر:*آن وقتی است که برخی از واژه های کلام،اجزائی از یک کل باشند و از این جهت بین آنها ارتباط و تناسب باشد.مراعات النظیر نیز از جمله صنایعی است که بعد از جناس و سجع،در نثر مرزبان نامه موارد استعمال متنوّع و مکرّری دارد.

چون کوهی که عرّادهٔ رعد و نقّاطهٔ برق و منجنیق صواعق و سنگ باران تگرگ و تیر پرّان بارانش رخنه نکند.(فن نثردر ادب پارسی،خطیبی:۵۲۱)

همه در جوشنِ صبر رفتند و سپرِ سلامت پس پشت انداختند وصوارم عزیمت و نبالِ صریمت را به نفوذ رسانیدند و سنانِ اسنان را آب دادند و عنانِ اتقان عزم را تاب،نقابِ تعامی بر دیدهٔ عاقبت بین بستند و سیمابِ تصامم در گوشِ نصیحت نیوش ریختند.(همان:۵۲۱)

۲-*تضاد*:بین معنی دو یا چند لفظ تناسب تضاد(تناسب منفی) باشد،یعنی کلمات از نظر معنی،عکس و ضد هم باشند.مؤلف مرزبان نامه صنعت تضاد را بیشتر به صورت تتابع و توالی می آورد و معمولاً در این مورد،تنها به صنعت تضاد بسنده نکرده،بلکه در عین حال سجع و جناس و توازن را نیز،چنانکه در نمونه های ذیل میبینم، به موازات آن در نظر گرفته و مراعات میکند.

آنچ واجب بود،از وظایف این خدمت بجای آورد و استرضاء جوانب،از مؤلف و مجانب و اقارب و اباعد و موالی و معاند و مضایق و مسامح و منافق و مناصح و مخالص و مماذق،تمام به اتمام رسانید.(فن نثردر ادب پارسی،خطیبی:۵۲۲)

و اصناف خلق را از اواسط و اطراف مملکت،شهری و لشکری،خواص و عوام،عالم وجاهل،مذکور و خامل،صالح و طالح،دور و نزدیک؛جمله را در صحرائی به یک مجمع جمع آوردند.(همان:۵۲۲)

پس در بستن و گشادن و گرفتن و دادن و برداشتن و نهادن راتق و ماتق کار همو شاید...(مرزبان نامه،خطیب رهبر:۷۲)

امثال فارسی و عربی:کتاب مرزبان نامه به عنوان یکی از متون مهم زبان و ادب فارسی سرشار از امثال و حکم و کلمات قصار فارسی و عربیست.این امثال که هر کدام معمولاً به داستان یا حکایتی عبرت آموز اشاره دارد به گونه های مختلف ادبی مورد استفاده نویسنده قرار گرفته است.مَثَل ها که ازبیت ، مصراع،جملات موجز استعاری و بیشتر آهنگین تشکیل می شوند،یکی از انواع ادبی زبان فارسی هستند.

یکی از دلایل رواج امثال،دلالت آنها بر اندیشه یا تجربه ای کلی و فراگیر در کوتاه ترین عبارات است.افزون بر این عامل موسیقیائی (استفاده از توازن های صوتی در کلام) نیز در پرورش و رواج مَثَل تأثیر شگرفی دارد و موجب لذت شنونده و جادوی کلام می شود. گاه عامل موسیقیای چنان قوی است که حافظهٔ جمعی جامعه،بی توجه به معنا و مفهوم پاره ای از واژه ها در کنار هم از آهنگ و موسیقیِ موجود در آن ها لذت می برد.شفیعی کدکنی از این مسئله به عنوان جادوی مجاورت یاد می کند.

نخستین بار شفیعی کدکنی در مقالهٔ مبتکرانه ای با نام «جادوی مجاورت» در نشریهٔ بخارا،به نقش موسیقی در رواج امثال و حکمت های عامیانه اشاره کرد.منظور وی از این اصطلاح، به کار گیری انواع توازن های موسیقیای در بافت کلام است، به گونه ای که توجه به این فرم موسیقیائی آن چنان پر رنگ شود که موضوع پیام در فرع و حاشیه قرار گیرد.شفیعی معتقد است بسیاری از امثال و حکم و کلمات بزرگان که درادب فارسی و عربی رایج و بر زبان عامهٔ مردم جاری است،از ویژگی جادوی مجاورت سود می برد و توجه به این صنعت در برخی از امثال و حکم وسخنان، چندان زیاد است که حتی اگر آن عبارت،مفهومی خرافی و غیر منطقی و یا واهی داشته باشد، درسایهٔ جادوی موسیقی اش پنهان می ماند.

گاه یک سجع یا جناس،گوینده ای را به گفتن سخنی خواه سنجیده و خواه نسنجیده واداشته و اوتحت تأثیر جادوی مجاورت این گفته را بر زبان رانده و اندک اندک تبدیل به مثلی شده است؛و جادوی مجاورت آن، چندان نیرومند بوده است که نسل اندر نسل، آن مثل را به کار بسته اند(شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ۱۵-۲۶).

بکارگیری امثال در مرزبان نامه در آشکار ساختن منظور نویسنده تاثیری واضح و روشن دارند.بهره فروان نویسنده از مثل بر جاذبه های سخنش افزوده است.وراوینی امثال و سخنان عربی را به دو گونه در اثر خود به کار برده است گاهی ضمن سخنش آن را استعمال میکند و زمانی در آخر کلام برای اقناع مخاطب از آن بهره می گیرد.

مثل هایی که سعد الدین در کتاب خویش به کار برده از انواع توازن های موسیقایی بهرمند هستند و صنایعی مانند سجع، جناس،واج آرایی و تکرار بیشترین سهم را در آهنگین شدن امثال دارند.

اَخوکَ مَن صَدقکَ لا مَن صَدَّقک.(مزبان نامه،خطیب رهبر:۱۶۴)

من ندیدم سلامتی زخسان گر تو دیدی سلام من برسان (همان:۱۰۳)

ترا این کار برناید تو با این کار برنائی (همان:۲۴۲)
وللقلب علی القلب دلیل حین یلقاه (همان:۳۹۱)
تَأَمُّلُ العیبِ عیبٌ (همان:۷۳۴)
کاری که نه کار تست مسپار راهی که نه راه تست مسپر(همان:۱۰۴)
المُلکُ یَبقی مَعَ الکُفرِ و لا یبقَی مَعَ الظُّلمِ (همان:۷۷)
دوست را چیست به ز دیدن دوست (همان:۸۳)
بکاشتند و بخوردیم و کاشتیم خوردند چو بنگری همه برزیگران یکدگریم (همان:۷۲۴)
توانا بود هرکه دانا بود ز دانش دل پر برنا بود (همان:۲۷۳)
بسیار خون ریختن بود که از بسیار خون ریختن باز دارد (همان:۵۵)

نتیجه گیری:

تعاریفی که از انواع صنایع بلاغی شده است،بیشتر به حوزۀ شعر و شاعری مربوط می شود و در نثر از آن کم بهره برده اند؛ امّا گاهی نثر با نردبان بلاغت بالا رفته و تا حریم شعر ترقّی می کند. در این گونه نثر سعی سخنور بر این است که هر چه بیشتر به شعر نزدیک شود ؛و به همین خاطر از اکثر ترفندهای بلاغی بهره گرفته می شود. مرزبان نامه هم که از عالیترین نمونه های نثر فنّی محسوب می شود ، بیشتر از این مورد بهره برده است. به طوری که همۀ موارد بلاغی در نثر کاربرد ندارند یا خیلی کم به کار می رود. از میان علوم بلاغی ، بدیع لفظی کاربرد بیشتری در مرزبان نامه دارد. پر کاربرد ترین آرایۀ بدیع لفظی به کار رفته،سجع و ازدواج و جناس است.

از مهمترین کارکردهای مرزبان نامه و متون همانند آن توجه به بیان مسائل اجتماعی و سیاسی روزگار تالیفشان است. کاربد مثل در متون کهن باعث رعایت ایجاز در کلام می گردد و نثر نویسنده را استحکام می بخشد و گاه نیز مفهومی که نویسنده با ذکر حکایات و توضیح فراوان در سبب بیان آنست به طور مختصر و روشن عرضه میکند. از این جهت غالب نویسندگان به ویژه نویسنده مرزبان نامه به کرات از امثال استفاده برده اند.بهره ی فروان او از امثال نتیجه ی گرایش او به فرهنگ مردم است.

استفاده فراوان نویسنده از مثل بر زیبایی کلامش افزوده است.ضرب المثل های بکار رفته در مرزبان نامه بیشتر سجع و جناس دارند.

همه مطالب گفته شده در حوزه صنایع لفظی و صنایع بدیعی در این نوشتار که در مورد آنها به بحث پرادختیم، در متن کتاب ارزشمند مرزبان نامه دست در دست یکدگر داده اند، تا بر موسیقیائی بودن این متن بیفزایند.

منابع و مأخذ:

کتاب ها :

۱-بهار،م.ت، ۱۳۸۰. *سبک شناسی*،۳ جلد،انتشارات امیر کبیر،چاپ هفتم.

۲-شمیسا،س، ۱۳۸۱. *نگاهی تازه به بدیع*،انتشارات فردوس،چاپ چاردهم.

۳-صفا،ذ.ا، ۱۳۸۳.*تاریخ ادبیات ایران* ،جلد اوّل،تهران، انتشارات فردوس، چاپ هشتم.

۴-زرین کوب ، ع. ا،۱۳۶۱.*نقد ادبی*،۲ جلد،تهران ، امیر کبیر، چاپ سوم.

۵-کزازی، م. ج. ا، ۱۳۷۳. *زیبای شناسی سخن پارسی۳(بدیع)* ،نشر مرکز ، چاپ اول.

۶-وراوینی،س. ا،۱۳۸۳. *مرزبان نامه* ، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران ، انتشارات صفی علیشاه، چاپ نهم.

۷-همایی ، ج. ا، ۱۳۷۵ . *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، نشر هما ، چاپ دوازدهم.

۸-خطیبی، ح .۱۳۶۶. *فن نثر در ادب پارسی*،تهران ، نشر زواره.

۹-شفیعی کدکنی،م.ر، ۱۳۷۳ .*موسیقی شعر فارسی*. تهران ،انتشارات آگاه ، چاپ چهارم.

۱۰-شفیعی کدکنی،م.ر،۱۳۹۱.*رستاخیز کلمات* ،تهران ، انتشارات سخن ، چاپ سوم.

۱۱-طهماسبی، ط، ۱۳۸۰ . *موسیقی در ادبیات* ، تهران ،انتشارات رهام ، چاپ اول.

مقالات:

۱-شفیعی کدکنی،م.ر،۱۳۷۷. «جادوی مجاورت» ، *مجلهٔ بخارا*، ش۲، صص ۱۵_۲۶,

۲-نادری،ت،۱۳۹۳. «بررسی انواع کاربرد سجع در مرزبان نامه» *فصلنامه کنگره ملی تفکر و پژوهش دینی.*

۳-مسیحی،ز،۱۳۹۱.«بررسی و مقایسه امثال فارسی و عربی در مرزبان نامه»، *گاهنامهٔ پژوهشی دانشگاه پیام نوراستان چهار محال و بختیاری*،ش۶.

مقایسه دو داستان از مشدی گلین خانم و مرزبان نامه و هزار و یک شب از لحاظ ساختار بازنویسی با یکدیگر

مهناز جعفریه[1]
فرناز اکبریان یزدلی[2]

چکیده

یکی از شیوه های آفرینش و خلق اثار ادبی و هنری بازنویسی آن ها است .بدین معنا که نویسنده به متون کهن و آثار گذشتگان ساختار جدید می دهد ، هر اثر هنری دارای دو بعد موضوع و محتوا و ساختار اثر است . در باز نویسی ،محتوا و چار چوب اثر حفظ می شود امّا ساختار حوادث و رویداد ها تغییر می کند. در این پژوهش دو قصه از کتاب مشدی گلین خانم که شکل باز نویسی دو داستان از کتاب مرزبان نامه و هزار و یک شب هستند بررسی شده است تا تغییرات ساختاری دو داستان مشخص شود .بدین منظور پس از ذکر مقدمه ی کوتاهی درباره داستان های عامیانه و مشخصات کلی قصه به بررسی شخصیت ها و پیرنگ قصه ها پرداخته شده است و پس از آن ویژگی های نوشتاری و سبکی متون تحلیل شده است ودر قسمت آخر ساز و کار های پایان دو داستان از لحاظ کنشی بودن (مشکل گشایی)یا مضمونی بودن(شبیه ساز)بررسی شده است .

کلیدواژه‌ها: باز نویسی ، شخصیت، پیرنگ، ساختار سبکی، ساز و کار پایانی

[1]- استادیار دانشگاه آزاد تهران مر کز mahnazjafarieh@yahoo.com
۲-دانش آموخته دانشگاه آزاد تهران مرکز farnazakbariyan@gmail.com

مقدمه

معمولاًبه آثاری که در آن تاکید بر حوادث خارق العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم ها است **قصه** می گویند.در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق الساعه می گردد .حوادث قصه را به وجود می آورند و رکن اساسی و بنیادین آن را تشکیل می دهند ،بی آنکه در گسترش و رشد قهرمان ها و آدم ها ی قصه نقشی داشته باشند .به عبارت دیگر شخصیت ها و قهرمانان در قصه کم تر دگرگونی می یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ما جرا های گونا گونند .قصه ها اغلب پایانی خوش دارند و در آن ها خوبی ها بر بدی ها پیروز می شوند .(میر صادقی ،۲۲:۱۳۷۶)

شکل داستان های عامیانه اغلب ساده و ابتدایی است و زبان نقلی و روایتی دارد . زبان اغلب آن ها نزدیک به گفتار و محاوره عامه مردم و پر از اصطلاح ها و لغت ها و ضرب المثل های عامیانه است و زبان معمول و رایج عصر در آن ها به کار گرفته شده است (همان،۲۲)

امّا ادبیات شفاهی که حاصل کار اندیشه های قومی و ملی اقوام مختلف در جریان تاریخ است در طول تاریخ مورد استفاده ی جامعه و در واقع طبقات محروم و بدبخت اجتماع است .(بختیاری،۱۰۵:۱۳۸۶)

نثر عوام همیشه جنبه عاطفی و تخیلی دارد و جنبه هنری در آن قوی تر است .نثر عوام فقط داستان است و داستان سرا همواره اولین منظورش سر گرم کردن و به هیجان افکندن و به شگفت افکندن خواننده و شنونده است و اگر مقاصد فلسفی و تربیتی و تاریخی و اجتماعی و مانند آن هم داشته باشد در درجه دوم و سوم اهمیّت دارد.(همان،۵۰)

باز نویسی متون کهن به زبان نثر امروز شیوه ای است که باعث خلق آثار بسیاری شده است نویسندگان بسیاری داستان های کلیله دمنه ،قابوس نامه،مرز بان نامه و...را به زبان ساده بازنویسی کرده اند و در اختیار خوانند گان قرار داده اند . هدف از باز نویسی امروزی کردن یک متن کهن است .در باز نویسی محتوا و پیام متن اصلی هیچ تغییری نمی کند .امّا به اندازه ی باز گردانی به متن اصلی نزدیک نیست و در باز نویسی تابع و مقلد سطر به سطر نیستیم بلکه مفهوم و محتوا را در یافت می کنیم و آن را به زبان روز دوباره می نویسیم .پس ممکن است توضیحات و مطالبی را هم به آن اضافه کنیم و به اصطلاح شاخ و برگ بدهیم .متن اصلی بازنویسی ممکن است شعر یا نثر باشد .(موذن،۶۲:۱۳۸۷)

این که هنرمندان و نویسند گان باز تاب آرمان های بشری اند ادعای بی پایه ایی نمی باشد . قویترین اثر هنری همان آثار هنری هستند که از انسان و مصائب و درد ها و خوشی ها و پیروزی ها ی او گفته اند .اما اگر جالب ترین موضوع و محتوا با شکل و ساخت ضعیف یا حتی معمولی ارائه شود ،آن اثر برای مخاطبین کشش و جذابیت ندارد .اگر به آثار موفق ادبی و هنری دقّت کنیم ،در می یابیم عنصر خیال و خلاقیت هنری چه تاثیر سرنوشت سازی در ایجاد آن ها داشته است .به ویژه مسئله تخیل هنری و خلاقیت در آثار بازنویسی و با زآفرینی جایگاه خاصی دارد .زیرا نویسنده تصمیم دارد اثری را دوباره طرح کند.نویسندگان و شاعران گذشته طی قرن ها در راه تداوم فرهنگ و سنت های کهن کوشیده اند و از روش باز نویسی و باز آفرینی بهره و استفاده کافی برده اند .(همان،۲۹،۳۰)

کتاب **"مشدی گلین خانم"**از مجموعه داستان های عامیانه است که به همت الول ساتن با (شنیدن قصه ها از مشدی گلین خانم)جمع آوری شده است .قصه های این کتاب به صورت شفاهی از روز گاران گذشته نقل شده اند و با بسیاری از داستان های مکتوب ادبیات کلاسیک ،جنبه ها ی مشترکی دارند .در این تحقیق به مطابقت دو قصه از کتاب مشدی گلین با **"مرز بان نامه** و **"هزار و یکشب "**پرداخته می شود تا سا ختار بازنویسی آن ها ، بن مایه های مشترک آن ها ، تشابهات شخصیت ها و دیگر عناصر داستانی آن ها نشان داده شود:

پیکره اصلی

"برادر عوض نداره "عنوان قصه ای است که در صفحات ۴۰۷-۴۰۶ کتاب مشدی گلین خانم به صورت ساده و عامیانه پردازش شده است .

پیرنگ

پیرنگ قصه ضعیف است و با حادثه پیش می رود یعنی روایت داستانی بسیار ساده و کودکانه آغاز می شود که خریدار تصادفاً به دلیل در خواست شاگردونگی پسر حاجی و توهین های اندکی که بین شان ردّو بدل می شود با او و دایی و حاجی گلاویز می شود و ماجرا برای داوری به نزد حاکم برده می شود و حاکم که از خویشاوندان خریدار است .حاجی و پسر و برادر زنش را اسیر می کند و شاه دستور قتل آن ها را صادر می کند زن تاجر ضمن عریضه ایی از شاه می خواهد که یکی از این سه تن را به او ببخشد،شاه می پذیرد،زن برادرش را انتخاب می کند و در جواب چرایی کار می گوید چون یکی دوتا

اولاد دارم که جایگزین این فرزندم شوند و شوهر نیز عوض دارد امّا پدر و مادر ندارم که برایم برادر درست کنند شا ه با شنیدن این استدلال دستور آزادی همسر و فرزندش را هم می دهد بدین ترتیب روایت داستانی تکمیل می شود

شخصیت

شخصیت ها به صورت کلی معرفی شده اند که عبارتند از:تاجری که دکان پارچه فروشی دارد ، پسر حاجی که به ثروت پدر مغرور است ، دایی پسر که عقل در ستی ندارد،

زن حاجی که همسرش را دوست دارد، خریدار که از خانواده ی شاهی است ، شاه که علاوه بر حاکم بودن شغل قضاوت را نیز خود اداره می کند .

درون مایه

مثل معروف **"برادر عوض نداره "** درون مایه اثر است زیرا اگر پدر و مادر فوت کرده باشند دیگر امکان داشتن برادر وجود ندارد و حقیقت مطلب حرمت نهادن به خویشاوند درجه اوّل و حمایت کردن از اوست .

سبک

داستان به سبک عامیانه و به زبان مردم کوچه و بازار نوشته شده است.

بررسی ارکان نحوی

در نتیجه افعال شکسته و به صورت نقل قول محاوره ای بیان شده اند .مانند:نمیدونم :نمی دانم ،داره :دارد ،واکردند :باز کردند ، کیته :چه کسی از وابستگان است؟

لغات نیز به شکل محاوره و عامیانه به کار رفته است:این زنو: این زن را ، یه دونه :یک دانه، یه خورده کلش خراب بود:عقلش کامل نبود ،دکون :دکان ،دایی پشتی پسر در آمد :دایی از پسر خواهرش پشتیبانی کرد. دستشو برد زد پس گردن پسره :دستش را به پشت گردن پسر زد .

جابه جایی ارکان جمله : مدت یک ماه این ها را در حبس نگه داشتند ."در حبس"قید مکان است جای آن با مفعول عوض شده است.زن تاجر عریضه ای نوشت برای شاه : زن تاجر برای شاه عریضه ای نوشت. متمم بعد از فعل ذکر شده است. رفت اوّل پهلوی شوهرش: اوّل پهلوی شوهرش رفت. جای قید زمان در اوّل جمله است و ارکان جمله بعد از فعل ذکر شده اند.

مانند همه ی داستان های عامیانه که بر اثر تصادف یا اشتباه به وجود می آیند موضوع داستان مشدی گلین خانم کاملاًتصادفی و اشتباهی پیش می آید.مرد خریدار به طور تصادفی در حال عبور، از مغازه حاجی جنسی را می خرد و حوادث بعدی داستان در پی آن رخ می دهد.اصل داستان "مرز بان نامه "بدون مقدماتی که در برای ذکر آن چیده شده در سه صفحه ۵۰ تا ۵۲ از کتاب مرز بان نامه ذکر شده است .

پیرنگ

در کتاب مرز بان نامه سیر داستان پردازی و پیرنگ قوی تر و محکم تر آغاز می شود .داستان دارای مقدمه ی طولانی تری است در مورد اینکه پس از مرگ پادشاهی که چندتا پسر دارد .پسر ارشد بر تخت ملک می نشیند و با پسران دیگر که داعیه حکومت دارند در حال کشمکش است ؛در این بین اختیار مملکت از دست او در می رود .یکی از برادران به نام مرزبان که دانا تر از دیگران است تصمیم می گیرد از مرکز حکومت پدری مهاجرت کندو به جای دوری برود امّا قبل از رفتن از این که می بیند برادرش توسط اطرافیان فاسد به بیراهه می رود؛در پی نصیحت برادر بر می آید و برای این که بگوید او نسبت به برادر دلسوز تر از دیگران است این مثل "برادر عوض ندارد "را در داستانی مربوط به ضحاک باز گو می کند :بدین ترتیب که در روزگار ضحاک که مردان را برای کشتن و استفاده از مغز سرشان برای خوراک مار های دوش ضحاک اسیر می کردند به طور تصادفی هم زمان قرعه ی قضای بد بر یک پدر و پسر و برادر زن می افتد و چون قرار است که هر سه تن کشته شوند زنی که هنبوی نام دارد و مادر پسر و خواهر مرد دیگر و همسر مرد سوم است به تظلم به در گاه ضحاک می رود که هر روز از هر خانه یک مرد را می بردند چرا از خانه من امروز سه مرد را بردند؟ ضحاک با شنیدن فریاد او از چگونگی ماجرا می پرسد و چون احوال را به او میگویند دستور می دهد از آن سه نفر ،هر کسی را که زن بخواهد به او ببخشند .هنبوی را به در زندان می برند و او برادر خویش را انتخاب می کند زیرا با خود می اندیشد که زنی جوانم می توانم بار دیگر شوهر کنم و فرزند دیگری داشته باشم .امّا چون پدر و مادرم فوت کرده اند دیگر امکان داشتن برادری وجود ندارد و چون ضحاک ما جرا را می شنود .فرزند و شوهر را نیز به هنبوی می بخشد نویسنده در ادامه توضیح می دهد که این حکایت را بدان جهت گفتم تا شاه بداند که برای او عوضی وجود ندارد" این افسانه از بهر آن گفتم تا شاه بداند مرا از گردش

روزگار عوض ذات مبارک او هیچکس نیست و جز از بقای او به هیچ مرادی خرسند نباشم"

این داستان در مرز بان نامه به شکل منطقی دارای سیر علّت و معلولی قابل قبولی است هر چند که نتیجه گیری داستان با مشدی گلین خانم با ذکر مثل "برادر عوض نداره "تقریباً یکسان است .

شخصیت

همان سه مرد(همسر ،پسر و برادر زن) و هنبوی و ضحاک هستند .

درون مایه

درون مایه این داستان نیز همان مثل"برادر عوض ندارد"است.

سبک

سبک نثر کتاب فنی و مر بوط به قرن ششم و اوایل قرن هفتم (۶۲۲- ۶۰۸)می باشد و به شیوه ادیبانه و منشیانه نگارش یافته است .(شمیسا، ۱۶۲:۱۳۹۳)

بررسی ارکان نحوی

کثرت واژگان عربی و استفاده ی نویسنده از تشبیهات و توصیفات ادیبانه زبان داستان را دشوار ودر حد فهم طبقات خاصی کرده است مانند :آن بیداد معهود : ، انها کردن ، مخلب ، معاف بگذارند ،

به کارگیری ترکیبات اضافی یا وصفی.مانند:قرعه قضای بد،خاک تظلم بر سر کنان ،مهر موالفت و موافقت،مخلب عقاب آفت .

جابه جایی ارکان جمله :زنی بود هنبوی نام :زنی به نام هنبوی بود.

"زنی به درگاه ضحاک رفت،خاک تظلم بر سر کنان ،نوحه ی درد آمیز گرفته"خاک تظلم بر سر کنان و نوحه ی درد آمیز گرفته قید های مووِلی هستند که حالت زن را نشان می دهند امّا بعد از فعل "رفت"ذکر شده اند تا یک جمله ی تفسیری را به دنبال خود بیاورند . "رسم هر روز از خانه ای مردی بود،امروز از خانه ی من سه مرد متوجّه چگونه آمد".

"قصه کچل شاه عباس که سه نفر او را کشتند "در صفحات ۷۹تا۷۶ کتاب مشدی گلین خانم ذکر شده است .

پیرنگ

آغاز داستان مشدی گلین خانم نسبت به هزار و یک شب دارای پیرنگ قوی تری است .مرد خیاطی لباس کچل را برای پرو آماده کرده است و همسرش در حالی وارد می شود که کچل برای پرو لباس آمده است .پس به اصرار او را برای شام دعوت می کند .لقمه بزرگ به دلیل خندیدن کچل در گلویش گیر می کند . سپس خیاط و زنش او را به خانه ی یعقوب حکیم می برند ومستخدم ابتدا در را باز می کند و چون چراغ در دست کلفت بوده است در تاریکی پای طبیب به پای کچل می خورد و او را به زمین می اندازد.حکیم گمان می کند که او را کشته است .آنها کچل را از دود کش آشپز خانه ی وزیر آویزان می کنند و آشپز به خیال اینکه او دزد ا ست سنگی به او می زند و کچل می افتد آشپز گمان می کند بر اثر سنگی که به گیجگاهش زده است او را کشته است .پس او را به کول کرده بازار می برد و در چار سو بر زمین می گذارد و دست او را روی قفل دکان میگذارد یعنی که در حال دزدی است .داروغه به خیال دزد بودن او را می زند و کچل می افتد . پس شخص داروغه به عنوان قاتل کچل دستگیر می شود وشاه عباس بلا فاصله دستور بر دار کردن قاتل را می دهد.امّا آشپز ،حکیم و خیاط به جرم خود اعتراف می کنند . ناگهان درویشی ظاهر می شود و بعد از وارسی بدن کچل لقمه را از گلوی او در می آورد کچل عطسه می کند و زنده می شود .در ادامه برای طبیعی تر جلوه دادن حقیقت مانندی داستان حضور شاه عباس را پررنگ تر کرده است شاه بعد دستور می دهد کچل را لخت کنند و پشت بام بگذارند تا از سرمای بیرون بمیرد و کچل برای زنده ماندن بوغلطون را برمی دارد و تا صبح راه می رود و بدین تر تیب گرمای بدنش را حفظ می کند. شاه دلیل زنده بودنش را می پرسد و با خوشحالی به او خلعت می دهد.داستان با عطسه کچل باید تمام میشد ؛امّاظاهرا گوینده از اضافه کردن قسمت آخر قصد(اگر چه کاملاًبا قصه بی ارتباط است)داشته که بگوید اگر کسی در سرما و برف گیر کند باید با حرکت کردن گرمای بدن خود را نگه دارد.

شخصیت

خیاط و همسرش ،کچل ،یعقوب حکیم ،آشپز،داروغه و شاه عباس

درون مایه

گیر کردن لقمه درگلو ی کچل که منجر به مرگ او می شود.

سبک

قصه دارای زبان عامیانه و ساده است .

ساختار دستوری و نحوی

جابه جایی ارکان جمله مانند:زن خیاط اومد اونجا در دکان:زن خیاط آنجا در دکان آمد ، تیکه رفت بیخ گلوش:تیکه (لقمه غذا)بیخ گلویش رفت .

لغت های عامیانه :سر مزنگ ،ول داد براش ، الو ، سر من چه کردی.

"داستان احدب "از قصه های هزار و یک شب

پیرنگ

در هزار و یک شب خیاط و زنش احدب را در حال تفرج می بینند و برای مضحکه کردن و خندیدن ،او را به خانه شان دعوت می کنند .در اینجا ذکر خیاط بودن مرد غیر ضروری است .امّا مقدمه چینی کتاب مشدی گلین خانمو توضیح خیاط بودن مرد برای شروع داستان پیرنگ بهتری را به وجود آورده است .زن خیاط از احدب می خواهد که لقمه ی بزرگ ماهی را همراه با استخوان نجویده فرو ببرد که آن لقمه در گلوی احدب گیر می کند .پس او را به خانه ی حکیم می برند به یهودی بودن حکیم به طور مستقیم ا شاره می شود و یهودی به هنگام بیرون آمدن پایش به پای احدب می خورد و احدب می افتد پس باز همان خیال برای طبیب پیش می آید که باعث مرگ احدب شده است .پس به کمک همسرش احدب را در جلوی خانه ی مباشر قرار می دهند . مباشر به خیال اینکه کسی برای دزدی گوشت و روغن از خانه اش مخفی شده سنگی به طرف او پرتاب میکند و احدب بر زمین می خورد.پس از ترس اینکه مورد مواخذه قرار بگیرد او را در کنار گرمابه رها می کند .از قضا، نصرانی سمسار مست، که قصد گرمابه داشته است وقتی به احدب نزدیک می شود به گمان اینکه او دزد است مشتی به او می زند و چون احدب می افتد باز نصرانی خود را بر او می اندازد و شروع به کتک زدن او می کند .در این حین میر شب او را می بیند و با پیکر بی جان احدب رو به رو می شود بعد ملک می گوید باید دلاک حمام را که (مردی پیر بود)حاضر کنید تا سخن او را بشنوم و سپس احدب را به خاک بسپاریم .اما دلاک چون داستان احدب را می شنود استخوان ماهی را با منقاشی بیرون می آورد احدب عطسه می کند و داستان به پایان می رسد.

شخصیت

خیاط و همسرش ،حکیم یهودی ، مباشر ،نصرانی سمسار،شاه ،دلاک

درون مایه

درون مایه این داستان نیز مانند "کچل شاه عباس..."است

سبک

هزار و یک شب کتاب عامیانه ایی است که اگر چه قبلاًشفاهی بوده است امّا هنگام مکتوب شدن به صورت نوشتار رسمی و ادبی نوشته شده است و امروز بیشتر به دلیل اندیشه های عامیانه اش در شما ر داستان های عامیانه قرار می گیرد

بررسی ارکان نحوی

وجود لغات عربی :از قضا ،طرب،مضحکه، احدب ، نصرانی ،والی، طرفه

جابه جایی ارکان جمله:خیاطی بود نیک بخت و فراوان روزی:خیاطی نیک بخت و فراوان روزی بود ،دید مردی است احدب:دید مردی احدب است .

وجود فعل های وصفی[i] احدب دعوت ایشان را اجابت **کرده** با ایشان برفت ....خیاط..ماهی بریان گشته و نان و لیمو **خریده** باز گشت.پاره ای از گوشت **گرفته** در دهان احدب فرو برد و دست بر دهانش **نهاده** گفت. اورا در چادر اندر **پیچیده** در کنار گیر ..خیاط **برخاسته** احدب را در آغوش گرفت.احدب را همان جا پشت بر دیوار **گذاشته** بازگشتند.

وجود جملات پیرو بر اطناب متن افزوده است .در سر راه گوژ پشتی یافتند(که دیدن او خشمگین را بخنداندی).

نکته مهم این است که در هردو کتاب گره کار به دست درویش وپیری (که او هم حالت درویشی دارد و خاموش است)گشوده می شودو این نشان دهنده ی اعتقاد به وجود دراویش و نفس گرم آنها بوده است .همچنین در هر دو داستان از زن خیاط که مقصر اصلی می باشد و باعث گیر کردن لقمه در دهان کچل یا احدب می شود سخنی به میان نمی آید.

نکته بعد اینکه در داستان مشدی گلین "برادر عو ض نداره "و "کچل : یا "احدب"پادشاه ، قاضی و حاکم یک نفر هستند که بلافاصله حکم خود را صادر می کنند.

نتیجه گیری:

۱-قصه "کچل شاه عباس که سه نفر اونو کشتند (احدب در هزار و یک شب)قصه ای کنشی است یعنی تاکید داستان بر ایجاد تعادل و برگشتن به حالت اولیه یعنی سلامت کچل (احدب)است .در حالیکه قصه"برادر عوض نداره " قصه ای مضمونی بود.[ii]

۲-در هر دو قصه شرایط اصلی قصه دیده می شود :الف)تکیه بر حوادث،داستان های "هنبوی و ضحاک "و "برادر عوض نداره"با حادثه گرفتار شدن سه مرد آغاز می شوند و قصه های "کچل شاه عباس که سه نفر اونو کشتند"و "احدب"نیز با حادثه ،گیر کردن لقمه در گلوی کچل آغاز می شودو حوادث بعدی به دنبال حادثه اولیه شکل می گیرد.ب)پایان خوش قصه:در هردو داستان با پایانی خوش رو به رو هستیم .در "کچل شاه عباس .."و "احدب"کچل زنده می شود ودر برادر عوض ندارد"هر سه مرد آزاد می شوند .

۳-در هردو قصه"کچل و احدب"و "برادر عوض ندارد" از مرزبان نامه از روش بازنویسی خلاق استفاده شده است.و در"برادر عوض نداره " مشدی گلین خانم از باز نویسی ساده استفاده شده است .

پی‌نوشت:

[i] فعل وصفی آن است که فعل را به صورت صفت مفعولی بیاورند . در این صورت فعل دیگری در آخر جمله می آورند.(انوری،۱۳۸۲:۷۳)

[ii] شکلوفسکی ساز و کار های پایان داستان را به دو دسته عمده تقسیم می کند :داستان هایی که پایان داستان تضاد و مشکل آغاز داستان را حل می کند و در حقیقت تعادل اولیه داستان را که به وسیله ی نیرویی به هم خورده بود دوباره به داستان باز می گردند (وبه دلیل اینکه)توجه خواننده بیشتر معطوف به کنش قصه است این داستان ها را **کنشی** خوانند .زیرا توجه چندانی به مضمون ندارد .در(داستان های مضمونی)خواننده زمانی احساس میکند قصه به پایان رسیده که مضمون ابتدای قصه به سر انجامی رسیده است؛روشن است که در این نوع پایان خواننده بیشتر به مضمون توجه دارد ،این نوع داستان را میتوان **مضمونی** خواند.(انوری،۱۳۸۲:۲۴۸)

منابع

الول ساتن،لارنس،پل(۱۳۹۲) *قصه های مشدی گلین خانم*، وکیلیان ،احمد، تهران: نشر مرکز .

اخوت ،احمد(۱۳۹۲) *دستور زبان داستان* ،اصفهان:نشر فردا .

انوری ،احمدی گیوی،حسن،حسن (۱۳۸۲) *دستورزبان فارسی۲* ،چاپ ۲۲،تهران:موسسه فرهنگی فاطمی.

بختیاری،محمد رضا (۱۳۸۶) *فولکلور و ادبیات عامیانه* ،ارومیه:ادیبان.

پایور ،جعفر (۱۳۸۸) *بازنویسی و باز آفرینی در ادبیات* ، کوشش جمالی،فروغ الزمان، تهران: کتابدار.

شمیسا،سیروس (۱۳۹۳) *سبک شناسی نثر*، تهران:میترا .

طسوجی ،عبداللطیف (۱۳۸۶) *هزار و یک شب* ،چاپ سوم ،نشر جام.

محجوب ،محمد جعفر (۱۳۸۲)*ادبیات عامیانه ایران*، ج ۱،کوشش ذوالفقاری ،حسن،تهران: چشمه .

موذن ،نظیفه سادات(۱۳۸۷)*درسنامه ی نگارش ۱*،ویراست دوم ،قم:جامعه الزهرا

میر صادقی،جمال(۱۳۷۶) عناصر داستان *:ادبیات داستانی*، چ سوم ، تهران : سخن.

نگاهی به ادبیات عامیانه
در مجموعه داستان کوتاه"از این ولایت" علی اشرف درویشیان

الهه حیدری[1]
امیر فرهادی[2]

چکیده

ادبیات عامیانه و بومی یکی از شاخه های ادبیات است که در آن نویسنده داستان یا شعر خود را در شرایط فرهنگی آب هوایی، آداب ورسوم محلی، گویش ها، شرایط تاریخی، اقلیمی، باورها و سنتهای خاص آن منطقه مطرح میکند. هر منطقه با توجه به شرایط اقلیمی ، جغرافیایی،تاریخی،اجتماعی، و... میتواند بازتاب نوع خاصی از ادبیات باشد که مخصوص آن منطقه است؛ این مقاله با تعریف ادبیات بومی و اقلیمی به معرفی ادبیات بومی پرداخته و علی اشرف درویشیان یکی از نویسندگان بومی – محلی کرمانشاهیمعرفی میکند . درویشیان یکی از نویسندگانی است که آثارش در زمینه بومی و محلی یکی از شاخصهای ادبیات بومی در غرب و کرمانشاه میباشد. این مقاله به بررسی موارد ادبیات بومی و اقلیمی اشاره کرده و یکی از مجموعه داستانهای درویشیان تحت عنوان **"از این ولایت** " را بررسی خواهد کرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات بومی، رئالیسیم بومی، ادبیات عامیانه ، درویشیان،از این ولایت

۱-دانشجو دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه(نویسنده مسئول) e.heidari51@gmail.com
۲- لیسانس اموزش ابتدایی

مقدمه:

گاهی اوقات نویسنده توجه ویژه ای به ویژگی های خاص یک منطقه اعم از آداب و رسوم، مسائل اخلاقی، اجتماعی، طبیعت، اعتقادات، زبان و گویش و ... دارد. تمرکز نویسنده بر ویژگی های منحصر به فرد منطقه و دقت در بازتاب جزئیات آن، اثر او را محدود به یک منطقه خاص می کند و به عبارت دیگر به داستان رنگ بومی می دهد. در این صورت، معمولاً تمام تلاش او بر این است که آن مکان را با ویژگی های برجسته اش (فرهنگ، آداب و رسوم، طبیعت و ...)، از دیگر مکان ها متمایز کند. مکان هایی که به دلیل انس نویسنده و شناخت تمایزات اقلیمی آن باعث توصیف ملموس تر مکان می شود. از طرف دیگر این مکان ها و ویژگی های خاص آن تأثیر مستقیم بر شخصیت ها، درونمایه داستان، حوادث و ... دارد.

علی اشرف درویشیان از جمله این نویسندگان بوده که بستر و خاستگاه آثار او غرب ایران است. در این عرصه از نویسندگان موفق دیگری یعنی علی محمد افغانی و منصور یاقوتی یاد کرد.

درویشیان به عنوان یک نویسنده رئالیست، در داستان به دنبال مکان های واقعی برای نمایش گوشه هایی از زندگی است. غربایران ، در آثار علی اشرف درویشیان با توصیف طبیعت، پرندگان، آداب و رسوم، غذاها و ... به تصویر کشیده می شود.

ادبیات اقلیمی (بومی)(NATIVE LITERATURE)

ادبیات بومی و عامه همان گونه که از نام آن پیداست، به ویژگی های بومی و شرایط زیستی، فرهنگ، آداب و رسوم، باورها، عقاید، مناسبات و روابط اجتماعی حاکم بر یک منطقه می پردازد. بهره گیری از عواملی چون، نحوه ی گذران زندگی، گویش ها و لهجه های محلی، روابط و مناسبات اقتصادی، مردم شناسی، زبان و تاریخ، مذهب، جامعه شناسی، ادبیات اقلیمی را تکامل می بخشد.

ادبیات بومی (اقلیمی) دارای معنایی وسیع و محدود است. کلمه بومی (Native) در زبان انگلیسی با کلمه ملت و مردم (Native) هم ریشه است و به معنای زیر است: دست نخورده، اصیل،قومی که در محلی واحد ساکن است. از این نظر ادبیات اقلیمی دارای شرایط زیر است: وحدت اوضاع جغرافیایی، مشابهت وضع زراعی و معیشتی، مشابهت آئین

ها و مراسم، جشن ها، اعیاد ملی و مذهبی، وحدت زبان و تاریخ و خصایص جغرافیای انسانی.

نویسنده ای درباره ادبیات اقلیمی می نویسد: «رمان ناحیه ای» (Regional Novel) رمانی است که به کیفیت مختصات جغرافیایی بومی و ناحیه ای وفادار بماند و بر محیط و قلمرو خاص تمرکز یابد. در رمان ناحیه ای، قلمرو مردمانی که در آن زندگی می کنند به عنوان پایه و شالوده ی داستانی به کار گرفته شده است. صحنه ی وقوع داستان احتمالاً در شهرکی، روستایی یا ایالتی قرار دارد و نویسنده می کوشد به درستی و صحت، آداب و سنن، باورها، اعتقادات و فرهنگ مردم و تاریخ را نشان دهد.

در رمان و داستان بومی و ناحیه ای توجه به بسیاری از توضیحات و مختصات محلی از جمله نحوه ی لباس پوشیدن، صحبت کردن و آداب و رسوم می شود. این مختصات به عنوان پایه و اساس داستان به شمار می آید، به طوری که اگر ناحیه ی وقوع داستان را به محل دیگری منتقل کنیم، اساس و بنیاد داستان به هم می ریزد و حقیقت مانندی آن دچار زیان می شود.

در رمان ناحیه ای مقتضیات زیستی و محیط بومی در زندگی مردم عمیقاً تأثیر می گذارد و در زندگی و سرنوشت آنان دخالت می کند. از این نظر، این نوع رمان ها، الگوهای گوناگون فرهنگی و خصلت ها و خصوصیت های قومی و بومی را گسترش می دهد.در این نوع داستان ها تصویر خاصی از مردم و زندگی آن ها در منطقه جغرافیایی به دست داده می شود که رمان های دیگر فاقد آن هستند.

نویسنده ی آثار اقلیمی باید به هنگام نگارش اثرش چنان شناختی از منطقه ی مورد مطالعه داشته باشد که بتواند بافت زندگی انسان را در سطح مختلف تصویر کند و مسائلی مانند: کیفیت ارتباطات درون منطقه ای و چگونگی وابستگی مردم به هم، روان شناسی و شخصیت افراد در جامعه، رابطه ی مردم با محیط زیست خود، روند تحولات اجتماعی، ارزش های قومی و ... را مورد توجه قرار دهد، از آن جا که هدف عمده ی نویسنده ی اقلیم گرا شناساندن فرهنگ و جامعه ای متفاوت به جامعه ی دیگر است، عنایت به جنبه های مختلف زندگی مردم یک منطقه امری ضروری و لازم به نظر می رسد.

به عنوان مثال، آثار ادبی روسی با آمریکایی تفاوت دارد. از این گذشته، نحوه ی آثار ادبی یک سرزمین نیز همیشه دارای تنوع و ناهمگونی است. مثلاً فاکنر که آثارش جنبه ی محلی و بومی دارد، به منطقه ی جنوب آمریکا می پردازد. از این جهت آثار او با آثار درایزر

که نویسنده ی شهری است تفاوت دارد. در ایران، ماجراهای آثار محمود دولت آبادی، منوچهر شفیانی، امین فقیری، علی اشرف درویشیان غالباً در روستا و در میان عشایر روی می دهد.

بنابراین هنگامی که ویژگی های خاص یک منطقه در اثری انعکاس می یابد سبب تمایز آن با اثر دیگری می شود که شاخصه های منطقه ی دیگری را بازتاب می دهد.

ادبیات اقلیمی را می توان یکی از جنبه های نوین داستان نویسی به شمار آورد، که اغلب سویه ی رئالیستی دارد و بر پایه ی واقع گرایی شکل می گیرد و می کوشد از طریق رسوخ به درون لایه های زندگی مردم و نمایش جلوه های گوناگون آن به معرفی مناطق ناشناخته کشور بپردازد. اما از آن جا که رئالیسم ، در مقایسه با سایر مکتب های ادبی، از ساحت بسیار گسترده ای برخوردار است، جلوه های اجمالی آن نیز به همان نسبت متنوع و متفاوت است. از این رو است که گاه ادبیات رئالیستی یک اقلیم با اقلیم دیگر، به رغم رئالیستی بودن، در ظاهر شباهت چندانی به یکدیگر ندارد. با آن که اساس رئالیسم در مجموع مبتنی است بر عینیت گرایی و مشاهده، جامعه نگری و تجربه، علت و معلول یابی های دقیق و منطقی، حساسیت به آسیب های اجتماعی، طرح مشکلات مشترک، جامع نگری و مستند نویسی و ارائه ی تصاویر طبیعی از شبکه ی درهم تنیده ی رابطه های اجتماعی و در یک کلام، بازتاب مستقیم واقعیّت های اجتماعی در آثار ادبی(شیری،۱۳۸۶:۳۰۲)

ویژگی های ادبیات بومی (اقلیمی)

آن چه ادبیات بومی را از دیگر گونه های ادبی متمایز می کند، شرایط و ویژگی های زیر است:

توجه به شرایط طبیعی و محیط جغرافیایی، آب و هوا، پوشش گیاهی منطقه، زیست جانوری، بادها، کوه ها، کویرها، دشت ها، جنگل ها، دریاها، میزان بارندگی، وجود بنادر و ... از جمله عوامل تشکیل دهنده محیط طبیعی و جغرافیایی یک منطقه می باشد. این عناصر جغرافیایی در زمینه سازی و فضا سازی داستان های اقلیمی نقش اساسی دارند.

وجه تمایز ادبیات اقلیمی شمال از ادبیات اقلیمی جنوب موقعیت جغرافیایی آن است.

در ادبیات بومی توجه بسیاری به گویش ها و لهجه های محلی و کاربرد اصطلاحات، واژگان و ترکیبات خاص یک منقطه میشود؛ به عنوان مثال محمود دولت آبادی در رمان

کلیدر، واژگان ترکیبات، اصطلاحات و گویش مردم شمال خراسان را هنرمندانه به کار گرفته است.

توجه به فولکور یا فرهنگ عامه که آداب و رسوم، بازی ها و سرگرمی ها، قصه ها، افسانه ها، داستان ها، ضرب المثل ها، چیستان ها، ترانه ها، سروده ها، تصنیف های شادی و سوگواری یک منطقه را در بر می گیرد از ویژگیهای خاص داستان بومی است.

بیان ویژگی های جغرافیای انسانی، خلق و خو و رفتار و سلوک مردمی که در مناطق گرمسیری و خشک و زندگی می کنند با خلق و خوی مردمی که در مناطق سردسیر یا مکان های سرسبز و خوش آب و هوا زندگی می کنند تفاوت دارد. نویسنده اقلیم گرا باتوجه به شرایط زیست محیطی به توصیف شخصیت های داستانش می پردازد.

پرداختن به معماری منطقه ای ساختمان ها، کوچه ها، میدان ها، نوع مصالحی که در ساخت بناها به کار می رود، ادبیات اقلیمی در سیر تکاملی خود از همه ی این عوامل بهره گرفته است.

بومی گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران

توجه به موضوع بومی گرایی در داستان های دهه ۱۳۲۰ جدی نیست. تأثیرات جریان روشنفکری ملی گرا که ریشه هایش را می توان از دوران مشروطه و بعد در حلقه برلین نشان داد، آشفتگی های موجود به خصوص در سال های اولیه حکومت محمدرضاپهلوی، تأثیر فراوان حزب توده، دغدغه های روشنفکران برای گرفتن آزادی هایی که در دوره رضاخانی نبود و ... باعث می شد که نویسندگان بیشتر به مسائل حزبی و داخلی توجه کنند.

سیاست های محمدرضا پهلوی در این دهه (۱۳۳۰) ادبیات ایران را نیز وارد دوران سیاهی می کند. این اوضاع که حدوداً هفت سال ادامه می یابد، باعث می شود کانون های اجتماعی و فرهنگی درهم شکسته شود و جامعه به صورت انبوه مردم تنها و ترسان درآید، جو بی اعتمادی و سوءظن بر روابط اجتماعی حاکم شود و ترس و تعصب بر تلخی زندگی بیفزاید. خشونتی که هردم زیادتر می شد، نتیجه ای جز رشد پریشانی فکر جنون و خودکشی شکست خوردگان حساس نداشت. ادبیاتی که بر چنین زمینه روانی اجتماعی شکل می گیرد، شکست و جلوه های گوناگون نپذیرفتن و گریز از واقعیّت موجود را به صورت های مختلف بازتاب می دهد(میرعابدینی،۲۵۷:۱۳۷۷). این گونه است که ناامیدی

و شکست یکی از مضامین عمده داستان های این دوره می شود و شاید یکی از نتایج طبیعی چنین فضایی پناه بردن نویسندگان به بیان مسائل ضداخلاقی و هرزه، سرخوردگی ها و آشفتگی های روحی و روانی باشد. در چنین اوضاعی طبیعی است که اندیشه مبارزه چندان مورد توجه نباشد، زیرا نویسندگان پیشاپیش پایان هر عملی را می بینند و آن را محکوم به شکست می دانند. به همین دلیل گفتمان بومی گرایی چندان در ادب داستانی این دوره هم ظهور و بروزی ندارد. نویسنده این دوره بیشتر در خود فرو رفته و سرخوردگی ها و شکست های خویش را مرور و واگویه می کند.

در دهه ۱۳۲۰ جمال زاده و آل احمد دو تن از نویسندگان مهم در عرصه بومی گرایی به حساب می آیند. اگرچه آل احمد در نیمه راه درگیر مسائل حزبی می شود و از دغدغه های اولیه خود در مجموعه دید و بازدید فاصله می گیرد. جمال زاده تا پایان دوران داستان نویسی اش همچنان یکی از پرکارترین نویسندگان بومی گرا باقی می ماند.

جمال زاده اگرچه همان دغدغه های دهه گذشته را در دهه ۱۳۳۰ نیز دنبال می کند، در دو دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به رغم دوری از کشور، از فضاهای اندیشگی و گفتمان های روشنفکری موجود دور نیست. به همین دلیل در آثار او نیز معمولاً دغدغه های نویسندگان داخل ایران دیده می شود با این تفاوت که جمال زاده در عرضه این دغدغه های مشترک به شیوه ای کاملاً سنتی عمل می کند و این موضوع او را از همراهی با جریان پیشرو داستان نویسی ایران باز می دارد.

آل احمد اگرچه پس از مجموعه داستانی « از رنجی که می بریم » از مسائل حزبی فاصله گرفته است و به مقوله بومی گرایی باز توجه می کند با این همه در خلق داستان های موفق ناکام می ماند. آل احمد تنها در مجموعه «پنج داستان » از لحن شعاری و غیر داستانی خود به خصوص در «نون و القلم و نفرین زمین » فاصله می گیرد.

سیمین دانشور پس از مجموعه داستان های «آتش خاموش و شهری چون بهشت»، با نوشتن «سووشون » خود را در جرگه یکی از مهم ترین داستان نویسان بومی گرا جای می دهد. او در خلق این داستان اگرچه متأثر از دیدگاه های آل احمداست برخلاف او یکی از موفق ترین داستان های معاصر را می آفریند.

سووشون نمونه کامل یک رمان بومی گرا به حساب می آید. این رمان علاوه بر آن که تمام مؤلفه های بومی گرایی را که در آثار دیگر پراکنده است، در خود جمع کرده، از ساختار روایی استواری نیز برخوردار است.

غلامحسین ساعدی، احمد محمود و محمود دولت آبادی از نویسندگان دیگری هستند که در داستان های متعدد به موضوع بومی گرایی توجه نشان داده اند و به سبب انتخاب روستا به عنوان مکان در بسیاری از داستان ها رنگی اقلیمی نیز به داستان های خود داده اند. ابراهیم گلستان که در دهه ۱۳۲۰ بیشتر درگیر مسائل حزبی و پس از آن سرخوردگی از حزب و کار حزبی است در دهه چهل به خصوص با نوشتن «اسرار گنج» در جرگه نویسندگان بومی قرار میگیرد.

ادبیاتعامیانه و بومی کرمانشاه

پیشینه ی داستان نویسی کرمانشاه به قدمت داستان نویسی ایران است، به دلیل آن که در تاریخ داستان نویسی ایران، کرمانشاه همواره حضور فعال داشته است. در بین نویسندگان انگشت شمار رمان های تاریخی، در نیم سده ی آخر دوره ی قاجاریه، محمد باقر میرزای خسروی، با کتاب سه جلدی «شمس و طغرا» (ماری و نیسی، طغرل و هما) حضور بارزی دارد و در میان نسل اول از داستان نویسان ایران نیز، علی شیرازپور پرتو، معروف به شین پرتو، یک حضور تاریخی دیگر است.

در فهرست نویسندگان نامدار نسل دوم ایران، دست کم پنج نفر تعلق جغرافیایی به این منطقه دارند: علی محمد افغانی، مهشید امیرشاهی، علی اشرف درویشیان، منصور یاقوتی و لاری کرمانشاهی، اما شکل گیری و شهرت ادبیات اقلیمی تنها مدیون درویشیان و یاقوتی است، در این میان حتی افغانی نیز تا حدودی در حاشیه قرار می گیرد.

دور از حقیقت نیست اگر در این میان ادبیات داستانی کرمانشاه را در بین سال های ۱۳۴۵ سال انتشار «شادکامان دره قرسو» تا ۱۳۷۰ سال انتشار «سال های ابری» به خصوص در دوره ی اوج آن که سال های ۵۰ تا ۶۰ بود، به دلیل جایگاه ویژه ای که در پای بندی مستمر به مضمون یابی های همسو، مردم گرایی و مبارزه جویی داشته است، یکی از نمونه های مطرح، ماندگار و منحصر به فرد به حساب آوریم که توانسته به طور طبیعی به استقلال سبکی دست پیدا کند.

-درویشیان و شیوه داستان نویسی

علی اشرف درویشیان کار نویسندگی خود را با چاپ مقاله ی «صمد جاودانه شد» در مجله «جهان نو» در سال ۱۳۴۸ (ش) آغاز نمود. وی مقاله مذکور را به مناسبت یکمین سالگرد درگذشت «صمد بهرنگی» در مجله ی مذکور به چاپ رساند و در آن از نوشته ها و آثار «بهرنگی» و ایده هایش به خوبی یاد کرده است. این مقاله در سال ۱۳۵۲ به صورت یک کتاب توسط «انتشارات توپ» به چاپ رسید. درویشیان به دنبال صمد بهرنگی می رفت که مواضع بسیاری از ادبیات کودکان و نوجوانان را در اختیار بگیرد. از این جهت که قصه را از زاویه دید کودکان و نوجوانان روایت می کند، از پیروان «صمد بهرنگی» است، اما آثارش به جانداری او نیست. آن چه در داستان های وی مورد توجه است، محتوا و زمینه های معنایی آثار اوست. با این توضیح که توجه به تکنیک و فرم کمتر در داستان های او لحاظ شده، بلکه تکیه اصلی نویسنده به روایت ساده و بی پیرایه از مضمون است. او «فقر» را با زبانی ساده و گاه کودکانه واز دردها و رنج های مردمی فرودست که همه ی آن ها _پدر، مادر و کودک_ در شرایطی اسفبار دست و پا می زنند، روایت می کند . جمال میرصادقی درویشیان را درگروه نویسندگانی قرار می دهد که به ادبیات فرودستان یا پوپولیسم (Poopulism) گرایش دارند؛ ادبیاتی که برای خود رسالتی قائل است و اول بار از طرف گروهی از نویسندگان فرانسوی مطرح شد. این نویسندگان، ادبیاتی را به وجود آوردند که زندگی طبقه متوسط و پایین اجتماعی را توصیف می کند. بدین ترتیب شخصیت های اصلی داستان های درویشیان، روستانشینان، مردم عامی و ساده، کارگران و حلبی نشینان هستند و مضامینی چون فقر، جهل، بیکاری و عوارض فاجعه بار آن در اکثر آثار وی تکرار می شود.

بازتاب درویشیان در آثار

بازنگری کلی آثار علی اشرف درویشیان از آغاز تا امروز او را روایتگر مردمی رنج کشیده و زحمت کش در جامعه ای توسعه نیافته معرفی می کند. شناخت بی واسطه و عمیق او از زندگی مردم روستایی، کارگر، دستفروش و افراد ضعیف و درمانده که از فقر مالی و تفاوت طبقاتی رنج می برند؛ کلمات و جملات آشنا و ملموس و زنده ای را در پیش روی خواننده می گذارد و می توان کار و اثر درویشیان را ادبیات درد نامگذاری کنیم، دردی که از دل مردم ضعیف و فقیر برآمده، رنج و فشاری که کودکی با کار کردن در سخت ترین شرایط و فقری که یک خانواده تحمل می کند همه این ها می تواند زمینه ساز ایجاد یک مبارزه

را فراهم کند چنان که در طولانی ترین اثر درویشیان «سال های ابری» این باورها و دردها سرانجام زمینه یک مبارزه را می سازد و همان افراد رنجدیده مبارزانی می شوند که در راه مبارزه خود تلاش و رنج بسیار تحمل کرده و تا پیروزی انقلاب ادامه داده و به ثمر می نشیند.

از سوی دیگر داستان های کوتاه و رمان هایش ارزشی مردم شناختانه و جامعه شناختی دارد که تصویر دوران سخت و سیاهی را به معرض نمایش می گذارد و برای خواننده تشریح می کند در دل کوه های آرام و سربه فلک کشیده غرب غوغایی درمیان لحظه های مردم در حال شکل گیری است و نمایان می کند اگرچه مردم این منطقه از نظر مالی فقیر هستند اما دارای ذهنی غنی، خلاق و فعال هستند ذهنی که آینده ای بدون نظم را به تصویر می کشد، آن ها در باورهایشان می توانند با ظلم بجنگند و همین باورها و رویاهایشان به ثمر می نشیند.

نگاهی به داستان کوتاه (مجموعه قصه ها)از این ولایت

کتابی است مشتمل بر دوازده قصه: «ندارد- سه خم خسروی- قبرگبری- گازولک- هتاو- کاه- زمین- گرگ- خالو رسول- موتور برق »

۱. ندارد

قصه پسر کوچکی به نام نیاز علی ندارد که فقیر و بیمار است «اول بار که دیدمش کنار ناودان مدرسه نشسته بود، سرفه اش گرفت. تک سرفه هایش به سختی تکانش می داد. خون کم رنگی بالا آورد.» (از این ولایت، ص۷) نیاز علی کاغذهای مشقش را از داخل زباله دان مدرسه پیدا می کند. پدرش خیلی پیر است و توی خانه نشسته و کتاب دعا می خواند.

برادر بزرگش دو سال بعد از برگشتن از سربازی موقع کار زیر آوار مانده و مرده است. تنها وسیله بازی نیاز علی توپی است که با کاغذ سیاه مچاله شده درست کرده و مقداری نخ دورش پیچیده است. نیازعلی در خواب خود با محیط اطرافش در ارتباط است و حتی در خواب نمی تواند از فکر دردها و رنج هایش فارغ شود.

قصه ی ندارد با مرگ نیازعلی به اوج خود می رسد و با غم نشسته و شعار بهداشت برای همه روی پنجره کلاس به پایان می رسد.

پیام اصلی درویشیان در ندارد که به شکل غافلگیرانه ای به خواننده القا می شود اشاره به نظام و سیستم ظالمانه سرمایه داری پیشین دارد.

۲. سه خم خسروی

قصه ی پیرمردی است که سه فرزندش در اثر سرما جان داده اند. پیرمرد به جای گریه و زاری به طرف پاسگاه شهر می رود و به رئیس کلانتری می گوید که در خانه اش سه خم خسروی پیدا کرده، و رئیس را دعوت می کند تا به خانه اش بیاید و خم های جواهر را ببیند، و وقتی با آن ها به خانه اش می رود جنازه های سه فرزندش را به آن ها نشان می دهد و آن ها را شوک می دهد.

در « سه خم خسروی» قصه ی درد و رنج مردم و بی خبری مسئولان از آن را به تصویر می کشد و تا آن جا پیش می رود که مردم دلشان می خواهد در هر صورت شده کسی از درد آن ها آگاه شود.

۳. قبر گبری

در داستان «قبرگبری» شخصیت یک کشاورز بریده شده از نیروی کشت و کار را به تصویر می کشد مرد روستایی همراه پسرش به گورکنی می رود؛ تا بلکه عتیقه یا شیء قیمتی را پیدا کنند و از فقر و بدبختی نجات پیدا کنند و در رویاهایشان به آرزویشان می رسند. در «قبر گبری» باز زندگی مردم فقیر و داشتن رویاهای کاذب برای نجات از فلاکت مطرح می شود.

۴. گازولک[۳۶]

«گازولک» داستان مرد و زنی فقیر و تهی دست است که چهار فرزند دارند. پسر کوچکشان «نذرعلی» مریض است و از درد مرتب گریه می کند و تا صبح گریه میکند.

تنها فکری که به ذهن آن ها می رسد این است که بچه را نزد پیرزنی موسوم به «بی بی وسط» ببرند تا بچه را مداوا کند. اما این زن هیچ اطلاعی از درمان ندارد و کاری از دستش برنمی آید و خجالت زده نگاه شرم آمیزش را به زمین می دوزد. بی بی وسط گازولکی را در کلاه بچه می اندازد و آن را با نواری کهنه محکم به سر طفل معصوم می پیچد. بچه را به خانه می آورند، اما بچه در اثر سوراخ شدن ملاجش توسط گازولک می میرد.

---

[۳۶] . گازولک، یا سرگین غطان حشره ای است به رنگ سیاه با شاخک های قوی که می تواند زمین را سوراخ کند.

۵. هتاو [۳۷]

«سحر» زن براخاص در یک شب بارانی می میرد و مادر سحر که می شود مادربزرگ «هتاو» و دو برادر کوچکش را نگهداری می کند. «ویس مراد» مستخدم مدرسه «آسمان آباد» که گاو و گوسفند دارد و

براخاص قادر به پرداخت طلب خود نمی باشد و ویس مراد تهدید می کند که گر «هتاو» دختر کوچکش را به «خداداد» -پسر ویس مراد- که تازه از سربازی آمده، ندهد به ژاندارمری شکایت می کند.

«براخاص» مجبور می شود که «هتاو» را به «خداداد» بدهد به شرط قسم به قرآن که تا «هتاو» بزرگ نشود «خداداد به او دست نزند، اما «خداداد» به تشویق پدر این عهد را می شکند و «هتاو» دچار خونریزی می شود و در بین راه روستا و شهر، نرسیده به دکتر، جان می دهد.

در داستان «هتاو» تمام شخصیت های داستان هرکدام دچار روابط اقتصادی- اجتماعی حاکم هستند و بنا به شرایط موجود حاکم بر آن ها از خودشان عکس العمل نشان می دهند تا جایی که آخر پیروی از این شرایط به فاجعه ای عمیق ختم می شود.

۶. کاه

«کاه» داستان غلامرضا مستخدم روزمزد مدرسه که زن و پسری سه ساله دارد و روزی سه تومان هم مزد می گیرد، غلامرضا بعد از مدرسه از خانه ها تخم مرغ می خرید و به دکاندارها می فروخت تا شاید در این بین پولی گیرش بیاید و به زخمی از زخمهایش بزند.

یک انبار کاه در مدرسه که مال داود خان صاحب مدرسه است. (همان، ص۵۳)

زن غلامرضا مریض است و پول دارو و دکتر ندارد به معلم مدرسه دروغ می گوید که گاوش مریض است. معلم قبول می کند که غلامرضا هرچه می خواهد از انبار کاه ببرد و گاو و گوساله اش را نجات دهد. در ازای این خدمت معلم هر روز صبح غلامرضا یک کاسه ی مسی شیر برایش می آورد.

---

[۳۷]. آفتاب – به لهجه مردم گیلانغرب نام دختر است.

روزی معلم توسط یکی از بچه ها خبردار می شود که زن غلامرضا حالش بد شده وقتی خود را به خانه غلامرضا می رساند می بیند که زن دو روز بیهوش افتاده وقتی معلم از او می خواهد او را به دکتر ببرد متوجه می شود که پول ندارد.

در آخر معلم متوجه می شود که غلامرضا اصلاً گاو نداشته و کاه ها را برای فروش از انبار می برد. تا بفروشد و برای زن بیمارش دارو بخرد و برای معلم هم شیر می خریده.

داستان کاه بیانگر فقر شدیدی است که گریبانگیر غلامرضاست که تعداد آن در جامعه هم کم نیست مردی عیالوار در حالی که از زحمت کشان شریف است به علت کفاف ندادن مزدش ناچار دروغ می گوید.

۷. زمین

زمین با سر و صدای زنی که فحاشی می کند شروع می شود، او دو پسر چهار و هشت ساله دارد و مردی پنجاه ساله را مورد خطاب قرار می دهد که او را فریفته است.

داستان از آن جا آغاز می شود که زن می رفته تا یک پنجاه تومانی را خرد کند که خرجی خود و بچه هایش بوده مرد –اجاقعلی- با سؤال درباره او فکر می کند او پولدار است و به این ترتیب سعی می کند تا با او ازدواج کند که بتواند قسط زمین و خرج بیمارستان دختر مسلولش را که در تهران بستری است را بپردازد و با وعده و وعید او را راضی می کند که باهم ازدواج کنند و روزی که عقد می کنند به منزل یکی از دوستان زن می روند تا در اتاقی که برایشان خالی کرده بمانند، دوستش مرد را می شناسد.

اجاقعلی دروغ به زن گفته که دخترش در تهران دکتر است و عکسی هم از دو دختر که یکی در لباس پرستارها و دیگری روی تخت نشسته را نشان می دهد. در آخر ماجرا مرد برای زن و دو پسرش کباب می

زمین خواننده را مستقیم و بی واسطه در جریان مشکلات و زندگانی آن مرد و زن قرار می دهد. نویسنده در این داستان می خواهد بگوید اگر زن فحش می دهد. اجاقعلی دروغ گفته تا جایی که دختر مسلولش را دکتر معرفی کرده، گناهی ندارند فقط برای رهایی از مشکلات و گرفتاری ناشی از فقر بوده است(کازرونی،۱۳۷۷:۴۵).

۸. گرگ

داستان گرگ طرحی ساده و مضمونی سمبولیک دارد، دو معلم روستا، راوی و مسعود دوست او که قبلاً همکلاسی اش بوده است، در قهوه خانه نشسته اند. شبی برفی وسرد

است، راوی که همان معلم ده است می خواهد کتابهایش را طبق قولی که به بچه ها داده به آن ها برساند.

قهوه چی و دوستش مانع از رفتن او می شوند. معلم صبح زود که هوا تاریک روشن است به سوی ده را می افتد. در سرمای زمستان او راهی روستا می شود. در راه رفتن گرگ ها به او حمله می کنند و او با کتاب ها به آن ها حمله می کند، کتاب ها از ساک بیرون می ریزد و معلم به زمین می خورد و در اثر اصابت سرش به یک جسم سخت بیهوش می شود و وقتی که به هوش می آید خودش را در روستا و در خانه ی یکی از اهلی می بیند. او نگران کتابهایش است.

در داستان **گرگ**، کتاب ها سمبل آگاهی و دانش هستند و گرگ ها سمبل مأمورین ساواک هستند.

۹. خالو رسول

معلم دهکده با خالو رسول زیر درخت زردآلو آشنا می شود و همه حرف های خالو را تأیید می کند و خالو رسول هروقت زردآلویی از درخت می افتاد آن را بر می داشت هسته اش را در می آورد و به معلم می داد و به دختر بچه ای که پای درخت زردآلو و دانه زردآلو برداشته با مهربانی می گوید «بیا دخترکم. از چه می ترسی؟! چیزی که زیاده زردآلود!!» از زمان کودکیش برای معلم تعریف می کند که همیشه آرزوی خوردن یک زردآلو داشته و یک روز یکی از چوپان های ده با وعده دادن یک بره به او، او را بالای درخت می فرستد تا برایش زردآلو بچیند و در آخر کار بدون اینکه به قولش عمل کند او را تنها می گذارد. لیمویی که فشارش داده باشی، پیرزن تکیده ای بود» (همان، ص۷۶)

معلم، دو چوپان و مرد دیگری مهمان او هستند. لیمو از ترس شوهرش که پارسال گاو خود را ارزان فروش کرده تا او را مداوا کند مریضی خود را پنهان می کند. اما نمی تواند شام بخورد چون دل درد می گیرد، خالو رسول با اطمینان از صحت او می گوید.خالو رسول با این که به معلم ده گفته رادیوی خارجی گوش نمی دهد اما با روشن کردن رادیو روی یک ایستگاه خارجی است .

«**خالو رسول**» درباره مردمی است که رفتاری متضاد از خود نشان می دهند و برای خوب جلوه دادن خودشان در ملأعام و نزد افرادی خاص از خودشان رفتاری خلاف آن چه در ذات دارند را از خود نشان می دهد تا شاید موقعیت اجتماعیشان بهتر شود.

۱۰. موتور برق

قرار است برای روستا موتور برق، بیاورند، برای جای موتور برق ساختمانی بزرگ شیروانی در پایین روستا می سازند تا موتور را در آن جا بدهند. مردم از این موضوع بسیار خوشحال هستند . مردم

در شلوغی جمعیت «خان جان» که بیشتر از بقیه جلو رفته با هُل مأمور ژاندارمری می افتد و چراغ پایه بلوریش می شکند؛ او هم در عوض این کار ژاندارم یک سیلی بیخ گوش او می خواباند و به زندان می افتد. «موتور برق» را که می آورند از در ساختمان که تنگ ساخته شده وارد نمی شود.

بالاخره بعد از کلی زحمت و تفکر دو نفر بُزگیر می آیند تا چاره ای بیندیشند اما آن ها که صد تومان گرفته بودند غیبشان می زند و بالاخره تصمیم می گیرند که یک جرثقیل کرایه کننده و شیروانی سقف را بر دارند و موتور را از بالا وارد کنند.

بالاخره موفق می شوند و یک نفر را هم که قبلاً سه ماه سابقه رانندگی تراکتور را داشته مسئول موتورخانه می کنند.

بالاخره تمام مردم به نوعی از موتور برقی که کهنه بوده و مدت پنج سال در یکی از روستاهای اصفهان کار کرده و بعد با زدن رنگ به عنوان نو به مردم قالب شده ناراحت هستند. فقط «خان جان» خیالش راحت است که گوشه زندان منتظر روز دادگاهش است.

«**موتور برق**» فضایی بسیار ساده دارد، آدم های موتور برق هویت مشخصی ندارند، همه از اهالی روستا هستند. داتسان نمایشگر شادی مردم از آمدن پیشرفت، به منطقه آن هاست، نیاز مردم به این پیشرفت و داشتن امکانات باعث وجد و شادی در میان آن هاست، فضای داستان طنز آمیز است، محل وقوع ماجرا گمنام است، اما به نوعی پیام آن احتیاج مردم محروم به امکانات و شادی از داشتن آن که آن هم طبق معمول دیری نمی پاید و چیزی عوض نمی شود.

در چکیده ی مطالب کتاب «**از این ولایت**» می توان گفت: این مجموعه داستان، از نظر محتوا و هم از نظر فرم مجموعه ای از قوت ها، ضعف ها، فرازها و فرودهاست. در محتوا قوی است و در فرم، هم فراز دارد و فرود و در «سه خم خسروی» در اثر ضعیف بودن محتوا، زبان و فرم داستان به سوی افول گراییده است. اما د رمورد «قبرگبری» اگر از چند مورد جزئی در فرم چشم پوشی نماییم کار در هر دو حالت قوی است. نویسنده در این

مجموعه خواسته است، فقر را بی پیرایه و بی واسطه بیان کند. و به این توفیق دست یافته است(کازرونی،۱۳۷۷:۳۹).

«درویشیان، در بیشتر کارهایش دچار جزئی نگری شده است، اما در هر صورت توانسته است پیام خود را به خواننده برساند و قسمتی از زندگی سخت و فلاکت بار مردم فقیر را به خوبی نشان دهد(کازرونی،۱۳۷۷:۳۲).

وضعیت زندگی مردم

- مادر بزرگ آن قدر با ناخن صورت خودش را خراشیده بود که خون افتاده بود همه زن های ده همین طور بودند این رسم بود دو طرف جنازه می ایستادند و با آهنگ پرغم وی وی . وی وی صورتشان را می خراشیدند تا خون می افتاد و بیهوش می شدند. (از این ولایت، هتاو،ص ۴۰)

کلمات و ترکیبات کرمانشاهی

بالون: هواپیما(همان،ص۱۳)

تشیله: تیله(همان،ص۱۹)

ریش چرمی: ریش سفید(ندارد،ص۱۰)

قیچ:لوچ (همان،ص۱۲)

ملوچ: گنجشک (همان،ص ۱۱)

پشم را شی کردن: از هم باز کردن پشم(قبر گبری،۴۷)

شوه:شبح(همان،۲۷)

کز دادن:آتش زدن(همان،۲۵)

لانجین:تغار سفالی(همان،ص۲۲)

کلکوانه:انگشتر (همان،ص۳۶)

کلاش: گیوه کرمانشاهی(همان،۳۷)

گازولک:سرگین غلتان(کازولک،ص۲۹)

تپاله:فضله گاو(خالو رسول،ص۷۷)

چو افتاد:شایعه شد(موتوربرق،ص۸۵)

اشعار کرمانشاهی – محلی

کس و درد کس خوردار نیه. (ازاین ولایت، هتاو، ص ۴۱) (کسی درد کسی را نمی داند)

مراسم:

چوپی: نوعی رقص کردی

مادر بزرگ انقدر صورت خود را خراشیده بود که خون افتاده بود، این رسم بود دو طرف جنازه می ایستادند و با آهنگ پر غم وی وی،وی وی، صورتشان را میخراشیدند(هتاو،ص۴۱)

اسامی مکان:

سرتپه (محله ای در کرمانشاه هنوز به همین نام خوانده میشود)

اسامی اشخاص

هتاو

براخاص

نتیجه:

این مقاله با معرفی ادبیات بومی و محلی و بررسی عوامل بومی گرایی در ادبیات سعی در شناساندن این شاخه از ادبیات را داشت.

در این مقاله با معرفی درویشیان بعنوان یکی از نویسندگان بومی کرمانشاه و غرب کشور بعضی از شاخصه های بوی مانند: اداب و رسوم ، گویش و لهجه کرمانشاهی و کردی، باورهای محلی، در یک مجموعه از داستانهای کوتاه درویشیان با عنوان فصل نان مورد بررسی قرار گرفت .

امید است این مقاله توانسته باشد گامی هرچند کوچک در شناخت ادبیات بومی برداشته باشد .

منابع:

- درویشیان، علی اشرف، از این ولایت، نشر چشمه،۱۳۷۵
- درویشیان، علی اشرف، سالهای ابری، نشر چشمه،۱۳۷۰
- ساچسکوف، بوریس، تاریخ رئالیسم، ترجمه محمد تقی فرامرزی،تهران،انتشارات تندر،چاپ اول ۱۳۶۲
- شیری، قهرمان، مکتبهای داستانویسی در ایران، نشرچشمه،۱۳۸۶
- کازرونی،جعفر،آثار درویشیان در بوته نقد،تهران، انتشارات ندای فرهنگ،۱۳۷۷