بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات

دومین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به متون داستانی کهن

جلد پنجم

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 پنجم

ادبیات جانورمدار(فابل)در مرزبان‌نامه ۱۱
نقدی بر مرزبان نامه به تصحیح دکتر خلیل خطیب‌رهبر ۳۳
تنوّع و تحرّک و عوامل آن ها در کلیله و دمنه ۴۳
داستان شیر و گاو کلیله ودمنه با رویکرد نماد و اسطوره ۶۳
ریخت شناسی داستان‌های مرزبان نامه بر اساس نظریهٔ پراپ ۸۷
ساختار حکایت‌های کلیله و دمنه ۱۰۷
تحلیل حکایتی از مرزبان نامه از منظر بینامتنیت ۱۲۹
ریخت شناسی چند داستان مشابه از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه ۱۵۱
موقعیّت‌مندی سوژه یا ایفای نقش در *مرزبان نامه*: مطالعه‌ی ۱۷۷
بررسی همسانی‌هایِ سبکیِ *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* ۱۹۵
بهره جستن از اصطلاحات و مضامین طبی در کلیله و دمنه ۲۱۵
ساختار نظام برنامه‌محور در قصه‌های عامیانهٔ بلند ۲۳۱
آموزش‌ها، پیام‌ها و حکمت‌های کلیله و دمنه ۲۵۳
عدالت کیفری در سیاست نامهٔ خواجه نظام الملک طوسی..... ۲۸۱
اندیشه‌های تعلیمی در سفینهٔ طالبی ۲۹۷
بازتاب آیین ها در فیروزشاه نامه ۳۲۱
بررسی روایت و عناصر داستانی کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه ۳۵۱
بررسی کارکرد و نقش داستان درونه‌ای سندباد بحری در داستان ۳۶۳
بررسی سفر قهرمانی شخصیت حکایت بوم و زاغِ کلیله و دمنه بر پایهٔ ۳۷۹
ادب داستانی کهن ایران و گونه‌های آن ۳۹۷
آزمون فرمول انتقادی برسلر در مطالعهٔ شکل‌گرایانهٔ اشعار فارسی ۴۱۷
بررسی روایت در کلیله و دمنه (باب بوزینه و باخه) ۴۵۳
نقد و بررسی عنصرحرکت در داستان های کلیله و دمنه و ۴۶۷
نقد و تحلیل خویشکاری‌های مرزبان نامه و کلیله و دمنه..... ۴۸۹
بررسی شیوه های تاثیر ادب غنایی در مرزبان نامه ۵۰۹

بررسی عناصر اسطوره‌ای در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی ۵۲۳
نشانه های زبان غیرکلامی در کلیله و دمنه و مرزبان نامه ۵۴۷
ویژگی‌های اخلاقی پزشک و صاحبان حِرف پزشکی با تکیه.... ..... ۵۶۵
جایگاه ادبیات کودک در کلیله و دمنه ۵۸۳
پیاده و سوار، سوار بر متن (بررسی کتاب‌های گزیده‌ی... ..... ۵۹۳
مقایسه تحلیلی و کارکردی داستان (پسر احول) در ۶۰۹
بن مایهٔ اسطوره‌ای «فرّه» در مرزبان نامه ۶۱۵

ادبیات جانورمدار(فابل)در مرزبان‌نامه

مجید رمضان‌خانی[۱]
دکتر لیلا هاشمیان[۲]

چکیده

فابل داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً شخصیتهای آن حیوان هستند و هدف آن آموختن یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است. حکایاتی که در آثار فارسی از زبان حیوانات نقل شده‌اند کوتاه، ساده و دارای مضامین اخلاقی و اجتماعی هستند.در بین ادبیات داستانی جانورمدار کم نیست داستان هایی که نویسندگان برای گفتن نظرات کنایه آمیز و نیشدار خود از شخصیت های حیوانی استفاده کرده اند. هم به دلیل امنیت جانی و هم به دلیل امکان بیان عقایدی که شاید با زبان معمولی ممکن نباشد.که گویا مرزبان‌نامه چنین بوده است. در متون کهن ادب ایران زمین آثار زیادی در زمره ادبیات تعلیمی و حتی عرفانی قرار دارند که در قالب ادبیات داستانی جانورمدار یا فابل نوشته یا سروده شده اند که از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند ازجمله: کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، مثنوی مولوی، منطق‌الطیر و ....

کلیدواژه‌ها: فابل، ادبیات جانورمدار، حیوانات، شخصیت، مرزبان نامه.

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان
۲-دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان dr_Hashemian@yahoo.com

ادبیات جانورمدار یا فابل

مقدمه

ادبیات داستانی جانور مدار و داستان از زبان حیوانات که در فارسی نام‌های دیگری چون افسانه، مثل، تمثیل و ....و در ادبیات لاتین، عناوینی چون فابل(fable) ، حماسه وحوش (Beast epic)، الگوری(Allegory) ، و ... دارد، از شایع‌ترین و پرکاربردترین انواع قصه و داستان است . در زبان و ادبیات فارسی نمونه‌های متعددی از این داستان ها وجود دارد که گاه در مجموعه‌های مستقل چون کلیله ودمنه و مرزبان‌نامه و گاه به طور پراکنده در آثار نظم و نثر آمده است .این داستانها تاریخچه‌ای بسیار قدیمی دارند و جزء آغازین داستانهای جهان محسوب می‌شوند. اغلب این داستان ها برای آموختن اصول اخلاقی و درس زندگی‌وضع شده و به کار رفته‌اند و بیش از همه بر تعقل و اندیشه‌ورزی و هشیاری تاکید می‌کنند، از این رو با اینکه صبغه‌ای افسانه‌ای و دروغین دارند،همواره مورد توجه و استفاده بزرگان علم و دانش و معلمان اخلاق بوده‌اند.پراکندگی این داستانها در آثار متعدد حاکی از عنایت شاعران و نویسندگان‌فارسی زبان به آنهاست . این داستانها از حیث مضمونی که در آنها ارائه می‌شود و ساختار و طرح داستانی، ویژگی های منحصر به فردی دارند. بیشترمضامین مبتنی بر رفتارهای اجتماعی و نقد اصلاح آنهاست و بر زمینه‌هایی‌چون دشمنی، توطئه، مکر، قدرت طلبی و .... استوار است ، هر چند به‌انگیزه‌های نفسانی اعمال و تعالیم اخلاقی فردی نیز توجه شده است . اغلب داستان های مرزبان نامه هم همچون کلیله و دمنه کوتاه و کم حادثه‌اند و جز چند داستان انگشت شمار، بقیه با دویا سه شخصیت و یک حادثه اصلی شکل گرفته‌اند و به اقتضای مضمونی که برای آن پرداخته شده‌اند، از طرح یکسانی برخوردارند. در اغلب موارد شیوه‌ی نقل، به شکل داستان در داستان است و به ویژه داستان های کوتاه و مختصر به‌صورت فرعی و ضمن کلام قهرمانان آورده می‌شوند .با توجه به ریخت‌شناسی این‌داستان ها می‌توان چند خویشکاری را در آنها مشخص کرد که البته این تعداد در خصوص برخی داستان های بلند کم و بیش تغییر می‌کند. درتعداد زیادی از داستانها زیادی از داستانها راوی طرح را تغیی می‌دهد تامضمون خاصی را از آن اراده کند و این نکته قابلیت این نوع استان رابرای برآوردن اغراض مختلف نشان می‌دهد.

«فابل از ریشه ی لاتین fabula به معنی بازگفتن است و بر روایت کردن تأ کید دارد .در اصطلاح ادبی فابل داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً شخصیتهای آن حیوان هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است.البته فابل گاهی نیز برای داستان های مربوط به موجودات طبیعی یا وقایع خار ق العاده و افسانه ها و اسطور ه های جهانی و داستان های دروغین و ساختگی به کار می‌رود.» (تعلیقات مرزبا ن نامه،۶۳۷)

حکایاتی که در آثار فارسی از زبان حیوانات نقل شد ه اند کوتاه، ساده و دارای مضامین اخلاقی و اجتماعی هستند .این حکایات ازجمله انواع ادبی است که نزد همه ی مردم اعتبار و رواج بسیار داشته و دارد .در اصل این داستان ها از ابزار بیان و گاه استدلال محسوب می شوند .از همین روست که از عارفان و فیلسوفان بزرگ گرفته تا معلمان اخلاق و مربیان اجتماع و دست اندرکاران حکومت و نظریه پردازان عرصه ی فرهنگ وسیاست برای القای مطالب و مسائل خود از این نوع داستان بهره گرفته اند. به یقین یکی از پرکاربردترین و پرشنوند ه ترین انواع داستانها، داستان هایی هستند که از زبان حیوانات نقل شده‌اند و همه، کوچک و بزرگ از آ نها لذت می برند.

«تاریخچه ی داستان های حیوانات نشان می دهد که هر زمانی مناسب بوده و اقتضا می‌کرده است روشنفکران و اندیشمندان و اهل قلم از آنها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفته‌اند.»(شمیسا، ۱۳۸۱ : ۲۷۱)

عوامل گوناگونی باعث روی آوردن عمومی به چنین داستان‌هایی شده است.یکی از آ نها کوتاهی و سادگی این داستان هاست و دیگر عام بودن پیام آنهاست.عوامل دیگر آشنا بودن شخصیتها و رفتار آنها برای شنوندگان است. اغلب داستان ها، روایات مشابهی در دیگر فرهنگ‌ها و زبا ن‌ها دارند، یعنی پیام‌ها و محتوای این داستان ها جهانی است و برای تمامی افراد قابل فهم و درک است ولی گاهی ازهمین پیام‌های عام برای اغراض خاص بهره می برند. پس به راوی بستگی دارد که در چه شرایطی از چه داستانی و برای چه پیام و مضمونی استفاده می کند.

در متون کهن ادب ایران زمین خصوصا آثاری که در زمره ادبیات تعلیمی قرار دارند فابل از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.فابل یا همان نقل داستان از زبان جانوران به این دلیل گوی سبقت از سایر انواع ادبی ربوده که«پندگویان و ناصحان در هیچگاه سخن را پوست باز کرده و راستا راست و صریح در موعظت و نصح بزرگان و مخاریم نگفتند و آن

را بی‌اثر پنداشتند و بهتر آن می‌دانستند که هر پند و نصیحتی را در لباس کنایات و استعارات و تماثیل یا از زبان دیگران به‌ویژه جانوران ادا کنند.»(بهار،۱۳۷۶: ۴۴)

اگر همین گفته سزاوار استاد را از دیدگاه جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم به نکاتی ارزشمند دست می‌یابیم که می‌تواند ما را در نقد متون تعلیمی در ادبیات کهن رهنمون باشد و در تحلیل حکایاتی نغز در لابه‌لای کتب به جای مانده از این نوع ادبی دستگیرمان باشد.

سخن در لباس کنایات و استعارات گفتن و آن را پوست باز کرده و راستا راست بیان نکردن در دوره‌ای از تاریخ بیانگر اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی آن دوره و قدرت‌مداری افرادی است که اصولاً با نقد و طبقه منتقد جامعه تعامل خوبی نداشتند و پذیرای نقد رویاروی و صریح نبودند. از طرفی مطالعه تاریخ فرهنگی ایران حضور اهل علم و یا به تعبیر امروزی روشنفکران در دستگاه قدرت را طی دوره‌های مختلف تأیید می‌کند و نکته شگفت که این به ظاهر متناقض‌نما را حل می‌کند هنروری اندیشمندان و نویسندگان ایرانی است هسته اصلی شکل‌گیری ادبیات تعلیمی است که می‌کوشد پند و اندرز را این چنین زیبا و آراسته به مخاطب عرضه دارد تا لطف و شیرینی سخن باعث پذیرش موعظه و پند شود.

نکته مهم‌تری که در نقد ادبیات تعلیمی باید بدان اشاره کرد این است که در این نوع ادبی شیوه سهل و ممتنع آن است که داستان‌ها و حکایات به این شیوه گزارش می‌شوند که از لحاظ ساختار دارای لایه‌های متفاوت و گوناگونی است که این لایه‌ها به تناسب فهم طبقات مختلف اجتماعی شکل می‌گیرد و همین باعث می‌شود که عوام و روشنفکران جامعه هر یک به فراخور فهم خود از آن سود ببرند.

در این میان آنچه باعث ژرفای ادب تعلیمی شده استفاده به‌جا و خردمندانه آفرینندگان آن از نمادها و رمزهاست. بحث نمادها در ادبیات ایران که با مکتب سمبولیسم اروپا پهلو می‌زند، در واقع به کارگیری واژه‌ها و تعابیری است که ذهن مخاطب را وا می‌دارد تا از معنای لغت‌نامه‌ای آن فراتر رود و از کمترین واژه به بیشترین معنا و مفهوم دست یابد، مانند به کاربردن واژه‌هایی چون شراب، ساقی و میخانه، در ادبیات غنایی و عرفانی که خواننده با تحلیل سزاوار آن به معانی روحانی که در ورای آنها تعبیه شده دست می‌یابد؛ در واقع نمادها سبب می‌شوند تا مخاطب جدا از فضای ظاهری و واژگانی اثر با فضای فراواژگانی آن نیز ارتباط برقرار کند.

بیشترین مضامین در این داستان ها به نحو ه ی رفتار در برابر دیگران، به ویژه دشمنان و بیگانگان، مربوط می شود.رذایل و فضایل اخلاقی نیز تا آ نجا موضوع سخناند که در رفتارهای اجتماعی انعکاس یابند. برای مثال، حرص و طمع اگر موجب گرفتاری و فریب خوردن شود، مذموم است. زمانی که دروغ و تظاهر باعث رسوایی می شود ناپسنداست، اما اگر دروغ به نجات از هلاک بینجامد مطلوب است و دروغگو ملامت نمی شود.

سنت و شیو ه ی پند به درباریان، که از آغازین داستان ها مورد توجه مؤلفان و راویان آ نها بوده است، در تمام آثار داستانی بعد و ترجمه های مختلف کلیله ودمنه و تحریرهای مرزبان نامه و دیگر آثار همچنان حفظ شده است. از این رو بیشتر خطا بها و پندها به مسائل مبتلا به دربار مربوط می شود و مخاطب آنها درباریان هستند.

تاریخچه و سرگذشت آثار برجسته ای که به نقل و روایت داستان های حیوانات پرداخته اند، مانند کلیله ودمنه،مرزبان نامه و جواهرالاسمار حاکی از این است که درباریان بیش از دیگران طالب چنین داستان‌هایی بوده‌اند.مطالعه‌ی داستان‌های هندی نیز که منشأ اغلب آثار داستانی فارسی به شمار می‌روند، نشان می دهد که همواره مشوق اصلی تدوین وتألیف چنین داستان هایی شاهان و بزرگان دربار بوده اند.

«داستان ها و داستان های حیوانات در دوره های طولانی به اشکال مختلف سینه به سینه نقل شد. تا اینکه اجتماعات بزر گتری شکل گرفت و شهرها به وجود آمدند و روابط اجتماعی انسا نها روز به روز متشکل تر و منسجم تر شد. انسا نها از حیوانات بیشتر فاصله گرفتند نه اینکه بی نیاز شدند اما افسانه ها و داستان ها همچنان در میان جوامع رونق داشت. در این میان اشخاص همان داستان ها را برای توضیح مسائل مبتلا به جوامع انسانی به کار بردند و اشخاص هوشمندی روایت ها و نقل های مختلفی از آن داستان های نخستین را شکل دادند و به تناسب احتیاجات و اقتضائات روزمره و اوضاع جامعه و روابط اجتماعی در زبان گفتار از آ نها بهره گرفتند و به تدریج افرادی دریافتند که از طریق این داستان ها می توانند سخنان ناگفته ای را بگویند و معانی و تجربه های پیشینیان را به دیگران منتقل کنندو چنین کردند.برخی از داستان‌ها مسبوق به گذشته ی اساطیری بودند و برخی با مشهودات و تجربه های جدید وضع و ابداع شدند. به این ترتیب اولین اشکال داستان های حیوانات به شکل ادبی پدید آمد و رو زبه روز بر غنا و حجم آن افزوده شد. »(تقوی، ۱۳۷۶ : ۹۲)

ویژگی‌های داستان‌های جانورمدار

با بررسی ادبیات داستانی جانورمدار و تحلیل آن‌ها می‌توان ویژگی‌های زیر را در بیشتر آن حکایت‌ها یافت.

۱- زمان و مکان رویدادهایش نامشخص است.
۲- معمولاً انباشته از گزافه‌ها و اغراق‌ها و عوامل فوق طبیعی است که از محدوده‌ی توانایی‌ها و امکانات انسان بیرون است.
۳- بیشتر به وصف چیزهایی می‌پردازد که هرگز رخ نداده‌اند و حتی امکان رخ دادنشان نیز نیست. (محال وجودی) و در بیشتر موارد حتی ممکن عقلی نیز نیستند.
٤- پیرنگ داستانی سست و فاقد وحدت و انسجامی‌دارند.
٥- معمولاً در پی بیان پند و اندرز و نکته‌ی خاصی است و کمتر جنبه‌ی سرگرمی دارد.
٦- بیشتر آن‌ها از یک الگوی ثابت پیروی میکنند مانند آنچه پراپ در کتاب «ریخت شناسی قصه‌های پریان» در مورد ساختار قصه‌های موسوم به قصه‌های پریان بررسی میکند.
۷- بیشتر آن‌ها ویژگی‌های کهن الگویی دارند.
۸- اشخاص در حکایت پرداخت نشده و به شخصیت، طبق نظریات امروزین شخصیت، نزدیک نشده‌اند و فقط به عنوان بازیگرانی بدون ویژگی‌های شخصیت در حکایت ایفای نقش میکنند.
۹- گونه‌ی زبانی همه‌ی بازیگران آن‌ها یکسان است و نمی‌توان بر اساس زبان بازیگر به طبقه‌ی اجتماعی- اقتصادی، سن، جنسیت یا شغل او پی برد.
۱۰-راوی بیشتر آن‌ها همه‌چیزدان است و چیزی بر او پنهان نمی‌ماند و بر گذشته و آینده حکایت واقف است و معمولاً سرنوشت بازیگران را در ابتدای حکایت افشا میکند. در مواردی که راوی همه‌چیزدان نیست قواعد و اصول زاویه‌ی دید راوی رعایت نشده است. ۱۱- بازیگران (قهرمان یا ضد قهرمان) در حکایت چهره‌ای کاملاً سیاه یا سفید دارند، یعنی؛ یا بسیار

خوب و منزه‌اند یا بسیار بد و شرور. به ندرت در بعضی از حکایات بازیگری خاکستری که طبیعی و عادی باشد، می‌توان دید.

۱۲- در حکایت صرفاً به بیان حالات و صفات بیرونی بازیگران توجه شده است و حالات درونی و ذهنی بازیگران نادیده گرفته شده است.

۱۳- توصیف‌ها در حکایت بسیار جزیی و الکن است.

۱۴- زبان قصه‌های عامیانه زبان ادبی نیست.

داستان‌ها و حیوانات یکی از وسایل و ابزارهای انتقاد از مسائل سیاسی و اجتماعی بوده‌اند.جایی که منتقد یا معترض به مسائل سیاسی و اجتماعی و...فرصت یا امکان بیان انتقاد و اعتراض را به صورت آشکار نداشته به این شیوه یعنی گفتن از زبان حیوانات می پرداخته است.

مرزبان نامه مشتمل بر داستانها و تمثیل ها و افسانه هایی حکمت آمیز وحکایت های اخلاقی است که برای بیان اصول اخلاقی ومذهبی مانند کلیله و دمنه از زبان جانوران حکایاتی را فراهم آورده است.«حکایت اخلاقی برای ترویج اصول مذهبی ودرس های اخلاقی نوشته شده، قصه ی ساده و کوتاهی است که حقیقت های کلی و عام را تصویر می کند وساختار آن نه به مقتضیات عناصر درونی خود بلکه در جهت تحکیم و تأیید قصد وغرض های اخلاقی گسترش می یابد واین قصد وغرض معمولاً صریح و آشکار است ...بعضی از قصه های مرزبان نامه از نوع حکایات اخلاقی است.»(میرصادقی،۱۳۸۲: ۸۴)

نخستین چیزی که در بررسی ادبیات فابل یا جانورمدار مهم جلوه می‌کند تحلیل شخصیت‌هاست که هر کدام می‌توانند نماد یک طبقه اجتماعی باشند چه اگر قائل به تعهد اجتماعی روشنفکران و نویسندگان گذشته خود باشیم باید بپذیریم که ایشان به‌طور قطع، اثر خود را آیینه‌ای برای جامعه قرار داده و مشکلات و پیچیدگی‌های آن‌را باز نماینده‌اند.

پس هر شخصیت می‌تواند های مختلف نماد یک شخص یا یک گروه اجتماعی خاص باشد و در داستانی دیگر نماد شخص یا گروه اجتماعی دیگر، حتی در مقابل یکدیگر. اینجاست که نقد اجتماعی در ادبیات ظهور می‌کند. در داستان های گوناگون در ادبیات جانور محور با شخصیتی مانند شیر برخورد می‌کنیم و شیر در ادبیات جانورمحور همواره نماد و نشانه قدرت و حاکمیت است.

بیشتر شخصیت های داستان های مرزبان نامه وجودشان در داستان لازم و اثرگذار است ولی در یک مقطعی از داستان جلوه و ظهور دارند ودرهمان زمان اندک حضورشان به اتمام می رسد.مانند شخصیت های جانوری در اکثر داستان ها که به این شخصیت ها شخصیت ایستا می گویند.« شخصیت ایستا ، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد . به عبارت دیگر ،در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند ، تأثیرکمی باشد.اصولاً قصه‌ها ، چه کوتاه و چه بلند اغلب شخصیت های ایستایی دارند .شخصیت پویا ، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان ، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه ای از شخصیت او ، عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی ، پردامنه باشد یا محدود.

شاهکارهای ادبی اغلب دارای شخصیت های پویایی هستند .در داستان کوتاه ، غالباً مجالی برای تغییر و تحول شخصیت ها نیست ؛ اگر تحولی صورت بگیرد ، اغلب در شخصیت اصلی داستان است و شخصیت های دیگر داستان کم تر دچار تغییر می شوند . بنابراین در اغلب داستان های کوتاه ، ممکن است شخصیت های ایستایی وجود داشته باشند که در طول داستان خصوصیت های آن ها تغیر نکند یا کم تغییر بکند»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۸۶)

برای آشکارترشدن موضوع و برای نمونه حکایتی از کتاب کلیله و دمنه و چند حکایت نیز از کتاب مرزبان‌نامه را مورد تحلیل و بررسی قرار می دهیم.در کلیله و دمنه می خوانیم:

آورده‌اند که 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

یُضاحِکُ الشمسَ مِنها کوکَبٌ شَرِقٌ　　مــؤزَّرٌ بَعیــم البَّنــتِ 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.

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)

البته باید در نظر داشته باشیم که در انواع دیگر ادبی نیز از جمله ادب عرفانی شیر نماد انسان تکامل یافته و دارای قدرت روحانی و درونی است. مولانا فرمود:

جان و گرگان و سگان از هم جداست متحد جان‌های شیران خداست(مولوی،دفتر چهارم،)

یعنی انسان‌های پست و فرومایه هستند که درون خود دچار تضاد دوگانگی هستند ولی انسان‌های عالی مقام به وحدت و قدرت درونی رسیده‌اند. سعدی نیز شیر را در مقابل روباه قرار می‌دهد و آن‌را مظهر قدرت و سعی و غلبه می‌داند.

برو شیر درنده باش‌ای دغل مپندار خود را چو روباه شل

چنان سعی کن کز تو ماند چو شیر چو روبه مباش از به جا مانده سیر

(سعدی،بوستان،باب دوم،داستان درویش با روباه)

اما در اینجا روی دیگر سکه را نیز باید دید و آن پیامدهای منفی قدرت است.شیر سلطان جنگل است. ما این جمله را از کودکی در داستان‌ها شنیده‌ایم و برای کودکانمان نیز باز می‌گوییم. در این گزاره سخن از سلطه‌ای است که از قدرت حاصل می‌شود. دقت در این نکته بسیار مهم است که سلطنت با حکومت فرق دارد.

حکومت اجرای امور براساس قوانین و هنجارها است اما سلطنت به دستگیری امور و اجرای آن با گفتمان سلطه و قدرت‌مداری مطلق است و در این فضا نقد و اصولاً شنیدن صدای جامعه جایگاهی ندارد. شیر نماد زورگویی ، قدرت‌طلبی و زیاده‌طلبی است؛ قدرتی مستبد که جانداران دیگر را در رنج و عذاب افکنده و هر روز به طلب صید موجب وحشت آنان می‌شود و این همه نشانه استبداد خودکامگی است. باید دانست که استبداد یک رابطه دوسویه میان حاکمیت زورمندانه و جامعه است.دوسویه از این جهت که علاوه بر حاکمیت زور با جامعه‌ای روبه‌رو هستیم که این استبداد و خودکامگی را می‌پذیرد که شیر و خرگوش نیز این پذیرش زور از سوی جامعه نمایان است تا جایی که جانوران به جای مقابله با زیاده‌طلبی شیر به او پیشنهاد می‌دهند که هر روز یکی از ما به قرعه به نزد تو بیاییم و غذای تو باشیم.

در اینجا یعنی در این جامعهٔ تن به استبداد سپرده قهرمان داستان؛ یعنی خرگوش ظهور می‌کند. خرگوش در ادب کهن ما نماد زیرکی، دانایی و هوش است که سزاوار می‌نماید او را نماینده طبقه روشنفکر و فهمیدهٔ جامعه قلمداد کنیم. طبقه‌ای با فاصله گرفتن از عوام در مقابل استبداد و ظلم می‌ایستد و با شجاعت نه می‌گوید و به‌اصطلاح ساز مخالف می‌زند.

خرگوش می‌فهمد که داوطلبانه در سفره شیر نشستن ننگ و خواری و ذلت است. از نظر متون ادبی اینجاست که گره داستان شکل گرفته و رویارویی قهرمان و ضد قهرمان‌آغاز می‌شود. خرگوش به‌عنوان قهرمان داستان سایر حیوانات را به همکاری فرا می‌خواند و این موضوع را باز می‌توان مورد نقد اجتماعی قرار دارد. همواره در انقلاب‌های اجتماعی و سیاسی این روشنفکر است که پیشاپیش جامعه حرکت می‌کند و سایر اقشار به پیروی از وی می‌پردازند.

از طرفی می‌توان با توجه به ساختار داستان آن را طبق نظریات مارکس نیز مورد تحلیل قرار داد. مارکس درون‌مایهٔ انقلاب‌ها را دیالکتیک می‌نامد؛ به این مفهوم که حکومت اولیه را تز و نظریه مخالف آن را آنتی تز و حاصل رویارویی و تعامل این دو را

سنتز می‌خواند. در اینجا نیز رویارویی شیر و خرگوش (حکومت استبداد و روشنفکر) منجر به دگرگونی یا انقلاب می‌شود؛ همین رویارویی و درحقیقت گره افکنی داستان آن را به نقطه اوج خود می‌رساند.

خرگوش 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 آن را 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 خشمش افزوده می‌شود و از خرگوش می‌خواهد که آن شیر را به او نشان دهد. خرگوش شیر را به بالای چاه می‌برد و عکسش 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.(بنگرید به اطمینان، :۱۳۸۷)

در باب اول مرزبان‌نامه نیز داستانی است که در آن چون داستان پیشین سخن درباره رهایی ظلم و درازدستی به مدد زیرکی و هوشیاری است. زیرکی و هوشیاری جان‌مایه‌ی سیاست بوده و می‌تواند رهنمون تعامل جامعه و حکومت باشد و مانع تطاول قدرتمندان مستبد شود. داستان در مرزبان‌نامه چنین آمده است که:

داستان گرگِ خُنیاگرْ دوست با شبان

ملک‌زاده گفت: شنیدم که وقتی گرگی در بیشه‌ای وطن داشت. روزی در حوالی شکارگاهی که حوالتگاه 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 گله 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:

اَرای ماءً و بی‌عطشٌ شدیدٌ و لکن لا سبیلَ الی الوُرودُ

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 بزغاله 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 گله‌ی ما عادت گرگ‌ربایی خود به جای بگذاشتی. اینک ثمره آن نیکو سیرتی و نیک سگالی و آزرمی که ما را داشتی مرا کَلَحمٍ عَلَی وَضَمٍ مُهیا و مُهنا پیش چشم مراد تو نهاد و فرمود که من ساز غنا برکشم و سماعی خوش آغاز نَهم تا تو را از هزت و نشاط 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 کفتاروار بسته گفتار او شد، فرمود که چنان کند. بزغاله در پرده درد 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 آن جایگه به گوشه‌ای گریخت و خائباً خاسِراً سر بر زانوی تفکر نهاد که این چه امهال جاهلانه و اهمال کاهلانه بود که من ورزیدم.

نای و چنگی که گربگان دارند موش را خود برقص نگذارند

من چرا بگذاشتم که بزغاله مرا بَز گیرد تا به دمدمه ی چنین لافی و افسون چنین گزافی عنان نِهمَت از دست من فروگرفت و دیو عزیمت مرا در شیشه کرد. پدر من چون طعمه بیافتی و به لهنه 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 الرایِ مِضیاعٌ لِفرصَهِ حتی اِذا فاَتَ اَمْرٌ عَاتَبَ القَدَرا

تفاوت این دو داستان آن است که در اینجا به جای شیر، گرگ صاحب قدرت است و این قدرت با درندگی همراه است و باز هم در مقابل این نماد قدرت، طبقه ضعیف و فرودست مشاهده می‌شود. بزغاله‌ای که در داستان تنها و بدون حمایت چوپان رها شده می‌تواند گزارش از احوال همین طبقه اجتماعی باشد که گاه از حمایت‌های لازم حکومت محروم بوده و به دست گرگ‌صفتان گرفتار می‌آیند.

براساس فن تحلیل داستان در اینجا بزغاله 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 لحن 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 رسیده و گرگ را به سزای عملش می رساند.

اکنون به فهرست شخصیت ها و نمادهای به کار رفته در مرزبان نامه اشاره می گردد:(بنگرید به: ملک محمدی، ناهید)

شخصیتها	نقشها و اوصاف نمادها	داستان
آهو	نجیب و محجوب	نیکمرد و هدهد
	گرفتار	عقاب و موش و آهو

بز	کاردان و زیرک	زیرک و زروی
بزغاله	کاردان و زیرک	گرگ خنیاگر دوست
بط	نادان و بی احتیاط	روباه و بط
پلنگ	جسور و دوراندیش	شیر و پیلان
پلنگ(جنبه ی مثبت)	امین	شتر و شیر پرهیزگار
خر(درازگوش)	مکّار	شگال خرسوار
	وکیل و مشاور عاقل، زیرک و باهوش	شیر پرهیزکار و شتر
خرس	حسود و فتنه گر	در شیر پرهیزگار و شتر
		دادمه
خروس	مکّار و زیرک	روباه و خروس
	سخن چین و حسود	گربه و موش و خروس
راسو	محتاط و زیرک	راسو و زاغ
روباه	مکار	روباه و خروس
		روباه و بط
زاغ	دوراندیش و زیرک	بچه ی زاغ و مادر
	بی احتیاط	راسو و زاغ
	مشاور و بازرس	شتر و شیر پرهیزگار
سگ	حامی	در داستان شگال خرسوار،
		گرگ خنیاگر و دوست،
	دانا و کاردان	روباه و خروس

		زیرک و زروی
شتر	مطیع و ساد ه لوح	شتربان و شتر و شیر و شتر
	نیک سیرت	شیر و شتر پرهیزکار
شغال	دوراندیش و زیرک	دادمه و داستان
	بی احتیاط و نادان	دادمه و داستان
شیر	مقتدر و متکبّر	شیر و پیلان
	دارای مناعت طبع	شیر و شتر پرهیزکار
عقاب	بی رحم	در داستانهای کبکان و عقاب، آهو وموش و عقاب
فیل (پیل)	ستمگر و متجاوز	در شیر و شاه پیلان
کبک	صلح جو و آرامش طلب	کبکان و عقاب
کبوتر	سفیر، نماد صلح	زروی و زیرک
کژدم (عقرب)	شرور و قاتل	موش خایه دزد با صاحبخانه
کیک(کک)	رسواگر	دزد و کیک
گربه	خو نخوار	گربه و موش و خروس
گرگ	نادان و فریب خورده	در داستانهای گرگ خنیاگردوست،
	نترس و بی باک	گرگ و شغال
		شیر و پیلان
	ستمکار	موش و مار غاصب

مار(ضد قهرمان)	مکّار و غاصب	گرگ و برزیگر و مار
		مارگیر و مار
		مار و موش
مار(جنبه ی مثبت)	مشاوره و یاور	جولاهه و مار
ماهی	ساد ه لوحی	مرغ ماهیخوار با ماهی
	زیرکی	زغن ماهیخوار با ماهی
مرغ ماهیخوار	مکّار	مرغ ماهیخوار با ماهی
موش	مکّار	موش و مار غاصب،
	دون صفت	مو ش خایه دزد با صاحبخانه
	نادان و بی احتیاط	عقاب و آهو
		گربه و موش
هدهد	غرور و تکبّر	نیکمرد و هدهد

حیوانات و جانوران به سبب کاربرد تخیلی و تمثیلی که دارند همواره در ادبیات فارسی نقش زیادی داشته‌اند. یکی از قدیمی‌ترین و کهن‌ترین روش‌های ادبیات فارسی استفاده تمثیلی از حیوانات است.« ورود جانوران به ادبیات به زمانی باز می‌گردد که تخیل وارد ادبیات شد. یعنی دورانی که انسان برای بیان آنچه که درک درستی نسبت به آن نداشت از تخیل خود استفاده کرد و جانوران را با همان هیئت اما با زبان انسانی به ادبیات آورد.» (عبداللهی،۱۳۸۱: ۷۸)

این مرحله همزمان است با مرحله فتیشیسم (جانورپرستی) یعنی دورانی که انسان از حیوانات به عنوان مظاهر پرستش استفاده می‌کند.« فتیشیسم بر ورود حیوانات تاثیر داشته است. در این دوران برای جانوران نقش‌های تثبیت شده خلق می‌شود.» (عبداللهی،۱۳۸۱: ۷۸)

«در واقع شاعران و ادیبان حیوانات را نماد و نشانه یک شخصیت می‌دانستند و آن را تعریف می‌کردند. جانوران همین که وارد حوزه انسانی می‌شدند از درون، جهان تازه ایجاد می‌کردند به طور مثال عنکبوت را به دلیل مرموزی قیافه، داننده رازهای علم غیب می‌دانستند و حکم ساحر یا پیش‌گو می دادند. استفاده از حیوانات برای ایجاد جهان از درون به بیرون است و بازگشت از عمق رویا به واقعیت. به همین علّت است که شما می‌بینید که در برخی متون نقش این جانوران دگرگون می‌شود و موجودی مانند عنکبوت تبدیل به موجودی می‌شود که علیرغم نظم هندسی تارهایش به دلیل سستی که بر بی‌اعتباری جهان صحّه می‌گذارد و خانه عنکبوت خانه سست و بی‌بنیان یا همان جهان فانی می‌شود.» (اطمینان، خدیجه،۱۳۸۷)

آنچه نقش جانوران را در ادبیات به وجود می‌آورد قوه تخیل انسان و نوع رفتار خاصی است که آن جانور به آن منتسب می‌شود .« قدیمی‌ترین حیوان ثبت شده در ادبیات فارسی روباه است. این داستان حکایتی است از زبان سغدی که روباه در آن یک حکیم است. این داستان را مانی نقل می‌کند اما پیش از او شکل گرفته است ـ در دوران اشکانیان ـ بنابراین حداقل ۲۰۰۰ سال قدمت می‌یابد.»(عبداللهی،۱۳۸۱: ۱۱۲)

کلیله‌ودمنه که در دوره ساسانی به فارسی برگردانده شده است، در دوران مختلف یکی از مهم‌ترین متون کهن بود و برای کودکان هم خوانده می‌شد، در ادبیات ایران پس از اسلام نیز نقش حیوانات در اشعار و متون کهن حتی در متون حماسی شکل می‌گیرد. در این دوران کاربرد نقش برخی حیوانات براساس تفکرات تازه وارد شده در فرهنگ ایرانی تغییر می‌کند و در قالب‌های تازه می‌رود.« بخشی از این نقش‌ها که براساس تصورات اقوام جدیدی که بر ایرانیان مسلط شدند، تغییر کرد. مثلاً در ادبیات فارسی پیش از اسلام شیر جزو دسته حیوانات بد و اهریمنی بود. در تصاویر تخت جمشید هم شیر را همواره در حال ستیز با آدم می‌بینید اما پس از اسلام با توجه به نفوذ تفکرات عربی، آرام آرام مفهوم شجاعت می‌گیرد و سمبل اصلی ایران می‌شود. ما در آثار رودکی و قطران و نویسنده‌های متقدم چند مورد می‌بینید اما در شاهنامه فردوسی و ادبیات حماسی رفته رفته شیر از وجه شجاعت به کار می‌رود.»(عبداللهی،۱۳۸۱: ۱۷۰)

در شاهنامه، فردوسی از شیر به شکل مثبت یعنی شجاعت و هم نقش منفی درنده‌خویی بهره می‌برد

اگر سر به سر تن به کشتن دهیم دریغ است کشور به دشمن دهیم
دریغ است ایران که ویران شود کنام پلنگان و شیران شود

فردوسی در این ابیات براساس متون کهن ادب پارسی از وجه منفی شیر استفاده کرده است. این در حالی است که در ابیات دیگری به خصوص آن جایی که از پهلوانان به عنوان نره شیران نام می‌برد به صورت مثبت از شیر بهره می‌برد. در ادبیات پارسی نمونه‌هایی از جانوران مثبت نیز وجود داشتند که در دوره‌های بعدی از وجه منفی از آنها استفاده شد.

«در وجه جادویی شما به تاثیر حیوانات را در خواب و تعبیر آن در قالب‌هایی برگرفته از ادبیات می‌بینند. مثلا بلبل در کتب تعبیر خواب به معنای مرد قرآن‌خوان است در ادبیات نیز بلبل همچنین تعبیری دارد و با لحن و نواهای موسیقی همراه می‌شود و تعبیر آن سخن گفتن به زبان پهلوی، تورات خوان، لحن داودی، زندباف، گلبانگ پهلوی و اوستاخوان است.» (عبداللهی،۱۳۸۱: ۳۵۳)

به عنوان نمونه دو داستان دیگراز کتاب مرزبان نامه انتخاب و شخصیتهای تمثیلی آن شرح می گردد:

داستان موش و مار

در باب چهارم، موش و مار می‌خوانیم که ماری بزرگ و مهیب لانه ی موشی را در غیاب اوتصاحب کرد. موش توان مقابله با او را ندارد و مادر نیز او را از رویارویی با مار برحذر می دارد موش تدبیری اندیشید. باغبان خفته در آن نزدیکی را به سراغ مار فرستاد و مار با چوبدست باغبان به هلاکت رسید. در این داستان ، موش نمادی از آزادیخواهی است که در پی حفظ مالکیت خصوصی خویش است و برای رسیدن به این هدف مقدس، هراسی از رویارویی با دشمن(مار) ندارد و با طرح نقشه ای بر او غلبه می کند. شیرین کاری موش را در به دام انداختن مار از زبان وراوینی می خوانیم: « موش بر سینه‌ی باغبان جست، از خواب درآمد موش پنهان شد. دیگرباره در خواب رفت. موش همان عمل کرد... آتش غضب در دل باغبان افتاد....گرزی گران وسرگرای زیر پهلو نهاد ... موش به قاعده ی گذشته بر شکم باغبان وثبه بکرد...باغبان از جای بجست... در دنبال می دوید تا به نزدیک مار

رسید... موش همانجا به سوراخ فرو رفت. باغبان بر مار خفته ظفر یافت ، سرش بکوفت»(وراوینی، ۱۳۹۰: ۲۴۴)

« او در این مبارزه برای رهایی از چنگ دشمن، از دشمنی قویتر کمک می گیرد و چه گواراست پیروزی و فتحی که از درگیری دشمنان سرسخت حاصل می شود. این ویژگی همه ی آزادیخواهان است که هوشیار و زیرک اند و از نقاط ضعف قدرتمندان به شکل مطلوب برای رسیدن به آزادی و دفع ظلم بهره می برند.» (اطمینان، خدیجه،۱۳۸۷)

داستان زغن ماهی خوار با ماهی

در باب ششم ماهی خوار با ماهی می خوانیم روزی زغنی گرسنه ، یک ماهی را شکار می کند. ماهی چاره ای جز این ندارد که برای نجات خویش زغن را بفریبد . به همین دلیل به او وعده می دهد که اگر مرا به جان امان دهی ، هر روز ده ماهی به تو می دهم و اگر باور نداری مرا سوگند سخت بده. وقتی زغن می خواهد ماهی را سوگند دهد که به وعده اش وفا کند با گشودن دهان ، طعمه را از دست می دهد.

« این فسانه از بهر آن گفتم تا اول و آخر این کار نیکو بنگری و فاتحت با خاتمت برابر کنی و بدانی که خوض پیوستن اولی تر یا عنان عزم باز کشیدن ، تا نه تعجیلی رود که در ورطه ی ندامت افکند و نه توقعی که از ادراک فرصت باز دارد» (وراوینی،۱۳۹۰: ۳۶۴)

ماهی در این داستان نمادی از ملت های ضعیف و مظلوم است که اگر اراده کنند و خرد و هوشیاری خود را به کار اندازند، می توانند با استبداد زغن که همان قدرتهای استعمارگر و استبدادی است مبارزه کنند وآنان را شکست دهند. ماهی آزادی-خواهی است که برای به دست آوردن آزادی خود ، اندیشه و تدبیر لازم را به کار می گیرد و دشمن سرسخت و مستبد را شکست می دهد.

«گرایش به آزادی‌خواهی و مبارزه با استبداد حاکم و حفظ مالکیت خصوصی در فطرت تمامی انسانها وجود دارد و در دوره های گوناگون تاریخی نمودهایی از خود نشان داده است. گاه به دلایل امنیتی، متون ادبی حتی پیش از تاریخ مدوّن و مکتوب ، این ویژگی پسندیده ی انسانی را در خود می نمایاند. مرزبان نامه هم به تبع کتاب کلیله و دمنه از جمله آثار ادبی - سیاسی است که می توان آزادی‌خواهی و پیامدهای اجنتاب ناپذیر آن را به روشنی مشاهده کرد.

در این متون ادبی - سیاسی ، مفاهیم آزادیخواهی از زبان حیوانات کوچکی چون موش (موش و مار) و یا ماهی (زغن ماهی خوار و ماهی) به روشنی و با صراحت بیان می شود تا پادشاهان زمان با توجه به نتایج حاصل از داستان عبرت بگیرند و اندکی از فشار استبداد بر رعیت بکاهند و حکومت خود را استحکام و تداوم ببخشند. همین حفظ قدرت و استمرار آن، موجب شده است تا همه ی قدرتمندان به این گونه ی آثار ادبی - سیاسی علاقه و توجه نشان دهند.» (اطمینان، خدیجه،۱۳۸۷)

نتیجه

«قصه هایی که از زبان حیوانات ماجراهای ان ها روایت می شود و اعمال و احساسات انسان به حیوانات نسبت داده می شود که اغلب جنبه ی تمثیلی و نمادین دارد و بر مفاهیم معنوی و اخلاقی تأکید می ورزد.مثل افسانه های تمثیلی کلیله ودمنه و داستان های بید پای و مرزبان نامه». (میرصادقی،۱۳۸۲: ۹۵)تمثیل در معنای داستان تمثیلی ، معادل الگوری است و مراد از آن ، بیان داستانی است از زبان انسان یا حیوانات ، که گذشته از معنای ظاهری ، دارای معنایی باطنی و کلی نیز هست؛ معنایی که آن سوی واژه های نمادین و رمزآمیز (سمبلیک) نهان است . داستانهای تمثیلی را بر اساس شخصیتهای داستان به دو قسم تقسیم کرده اند:

الف) داستانهایی که قهرمانان آنها شخصیتهای انسانی هستند.« این داستانها، هدفی اخلاقی و دینی دارند و می کوشند تا خواننده و شنونده را متنبه سازند و از خواب غفلت بیدار کنند و بدینسان به اصلاح بپردازند. فرنگیان از اینگونه داستانها به پارابل تعبیر کرده اند و اندرزهایی را که از حضرت عیسی علیه السلام ، در قالب داستانهایی کوتاه یا به صورت مثَلها، در انجیلهای چهارگانه نقل شده است ، نمونه های برجسته پارابل به شمار آورده اند مانند داستان گوسفند گم شده که نماد گمراهان است و تلاش برای یافتن آن ، که بیانی است از کوشش در جهت ارشاد گمراهان .داستانهای مذهبی که با هدف تنبیه غافلان نوشته شده اند در شمار پارابلها یا گونه ای از پارابلها هستند.» (تقوی، ۱۳۷۶: ۹۴و۹۵)

ب) داستان هایی که غالب شخصیت های آنها حیوانات اند. «از این داستانها به فابل تعبیر می شود و در آنها دو هدف موردنظر است : یکی ، تعلیم اخلاقی و اگر داستان عرفانی باشد تعلیم عرفانی ـ اخلاقی ؛ دوم ، نقد سیاسی و اجتماعی» (همان ، ص ۹۲ـ۹۳) مثل داستانهای کلیله ودمنه و مرزبان نامه ، در این داستانها، گاه گوینده ،

خود رمزها را کشف می کند و معنای باطنی را آشکار می سازد، چنانکه در برخی از داستانهای مرزبان نامه این رمزگشایی به دنبال ذکر تعبیر «این افسانه بهر آن آوردم » صورت می گیرد.

منابع

۱- ابوالمعالی نصرالله منشی(۱۳۴۳) ،**کلیله و دمنه** ، مجتبی مینوی ، تهران.

۲- بهار، محمد تقی(۱۳۶۷) **سبک شناسی** ،تهران،امیرکبیر

۳- تقوی ، محمد،(۱۳۷۶) **داستانهای حیوانات در ادب فارسی** ، تهران.

٤- سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۹)بوستان، تصحیح و شرح خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علیشاه.

٥- شمیسا،سیروس(۱۳۷۰)**نقد ادبی**، تهران، بیان.

٦- عبداللهی، منیژه، **فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی**،نشر پژوهنده.

۷- مولوی، جلال الدین محمد، **مثنوی معنوی**، تصحیح نیکلسون،چاپ هفتم، تهران، امیرکبیر.

۸- وراوینی، سعدالدین(۱۳۹۰) **مرزبان نامه**،تصحیح خلیل خطیب رهبر،تهران،انتشارات صفی علیشاه

۹- ــــــــــــــ(۱۳۶۷) ــــــــــتصحیح محمد روشن، تهران،نشر نو

۱۰- میر صادقی،جمال(۱۳۸۲)**ادبیات داستانی**،تهران ، انتشارات علمی.

۱۱- میر صادقی،جمال(۱۳۷۶)،**عناصر داستان**،چاپ سوم،تهران، انتشارات علمی.

مقالات

۱- اطمینان، خدیجه(۱۳۸۷)**لیبرالیزم و مشابهت های مضامین کلیله و دمنه و مرزبان نامه با آن** ،مجله زبان و ادبیات فارسی ، ش ۱۰.

۲- مجیدی، فاطمه(۱۳۸۴)**ریخت شناسی داستان شیخ صنعان**،فصل نامه ی پژوهش های ادبی،شماره ۷ ،ص۱۶۲-۱۴۵.

۳- ملک محمدی،ناهید(۱۳۸۸) **فابل در مرزبان** نامه ،فصل نامه ی رشد ادب فارسی،شماره ۲،ص ۱۱- ۹

۴- یاکوبسن س.پ. **پراپ و قصه ی پریان** ،مترجم : خراسانی،محبوب، ،مجله کلک، اسفند ۱۳۸۱شماره ۱۳۷

۵- http://www.persianpersia.com/artandculture/artandculture.php

نقدی بر مرزبان نامه به تصحیح دکتر خلیل خطیب‌رهبر

دکتر شکرالله پورالخاص[۱]
پیام فروغی‌راد[۲]

چکیده

آقای خلیل خطیب‌رهبر یکی از پژوهندگانی است که در طول زندگی علمی خود، آثار فاخر ادبی، همچون تاریخ بیهقی، دیوان حافظ و مرزبان نامه را تصحیح کرده است و در این راستا زحمات فراوانی را متحمل شده است. با وجود ارج نهادن به زحمات ایشان، باید گفت در تصحیح کتاب مرزبان‌نامه، اشتباهات و ایراداتی وجود دارد که برطرف کردن این ایرادها، کمک شایانی بر خوانش و فهم متن می‌کند. اغلب این ایرادها مربوط به ویرایش و معنای لغات و جملات است. براساس این، هدف نگارندگان از این پژوهش، شناسایی و برطرف کردن این ایرادها است. باید اذعان کرد که بیان این ایرادها، از ارزش و اعتبار کار علمی دکتر خطیب‌رهبر نمی‌کاهد و به پاس زحمات بی‌دریغشان در تصحیح و شناساندن و حفظ آثار فاخر و گران‌بهای ادبی، از ایشان سپاس‌گزاری می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: مرزبان نامه، خطیب رهبر ، تصحیح، نقد.

۱-دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی pouralkhas@uma.ac.ir
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی foroghirad@uma.ac.ir

مقدمه

مرزبان نامه در اصل به زبان طبری بوده، و مؤلّف آن مرزبان بن شروین از شاهزادگان طبرستان در اواخر قرن چهارم هجری است(بهار، ۱۳۷۶: ۹۳۲). این کتاب از نوع ادب تمثیلی است که شخصیّت‌های اصلی قصه‌های آن را حیوانات تشکیل داده است. «دراواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم، دو نفر بدون این‌که از کارهای یکدیگر خبر داشته باشند - وراوینی صاحب مرزبان‌نامه و محمد بن غازی الملطیوی صاحب روضه العقول- آن را به نثر فارسی ترجمه کرده‌اند»(شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۳۲). با این وجود، می‌توان گفت که «روضه العقول و مرزبان‌نامه دو همزادند که از یک پستان شیر خورده و در کنار یک دایه پرورش یافته الّا این‌که لغات تازی غریب در روضه العقول بیشتر از مرزبان‌نامه به کار رفته، و شعر پارسی در آن کمتر استشهاد شده است»(بهار، ۱۳۷۶: ۹۳۳). از میان این دو اثر - مرزبان‌نامه وراوینی و روضه العقول ملطیوی- اثر وراوینی توانسته است بیش از دیگری در دل‌ها جای گیرد و خود را به عنوان نمونه‌ی زیبای نثر فنّی در ادبیات فارسی معرّفی کند.

اهمیت مرزبان‌نامه‌ی وراوینی به اندازه‌ای است که پژوهندگان بزرگی چون مرحوم علّامه قزوینی، شادروان محمد روشن و دکتر خلیل خطیب‌رهبر عمر گران‌بهای خود را در تصحیح آن سپری کرده‌اند. تلاش خطیب‌رهبر در تصحیح و شرح مرزبان‌نامه ستودنی است؛ از این روی که با استفاده از علم بی‌کران خویش، توانسته است به گره‌گشایی از مشکلات دستوری، ادبی و فکری مرزبان‌نامه بپردازد؛ اما در تصحیح این اثر، در برخی از موارد، ایرادها و اشتباهاتی به چشم می‌خورد که در مقابل ارزش والای کار علمی آقای خطیب‌رهبر، خودنمایی ندارد. به جهت احترام به استاد بزرگ و همچنین آگاهی خوانندگان این اثر، بر خود وظیفه دیدیم که به ذکر آن‌ها بپردازیم:

صفحه‌ی ۱۰- در جمله‌ی «قدح‌های ممزوج از قدح و مدح آن (را) اسماع خوانندگان بر نوای اسجاع او از یکدیگر فرا گرفته»، در شماره‌گذاری جهت توضیح در پاورقی اشتباهی رخ داده است؛ به این صورت که آقای خطیب رهبر، معنای «قدْح» را در پاورقی بیان کرده است اما در متن کتاب، شماره‌ی ارجاع بر روی کلمه‌ی «قَدَح» قرار گرفته است.

صفحه‌ی ۳۹- در جمله‌ی «برادرِ ملکِ عادل انوشروان بر مُلک طبرستان پادشاه بود»، نیز ایراد فوق، دیده می‌شود؛ به این صورت که در پاورقی، معنای «مُلک» بیان شده است؛ اما در متن کتاب، بر روی «مَلِک» شماره‌گذاری شده است. در واقع، اشتباه صفحه‌ی ده ـ

اشتباه در شماره‌گذاریِ دو کلمه‌ای که جناس ناقص حرکتی دارند- در این صفحه نیز تکرار شده است.

صفحه‌ی ۶۲- آقای خطیب رهبر در توضیح جمله‌ی «نزدیک شد سرّ خاطرِ خویش را عشّاق‌وار از پرده بیرون افکند»، معنی آن را اینگونه بیان کرده است که «چندان که بی‌خودانه به دست‌افشانی و پاکوبی برخاست». با توجه به فحوای متن، این معنی نادرست به نظر می‌رسد؛ با توجه به صفحه‌ی ۶۰ که در مورد بهرام گور آمده است: «متنکّروار به خانه‌ی او فرود آمد بیچاره میزبان ندانست که میهمان کیست، لاجرم تقدیم نزلی که لایق نزول پادشاه باشد، نکرد و به خدمتی که شاهان را واجب آید، قیام ننمود» می‌توان گفت که سرّ خاطر بهرام گور، خود را معرفی نکردن و ناشناس جلوه دادن است که میزبان نتوانست او را بشناسد. بنابراین دست‌افشانی و پاکوبی در معنای این عبارت صحیح نیست.

صفحه۱۱۱- در جمله‌ی «و در حفظ مناظم حال و ضبط مصالح مآل بر قول و فعل تو مرا اعتماد حاصل آمد.» کلمه‌ی «حفظ» به صورت «حفط» ذکر شده است.

صفحه‌ی ۱۴۷- در یادداشت شماره هشت اشاره شده است که «خنّاس» و «وسواس» مقتبس است از آیه‌ی چهارم سوره‌ی ناس، باید متذکر شد که کلمه‌ی «کنّاس» که در شماره‌ی سه پاورقی به آن اشاره شده است، در آیه‌ی دوم سوره‌ی ناس، از دو کلمه »مَلِکِ النّاس»، قابل اقتباس است، به بیانی واضح‌تر، وراوینی، در کلمه‌ی کنّاس، به حرف آخر کلمه‌ی قرآنی «مَلِکِ» و کلمه‌ی «النّاس»، اشاره‌ی لطیفی کرده است و صحت این سخن، با توجه به دو کلمه‌ی قبلی(وسواس و خنّاس)، اثبات می‌شود.

صفحه‌ی ۱۵۹- در جمله‌ی «اما میدانم به کودکی و کار ناآزمودگی صرف مال نه در مصبّ صواب کرده‌ای»، کلمه‌ی «کودکی» در پاورقی شماره‌ی بیست و یک، مجازاً به معنای نادانی و گولی ذکر شده است در حالی که با توجه به جمله‌ی «اگرچه خرق و فجور از طبع تو دورست» که «خرق» در پاورقی شماره‌ی هیجده به معنای «نادانی» آمده است و اشاره به نادان نبودن پسر بازرگان دارد، باید گفت کودک در این‌جا مجازاً به معنای نادانی نیست بلکه مجازاً به معنای «بی‌تجربه» است که با کلمه‌ی «کارناآزمودگی» نیز تناسب دارد؛ بنابراین معنای «کودکی» اشتباه ضبط شده است.

صفحه‌ی۲۰۷- در جمله‌ی«و ای ملک، بدانک این اموال منضّد که به صورت عسجد می‌نماید، همیه‌ی دوزخست»، کلمه‌ی «هیمه» به معنای هیزم، به صورت همیه ضبط شده است. ضبط صحیح این کلمه، در پاورقی شماره چهار ذکر شده است.

صفحه‌ی۲۲۷- آقای خطیب رهبر، «سفینه» را در پاورقی شماره‌ی پنجم، به معنای جنگ، یا چنگ، بیاض بزرگ یا دفتر شعر آورده است در حالی‌که با توجه به متن داستان، این معنی نادرست است؛ به بیانی دیگر، با توجه به عبارت »میزبان بر سبیل اعتذار از تعذّر شراب حکایت کرد و گفت: شک نیست که آیینه‌ی زنگار خورده‌ی عیش را صیقلی چون شراب نیست و طبع مستوحش را میان حریفان وقت که بقای صحبت ایشان را همه جا به شیشه‌ی شراب شاید خواند» و ادامه‌ی داستان چنین به نظر می‌رسد که معنای «سفینه»، کشتی است که نوعی جام شراب می‌باشد و در اینجا مجاز با علاقه‌ی حال و محل(ذکر محل و اراده‌ی حال) بیان شده است. حافظ گفته است:

کشتی باده بیاور که مرا بی‌رخ دوست　　گشت هر گوشه‌ی چشم از غم دل دریایی
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۹۰)

و نظامی در هفت پیکر گفته است:

روزی از روضه‌ی بهشتی خویش　　کرد بر می روانه کشتی خویش
(نظامی، ۱۳۸۴: ۶۳)

و خاقانی گفته است:

دریا کش از آن چمانه‌ی زر　　کو ماند کشتی گران را
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۱)

صفحه‌ی ۲۳۴- آقای خطیب رهبر، ترکیب «غوایل زحمت» را تشبیه صریح در نظر گرفته است در حالی‌که با توجه به معنای آن(بلاهای ناشی از زحمت و ازدحام مزاحمان) به راحتی می‌توان فهمید که این دو کلمه‌ی اضافه‌ی تشبیهی نیستند.

صفحه‌ی ۲۴۲- آقای خطیب رهبر، در جمله‌ی «تُرا این کار برناید تو با این کار برنائی»، کلمه‌ی برنایی را در معنای «برنتابی» و برابر با «نتوانی» گرفته است ولی با کمی دقّت می‌توان دریافت که تلفظّ اصلی این کلمه به صورت «بُرنایی» و به معنای «جوان بودن» و مجازاً به معنای «بی‌تجربگی» است و تقریباً هم معنا با «کودک» در عبارت «اما میدانم به کودکی و کار ناآزمودگی صرف مال نه در مصبّ صواب کرده‌ای» که در صفحه‌ی ۱۵۹این کتاب آمده است. در چهار مقاله آمده است: «و آن غضب به درجه‌ای کشید که هر ساعت دست به تیغ می‌کرد و ندیمان چون برگ درخت همی‌لرزیدند که پادشاه بود و کودک بود» (نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۷۰). علاوه بر این، صحت کلمه‌ی «بُرنایی» مجازاً به معنای «بی‌تجربگی» را با توجه به متنِ «اما بدانک، چون کسی در ممارستِ کاری روزگار

گذاشت و به غوامض اسرار آن رسید و موسوم آن شد، هر چند دیگری آن کار دارند و کمال و نقصان آن شناسند لیکن چون پیشه ندارد هنگام مجادله و مقابله و غالب دستی خداوند پیشه را باشد» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۴۵) می‌توان اثبات کرد که در این متن، منظور از «پیشه»، تجربه و ورزیدگی و «خداوند پیشه»، افراد باتجربه است.

صفحه‌ی ۲۴۹- در معنای دو بیت فارسی، تناقضی به چشم می‌خورد؛ به این صورت که در معنای ترجمه، ابتدا گفته شد که «به سبب بدخوئی از نعمت زیبائی چهره برخوردار نگشته‌ای»(همان: ۲۴۹) و بلافاصله در ادامه‌ی آن آمده است:«عاشقان به زیبایی جمال تو از حسن دیگر نیکوان بی‌نیازند»(همان: ۲۴۹). در جمله‌ی اولی به عدم زیبایی، و در جمله‌ی دوم به زیبایی معشوق اشاره شده است که در واقع این دو سخن متناقض هستند.

صفحه‌ی ۳۰۹- در جمله‌ی «و دشمن که افتاد در لگدکوبِ قهر باید گرفت تا برنخیزد»، ترکیبِ «لگدکوبِ قهر» تشبیه صریح گرفته شده است در حال‌که این ترکیب، اضافه‌ی اقترانی است به این جهت که میان مضاف و مضاف‌الیه مقارنت و همراهی وجود دارد(انوری/احمدی‌گیوی،۱۳۷۹: ۱۲۶). به این ترتیب، معنای این ترکیب به صورت لگدکوبی از روی قهر است و به کار بردن تشبیه صریح برای ترکیب، نادرست است از این روی که قهر به لگدکوب تشبیه نشده است.

صفحه‌ی ۳۱۲- در شماره‌ی هشت پاورقی بیتی از خاقانی به صورت زیر آمده است:

خرد می‌خواست تا در صفت بالا برتری جوید گرفتم دست و افکندم به صف پاچانش

ولی این بیت در دیوان خاقانی که به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی چاپ شده است به صورت زیر آورده است:

هوا می‌خواست تا در صف بالا برتری جوید گرفتم دست و افکندم به صف پاچانش

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۱۰)

در بیت بالاتر که آقای خطیب‌رهبر در پاورقیِ مرزبان‌نامه به عنوان شاهد مثال آورده است، دو اشتباه دیده می‌شود:

۱- آقای خطیب‌رهبر به جای کلمه‌ی «هوا»،کلمه‌ی «خرد» را آورده است.

۲- در مصراع اول، به جای کلمه‌ی «صف»، کلمه‌ی «صفت» آمده است.

صفحه‌ی ۳۲۵- در جمله‌ی «اکنون شما را از مشاحنت و مداهنت دور می‌باید شدن»، کلمه‌ی «مداهنت» را به معنای «پوشیدن کار، ظاهر کردن خلاف باطن» آورده است؛ در حالی‌که آقای محمد روشن، این کلمه را به معنای «چرب زبانی» آورده است(روشن،

۱۳۷۶: ۱۰۷۲). در کلیله و دمنه آمده است: « بیچارگان یاران گیرند و مذلّت‌ها کشند و مکرها اندیشند و مخدوم را مداهنت کنند»(منشی، ۱۳۸۳: ۳۳۰). شادروان مینوی نیز در توضیح، آن را به معنای «نرمی کردن با کسی»، «چرب زبانی» و «تملّق گفتن» آورده است. بر اساس این، و با توجه به کلمات «تبصبص» و «چاپلوسی» که در ادامه‌ی جمله‌ی نقل شده از مرزبان نامه آمده است، معنایی که محمد روشن و شادروان استاد مینوی از این کلمه ارائه دادند، درست است.

صفحه‌ی ۴۶۱- در جمله‌ی «تا بدانی که زهر و تریاک هر دو از یک معدن می‌آید و سنبل و اراک هر دو از یک منبت می‌روید»، آقای خطیب رهبر کلمه‌ی «اراک» را به معنای «گیاهی تلخ و شورمزه» آورده است؛ در حالی که این کلمه به معنای چوبی است که در قدیم جهت ساختن مسواک از آن استفاده می‌شد. در نفثةالمصدور آمده است:

اراکَ الْحِمی! قُل لِی بِأی وسیلَةٍ تَوَسَّلْتَ، حتّی قَبَّلَتْکَ ثُغُورُها

(زیدری نسوی، ۱۳۸۹: ۷۹)

و معنای این بیت، چنین است: «ای چوب اراک کوی معشوق، به چه دستاویز توسل جستی(به چه حیلت گراییدی) تا دندان وی تو را بوسه زد»(همان: ۲۸۷).

صفحه‌ی ۴۷۵- یکی از ایرادهای ویرایشی که در این کتاب فراوان دیده می‌شود، آوردن دو کلمه بدون فاصله، در کنار یکدیگر است که باعث می‌شود خواننده در برخی موارد دچار مشکل شود و رسیدن به معنای کلمه یا کلمات ناممکن شود. نمونه‌ی این ایراد، در جمله‌ی «امّا ترادر حاصل و فذالک این کار بهتر باید نگریست». در این جمله کلمات «تُرا»- (تو را)- و «در» بدون فاصله در کنار هم قرار گرفته اند که باعث شده است خواننده به سختی به معنای آن دست یابد و با توجه به این که مرزبان نامه به نثر فنّی نوشته شده است، خواننده‌ی مبتدی شاید چنین تصور کند که این ترکیب یک کلمه جدید است.

صفحه‌ی ۴۷۶- در جمله‌ی «هر چ می‌گوید از سرو فورِدانش و عثور بر کنه کار روزگار می‌آید» ایراد فوق دیده می‌شود و باید با رعایت فاصله به صورتِ «از سر وفورِ دانش» نوشته شود تا خواننه بهتر متوجه آن شود.

صفحه‌ی ۴۸۵- آقای خطیب‌رهبر در جمله‌ی «و صفت رغادت این عیش و تنعّم که وصمت زوال و تصرّم مبیناد»، ترکیبِ « وصمت زوال و تصرّم» را تشبیه صریح گرفته است در حالی که این‌گونه برداشت، نادرست است.

صفحه‌ی ۴۸۷- در جمله‌ی «و حدیث غراب و آن شکل غریب که چون نعیب او منذر و محذّر بود» کلمه‌ی «چون» را به معنای «چگونه» آورده است در حالی که این کلمه در متن فوق از ادات تشبیه است و در معنای «مانند» به کار رفته است و معنای جمله چنین است: و ان زاغ که شکل آن همچون صدای او بیم دهنده و ترساننده بود.

صفحه‌ی۴۹۳- در جمله‌ی «ماراطاقت‌صدمت‌و حدّنبرد ایشان نباشد»، کلمات بدون فاصله در کنار هم قرار گرفته‌اند.

صفحه‌ی۴۹۳- در پاورقی شماره‌ی هشت، «پروردرگان» به جای واژه‌ی صحیح «پروردگان» ضبط شده است.

صفحه۵۰۲- از دیدگاه آقای خطیب‌رهبر، ظاهراً ترکیب «آرد سبز علف» در جمله‌ی «مگر از بس آرد سر علف که بطواحن نواجذت فرو می‌رفت»، صحیح‌تر از «آرد سر علف» است. امّا باید گفت که آقای روشن، ترکیبِ «آرد سر علف» را در متن آورده است و آن را درست پنداشته است و بیان کرده است که نظر مرحوم قزوینی و مرحوم فرزان نیز چنین است(روشن، ۱۳۷۶: ۷۱۳). علاوه بر این، منظور از واژه‌ی «آرد» در این جا، می‌تواند مجازاً (مجاز به علاقه‌ی مایکون)، خوشه‌ی سر علف باشد که بعدها تبدیل به آرد می‌شود.

صفحه‌ی ۵۴۲- در توضیحِ «بر ظهر نامه نوشتن» در جمله‌ی «کعبتین غرامت طبع را باز مالید و او را عفو فرمود و بر ظهر نامه نوشت» آمده است: «بر پشت نامه نوشتن». لازم بود به معنای کنایی «برپشت نوشتن جواب نامه» که عبارت است از «جواب نامه با خواری دادن» است اشاره شود؛ از این جهت که استخفاف و خوار شمردن نیز با این جمله مناسبت دارد. در چهار مقاله آمده است: «از غایت زعارت باسکافی [به اسکافی] اشارت کرد که چون نامه جواب کنی از استخفاف هیچ باز مگیر و بر پشت نامه خواهم که جواب کنی»(نظامی عروضی،۱۳۸۵: ۲۴).

صفحه‌ی ۶۰۰: در جمله‌ی «مخالفت آب و هوای اسفار درو اثر کردست و دست و پای چنین باریک گشته یا رشته‌ایست که در بخاراتش جمع آمده»، آقای خطیب‌رهبر بیان کرده است که «بخاراتش»، خوانا و مفهوم نیست و عبارت مبهم است. این ناخوانا بودن همان دغدغه‌ای است که ما در سطور بالاتر، در باره کلماتی که نزدیک به و بدون فاصله نوشته می‌شوند، داشتیم. در واقع، در عبارت «بخاراتش» نیز اگر فاصله گذاری رعایت می‌شد مفهوم آن آشکار می‌شد؛ به بیانی دیگر، این عبارت از دو کلمه‌ی «بخار» و «آتش» (بخارِ آتش)تشکیل شده است(روشن، ۱۳۷۶: ۴۴۸)که به جهت عدم رعایت فاصله در

نسخه‌ی اصلی، باعث شده است که آقای خطیب‌رهبر این عبارت را مبهم و ناخوانا تلقّی کنند.

صفحه۶۷۳- در معنای بیت:

داورِ من توئی و چون باشد آنک بیدادگر بود داور

اشتباهی به چشم می‌خورد. منظور نویسنده آن نیست که داور، به طور عام ستمگر پیشه باشد و در حقّ همه ستم پیشه گیرد (این نوع ستم، برداشتی است که از توضیح مصحّح محترم کتاب می‌شود)، بلکه منظور آن است که من از ستمی که تو بر من روا داشتی به تو شکایت کنم همان‌گونه که در کلیله و دمنه آمده است:

«یا أعدَلَ الناسِ إلّا فی مُعاملتی فیکَ الخِصامُ و أنتَ الخَصمُ و الحَکَمُ

معنی: ای دادگرترینِ مردمان جز در معامله‌ی من، هست در باره‌ی تو دعوی من، هم توئی خصم و هم توئی دادگر»(منشی، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

صفحه‌ی ۶۷۸- در جمله‌ی «باد وقتی مطرّاگری حلّه‌ی بهاران کند و وقتی خرقه‌ی کهنه‌ی خزان از سر بر کشد»، عبارت «از سر بر کشیدن را» به معنای «بر کندن و به در آوردن» آورده است. با توجه به سیاق چند جمله که در آن‌ها از دو عمل متفاوت(به بیانی واضح‌تر از دو عمل مفید و زیان) باد، آتش، آب و خاک(عناصر اربعه) سخن گفته است، معنای «به تن کردن و پوشاندن» درست‌تر است. یعنی عمل مفید باد: مطرّاگری حلّه‌ی بهاران و عمل مضرّش: پوشاندن لباس کهنه‌ی خزان؛ همان‌گونه که آب با عمل مفیدش گاهی عطش تشنگان را فرو نشاند و با عمل مضرّش گاهی کشتی مسافران را در دریا غرق می‌کند. اگر ما معنایی را که آقای خطیب‌رهبر ارائه دادند، بپذیریم، آن گاه برای پاییز دو عمل مفید و مثبت بر شمردیم که با جملات بعد از آن هم‌خوانی ندارد.

صفحه‌ی ۷۰۱- در یادداشت شماره‌ی سیزدهم، بیتی از دیوان حافظ به صورت زیر آورده شده است:

گوهر مخزن اسرار همانست که بود حقه‌ی مهر بدان نام و نشاست که بود

با اندک دقّتی در وزن و قافیه‌ی این بیت می‌توان دریافت که صورتِ صحیحِ «نشاست»، «نشانست» است که حرف «ن» را از قلم انداخته است.

نتیجه‌گیری

با وجودِ ارزش والای علمیِ اثر خطیب‌رهبر(تصحیح مرزبان‌نامه) و ارج نهادن به مقام و زحمات ایشان، باید گفت که در تصحیح مرزبان‌نامه ایرادهایی و اشتباهاتی دیده می‌شود که می‌توان آن ها را به چند نوع تقسیم‌بندی کرد:

۱ـ ایراد ویرایشی: همچون جا به جایی حروفِ کلمه، عدم رعایت فاصله بین دو کلمه، اشتباه در ارجاع کلمه به پاورقی و حذف حرف یا نقطه‌ای از کلمه. این ایرادهای به ویراستاری مربوط، و از عهده‌ی مصحّح گرامی، ساقط است.

۲ـ بلاغت: در برخی موارد ترکیبات اضافی و استعاری را با عنوان تشبیه صریح آورده است.

۳ـ لغوی: در برخی موارد، لغت را بدون در نظر گرفتن مفهوم جمله، معنی کرده است. به بیانی بهتر، کلمه را در معنای حقیقیِ خود آورده است ولی با توجه به جمله می‌توان فهمید که آن کلمه در معنای مجازی به کار رفته است.

۴ـ شرح بیت.

۵- معنای جمله: در برخی از موارد، جمله چنان معنا شده است که با متن پیشین و پسینِ خود تناسب ندارد و این معنای غلط به داستان آسیب می‌رساند.

باید اذعان کرد که این چند ایرادی که بر شمردیم از ارزش والایِ علمیِ دکتر خطیب‌رهبر چیزی نمی‌کاهد و جای آن است که از ایشان به جهت تلاششان برای تصحیح و پژوهش در زمینه‌ی آثار فاخر ادبی سپاس‌گزاری کنیم.

منابع

۱. قرآن کریم
۲. انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن(۱۳۷۹)، دستور زبان فارسی۲، تهران: انتشارات فاطمی، چاپ بیستم.
۳. بهار، محمد تقی(۱۳۷۶)، سبک شناسی ج۳، تهران: انتشارات مجید، چاپ نهم.
۴. حافظ، شمس‌الدین محمد(۱۳۷۴)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انتشارات زوّار، چاپ دوم.
۵. خاقانی، افضل الدین(۱۳۷۴)، دیوان خاقانی شروانی، به تصحیح ضیاءالدین سجّادی، تهران: انتشارات زوّار، چاپ پنجم.
۶. خرندزی زیدری نسوی،شهاب‌الدین(۱۳۸۹) نفثه المصدور، به تصحیح امیر حسین یزدگردی، تهران: انتشارات توس، چاپ سوم.
۷. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، سبک شناسی نثر، تهران: انتشارات میترا، چاپ دوازدهم.
۸. منشی، ابوالمعالی نصرالله(۱۳۸۳)، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: اتشارات امیر کبیر، چاپ بیست و پنجم.
۹. نظامی عروضی سمرقندی(۱۳۸۵)، چهار مقاله، به تصحیح محمد قزوینی، انتشارات جامی.
۱۰. نظامی گنجوی(۱۳۸۴)، هفت پیکر، به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: انتشارات زوّار، چاپ اول.
۱۱. وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۹)، مرزبان‌نامه، به تصحیح خلیل خطیب‌رهبر ، تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ پانزدهم.
۱۲. وراوینی، سعدالدین(۱۳۷۶)، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد روشن، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ سوم.

تنوّع و تحرّک و عوامل آن ها در کلیله و دمنه

دکتر شکراله پور الخاص[1]
حلیمه عبدی سیدلر[2]

چکیده :
مهمترین مسئله در این تحقیق، بررسی تنوّع و تحرّک در حکایت های کلیله و دمنه است. در این تحقیق،در بخش نخست به عوامل تنوّع و تحرّک که در هشت مبحث (مکالمه و مناظره، تعریف، توصیف، استدلال، مقایسه، بررسی علل و نتایج، تقسیم بندی و استشهاد) ارائه کرده ایم، پرداخته می شود؛ دربخش دوم چهار عامل اساسی با عنوان دقایق بلاغی مورد بررسی قرار می گیرد؛ یعنی: ایجاز، اطناب، سادگی بیان و صمیمیّت و سلاست و عمق. و درآخر نیز به برخی دیگر از عوامل تنوّع و تحرّک اشاره ای شده است. نصرالله منشی در بیان مطالب و ادای معانی و بکاربردن صنایع ادبی چنان قدرتی از خود نشان داده که سبب شهرت کتابش در قرون بعد شده است. هر چند نثر کلیله و دمنه متکلّفانه است، و در انشای کتاب الفاظ تازی و آیات و احادیث زیادی به چشم می خورد؛ امّا وجود تشبیهات و رعایت صنایع لفظی و معنوی رنگ و رونق خاصّی به آن داده است و به این کتاب تنوّع و تحرّک بخشیده است. ما سعی کرده ایم در این تحقیق به قطره ای از دریای زیبایی های کلیله و دمنه اشاره ی مختصری داشته باشیم، چون ما توانایی بیان همه ی زیبایی های آن را نداریم .

کلیدواژه‌ها: تنوّع و تحرّک، کلیله ودمنه، اطناب، بلاغت، آرایه های لفظی و معنوی.

۱-دانشیار دانشگاه محقق اردبیلی؛ pouralkhas@uma.ac.ir
۲-کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

مقدمه:

ابوالمعالی نصرالله منشی از نویسندگان فصیح و بلیغ پارسی است، ما هر چقدر از مهارت او در نویسندگی بگوئیم، کم گفته ایم. این تحقیق که ما انجام دادیم در حقیقت مشتی است از این خروار، که نمی توان در حجم محدود این مقاله، زیبایی های کلیله و دمنه را به تصویر کشید. ما در این تحقیق می خواهیم تنوّع و تحرّک و عوامل آن ها را در کلیله و دمنه مورد بررسی قرار دهیم، با استفاده از راه های گوناگون پرورش معانی و هم چنین نشان دادن صنایع مختلف بدیعی و بلاغی و آرایه هایی مثل: سجع، جناس، طباق و تضاد، مراعات النظیر، استعاره، تشبیه، کنایه و تمثیل و بسیاری موارد دیگر. لازم به ذکر است که امتزاج موارد بالا با یکدیگر و تعادل بین لفظ و معنی، جلوه و تنوّع ویژه ای به نوشته می دهد. زرّین کوب نیز به این موضوع اشاره می کند: شیوه ی نویسندگی نصرالله منشی از جهت متانت در بیان و تعادل لفظ و معنی ممتاز است، به طوری که برخی شایسته می دیدند که سخن اورا « قرآن پارسی» بخوانند. (زرّین کوب، ۱۳۸۵: ۱۷۸)

در کتاب« برسمند سخن » مشخصاتی برای یک نوشته ذکر شده است که به اختصار اشاره ای به آن ها می کنیم: ۱- ساده و روان باشد ۲- کوتاه و مختصر باشد؛ کلام موجز بهتر از طولانی و مشروح است. ۳- ازروی ایمان نوشته شود ۴- تنها مشغول کننده نباشد ۵- انشایی متداول و شیوا داشته باشد.(وزین پور،۱۳۷۸: ۹۳- ۱۰۵).درظاهر به نظر می- رسدکلیله و دمنه فاقد این ویژگی هاست، در حالیکه چنین نیست؛ هرچند کلیله ودمنه به نثر مصنوع نوشته شده است اما در بسیاری جاهای این کتاب مطالب ساده و آسان فهم نیز دیده می شود، روش نصرالله منشی در این کتاب اطناب است، اما نویسنده این ویژگی را در حدّ اعتدال و به مقتضای حال مخاطب به کار برده است. ازآنجایی که این کتاب داستان هایی در مورد حیوانات است، در وهله ی اوّل سرگرم کننده به نظر می آید، لیکن مطالب عمیق و پرمحتوایی دربردارد، در موردشیوه ی انشای او هم می توان گفت که انشای او بسیار زیبا و فصیح است. زیبایی و دلنشینی کتاب سبب شده است آثار بسیاری به تقلید از آن نوشته شود؛ که بارز ترین آن ها مرزبان نامه و سندبادنامه است ، با وجود این هیچ کدام نتوانستند مانند کلیله و دمنه در عرصه ی ادبیات، خود را نشان دهند. نثر کتاب از لحاظ استواری انشاء و ترکیب عبارات و داشتن اسلوب عالی و آراستگی زبان،کم نظیر است و نصرالله منشی توانسته است به مدد تشبیهات، تصاویر و تمثیلات مکرّر هر

مفهوم دقیق و هر اندیشه ای را آسان فهم سازد. (یوسفی، ۱۳۷۲: ۱۶۳) وجود آرایه های ادبی سبب شباهت بیش از اندازه ی این کتاب به شعر می شود. البته نثر فنی نثری است که می خواهد به شعر نزدیک شود و وجود استعاره و تشبیهات دلنشین در کلیله و دمنه این سخن را استحکام می بخشد. در نثر فنّی، وجود تشبیه ها و رعایت صناعت های لفظی و معنوی به نثر رنگ و رونقی می بخشد، که این حکم در مورد کلیله و دمنه نیز صادق است.

کلیله و دمنه اثری ادبی و اخلاقی است و از حیث زیبائی اسلوب و لفظ و افاده ی معانی بدیع ، از بزرگترین و معروفترین آثار منثور فارسی به شمار می آیدکه به بسیاری از زبان های مختلف دنیا ترجمه شده است. افزون بر اینها کلیله و دمنه تصویری از جوامع بشری گذشته را مجسّم کرده و نکات اجتماعی مهمی را ذکر می کند. (یوسفی،۱۳۷۲: ۱۵۶) با وجود اینکه کتابی به زبان حیوانات است اما ابوالمعالی نصرالله با انشای جاندار خویش احوال اشخاص اعم از حیوان و انسان را با زیبایی چشم گیری تجسّم بخشیده است. (همان: ۱۶۲) بنابراین نمی توان از لطف انشای نصرالله منشی و محاسن ادبی کلیله و دمنه چشم پوشی کرد. مورد دیگری که بیش از هرچیز توّجه آدمی را به خود جلب می کند، استفاده ی نویسنده از ابیات عربی و فارسی است که در هر صفحه ای به چشم می خورد، البته هر دو یکسان و در حدّ اعتدال به کار رفته است.(خطیبی، ۱۳۸۶: ۴۶۹)

1-پرورش معانی

پروردن مطالب، مهارت می خواهد که نویسنده به حکم مقتضیات و ذوق خود، راه ها و الگو های گوناگونی را برای پروردن مطالب به کار می برد. این الگو ها عبارتند از: مکالمه و مناظره، تعریف، توصیف، استدلال، مقایسه، بررسی علل و نتایج، تقسیم بندی و استشهاد و تمثیل. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۸۸)

الف- **مکالمه و مناظره** : یکی از راه های پرورش معانی مکالمه و مناظره است. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۱۶) مکالمه یعنی گفت وشنود میان طرفین. ما در هرجا و در هر بابی از کلیله و دمنه، گفت و گو میان دو شخصیت داستانی که معمولا جانوران هستند را مشاهده می کنیم. مشهورترین داستان کتاب کلیله ودمنه، باب شیر و گاو یعنی همان داستان کلیله ودمنه است. که مناظره و گفت وگویی میان این دو شغال صورت می گیرد و سرانجام دمنه بهایی به سخنان و نصیحت های کلیله نمی دهد و مجازات کار خودش

را می بیند. در باب شیر وگاو، کلیله ودمنه دوشغال هستند که کلیله خردمند و عاقبت نگر در مقابل، دمنه فریب کار و پر آرزوست و همین حرص و طمع بیش از اندازه سرانجام او را گرفتار می کند. زمانیکه دمنه قصد نزدیک شدن به پادشاه و اشتغال در دربار او را دارد، کلیله تلاش می کند او را از این کار بر حذر دارد و در این مورد سخنان و مکالماتی بین کلیله و دمنه ردّ و بدل می شود و هرکدام بر سخن خود دلیل می آورد و برتری سخن خود را بر دیگری بیان می کند. به عنوان مثال: « کلیله گفت: شنودم آنچه بیان کردی، لکن به عقل خود رجوع کن و بدان که هر طایفه ای را منزلتی است، و ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشّح توانیم بود و در طلب آن قدم توانیم گزارد ». (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۶۳) دمنه در جواب سخن کلیله و برتر دانستن سخن خود می گوید: « مراتب میان اصحاب مروّت و ارباب همّت مشترک و متنازع است. هرکه نفس شریف دارد خویشتن را از محلّ وضیع بمنزلت رفیع می رساند، و هر کرا رای ضعیف و عقل سخیف است از درجت عالی برتبت خامل گراید».(همان: ۶۳- ۶۴)

ب- **تعریف**: در کتاب آشنایی با علم منطق «تعریف» اینگونه شرح شده است: « تعریف یک شیءعبارت است ازبیان حقیقت آن یا روشن ساختن مفهوم آن ». (شیروانی،۱۳۷۷ :۵۰). در کتاب نگارش و ویرایش ذیل تعریف، این مطالب آمده است: قصد ما از تعریف مفهومی، شناساندن آن و روشن ساختن حدّ و مرز آن است، به گونه ای که جامع و مانع باشد؛ یعنی همه ی مصداق های آن مفهوم را شامل شود و جز آن را دربر نگیرد. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۸۸) برای نمونه:

دمنه برای اثبات سخنان خود به کلیله، آفت ملک را شش چیز بیان می کند: حرمان، فتنه، هوا، خلاف روزگار، تنگ خوئی و نادانی؛ سپس برای تأکید سخن خود، با ذکر اوصافی به شناساندن این مفاهیم می پردازد: « حرمان آنست که نیک خواهان را از خود محروم گرداند واهل رای وتجربت را نومید فرو گذارد؛ وفتنه آنکه جنگهای ناپیوسان و کارهای نا اندیشیده حادث گردد و شمشیرهای مخالف ازنیام برآید؛ و هوا مولع بودن به زنان وشکار و سماع و و شراب و امثال آن؛ و خلاف روزگار وبا و قحط و غرق و حرق و آنچه بدین ماند؛ وتنگ خوئی افراط خشم وکراهیّت وغلوّ در عقوبت وسیاست؛ ونادانی تقدیم نمودن ملاطفت در مواضع مخاصمت و به کار داشتن مناقشت به جای مجاملت ». (نصرالله منشی ،۱۳۸۷: ۸۱) در باب شیر و شغال به معرّفی رفتار هایی چون: خشم فرو خوردن و عفو و

احسان می پردازد: « خشم فرو خوردن آنست که در عقوبت مبالغت نرود؛ عفو آنکه اثر کراهیّت از صحیفهٔ دل محو کرده شود؛ و احسان آنکه به اصل دوستی و صحبت مراجعت نموده آید». (همان: ۳۰۵) در جای دیگر در تعریف دنیا به این ابیات روی آورده و گذرا بودن دنیا را با تشبیه زیبایی به تصویر کشیده است:

«چیست دنیا و خلق و استظهار؟ خاکدانی پر از سگ و مردار
بهر یک خامُش این همه فریاد بهر یک توده خاک این همه باد
هست مهر زمانه پر کینه سیر دارد در میان لوزینه ».
(همان:۲۴۰)

ج- **توصیف**: یکی از راه های رایج پروردن مطالب، که در هر نوع نوشته ای کاربرد دارد، توصیف است.(سمیعی ، ۱۳۸۶: ۹۳) آوردن همه ی جزئیات در توصیف لازم نیست بلکه باید مواردی را آورد که اهمیّت دارند. (سمیعی،۱۳۸۳: ۲۲) توصیف باید به گونه ای باشد که مفاهیم در برابر دیدگان خواننده مجسّم شود. پس باید صفت و فعل و قید و الفاظ و عباراتی مناسب به کار ببریم تا بتوانیم مطالب خود را در ذهن مخاطب جایگیر سازیم. برای مثال در این عبارات بازرگانی توصیف می شود که فرزندانش شغل و حرفه ی او را انتخاب نکرده اند: « بازرگانی بود بسیارمال و او را فرزندان در رسیدند و ازکسب وحرفت اعراض نمودند. ودست اسراف به مال او درازکردند ». (نصرالله منشی،۱۳۸۷ : ۵۹)

آوردن صفات ترکیبی که ازروش های توصیف است در کلیله ودمنه درجاهای مختلفی مورد استفاده قرار گرفته است که به چند مورد اشاره می کنیم: صفات « ازلذات دنیا محروم » و« ازراه دور و از تعرض گذریان مصون » به ترتیب صفاتی ترکیبی برای درویش وآبگیر است: « واگرموانع حقوق را به امساک نامرعی گذارد به منزلت درویشی باشد از لذات دنیا محروم » (همان:۶۰) ، « آورده اند که در آبگیری ازراه دور و از تعرّض گذریان مصون، سه ماهی بود ». (همان: ۹۱) در باب شیر وگاو، توصیف دمنه از کسی که همّت او طعمه است، اینگونه است که او را جزو چهارپایان دانسته و به سگی تشبیه کرده است که با استخوانی شاد می شود: « و هرکرا همّت او طعمه است در زمره ی بهایم معدود گردد، چون سگ گرسنه که به استخوانی شاد شود و به پاره ای نان خشنود گردد». (همان: ۶۲)

در جای دیگر، نویسنده با در کنار هم گذاشتن کلمات متضاد و تکرارآن ها با مهارت بی نظیری ، نقّاش چابک قلم را به تصویر می کشد: « و نقّاش چابک قلم صورتها پردازد که در نظر انگیخته نماید و مسطّح باشد، ومسطّح نماید و انگیخته باشد ». (همان: ۶۶) کلیله در سخنان خود، پادشاه را از منظر علما به تصویر می کشد: « علما پادشاه را به کوه بلند تشبیه کنند که درو انواع ثمار واصناف معادن باشد لکن مسکن شیر و مار و دیگر موذیات که بررفتن در وی دشوار است و مقام کردن میان آن طایفه مخوف ». (همان: ۶۷) کلیله ودمنه سرشار از توصیف است، این توصیف هاگاهی با استعاره و تشبیه همراه است. به عنوان نمونه: « چون صبح جهان افروز مشّاطه وار کلّه ی ظلمانی را ازپیش برداشت و جمال روز روشن را بر اهل عالم جلوه کرد » (همان: ۷۸) در این توصیف که توصیفی از صبح است، نویسنده صبح را جاندار فرض کرده است و آن را به مشّاطه تشبیه کرده است. مورد دیگر، توصیف آبگیری است که از نظر صافی و شفّافی به گریه ی عاشق تشبیه شده و حتّی برآن برتری داده شده است (تشبیه تفضیل) : « لکن در این نزدیکی آبگیری می دانم که آبش به صفا پرده تر از گریه ی عاشق است و غمّازتر از صبح صادق، دانه ی ریگ در قعرآن بتوان شمرد و بیضه ی ماهی از فراز آن بتوان دید ». (همان: ۸۳) مثال های دیگری نیز مانند این مورد وجود دارد ؛ چنان که در توصیفی ، مرغزار به بهشت تشبیه شده و از آن برتر دانسته شده است، هم چنین به آسمان پر ستاره مانند شده است: « آورده اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطّر کرده بود و عکس آن روی فلک را منّور گردانیده، از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره هزار سپهر، حیران» (همان: ۸۶) ودر توصیفی دیگر چاه به آئینه تشبیه شده است : « خرگوش پیش ایستاد و او را به سر چاهی برد که صفای آن چون آینه ای شک و یقین صورتها بنمودی و اوصاف چهره ی هر یک بر شمردی ». (همان: ۸۷)

د- **استدلال**: گاهی برای اثبات ادّعای خود به استدلال نیاز پیدا می کنیم؛ یعنی آوردن دلیل منطقی برای سخنان خود، به منظور قبولاندن آن به مخاطب. بیشترین کاربرد آن در مباحث عقلانی است که بر اساس بدیهیّات و اصول متعارفه صورت می گیرد. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۰۲) نویسنده ی کلیله ودمنه وقتی می خواهد مطلبی را اثبات کند، آن را با چند موضوع که در آن روزگار از بدیهیّات به شمار می رفتند، در کنار هم قرار می دهد تا مخاطب مطلب ادّعا شده را باور کند. در جای جای کتاب کلیله و دمنه استدلال

هایی وجود دارد که شخصیت های داستان برای اثبات سخنان خود به طرف مقابل به کار می برند. در باب شیر و گاو، زمانیکه شیر با شنیدن صدای گاو (شنزبه) ترسی به او راه می یابد، دمنه به علّت زیرکی و تیزفهمی اش، ماجرا را می فهمد و با کلیله در میان می گذارد، کلیله می گوید: ما نباید در کار پادشاه (شیر) دخالتی داشته باشیم ، ما در نزد او در آسایش هستیم و روزی ما تأمین می شود، دمنه در پاسخ بیان می کند که علّت نزدیکی به پادشاه برای طمع قوت نیست؛ سپس دلیل منطقی می آورد که شکم به هر چیز و به هر جای پر شود. « دمنه گفت : بدانستم لکن هرکه به ملوک نزدیکی جوید برای طمع قوت نباشدکه شکم به هرجای و به هر چیز پُر شود » (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۶۲) دوباره برای تأکید دلیل خود این عبارت عربی را می آورد: « وَهَل بَطنُ عَمروٍ غَیرُ شِبرٍ لِمُطعَمِ؟ ». (همان: ۶۲) در جای دیگر دمنه زمان نزدیکی به شیر، دلیل نزدیکی اش را اینگونه بیان می کند که زیردست هر چند هم حقیر باشد، سرانجام به کار می آید: « کاندر این ملک چو طاووس بکار است مگس »، (همان: ۶۷) سپس برای تأکید بیشتر به تمثیل روی می آورد: « وهیچ خدمتگار اگرچه فرومایه باشد از دفع مضرّتی وجرّ منفعتی خالی نماند، وآن چوب خشک که به راه افگنده اند آخر به کار آید، خلالی کنند تا گوش خارند، حیوانی که درُو نفع و ضرّ و ازوُ خیر و شرّ باشد چگونه بی انتفاع شاید گذاشت ؟ ». (همان: ۶۷)

در باب شیر و شغال، سخن از شغالی رفته است که گوشت نمی خورد و از آزار جانوران اجتناب می کند، یاران و دوستانش به روش او اعتراض می کنند. شغال برای اثبات پسندیده بودن روش خود به استدلال هایی روی می آورد. به عنوان مثال: « شگال جواب دادکه: ای دوستان و برادران، از این ترّهات درگذرید؛ و چون می دانید که دی گذشت و فردا درنمی توان یافت از امروز چیزی ذخیره کنید که توشه ی راه را شاید، که این دنیای فریبنده سراسر عیب است، هنر همین دارد که مزرعت آخرت است، در وی تخمی نمی توان افگند که ریع آن در عقبی مهنّاتر می باشد ». (همان: ۳۱۰-۳۰۹) در ادامه ی داستان، مشاهده می کنیم که دشمنان و بداندیشان، شیر را نسبت به شغال بدبین و تحریک به کشتن اوکردند، مادر شیر نزد اوآمد و گفت که: شغال در نزد تو به منزلتی والا رسیده و ارج و قربی یافته بود و خودت نیز از بیگناهی او آگاه هستی، پس بهتر است که در رأی خود تجدید نظر کنی و با حرف سخن چینان او را نابود نکنی؛ سپس برای این

سخن خود دلیل منطقی می آورد: « و تو می دانی که در مدّت خدمت تو و پیش از آن گوشت نخورده است؛ مسارعت در توقّف دار تا صحّت این حدیث روشن گردد، که چشم وگوش بظّن و تخمین بسیار حکمهای خطا کند، چنانکه کسی در تاریکی شب یَراعه ای بیند، پندارد که آتش است و بر وی مشتبه گردد، چون در دست گرفت مقرّر شود که باد پیموده ست وپیش از تیقّن در حکم تعجیل کرده ».(همان: ۳۲۱- ۳۲۰)

در باب شیر وگاو، چگونگی نزدیک شدن دمنه به شیر در خور توجّه است والحق که وی با همین شیوه موفّق می شود نبض شیر را در دست گیرد یا وقتی درصدد برانداختن گاو برمی آید، برای آنکه اتهّام خود را برضدّ وی در دل شیر کارگر کند، بدو می گوید: « شنزبه بر مقدّمان لشکر خلوتها کرده است و هر یک را بنوعی استمالت نموده». (همان: ۸۹)

ه- **مقایسه**: مقایسه راه دیگری برای پرورش معانی است، در این روش مفهومی در برابر مفهومی دیگر قرار می گیرد وسعی می شود که ویژگی های آن ها بررسی شود. مقایسه سبب روشن تر شدن مفهوم می شود. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۰۹) به عنوان مثال در باب شیر و گاو، مقایسه ای بین کسی که نفس شریف دارد با کسی که رای ضعیف دارد صورت گرفته و نتیجه ی کارشان ذکر شده است : « هرکه نفس شریف دارد خویشتن را از محلّ وضیع به منزلت رفیع می رساند، و هرکرا رای ضعیف و عقل سخیف است از درجت عالی به رتبت خامل گراید ». (نصرالله منشی ، ۱۳۸۷: ۶۴) مثال دیگری در این باب، مقایسه ی شخص صاحب رای با شخص عاجز و متردّدرای است: « چون صاحب رای بر این نسق به مراقبت احوال خویش پرداخت در همه اوقات گردن کارها در قبضه ی تصرّف خود تواند داشت و پیش از آنکه درگرداب افتد خویشتن به پایاب تواند رسانید » (همان: ۹۰) « و عاجز و بیچاره و متردّد رای و پریشان فکرت در کارها حیران و وقت حادثه سراسیمه و نالان؛ نهمت بر تمنّی مقصور و همّت از طلب سعادت قاصر ». (همان: ۹۱)

گاهی نیز مقصود از مقایسه تشخیص وجوه افتراق و تشابه بین طرفین است. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۱۰) مثلاً در باب شیر وگاو، اطرافیان برای جلب رضایت شیر تلاش هایی می کنند و می خواهند به هر طریقی خود را به شیر نزدیک کنند. این تلاش ها بخصوص وقتی با زبان چرم و نرم دمنه صورت می گیرد، شیر را حرف پذیر می کند. در این مورد

وجه افتراق دمنه وکلیله و شنزبه ذکر می شود. هر قدر دمنه فریب کار است و پر آرزو: « ودمنه حریص تر و بزرگ منش تر بود » (نصرالله منشی،۱۳۸۷: ۶۱) ، کلیله خردمند است و عاقبت نگر :« اگر رای تو بر این کار مقرّر است و عزیمت در امضای آن مصمّم، باری نیک بر حذر باید بود که بزرگ خطری است»(همان: ۶۶)، امّا شنزبه ساده دل و زود باور است که فریب سخنان دمنه را می خورد: « دمنه گفت: آنچه شیر برای تو می سگالد از این معانی که بر شمردی چون تضریب خصوم و ملال ملوک و دیگر ابواب نیست....شنزبه گفت: طعم نوش چشیده ام، نوبت زخم نیش است ». (همان: ۱۰۵)

همانطور که قبلاً نیز اشاره کردیم مقصود از مقایسه می تواند بررسی وجه تشابه هم باشد ، در این مثال چند مورد از ویژ گی های زنبور و مگس را از نظر شباهت ذکر می کنیم : « و امروز تدبیر از تدارک آن قاصر است و رای در تلافی آن عاجز، و زنبور انگبین بر نیلوفر نشیند و به رایحت معطّر و نسیم معنبر آن مشغول و مشعوف گردد تا به وقت بر نخیزد، چون برگهای نیلوفر پیش آید در میان آن هلاک شود. و هرکه از دنیا به کفاف قانع نباشد و در طلب فضول ایستد چون مگس است که به مرغزارهای خوش و پر ریاحین و درختان سبز پر شکوفه راضی نگردد و برآبی نشیند که از گوش پیل مست دود تا به حرکت گوش پیل کشته شود ». (همان: ۱۰۶)

و-**بررسی علل و نتایج**: بررسی علل و نتایج یکی دیگر از راه های پرورش معانی به شمار می رود. گاهی مخاطب علاقه مند یا کنجکاو است که علل و اسباب رخدادها را بداند؛ پس لازم است که این علل مورد بررسی قرار گیرد. در این روش، علل به شیوه ی تجربی و در آزمایشگاهی فراهم نمی آید زیرا روش بررسی در زمینه های علوم تجربی و انسانی متفاوت است. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۰۶)

نصرالله منشی در بسیاری از موارد از روش بررسی علل و نتایج بهره مند شده است. در باب شیر وگاو، شنزبه علت دشمنی و بد بینی شیر نسبت به خودش را، تحریض و سخن چینی حاسدان می داند ، اما دمنه منکر این دلایل می شود و نتیجه می گیرد که علت اصلی، بی وفایی وکینه ی شیر است: « دمنه گفت: آنچه شیر برای تو می سگالد از این معانی که برشمردی چون تضریب خصوم و ملال ملوک و دیگر ابواب نیست، لکن کمال بی وفایی و غدر او را برآن میدارد،که جبّاری است کامگار و غدّاریست مکّار ».(نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۱۰۵) در جای دیگر دمنه ، زمانیکه سخنان شیر را به شنزبه می

گوید، شنزبه اظهار می کند که هیچ بدی در حقّ شیر روا نداشته است؛ سپس نتیجه می گیرد که دلیل بدبینی شیر این چنین می تواند باشد: « چون شنزبه حدیث دمنه بشنود و عهود و مواثیق شیر پیش خاطر آورد_ و در سخن او نیز ظنّ صدق و اعتقاد نصیحت می داشت_ گفت واجب نکند که شیر بر من غدر اندیشد، که از من خیانتی ظاهر نشده است، لکن به دروغ او را بر من آغالیده باشند و به تزویر و تمویه مرا در خشم او افگنده » . (همان: ۱۰۱) در داستان بطان و باخه در باب شیر وگاو، وقتی بطان خشکی برکه را می بینند، تصمیم به مهاجرت می کنند و برای وداع به نزد باخه می روند، باخه به آن ها می گوید که او را نیز با خود ببرند، بطان به این شرط قبول می کنندکه وقتی او را به هوا بردند لب نگشاید و سخن نگوید. باخه می پذیرد؛ اما همین که بطان پرواز می کنند مردم با تعجّب با یکدیگر سخن می گویندکه بطان باخه را به هوا برده اند، با خه طاقت نمی آورد و می خواهد که بگوید: تا چشم حسودان کور شود، دهان باز کردن همان و بر زمین افتادن همان. در اینجا علّت افتادن باخه سخن گفتن او بود و بطان نیز از این امر اینگونه نتیجه گیری می کنند:

« نیک خواهان دهند پند ولیک نیک بختان بوند پند پذیر». (همان: ۱۱۲)

ز- **تقسیم بندی**: در کتب زیادی، برای تقسیم بندی که از راه های پرورش معانی است، تعاریفی آمده است؛ تعریف آن در منطق بدین صورت بیان شده است: « تقسیم یک شیء عبارت است از تجزیه و جداسازی آن به چند امر متباین ». (شیروانی، ۱۳۷۷: ۵۵) امّا در ادبیات اینگونه توصیف می شود: در این مورد واقعیّات ها گروه بندی می شوند . تقسیم بند ی موجب نظم وآراستگی پدیده ها می شود و بر مبنای وجوه اشتراک و افتراق صورت می گیرد. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۱۵)

کلیله ودمنه از جمله کتبی است که روش تقسیم بندی درآن بسیار به کار رفته است؛ معمولاً تقسیم بندی بیشتر در نثر این کتاب دیده می شود تا ابیات آن. در باب شیر و گاو در جایی مردم به دو گروه حازم و عاجز تقسیم بندی شده است: « و گفته اند که مردم دو گروه است: حازم و عاجز؛ و حازم هم دو نوع است: اوّل آنکه پیش از حدوث و معاینه ی شرّ چگونگی آن را بشناخته باشد و آنچه دیگران درخواتم کارها دانند او در فواتح آن به اصابت رای بدانسته باشد » (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۹۰) « و دوم آنکه چون بلا بدو رسد دل از جای نبرد، ودهشت و حیرت را به خود راه ندهد،و وجه تدبیر و عین صواب بر

وی پوشیده نماند ». (همان: ۹۱) نوع دیگر تقسیم بندی، تقسیم در علم بدیع است: « چه دل و دست آلت گناهست، یکی مرکز فکرت ناشایست و دیگر منبع کردار ناپسندیده ». (همان: ۳۱۱). تقسیم بندی در کلیله و دمنه در شعر هم دیده می شود:

« از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست». (همان: ۱۱۳)

جمع وتقسیم از جمله صنایعی است که در کلیله و دمنه کاربرد بسیاری دارد. در کتاب فن نثر در ادب فارسی، به این مورد اشاره شده است: « جمع وتقسیم نیز از صنایعی است که در نثر کلیله ودمنه مکرّر بدان برمی خوریم؛ به این صورت که نخست، موارد مختلف را به طور جمع، در ابتدای کلام ذکر می کند و سپس به نقل یکایک آن با رعایت تناسب تقریبی بین قطعات نثر می پردازد» (خطیبی، ۱۳۸۶: ۴۶۷) البته در بسیاری از موارد نیز پس از جمع و تقسیم ، تشریح هم در پی آن می آید. (همان: ۴۶۷) مانند این نمونه:

« اهل دنیا جویان سه رتبتند و بدان نرسند مگر بچهار خصلت. امّا آن سه که طالب آنند فراخی معیشت است و، رفعت منزلت و، رسیدن بثواب آخرت؛ وآن چهار که بوسیلت آن بدین اغراض توان رسید ألفغدن مال است از وجه پسندیده و، حسن قیام در نگاه داشت و، انفاق در آنچه بصلاح معیشت و رضای اهل و توشه آخرت پیونددو، صیانت نفس از حوادث آفات آن قدر که در امکان آید » . (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۵۹)

ح-**استشهاد**: یکی از راه های رایج پرورش معانی آوردن شاهد است. (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۰۷) استشهاد یعنی آوردن آیه، حدیث، شعر، ضرب المثل و یا سخن حکیمانه به تناسب و اقتضای مطالب؛ به شرط آنکه مطلب، نادرست و بدآموز نباشد. (وزین پور، ۱۳۷۱: ۹۰)

درکتاب کلیله و دمنه، آوردن ابیات و امثال مناسب فارسی و عربی از یک طرف فرهنگ غنی و معلومات کثیر نویسنده را نشان می دهد و از طرف دیگر نشان دهنده ی سلیقه ی او در به کار بردن آن هاست. (یوسفی،۱۳۷۲: ۱۶۷) از جمله تازگی هایی که درکلیله ودمنه مشاهده می شود، آوردن شعر و آیات و احادیث و سخن حکیمان است، زیرا آوردن شواهد شعری وآیه وحدیث از جمله ویژگی های کتب قدیم نبوده است.(بهار،۱۳۷۳: ۲۷۰) نویسنده چنان کلام خود را با شواهد آراسته است که در جای جای کتاب می توان این شواهد را مشاهده کرد، این ویژگی نه تنها مخاطب را دلزده نمی کند؛ بلکه سبب توّجه بیشتر او به مطالب نیز می شود. در باب شیر و گاو نویسنده حکایتی باعنوان زاغ

وگرگ وشگال و شتر را در ضمن داستان شیر و گاو می آورد، که زاغ ، شیر را به کشتن شتر تحریض می کند، در وسط حکایت توسّل به سخن حکیمان دیده می شود: « زاغ گفت: این اشتر میان ما اجنبی است، و در مقام او ملک را فایده ای صورت نمی توان کرد. شیر در خشم شد و گفت: این اشارت از وفا و حریّت دور است و با کرم و مروّت نزدیکی و مناسبت ندارد. اشتر را امان داده ام، به چه تأویل جفا جایز شمرم؟ زاغ گفت: بدین وقوف دارم، لکن حکما گفته اند که: یک نفس را فدای اهل بیتی باید کرد و اهل بیتی را فدای قبیله ای و قبیله ای را فدای اهل شهری و اهل شهری را فدای ذات ملک اگر در خطری باشد ». (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۱۰۷)

بیشتر استشهاد های موجود در کلیله و دمنه به صورت ابیات فارسی و عربی آمده است، به طوری که تقریباً درهر صفحه ای می توان ابیات عربی و به موازات آن ابیات فارسی را مشاهده کرد. به عنوان نمونه :

زمانیکه کلیله خطرناک بودن کار دمنه را به او گوشزد می کند، دمنه سخن او را می پذیرد؛ امّا برای برتری دادن سخن خود، به این استشهاد روی می آورد : « دمنه گفت راست چنین است، لکن هرکه از خطر بپرهیزد خطیر نگردد».(همان: ۶۷) سپس برای تأکید سخن یک بیت عربی و در کنار آن یک بیت فارسی می آورد:

« لَولا المَشَقَّةُ سادَ النّاسُ کُلُّهُم اَ لجُودُ یُفقِرُ وَ الإقدامُ قَتالُ

از خطرخیزد خطر، زیرا که سود ده چهل بر نبندد گر بترسد از خطر بازارگان »

(همان: ۶۷)

کثرت ابیات و عبارات عربی درکلیله و دمنه نشان دهنده ی تأثیر زیاد نثر این دوره از نثر عربی است، در باب شیر و گاو چهل و شش بیت عربی و سی و پنج بیت فارسی آمده است، که بیشترین کاربرد ابیات فارسی و عربی در همین باب است و کمترین درباب زاهدو راسو، و در باب گربه و موش که پنج بیت عربی و به ترتیب یک و هفت بیت فارسی دارد. امّا در باب برزویه ی طبیب هیچ بیت عربی نیامده است و فقط یک بیت فارسی آمده است. آوردن ضرب المثل نیز از زیر مجموعه های استشهاد است که این مورد هم در این کتاب بسیار به چشم می خورد : « دیگری گفت: امینی ازو بمن هر چیزی می رسانید و در تصدیق آن تردّد می داشتم تا این سخن از شما بشنودم، و نیکو مثلی است: أُخبُرتَقلِه ». (همان: ۳۱۷)

۲- دقایق بلاغی

الف-**سادگی بیان و صمیمیت**: نوشته ی خوب نوشته ای است که ساده و روان باشد، و خواننده مشکلی در فهم مباحث نداشته باشد.(وزین پور، 1378: ۹۳) امّا از سده ی ششم هجری به تدریج نویسندگان از ساده نویسی دوری جسته و به تکلّف روی آوردند، از جمله این نویسندگان نصرالله منشی بود. (همان،۹۴) کلیله ودمنه به شیوه ی متکلّفانه و مصنوع و به نثر فنی نوشته شده است، و استفاده از سجع و آوردن اشعار و شواهد فارسی و عربی وآیات قرآنی و احادیث و اصطلاحات علمی و لغات مهجور از ویژگی های این نثر به شمار می رود؛ نویسنده ی کلیله و دمنه از استعارات و تشبیهات و کنایات مختلفی نیز بهره مند شده است و با این کار بر زیبایی سخن خود افزوده است.

در باب شیر وگاو، در حکایت «زاغی که بر بالای درختی خانه داشت»، هرچند شخصیت های داستان انسان نیستند امّا نویسنده با مهارت خاصّی و صادقانه مشکلات و ظلم و ستم موجود در اجتماع را به صورت تمثیلی و از زبان حیوانات که نماینده و ممثّل آدمیانند، بیان کرده است. در این داستان زاغ نماد شخص مظلوم و ناتوان، و مار نماد شخص ظالم و بیرحم و شغال به صورت شخص خردمند، خود را نشان داده است. در باب بوزینه و باخه، زمانیکه باخه می خواهد با حیله ای بوزینه را به سرزمین خودش ببرد و دل او را برای معالجه ی همسرش به کار برد، باخه با این حیله که می خواهد او را با خانواده ی خودش بیشتر آشنا کند و دوستیشان مستحکم شود، او را راضی می کند؛ سپس در میان راه عذاب وجدان می گیرد و ناپسندی کارش را ذکر می کند. گناه وجرم خویش را اقرار کردن نیز گونه ای بیان صداقت و صمیمیت است: « او را بر پشت گرفت و روی بخانه نهاد. چون بمیان آب رسید تأمّلی کرد و از ناخوبی آنچه پیش داشت باز اندیشید و با خود گفت: سزاوارتر چیزی که خردمندان از ان تحرز نموده اند بی وفایی و غدر است خاصه در حق دوستان، و از برای زنان که نه درایشان حسن عهد صورت بندد و نه از ایشان وفا و مردی چشم توان داشت». (همان: ۲۴۸)

ب- سلاست و عمق: درکتاب نگارش و ویرایش، سلاست یکی از محاسن کلام معرفی شده است.(سمیعی، ۱۳۸۶: ۷۸) درست است که سلیس بودن زیبایی خاصّی به کلا م می دهد امّا همیشه اینگونه نیست؛ اگر سخن بیش از اندازه ساده باشد و به آسانی خوانده شود، نمی تواند آنگونه که باید، خود را در ذهن خواننده جای دهد. (همان: ۷۹)

ساده نویسی یعنی به کار نبردن جملات طولانی، کلمات نامأنوس و لغات بیگانه و احتراز از آوردن عبارات و ابیات عربی.(وزین پور، ۱۳۷۸: ۹۵) پس با این توصیفاتی که بیان شد، کلیله ودمنه که به نثر متکلّفانه نوشته شده است به هیچ عنوان نمی تواند سلیس باشد؛ درحالیکه چنین نیست و با وجود فنّی بودن، در هیچ موردی از کتاب جانب فصاحت و بلاغت را رها نکرده است و سخنانش سلاست و عمق دارد، صفا هم در جلد اول تاریخ ادبیات ایران آورده است که: « الحق کلیله ودمنه از حیث سلاست انشاء و قوت ترکیب عبارات و حسن اسلوب و آراستگی کلام، یکی از عالی ترین نمونه های نثر پارسی است »(صفا، ۱۳۸۷: ۵۴۳) همچنین در جای دیگر می نویسد: « ابوالمعالی هیچگاه مغلوب صنعت نشده و در هیچ موردی از کتاب خود لوازم فصاحت و بلاغت را مورد غفلت قرار نداده است ». (همان، ۵۴۴) اینک به چند نمونه از سلاست و عمق در کلیله و دمنه اشاره می کنیم :

-« بدانش خویش مغرور نشاید بود، که غدّار هرگز نجهد، چه خیانت بهیچ تأویل پنهان نماند ».(نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۳۱۷) شاید کلماتی در این عبارات برای عده ای ثقیل آید اما اگر به عمق مطالب بنگریم، می توانیم مفهوم را به راحتی در یابیم .

-« ...هیچ مخلوق بی عیب نتواند بود ».(همان: ۳۰۷)

بنابراین با وجود مصنوع بودن این کتاب، داستان هایی وجود داردکه به زبان ساده و روان بیان شده است وخواننده به راحتی می تواندآن را بخواند؛ اما معمولاً در پشت این متن ساده مفاهیم عمیقی وجود دارد که خواننده ی تیز فهم آن را در می یابد.

ج-ایجاز و اطناب: ایجاز بیان مقصود در کوتاه ترین الفاظ و عبارات است، به شرط مشکل ایجاد نکردن در درک معنی.(وزین پور، ۱۳۷۸: ۶۵) و اطناب دراز کردن سخن است در صورت خالی الذهن بودن مخاطب. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۵) هرچند روی سخن در کلیله ودمنه با اطناب است، اما سراسر کتاب پر است از جمله های کوتاه و پر معنی که انشای ابوالمعالی نصرالله آن ها را به زیبایی تمام آراسته است (یوسفی، ۱۳۷۲: ۱۶۰) مانند« وفات در نیک- نامی بهتر از حیات در بدنامی» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۱۵۱) ، « خون هرگز نخسبد».(همان: ۱۲۷) نمونه هایی نیز دیده می شود که جمله ها کوتاه و بدون مترادف هستند: « آن کس که بدین آفات ممتحن باشد، هر چه کند وگوید بر وی وبال آید و منافع رای راست و تدبیر درست در حقّ وی مضّار باشد، و هرکه او را امین

شمردی در معرض تهمت آرد، گمان های نیک دوستان در وی معکوس گردد، و به گناه دیگران مأخوذ باشد. و هر کلمتی و عبارتی که توانگری را مدح است درویشی را نکوهش است: اگر درویش دلیر باشد بر حمق حمل افتد، و اگر سخاوت ورزد باسراف و تبذیر منسوب شود ، و اگر در اظهار حلم کوشد آن را ضعف شمرند، و اگر بوقار گراید کاهل نماید؛ و اگر زبان آوری و فصاحت نماید بسیار گوی نام کنند، و اگر بمأمن خاموشی گریزد مفحم خوانند و مرگ بهمه حال از درویشی و سؤال مردمان خوشتر است، چه دست در دهان اژدها کردن، و از پوز شیر گرسنه لقمه ربودن برکریم آسان تر از سؤال لئیم و بخیل» . (نصرالله منشی،۱۳۸۷: ۱۷۶- ۱۷۵) در این متن به جز «منافع تدبیر درست»، « فصاحت »و «بخیل» هیچ مترادفی به چشم نمی خورد.

کتا ب کلیله ودمنه سرشار از جمله های کوتاهی است که ابوالمعالی نصرالله منشی آن ها را با مهارت خاصی با تمثیل های زیباکه از ویژگیهای بارز این کتاب است،آراسته است.(یوسفی، ۱۳۷۲: ۱۶۰) اینک به چند نمونه از آنها اشاره می کنیم :

-«کسب آسان تر که نگاه داشت ».(نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۲۳۸)

-« شجاع و دلیر روز جنگ آزموده گردد، و امین وقت داد و ستد، و زن و فرزند در ایام فاقه ، و دوست و بذاذر در هنگام نوایب ». (همان: ۱۸۸)

-« کارهای شمشیر به رای توان گزارد و آنچه به رای دست دهد شمشیر دو اسپه در گرد آن نرسد». (همان: ۱۱۵)

-« مرگ به همه حال از درویشی و سؤال مردمان خوشترست، چه دست در دهان اژدها کردن، و از پوز شیر گرسنه لقمه ربودن بر کریم آسان تر از سؤال لئیم و بخیل ». (همان: ۱۷۶) موارد بسیاری نیز مانند این مثال ها در کلیله ودمنه وجود دارد اما چون نوشتن همه ی آنها در این مقاله ممکن نیست ، فقط به چند مورد از آن ها اشاره کردیم.

همان طور که قبلاً نیز اشاره کردیم ؛ اطناب پرگویی و دراز کردن سخن است. قدما اطناب را عیب می دانسته اند و در سخنان خود بیشتر جانب ایجاز را می گرفته اند؛ امّا نصرالله منشی در سخنان خود اطناب را برمی گزیند و این ویژگی نه تنها برای او عیب شمرده نمی شود؛ بلکه از محاسن کتاب او نیز به شمار می آید. و در این کتاب نمونه های بسیاری از اطناب وجود دارد که به سخنان او زیبایی خاصی بخشیده است. آوردن صفات پی در پی که نمونه ای از اطناب است در کلیله و دمنه فراوان به چشم می خورد.

آوردن صفات پی در پی برای کارداناه جلوه ی خاصی به سخن بخشیده است: « در جزیره ای بوزنگان بسیار بودند، و کارداناه نام ملکی داشتند، با مهابت وافر وسیاست کامل و فرمان نافذ و عدل شامل ». (همان: ۲۳۸) در بیت زیر نویسنده از صنعت زیبای تشبیه بهره مند شده و به همراه آن صفاتی را برای مارآورده است و با استفاده از تشبیه، این صفات را به روزگار نیز نسبت داده است:

«هست چون مار گرزه دولت دهر نرم و رنگین و اندرون پر زهر ».

(همان: ۲۳۹)

سمیعی در کتاب نگارش و ویرایش برای اطناب فوایدی ذکر کرده اندکه اشاره ای به آ ن ها می کنیم: « ایضاح پس از ابهام، تکرار برای تأکید، ذکر خاص پس از عام، تتمیم، تکمیل برای رفع توهّم و اعتراض». (سمیعی، ۱۳۸۶: ۸۴-۸۳)

۱-**ایضاح پس از ابهام** :

«از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست»

(نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۱۱۳)

۲-**تکرار برای تأکید**:

« ازغرب سوی شرق زن بدخواه را بر فرق زن بر فرق او چون برق زن مگذار ازو نام و نشان »

(همان: ۱۹۳)

مثال دیگر: «یک نفس را فدای اهل بیتی باید کرد و اهل بیتی را فدای قبیله ای و قبیله ای را فدای اهل شهری و اهل شهری را فدای ذات ملک اگر در خطری باشد ». (همان: ۱۰۷)

۳-**ذکر خاص پس از عام** : در این مثال از کلیله ودمنه نویسنده ابتدا «ساحل دریا» رابه صورت عام آورده ؛ سپس آنرا به صورت خاص توضیح داده است: « بیچاره را بإ ضطرار جلا اختیار بایست کرد و بطرفی از ساحل دریا کشید، که آنجا بیشه ای انبوه بود و میوه بسیار». (همان: ۲۴۰)

۴-**تتمیم(تمام کردن مقصود ازکلام مقدّم)** : « از اقربای وی جوانی تازه در رسید که آثار سعادت در ناصیت وی ظاهر بود». (همان: ۲۴۰)

5-**اعتراض(معترضه آوردن)**: در این مثال جملات بین خط تیره و ویرگول معترضه است: « در این وقت مجازات میسّرنمی گردد-بوزنه گفت : وطن من در کوهست پیوسته

شهر بوراخور؛ و ببر گفت: درآن حوالی بیشه ای است؛ من آنجا باشم؛ و مار گفت: من درباره آن شهر خانه دارم-اگر آنجا گذری افتد و توفیق مساعدت نماید بقدر امکان عذر این احسان بخواهیم؛ و حالی نصیحتی دارم...». (همان: ۴۰۲-۴۰۳)

برخی عوامل دیگر تنوّع وتحرّک : علاوه بر مواردی که ذکر شد عوامل دیگری نیز در زیبایی کلیله و دمنه نقش داشته اند؛ از جمله صنایع ادبی مثل تمثیل، استعاره ، کنایه، تشبیه، جناس، سجع، عکس،تضاد، مراعات النظیر وارسال المثل.

نمونه برای **تمثیل**: « آب اگرچه در آوندی دیر بماند تا بوی و طعم بگرداند چون برآتش ریخته شود از کشتن آن عاجز نیاید ». (همان: ۱۶۵)

مثال برای **استعاره**: « چندانکه سیمرغ سحرگاه در افق مشرقی پروازی کرد و بال نور گستر خود را براطراف عالم پوشانید صیّاد از دور پدیدآمد».(همان: ۲۷۵) در این عبارت «سیمرغ سحرگاه » استعاره از خورشید و «بال » استعاره از پرتو های خورشید است.

نمونه برای **کنایه** :« و بآهستگی در مراتب ترشیح و مدارج تقریب برمی کشید، تا در چشمها دراید و حرمت او بمدّت در دلهاجای گیرد، و بیک تگ بطوس نرود، که بگسلد و طاعنان مجال وقیعت یابند »(همان:۴۰۱)، به یک تگ به طوس رسیدن، کنایه از چند پلّه یکی کردن است. یامثال دیگر: « آتش خشم شاهزاده را در غرقاب ضجرت کشید تا خاک در چشم مردی و مروّت خود زد ». (همان: ۲۸۴) خاک در چشم مردی و مروّت زدن، کنایه است از جوانمردی را خوار گرفتن.

نمونه برای **تشبیه** :

« بشهر سرندیب درود گری زنی داشت بوعده روبه بازی، بعشوه شیر شکاری

روئی چون تهمت اسلام در دل کافران و زلفی چون خیال شک در ضمیر مؤمن ». (همان: ۲۱۷)

نمونه برای **جناس**: خار و خار« در دیده دشمنان خار و بر روی دوستان خال ». (همان: ۱۲۴) تکلّف و تکفّل در این عبارت:« در ضیافت ابواب تکلّف و تکفّل کردی ».(همان: ۳۴۲)

نمونه برای **سجع**: تابان با درفشان « سپاس و ستایش مر خدای جَلَّ جَلالُه که آثار قدرت او بر چهرهٔ روز روشن تابان است و انوار حکمت او در دل شب تار درفشان ». (همان: ۲)

مثال برای **عکس**: « هر آینه تلخی اندک که شیرینی بسیارثمرت دهد بهتر که شیرینی اندک که ازو تلخی بسیار زاید ». (همان: ۵۳)

مثال برای **طباق و تضاد**: « دمنه چون در بلا گشاده دید و راه حذر بسته روی بیکی از نزدیکان آورد ». (همان: ۱۳۲)

نمونه برای **مراعات النظیر**: « بادیهٔ فراق او بی شک دراز و بی پایان خواهد گذشت، که همه عمر کعبهٔ اقبال من درگاه او بوده ست و عمدهٔ سعادت عمرهٔ رعایت او را شناخته ام، و اگر جان شیرین را عوضی شناسمی لبیک زنان احرام خدمت گیرمی؛ و گمان چنان بود که من در سایهٔ او چون کبوتر در مکّه مرفّه توانم زیست». (همان:۲۸۶) در این عبارت،کلمات و ترکیبات « بادیهٔ فراق»، « کعبهٔ اقبال»، « عمرهٔ رعایت»، « لبیک»، « احرام»و « مکه» مراعات النظیر هستند.

مثال برای **ارسال المثل**: « صحبت اشرار مایه شقاوت است و مخالطت أخیار کیمیای سعادت. و مثل آن چون باد سحری است که اگر بر ریاحین بزد نسیم آن بدماغ برساند، و اگر بر پارگین گذرد بوی آن حکایت کند».(همان: ۱۲۳)

نتیجه

براساس مطالبی که در این مقاله ذکر شد، کتاب کلیله و دمنه نمونه ی مناسبی در زمینه ی تنوع و تحرک است. و با وجود الفاظ و تعبیرات مناسب و استفاده از راه های گوناگون پرورش معانی (تعریف، توصیف، مقایسه، استشهاد و ...) و بسیاری از عوامل دیگر نظیرسجع، جناس، تشبیه، استعاره، کنایه، ارسال المثل، تمثیل و ... می توان کلیله و دمنه را، نمونه ی اعلای نثر فنّی دانست. نثر استوار و حدّ فصاحت و بلاغت، این اثر را در ردیف بهترین آثار ادبی فارسی چون تاریخ بیهقی، اسرارالتوحید و گلستان سعدی قرار داده است. نصرالله منشی نویسنده ی چیره دستی است، هر چند روش او مصنوع است امّا درک سخنان او چندان مشکل نیست. همانطور که قبلاً نیز اشاره شد، شیوه ی او اطناب است؛ اما اطناب در نوشته های او نه تنها عیب محسوب نمی شود بلکه می توان آنرا یکی از محاسن کتاب نیز برشمرد.

این کتاب بواسطه ی آراستگی به بسیاری از آرایه ها ی ادبی، همچون جناس، عکس، تضاد و طباق، مراعات النظیر، ارسال المثل، استعاره ، کنایه، تشبیه و به خصوص تمثیل، دارای تنوّع وتحرّک بی نظیری در بیان مطالب است و با به کارگیری تمثیل توانسته است

هر مفهوم و مطلبی را آسان سازد. چون این کتاب به نثر فنّی نوشته شده است، بالطبع لغات و ترکیبات و ابیات عربی بیشماری دارد و این ویژگی یعنی، استشهاد به آیات و احادیث و امثال و اشعار فارسی و عربی جلوه های خاصی از زیبایی را به این کتاب ارزانی داشته است و در کلّ دویست و نود بیت عربی و دویست و بیست و دو بیت فارسی در این کتاب آورده شده است؛ البته به غیر از تک مصرع های فارسی و عربی. به هر حال مهارت نصرالله منشی در نویسندگی سبب ماندگاری این اثر زیبا در اذهان ما شده است .

فهرست منابع:

- بهار، محمّدتقی(۱۳۷۳) ، سبک شناسی، ج ۲ ، چاپ هفتم ، تهران: موسّسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- خطیبی، حسین (۱۳۸۶) ، فنّ نثر در ادب پارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوّار.
- ریپکا، یان (۱۳۸۳) ، تاریخ ادبیات ایران ، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، ج ۱، تهران: انتشارات سخن .
- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵) ، از گذشتهٔ ادبی ایران، تهران: انتشارات سخن .
- سمیعی ، احمد(۱۳۸۳) ، آیین نگارش، چاپ دهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی .
- سمیعی، احمد (۱۳۸۶) ، نگارش و ویرایش ، چاپ هشتم، تهران: انتشارات سمت .
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) ، بیان و معانی، چاپ دوم ، تهران: نشر میترا .
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰) ، سبک شناسی نثر، تهران: نشر میترا.
- شیروانی، علی (۱۳۷۷) ، آشنایی با علم منطق ، چاپ دوم، قم : دارالقلم .
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷) ، تاریخ ادبیات ایران ، ج ۱، چاپ دهم، تهران : انتشارات فردوس .
- منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۷) ، ترجمهٔ کلیله و دمنه ، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .
- وزین پور، نادر(۱۳۷۱) ، برسمند سخن، چاپ چهارم ، تهران : انتشارات فروغی .
- وزین پور، نادر(۱۳۷۸) ، برسمند سخن، چاپ نهم ، تهران : انتشارات فروغی .
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۲) ، دیداری با اهل قلم، ج۱ ،چاپ چهارم ، تهران : انتشارات علمی .

داستان شیر و گاو کلیله ودمنه با رویکرد نماد و اسطوره تطبیقی ایران و هند

محمدرضا پاشایی[۱]
مهدی حمزه پور سوینی[۲]

چکیده:

کلیله و دمنه از قدیمی ترین آثار تمثیلی نثرفارسی است که حیوانات درآن ایفای نقش نمادین ایفا می کنند، این داستان‌ها از منظر اسطوره شناسی در شکل گیری فرهنگ اصیل ایرانی موثر بوده اند. داستان های نمادین به دلیل ویژگی رازوارگی خود در بردارنده‌ی بخش بزرگی از پدیده‌های فرهنگی بشر همانند باورهای مذهبی، اساطیر، رویاها، هنر و ادبیات هستند، به بیان دیگر، داستان های تمثیلی منعکس‌کننده‌ی ابعاد روحی و تحولات معنوی انسان‌ها در اعصار پیشین‌اند. عدم صراحت و رمزوارگی ویژگی مشترک نمادهاست، لذا برای فهم و ادراک صحیح از اندیشه های انسان های هزاره های پیشین و درک چگونگی تکوین جهان‌بینی انسان چاره ای جز واکاوی و تفسیر این زبان نمادین نیست، پژوهش حاضر، داستان« شیر وگاو» کلیله و دمنه «پنجا تنترا» را با رویکرد نمادشناسی و اسطوره شناسی موجود در دو فرهنگ هند و ایران مورد بررسی قرار می دهد و با تحلیل تطبیقی میان اساطیر این دو سرزمین پیوند عمیق و ریشه دارفرهنگی دو سرزمین را بیان می کند و سرانجام اثرگذاری بن مایه های اسطوره ای داستان شیر وگاو را در ساختار عرفانی داستان های مثنوی معنوی مولانا تبیین و تحلیل می نماید.

کلیدواژه ها: داستان شیر وگاو، اسطوره، کلیله ودمنه، ایران، هند.

۱-استادیار،گروه علوم انسانی، دانشگاه فرهنگیان ، تهران، ایران pashaei.reza@yahoo.com
۲-دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران،ایران
mehdihamzepoor@yahoo.com

مقدمه: تحلیل تطبیقی داستان شیر وگاو کلیله ودمنه بر پایه اسطوره شناسی نیاز به بیان چندین نکته مهم رادارد:

اسطوره:

«اسطوره» بیان بینش و تفکر انسان ابتدایی در برخورد او با پدیده‌های پیرامونش است. به عبارت دقیق تر« اسطوره واکنشی از ناتوانی انسان است در مقابله با درماندگی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس او از حوادث غیر مترقبه. قدرت تخیل، نهایت فعالیت خود را در این زمینه انجام می‌دهد. خدایان به این ترتیب خلق می‌شوند و سپس به شهریاران و پهلوانان زمینی تبدیل می‌گردند و گاهی به عکس از شخصیتی تاریخی یا قهرمانی معمولی، موجودی اسطوره‌ای شکل می‌گیرد؛ به این صورت که همه‌ی ویژگی‌های یک موجود خارق‌العاده را به او نسبت می‌دهند... از سوی دیگر، اسطوره تجسم احساسات آدمیان است به گونه‌ای ناخودآگاه، برای تقلیل گرفتاری‌ها یا اعتراض به اموری که برایشان نامطلوب و غیرعادلانه است و چون آن را تکرار می‌کنند آرامشی به آن‌ها دست می‌دهد...» (آموزگار،۱۳۸۳: ۵۴)

حضور حیوانات در زندگی انسان باعث شده این موجودات، ابتدا در زندگی اساطیری و سپس به شکل نمادگونه در خدمت بیان اندیشه‌های آدمی قرار بگیرند. حیوانات علاوه بر حضور در اساطیر و حماسه‌ها، بعدها در داستان‌های عرفانی، تعلیمی و قصه‌ها و حکایات پندآموز نیز نقش‌آفرینی می‌کنندکه پژوهش حاضر درپایان این نتایج را بیان می

نماد:

کلمه‌ی نماد، برابر(symbole) در زبان فرانسوی است؛ «لغت symbole از واژه‌ی یونانی(sumballein) می‌آید که به معنی به هم پیوستن و اتصال است. هر sumbalon در اصل نشانه‌ای برای شناخت و بازشناسی بوده است، یعنی یک نیمه از آن‌چه را که هرگز ندیده باشند، چون برادر بدانند و بپذیرند.»(ستاری،۱۳۶۶: ۹)

نماد همیشه سرشار از راز و رمز است. «از ابتدا که معرفت بشری از افسانه‌ها و اساطیر فراتر آمده یعنی قالب فرضیه و فلسفه به خود گرفت تاکنون، تعریف نماد همچنان چند پهلو و ناگشوده باقی مانده است.»(قبادی،۱۳۷۴: ۳۴۲)

تعریف نماد از نظر اصطلاحی نیز بسیار گسترده است و اغلب صاحب‌نظران، نماد را از دیدگاهی ویژه و سازگار با قلمرو کاری خویش تعریف کرده‌اند؛ چنان‌که روان‌شناسان،

فلاسفه، اسطوره‌شناسان، ادیبان و... هر کدام تعریفی متفاوت از نماد ارائه داده‌اند؛ البته در همه‌ی این تعاریف یک نقطه‌ی مشترک وجود دارد و آن این است که: نماد بر معنی و مفهومی، ورای آن‌چه ظاهر آن می‌نماید دلالت دارد؛ معنی‌ای پوشیده و پنهان که باید کشف شود.

نماد و اسطوره:

جایگاه ویژه‌ای نماد در اساطیرتا حدی است که می توان آن را به منزله‌ی زبان اسطوره دانست. در واقع« نماد، واسطه‌ای جاودانی است میان آن‌چه خرد درمی‌یابد و آن‌چه درنمی-یابد. از این رو، بهترین زبان برای بیان اساطیر، زبان نماد است نه مفاهیم عقلی. هر انسان در هر دوره به نمادها قالبی نو می‌بخشد، بدین‌گونه که آن حقیقت جاودانه که نماد نمایشگر آن است، هر بار به صورتی تازه به ما عرضه می‌شود»(ستاری،۱۳۶۶: ۴۶۹) یک نماد ممکن است یک معنی خاص را به ذهن القا کند و گاه یک نماد معانی و مفاهیم گوناگونی را در بطن خود جای داده است؛ به عبارت دیگر، معانی گوناگون و رازناک در قالب نماد پیچیده شده‌اند.

اسطوره و نماد پیوندی ناگسستنی با هم دارند. « سمبل‌ها تجلی ایده‌آل حقایق و ارزش-های مطلق انسانی یک دوره و یا یک قوم از جوامع بشری و اسطوره‌ها، انگیزه‌ای برای پیدایش سمبل می‌باشند و این گونه است که دو مقوله‌ی سمبل و اسطوره در کنار هم معنی پیدا می‌کنند.»(دادور،۱۳۸۵: ۹).

حضور حیوانات و ایفای نقش آنان در اساطیر:

حیوانات نیز مانند انسان‌ها در اساطیر و افسانه‌ها و قصه‌های سرزمین‌های کهن، جایگاه ویژه ای دارند و نقش‌آفرینی می‌کنند. بسیاری از حیوانات، دارای پشتوانه‌ی اسطوره‌ای هستند و کنش‌های آن‌ها بر اساس همان پشتوانه‌ی کهن آن‌هاست. به عبارت دیگر ممکن است باوری کهن در فراسوی نقش و رفتار یک حیوان وجود داشته اما پنهان باشد، که می‌توان با تأمل دقیق، این باور کهن را احیا کرد و چه بسا بتوان کنش حیوانی خاص را در یک داستان، مطابق با پشتوانه‌ی کهن آن حیوان یافت. بنا بر آن‌چه بیان شد، می‌توان گفت: داستان‌ها و اساطیر سرزمین‌های کهن چون هند و ایران و یونان نشان می‌دهد که در این داستان‌ها «حیوانات دوش به دوش انسان‌ها پیش می‌روند و آن‌ها را در مسائل بغرنج زندگی یاری

می‌کنند حتی در برخی از گات‌ها و اوستا، حیوانات رشته‌ی سخن را با انسان‌ها باز کرده و با آن‌ها بحث می‌کنند.»(شیکهر،۱۳۴۱: ۲)

سرزمین‌های هند و ایران، صاحب گنجینه‌ای غنی از اسطوره‌هایی هستند که به زبان نماد، مفاهیم ژرفی بیان می‌کنند و به دلیل پیشینه‌ی تاریخی، فرهنگی و فکری مشترک ایران و هند، بعضی آثار دو سرزمین جایگاه خود را در هر دو تمدن حفظ کرده و در میان مردم دو سرزمین از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

قابل توجه است که برخی پژوهشگران، آثار ادبی را در مقایسه با آثار فرهنگ‌های گوناگون بررسی می‌کنند، یعنی با استفاده از ادبیات تطبیقی، به «مطالعه و بررسی مقایسه‌ای آثاری که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوتند، می‌پردازند.»(شورل،۱۳۸۶: ۲۵)

کلیله و دمنه:

یکی از آثاری که پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگی مشترک ایران و هند را نشان می‌دهد، «کلیله و دمنه» است؛ اصل کتاب کلیله و دمنه، هندی و به نام «پنجه‌تنتره»، در پنج باب در دست است. ترجمه مشهور «کلیله و دمنه» که در شمار اولین نمونه‌های نثر مصنوع است از«ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی» است که «بعد از وی گروهی در صدد تقلید از آن برآمدند. قانعی طوسی از شاعران قرن هفتم گویا در سال ۶۵۸ هجری آن را به نظم کشید و ملاحسین واعظ کاشفی آن را به نام «انوار سهیلی» بازنویسی کرد. ابوالفضل فیضی دکنی نیز در قرن دهم آن را به نام «عیار دانش» دوباره تحریر کرد.»(سبحانی،۱۳۸۱: ۳۳)

کلیله و دمنه اثری است که حیوانات در آن نقش‌آفرینی می‌کنند. «حکایت‌ها و داستان-هایی که حیوانات در آن نقش‌آفرینی می‌کنند از قدیم‌ترین انواع ادبی است و سابقه‌ی آن به سده‌های ششم قبل از میلاد می‌رسد.»(تقوی،۱۳۷۷: ۱) حیوانات در این داستان‌ها(چه داستان‌های رمزی، چه داستان‌های تمثیلی و اخلاقی) گاه فراتر از معنای ظاهری خود ظاهر می‌شوند، یعنی ممکن است برخی از حیوانات نه تنها نماینده‌ی تیپ خاصی از انسان‌ها باشند بلکه مفاهیم رازناکی را در ورای نقش خود نهفته باشند که با کمی تأمل در کنش‌ها و خویشکاری‌های آن‌ها، می‌توان این مفاهیم نمادین را آشکارکرد. این ویژگی‌ها در «کلیله و دمنه» قابل بررسی است؛ اثری که چنان در ایران رواج و شهرت یافت که در مورد چگونگی ورود آن به ایران، افسانه‌پردازی‌هایی صورت گرفت.

این پژوهش با رویکرد نمادشناسی داستان شیر وگاو کلیله و دمنه را که دارای پشتوانه‌ی اسطوره‌ای هستند مورد بررسی قرار می دهد .

مساله پژوهش:

کلیله و دمنه اثری است که از جهات مختلف مورد پژوهش قرار گرفته است؛ اما علاوه بر ارزش اخلاقی، اجتماعی و شیوه‌ی روایی و داستانی آن که سراسر کتاب را به صورتی جذاب درآورده است، خصوصیات اسطوره ای ونمادین کهنی بر آن حکمفرماست که روزگاری از باورهای اصلی اجداد هند و ایرانی ما بوده است.»(محمدزاده،۱۳۸۳: ۶۳) با وجود پژوهش‌های گسترده‌ای که در مورد «کلیله و دمنه» انجام گرفته است؛ پرداختن به پژوهش‌های تطبیقی میان اسطوره های موجود در داستان شیر وگاو نیز ضروری به نظر می‌رسید، تا بدین ترتیب علاوه بر تأکید بر مشترکات فکری، فرهنگی و اجتماعی دو تمدن باستانی ایران و هند، محبوبیت این اثر بیش از پیش آشکار شود.

روش تحقیق:

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای انجام شده است آثار مورد مطالعه به چند دسته تقسیم می‌شوند:

۱- منابع مربوط به اساطیر هند.

۲- منابع مربوط به اساطیر ایران.

۳- منابع مربوط به پژوهش‌های تطبیقی اساطیر هند و ایران.

پیشینه تحقیق:

کلیله و دمنه اثری است که اغلب از دیدگاه روایت، زیبایی شناختی و مباحث ادبی و بلاغی مورد توجه بوده، اگرچه از دیدگاه نمادشناسی و اسطوره‌ای به صورت مستقل بررسی نشده اما به صورت پراکنده و مختصر، پژوهش‌هایی در این زمینه ارائه شده است، مانند:

۱) مقاله محمدرضا ترکی با عنوان «رسول ماه» با دیدگاه اسطوره‌شناسی حکایت «چشمه‌ی قمر» را بررسی کرده است .

۲) مقاله اسدالله محمدزاده با عنوان «آیین مهر در کلیله و دمنه»، باب شیر و گاو را بر اساس نقش شیر و گاو در آیین مهر بررسی کرده است.

۳) در زمینه‌ی اساطیر و نمادهای ایران باستان باید به «درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان» تألیف ابوالقاسم دادور و الهام منصوری اشاره کرد

۴) «فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب فارسی»، تألیف «منیژه‌عبداللهی» اشاره کرد که به بررسی نقش زیبایی‌شناسی جانوران در حوزه‌ی خیال و تصویر پردازی‌های شاعرانه پرداخته است. و همچنین آثارجهانی نمادشناسی جانوران : «فرهنگ مصور نمادهای سنتی» تألیف «جی‌سی‌کوپر»، «فرهنگ نگاره‌ای نمادها» تألیف « جیمز هال »، «فرهنگ نمادها» اثر « ژان ژاک شوالیه »، و...

بنابر آن‌چه بیان شد، جای خالی پژوهشی مجزا و تحلیلی اسطوره ای و نمادگونه در داستان شیر و گاو احساس می شد؛ لذا سعی نگارندگان در پژوهش حاضر، وارد شدن به گوشه‌ای از دنیای اسطوره‌ای و تطبیق این نشانه هاست.

حکایت شیر و گاو (خلاصه حکایت)

«بازرگانی بود بسیار مال و فرزندان او دررسیدند...[فرزند] مهتر، روی به تجارت آورد و با وی دو گاو بود یکی را «شنزبه» نام و دیگر را «نندبه». در راه خلابی پیش آمد، شنزبه در آن بماند...بازرگان مردی را برای تعهد او بگذاشت تا وی را تیمار می‌دارد...مزدور یک روز ببود ملول گشت شنزبه را بر جای رها کرد و برفت و بازرگان را گفت: سقط شد. شنزبه را به مدّت انتعاشی حاصل آمد...چون یکچندی آن‌جا ببود و قوّت بگرفت...به نشاط هر چه تمام‌تر بانگی بکرد بلند و در حوالی آن مرغزار شیری بود و با او وحوش و سباع بسیار...هراس بدو راه یافت...به هیچ جانب حرکت نمی‌کرد. در میان اتباع او دو شگال بودند یکی را «کلیله» نام بود و دیگری را «دمنه» و هر دو دهای تمام داشتند و دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بود...برفت و بر شیر سلام کرد...گفت: مدتی است تا ملک را بر یک جای مقیم می‌بینم و نشاط شکار و حرکت فروگذاشته است موجب چیست؟ شیر می‌خواست که بر دمنه هراس خود پوشانیده دارد، در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند و آواز او چنان شیر را از جای ببرد که عنان تمالک و تماسک از دست او بشد و راز خود بگشاد و گفت: سبب، این آواز است که می‌شنوی...دمنه گفت: نشاید که ملک بدین موجب مکان خویش خالی گذارد....اگر مرا مثال دهد به نزدیک او روم .... شیر را این سخن موافق آمد... ناگاه دمنه از دور پدید آمد...گفت: گاوی دیدم که آواز او به گوش ملک می‌رسید...اگر فرماید بروم و او را بیارم که ملک را بنده‌ای مطیع و چاکری فرمانبردار باشد. شیر از این سخن شاد شد و به آوردن او مثال داد...چون [گاو و دمنه] به نزدیک او رسیدند، گاو را گرم بپرسید و گفت: بدین نواحی کی آمدی و سبب آمدن چه بوده است. گاو قصه‌ی خود

را بازگفت. شیر فرمود که: این‌جا مقام کن که از شفقت و اکرم و مبرّت و انعام ما نصیبی تمام یاوی. گاو دعا و ثنا گفت ... دمنه بدید که {شیر} در ترغیب گاو چه ترغیب می‌نماید و هر ساعت در اصطفا و اجتبای وی می‌افزاید دست حسد سرمه‌ی بیداری در چشم وی کشید...نزدیک کلیله رفت و گفت: ای بذاذر، ضعف رأی و عجز من می‌بینی؟ ...کلیله گفت: تو چه اندیشیده‌ای؟ گفت: ... بکوشم تا او را درگردانم...دمنه از زیارت شیر تقاعد می‌نمود تا روزی فرصت جست و در خلأ پیش او رفت چون دژمی. شیر گفت: روزهاست که ندیده‌ام خیر هست؟...دمنه گفت: شنزبه بر مقدمان لشکر خلوت‌ها کرده‌ست و هر یک را به نوعی استمالت نموده و گفته که: «شیر را آزمودم و اندازه‌ی زور و قوّت او معلوم کرد و رای و مکیدت او بدانست و در هر یک خللی تمام و ضعفی شایع دیدم» ملک در اکرام آن کافرنعمت غدّار افراط نمود و در حرمت و نفاذ امر که از خصایص ملک است او را نظیر نفس خویش گردانید و...تا دیو فتنه در دل او بیضه نهاد و هوای عصیان از سر او بادخانه‌ای ساخت...چون دمدمه‌ی دمنه در شیر اثر کرد گفت: در این کار چه بینی؟ جواب داد که: چون خوره در دندان جای گرفت از درد او شفا نباشد مگر به قلع...شیر گفت: به مجرد گمان...نزدیکان خود را مهجور گردانیدن ... خود را در عذاب داشتن است ...دمنه گفت: فرمان ملک راست؛ اما هرگاه که این غدّار مکار بیاید آماده و ساخته باید بود تا فرصتی پیش نیاید...که تفاوت میان ملاحظت دوستان و نظرت دشمنان ظاهر است... شیر گفت: صواب همین است و اگر از این علامات چیزی مشاهده افتد، شبهت زایل گردد...چون دمنه از اغرای شیر بپرداخت...چون سرافگنده‌ای اندوه‌زده به نزدیک شنزبه رفت...گفت: از معتمدی شنودم که شیر بر لفظ رانده‌ست که: «شنزبه نیک فربه شده است و بدو حاجتی و ازو فراغتی نیست، وحوش را به گوشت او نیک‌داشتی خواهم کرد.»...چون شنزبه سخن دمنه بشنود...گفت: واجب نکند که شیر بر من غدر اندیشد که از من خیانتی ظاهر نشده است لکن به دروغ او را بر آغالیده باشند...دمنه گفت: آن‌چه شیر برای تو می‌سگالد ازین معانی که برشمردی چون تضریب خصوم و ملال ملوک و دیگر ابواب نیست. لکن کمال بی‌وفایی و غدر، او را بر آن می‌دارد، که جباری‌ست کامگار و غدّاری‌ست مکار... شنزبه گفت در جنگ ابتدا نخواهم کرد اما از صیانت نفس چاره نیست. دمنه گفت: چون به نزدیک او روی علامات شرّ بینی که راست نشسته باشد و خویشتن را برافراشته و دم بر زمین می‌زند...[سپس] دمنه شادمان و تازه‌روی نزدیک کلیله رفت...پس هر دو به نزدیک شیر رفتند اتفاق را گاو با ایشان برابر برسید چون شیر او را بدید راست ایستاد و می‌غرید

و دم چون مار می‌پیچانید...شنزبه دانست که قصد او دارد...چون شر تشمّر او مشاهدت کرد برون جست و هر دو جنگ آغاز نهادند و خون از جانبین روان گشت...»(منشی،۱۳۸۳: ۱۲۶-۵۹)

نمادشناسی:

۱) گاو:

از حیواناتی است که درباره‌ی آن در اغلب سرزمین‌ها نمادپردازی شده است و بسیاری از این نمادپردازی‌ها مشترک است. در واقع گاو، چنان در زندگی مردم مفید و سودبخش بوده است که جنبه‌ی تقدس پیدا کرده و اغلب آن را با آفرینش و برکت در پیوند می‌دانند. در بسیاری از سرزمین‌ها، گاو به عنوان حیوان قربانی شناخته می‌شود و از معدود حیواناتی است که در اغلب سرزمین‌ها چهره‌ای مثبت دارد.

گاو در اساطیر ایران:

ریشه‌کلمه‌ی گاو در اوستا، «گَوَ» است و واژه گَوَ(gava) به معنی گاو نر است.«گَوَدَئنو»(gava-daenu) نیز به معنای گاو ماده است.(عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۴۵)

«کلمه‌ی گاو در اوستا علاوه بر معنی معمولی که امروز در فارسی از آن اراده می‌شود دارای یک معنی بسیار منبسطی است و به همه‌ی چارپایان مفید اطلاق می‌گردد.» (پورداود،۱۳۵۶: ۳۷۲)

گاو در اساطیر ایران نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این حیوان در ایران نیز مانند دیگر سرزمین‌ها، نماد باروری و حاصلخیزی است که بیشتر با آیین قربانی شناخته می‌شود.

قربانی گاو در آیین میترایی:

میترا، از ایزدان بزرگی است که میان آریائیان هندوایرانی سابقه‌ی کهن دارد. از آثار به جا مانده از آیین میترایی چنین برمی‌آید که میترا روز ۲۵ دسامبر از صخره‌ای زاده شد. در ایران شب یلدا را شب تولد میترا می‌دانند. «در پرستشگاه‌های مهری روز ۲۵ دسامبر روزی است که تولد خدا و تجلی فروغی نوین را جشن می‌گیرند. ولادت میترا بسیار شگفت‌آور است زیرا نیرویی باطنی و سحرآمیز او را از درون صخره‌ای به جهان بیرون افکنده است.»(ورمازرن،۱۳۷۵: ۹۱) شاید بتوان گفت زاده شدن میترا از دل سنگ با به وجود آمدن آتش از سنگ مرتبط باشد.

«هنگام فرمانروایی اشکانیان که پیرو آیین مهر بودند، کیش مهری به کشور روم رفت و جهانگیر شد. از انگلستان تا شمال آفریقا و از کنار اقیانوس اطلس تا خاور هندوستان، جهانیان پیروآیین مهر بودند.» (حامی،۲۵۳۵: ۲۱)مهم‌ترین رسالت میترا قربانی گاو است که در آیین میترا، بسیار مورد توجه بوده است. چنان‌که «شوالیه» می‌نویسد:

«عمل اصلی زندگی میترا، قربانی گاو نخستین است. یعنی، اولین موجود زنده که توسط اهورامزدا خلقت شده بود. میترا پس از رام کردن گاو نخستین، آن را به دخمه‌اش آورد و به دستور خورشید آن را ذبح کرد و به رغم کوشش عوامل اهریمن، از خون گاو، از مغز استخوان و تخمه اش، نباتات و حیوانات به وجود آمدند...بسیاری از تصاویر میترایی، معراج میترا و قربانی گاو را نشان می‌دهند. (شوالیه،۱۳۸۵: ۶۸۴)

قربانی گاو در آیین زرتشتی:

در آیین زرتشتی کسانی که به چهارپایان(خصوصا گاو) آسیب می‌رسانند ـ به ویژه پیروان آیین قبل از زرتشت، که قربانی گاو را روا می‌داشتند ـ مورد نفرین قرار می‌گیرند.(-عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۴۸) زرتشت قربانی گاو را ممنوع کرد؛ در شاهنامه نیز بهرام گور برای رعایت حرمت گاو قوانینی را وضع می‌کند:(همان: ۸۶۹)

در روایات زرتشتیان، گاو نخستین، توسط اهریمن کشته می‌شود، اما کشته شدن او موجب گسترش حیات جانوری و گیاهی است:

«اهریمن با گرسنگی و آز و نیاز به گاو یکتا آفریده می‌تازد. پیش از آن که اهریمن به سوی گاو بیاید، اورمزد برای این که رنج بیماری را بر او آسان کند به او بنگ می‌دهد. گاو با حمله‌ی اهریمن نزار می‌شود، بر پهلوی راست می‌افتد و می‌میرد. از تن گاو یکتا آفریده انواع غلات و گیاهان دارویی می‌روید. »(آموزگار،۱۳۸۳: ۹۳-۹۴)

گسترش حیات در آیین میترایی که به قبل از زرتشت برمی‌گردد، نیز با قربانی گاو صورت می‌گیرد. اگرچه زرتشت با قربانی کنندگان گاو مخالفت می‌کند و این عمل را به اهریمن نسبت می‌دهد اما در قربانی گاو توسط اهریمن نیز همان رازی نهفته است که در قربانی گاو توسط میترا نهفته بود یعنی برکت و حیات وآفرینش.

جمشید و قربانی گاو:

جمشید از شخصیت‌های افسانه‌ای است و دراین افسانه‌ها و روایات ازسویی خدا و از سویی دیگر گناهکاری دوزخی معرفی می‌شود.اما با وجود این، جمشید از برجسته‌ترین و محبوب-ترین شاهان افسانه‌ای ایران است.(بهار،۱۳۵۱: ۱۳۱) با وجود این‌که نمی‌توان درباره‌ی شخصیت جمشید نظر قطعی داد. برخی از پژوهندگان جمشید را با مهر برابر می‌دانند. «در اوستا جم و خور هر دو(Xsaeta) هستند که آن را شاهوار یا درخشان معنا کرده‌اند و این همان است که امروز در فارسی در ترکیب‌های جمشید و خورشید باقی مانده است..»(بهار،۱۳۵۱: ۱۳۱)

در روایات اوستایی، روشنایی مهر از خورشید است و در ادبیات فارسی نیز مهر، معنای خورشید دارد.

«با توجه به این‌که میان وظایف، اعمال و شخصیت جمشید با ایزد مهر همانندی بسیار وجود دارد، شاید بتوان باور داشت که جمشید در مقام شاه و پدر نخستین انسان‌ها، در واقع تجسم ایزد مهر است بر زمین که وظایف روحانی و جنگاوری و برکت بخشی وی را هم در خود جمع دارد. اگر توجه کنیم که ایزد مهر نزد ایرانیان حداقل از دوره‌ی دوم سلطنت هخامنشیان به صورت نمونه‌ی کهن و آسمانی خدا ـ شهریار درمی‌آید، باید باور داشت که بر اساس این نمونه‌ی کهن، شهریار یا شاه زمینی نیز می‌بایست خصوصیات خدایان را در حدی زمینی دارا باشد و این همان است که در جمشید می‌بینیم.»(رستگارفسایی،۱۳۸۳: ۱۴۵)

قربانی گاو یک آیین مرگ و زندگی و برکت بخشی بود. زرتشت نتوانست این اعتقاد را کاملاً از ذهن و زندگی مردم پاک کند «بنابراین آیین گاوکشی در نوشته‌های زرتشتی از بین نمی‌رود بلکه به اهریمن نسبت داده می‌شود[نوعی مخالفت غیر مستقیم با طرفداران آیین مهر] و همان کاری که از کشتن گاو توسط مهر حاصل می‌شود [برکت و روییدن گیاهان دارویی و...] از کشتن گاو «ایوَکداد» توسط اهریمن نیز حاصل می‌شود.»(بهار،۱۳۷۶: ۳۰۱)

فریدون وگاو برمایه:

فریدون در داستان‌ها و اساطیر ایرانی پیوستگی ویژه‌ای با گاو دارد. در نسب نامه فریدون، دائم نام گاو تکرار می‌شود: ضمن این‌که پدر فریدون، آبتین، دومین کسی است که گیاه مقدس هوم را می‌فشارد و بدین سبب صاحب فریدون می‌شود (آموزگار،۱۳۸۳: ۱۰۲) از

طرفی دایه‌ی فریدون گاو برمایه/ پرمایه است که به دست ضحاک کشته می‌شود. از گناهان عمده‌ی ضحاک کشتن گاو برمایه است. سلاح مخصوص فریدون نیز گرزه‌ی گاوسار است که فریدون خود نقشه‌ی آن را طرح کرد و به دست صنعتگران داد تا بسازند.(عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۶۳)

کشته شدن گاو برمایه توسط ضحاک ماردوش و سپس به بند کشیدن فریدون، ضحاک را، می‌توان نمادی از تقابل خشکی(ضحاک ماردوش) با باران و نعمت و برکت بخشی (گاو برمایه و فریدون با توجه به نسب او) دانست.

گاو در اساطیر هند:

گاو برای هندی‌ها بسیار مقدس است، به نحوی که کشتن گاو و آزار او هم ردیف قتل یا دزدی است و کسی که گاو را آزار می‌داد یا او را می‌کشت به سختی مجازات و حتی به مرگ محکوم می‌شد. هندی‌ها گوشت گاو را نمی‌خوردند، برخی هنوز هم در هند گوشت گاو نمی‌خورند.(عبداللهی،۱۳۸۱: ۸۶۸) گاو به عنوان مظهر برکت بخشی و به عنوان حیوانی مقدس در اساطیر هند مورد احترام است. در بسیاری از تصاویر باقی‌مانده از هندی‌ها و خدایان آن‌ها، تصویر گاو به چشم می‌خورد. از میان خدایان، ایندره و شیوا پیوند بیشتری با گاو دارند.

ایندرا وگاو:

«ایندرا خدای ودایی است که مادرش «پریتوی»(prithivi) نماد ماده گاو و پدرش «دیائوس»(dyaus) نماد ورزا/گاو نر است.» (ایونس،۱۳۷۳: ۱۷) همچنین« می‌گویند ایندرا از پهلوی «پریتوی» زاده شد.»(همان؛۱۷) که قابل مقایسه با تولد رستم در ایران است.

شیوا و ورزاو:

علاوه بر ایندره، شیوا در اساطیر هند بیش از دیگر خدایان با گاو پیوستگی دارد. از شیوا در اشعار حماسی به عنوان کسی که به قربانی عنایت فراوانی دارد و ریاضت‌کش است یاد می‌شود. همچنین «رودره» نیز در اساطیر ودایی، خدایی بود که با قربانی پیوند داشت و بعدها نقش خود را به شیوا واگذار کرد. شیوا با گله‌ها و خصوصاً با ورزاو و آیین قربانی پیوند دارد و نیز شیوای بارور کننده است، گاو نر او « ناندی»(nandi) نام دارد.

شیوا مانند میترا و جمشید، خدای خورشیدی نیست اما با روشنی جهان بی‌ارتباط نیست. اگرچه برخی پژوهشگران معتقدند ایندرا بیشتر به مهر شبیه است اما نکته‌ی مسلم این است

که خدایان قربانی‌کننده‌ی گاو، تقریباً دارای برخی خصوصیات مشترک هستند و منظور نگارنده برابری صد در صد شیوا و میترا نیست.

فلسفه‌ی قربانی گاو:

در اساطیر بسیاری از کشورها گاو حیوان مقدسی است و برای حاصلخیزی زمین قربانی می‌شود؛ تفسیر اسطوره‌ی قربانی گاو بیان موضوع مرگ و رستاخیز است؛ موضوعی که هر ساله تکرار می‌شود و به همین دلیل قربانی گاو در آغاز بهار برگزار می‌شد. بنابراین «کشتن گاو بیان وقوع مسئله‌ی آفرینش است، از مرگ گاو است که رستاخیز حیات تجدید می-شود.»(رضی،۱۳۸۱: ۳۹۵)

بنابراین فلسفه‌ی قربانی گاو که مظهر قدرت و نیرو و برکت و زندگی و زایندگی‌ست، تکرار آفرینش و برکت و نعمت است؛ و این تکرار آفرینش و زندگی و برکت، یک بن‌مایه‌ی اساطیری ـ تمثیلی است.

میترا نیز گاو را قربانی می‌کند تا هستی و زندگی از پیکره‌ی قربانی شده‌ی آن حیوان مقدس، از قوه به فعل درآید و دگرگونی اسرارآمیزی هر ساله در جهان پدیدار گردد. دگرگونی‌ای که با قربانی گاو توسط میترا پدیدار گشت و از تن گاو حیات گیاهی و جانوری به وجود آمد و زیربنای تولید غلات فراهم شد.(آموزگار،۱۳۸۳: ۷۰)

نماد شناسی گاو:

گاو از نظر نمادین در هند بیش از دیگر کشورها مطرح می‌شود. فصاحتی که در کلام ـ در سرودهای ودایی ـ از گاو رعایت شده، در هیچ کتابی بیش از وداها نبوده است که او را به عنوان الگوی ازلی مادر بارور معرفی می‌کنند و نقش کیهانی و الهی بدو محول می-سازند.»(شوالیه،۱۳۸۵: ۶۷۱) «او ابر متورم است که بر زمین می‌بارد»(همان: ۶۷۲) نره‌گاو نماد خوبی، آرامش، باروری و نیروهای صلح آمیز است.

گاو نر با آب، باران، آسمان، صاعقه و... که همه نمادهای باروری و زندگی‌بخشی هستند مرتبط است. علاوه بر ایندره شیوا نیز با ورزاو ارتباط دارد. ورزای شیوا، «ناندی» نام دارد که نماد قدرت و عدالت است. شیوا در ورزاو سواری مهارت دارد. اگر بر اساس برخی نظریه‌ها، ورزاو نماد قوای جنسی باشد، تسلط شیوا بر ورزاو، نمادی از تسلط بر قوای جنسی و داشتن قدرت باطنی است. قابل توجه است که در آثار عرفانی ایران نیز تسلط بر گاو، نشانگر مهار نفس اماره است.(آموزگار،۱۳۸۳: ۷۰)

در ایران نیز گاو مظهر حیات جانوری و نماد برکت‌بخشی در زمین است. در سرستون‌های تخت جمشید ـ که خود نماد برکت هستند ـ نقش سر گاو مشاهده می‌شود. گاو همچنین نماد ماه است و در آثار باستانی شاخ‌های او شبیه هلال ماه تصویر شده است.

۲- شیر:

درباره‌ی شیر نیز در سرزمین‌های گوناگون، بسیار نمادپردازی شده است و اغلب او را با پادشاهان و آتش مرتبط می‌دانند، شیر از حیواناتی است که در اساطیر سرزمین‌های گوناگون دارای دو جنبه‌ی متضاد است یعنی گاه چهره‌ای مثبت و گاه منفی دارد.

شیر در اساطیر ایران:

در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه‌ی شیر آمده است: حیوانی چارپا و سبع و درنده از نوع گربه که به تازی «اسد» گویند. در «فرهنگ‌نامه جانوران در ادب فارسی»، در مورد ریشه‌ی واژگانی شیر، آمده که: «از شیر در اوستا نامی به میان نیامده است، در منابع موجود ریشه‌ی لغوی این کلمه یافت نشد.(عبداللهی،۱۳۸۳: ۵۴۷)

شیر در آیین میترایی ـ که آیینی هند و ایرانی است ـ از جلوه‌ای مثبت برخوردار است و از نمادهای ویژه‌ی میتراست؛ در واقع شیر یکی از جلوه‌های میترا در زمین است. که با خورشید و رنگ سرخ پیوند دارد و در تفسیر جنگ شیر و گاو، او را غالباً به آیین مهری مربوط می‌دانند، مهرداد بهار معتقد است: شیر در اساطیر ایران با مهر (ایزد مهر) مرتبط است. در واقع شیر نماد مهر است، ایزد مهر در اساطیر ودایی و در اساطیر ایرانی باران‌آور است. مهر یکی از ایزدانی است که باران می‌آورد و از آن‌جا که خورشید در آوردن ابرها از دریاها نقش دارد. مهر به نحوی با خورشید یکی شمرده می‌شود و در آوردن ابرها و بخارهای دریا به آسمان نقش دارد.

نکته‌ی حائز اهمیت این است که سالک مهری در گذر از هفت مرحله‌ی سلوک، در مرحله‌ی چهارم به مقام «شیرمردی» می‌رسد که مقامی مهم است. ضمن این‌که لقب شیر-مرد یکی از القاب مهم و مورد توجه در فرهنگ ایرانی و اسلامی است.

در اوستا از شیر نامی به میان نیامده است اما در نوشتارهای پهلوی مانند بندهش، شیر در دسته‌بندی تفکرات زرتشتی و برشمردن نیروهای خیر و شر، در گروه نیروهای شر قرار می‌گیرد زیرا جزو دسته‌ی درندگان است و به گله‌ها حمله می‌برد.(عبداللهی،۱۳۸۱: ۵۴۷) در شاهنامه، در بسیاری از موارد شیر جزو نیروهای شر است و در مقابل پهلوانان قرار

می‌گیرد. از جمله در داستان هفت خوان رستم، شیر در برابر رستم و رخش قرار می‌گیرد، به رخش حمله می‌کند و در نهایت توسط رخش کشته می‌شود. «منیژه عبداللهی» در «فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب فارسی» به موارد حضور شیر در شاهنامه اشاره کرده است، از جمله این‌که: در داستان بهرام چوبین موجودی به نام «شیرکپی» که یک شیر ـ اژدهاست و دختر خاقان چین را بلعیده است، به دست بهرام چوبین هلاک می‌شود. همچنین درشاهنامه، از کشته شدن دو شیر به دست بهرام‌گور و نیز جنگ اسکندر با شیران یاد شده است. در همه‌ی این موارد، شیر در مقابل پهلوانان قرار می‌گیرد. ضمن این‌که ناگفته پیداست که کشتن شیر برای پهلوان افتخاری بزرگ محسوب می‌شود و نشان قدرت و مردانگی و پهلوانی او بود.

در شاهنامه آمده است که نقش شیر بر روی پرچم‌ها و درفش‌ها تصویر می‌شد. پهلوانان بزرگ سپاه، درفش شیر پیکر داشتند که بی شک نماد قدرت، شجاعت و ویژگی ذاتی پهلوان بود، مانند درفش گودرز:

یکـــی شـیر پیکـر درفشـی به زر　　درفشان یکـــی در مـیانش گـــهر
چنین گفت کـان فـرّ آزادگـــان　　جهـانگـیر گـودرز گـشوادگـان (همان: ۱۲۷)

رستم نیز اگرچه درفشش اژدها پیکر است اما نیزه‌اش شیر نشان است:

درفشی بدیـد اژدهـا پیکـر است/بـر آن نیزه بر، شیر زرین سر است(فردوسی،۱۳۸۶: ۱۲۷)

شیر در اساطیر هند:

شیر در هند نیز با دو جنبه‌ی متضاد مثبت و منفی مطرح می‌شود و این امر در داستان‌ها و قصه‌های هندی مشهود است. از میان خدایانی که بیشتر با شیر پیوند دارند می‌توان، ویشنو، دوی(خدابانو و همسر شیوا)، گانشه و شیوا را نام برد. همچنین «در آیین بودایی، شیر نماد خود بودا و از جنبه‌های اصول او بود.»(هال،۱۳۸۰: ۶۳)

ویشنو:

ویشنو در چهارمین تجلی از ده تجلی خود به صورت«ناراسینهه»(narasinha) درآمد و هدف او از این تجلی، نابودی اهریمنی به نام«هی رانیاکشیپو»(hiranyakašipu = زرین-پوش)بود. این اهریمن با اغوای برهما به موهبت آسیب‌ناپذیری در برابر انسان‌ها، جانوران و خدایان دست یافته بود. اهریمن صاحب پسری به نام«پراهلاد»(prahlad) بود که از معتقدان و نیایشگران ویشنو بود؛ پدر او(اهریمن)، بارها سعی کرد او را بکشد اما موفق نشد.

پراهلاد معتقد بود که ویشنو در همه جا حضور دارد؛ به سبب این عقیده‌ی او، شامگاهی پدرش(اهریمن) از او پرسید: که آیا ویشنو در ستون کاخ من نیز حضور دارد؟ پراهلاد جواب داد :بی شک حضور دارد. اهریمن از خشم لگدی به ستون کوبید و ناگاه ویشنو از درون ستون به هیأت«ناراسینهه» یعنی موجودی نیمه انسان ـ نیمه شیر، متجلی شد و اهریمن را نابود کرد.(ایونس،۱۳۸۱: ۸۵)

دوی(dvi):

از خدابانوان قدرتمند و همسر شیواست. رایج‌ترین نام دوی به عنوان خدابانویی خشن، «دورگا»(durga) است او دشمن اهریمنان است. دوی دارای نقش‌های بسیاری است، او به عنوان شاکتی(= نیروی زنانگی شیوا) و قدرت خلاقه او، نیایش می‌شود. دوی «در هر یک از این نقش‌ها نامی خاص می‌یابد(ساتی، پارواتی، دورگا، کالی) و در هر یک از این نقش‌ها، دارای سرشتی ملایم و نیز تندخو است و این دوگانگی احتمالا به نقش دوره‌ی پیش آریایی این خدابانو در نقش موجد حاصلخیزی و باروری و نیز قربانی کننده موجودات زنده بازمی-گردد»(ایونس،۱۳۷۳: ۱۶۲)

یکی از مهم‌ترین کارهای دوی، کشتن اهریمنی گاومیش پیکر است. «دوی در جنبه‌ی درنده‌خویی خود به عنوان دورگا برشیری سوار است که نماد نیروی غضب‌آلود آن، هنگامی که با گاومیش دیو می‌جنگد، به شمار می‌رود.»(هال،۱۳۸۰: ۶۲-۶۳)

نمادشناسی شیر:

شیر در بسیاری از کشورها خصوصاً ایران و هند، نمادی خورشیدی است.« شیر را به خاطر ظاهر باشکوهش با ایزدان و شاهان پیوند می‌دهند» (وارنر،۱۳۸۷: ۵۲۱) و او را به عنوان سلطان حیوانات، گاه مظهر غرور، خودپرستی و شاهی جبار و مستبد می‌دانند.

شیر در قصه‌های عامیانه، در هند و ایران نیز دارای دو جنبه‌ی متضاد است؛ گاه زرنگ و هوشمند و عادل است و گاه قدرتمندی ظالم و یا ضعیفی نادان جلوه می‌کند. «در پنجاتنترا(کتاب افسانه‌ها به زبان سنسکریت)، قصه‌های عامیانه‌ی تبت و بعضی از قصه‌های آفریقایی آمده که شیر فریب شغال یا سگ شکاری را می‌خورد.»(همان: ۵۲۱) شیر که در هند گاه مرکوب خدایان است می‌تواند نماد خواسته‌های قهرآمیز و نیروهای سرکش و مهار-نشدنی باشد، به طور مثال «شیوا هنگامی که پای خود را بر شیر گذاشته، درواقع به معنای

مهار کردن این حرص است.»(شوالیه،۱۳۸۵: ۱۱۴) و گاه می‌تواند نماد نیروهای الهی و یا جلوه‌گر انسان کامل باشد.

آنچه در خور توجه است این‌که شیر غالباً به عنوان نماد خورشیدی مطرح می‌شود. «مهرانگیز صمدی» در کتاب «ماه در ایران» می‌نویسد: «بر روی سفال‌های مربوط به هزاره چهارم پیش از میلاد، علامت و نشانی از خورشید نیست. ولی ظروف متعلق به هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، نقش حیوانی بر خود دارند که از تیره‌ی گربه و شبیه شیر است و گاه حیوان ماه را دنبال می‌کند.»(صمدی،۱۳۶۷: ۲۵)

بنابراین شیر از دیرباز نشانه‌ی خورشید بوده است و «شیر و خورشید از نمادهای کهن روزگار ایران باستان شناخته شده که با آیین میترایی به روشنی شناخته می‌شود.»(رضی،۱۳۸۱: ۵۹۵)

شیر نر با یالش نماد خورشید تابان است و «به عنوان نشانه‌ی بازگشت فصل نیک و فرارسیدن بهار است. در این حالت نشانه‌ی زندگی خواهد بود این وجه از نمادگرایی را در زمینه‌های فرهنگی بازمی‌یابیم؛ جایی که شیر، دوره به دوره گاو را از هم می‌درد، که از هزاره‌ها قبل، جنگ این دو نشانه‌ی دوگانگی و مخاصمه‌ی روز و شب و تابستان و زمستان است. شیر نه تنها نماد بازگشت به خورشید و تازه شدن نیروهای کیهانی و حیاتی است. بلکه نشانه‌ی زندگی دوباره نیز هست.»(شوالیه،۱۳۸۵: ۱۱۶)

«در دوران کهن، شیر و خورشید در کنار یکدیگر به عنوان نماد قدرت مورد استفاده قرار می‌گرفت. ارتباط و مفهوم این دو را باید به عنوان ارتباط و مفهومی نمادین در نظر گرفت؛ زیرا «شیر نماد جانوری نیروهای متعالی و خورشید نماد کیهانی همان نیروها بود.»(سلطان-زاده، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

تحلیل حکایت شیر وگاو:

در پنجاتنترا، باب شیر و گاو به تقدس گاو و احترامی که هندوان برای گاو قائل می‌شوند، اشاره شده است: «...روز دیگر نگاهبانان از وحشت جنگل گریخته، پیش بازرگان آمدند و به دروغ گفتند:[شنزبه] «سَنجیوَکَ»(sanjivaka) مرد، و ما مراسم بازپسین را انجام دادیم و جسدش را در آتش سوختیم؛ هنگامی که بازرگان این واقعه را شنید به آن‌ها آفرین گفت و مراسم سوگواری به جای آورد و آنگاه راه خود را در پیش گرفت.»(شیکهر،۱۳۴۱: ۳۳)

در ادامه آمده است: «پس از چند روز نسیم‌های خنک که از آبشارها می‌گذشت، جسم او را قوتی تازه بخشید و آهسته آهسته خود را به ساحل یمنا رسانید.»(همان: ۳۳)

«یَمنا»(yamna) رودخانه‌ای معروف و مقدس است که از لحاظ تقدس پس از رود گنگ قرار دارد و هندوان معتقدند که این رودخانه دختر خورشید است.

در ادامه‌ی داستان مشاهده می‌شود که سنجیوک به گاو نر شیوا و بانگ او نیز به ابرهای روز رستاخیز تشبیه می‌شود. در مورد شیوا و ارتباط او با گاو شرحی گذشت؛ نکته‌ی قابل توجه توصیفاتی است که در پنجاتنترا درباره‌ی سَنجیوَک/ شنزبه آمده‌است و به وضوح اشاره به پشتوانه‌ی آیینی و اسطوره‌ای گاو دارد، اما در کلیله و دمنه، مترجم بر اساس فرهنگ و اعتقادات خود و مردم سرزمینش، برخی از اسامی و توصیفات را تغییر داده و یا حذف کرده است، اما به طور کلی گاو، موجودی آزاد و بی‌نیاز جلوه می‌کند و مانند حیوانات دیگر، نیازی به شیر و شکار او ندارد و در نهایت به خردمندی، مظلومیت و بی‌گناهی شناخته می‌شود و گویی با کشته شدنش ارزش او بیشتر می‌شود.

حکایت «شیر و گاو» در بستری جریان می‌یابد که باوری کهن از آیینی کهن/ مهری را در خود جا داده است و آن قربانی شدن گاو است.

چنان‌که ذکر شد مشخصه‌ی اصلی آیین میترایی، قربانی گاو است که نه یکبار توسط میترا مراسم قربانی انجام شد، بلکه بعدها نیز به صورت نمادین تکرار شده است. و گاو به عنوان حیوان قربانی شناخته شده است.

«اسدالله محمدزاده معتقد است: با این مقدمات و با کمی تأمل متوجه شباهت فاحش بین حکایت شیر و گاو و باورهای کهن آیین مهر می‌شویم.»(محمدزاده،۱۳۸۳: ۶۴) و این‌که باور کلی آیین مهری بر ساختار کلی حکایت حکمفرماست در یک بررسی تطبیقی:

۱- میترا به اغوای اطرافیان و با تشویق پیک خورشید، گاو را می‌کشد. در حکایت شیر و گاو نیز، شیر فریفته‌ی دمدمه‌های دمنه می‌شود: «چون دمدمه‌های دمنه در شیر اثر کرد، گفت: در این کار چه بینی؟ جواب داد: چون خوره در دندان جای گرفت از درد او شفا نباشد مگر به قمع.»(منشی،۱۳۸۱: ۹۸)

۲- میترا از کشتن گاو پشیمان می‌شود. شیر نیز پس از کشتن گاو، ازکرده‌ی خود پشیمان می‌شود: «چون شیر از کار گاو بپرداخت از تعجیلی که کرده بود بسی پشیمانی خورد و سرانگشت ندامت خایید.»(همان: ۱۲۷)

۳- میترا دلداری داده می‌شود که قربانی گاو از وظایفش بوده است و باید انجام می‌گرفت؛ سپس میترا آرام می‌گیرد. دمنه نیز شیر را دلداری می‌دهد که شنزبه، باید کشته می‌شد و شیر از سخنان دمنه آرامش می‌یابد.

۴. در آیین مهری، میترا با واسطه‌ی پیک خورشید ـ کلاغ یا شاهین ـ از وجود گاو در علفزار اطلاع می‌یابد و در باب شیر و گاو نیز، شغال از وجود گاو در علفزار برای شیر خبر می‌آورد.

در نمادشناسی شغال، شغال از درک شریعت عاجز است. در باب شیر و گاو، شغال در تقابل با گاو قرار دارد که در «پنجاتنترا» چنین توصیف شده است: «سنجیوک»(شنزبه)، خردمند و مجرب بود و از کتب مقدس آگاهی داشت.»(شیکهر،۱۳۴۱: ۴۷) بنابراین می‌توان گفت گاو برخلاف شغال، مقدس و مرتبط با شریعت است.

گرچه «کلیله» به ظاهر نقشی در اختلاف افکندن میان «شیر و گاو» ندارد و حیله‌گر و مکار نیست اما دوست دمنه و آگاه از حیله‌های اوست. راز دمنه را افشا نمی‌کند و تا زمان مرگ، به هم‌جنس خود وفادار می‌ماند. مرگ ناگهانی کلیله، نشانه‌ی همراهی و همدلی او با «دمنه» است او زنده نمی‌ماند زیرا نباید علیه دوست خود در دادگاه گواهی دهد، از طرف دیگر زنده ماندن کلیله و عدم گواهی دادن او در دادگاه، خیانت به پادشاه محسوب می‌شد.(محمدزاده،۱۳۸۳: ۶۵) به هر حال شغال در کلیله و دمنه، مانند دیگر قصه‌های عامیانه، حیوانی حیله‌گر و مکار است.

نکته‌ی شایان توجه، نزدیکی شیر و شغال در حکایت‌های «کلیله و دمنه» است. بدین ترتیب که تقریباً در همه‌ی حکایت‌هایی که شیر حضور دارد، حضور شغال نیز مشاهده می‌شود.

در همه‌ی این حکایات، روند حکایت به گونه‌ای پیش می‌رود که قهرمان در برابر شیر، که قدرتمندترین عنصر است و سرپرستی یک اجتماع را بر عهده دارد، قرار می‌گیرد. اگر این حکایت‌ها، انعکاسی از اوضاع اجتماعی و ساختار حکومتی زمانشان فرض شوند؛ می‌توان احتمال دادکه این حکایت‌ها جوامعی را نشان می‌دهد که در برابر عنصری تازه‌وارد و بیگانه مقاومت نشان می‌دهند و سعی دارند بر پادشاه تأثیر بگذارند تا مانع پذیرش و ماندگار شدن عنصر بیگانه (و شاید نماینده‌ی یک اندیشه‌ی جدید) شوند که در این راه گاه موفق می‌شوند و آن عنصر بیگانه را مغلوب و نابود می‌کنند و در برخی موارد، گروه موافقی وارد صحنه می‌شود که از عنصر بیگانه حمایت می‌کنند و پادشاه و به تبع آن جامعه) را راضی به پذیرش او می‌نمایند.(شاید نوعی تحول اجتماعی و فرهنگی باشد)

نکته‌ی قابل توجه در مورد داستان‌های حیوانات، گیاهخوار بودن قهرمان است. گاو و شتر گیاهخوارند و شغال نیز گوشتخواری را ترک کرده و به گیاهخواری روی آورده است، یعنی ارتباط قهرمانان با گیاه مسلم است. ساختار حکایت «شیر و گاو» مانند داستان سیاوش در شاهنامه است، بنابراین در داستان سیاوش نیز قهرمان(سیاوش) با گیاه مرتبط است. بدین ترتیب که در اساطیر ایران باستان، سیاوش یک خدا ـ گیاه است که از خون او گیاه «خون سیاوشان» یا «پرسیاوشان» می‌روید. در شاهنامه نیز ارتباط سیاوش و گیاه حفظ شده است:

چـنین گـفت سالار توران سـپـاه که ایدر کشیدش بیکسو ز راه
کنیدش به خنجر سر از تن جدا بشخّی که هرگز نـروید گـیا (فردوسی،۱۳۸۶: ۱۷۵)

بنابراین در همه‌ی داستان‌های مذکور، قهرمان داستان با گیاه مرتبط است.

کلیله دمنه از جمله آثاری است که بنا بر روایات، در زمان خسرو انوشیروان به زبان پهلوی ترجمه شد و خوانندگان بسیاری یافت و «هرکس به فراخور ذوق و فهم و بر وفق مرام و مقصود خود از آن بهره می‌گرفته است. عوام برای داستان‌های شیرین و دلکش آن، خواص برای مضامین حکمت‌آموز و پندآموز آن، اهل سیاست و کشورداری برای عبرت گرفتن و تدبیر آموختن.»(مجتبایی،۱۳۷۴: ۱۷) این کتاب در دوران اسلامی نیز اهمیت خود را حفظ کرد و مورد توجه مردم بود و در اهمیت آن، همین بس که چندین بار مورد ترجمه و تقلید قرار گرفته است.

تأویل رمزی کلیله و دمنه:

یکی از ویژگی‌های کلیله و دمنه این است که در روزگار حاکمیت اندیشه‌های عرفانی، توانست ـ مانند برخی داستان‌ها و شخصیت‌های اساطیری ـ خود را در قالب نوساخته‌ی روزگار، جای دهد و بار دیگر در پیکره‌ای نو احیا شود. بدیهی است که بررسی جایگاه برخی شخصیت‌های اساطیری و امثال حیوانات در ادبیات عرفانی پژوهشی مجزا را می‌طلبد. نگارندگان حکایت شیر وگاو را که استعداد پذیرش تأویل‌های عرفانی را دارد، اشاره و نمونه‌ی بهره جستن از آن را، توسط شاعر یا نویسنده‌ای عارف ذکر می‌کند.

ایران سرزمینی است که اندیشه‌ی عرفانی بر آن حاکم شده است و بر اساس این اندیشه‌ی غالب، جامعه نیز از دوران اساطیری و حماسی به جهت اندیشه‌های عرفانی تغییر مسیر داده است و بن‌مایه‌ی حماسی و اساطیری، در شکل و قالبی نو، به اساطیر عرفانی تغییر و تبدیل

شده است. پهلوانان، جانوران و پرندگان دوران اساطیری، براساس فکر غالب در جامعه، امروزه مفاهیم عرفانی و نمادین پیدا کرده‌اند.(رضی،۱۳۸۱: ۳۹۸)

برخی داستان‌ها و شخصیت‌های اساطیری و حتی برخی امثال حیوانات، در زمان حاکمیت اندیشه‌های عرفانی، تبدیل به داستان‌ها و شخصیت‌های عرفانی و رمزی شده‌اند. برای نمونه می‌توان به تأویل داستان‌های اساطیری شاهنامه و اساطیر ایران باستان در الهی-نامه‌ی عطار و «حکمۀالاشراق» و رساله‌ی «عقل‌سرخ» سهروردی اشاره کرد. ناگفته پیداست که تجلی حکایات کلیله و دمنه در مثنوی مولوی، به عنوان یک اثر عرفانی بسیار برجسته و چشم‌گیر است و بدان‌ها اشاره خواهد شد.

همانطور که اشاره شد، نمادهای آیین میترایی در گذر از مرحله‌ی اسطوره و حماسه به مرحله‌ی عرفانی، تغییراتی پیدا کرده‌اند؛ خصوصاً مراسم قربانی گاو، که مهم‌ترین نماد آیین میترایی است و در تفسیر مراسم ذبح گاو، به مفاهیم و تفاسیر نمادین توجه می‌شود. «طرح اساسی در آیین میترایی، یک عرفان عمیق است که عبارت می‌باشد از رهایی آدمی از مهالک نفسانی و پیوستن به حق و ملکوت بر اثر مجاهدت و پیوستن به حق یا نور مطلق و روشنی سرمدی. این اساس و بنیاد عرفان و تا حدودی تصوف ایرانی است و از راه‌های متفاوت، چنین بینشی از ایران باستان تاکنون تداوم یافته است.»(رضی،۱۳۸۱: ۳۹۷)

قربانی گاو در آیین میترایی می‌تواند تفسیری عرفانی داشته باشد؛ «سالک میترایی در مرحله‌ی سوم (مقام سوم) در مراسم قربانی گاو شرکت می‌کند، از هواجس نفسانی و نفس بهیمی و حیوانی پاک شده و در مرحله‌ی چهارم سلوک، شیرمرد می‌شود و به مقام شیری می‌رسد و بر نفس مطمئنه حکمفرما می‌گردد.»(همان؛۴۰۲) ضمن این‌که در نمادشناسی تحلیلی یونگ نیز قربانی گاو نر، نشانه‌ی غلبه بر هوس‌های حیوانی و میل به یک زندگی معنوی است.(یونگ،۱۳۸۳: ۲۲۱)

مولوی، از جمله شاعران عارفی است که از برخی داستان‌های کلیله و دمنه برای بیان مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی استفاده کرده است. زیرا «کلیله و به احتمال قوی ترجمه‌ی ابوالمعالی منشی غزنوی در ایام مولانا در خراسان و در نزد ادبا و منشیان آن سامان شهرت و رواج قابل ملاحظه‌ای داشت.»(زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱۷۶) و مولانا با آگاهی و تسلط بر کلیله و دمنه، به برخی از قصه‌ها و شخصیت‌های آن جنبه‌ی رمزی بخشیده است.

باب شیر و گاو کلیله و دمنه و کشته شدن گاو توسط شیر، در ادبیات ایران به صورت مضامین عرفانی منعکس شده است. کاربرد تمثیلی و عرفانی این حکایت در آثار

سهروردی(شیخ اشراق) و مولانا جلال‌الدین بلخی برجسته‌تر است. مولانا در دفتر پنجم مثنوی، ابیات ۳۱تا۹۲۹ مقارنه‌ی دو نفس را، گاو و شیر قرار داده است. دو نمادی که در زبان رمزی نقوش میترایی نقش مهمی را داراست:

گاو که بـود تـا تـو ریش او شوی/ خاک چه بود تا حشیش او شوی (دفتر اول،بیت: ۵۳۴)
نفس،آن گاوست و دشت این جهان/کو همی لاغرشود از خوف نان (دفترپنجم،بیت: ۲۷۶۶)

شاعران و عارفان از این مضامین ـ نمادهای عرفانی ـ بهره برده‌اند و گویی نمادهای اساطیری میترایی را بار دیگر در عوالم اندیشه‌های عرفانی شکوفا کرده‌اند.

در مثنوی پیام این است که «نباید به خیال کژ اجازه داد انسان را به چاه هلاک بیندازد و قلب زراندودی، وی را مفتون و مغبون ظاهر فریبنده‌ی خویش سازد. مولانا قصه را حکایت حال مخاطب مغروری می‌یابد که خرگوش نفس، جان او را که قدر و مرتبه‌ی شیران را دارد. به زیرکی و کربزی خویش در چاه جاه نگونسار می‌کند.»(زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱۶۸)

تشنه را گر ذوق آیـد از سـراب / چون رسد در وی گریزد، جویـد آب
مفلسان گر خوش‌شوند از زرّ قلب / لیک آن رسـوا شـود در کـار ضـرب
تـا زرانـدودیـت از ره نـفـکـند / تـا خیـال کـژ تـو را چـه نفـکند
از کـلیلـه بـاز خـوان این قصه را/ ونـدران قصه طلب کـن حصّه را
(دفتر اول،ابیات: ۸۹۹-۸۹۶)

نتیجه گیری

اسطوره‌ها آینه‌ی فرهنگ، مذهب، آیین‌ها، باورها و افکار مردم یک یا چند سرزمین هستند. اسطوره‌های هیچ سرزمینی جدا از تاریخ آن سرزمین نیست. اهمیت حیوانات در ذهن و زندگی بشر سابقه‌ای طولانی دارد؛ ایران و هند جزو سرزمین‌های کهن هستند که دارای تاریخ مشترکی بوده‌اند و به دلیل پیشینه‌ی مشترک تاریخی اقوام هندوایرانی، دارای میراث-های فرهنگی و ادبی مشترکی نیز هستند. یکی از بسترهایی که باورهای اسطوره‌ای را در خود به عنوان آینه‌ی فرهنگ و احوال و معرفت یک سرزمین جای داده است، ادبیات آن سرزمین است و یکی از آثاری که در میان مردم هند و ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار و حاوی برخی باورهای کهن و اساطیری‌ست، «کلیله و دمنه» است. بر این اساس یکی از دلایل مهم پذیرش و ماندگاری کلیله و دمنه در ایران، اشتراکات و نزدیکی باورها و نمادهای اسطوره‌ای هند و ایران است. با نمادشناسی اسطوره‌ای حیوانات کلیله و دمنه و بررسی

پشتوانه‌ی اسطوره‌ای آن‌ها، به اشتراکات دو سرزمین در زمینه‌ی نمادشناسی حیوانات اشاره شده است و سرانجام گذر از اسطوره به عرفان را با بهره مندی مولانا از داستان شیر وگاو بیان شد نگارندگان براین باورند که داستان های عرفانی زاده شور و اضطراب اسطوره ها ونمادهای موجود در ادبیات ایران باستان هستند وتحت تاثیر این بنیان فکری هستند.

فهرست منابع:

کتاب:

۱. آموزگار و دیگران، **تاریخ ایران باستان**،۱۳۸۳، تهران: سمت،چاپ چهارم.

۲. ایونس، ورونیکا، **اساطیر هند**،۱۳۷۳، ترجمه محمدحسین باجلان فرخی، تهران: اساطیر،چاپ اول.

۳. بهار، مهرداد،**پژوهشی در اساطیر**،۱۳۷۶:آگاه، چاپ دوم.

۴. -------- ، **اساطیر ایران**،۱۳۵۱، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۵. پورداود، ابراهیم، **یشت‌ها**،۱۳۵۶، تهران: دانشگاه تهران، چاپ سوم.

۶. حامی، احمد، **بغ مهر**،۲۵۳۵(۱۳۵۵)،بی‌جا: داورپناه، چاپ اول.

۷. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری، **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان**،۱۳۸۵، تهران: دانشگاه الزهرا،چاپ اول.

۸. رستگار فسایی، منصور، **پیکرگردانی در اساطیر**،۱۳۸۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،چاپ اول.

۹. رضی، هاشم ، **آیین مهر**،۱۳۸۱، تهران: بهجت،چاپ اول.

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، **بحر در کوزه**،۱۳۷۲، تهران: سخن،چاپ چهارم.

۱۱. سبحانی، توفیق، **تاریخ ادبیات۲**،۱۳۸۱، تهران: پیام نور، چاپ پنجم.

۱۲. ستاری، جلال ، **رمز و مثل در روانکاوی**،۱۳۶۶، تهران: توس، چاپ اول.

۱۳. سلطان‌زاده، حسین، **تخت جمشید**،۱۳۸۰، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی،چاپ دوم.

۱۴. شوالیه، ژان، **فرهنگ نمادها**،۱۳۸۵، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون،چاپ اول.

۱۵. صمدی، مهرانگیز، **ماه در ایران**،۱۳۶۷، تهران: علمی و فرهنگی،چاپ اول.

۱۶. شورل، ایو، **ادبیات تطبیقی**،۱۳۸۶، ترجمه طهمورث ساجدی، تهران: امیرکبیر،چاپ اول.

۱۷. شیکهر، ایندو، **پنجاتنترا**،۱۳۴۱، تهران: دانشگاه تهران.

۱۸. عبداللهی، منیژه، **فرهنگ نامه جانوران در ادب پارسی**،۱۳۸۱، تهران: پژوهنده،چاپ اول.

۱۹. فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه**،۱۳۸۶، به تصحیح ژول مول، تهران: بهزاد،چاپ دهم.
۲۰. منشی، ابوالمعالی‌نصرالله منشی، **کلیله و دمنه**،۱۳۸۱، تهران: امیرکبیر،چاپ بیست و دوم.
۲۱. مولوی، جلال الدین محمد، **مثنوی معنوی**،۱۳۶۲، تهران: امیرکبیر، چاپ نهم.
۲۲. وارنر، رکس، **دانشنامه اساطیر جهان**،۱۳۸۷، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره، چاپ اول.
۲۳. ورمازرن، مارتین، **آیین میترا**،۱۳۷۵، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران: چشمه، چاپ دوم.
۲۴. هال، جیمز، **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**،۱۳۸۰، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر،چاپ اول.
۲۵. یونگ، کارل گوستاو، **انسان و سمبولهایش** ،۱۳۸۳، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: دیبا، چاپ چهارم.

مقالات:

۱. قبادی، حسین‌علی، **نظری بر نمادشناسی**، پاییز و زمستان ۱۳۷۴، نشریه ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره سوم و چهارم، شماره مسلسل۱۱۱-۱۱۰.
۲. محمدزاده، اسدالله، **آیین مهر در کلیله و دمنه**، اردیبهشت۱۳۸۳، نشریه کیهان فرهنگی، ش۲۱۱.

ریخت شناسی داستان‌های مرزبان نامه بر اساس نظریهٔ پراپ

دکتر فاطمه سلطانی[1]

چکیده

ولادیمیر پراپ زبان شناس و محقق روسی رویکرد ریخت شناسی را برای نخستین بار در حوزهٔ مطالعات ادبی به کار بست و با آن به تحلیل و بررسی قصه پریان روسی پرداخت. او در سال ۱۹۲۸ نتایج تحقیقات خود را منتشر کرد . پراپ در این قصه، الگوهایی را استخراج کرد که نشان داد قصه‌های پریان، به رغم تکثر و تنوع ظاهری، از نظر انواع قهرمانان و عملکرد آن‌ها مشابه و ساختار قصه‌های آن یکی است. تعیین ساختار حکایت‌های مرزبان نامه از اهداف پژوهش حاضر است. روش پژوهش توصیفی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصهٔ پریان است. بررسی‌های این تحقق نشان می‌دهد، بسیاری از حکایت‌های مرزبان نامه از ساختاری یکسان برخوردارند .برای رسیدن به چنین نتیجه‌ای، تعدادی از داستان‌های مرزبان نامه از منظر ریخت شناسی و با استفاده از الگوی پراپ تحلیل و بررسی شد. با توجه به نتیجهٔ تحقیق و تحلیل بخش‌های مختلف آن مشخص شد، اصول و مبانی کلی الگوی پراپ دربارهٔ قصهٔ پریان روسی در قصه‌های فابل از جمله مرزبان نامه کاملاً قابلیت انطباق دارد و نتایج آن با دستاوردهای پراپ -البته در کلیت آن- دارای همسانی فراوانی است.

کلیدواژه‌ها: ریخت شناسی، ساختار، داستان، مرزبان نامه، پراپ.

۱-عضو هیأت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک f-soltani@phd.araku.ac.ir

مقدمه

مطالعه و بررسی ساختارگرایانه داستان از چند جنبه مورد توجه است؛ نخست از جنبه روایت شناسی و دیگری از جنبه ریخت شناسی. در ذیل هریک از این دو جنبه ساخت گرایانه تبیین می‌شود؛ در تحلیل ادبی ساخت‌گرا، عرصهٔ روایت شناسی از جالب‌ترین و متمایزکننده‌ترین عرصه‌هاست. روایت شناسی به تحقیق و بررسی در زمینه تحلیل روایت و به ویژه اشکال روایت، انواع راوی، استنباط قواعد داخلی انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آن‌ها و ساختارهایشان می‌پردازد و به دنبال شناخت سبک، ساخت و دلالت‌ها در متون روایی است.اصطلاح روایت‌شناسی به معنی دانش مطالعه قصه را ابتدا تزوتان تودوروف به کار برده است اما روایت‌شناسی نوین با مطالعات پراپ آغاز شد.(اخوت،۱۳۷۱: ۷) ولادیمیر پراپ روسی، آ.ژ.گریماس لیتوانیایی، تزوتان تودوروف بلغاری، کلود برمن، ژرار ژنت و رولان بارت فرانسوی از مهم‌ترین نظریه پردازان روایت‌شناسی ساخت‌گرا هستند.

تعریف ریخت شناسی که اساس تحقیق حاضر نیز هست به شرح زیر است؛ ریخت شناسی از اصطلاحات زیست شناسی و دانشی است که از ساختمان و شکل ظاهری موجودات زنده (اعم از گیاهان و جانوران) و غیرزنده بحث می‌کند و به‌طور کلی تحقیق در اشکال ظاهری موجودات است. (سرامی،۱۳۶۸: ۳) در دانش گیاه شناسی از اصطلاح ریخت شناسی برای بررسی و شناخت اجزاء تشکیل دهنده گیاه استفاده می‌کردند. پراپ معتقد بود همین روش را می‌توان در مطالعه قصه‌ها به کار برد؛ یعنی همان‌گونه که در گیاه شناسی اجزای تشکیل دهندهٔ گیاه و مناسبات آن‌ها و ساختار گیاه را می‌توان مطالعه کرد، صور و اشکال قصه را هم می‌شود با همان دقتی که در خور هریک از صورت بندی‌های آلی است، مطالعه کرد.(ر.ک. پراپ، ۱۳۶۸: الف:۱۱)

بر این اساس، ولادیمیر پراپ زبان‌شناس و محقق روسی رویکرد ریخت‌شناسی را برای نخستین بار در حوزهٔ مطالعات ادبی به کار بست و با آن به تحلیل و بررسی قصه پریان روسی پرداخت. او در سال ۱۹۲۸ نتایج تحقیقات خود را منتشر کرد . پراپ در این قصه الگوهایی را استخراج کرد که نشان داد قصه‌های پریان، به رغم تکثر و تنوع ظاهری، از نظر انواع قهرمانان و عملکرد آن‌ها مشابه و ساختار قصه ها یکی است. اهمیت تحقیقات پراپ به گونه‌ای است که رومن یاکوبسن معتقد بود؛ روایت‌شناسی، با این اثر آغاز شده است. (پراپ، ۱۳۶۸ الف: ۵-۴۳ و احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴۴)

روش و هدف پژوهش

روش پژوهش توصیفی است و به شیوه کتابخانه‌ای است. بدین صورت که نگارنده پس از انتخاب موضوع و فیش برداری، بیست داستان(۱) از داستان‌های مرزبان نامه اثر سعدالدین وراوینی را بر اساس الگوی پراپ بررسی کرده است. هدف آن بود که از منظر ریخت‌شناسی،کارایی و قابلیت این شیوه در بررسی چنین حکایت‌هایی که دارای ساختار ساده هستند، آزموده شود. شایان ذکر است که تعداد زیادی از داستان‌های مرزبان‌نامه کوتاه، ساده و دارای مضامین اجتماعی و اخلاقی هستند که از زبان حیوانات نقل شده‌اند که به آن فابل گفته می‌شود. به سبب همین ویژگی، می‌توان اصول و مبانی کلی الگوی پراپ را بر روی قصه‌های مرزبان نامه پیاده کرد و برپایهٔ آن حکایت‌های آن را سنجید. در ادامه برای پرهیز از اطاله کلام، به عنوان نمونه خلاصهٔ هشت حکایت از بیست حکایت منتخب ذکر شده است و برای تفهیم بیشتر و سهولت امر، نام داستان، خویشکاری‌ها (عملکرد شخصیت‌ها) و نوع شخصیت‌ها در قالب جدول‌هایی نشان داده شده است.

پرسش و پیشینه تحقیق

این پژوش در پیوند با اهداف تعیین شده می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که مرزبان نامه سعدالدین وراوینی بر اساس نظریه پراپ در ریخت شناسی قصه‌های پریان، دارای چه ساختاری است؟

در مورد پیشینه تحقیق باید گفت ریخت‌شناسی شمار زیادی از داستان ها بر اساس الگوی ریخت‌شناسی پراپ در قصهٔ پریان روسی صورت گرفته است. از جمله مقاله‌های ارزنده‌ای که تمامی داستان‌های کلیله و دمنه را براساس همین نظریه تحلیل و بررسی کرده است، مقالهٔ «ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی» است از احمد پارسا و لاله صلواتی. مقالهٔ دیگری نیز از خلیل پروینی و هومن ناظمیان با نام «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی» نگاشته شده است که ضمن معرفی و تحلیل کامل روش پراپ در قصهٔ پریان روسی، ده داستان کلیله و دمنه را بر اساس نظریه پراپ تحلیل کرده است. اما باتوجه به جستجوی نگارنده در سایت‌های معتبر پژوهشی، ریخت‌شناسی داستان‌های مرزبان نامه براساس الگوی پراپ به‌طور مستقل صورت نگرفته است.

تشریح روش پراپ

در نیمه دوم قرن بیستم، آلِن داندس دو شیوه برای تجزیه و تحلیل ساختاری فولکلور برشمرد: روش نخست؛ شیوه «تجزیه و تحلیل ساختاری زنجیری» بود و روش دوم؛ «تجزیه و تحلیل ساختاری عمودی». پراپ شیوه نخست آلن داندس را دنبال کرد. در شیوهٔ تجزیه و تحلیل ساختاری زنجیری، «ساختار یا سازمان صوری یک متن فولکلوریک به دنبال نظم زمانی متوالی خطی عناصر موجود در متن، به صورتی که از یک گوینده گزارش شده» بررسی می‌شود؛ یعنی اگر قصه‌ای در بردارندهٔ عناصر الف تا ی باشد، ساختار قصه به موجب همان توالی تعیین می‌گردد. (پراپ، ۱۳۶۸، ب : ۸ و ۷)

پراپ قصه را از لحاظ ترکیب‌بندی و ساختارشان مقایسه می‌کند و به این ترتیب شباهتشان در پرتو تازه‌ای خود را نشان می‌دهد. (تودوروف، ۱۳۸۹ : ۲۶۴) بدین منظور او بُن‌مایه‌ها و اجزای قصه‌ها را مبنای کار خود قرار داد و دو مفهوم «نقش» و «عمل» را به عنوان بن مایه مطرح کرد. (مقدادی، ۱۳۷۸ :۲۸۱) کانون توجه مطالعه پراپ، بر اصل «تغییر وضعیت یا واقعه» استوار است. اندیشهٔ اصلی که پراپ در کتاب خود مطرح می‌کند این است که قصه‌های پریان روسی، به رغم ظاهر متنوع و متکثری که دارد، دارای ساختاری مشخص و عناصر ثابت و متغیراست اما نوع شخصیت‌ها و عمکرد آن‌ها ثابت است؛ به‌گونه‌ای که این عملکردها (کارکردها) از سی و یک مورد تجاوز نمی‌کند که همواره با نظم خاصی در پی هم می‌آیند. در واقع، ویژگی ریخت‌شناسی پراپ، اعتقاد به اولویت عملکردها بر شخصیت‌هاست. (ریکور، ۱۳۸۴ :۶۶) در ذیل به اختصار روش تجزیه و تحلیل ساختاری پراپ بیان می‌شود:

۱- کشف و تبیین کوچک‌ترین واحد ساختاری که از نظر پراپ کوچک‌ترین واحد سازنده قصه، عملکرد یا کارکرد شخصیت‌های آن است.

۲- بررسی روابط متقابل این واحدها و الگوی ساختمانی آن‌ها .

پراپ از سی و یک عملکرد شخصیت‌های قصه پریان، برخی عملکردهای فرعی را نیز منشعب ساخت و برای سهولت مطالعه، هر عملکرد را تعریف و برای هرکدام عنوانی انتخاب کرد و سپس برای هرکدام با استفاده از الفبای زبان روسی علامتی را به عنوان نماد در نظر گرفت. او قهرمانان این قصه را در قالب هفت نوع شخصیت خبیث، عطا کننده (بخشنده) یاری‌گر ، شخص مورد جست و جو ، اعزام کننده ، قهرمان (جوینده یا قربانی) و قهرمان دروغین تقسیم بندی کرده است . (پراپ ،۱۳۶۸ : ب : ۵۳-۴۹ ، ۱۶۲ و ۱۶۱) پراپ در ادامه کار خویش، مطالعات خود را در قالب چارچوبی چنین فهرست نمود: ۱-

عناصر ثابت و پایدار قصه، کارهایی است که اشخاص قصه در قصه انجام می‌دهند اما کارهایی که از هویت کنندهٔ کار و شیوه عمل او مستقل است. این عناصر اجزای تشکیل دهنده بنیادی قصه است.۲ - تعداد کارهای شناخته شده اشخاص قصه های پریان محدود است .۳- تسلسل کارهایی که اشخاص قصه انجام می‌دهند، همیشه یکسان است.۴- ساختار همه قصه‌های پریان یکی است. (پراپ ، ۱۳۶۸ الف: ۴۵-۴۳)

بررسی عملی داستان های مرزبان نامه براساس الگوی پراپ

قبل از تحلیل داستان‌های مرزبان نامه، ضروری است درمورد اجزای تشکیل دهندهٔ قصه و برخی عناصر داستانی تعاریفی ارائه شود. البته نباید از نظر دور داشت که در بررسی ساختاری، هیچ یک از« عناصر به خودی خود اعتبار ندارند بلکه روابط میان آن‌هاست که ماهیتشان را مشخص می‌کند و به یک متن شکل و انسجام می‌بخشد.» (تودوروف، ۱۳۸۲ : ۱۰۶)

حرکت: هر داستان، حرکتی دارد که جزو عنصر داستان نیست ولی قصه از آن تشکیل می‌شود. حرکت‌ها مبنای تشخیص سادگی یا پیچیدگی یک داستان است و حدود حکایت-ها را تعیین می‌کنند. به عبارت دیگر حرکت همان تحولاتی است که در طی حکایت ممکن است رخ دهد. از میان بیست حکایتی که ازمرزبان نامه بررسی شد، حکایت‌های سادهٔ یک حرکتی بیشتر دیده می‌شود ؛ یعنی هیجده حکایت، حکایت‌های یک حرکتی هستند که با رویدادی شروع و بدون هیچ پیچشی به یکی از خویشکاری های پایانی شکست، پیروزی و حل مساله و مسایلی از این دست ختم شده است. دو حکایت نیز دو حرکتی هستند؛ با این شرح که پیش از پایان حرکت اول، حرکت دوم آغاز شده است. سپس ادامه و پایان می‌پذیرد، بعد از آن ادامه و پایان حرکت اول می‌آید. مثل داستان « بازرگان و دوست دانا» و » داستان راسو وزاغ » به این شیوه، سبک اسلیمی (حکایت در حکایت) گفته می‌شود که در داستان‌های طولانی، تعیین علمی حد و مرز حکایت ها را اندکی دشوار می سازد.

خویشکاری : خویشکاری‌ها عنصر اصلی در بررسی ساختاری هستند. یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود. (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳) پس خویشکاری‌ها همان عملکردهای اشخاص قصه هستند.

شخصیت : موجود پویایی است که هستی او در کنش‌های داستانی پدیدار می‌شود.« اشخاص ساخته شده‌ای که در داستان، نمایشنامه و... ظاهر می‌شود.(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸۴) البته شخصیت مخلوق ذهن نویسنده، لزوماً انسان نیست، می تواند حیوان یا چیزهای دیگری مثل دیو و پری باشد. «شخصیت تمثیلی» یکی از انواع شخصیت‌هاست که از شخصیت های جانشین شونده محسوب می شود؛ به این معنا که شخصیت یا شخصیت-هایی، جانشین فکر، خلق و خو، خصلت و صفتی می‌شوند. (ر.ک. میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۴) در داستان‌های مرزبان نامه نیز چنین شخصیت‌هایی وجود دارند. در بیست داستان منتخب مرزبان‌نامه، اغلب شخصیت‌های آن در درجه اول، شخصیت‌های حیوانی و در درجه دوم شخصیت‌های انسانی هستند. این شخصیت‌ها اعمال موجود در حکایت‌ها را انجام می‌دهند یا در معرض وقوع حوادث هستند.

صحنه آغازین: صحنهٔ آغازین همان چگونگی شگرد نویسنده در شروع حکایت است. در ذیل صحنهٔ آغازین هشت داستان مرزبان نامه در قالب جدولی نشان داده شده است:

نام داستان	صحنهٔ آغازین
۱- آهنگر با مسافر	معرفی شخصیت و توصیفی درباره او.
۲- موش و مار	درباره مکان زندگی شخصیت اول توضیح می‌دهد.
۳- بازرگان و دوست دانا	ضمن معرفی شخصیت خواست و هدف شخصیت اصلی را بیان می‌کند.
۴- پسراحول میزبان	مهمانی به خانه شخصیت اول نزول می‌کند.
۵- برزگر با مار	شخصیت اول (مار) دوستی برای خود بر می‌گزیند.
۶- روباه با بط	قهرمان دچار بیماری می‌شود.
۷- مرد بازرگان با زن خویش	به تغییر مکان یکی از شخصیت‌ها اشاره دارد.
۸- دزد با کیک	خواست و هدف یکی از شخصیت‌ها را بیان می‌کند.

با توجه به بررسی‌های به‌عمل آمده مشخص شد؛ چگونگی صحنه آغازین در اغلب حکایت‌های مرزبان نامه شباهت زیادی به هم دارند؛ به گونه‌ای که از میان بیست داستان منتخب، صحنهٔ آغازین اغلب داستان‌ها در درجهٔ اول، توصیف و معرفی شخصیت‌هاست. مثل داستان «ایراجسته با خسرو»، «نیک مرد با هدهد»، «برزگر با گرگ و مار»، «روباه

با خروس»، «بچه زاغ با زاغ». در درجهٔ دوم، صحنهٔ آغازین داستان‌ها به بیان هدف و انگیزهٔ شخصیت‌ها از انجام خویشکاری‌های آن‌ها در حکایت می‌پردازد. مثل حکایت «ماهی و ماهی خوار»، «زغن ماهی خوار با ماهی»، «روباه با خروس». در این نوع حکایت‌ها، یکی از شخصیت‌های اصلی، به دلیل قرار گرفتن در وضعیت دشوار زندگی و از سر ناچاری، برای بهبود وضعیت خویش به ترفندهایی متوسل می‌شود.لازم به ذکر است که این نتایج، براساس بررسی‌های ساختار حکایت‌ها برمبنای الگوی پراپ در ریخت شناسی قصه پریان است.

انگیزش : انگیزش که به قول پراپ جزو ناپایدارترین عناصر قصه است. (ر.ک پراپ ، ۱۳۶۸ : ۱۵۵) همان انگیزه، سبب و علت‌های گوناگون شخصیت‌های قصه برای انجام کارهاست. در داستان‌های بررسی شده، شخصیت‌های داستان، انگیزه‌های مختلفی برای انجام اعمال خود داشتند که البته در همان نقطهٔ آغازین داستان، این انگیزه‌ها بیان شده است. مثلاً در داستان «روباه و بط»، انگیزه روباه از قتل بط ، درمان بیماری روباه بوده است که در همان ابتدای داستان ذکر شد و یا در داستان «بازرگان و دوست دانا»، انگیزهٔ بازرگان یاری دادن به پسرخود برای انتخاب دوست شایسته بود که در همان ابتدای داستان به آن اشاره شده است.

تحلیل ریخت شناسانه چند داستان از مرزبان نامه

در ذیل بر اساس الگوی پراپ، هشت داستان از مرزبان نامه انتخاب و مورد بررسی قرار گرفته است. در گزینش داستان‌ها اختصار و کوتاهی حکایت لحاظ شده است.

۱- خلاصه حکایت موش و مار: موشی در خانهٔ توانگری خانه گرفت و آن جا زندگی می‌کرد. روزی ماری اژدها پیکر، گذر بر خانه موش کرد و آن خانه را از آن خود کرد. موش دلشکسته نزد مادر آمد و ماجرا را تعریف کرد. مادر موش را پند داد که مسکنی دیگر اختیار کند و با مار زورآزمایی نکند اما موش راضی به ترک وطن نشد. دگر روز که مار از سوراخ بیرون آمد و زیر گلبنی خفت، همان ساعت اتفاقاً باغبان نیز در باغ خفته بود. موش بر سینه باغبان جست و پنهان شد و چند بار این حرکت را تکرار کرد تا این که باغبان عصبانی شد و با گرزی به دنبال موش دوید. موش با هروله خود را به نزدیک مار رسانید همان جا به سوراخ فرو رفت. باغبان بر مار خفته ظفریافت و آن را هلاک کرد.

۲- خلاصه حکایت آهنگر با مسافر: روزی مسافری جهاندیده به کنار دیهی رسید. چاهی عمیق دید که دیوی در آن افتاده و گرفتار شد و کودکانی گرد چاه، دیو را سنگ می‌زدند. مرد مسافر بر دیو رحمت آورد و او را از خطر و عذاب خلاص داد. دیو وقتی کرم و مروت مرد را دید از اوخواست که در هنگام بلا و گرفتاری او را بخواند تا احسان مرد را جبران کند. مرد مسافر راهش را ادامه داد تا این که به نزد دوست آهنگرش به شهر زامهران رسید. رسم شهر چنان بود که هر سال در روزی معین غریبی نورسیده را قربانی کنند و اگر غریب نبود از اهل شهر هرکه قرعه برو می‌آمد قربانی می‌شد و از قضا، در آن روز، آهنگر نشانه تیر بلا آمد. آهنگر چون مهمان را دید به شحنه خبر داد. مهمان را به سیاستگاه بردند. مسافر به یاد وعده دیو افتاد، نام او را بر زبان راند و دیو برای کمک مرد مسافر فوراً وارد جسم پسر پادشاه و سبب جنون او شد. زمانی که طبیبان از درمان پسر فروماندند، دیو از درون پسر آواز داد که شفای این معلول بستگی به خلاصی آن مرد غریب دارد. پادشاه فرمان داد تا او را از حبس رها کردند. دیو از تن پسر بیرون آمد.

۳- خلاصۀداستان بازرگان با دوست دانا: بازرگانی به پسرش در انتخاب دوست نصیحت می‌کرد و او را بر آن داشت که دوستانی خالص به دست آورد. پسر در مدت اندکی در حالی که پنجاه دوست پیدا کرده بود برگشت و پدر حکایت پسر دهقان ثروتمند را برای او تعریف می‌کند که پیوسته پسرش را از اسراف اموالش برحذر می داشت.مادر نیز پس از مرگ پدر او را متذکر شد تا اندوخته‌اش را بیهوده از دست ندهد و تا دوستان خود را نیازموده، دوست نخواند. دهقان زاده برای آزمایش حال یکی از دوستان خود به او گفت که دیشب موشی در خانه آن‌ها هاون ده منی را خورده است. دوست گفت که شاید هاون چرب بوده که موش آن را خورده است. دهقان زاده به خاطر این تصدیق به دوستش بیشتر اعتماد کرد و ماجرا را برای مادرش تعریف کرد. اما مادر، پسر را پند داد که دوست خوب آن است که با تو راست گوید. پسر نپذیرفت و اندوخته پدر را بر باد داد و مفلس شد. نزد همان دوست رفت وضمن حکایت بی سروسامانی خود گفت: دوش یک تا نان در خانه داشتم موشی بیامد و همان را بخورد. همان دوست از روی تمسخر گفت: محال است موش به یک شب نانی بخورد. مرد بازرگان پس از ذکر این حکایت گفت: من در طی هشتاد سال دوستی و نیم دوستی یافتم، تو چگونه در مدتی کم، ۵۰ دوست گرفته‌ای؟ و در صدد امتحان دوستان پسر برآمد. شب هنگام ،گوسفندی را بکشت و خون‌آلود در پارچه‌ای پیچید و به همراه پسر به در خانه یکی از دوستان پسر رفت و به پسر گفت به

دوستش بگوید: مردی مست با من درآویخت و من ناچار او را کشتم. اکنون توقع دارم که این جسد را زیر خاک کنی و مرا پناه دهی. پسر چنان کرد که پدر گفته بود. دوست، تنگ بودن خانه و حضور زن و فرزند را بهانه کرد و از پناه دادن پسر و پنهان کردن جسد ابا کرد. بعد از آنجا به خانه چندین دوست دیگر رفتند . هیچ کس قبول نکرد . پدر تصمیم گرفت تا دوستان صادق خود را بیازماید و به پسر بشناساند. اول بر در خانه نیم دوست رفتند. نیم دوست به دلیل خانه تنگ و حضور عیال و فرزندانش، پذیرفت که یکی از آن دو(قاتل و مقتول) را پنهان کند. از آن جا نزد آن دوست تمام رفتند تا او را بیازمایند. دوست تمام پذیرفت هم مقتول را در زیر زمین پنهان کند و هم به مرد قاتل پناه بدهد. بازرگان وقتی وفاداری دوستش را دید، حقیقت و مقصود کار خود را به دوستش گفت و عیار دوستی و جوهر نهاد دوستش را به پسر نشان داد.

۴- خلاصهٔ داستان پسر احول میزبان: دوستی در خانه مردی جوانمرد و مهمان نواز نزول کرد. پس از تناول طعام، میزبان بر سبیل اعتدار از کمیاب بودن شراب حکایت کرد و سپس به تمجید از شراب پرداخت و گفت تنها یک شیشه در خانه باقی مانده است و پسر را گفت که برو فلان شیشه را که فلان جای نهادست بیار. پسر بیچاره به دلیل حَوَل و دوبینی برفت و تصور کرد که دو شیشه شراب آنجاست. به نزدیک پدر آمد و گفت از دو تا کدام را بیاورم. پدر که دانست حال چیست از مهمان خجالت زده شد که مبادا او را در خیال آید که به دیگر یک ضنت و بخیلی کرده است. پسر را گفت از دوگانه یکی را بشکن و دیگری را بیاور. پسر، سنگی بر شیشه زد و شکست. چون دیگری نیافت، دست خالی برگشت و مهمان فهمید که آن خلل در بصر پسر بود نه در نظر پدر.

۵-خلاصه داستان دزد با کیک: وقتی دزدی عزم کرد که کمند بر کنگرهٔ کوشک خسرو اندازد و به چالاکی برای دزدی در خزانه او خزد. مدتی غوغای این سودا در سر دزد بود، موافق و همدمی نیافت که راز با او در میان نهد. آخر کیکی در میانهٔ جامه خویش بیافت و گفت این جانور ضعیف زبان ندارد بازگوید و هم اینکه من او را به خون خویش پرورده ام، کی پسندد راز من آشکارا کند و آن راز با او بگفت. پس شبی خود را به فنون حیل در سرای خسرو انداخت و در زیر تخت پنهان شد. خسرو درآمد و بر تخت رفت. همین که بر عزم خواب سر بر بالین نهاد، کیک از جامه دزد به جامه خواب خسرو درآمد و چندان اضطراب کرد که طبع خسرو را ملال افزود. بفرمود تا روشنایی آوردند و در کرانه

و جانب جامهٔ خواب نیک جستجو کردند، کیکی بیرون جست و زیر تخت شد. در حین جستن کیک، دزد را یافتند و حکم سیاست برو براندند.

۶- خلاصهٔ داستان برزگر با مار: برزگری به دلیل دورویی و دو رنگی اطرافیانش، از آن ها کناره جسته و در دامن کوهی با ماری آشنایی داشت. هر وقت برزگر به کوه می رفت مار از سوراخ در می‌آمد، بر خاک می‌غلطید و پس مانده‌های غذای او را می‌خورد. روزی برزگر مار را دید که از فرط سرما برهم پیچیده وضعیف و بیهوش افتاده، آن را گرفت درتوبره نهاد و بر سر خر آویخت تا او را به حال خود آورد. خر را همان جایگاه بست و به طلب هیمه رفت و چون ساعتی بگذشت، گرمی در مار اثر کرد، خبث و شر طبیعت در کار آورد و زخمی بر لب خر زد و آن را هلاک کرد و به سوراخ رفت.

۷- خلاصهٔ داستان مرد بازرگان با زن خویش: در بلخ بازرگانی بود صاحب ثروت. پس از چندی هرچه داشت از دست داد و نزد همه بی‌آبرو و بی‌مقدار گشت. روزی عزم مهاجرت از وطن کرد. به دیار مغرب رفت و سرمایه تجارت به دست آورد و دوباره متمکن شد. بازرگان به دیار و منشأ خود برگشت و قصد کرد تا همسرش را ببیند که هنوز به وی وفادار است یا نه. راه بر گرفت و هنگام شب متنکروار وارد شهر شد، چو ن به در سرای خود رسید، در بسته دید. به راهی که می‌دانست بر بام رفت و از منفذی نگاه کرد. زن خود را با جوانی دیگر در یک جامه خواب خفته یافت. رعدهٔ حمیت بر مرد افتاد. جراحتی به دلش رسید، خواست که کارد برکشد و هردو را بکشد ولی خویشتن‌داری کرد و اسیر نفس نشد. پس عقل خود را به کار گرفت و ترجیح داد اول تحقیق کند. بر در همسایه زد و از او جویای احوال خانهٔ خود شد. مرد همسایه گفت که صاحب این خانه تاجری بود که مرده است. تاجر فهمید که زن او خطایی نکرده و به خاطر این صبر، خدا را شکر کرد و گفت الحمدلله که عقل من، دست اختیار مرا بست.

۸-خلاصه داستان روباه با بط: جفتی بط به کنار جویباری خانه داشتند. روباهی در مجاورت ایشان نشیمن گرفته بود. روباه به دلیل بیماری گری، زار و نزار شد و در گوشهٔ خانه افتاد. روزی لاک پشتی به عیادت او آمد و گفت جگر مرغابی دوای این درد است. روباه اندیشه کرد که من جگر بط را چگونه بدست آرم؟ مگر مرغابی را با مکر و فریب در دام کشم. بط ماده را دریافت و با او از راه دوستی و مناصحت درآمد. بر عادت یاران صادق و غمخوار به بط گفت که شوهر تو جفت دیگر اختیار کرده و در این سخن اصرار کرد. بط متألم و اندوهگین شد. روباه به مرغابی گفت اگر درصدد انتقام از جفت خویش است،

نباتی هندی وجود دارد که باعث مرگ مرغابی می شود. این را گفت و دو روز غایب شد. بط ماده که فریب روباه را خورده بود، برای یافتن آن نبات، به خانه روباه می‌رود. همین‌که پای در آستان خانه نهاد، روباه کمین غدر بر جان بط بگشود و جگرگاه او را از هم بدرید.

شخصیت‌ها، خویشکاری‌ها و انواع شخصیت‌ها در این هشت داستان:

در ذیل، عملکردها یا همان خویشکاری‌های شخصیت‌های قصه، مطابق نظریه پراپ استخراج شده و هر عملکرد با عباراتی کوتاه معرفی شده‌اند. همچنین شخصیت‌های حکایت را بر اساس عملکردهایشان تحت عناوینی دسته بندی کرده، به منظور سهولت عرضهٔ نتایج، داده ها را در قالب جدول بیان کردیم:

شماره	نام داستان	شخصیت	خویشکاری‌ها (عملکردها)	نوع شخصیت
۱	موش و مار	موش	تدبیر برای مقابله با مار نزدیکی به باغبان برای کشتن مار تلاش برای هلاکت مار	نجات دهنده یاری گیرنده انتقام گیرنده
		مار	تصاحب لانه موش مقهور تدبیر موش شدن و هلاکت	ستمگر(ناکام) قربانی
		مادر موش	پند و اندرز به موش	یاری دهنده
		باغبان	همکاری در به هلاکت رساندن مار	یاری دهنده
۲	آهنگربا مردمسافر	مرد مسافر	برکشیدن دیو از چاه بر زبان راندن نام دیو هنگام بلا	یاری دهنده یاری گیرنده
		دیو	گرفتار شدن در چاه خلاصی دادن مرد مسافر از مرگ	قربانی نجات دهنده

		آهنگر	سعی در قربانی کردن مسافر به جای خود	ستمگر (ناکام)
		پسر پادشاه	دیوانه و علیل شدن	قربانی
		پادشاه	صدور فرمان به آزادی مرد مسافر	نجات دهنده
۳	بازرگان با دوست دانا	بازرگان	آموزش پسر در گزینش دوست خوب سفارش به پسر در آزمودن دوستان	یاری دهنده یاری دهنده
		پسر بازرگان	پی بردن به اشتباه خود در گزینش دوست	یاری گیرنده
		دوست پسر بازرگان	پناه ندادن به پسر بازرگان	ستمگر
		دهقان زاده	مفلس شدن	قربانی یا ستمدیده
		دوست دهقان زاده	تصدیق اکاذیب دهقان زاده و دروغ شمردن سخنان راست او	ستمگر
		مادردهقان زاده	توصیه به پسر در حفاظت از دارایی و آزمودن دوستان	یاری دهنده
		نیم دوست بازرگان	راضی شدن به پنهان دادن قاتل یا مقتول	یاری دهنده

		دوست تمام	مساعدت در پنهان کردن قاتل ومقتول هردو	یاری دهنده
۴	پسر احول میزبان	میزبان	تدبیر برای رفع شبهۀ مهمان	نجات دهنده
		پسراحول	مبتلی بودن به حَوَل و نداشتن تشخیص	قربانی
۵	دزد با کیک	دزد	عزم دزدی کردن در خانه خسرو (پادشاه) گیر افتادن و رسوایی	ستمگر(ناکام) قربانی
		کیک	کمک به خسرو برای یافتن دزد	یاری دهنده
		خسرو (پادشاه)	سیاست راندن بر دزد	انتقام گیرنده
۶	برزیگر با مار	برزیگر	آشنایی و همدمی با مار	ستمدیده
		مار	هلاک کردن خر	ستمگر
		خر	گزیده شدن توسط مار و هلاکت	قربانی
۷	مرد بازرگان با زن خویش	مرد بازرگان	از دست دادن مال و ثروت و آبرو موفقیت در جبران مافات غیرت و حمیت بر زن و قصد کشتن او درایت و به کار گرفتن عقل به جای نفس	قربانی نجات یافته انتقام گیرنده نجات دهنده

		مرد همسایه	کمک به مرد بازرگان در بر طرف ساختن سوء ظن او	یاری دهنده
		زن بازرگان	رهایی از چنگال مرگ	نجات یافته
		دوست زن بازرگان	رهایی از چنگال مرگ	نجات یافته
۸	روباه با بط	روباه	فریفتن بط ماده و کشتن او	ستمگر (کامروا)
		کشف	پیدا کردن دوای بیماری روباه	یاری دهنده
		بط ماده	اقدام جهت انتقام گرفتن از همسر فریب خوردن از روباه و هلاک شدن توسط او	انتقام گیرنده (ناکام) قربانی

تحلیل جدول‌ها

چار چوب پیرنگ در اغلب این قصه‌ها، (از میان بیست حکایت) بر محور ستم کردن و قربانی شدن و در درجهٔ بعدی بر محور یاری کردن و نجات دادن است. پس در این داستان‌ها، می‌توان چهار نوع شخصیت را مشخص کرد: در درجهٔ اول شخصیت‌های ستمگر قرار دارند؛ شخصیت‌های ستمگر در این داستان، یا از سر ناچاری قصد هلاکت یا آسیب رساندن به دیگران را دارند مثل شخصیت روباه در داستان «روباه با بط» که برای رفع بیماری گری، به ناچار باید جگر مرغابی را بخورد. یا شخصیت مرد آهنگر در داستان «آهنگر با مرد مسافر» که بدلیل حفظ جان خود، مجبور می‌شود میهمان خود را به کام مرگ بکشاند که البته ناکام می‌ماند. یا برخی از شخصیت‌های ستمگر مثل شخصیت مار در داستان «برزیگر با مار» که از سر خبث طبیعت و شرارت خود، خر برزگر را از پای در می‌آورد و یا همانند داستان «موش و مار»، به دلیل احساس قدرت بیشتر به دیگران زور می‌گویند و آزار می‌رساند که البته ناکام می‌ماند.در برابر شخصیت‌های ستمگر شخصیت-های قربانی قرار می‌گیرند.در این داستان‌ها شخصیت‌های قربانی کسانی هستندکه یا در

اثر نپذیرفتن پند و اندرز بزرگان، قربانی می‌شوند؛ مثل دهقان زاده در داستان «بازرگان با دوست دانا» یا در اثر فریفته شدن؛ مثل شخصیت بط ماده در داستان «روباه با بط» و یا به دلیل بی‌درایتی شخصیت دیگری در حکایت، قربانی می‌شوند؛ مثل شخصیت خر، در داستان «برزیگر با مار» که در اثر بی‌درایتی صاحب خود قربانی می‌شود. و یا به دلیل سوء نیت، شخص گرفتار می‌شود، مثل شخصیت دزد در داستان «دزد با کیک»، که سرانجام به یاری کیک قربانی می‌شود.

در درجهٔ بعدی شخصیت‌های یاریگر هستند؛ انسان‌ها یا جانورانی که پیوسته قصد یاری دادن و راهنمایی دیگران را دارند که البته این نوع شخصیت در این داستان‌ها حضور بیشتری نسبت به دیگر شخصیت‌ها دارند. چنان که در بیست داستان بررسی شده از میان بیش از شصت شخصیت، هفده نفر، از نوع شخصیت یاری دهنده هستند.(۲) کارکرد این شخصیت‌های یاری دهنده در داستان‌ها، مؤثر و قابل توجه است. این شخصیت‌ها، با به کار بستن تدبیر (شخصیت بازرگان در داستان شماره ۳) یا با پند و اندرز (شخصیت مادر موش در داستان شماره ۱، مادر دهقان زاده در داستان شماره ۳) راهنمایی (شخصت کَشَف در داستان شماره ۸) و یا با همکاری گروهی (شخصیت نیم دوست و دوست تمام در داستان شماره ۳) گاهی سبب می‌شوند، شخصیت‌های دیگر داستان، مسیر درست زندگی را پیدا کنند و از انحرافات نجات پیدا کنند. مثل شخصیت بازرگان در «داستان بازرگان با دوست دانا». گاهی نیز سبب می‌شوند شخصیت‌های ستمگر به اهداف خود برسند. مثل شخصیت کَشَف در داستان «روباه با بط»، و گاهی سبب شوند شخصیت‌های یاری‌گر دیگر به اهدافشان در اثبات کردن ادعایی واصل شوند. مثل شخصیت نیم دوست و دوست تمام در داستان «بازرگان با دوست دانا». گاهی نیز شخصیتی که یاری گرفته درصدد جبران برمی‌آید و به آن کس که او را یاری کرده کمک می کند. مثل شخصیت دیو در داستان «آهنگر با مرد مسافر» که دیو، پس از آن که توسط مرد مسافر از درون چاه نجات پیدا می‌کند، در هنگام گرفتاری او به فریادش می‌رسد و او را نجات می‌دهد و مرحمت او را جبران می‌کند.در مقابل شخصیت‌های یاری‌گر، شخصیت‌های نجات یافته قرار دارند؛ یعنی شخصیت‌هایی که توسط شخصیت‌های یاری‌گرنجات پیدا می‌کنندکه تعداد این نوع افراد نیز در داستان‌های مرزبان نامه کم نیست.

نتیجه‌گیری

مطابق بررسی‌های به عمل آمده محرز شد، اصول و مبانی کلی الگوی پراپ در قصه‌های پریان روسی، درباره داستان‌های مرزبان‌نامه کاملاً قابلیت انطباق دارد و می‌تواند جنبه‌هایی از هنر داستان‌پردازی این اثر را آشکار سازد. به رغم ظاهر متفاوت داستان‌های مرزبان نامه، این داستان‌ها از نظر خویشکاری‌ها یا همان عملکرد قهرمانان و حوزه‌های عمل آن‌ها (انواع شخصیت‌ها) شباهت‌های فراوان با هم دارند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را در دسته-هایی مشخص طبقه بندی کرد و از کثرت به وحدت رسید.

تعداد کارهای شناخته شده اشخاص داستان‌های مرزبان نامه محدود است؛ یاری رساندن، ستم کردن، قربانی شدن و یاری طلبیدن و نجات دادن. همچنین تسلسل و توالی کارهایی که اشخاص قصه انجام می دهند، غالباً یکسان است، بدین صورت که فردی یا جانوری مشکلی برایش پیش می‌آید که در این میان افرادی دیگر به عنوان یاری دهنده حاضر می‌شوند و او را در رساندن به هدفش یاری رسانده یا مانع از خطا و اشتباه شخص و سبب نجات او می‌شوند. بیشتر حکایت‌ها، حکایت‌های سادهٔ یک حرکتی هستند و صحنهٔ آغازین داستان‌ها مشابه است و اغلب به توصیف و معرفی شخصیت‌ها و مکان‌ها می-پردازد.از میان انواع شخصیت‌ها، حضورشخصیت ستمگر بیشتر است. بسامد شخصیت‌های ستمگر و در درجهٔ بعد، شخصیت یاری‌گر و قربانی، در واقع نوعی انتقاد نیش‌دار است از سوی روشنفکران و اهل قلم به عملکرد شاهان و بزرگان دربار عصر. زیرا مخاطبان اصلی این حکایت‌ها درباریان بودند.

پی نوشت:

(۱) اسامی بیست داستان منتخب مرزبان نامه در این مقاله بدین شرح است: ۱- داستان ایراجسته با خسرو ۲- نیک مرد با هدهد ۳- برزگر با گرگ و مار ۴- درودگر با زن خویش ۵ - آهو و موش و عقاب ۶- موش و گربه ۷- روباه با خروس ۸- بچهٔ زاغ با زاغ ۹ - زغن ماهی‌خوار با ماهی ۱۰- ماهی و ماهی خوار ۱۱- راسو و زاغ ۱۲- برزیگر با مار ۱۳-آهنگر با مسافر ۱۴- روباه با بط ۱۵- بازرگان با دوست دانا ۱۶- دهقان با پسر خود ۱۷- پسر احول میزبان ۱۸-موش و مار ۱۹-دزد با کیک ۲۰- گرگ خنیاگر دوست با شبان.

(۲) دوازده داستان دیگر نیز بررسی شده است که تعداد کل شخصیت‌های آن سی و دو است. از این میان هفت شخصیت آن، شخصیت یاری‌گر هستند: شبان(داستان گرگ خنیاگر دوست)، صیاد (آهو و موش و عقاب)، خروس(موش و گربه)،

ایراجسته(ایراجسته با خسرو)، نیک‌مرد(نیک‌مرد با هدهد)، برزیگر(برزگر با گرگ و مار)، شحنه(درودگر با زن خویش)، چهار نفر شخصیت قربانی: ماهی(ماهی و ماهی خوار)، ، موش(موش و گربه)، زن خسرو(ایراجسته با خسرو)، هدهد(نیک مرد با هدهد)، نه نفر شخصیت ستمگر: مرغ ماهی خوار(ماهی و ماهی خوار)، راسو(راسو و زاغ)، گرگ(گرگ خنیاگردوست با شبان)، موش(آهو و موش و عقاب)، زغن ماهی‌خوار(زغن ماهی خوار با ماهی)، گربه(موش و گربه)، مار(برزگر با گرگ و مار)، زن درودگر(درودگر با زن خویش)، سه شخصیت ستمدیده: زن خسرو(ایراجسته با خسرو)، درودگر(درودگر با زن خویش)، زاغ(راسو و زاغ)، پنج شخصیت نجات یافته: بره(گرگ خنیاگردوست با شبان)،آهو(آهو و موش و عقاب)، ماهی(زغن ماهی خوار با ماهی)، زن خسرو(ایراجسته با خسرو)، مرد(نیک مرد و هدهد) و یک شخصیت انتقام گیرنده: خسرو(ایراجسته با خسرو). بنابراین در این دوازده داستان شمار شخصیت های ستمگر بیش از دیگر شخصیت‌هاست.و در مرحلهٔ بعدی تعداد شخصیت های یاری گر از دیگر شخصیت ها بیشتر است.

منابع

کتاب:

-اخوت، احمد (۱۳۷۱) .**دستور زبان داستان**. اصفهان: نشر فردا . چاپ اول.

- احمدی، بابک (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن** ، ج۱ . نشانه‌شناسی و ساختار گرایی. تهران : نشر مرکز .چاپ دوم.

- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸ الف). **ریخت شناسی قصه.** ترجمه مدیا کاشیگر.تهران : روز . چاپ اول .

- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸ ب). **ریخت شناسی قصه‌های پریان**. فریدون بدره‌ای. تهران: توس . چاپ اول.

- تودورف، تزوتان(۱۳۸۵). **نظریه ادبیات**. تهران : اختران. چاپ اول.

- ریکور، پل (۱۳۸۴) . **زمان و حکایت**. پیکر بندی زمان در حکایت داستانی. ترجمه مهشید نونهالی .تهران: گام نو ، چاپ اول.

- سرامی، قدمعلی (۱۳۶۸) . **از رنگ گل تا رنج خار** .شکل شناسی داستان‌های شاهنامه . تهران: علمی و فرهنگی. چاپ اول.

- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) . **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر** . تهران : فکر روز .چاپ اول.

- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵) . **عناصر داستان** . تهران: سخن.

- وبستر، راجر (۱۳۸۲) .**پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی**، الهه دهنوی، تهران: روزنگار . چاپ اول.

- وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۰) . **مرزبان نامه** به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علی شاه. چاپ هفتم.

مقالات:

-پارسا، احمد و لاله صلواتی (1389). «**ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه نصرالله منشی**». مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز. سال دوم . شماره ۴. پیاپی ۶. صص۴۸-۷۷.

-پروینی، خلیل و هومن ناظمیان (۱۳۸۷). « **الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی**». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره۱۱. صص۱۸۳-۲۰۳.

ساختار حکایت‌های کلیله و دمنه

مرتضی محسنی[۱]
زهرا ترابی[۲]

چکیده

توجه به متن، به دور از عوامل برون متنی از دغدغه‌های عدّه‌ای از ناقدان بوده که در اوایل قرن بیستم در آرای فرمالیست‌های روسی به صورت نظریه‌ای مدوّن نمود پیدا کرده‌است. در این پژوهش، جنبه‌های زیباشناختیِ کتاب ترجمه‌ی کلیله و دمنه اثر نصرالله منشی با توجّه به مهم‌ترین مؤلفه‌های فرمالیسم یعنی آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی (قاعده‌افزایی و هنجارگریزی) و توجّه به خودِ متن، به دور از مسائل بیرونیِ اثر، و بر اساس مؤلّفه‌های روایی فرمالیستی و عناصر داستانیِ آن مورد بررسی قرار گرفته است. دستاورد این بررسی حاکی از آن است که از میان عناصر برجسته‌ساز، توازن واژگانی، بالاترین بسامد و توازن نحوی، پایین‌ترین بسامد را احرازکرده است. در بخش هنجارگریزی نیز هنجارگریزی معنایی و به‌ویژه تشبیه بیشترین بسامد را در این اثر، داراست. در میان انواع عناصر داستانی، شخصیّت‌پردازی، مهم‌ترین عنصر داستانی است که در این اثر روایی-تعلیمی سنتی مورد توجه منشی قرارگرفته است و عنصر زمان، کمترین‌ترین توجه نویسنده را به خود جلب کرده است.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، قاعده‌افزایی، هنجارگریزی، عناصر داستان، کلیله و دمنه.

۱-دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران mohseni@umz.ac.ir
۲-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی –دانشگاه پیام نور ساری

۱. درآمد

یکی از مهم‌ترین متون ادبیات تعلیمی و روایی جهان و ادب فارسی، کتاب کلیله و دمنه است. این اثر که منشأ آن به کتاب‌های مهابهاراتا و پنج تنترا می‌رسد، از زبان سنسکریت به زبان‌های گوناگونی چون: سریانی، پهلوی، عربی، فارسی،انگلیسی و... ترجمه شده است. آن‌چه در ایران مورد اقبال همگان قرار گرفته ترجمه‌ی ابوالمعالی نصراله منشی از کلیله و دمنه عربی است که به دست عبداله بن مقفّع در قرن دوم هجری از زبان پهلوی به عربی ترجمه شده است. ترجمه‌ی عربی ابن مقفع چنان بی‌همتاست که به سبک آن، سبک مولّد و زایا نام نهاده‌اند. نصراله منشی ترجمه‌ای آزاد از کلیله و دمنه‌ی ابن مقفّع را در میانه‌ی قرن ششم(۶۴۱۲) یه عمل آورد. داستان‌های کلیله‌ی منشی، گاه در جامعه‌ی انسانی اتفاق می‌افتد، گاه حیوانی و گاه تلفیقی از این دو جامعه است. اثری تمثیلی که بیشتر حکایت‌هایش از زبان حیوانات، نقل شده است و به آن افسانه‌ی تمثیلی «فابل» نیز می‌گویند. کلیله و دمنه تحت تأثیر شیوه‌های قصّه‌پردازی هندی، بیشتر شخصیت‌های آن در عالم حیوانات می‌گذرد و متأثّر از مهابهاراتا دارای شیوه‌ی حکایت در حکایت است. «از نظر کاربرد سجع‌های مختلف، استفاده از اشعار و امثال و در بعضی موارد، اطناب در کلام، می‌توان کلیله و دمنه را مقدّمه‌ی نثر مصنوع دانست» (صفا، ۱۳۷۸: ۳۳۶). «افسانه‌های کلیله و دمنه را برهمنی به نام «بیدپای» به اشاره‌ی رأی هند «دابشلیم»، برای او روایت کرده است. در حقیقت پیوند این قصّه‌ها با یک‌دیگر، همین وحدت راوی و مخاطبِ اوست. قصّه‌ها درهم بافته و تودرتو است و این خود یکی از ویژگی‌های داستان‌های قدیم هندی است» (یوسفی،۱۳۶۷: ۱۴۸). با این‌که کلیله و دمنه مهم‌ترین اثر تعلیمی است، یکی از مهم‌ترین آثار قصه‌نویسی در ادبیات کلاسیک فارسی نیز به شمار می‌آید. کلیله و دمنه به لحاظ داشتن متنی مسجّع و موزون، هم‌چنین به دلیل وجود آرایه‌های معنوی در آن، از جمله آثاری است که علاوه بر تحلیل آن در چهارچوب مؤلّفه‌های روایی فرمالیسم، می‌توان آن را به لحاظ عناصر برجسته‌ساز (قاعده‌افزایی و هنجارگریزی) نیز بررسی کرد.

۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

بررسی و نقد فرمالیستی برروی بعضی آثار ادبی انجام گرفته است. از جمله:

۱- پایان‌نامه‌ای با نام «نقد صورتگرایانه‌ی حکایات مثنوی» توسّط ثریّا مؤمنی به راهنمایی دکتر ابوالقاسم قوام در دانشگاه فردوسی مشهد انجام گرفته که در آن ویژگی‌های موجود در حکایات مثنوی بررسی شده است.

۲- در دانشگاه مازندران پایان‌نامه‌ای با عنوان «نقد فرمالیستی بر حکایات گلستان سعدی» از قاسم صالحی‌فر به راهنمایی دکتر غلامرضا پیروز تألیف شده که در آن عناصر داستانی گلستان از دیدگاه فرمالیستی تحلیل شده است.

۳- «بررسی قصاید خاقانی بر اساس نظریّه‌ی فرمالیستی» پایان‌نامه‌ی دیگری در دانشگاه مازندران است که توسط مریم شاگردموتاب با راهنمایی دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی نوشته شد و پژوهش‌گر در آن به بررسی عناصر قاعده‌افزا و هنجارگریز بر اساس نظریّه‌ی فرمالیسم پرداخته است.

۴- «گمشده‌ی لب دریا» تألیف دکتر تقی پورنامداریان به صورت و ظرایف هنری و معنی و زمینه‌های آن در شعر حافظ اشاره کرده، آن‌گاه به تأویل و تفسیر نخستین غزل دیوان شاعر پرداخته است.

۵- مقاله‌ای با عنوان «بررسی جنبه‌های زیباشناختی «معارف» ازدیدگاه صورت‌گرایی (فرمالیسم)» از دکتر تقی پورنامداریان در فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی۴، به چاپ رسیده است که مؤلّف به بررسی عناصر بلاغی و تشبیهات و ... در معارف بها ولد از منظر فرمالیسم پرداخته است.

۶- مقاله‌ای با عنوان «تباین و تنش در ساختار شعر نشانی» سروده‌ی سهراب سپهری از دکتر حسین پاینده در نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات تبریز به چاپ رسیده است که نویسنده در آن به انسجام و وحدت اندام‌وار اجزای شعر اشاره کرده و صنایع بدیعی و لفظی را القا کننده‌ی تباین و تنش دانسته که شاعر از آن‌ها برای ایجاد انسجام در شکل شعر استفاده کرده است.

۷- حسین پاینده در کتاب «گفتمان نقد» به بررسی شعر «دریا» سروده‌ی دکتر شفیعی کدکنی پرداخت. او بنای شعر وی را بر تباین می‌داند و آن را تحلیل می‌کند.

۸- در نشریّه‌ی پژوهش‌های ادبی مقاله‌ای با عنوان «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز» از مریم صالحی‌نیا چاپ شده است که یک گونه از ابزار آفرینش شعر محسوب می‌شود.

۹- پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل زبان‌شناختی شعر نیما با تأکید بر نظریّه‌ی مکتب فرمالیسم» از محمّد بیرانوندی به راهنمایی دکتر تقی پورنامداریان در دانشگاه تربیت مدرّس نوشته شده است.

۱۰- پایان‌نامه‌ای دیگر در دانشگاه پیام نور واحد تهران با عنوان «نقد فرمالیستی مجموعه اشعار تا رهایی» از حمید مصدّق توسّط نفیسه ساور سفلی به راهنمایی دکتر مریم حسینی به نگارش در آمده است.

تاکنون پژوهشی جامع و مجزّا بر روی کلیله و دمنه بر اساس نظریّه‌ی فرمالیسم، دیده نشده است.

۳. مبانی نظری

در قرن بیستم با ظهور انجمن زبان‌شناسی در روسیه و نظریّه‌ی آنان مبنی بر تحلیل آثار ادبی از طریق شکل اثر، نه مسایل بیرونیِ آن، مکتبی نوین با نامِ فرمالیسم به مکاتب ادبی جهان، معرّفی شد. «فرمالیسم روسی از همان آغاز، تحت تأثیر پدیدارشناسی هوسرل و آرای زبان‌شناختی فردیناند سوسور، زبان‌شناس فرانسوی بود» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۰). در آغاز، عنوان فرمالیسم را حتّی خودِ طرفداران این مکتب هم نمی‌پذیرفتند؛ زیرا مخالفان این جنبش، از این عنوان به گونه‌ای تحقیرآمیز برای فرمالیست‌ها استفاده می‌کردند و معتقد بودند، آن‌ها بسیار افراطی به فرم (شکل) توجّه نشان می‌دهند. آیخن‌بام، یکی از نظریّه‌پردازان این مکتب در این زمینه می‌گوید: «ما را فرمالیست می‌خوانند؛ امّا درست‌تر بود اگر به جای فرمالیسم از ریخت‌شناسی استفاده می‌کردند. ما فرمالیسم نیستیم، بلکه آشنایان به ویژگی اثر هستیم» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۲).

سال‌های ۱۹۲۱م. تا ۱۹۲۵م. اوج کارها و تحلیل‌های فرمالیستی بود. در ۱۹۲۵م. با مخالفت‌های مارکسیست‌های منتقد به باورهای ضدّ تاریخی فرمالیست‌ها، تعدادی از نظریّه‌پردازان مشهور فرمالیست، از جمله رومن یاکوبسن به آمریکا مهاجرت کردند و در آن‌جا به تدریس و ارائه‌ی تئوری‌های فرمالیستی پرداختند. «نوع ساختگرایانه‌تر فرمالیسم که یاکوبسن و تینیانوف مبتکر آن بودند، در فرمالیسم چک (به‌ویژه در حلقه‌ی زبانی پراگ) ادامه یافت و سرانجام با مداخله‌ی نازیسم به پایان رسید» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۷). «نظریّه‌ی فرمالیستی در اصل کاربرد زبان‌شناسی در مطالعه‌ی ادبیّات بود. به بیان دیگر، آنان به جای تحلیل محتوا به بررسی فرم می‌پرداختند و معتقد بودند، محتوا فقط انگیزه‌ای

برای فرم است. آنان زبان ادبی را مجموعه‌ی انحرافاتی از هنجار و اثر ادبی را مجموعه‌ای از تمهیدات می‌دانستند که از نظر شکلوفسکی فصل مشترک همه‌ی این تمهیدات، آشنایی‌زدایی است» (فرزاد، ۱۳۷۶: ۸۹).

به نظر فرمالیست‌ها مادّه‌ی اصلی ادبیّات و ساختار بنیادین آن، زبان است. از دیدگاه آنان آثار ادبی از واژگان ساخته می‌شود. آنان اصالت قالب و شکل اثر هنری را معتبر می‌دانستند و معتقد بودند، اثر هنری و ادبی می‌بایست به دور از شخصیّت مؤلّف و مسائل تاریخی و اجتماعی و... زندگی خالص خود را داشته باشد. از نظر فرمالیست‌ها تحلیل‌های ادبی‌ای دارای ارزش و اعتبار است که از تحقیق و بررسی خودِ آن اثر حاصل شده باشد، نه از بررسی مسائل بیرونی مانند زمینه‌های تاریخی یا زندگی خالق آن اثر ادبی. «به عقیده‌ی فرمالیست‌ها شکل، بازتاب محتواست و باید در خورِ آن باشد؛ و چون بین اجزای شکل و محتوا قائل به پیوندی اندام‌وار بودند، محتوای اثر را از شکل آن بیرون می‌کشیدند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۴۰). البتّه شکل از نظر فرمالیستی، قالب ظاهری یک اثر نیست. در ادبیّات کلاسیک، شکل قالب شعر به قطعه، مثنوی، غزل، قصیده و...شکل نثر به مرسل، مسجّع و متکلّف تقسیم می‌شود؛ امّا از نظر فرمالیست‌ها «هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، ساختار منسجم را به وجود آورده باشد» (شایگان‌فر،۱۳۸۰: ۴۳). جزءِ شکل اثر ادبی محسوب می‌شود. درواقع «همه‌ی اجزای یک متن مانند صورخیال، وزن عروضی هجاها و... هم‌چنین صنایع مختلف بدیعی و فنون داستان‌نویسی جزءِ شکل محسوب می‌شوند. به طور کلّی شکل یا فرم، تمامی عناصری است که بافت و ساختار منطقی و زیبایی‌شناختی اثر را می‌سازد» (همان: ۴۴).

از نظر فرمالیست‌ها زبان و ساختار آن، مهم‌ترین عنصر ادبی است. آن‌ها اثر ادبی را نوشته‌ای می‌دانند که با تمهیداتی که نویسنده یا شاعر به کار می‌گیرد، زبان خودکار و متداول را به زبانی تازه و غریب تبدیل می‌کند که از آن به آشنایی‌زدایی نام می‌برند. در این زبان ناآشنا یا همان زبان ادبی، بر خلاف زبان غیر ادبی، واژه‌ها به صورت روشن و آشکار، در معنای اصلی خود به کار نرفته‌اند؛ و همین معانی اضافی و ضمنی است که یک اثر را هنری می‌کند و از حالت خودکار در می‌آورد و آن را برجسته می‌کند. «به عقیده‌ی فرمالیست‌ها مهم‌ترین عامل به وجود آمدن زبان، برجسته‌سازی است. موکارفسکی، مفهوم فرمالیستیِ آشنایی‌زدایی را به مفهومِ (پیش‌زمینه) بسط داد و آن را انحراف ارادیِ زیبایی شناسانه‌ی اجزای زبان، تعریف کرد» (سلدن،۱۳۷۰: ۳۹). برجسته‌سازی، نوعِ

ساختگرایانه‌تر و کاربردی‌تر نسبت به آشنایی زدایی است که به دو نوع قاعده‌افزایی و هنجارگریزی، تقسیم می‌شود.

قاعده‌افزایی بر برونه‌ی زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به این دلیل نتیجه-ی حاصل از قاعده‌افزایی چیزی جز شکلی موسیقیایی از زبان خودکار نیست (صفوی،۱۳۸۳: ۳۶). قاعده‌افزایی بر حسب توازنِ آوایی، واژگانی و نحوی، طبقه بندی می‌شود. «هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار به شمار می‌رود. در واقع شاعر با کاهش قواعدی که در زبان خودکار اعمال می‌کند، شعر خود را پدید می‌آورد» (همان: ۳۷). از نظر لیچ، هنجارگریزی به ۷ گروه تقسیم می‌شود:

۱. هنجارگریزی آوایی: گریز از قواعد آوایی و غریب کردن شکل هجا در واژه‌ها.
۲. هنجارگریزی واژگانی: ساخت واژگان جدید در آثار ادبی.
۳. هنجارگریزی نحوی: گریز از قواعد در ساختمان طبیعی جمله.
۴. هنجارگریزی زمانی: به‌کار بردن واژه‌ها و ساخت‌هایی که در زمان نوشتن اثر، متداول نبود.
۵. هنجارگریزی نوشتاری: شیوه‌ای در نوشتن پدید می‌آید که تغییری در گفتار ایجاد نمی‌کند، امّا مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی زبان خودکار می‌افزاید.
۶. هنجارگریزی گویشی: ساخت‌ها یا واژه‌هایی از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌شود.
۷. هنجارگریزی معنایی: شاعر با کاربرد آرایه‌های معنوی، زبان خودکار را برجسته می‌سازد. بیان و صنایع بدیع معنوی، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی بررسی می‌شود (صفوی ، ۱۳۸۳: ۸۴-۷۹).

تحلیل و بررسی شکل داستان، دارای تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با شکل شعری است. در داستان کم‌تر تصاویر خیالی مشاهده می‌شود؛ البتّه در برخی از داستان‌ها می‌توان صنایع بدیع و بیان را در فرم آن‌ها جستجو کرد؛ امّا محور اصلی داستان عناصر دیگری از قبیل پیرنگ، درون‌مایه، شخصیّت و... است. با تحلیل هرکدام از این عناصر می‌توان ارتباط محتوا با عناصر یاد شده را سنجید. یک منتقد فرمالیست در بررسی داستان، زاویه‌ی دید نویسنده را تشخیص می‌دهد و تعیین می‌کند، راوی چگونه به روایت داستان پرداخته است. سپس درون‌مایه‌ی اثر با شیوه‌ی روایت‌پردازی مورد سنجش قرار می‌گیرد. هم‌چنین

بررسی و طبقه‌بندی شخصیّت‌ها، کشف روابط علّی و معلولی و بررسی در پیرنگ اثر و تحلیل زمان و مکان، از جمله مواردی است که منتقد فرمالیست به آن‌ها توجّه می‌کند.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. عناصر برجسته‌ساز در حکایت‌های کلیله و دمنه

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، عناصر برجسته‌ساز به دو گروه قاعده‌افزایی و هنجارگریزی تقسیم شده است. قاعده‌افزایی به ظاهر و برونه‌ی زبان، و هنجارگریزی به درونه‌ی زبان توجّه دارد. آثار روایی در ادبیّات کلاسیک که بیشتر در زیرمجموعه‌ی حکایت و قصّه می‌گنجد، در هر دو مؤلّفه‌ی برجسته‌سازی قابل بررسی و تحلیل است. نویسنده و شاعر روایی، متناسب با ساختار جامعه که مبتنی بر سنّت و ثبات و تکرار است، برای خلق اثر روایی، به مصادیق قاعده‌افزایی توجّه فراوانی نشان می‌دهد؛ در حالی‌که در اثر روایی باید عناصر داستانی مورد اقبال نویسنده قرار گیرد. قصّه‌پرداز که به دنبال خلق اثر ادبی است، دست‌مایه‌های شاعر را به‌کار می‌گیرد، تا علاوه برروایت، زبان متن را برجسته کند. نصرالله منشی متأثّر از سبک متون فنّی که از ادبیّات عرب وارد زبان فارسی شد، انواع شگردهای ادبی را در حوزه‌ی قاعده‌افزایی وارد متن کلیله و دمنه کرده است.

۴-۱-۱. قاعده‌افزایی

در جدول زیر، انواع قاعده‌افزایی و تعداد هرکدام از آن‌ها در کلیله و دمنه نشان داده شده است:

جدول شماره‌ی ۱: قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی		تعداد	درصد
توازن آوایی	واج آرایی(۱۶ مورد)	۱۶	۷
توازن واژگانی	سجع(۳۴۱ مورد)، تضمین المزدوج(۱۳۲مورد)، جناس(۱۱۵مورد)، طرد و عکس(۵ مورد)	۵۹۳	۹۵
توازن نحوی	لفّ و نشر(۱۰ مورد)، تنسیق الصّفات(۵ مورد)	۱۵	۳

از نظر فرمالیست‌ها موسیقی در زبان از اهمیّت بالایی برخوردار است؛ زیرا عامل مهمّی در بیگانه‌سازی و آشنایی‌زداییِ کلام است. موسیقیایی کردنِ کلام از طریق وزن اشعار و یا صنایع لفظی مانند سجع و جناس و... انجام می‌شود. کلیله و دمنه از این نوع موسیقی، به خوبی برخوردار است. منشی کوشیده است تا آن‌جا که به معنی و مضمون کلام خللی وارد نشود، از آرایش لفظی بهره بگیرد.

تعداد کلّ ابیات موجود در حکایات کلیله و دمنه ، شامل ۲۰۳ بیت فارسی و ۲۷۹ بیت عربی است که ابیات فارسی در قالب: ۱۱مثنوی، ۸ قطعه، ۴ دوبیتی، ۲ قصیده، ۱ رباعی و ۱۴۲ تک‌بیت و ابیات عربی در قالب: ۴۵ قطعه، ۱رباعی، ۱ قصیده و ۱۷۶ تک‌بیت آمده است. هیچ‌کدام از شعرهای فارسی و عربی، سروده‌ی نصرالله منشی نیست و تمام آن‌ها را به تضمین از شعرای دیگر برای توضیح نکته‌ای تعلیمی و یا توصیف شخصیّت، مکان و زمان، در میان حکایات جای داده است. در بررسی اشعار، می‌توان به تنوّع اوزان اشاره کرد؛ دستاورد پژوهش، ناظر براین است که از میان انواع بحرها، بحر خفیف مسدّس مخبون محذوف (فاعلاتن مفاعلن فعلن) با ۵۶ بار تکرار، از بسامد بالاتری نسبت به بحرهای دیگر برخوردار است. وزن حدیقه الحقیقه سنایی، بحر خفیف است و ابیاتی که از حقیقه در کلیله تضمین شده از سایر اشعار دیگر سرایندگان، بیش‌تر است. این بحر، آهنگی آرام دارد که برای بیان نکات اخلاقی و تعلیمی مناسب است.

در میان انواع قاعده‌افزایی‌ها در کلیله و دمنه توازن واژگانی با «۹۵درصد» تکرار، از بسامد بالایی برخوردار است. توازن واژگانی، تکرار در سطح واژه یا در سطح جمله است که صناعاتی نظیر انواع جناس، انواع سجع، تصدیر و طرد و عکس، آن را به وجود می آورد؛ و این نشان از تواناییِ نویسنده در قرینه سازی واژه‌های پایانی و میانی در جمله دارد که موجب افزونیِ موسیقی در این اثر شده است. توازن واژگانی نشان از نظم فکری نویسنده دارد. در کلیله و دمنه با توجّه به معنی و مضمون، از این صناعات به فراوانی استفاده شده است. در توازن واژگانی، سجع حدود «۵۸ درصد» را به خود اختصاص داد، بعد از آن تضمین‌المزدوج با حدود «۲۲ درصد» و انواع جناس، با «۱۹ درصد» تکرار در رتبه‌های بعدی قرار دارند. طرد و عکس، تنها «۱ درصد» در کلّ توازن واژگانیِ این اثر تکرار شده است. در میان سجع‌ها سجع متوازی، بیش‌ترین کاربرد را دارد که در افزایش موسیقی تأثیر بسزایی دارد. سجع‌ها در جایی که تنه‌ی اصلی داستان بازگو می‌شود، نمود کمتری دارد؛ امّا در توصیف مکان‌ها و یا شخصیّت‌ها و در جایی که در میان گفت‌وگوها

مضامین حکایات بیان می‌شود، انواع سجع‌ها بسامد بالایی دارندبرای نمونه می‌توان به سجع‌های زیر اشاره کرد:

حصول این غرض **متعذّر** و طالب آن **متحیّر** باشد «متوازی» (منشی، ۱۳۷۹: ۲۴۴).

... که آن مجمع رنج و **محنت** است و منبع غم و **مشقّت** «مطرّف» (همان: ۲۵۱).

عاقل همیشه **محروم** باشد و **محسود** «متوازن» (همان: ۳۱۲).

یکی از مصادیق روش تکرار که باعث موسیقی در یک اثر ادبی می‌شود، تکرار صامت و مصوّت است که از آن؛ عنوان توازن آوایی، نام می‌شود. توازن آوایی، تکرار کلامی است که این تکرار، ناشی از آوای موجود در یک هجا است؛ از جمله واج‌آرایی که تکرار یک واج (صامت و مصوّت) در کلمات است. تکرار حروف در کلیله و دمنه، و هم‌چنین تنوّعِ حروف در این تکرار، کم است. توازن نحوی که تکرار در ساختار جمله است و تنسیق‌الصّفات و لفّ و نشر را شامل می‌شود، در کلیله‌ودمنه بسامد بالایی ندارد و تنها «۳درصد» از قاعده-افزایی به توازن نحوی اختصاص دارد.

۴-۱-۲. هنجارگریزی

در میان انواع هنجارگریزی‌ها، هنجارگریزی معنایی با «۷۹درصد» تکرار از بسامد بیشتری نسبت به بقیّه‌ی هنجارگریزی‌ها برخوردار است. از میان هنجارگریزی معنایی، بیشترین هنجارشکنی در کلیله و دمنه با آرایه‌ی تشبیه پدید آمده است. تشبیه با «۵۱درصد» و کنایه با حدود «۱۹درصد» تکرار، نمودِ بیشتری در این اثر دارد. استعاره هم «۱۷درصد» و تمثیل «۱۳درصد» از کلّ هنجارگریزی معنایی را به خود اختصاص دادند. هنجارگریزیِ معنایی در کلیله‌ودمنه به ساده‌ترین شکل بیان شده است. تشبیهات در کلیله و دمنه بسیار خیال‌انگیز و مانند استعاره‌ها در طراوت بخشیدن به این اثر، مؤثّر است. بیشتر تشبیهات، به صورت اضافه‌ی تشبیهی است؛ مانند: بیابان تردّد و حیرت، آب حلم، لافگه وفا، نهال کردار، آتش فراق، دریای حیرت، پیرایه‌ی نیکونامی، رَسن مخادعت... . تشبیهات مفرد و مرکّب و هم‌چنین اضافه‌های تشبیهی که در این اثر آمده از تکلّف و پیچیدگی به دور است. به عنوان نمونه:

از **فوّاره‌ی دیده** آب رخسار براند (منشی، ۱۳۷۹: ۱۴۸).

اقبال او چون سایه‌ی چاه، پایدار باشد، نه چون نور ماه در مَحاق و زوال (همان: ۱۹۷).

عکس رخسارش سایه‌ی صبح صادق را مایه داده بود، و رنگ زلفش طلیعه‌ی شب را مدد کرده (همان: ۲۶۱).

این رویکرد ناظر بر این است که نصراله منشی برای بیانِ مضامین و مفاهیمِ حکایت‌ها همه‌جا مغلوب صنعت‌پردازی نشده است؛ به‌ویژه وقتی نویسنده به روایت می‌پردازد و از مقدّمات و دیباچه‌ها و توصیف عناصر طبیعی خارج می‌شود، از میزان صنعت‌پردازی کاسته می‌شود. هنجارگریزی نحوی که آشنایی‌زدایی در زمینه‌ی نحو زبان است، حدود «۱۵درصد» تکرار شده است. از جمله‌ی این نوع هنجارگریزی، جابه‌جایی ارکان اصلی جمله است. عدول از قواعد دستوری در اثر ادبی، با جابه‌جایی ارکان اصلیِ جمله، و تقدّم و تأخّر این ارکان رخ می‌دهد. از جمله:

مردِ دانا حقیر نشمرد صاحب مروّت را (منشی، ۱۳۷۹: ۶۷).

نمی دانم در آن‌چه میان من و شیر رفته است خود را جرمی (همان: ۱۰۲).

«با این‌که این کتاب، مستقیم از متن عربی به فارسی ترجمه شد، در اسلوب نگارش آن تأثیر جمله‌بندی زبان عربی، کم‌تر به نظر می‌رسد. جمله‌ها با استقرار هر یک از اجزای اصلی و فرعی آن در محلّ خاصّ خود، بر طبق قواعد فارسی ترکیب می‌شود. با این همه در پاره‌ای از موارد به نمونه‌هایی از ترکیب‌بندی در جمله‌ها برمی‌خوریم که در آن مفعول، نهاد، و دیگر ارکان ، بعد از فعل آمده است.» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۴۵۸). از جمله خصوصیّات دستوری در کلیله و دمنه که به دلیل کثرت کاربردش می‌توان جزءِ هنجارگریزی نحوی به شمار آورد، حذف شناسه‌ی فعل دوّم به قرینه‌ی فعل اوّل است: « مَلک را نصیحتی کردم، آن‌چه بر خود واجب شناختم، به جای آورد[م]» (منشی، ۱۳۷۹: ۱۳۳). در این جمله شناسه‌ی (م) در فعل دوّم به قرینه‌ی لفظی، حذف شده است؛ امّا از آن‌جا که این اثر، یک متن تعلیمی است و هدفش آموزش درس زندگی و سیاست است؛ نویسنده اثرش را پیچیده و تا حدّی غیر دستوری نکرده است، تا خواننده بتواند مفهوم اصلیِ حکایت یا متن را دریابد. در بخش هنجارگریزی واژگانی حدود «۳درصد» از کلّ هنجارگریزی را شامل می‌شود که «ابدال» سهم بیشتری در این هنجارگریزی دارد و در آن نویسنده صورت متفاوتی از تلفّظ یک واژه در برابر شکل رایج آن را بیان می‌کند: «و اگر چنان‌که **باژگونگی** روزگار است » (همان: ۴۱).

به طور کل، استفاده از آرایش کلام در این اثر در موقعیت‌هایی که شخصیّت‌ها یا راوی به توصیف موقعیّت و یا توضیح نکات اخلاقی و تعلیمی می‌پردازد، نمود بیشتری دارد و در مواقعی که کلمات در پیش‌بُردِ حوادث در حکایات استفاده می‌شوند، این مورد از بسامد کم‌تری برخوردار است.

جدول شماره‌ی ۲: هنجارگریزی

	هنجارگریزی	تعداد
آوایی	تخفیف(۵مورد)، اشباع(۱مورد)، تشدید(۲مورد)، التقاءِ ساکنین(۲مورد)	۱۰
واژگانی	ابدال(۱۴ مورد)، واژه جدید(۳ مورد)	۱۶
نحوی	جا به جایی ارکان جمله(۳۶مورد)، حذف شناسه ی فعل(۳۳ مورد)	۶۸
معنایی	تشبیه(۱۸۳مورد)، کنایه(۷۳ مورد)، استعاره(۶۱ مورد)،تمثیل(۴۶مورد)،	۳۶۳

۴-۲. عناصر داستانی در حکایت‌های کلیله و دمنه

در شکل‌گیری هر داستان عناصرگوناگونی دست به دست هم می‌دهند که با هنرمندی و خلّاقیّت نویسنده، داستان به روایتی نهایی، ظهور می‌یابد. پیوند این عناصر متناسب با ساختار اجتماعی و نوع اثر، متفاوت است و چه بسا متناسب با نوع اثر روایی، بخشی از عناصر برجسته‌تر و بخشی دیگر کم‌رنگ‌تر، بیان می‌شوند.مهم‌ترین عناصر داستانی عبارتند از: درون‌مایه، پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه دید، گفت‌وگو، زمان و مکان.

۴-۲-۱. درون‌مایه

«درون‌مایه جهت‌گیری نویسنده را نسبت به موضوع نشان می‌دهد. درون‌مایه یک مصداق عینی نیست، بلکه مفهومی عام و ذهنی است؛ و از این جایگاه می‌تواند مصداق عینی خود را در روایت هم پیدا کند. در درون‌مایه نتیجه‌گیری معنا ندارد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۲).

«درون‌مایه با موضوع اثر تفاوت دارد. موضوع، اندیشه‌ی کلّی است که زیر بنای داستان یا شعر قرار می‌گیرد و درون‌مایه از آن به دست می‌آید» (داد، ۱۳۸۷: ۲۱۹). مثلاً موضوع داستان‌های **رقص مرگ** بزرگ علوی و **آینه‌ی شکسته** از هدایت، هردو در باره‌ی مفهوم

عشق است؛ امّا آن‌چه که این دو داستان را از هم متمایز می‌کند، درون‌مایه‌ی آن‌هاست. معمولاً درون‌مایه‌ی اثر نباید از یک جمله کم‌تر باشد. مثلاً درون‌مایه‌ی داستان کوتاه **آینه‌ی شکسته** عبارت است از: شکست در عشق، اغلب نتایج ناخوشایندی به بار می‌آورد.

بیانِ مضمون و محتوای حکایات، مهم‌ترین اصل برای راویِ کلیله و دمنه بوده است. در تمام حکایات اصلی و فرعیِ کلیله و دمنه، راوی در ابتدا و یا در پایان هر حکایت، تفکّر خود را درباره‌ی موضوع مورد بحث، بیان کرده است که می‌توان آن‌ها را به نوعی درون-مایه‌ی آن حکایت دانست. به طور مثال، در حکایت «طیطوی و وکیل دریا» راوی دیدگاه خود را نسبت به این داستان این‌گونه بیان می کند:

«و هرکه دشمن را خوار دارد و از غایلت محاربت غافل باشد، پشیمان گردد؛ چنان‌که وکیل دریا گشت از تحقیر طیطوی...» (منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

این‌که منشی در آغاز یا پایان حکایت به بیان درومایه می‌پردازد، بی‌ارتباط با جنبه‌ی کارکردگرایانه در ادبیات تعلیمی نیست. جامعه‌ی سنّتی، جامعه‌ای است که به هدف و کارکرد کارها توجّه دارد؛ و متناسب با چنین جامعه‌ای، ادبیات روایی نیز به‌دنبال کارکرد و اهداف روایات است. درون‌مایه‌ی بیشتر حکایت‌ها در تبیین اندیشه‌ها و مضامین اخلاقی و نکوهش ضدّ ارزش‌های اخلاقی است.

۴-۲-۲. پیرنگ

«طرح منسجمی است که از جایی آغاز می‌شود و به جایی ختم می‌شود، میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که با یک‌دیگر رابطه‌ی علّی و معلولی دارند» (داد، ۱۳۸۷: ۱۰۰). پیرنگ، همان چراییِ حوادث در داستان است. در پیرنگ، فقط پشت سر هم آمدنِ اتّفاقات و حوادث، ملاک نیست؛ بلکه بین این حوادث و ترتیب آن‌ها باید یک رابطه‌ی علّت و معلولی وجود داشته باشد. در واقع «حوادث داستان باید به یک نتیجه‌ی منطقی برسد. اگر پایان داستانی در ما شگفتی ایجاد کند، پیرنگ داستان کامل نیست و در تشریح موضوع آن کوتاهی شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۴)؛ امّا در قصّه‌های قدیمی افراد قصّه غالباً یک بعدی و مطلق هستند و توجیهی برای اعمال آن‌ها از سوی نویسنده مطرح نمی‌شود؛ و چون در برابر این ارائه خواننده از خود کنجکاوی نشان نمی‌دهد، نویسنده سعی دارد، با داوری و توصیف بیش از حد، او را به روایتش جلب کند (فرزاد ، ۱۳۷۶: ۱۳۸).

پیرنگ، از نظر فرمالیست‌ها «تمهیدات و صناعات آشنایی‌زداینده‌ای است که نویسنده برای بیان داستان به‌کار می‌بندد؛ یعنی حوادث، موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها به‌گونه‌ای شگرف، کنار هم چیده شده باشند» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۸۱). در واقع، هرگونه تغییر و حرکتی در داستان، هرگونه حادثه و اتّفاقی که خود علّتی داشته باشد و منشأ حوادث پس از خود باشد، در طرح داستان، نقش دارد.

حکایت‌ها معمولاً فاقد پیرنگ یا دارای پیرنگی بسیار ساده است؛ یعنی حوادث، علّت و معلولی نیستند، یا منطقی که در پسِ افکار و اعمال نهفته است، استوار و پیچیده نیست (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۱۵). «در حکایت‌ها گوینده، نخست داستانی را روایت می‌کند و بعد از آن نتیجه‌ی اخلاقی یا عرفانی می‌گیرد، یا خودِ حکایت به عنوان تمثیل در توضیح بحثی که مطرح شده، آمده و پیرنگ داستان جنبه‌ی ثانوی دارد و هدف اصلی، بیان نتیجه است» (همان: ۲۱۵).

بیشترِ حکایت‌های کلیله و دمنه به دلیل کوتاه بودن، مجالی برای ظهور پیرنگی قوی نمی‌یابند؛ امّا در برخی از حکایات کلیله ماند شیروگاو، پیرنگ حکایت، قابل توجّه است. پیرنگ، دارای آغاز، میانه و پایان است. در حکایات کلیله و دمنه نیز هر حکایت، یک صحنه‌ی آغازین دارد که زمینه‌ی شکل‌گیری حوادث را مشخّص می‌کند. در بعضی حکایت‌ها داستان با توصیف شخصیّت‌ها شروع می‌شود؛ مانند حکایت سه ماهی که در آبگیری بودند (ص ۹۱) و در تعداد کمی از حکایت‌ها آغاز داستان، توصیف طبیعت و مکان حکایت است؛ مانند حکایت «مَلک پیلان و خرگوش» راوی، صحنه‌ی آغازین را به توصیف خشک‌سالی پرداخت که در ادامه زمینه‌سازِ ورود پیل‌ها به سرزمین خرگوش‌ها شد:

«در ولایتی از ولایت پیلان، امساک باران‌ها اتّفاق افتاد؛ چنان‌که چشمه‌ها تمام خشک ایستاد و پیلان از رنج تشنگی پیش مَلک خویش بنالیدند...» (منشی، ۱۳۷۹: ۲۰۲).

وجود روابط علّی و معلولی در حوادثِ یک داستان، از جمله عناصر مهم در پیرنگ است. چرا این حادثه اتّفاق افتاد؟ چرا این شخصیّت، این‌گونه عمل کرد؟ در حکایت«غوکی که در جوار ماری می‌زیست» غوک، علّت ماندن خود را در آن مکان، با وجود خطری که تهدیدش می‌کرد، این‌گونه بیان کرده است: «کار مرا تدبیری اندیش که مرا خصم قوی و دشمن مستولی پدید آمد. نه با او مقاومت می‌توانم کردن و نه از این‌جا تحویل؛ که موضع خوش و بقعتِ نَزه است...» (همان: ۱۱۸).

کشمکش‌ها در کلیله و دمنه به سه طریق جسمی، لفظی و ذهنی وجود دارد. در باب «شیر و گاو» میان شیر و شنزبه، در حکایت «زاغ و گرگ و شیر و شتر» میان شیر و شتر، در حکایت «ماهی‌خوار و خرچنگ» میان این دو حیوان و در چند حکایت دیگر، کشمکش از نوع جسمی است. در حکایت «پارسامرد و کوزه‌ی شهد و روغن»، هم‌چنین در حکایت «سه ماهی در آبگیر»، کشمکش‌ها ذهنی است. شخصیّت‌ها در فکر خود برای انجام کاری با خود به کشمکش می‌پردازند. بیشترین سهمِ کشمکش در کلیله و دمنه را کشمکش لفظی یا همان گفت‌وگو به خود اختصاص داده است. مانند حکایات شیر و گاو (۵۹) و پادشاه و برهمنان (ص ۳۴۵)

نکته‌ای که در پیرنگِ حکایت‌های کلیله و دمنه نمودِ بسیاری دارد، قابل پیش‌بینی بودنِ نتیجه‌گیری در پیرنگ‌ها است. در حکایت‌هایی که پیرنگ در آن‌ها تا حدودی رعایت شده، روابط علّی و معلولی هم تا حدّی بیان شده است؛ البتّه در بعضی از حوادث موجود در این حکایت‌ها هم چراییِ حوادث مشخّص نیست؛ مانند رها شدن پسر بازرگان و نندبه در ابتدای باب «شیر و گاو». وجود منطق در داستان هم که از جمله موارد مهم در پیرنگ است، در حکایت‌های کلیله و دمنه به ویژه در حکایت‌هایی که شخصیّت حیوان دارند، در بعضی موارد رعایت نشده است. توبه کردنِ ناگهانیِ شیر در باب «بازجُست از کار دمنه»، هم‌جواریِ غوک و مار و... از جمله‌ی این موارد است.

۴-۲-۳. شخصیّت

یکی از عناصر و مبانی اساسی داستان، شخصیّت است؛ به صورتی‌که حتّی عمل داستانی و عکس العمل خواننده با درکِ شخصیّت شروع می‌شود. قهرمان و ضدّ قهرمان و شخصیّت-های فرعی، حوادث داستان را می‌آفرینند. «شخصیّت، فردی است داستانی که بر حسب نوع و گونه‌ی داستان و کوتاه یا بلند بودن آن، و بر حسب موقعیّت خودِ شخصیّت، اصلی یا فرعی بودنش، دارای وجوهی است که او را از دیگر افراد عادی متمایز می‌کند» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۶۹).

۴-۲-۳-۱. انواع شخصیّت‌ها

۱. «شخصیّت‌های قالبی: نسخه بدل شخصیّت‌های دیگرند و بر طبق الگویی رفتار می-کنند که ما با آن قبلاً آشنا شده‌ایم. مثلاً کسی که ادای جاهل‌ها را در می‌آورد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۶).

۲. «شخصیّت‌های قراردادی: افراد شناخته شده‌ای هستند که مرتّب در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها ظاهر می‌شوند و خصوصیّتی سنّتی و جا افتاده دارند. در قصّه‌های قدیمی، غول-ها، جادوگرها، آدم‌های خسیس یا سخی، پهلوانان، وزیران و...از این دست شخصیّت‌ها هستند» (همان: ۹۹).

۳. «شخصیّت‌های نوعی: یا تیپ که نشان دهنده‌ی خصوصیّات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند. شخصیّت نوعی، نمونه‌ای است برای امثال خود. مثل شخصیّت داش آکُل» (همان: ۱۰۱).

۴. شخصیّت‌های تمثیلی: «شخصیّت‌های جانشین شونده هستند. به این معنا که شخصیّت‌هایی جانشین فکر، خلق و خو یا صفتی می‌شوند. مثل آقای دیو سیرت» (همان: ۱۰۴).

۵. شخصیّت‌های نمادین: فرد نمادین کسی است که حاصل جمع اعمال و گفتارش، خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند. مثلاً او را تجسّمی از وحشی‌گری یا امید ببیند (همان: ۱۰۶).

تمثیل، نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی از پیش شناخته شده‌ای از روی قصد به اشخاص، اشیا و حوادث منتقل می‌شود؛ در حالی که نمادگرایی، تجسّم احساسیِ هستی‌ها و جوهرهایی است که قبلاً درک نشده باشد و جز به شکل نمادین خاصّی قابل درک نباشد (همان: ۱۰۵).

شخصیّت‌ها در کلیله‌ودمنه انسان و حیوان هستند. از ۵۶ حکایتی که در این اثر بررسی شد، ۲۵حکایت یعنی حدود «۴۴درصد» دارای شخصیّت‌های فقط حیوان هستند. شخصیّت‌های۱۷ حکایت، معادل «۳۰درصد» فقط انسان هستند و در۱۴ حکایت، معادل «۲۵درصد» شخصیّت‌ها انسان و حیوان در کنار هم حوادث را می‌آفرینند. از۱۴۲ شخصیّتی که در این اثر وجود دارد، ۷۸ مورد معادل حدود «۵۵درصد» را حیوانات تشکیل داده‌اند. بیشتر این حیوانات، با شخصیّت انسانی نقش‌آفرینی می‌کنند؛ امّا در چند مورد حیوانات نقش خاصّی را عهده‌دار نیستند و خصلت حیوانیِ خود را نشان می‌دهند؛ از جمله حکایت «سگی که در جوی آب استخوانی دید»(ص ۵۳). از بین ۶۴ شخصیّت بانام و بی‌نامِ انسانی، حدود «۳۵درصد» را مردها و حدود «۹درصد» را زن‌ها تشکیل داده‌اند. در کلیله و دمنه نسبت قهرمان‌های زن به مرد، بسیار پایین‌تر است. شخصیّت‌های انسانی در حکایت‌های کلیله و دمنه کم‌تر دارای نام خاص هستند و بیشتر به عناوین، القاب و اوصاف

برجسته‌ی افراد اشاره شده است. این امر نشان می‌دهد، نویسنده تمایل نداشته است که سخنان خود را بر اساس مستندات تاریخی و با نام خاصّ اشخاص اعتبار دهد، بلکه اعتبار سخنان خود را به نثر زیبا و رسای خود بازگذاشته است. شخصیّت‌های کلیله و دمنه مانند شخصیّت‌های سنّتی، ایستا هستند و کم‌تر در آن‌ها تغییرحال رخ می دهد؛ امّا در باب «بازجست از کار دمنه» شخصیّت شیر نسبت به باب «شیروگاو» کمی تغییر کرد، چنان‌که بدون مشورت و تفکّر دست به کاری نزد.

در کلیله و دمنه در بعضی حکایات، شخصیّت‌ها به صورت مستقیم از طرف راوی (دانای کل) معرّفی می‌شوند. به طور مثال، یکی از شخصیّت‌ها دمنه است که در همان ابتدای باب شیر و گاو، خواننده توسّط راوی با شخصیّت او آشنا می شود: «در میان اتباع او دو شگال بودند، یکی را کلیله نام بود و دیگری را دمنه، و هردو دهای تمام داشتند. و دمنه حریص‌تر و بزگ‌منش‌تر بود» (منشی، ۱۳۷۹: ۶۱). در حکایت «طبیب حاذق و مدّعی جاهل» دانای کل، مهارت طبیب را با بیانی زیبا و در قالب سجع و تشبیه توصیف می‌کند: «به شهری از شهرهای عراق طبیبی بود حاذق و مذکور به یُمن معالجت، مشهور به معرفت دارو و علّت، رفق شامل و نصح کامل، مایه‌ی بسیار و تجربت فراوان. دستی چون دَم مسیح و دَمی چون قدم خضر» (همان: ۱۴۶).

یکی از راه‌های شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم، گفت‌وگو است که با کمک آن می‌توان شخصیّت‌های داستان را بهتر معرّفی کرد. خواننده در خلال گفت‌وگوها و اعمال اشخاص، با خُلق‌وخو، رفتار و اندیشه‌ی شخصیّت‌ها آشنا می‌شود. به طور مثال، فریب‌کاری دمنه در این سخنان درباره‌ی شنزبه به خوبی مشخّص است:

> «دمنه گفت: فرمانْ مَلک راست؛ امّا هرگاه که این غدّار مکّار بیاید، آماده و ساخته باید بود تا فرصتی نیابد. اگر بهتر نگریسته شود، خبث عقیدت او در طلعت کژ و صورت نازیبایش مشاهدت افتد... و علامت کژی باطن او آن است که متلوّن و متغیّر پیش آید و جنگ را می‌بسیجد» (منشی، ۱۳۷۹: ۹۹).

توصیف ظاهر شخصیّت‌ها از دیگر راه‌های شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم و معرّفی شخصیّت در کلیله و دمنه است. به طور مثال در حکایت «بازرگان دشمن روی و زنِ او» راوی با تشبیهی زیبا ظاهر زن را توصیف کرده است: «بازرگانی بود بسیارْمال، امّا به غایت دشمن روی و گران‌جان. زنی داشت، روی چون حاصل نیکوکاران و زلف چون نامه‌ی گنه‌کاران» (همان: ۲۱۴). در این اثر، توصیف ظاهری اشخاص، همواره با تشبیهات و

استعاره‌های زیبا بیان شده است. می توان گفت، یکی از بخش‌هایی که به طور حتم با صنایع معنوی همراه است، بخشی است که در آن شخصیّت‌ها به طور غیرمستقیم و با توصیف ظاهرشان معرّفی می‌شوند.

توصیف حالت‌های درونی اشخاص در داستان نوعی دیگر از شخصیّت‌پردازی غیرمستقیم است که در کلیله و دمنه نیز تا حدّی از آن استفاده شده است. شادمانی، خشم، اندوه، تشویش و... در بین شخصیّت‌های این اثر با تصویرسازی‌های زیبا و گاه همراه با تشبیه و سجع و یا دیگر آرایه‌های ادبی بیان شده است. در حکایت «خرگوشی که به حیلت، شیر را هلاک کرد» خشم و انتظار شیر برای دریافت طعمه‌اش این‌گونه بیان شده است: «... فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمده، چنان‌که آب دهان او خشک ایستاده بود و نقض عهد را در خاک می‌جست» (همان: ۸۷). در حکایت«بوزینه و باخه» راوی، ترس و تشویشی را که در دل بوزینه است، این‌گونه توصیف می‌کند: «در میان آب دودی به سر او برآمد و چشم‌هایش تاریک شد» (همان: ۲۴۹).

شخصیّت‌ها به طور مستقل و جداگانه، محور حکایت قرار داده نشده‌اند؛ بلکه بیشتر در خدمت بیان مطلب آمده‌اند تا نویسنده بتواند مقصود خود را از خلال آن‌ها بیان کند.

جدول شماره‌ی ۳: شخصیّت‌ها

شخصیّت های خاص با ذکر نام		تعداد	شخصیّت های عام بی ذکر نام	تعداد
حیوان	کلیله، دمنه ، فنزه ، شنزبه ، کارداناه، روزبه، زِبرا، مطوّقه، طیطوی(۲) ، شیر(۷) ، شغال (۴)، زاغ(۵)، مار(۴)، موش(۴)، روباه (۳)، بوزینه(۳)، کبوتر(۳)، ماهی(۳)، بط (۳)، گرگ(۲)، غوک(۲)، خرگوش(۲)، خرچنگ(۲)، آهو(۲)، بوم(۲)، گربه(۲)، باخه(۳)، راسو(۲)، طوطی(۲)، پلنگ، ماهی خوار، شتر،	۷۸		-

	کرم شب‌تاب، خوک، کبک انجیر، خر، ببر، کبک، سگ			
انسان (مرد)	بلارِوزیر، کارْایدون حکیم، حُمیر، ابن مَدیَن، هبلار، جوبر، کاک دبیر	۷	زاهد(۷)، مردی(۵)، بازرگان(۳)، صیّاد(۳)، درودگر(۲)، مهمان(۲)، پادشاه(۲)، قاضی(۲)، شریک(۲)، نقّاش، غلام، مرزبان، بازدار ، کفشگر، حجّام، زرگر، سیّاح، توانگرزاده، برزگرزاده، شاه‌زاده، برهمنان، پارسامرد، طبیب، مدّعی جاهل، تیر انداز	۴۵
انسان (زن)	مهستی، ایران‌دخت، بهارویه	۳	زن بازرگان(۲)، زن و کنجه بخته کرده، کنیزک، زن کفشگر، زن بدکاره، زن مرزبان، زن درورگر، زال، زن زاهد، زن حجّام، زن صاحب خانه	۱۲

۴-۲-۴. زاویه‌ی دید

از ۵۶ حکایت کلیله و دمنه تنها ۴ حکایت، با نام‌های موش و زاهد و مهمان او(۱۷۰)، مردی که جفتی کبوتر خرید و آزاد کرد(۴۱۶)، زن و کنجد بخته کرده(۱۷۱)، کبک‌انجیر و خرگوش و گربه‌ی روزه‌دار(۲۰۴)، از دیدگاه اوّل شخص بیان شده است. از این ۴ حکایت، ۲ حکایت اوّل، از زبان شخصیّت اصلی و ۲ حکایتِ دیگر، از زبان شخصیّت فرعی روایت

شده است. زاویه‌ی دید بیرونی یا سوّم شخص در کلیله و دمنه بسامد بالایی دارد. بیشتر حکایت‌ها از دیدگاه دانای کل نقل شده است. در این دیدگاه، نویسنده آزادی عمل دارد و به درون افکار و احساسات شخصیّت‌های داستان نفوذ می‌کند. در زاویه‌ی دید بیرونی، نویسنده قضاوت خود را نیز در داستان بیان می‌کند. در کلیله و دمنه هم راوی در پایان حکایت‌ها یا بعضی مواقع در ابتدای حکایت‌ها قضاوت و نتیجه‌ی خود را از حکایت بازگو می‌کند. از جمله حکایت‌هایی که راوی پیش از شروع داستان، از آن نتیجه‌گیری می‌کند، حکایت «تیرانداز و ماده شیر» است:

> «و بباید دانست که هر کرداری را پاداشی است، که هر آینه به ارباب آن برسد؛ و به تأخیری که در میان افتد مغرور نشاید بود. اگر کسی خواهد که بدکرداری خود را به تمویه و تلبیس پوشیده گرداند، و به زرق و شعوذه خود را در لباس نیکوکاری جلوه دهد، چنان‌که مردمان بر وی ثنا گویند و به دور و نزدیک ذکر آن سایر شود، بدین وسیلت هرگز نتایج افعال پسندیده از وی مصروف نگردد، و ثمره‌ی آن خبث باطن هرچه مهنّاتر بیابد؛ آن‌گاه پند پذیرد و به اخلاق ستوده گراید» (منشی، ۱۳۷۹: ۳۳۵).

این رویکرد مبیّن این است که در جامعه‌ی سنّتی شیوه‌ی عقل کل حاکمیّت دارد و نویسنده خود را همه چیزدان و تصمیم گیرنده‌ی نهایی و کلام خود را فصل‌الخطاب سخنان دیگر می‌داند.

۴-۲-۵. گفت و گو

در حکایت‌های کلیله و دمنه گفت‌وگو میان شخصیّت‌ها از بسامد بالایی برخوردار است. از میان ۵۶ حکایتِ این اثر، ۴۴ حکایت، یعنی حدود «۷۸درصد» دارای گفت‌وگو است، و ۱۴ حکایتِ دیگر که در حدود «۲۲درصد» می‌شود، فقط راوی، داستان را پیش می‌برد و هیچ گفت‌وگویی در آن‌ها درنمی‌گیرد. در کلیله و دمنه در بعضی مواقع، گفت‌وگوها از سیر طبیعی خود خارج می‌شود و وسیله‌ای برای بازگو کردن نکات اخلاقی و اجتماعی می‌شود که گاهی هم به اطناب و پرحرفی می‌انجامد؛ تا حدّی که در بعضی حکایت‌ها گفت‌وگوی زاید به چشم می‌خورد؛ مانند گفت‌وگوی پادشاه و وزیرش در باب «پادشاه و برهمنان» که تا حدّی به اطناب هم می‌انجامد. از جمله خصوصیّاتی که در کلیله و دمنه مانند اغلب متون روایِ سنّتی در زمینه گفت‌وگو وجود دارد، این است که هیچ تفاوتی

در لحن حرف زدن شخصیّت‌ها وجود ندارد؛ چنان‌که لحن گفت‌وگوی شاه و وزیر تا مردم عادّی مانند هم است. دسته‌ای از گفت‌وگوها در کلیله برای پیش بردنِ حوادث است، مانند حکایت ماهی‌خوار و خرچنگ (ص ۸۲) و برخی از حکایت‌ها مضامین حکایت‌ها را بیان می کند. گفت‌وگو در این اثر مانند بسیاری از قصّه‌های کهن فارسی از خود استقلالی ندارد.

۴-۲-۶. زمان و مکان

زمان در حکایت‌های کلیله و دمنه به صورت تاریخی، مشخّص نیست. مشخّص بودنِ زمان فقط در تعداد کمی از حکایت‌ها و آن‌هم به صورت شب و یا روز است. از ۵۶ حکایتِ این اثر حدود «۹۰درصد» زمان آن‌ها مشخّص نیست و تنها حدود «۹درصد» به صورت شب یا روز آمده است. دلیل نامشخّص بودن زمان و توجّه نداشتن به یک زمان تاریخیِ دقیق به این علّت است که این حکایت‌ها به صورت خیالی و تنها برای بیان نکته‌ی اخلاقی و تعلیمی بدون توجّه به زمانی دقیق نوشته شده است. تنها در حکایت «جفتی کبوتر که دانه ذخیره کردند» زمان داستان، به طور مشخّص، فصلی از سال بیان شده است:

> «آورده‌اند که جفتی کبوتر دانه فراهم آوردند تا خانه پر کنند. نر گفت: تابستان است و در دشتْ علف فراخ؛ این دانه نگاه داریم تا زمستان که در صحراها بیش چیزی نیابیم، و بدین روزگار گذاریم... در فصل زمستان که باران‌ها متواتر شد، دانه نم کشید و به قرار اصل باز رفت...» (منشی، ۱۳۷۹: ۳۷۸).

تنوّع مکانی نسبت به زمان در حکایت‌های کلیله و دمنه بیشتر است. محلّ وقوع حکایات در طبیعت با «۳۷درصد» تکرار از بسامد بالاتری نسبت به مکان‌های دیگر در این اثر برخوردار است. آبگیر و لب آب(۷ بار)، مرغزار(۴ بار)، بیشه (۳ بار)، بیابان(۲ بار)، مکان‌هایی است که در کلیله و دمنه آمده است. برای حدود «۲۹درصد» حکایات، مکان مشخّصی تعریف نشد و همان دلیل نامشخّص بودن زمان را می‌توان برای این مورد هم به‌کار برد؛ یعنی بیشتر بیان نکته‌های اخلاقی، مورد نظر است، تا وجود مکانی مشخّص. در حدود «۱۶درصد» حکایت‌ها، نام شهر یا کشور با نام مشخّص به عنوان مکان، بیان شده است؛ مانند حکایت‌های زن بازرگان و نقّاش و غلام او (ص ۱۳۷) و طبیب حاذق و مدّعی جاهل (ص ۱۴۶). حدود «۱۸درصد» حکایت‌ها خانه یا قصرِ یکی از شخصیّت‌های

حکایت به عنوان مکان، معرّفی شد؛ از جمله حکایت‌های موش و زاهد و مهمان او (ص ۱۷۰) و پادشاه و فنزه (ص ۲۸۲).

۵. نتیجه گیری

دستاورد این تحقیق، حاکی از آن است که در بخش عناصر قاعده‌افزا مهم‌ترین ویژگی موسیقی در کلیله و دمنه تکرار در سطح واژگان یا همان توازن واژگانی است. در بخش هنجارگریزی نیز هنجارگریزی معنایی و به‌ویژه تشبیه بیشترین بسامد را در این اثر، داراست. در بررسی مؤلّفه‌های روایی فرمالیسم در کلیله و دمنه مشخّص شد که درون-مایه‌ی تمام حکایت‌ها مبیّن مضامین اخلاقی و اجتماعی است و بیشتر در توصیف‌های راوی و یا در گفت‌وگوی شخصیّت‌ها بیان می‌شود. در شخصیّت‌پردازی و معرّفی شخصیّت-ها بیشتر از شیوه‌ی گفت‌وگو و توصیف حالات آن‌ها استفاده شد، که این امر در بیان مطلوب درون‌مایه نیز موفّق بوده است. بسیاری از شخصیّت‌های کلیله و دمنه بی‌نام هستند؛ این امر نشان می‌دهد که در قصّه و حکایت، کار و کنش شخصیّت‌ها مهم است نه خود شخصیّت‌ها. کارکردگرا بودن جامعه‌ی سنّتی، عامل دیگری در بی‌نام شدن شخصیّت‌ها در کلیله و دمنه شده است؛ چه در این رویکرد، هدف مهم است نه شخصیّت‌ها و واسطه‌هایی که به هدف می‌رسند. بیشترِ حکایت‌های کلیله و دمنه به دلیل کوتاه بودن، مجالی برای ظهور پیرنگی قوی نمی‌یابند. می‌توان گفت، نویسنده زیاد در پی نشان دادن هنر داستان‌نویسی خود نبوده است؛ بلکه می‌خواسته با حکایاتی که غالباً کوتاه هستند، مطالب اخلاقی و اجتماعی خود را به مخاطب عرضه کند. بسامد بالای زاویه‌ی دید سوّم شخص نسبت به زاویه‌ی دید اوّل شخص (زاویه‌ی دید درونی) در کلیله و دمنه، مبیّن این است که در جامعه‌ی سنّتی شیوه‌ی عقل کل حاکمیّت دارد و نویسنده خود را همه چیزدان و تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی و کلام خود را فصل‌الخطاب سخنان دیگر می‌داند. حکایت‌های کلیله و دمنه که در آن گفت‌وگو میان شخصیّت‌ها وجود دارد، از بسامد بالایی برخوردار است. تأثیر گفت‌وگوها در شناخت شخصیّت‌های این اثر، موجب پویایی و حرکت بیشتر داستان شده است. زمان در حکایت‌های کلیله و دمنه به صورت تاریخی، مشخّص نیست. نامشخّص بودن زمان و توجّه نداشتن به یک زمان تاریخی و مکان دقیق در اغلب حکایت‌های کلیله و دمنه به این علّت است که این حکایت‌ها به صورت داستان‌های خیالی و تنها برای بیان نکته‌ی اخلاقی و تعلیمی نوشته شده است.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.

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

۳. بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**. تهران: افراز. چاپ دوّم.

۴. پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد**. تهران: روزنگار.

۵. خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). **فنّ نثر در ادب پارسی**، ج ۱. چاپ دوّم. تهران: زوّار.

۶. داد، سیما. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

۷. سلدن، رامان. (۱۳۷۲). **راهنمای نظریّه‌ی ادبی معاصر**. ترجمه‌ی عبّاس مخبر.تهران: طرح نو.

۸. شایگان فر، حمیدرضا. (۱۳۸۰). **نقد ادبی (معرّفی مکاتب نقد)**. تهران: دستان.

۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **انواع ادبی**. ویراست سوّم. تهران: چاپ دهم. فردوسی

۱۰. صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۸). **تاریخ ادبیّات ایران**، ج ۱. تهران: ققنوس.

۱۱. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، ج ۲. چاپ دوّم. تهران: سوره-ی مهر.

۱۲. فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۷۶). **درباره‌ی نقد ادبی**. تهران: قطره.

۱۳. قاسمی‌پور، قدرت‌الله. (۱۳۸۶). **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیّات**. تهران: رسش.

۱۴. منشی، ابوالمعالی. (۱۳۷۹). **کلیله و دمنه**. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ نوزدهم. تهران: دانشگاه تهران.

۱۵. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). **عناصر داستان**. چاپ پنجم. تهران: سخن.

۱۶. یوسفی، غلام‌حسین. (۱۳۶۷). **دیداری با اهل قلم**، ج ۱. تهران: علمی.

تحلیل حکایتی از مرزبان نامه از منظر بینامتنیت

پروین تاج بخش[1]

چکیده:

یکی از مباحث جدید در حوزۀ مطالعات ادبی، بررسی فرایند روابط بین متون با رویکرد بینامتنیت است. این اصطلاح اول بار از سوی ژولیا کریستوا مطرح گردید و بعدها محققانی چون رولان بارت، ژرار ژنت، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر به آن پرداختند. در این نگرش پیشینه و پیوندهای ارتباطی موجود میان یک متن با متن یا متون دیگر بررسی می‌شود. حاصل این تلاش و واکاوی کشف روابط آشکار و پنهانی است که در میان متن ها وجود دارد و نتیجۀ آن درک عمیق و روشمندی است که از یک متن به دست می آید. در مطالعۀ روابط بین متون اگر متن مرجع دارای فرهنگی مشترک با متن اصلی باشد، رابطۀ بینامتنی از نوع درون‌فرهنگی است در غیر این صورت رابطۀ بینامتنی از نوع برون فرهنگی است. نگارنده پس از مطالعۀ مرزبان نامه و کلیله‌ودمنه با توجّه به پس زمینه‌های مشترکی که در پاره‌ای داستان‌ها از جهت روساخت و ژرف‌ساخت دیده می‌شود، برآن شد تا یکی ازحکایت های مرزبان‌نامه را براساس رویکرد بینامتنیت با داستانی از کلیله و دمنه تحلیل نماید. این پژوهش با تکیه بر دیدگاه‌های سه نظریّه‌پرداز برجستۀ بینامتنیت «ژولیا کریستوا، ژرار ژنت و لوران ژنی» انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، مرزبان نامه، کلیله ودمنه.

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور. parvintajbakhsh@gmail.com

مقدمه:

در قرن بیستم با طرح روابط بینامتنی از سوی ساختارگرایان، افق تازه‌ای در مطالعات ادبی گشوده شد. بر مبنای این نظریّه، اثر ادبی حاصل اندیشه‌های اصیل یک مولّف واحد نیست و در آن شمار بی‌نهایتی از مناسبات و روابط در هم تنیده می‌شود و خواننده از ساختار ظاهری اثر به جانب مناسبات آن اثر با دیگر آثار و دیگر ساختارهای زبان‌شناسی حرکت می‌کند. (آلن،۱۳۹۲: ۲۶) نظریه بینامتنیت تنها در متن نوشتاری منحصر نمی‌شود بلکه همهٔ ابعاد فرهنگ را شامل می‌شود. مهم ترین عامل زایشی و پیدایشی متن‌ها همین رگه‌های ارتباطی و پیوندی است که میان متون برقرار است. این روابط متنی باعث حرکت و توسعهٔ متن‌ها می‌شود و بدون روابط بینامتنی، متن‌ها ایستا و جمود خواهند بود. (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۵۸ و قهرمانی،۱۳۹۳ : ۱۴۰) رولان بارت از نظریه پردازان بینامتنیت معتقد است:« هیچ متن ناب و خالصی وجود ندارد. او هر متنی را یک بینامتن می داند و می گوید متن‌ها در یک فرایند پیچیدهٔ ارتباطی دگرگون می شوند. این امر موجب حرکت و پویایی متن می‌شود. در چنین وضعیّتی متن‌ها به طور پیوسته ساخت زدایی و باز سازی می‌شوند.» به نظر او «همین ارتباط به طور متناقض‌نمایی موجب رهایی یک متن از متن دیگر است و همین رهایی سبب تحوّل در شعر و ادبیات در قرون اخیر گردیده است.» (نامورمطلق،۱۳۹۴: ۱۵۸- ۱۵۹)

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون دربارهٔکلیله و دمنه و مرزبان نامه پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است. نویسندگان کتب و مقالات به مطالعهٔ متن دو اثر ازجنبه های مختلف پرداخته‌اند که از میان آنها می‌توان به بررسی وجوه داستانی، تمثیل، عناصرداستانی و شکل شناسی و روایت شناسی و تحلیل قصه‌ها برپایهٔ نظریّه‌های نقد ادبی اشاره کرد. دربارهٔ بینامتنیت در مرزبان‌نامه پژوهش‌های چندانی همسو با حوزهٔ کار نگارنده ارایه نشده است جز سه مقاله محمود رضایی دشت‌ارژنه و یک پایان‌نامه از کیهانه کیومرثی که در زیر به آنها اشاره می‌شود:

۱- مقالهٔ « نگاهی به قصّه‌های «زرگر و سیّاح» و «آهنگر با مسافر» در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه»که سال ۱۳۸۱در مجلهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ۶۴ و ۶۵ ص ۲۴- ۲۶ به چاپ رسیده است.

۲- مقالهٔ « نقد تطبیقی سه قصّهٔ کهن از کلیله و دمنه و مرزبان نامه »که به سال ۱۳۸۲ در مجلهٔ ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۷۴، ص ۵۴-۵۶ درج شده است.

۳- مقالهٔ «نقد و تحلیل قصّه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت» که در مجلهٔ نقد ادبی، زمستان ۱۳۸۷، سال اول، شمارهٔ ۴ ص ۳۱-۵۱ به چاپ رسیده است. نویسنده قصّهٔ مورد بحث را در مرزبان نامه واگویه‌ای از متون پیشین بویژه از کلیله و دمنه دانسته-است.

۴-پایان‌نامهٔ خانم کیهانه کیومرثی با عنوان «گفتمان و بینامتنیت در کلیله ودمنه و مرزبان‌نامه» استادراهنما:خانم مریم کامیار،دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلام‌شهر.

بیان مسئله

متن اصلی مرزبان نامه در قرن چهارم هجری قمری به زبان طبری نوشته شد و سعدالدین وراوینی در قرن هفتم آن را با نثری متکلّف و مصنوع به فارسی دری نقل کرد. نویسنده در تالیف خود به آثار برجستهٔ پیشینیان توجه داشته است: «بعد ما که سخنان اهل عصر و گذشتگان قریب العهد مطالعه کردم... بعضی از آن کتب اسمار و حکایات یافتم به سیاقت مهذّب و عبارت مستعذب آراسته ... چون کلیله که اکلیلی است فرق مفاخران براعت را...و سندباد نامه که باد قبولش نامیهٔ رغبات را در طبایع تحریک دادست...و مقامات حمیدی که حمامهٔ طبع او همه سجع سرای بودست و... .»(وراوینی، ۱۳۶۳: ۸ -۱۰) سبک و سیاق اثر و پردازش قصّه‌ها نشان می‌دهد که وراوینی از میان سه کتاب مذکور بیشتر به کلیله ودمنه توجّه داشته و آن را الگوی کار خود قرار داده است. او در پایان کتاب، تالیف خود را برتر از کلیله می‌داند.«کلیله اساسی است بر یک سیاق نهاده و سخنی بر یک مساق رانده ...به حدیقه‌ای ماند که درو ...جز یک میوه نتوان یافت...و ساختهٔ این بنده مشتمل است بر چند نمط از اسالیب سخن‌آرایی و عبارت‌پروری و این به جنتی ماند پر از الوان ازاهیر معنی و... .»(همان: ۷۳۵-۷۳۶).

حکایت‌ها درکلیله از زبان حیوانات نقل می‌شود. در مرزبان‌نامه نیز غلبه با داستان‌های حیوانات است و حکایت‌هایی که دارای شخصیّت‌های انسانی باشد، اندک‌اند. شیوهٔ نقل داستان در داستان از ویژگی‌های این دو اثر است. این طرز داستان‌گویی خاص حکایت‌های حیوانات نیست و در بیشتر داستان‌های گذشته، رایج بوده است. « این روش را از

شگردهای قصّه‌سرایان معرکه‌ها و معابر می‌دانند که بتدریج از فرهنگ عامیانه وارد نظم و نثر و ادبیات مکتوب شده‌است.»(زرین‌کوب،۱۳۶۸ :۳۴۳)

حکایات با زبانی ادبی نقل می‌شوند و لحن رسمی نویسنده در واقعی نشان دادن آن‌ها سهم بسزایی دارد. به قول وراوینی« این افسانه‌ها و اسمار... از آن روی که از زبان حیوانات عجم حکایت کرده‌اند، صورت هزل دارد و از آن وجه که سراسر اشارت است و حکمت‌های خفیّ در مضامین آن مندرج، جدّ محض است تا خواننده را میل طبع به مطالعهٔ ظاهر آن کشش کند، پس بر اسرار باطن به طریق توصّل وقوف یابد.»(وراوینی، ۱۳۶۳: ۲۷۲)

حکایت‌ها در مرزبان‌نامه اغلب کوتاه، ساده و متضمن تعالیم اخلاقی بویژه اخلاق اجتماعی‌اند؛ بدین رو به آن‌ها افسانهٔ تمثیلی اطلاق می‌شود. «افسانهٔ تمثیلی به علت خصوصیت تمثیلی آن دارای دو سطح است: سطحی حقیقی و سطحی مجازی. در سطح حقیقی قصه‌ای دربارهٔ موضوعی نقل می‌شود و در سطح مجازی درون‌مایهٔ قصه یا خصلت و سیرت شخصیت قصه اشاره به موضوع دیگری دارد. در افسانهٔ تمثیلی جنبهٔ اندرزدهی که هدف اصلی قصه است و نقل افسانه برای تجسم این منظور به کار گرفته‌می‌شود. (میر صادقی ،۱۳۹۱ : ۱۵۵ – ۱۵۶). کوتاه بودن حکایت‌ها ابزار خوبی برای اقناع مخاطب است و باعث می‌شود شنونده به آسانی ارتباط معنایی را دریابد و به پیام تمثیل پی ببرد. حکایت‌ها اغلب آغاز و انجام نزدیک به هم دارند. بیشتر با توصیفی از مکان و یا شخصیّت داستانی شروع می‌شوند و پس از آن برای قهرمان دشواری پدید می‌آید که برای رهایی از آن دست به اقدام می‌زند. گاهی موجودات فوق طبیعی مثل دیو، غول و پری در حکایت وجود دارند. حکایت‌ها همیشه یک راوی یا داستان‌سرا دارند که به گونه‌ای با مخاطب همدلی می‌کند. « هر راوی ادراک خود را از داستان بیان‌می‌کند و بر اساس این ادراک پاره‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و پاره‌هایی را کنار می‌گذارد: یعنی هر راوی ناگزیر است که ادراک مخاطب را « حد روشنگری داستان» بداند. باید گونه‌ای دانش مشترک میان دو سویهٔ راوی / مخاطب وجود داشته باشد. این دانش مشترک فرضی و خیالی، تعریف ابتدایی روایت و داستان را می‌سازد.»(احمدی، ۱۳۸۰ :۱۶۱) بی‌گمان بسیاری از این حکایت‌ها خطابشان به حاکمان و سلاطین است. صاحبان اندیشه با این شگرد حاکمان را مورد خطاب قرار داده‌اند و آنچه را که نمی‌توانستند به صراحت بگویند در قالب حکایت و تمثیل بیان کرده‌اند.

قصه‌ها راهی برای شناختن و شناساندن واقعیت‌اند. اگرچه بسیاری از این داستان ها با نقش‌آفرینی حیوانات ارایه می‌شوند ولی بسیاری از کسانی را که از وحوش وحشی‌ترند وامی‌دارد تا ندای فضیلت را از این نکته گویان بی زبان بشنوند.(دیچز، ۱۳۷۹ :۱۲۰)

برخی قصّه‌ها در متون مختلف ازنظر ساختار، محتوا، پیام و حتی سبک قصه‌پردازی به هم شبیه‌اند. منتقدان سنتی به این موارد با اصطلاحاتی نظیر اقتباس، تقلید وگاه سرقت‌ادبی پرداخته‌اند. در قرن بیستم نظریّهٔ بینامتنیت مباحث نوینی را در مطالعات ادبی مطرح کرد که بر دیدگاه منتقدان در واکاوی بسترهای مشترک موجود میان متون تأثیر گذاشت. این نوشتار به بررسی حکایت «آهنگر با مسافر» از مرزبان‌نامه براساس رویکرد بینامتنیت می‌پردازد و می‌کوشد به سوالات زیر پاسخ دهد. ۱- متن دو قصه با کدام شکل از بینامتنیت مورد نظر کریستوا تناسب دارد؟ ۲- روابط دو متن در کدام دسته‌بندی ژرار زنت و لوران زنی می‌گنجد؟

بحث نظری

۱- بینامتنیت واندیشه‌های مرتبط با آن

بینامتنیت برای اولین بار از سوی ژولیا کریستوا نظریه‌پرداز بلغاری مطرح گردید. خاستگاه این رویکرد را به آراء و اندیشه‌های فردینان دو سوسور مربوط دانسته‌اند که به تبیین زبان به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌های دال و مدلول پرداخت.؛ اما در حقیقت، نظریات میخائیل باختین بود که راه را برای ابداع مفهوم بینامتنیت گشود و زمینه را برای شکل گیری رویکردی تازه در عرصهٔ مطالعات متنی فراهم آورد. آثار و آرای باختین ذهن و اندیشهٔ کریستوا را شیفتهٔ خود ساخت و در رهیافت به نظریهٔ بینامتنیت نقش ایفاکرد.(آلن، ۱۳۹۲ : ۵۸-۷۴) و (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۲۷) دو اثر کریستوا با عناوین « متن دربند» و « کلام، مکالمه و رمان» گویای تأثیر آثار باختین بر وی و بیانگر روندی است که او از طریق آن، آثار خود را دگرگون، بازنگری و جهت‌دهی کرده است.(آلن،۱۳۹۲ :۵۸)

«اصطلاح بینامتنی به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که بین دو یا چند متن وجود دارد. این رابطه در چگونگی درک درون متن موثر است. درون‌متن متنی است که متون دیگر را در خود جای می‌دهد و یا حضور آنها را منعکس می‌سازد»(مقدادی،۱۳۹۳ :۱۴۳) باختین با تاکید بر این نگرش، مکالمه‌گرایی را مهم‌ترین مولفهٔ زبان دانست. به نظر او در تمامی گفتارها عنصر مکالمه حضور دارد. «هرسخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی

داشته‌باشد و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آنهاست گفت‌وگو می‌کند. (احمدی،۱۳۸۰ : ۹۳) کریستوا به تاثیر از باختین معتقد بود که «هر متن در واقع حکم مکالمه‌ای با متون قبل از خود دارد. او اصطلاح بینامتنی را به عنوان گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر توصیف می‌کند.»(مقدادی،۱۳۹۳: ۱۴۴) کریستوا در کتاب « انقلاب در زبان شاعرانه» تحت تأثیر آرای روانکاوی فروید، از بینامتنیت به عنوان عملکرد سومی در فرآیند نشانه‌ای نام می‌برد. به باور کریستوا متن شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که در نسبت با سایر کنش های دلالت‌گر در متن فرهنگ جای گرفته‌است. مفهوم بینامنیت ساختار ادبی را در بستر کلیتی اجتماعی قرار می‌دهد و متن را در تعامل با رمزگان‌ها، گفتمان‌ها و صداهای گوناگونی می‌نشاندکه از متن گذر کرده‌اند. (مکاریک،۱۳۹۰: ۷۳) کریستو ا برای ممانعت از فروکاست اصطلاحش ترجیح داد واژۀ «جای‌گشت» را به کار ببرد؛ زیرا این واژه مشخص می‌کند گذر از یک نظام دلالتی به نظام دلالتی دیگر متضمّن تبیین تازه‌ای«در موضع نهاده‌یی– تخریب موضع قدیمی و شکل‌دهی یک موضع جدید» خواهدبود.» (آلن ،۱۳۹۲: ۸۲) و نک: (قهرمانی،۱۳۹۳ :۱۳۵)

نظر کریستوا در این نکته که بینامتنی محدود به مطالعۀ تاثیر متن بر متن نمی‌شود و«در برگیرندۀ گستره‌ای از جابه‌جاسازی‌هایی است که از نظام‌های نشانه‌ای گوناگون صورت می‌گیرد، شبیه رولان بارت است.» (مقدادی،۱۳۹۳: ۱۴۴) از جمله نکات برجستۀ آرای بارت دربارۀ بینامتنیت تفاوتی است که میان اثر و متن قایل شده‌است. از دید وی اثر یک موضوع پایان یافته و چیزی قابل محاسبه است و می‌تواند در فضای فیزیکی مثلا در قفسه‌های کتابخانه جای گیرد؛ در صورتی که متن یک حوزۀ روش شناختی است... همۀ آنچه می‌توان گفت این است که در اثری چنین و چنان متنی وجود دارد یا ندارد؛ اثر در دست است، متن در زبان.(آلن،۱۳۹۲: ۹۹ -۱۰۰) نظریۀ متن بارت متضمّن نظریه-ای در باب بینامتنیت است؛ زیرا متن نه تنها تکثری از معناها را به جریان می‌اندازد بلکه از گفتمان‌های متعدد به هم بافته شده و در هم‌تنشی از معناهای از پیش موجود است.(همان: ۱۰۱) اهمّ آرای بارت در پس اصطلاحاتی چون متن خوانا، متن نویسا، متن همسازه، متن ناسازه، معنای ضمنی، متن سرخوشی‌بخش، متن لذّت‌بخش و ... همه برای توضیح این عبارت بنیادین است که «متن، ساختار و معنای بی‌نهایت را با هم درمی‌آمیزد.»(همان: ۱۱۵)

کریستوا با توجّه به نظر متفکّرانی چون ژاک دریدا، رولان بارت و فیلیپ سولرس متن را فضایی می‌بیند که در برابر دلالت ثابت مقاومت می‌کنند و راه را بر هر معنای قطعی و ثابت می‌بندد. به باور او، نه تنها متن همواره در حال تولید و شکل گیری است بلکه مولّف و مخاطب متن نیز در این فرآیند دایمی فرآورندگی که همان تولید متن جدید است، نقش به سزایی دارند.(قهرمانی،۱۳۹۳:۱۳۲ -۱۳۳)

از دیگر صاحب‌نظران بینامتنی که مطالعات کریستوا را ادامه داد و آن را به سمت و سویی متفاوت با نگرش پساساختگرایانهٔ کریستوا، هدایت‌کرد ژرار ژنت بود. او نگاهی ساخت‌گرایانه به بینامتنیت دارد و از واژهٔ ترامتنیت و تقسیم بندی پنجگانهٔ آن بهره می‌گیرد. دسته بندی او دربردارندهٔ پنج اصطلاح بینامتنیت،پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و زبرمتنیت است که هریک تعریف خاصی دارد. از دید او بینامتنیت به حضور همزمان متن‌ها درهم اشاره دارد که این هم‌حضوری در طیفی از هم‌حضوری صریح تا هم‌حضوری_پنهان تعریف می‌شود. بینامتنیت صریح به حضور آشکار یک متن در متن دیگر اشاره دارد. مانند: نقل قول‌ها و بینامتنیت غیرصریح به کنایات، اشارات و تلمیحات ارجاع پیدامی‌کند.(همان :۱۳۷ – ۱۳۸)

از دیگر اندیشمندانی که می‌توان او را در زمرهٔ نظریّه پردازان نسل دومی بینامتنیت به شمار آورد؛ لوران ژنی، محقق سوئیسی است. او در انتقال بینامتنیت از حوزهٔ نظریّه به عرصهٔ نقد و کاربرد و گسترش آن نقش مهمی داشت. ژنی در مقالهٔ « راهبرد اشکال» دربارهٔ تفاوت بینامتنیت خود و بینامتنیت کریستوا می‌گوید:«پیشنهاد می‌کنم از بینامتنیت فقط هنگامی سخن گفته شود که در وضعیّتی باشیم که در یک متن بتوان عناصر از پیش ساختارمند شده نسبت به آن متن را – فراتر از واحد لغوی- بازجویی و بازیابی نماییم. با چنین پیشنهادی جست و جو و بازیابی عناصر مشترک دو متن یا حضور یک متن در متن دیگر ممکن می‌گردد. »(نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۹۰)

از نظر ژنی هرگونه ارجاعی نمی‌تواند یک ارجاع بینامتنی تلقی گردد. از دید او این مراتب می‌تواند در دو سطح صورت و مضمون انجام پذیرد: الف- بینامتنیت ضعیف: هرگاه رابطهٔ دو متن صرفا بر اساس حضور مشترک باشد و این حضور مشترک تا عمق مضامین گسترش پیدا نکند و در یک سطح متوقف شود، آن را بینامتنیت ضعیف می‌نامد. ب- بینامتنیت قوی: چنانکه ارتباط بینامتنی در دو متن، در دو سطح صورت و مضمون صورت گیرد، بینامتنیت قوی است. البته ژنی خود از این واژه استفاده نکرده و بیشتر به بینامتنیت

ضمنی از بینامتنیت صریح توجه دارد و در واقع همین جداسازی دوگانه، عنصر متمایز کنندهٔ بینامتنی ژنی از بینامتنیت کریستوا و باختین است.(همان: ۱۹۳– ۱۹۵) نگرش او دربارهٔ مباحث بینامتنی امکان پژوهش‌های کاربردی را میسّر می‌سازد و در نتیجه موضوعات گوناگونی همانند نقل قول‌ها، تضمین‌ها، وتلمیحات و... امکان تحقق در حوزهٔ بینامتنیت را می‌یابند. (همان: ۱۹۶)

میکائیل ریفاتر نیز از چهره‌های برجسته در بینامتنیت بود. مطالعات وی بیشتر ادامهٔ اندیشه و آثار بارت به شمار می‌آید تا کریستوا. (همان :۲۱۰) ریفاتر میان بینامتنیت و بینامتن تمایز قائل شد. به نظر او بینامتن به مجموعه متن‌هایی گفته می‌شود که در هنگام خوانش در ذهن تداعی می‌شود و در چگونگی دلالت‌پردازی تاثیرمی‌گذارند و بر همین اساس بینامتن نزد افراد گوناگون در زمان‌های مختلف متفاوت است اما بینامتنیت به فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها در خوانش مخاطب اطلاق می‌گردد.(همان: ۲۲۵-۲۲۶)

مسئلهٔ مهم مورد توافق در رویکرد بینامتنیت آن است که آثار ادبی را نباید موجودیت-هایی مستقل و کلیّتی سازمند تصور کرد چرا که این آثار ساخت‌هایی بینامتنی هستند؛ به تعبیری این ساخت‌ها در ارتباط با متون دیگر معنا می‌یابند که به آنها ارجاع می‌دهند، از آنها نقل قول کرده، آن‌ها را نقض یا رد می‌کنند و یا حتی به طور کلی تغییرشان می‌دهند. هر متن را تنها در ارتباط با متون دیگر می‌توان تحلیل کرد و این تجربه با رمزگان‌هایی امکان‌پذیر است که به فضای گفتمانی هر فرهنگ جان می‌بخشد. .(کالر،۱۳۹۰ : ۸۷)

خلاصهٔ حکایت«آهنگر با مسافر» از مرزبان نامه

روزی مسافری جهاندیده به کنار دهی رسید. در آنجا چاهی عمیق دید که دیوی در آن افتاده بود و کودکان در درون چاه سنگ می‌انداختند. مسافر با خودگفت: اگرچه دیو از اشرار است اما بر گنهکاری که در حق تو گناهی نکرده باشد ، بخشودن پسندیدهٔ عقل است پس به کنار چاه رفت و دیو را از آن حفرهٔ عذاب رهاند. دیو از این نیکی تعجّب کرد و به مسافر گفت: چون این کرم و مروت در حقّ من نمودی، من نیز شرط وفا به جا می‌آورم و عوض این احسان بر خود واجب می‌بینم. اگر روزی در دامی گرفتار شدی، نام من بر زبان آر در حال ظاهر می‌شوم و تو را از آن بلا می‌رهانم. مسافر به سفرش ادامه داد تا به شهر زامهران رسید. آهنگری در آن شهر دوست او بود؛ به خانهٔ او رفت. رسم آن شهر چنان بود که هر ساله در روزی معیّن، هرغریب نورسیده‌ای را که از راه می‌رسید، قربان می‌کردند و اگر غریبی نمی یافتند، از اهل آن شهر هرکه

قرعه به نامش می‌افتاد، سپر تیر بلا می‌شد. آن روز قرعه به نام آهنگر افتاد. آهنگر وقتی مهمان را دید به در سرای شحنه رفت و از رسیدن مسافر، کارآگاهان را خبر کرد. مسافر را گرفتند و به قربانگاه بردند. مرد که خود را غرق ورطهٔ بلا یافت به یاد عهد و پیمان دیو افتاد. نام دیو را بر زبان آورد. دیو حاضر شد. از اوضاع و احوال مسافر، عمق فاجعه را دریافت و دانست که راه چاره چیست. پادشاه پسری داشت که بسیار او را دوست می‌داشت. دیو از مجاری عروق و اعصاب به تن او وارد شد. ناگاه پسر پریشان احوال گشت و به هذیان‌گویی افتاد و از درد اعضای بدن به خود پیچید به طوری که هر لحظه بیم آن بود که راه نفسش بسته شود. پدر از بیم جان فرزند طبیبان حاذق را حاضر کرد اما هرچه کوشیدند نشانه‌ای از بهبودی حاصل نشد. شاه از درمان پسر درماند. همگان از رعیت و سپاهی جمع شدند و به ماتم اندوه نشستند. در این اوضاع ناگهان دیو از درون تن پسر آواز داد که شفای پسر به رهایی آن مرد غریب بازبسته‌است که بی دلیل او را برای کشتن بازداشته‌اند. پادشاه دستور داد مسافر را از حبس آزاد کنند. با آزادی وی، دیو از تن پسر بیرون آمد و به مسافر گفت: برو و « از من دیگر امید خیر مدار... اگرچه من به رسن اعتماد... تو از چاه برآمدمی آدمی را به رسن دیو فرا چاه نباید رفت»(وراوینی،۱۳۶۳: ۱۴۳-۱۵۰)

جذابیّت و گیرایی حکایت « مسافر با آهنگر» به سبب سه شخصیّت اصلی آن (مسافر، دیو و آهنگر) است که هریک کنشی برخلاف انتظار از خود بروز می‌دهند. مسافر دیو را که به سنگدلی و ستمکاری شهره است، صرفا به این دلیل که در حقّ او گناهی نکرده، از چاه آزاد می‌کند. دیو، از کرم و مروّت مسافر شگفت‌زده می‌شود و جبران نیکی را بر خود واجب می‌بیند و برخلاف سرشت ذاتی خود، شرط وفای به عهد را به جا می‌آورد. قصه‌پرداز با الهام گرفتن از رفتار اشخاص در جامعهٔ انسانی حکایتی دلچسب و پویا پدید آورده‌است. شکل دیگری از همین حکایت با عنوان « زرگر و سیّاح » در کلیله و دمنه آمده‌است که خلاصهٔ آن به شرح زیر است:

گروهی از صیّادان در بیابان برای صید چاهی حفر کرده‌بودند. ببر و بوزینه و مار در آن چاه افتادند و به دنبال آن‌ها زرگری نیز بدر آن دام گرفتار شد. حیوانات به سبب درد و رنج خود فرصت نمی‌یافتند به زرگر آزار رسانند. مدتی سپری شد. روزی سیّاحی از کنار آن چاه گذشت و موضوع را دریافت. با خود گفت: مرد را از این محنت برهانم و ثواب آن ذخیرهٔ آخرت کنم. پس ریسمان در چاه افکند. بوزینه بر دیگران سبقت گرفت و بالا آمد. بار دیگر مار در آن آویخت و بار سوم ببر. چون هر سه رهایی یافتند به سیّاح گفتند: بر هر یک از ما واجب است که در برابر رهایی خود از چاه، نعمتی به تو رسانیم ولی اکنون این پاداش برایمان میسر نیست. بوزینه گفت: وطن من در کوهی است پیوسته به شهر بوراخور. ببر گفت: در حوالی آن شهر بیشه‌ای است، من

آنجا باشم و مار گفت: من در قلعه‌ای از آن شهر خانه دارم؛ اگر از آنجا گذرت افتاد به قدر امکان عوض این احسان ادا نماییم. حالا نصیحتی داریم: «آن مرد را بیرون میار که آدمی بدعهد باشد و پاداش نیکی بدی لازم پندارد.» بویژه این مرد که اخلاق او را شناختیم. مرد وفا نیست و بی گمان روزی از کارت پشیمان می‌شوی. سیّاح سخن آنها را باور نکرد، ریسمان به چاه انداخت و مرد را نجات داد. مرد گفت: اگر روزی گذرت به شهر افتد، خدمتی شایستهٔ این احسان به جای آورم. یکدیگر را وداع کردند و هر یک به جانبی رفتند. پس از مدتی گذر سیّاح به آن شهر افتاد. بوزینه او را در راه دید و گفت: ساعتی نزد من استراحت کن تا قدری میوه آورم. سیّاح پذیرفت و به قدر حاجت از میوه خورد و روان شد. از دور ببر را دید ترسید. ببرگفت: ایمن باش که هنوز ما حقّ نعمت تو را به یاد داریم. لحظه‌ای صبر کن تا برگردم. به درون باغی رفت. دختر امیر را کشت و پیرایه‌اش را برای سیّاح آورد. سیّاح آن را برداشت و روی به شهر نهاد. در این میان از زرگر یاد آورد و با خود گفت: در بهایم این حسن‌عهد بود و معرفت آنها برایم این همه بهره داشت؛ اگر زرگر خبر آمدن مرا به شهر بشنود، خوشحالی تمام ابراز نماید و به یاری او می‌توانم این پیرایه را به قیمت خوب بفروشم. همین که به شهر رسید، زرگر را طلبید. زرگر او را با اکرام تمام پذیرفت. دراثنای گفت وگو ، سیّاح ذکر پیرایه را به میان آورد و به زرگر نشان داد. زرگر پیرایه را شناخت و با خود گفت: فرصتی دست داد که باید از فواید آن بهره ببرم. به درگاه امیر رفت و خبر داد که قاتل دختر امیر را با پیرایه یافتم. امیر با مشاهدهٔ پیرایه سیّاح را گناهکار شناخت و دستور داد او را گرد شهر بگردانند و به دار بیاویزند. در این احوال مار سیّاح را دید و شناخت. در زندان به نزد او رفت و گفت: به تو گفته بودیم که آدمی بد گوهر و بی‌وفا باشد. من این محنت را درمانی اندیشیده‌ام پسر امیر را زخمی زده‌ام که همهٔ اطبای شهردر معالجهٔ آن عاجزند. این گیاه را نزد خود نگاه دار، اگر با تو مشورتی کردند، آن را به پسر امیر بده تا بخورد و شفا یابد. تو با این حیلت رهایی یابی. پس مار بر بالایی رفت و آواز داد « داروی مارگزیده نزدیک سیّاح محبوس است.» اهل قصر شنیدند و کسی او را ندید. سریع سیّاح را پیش امیر بردند. نخست حال خود باز گفت؛ آن گاه پسر را علاج کرد چون بی‌گناهی سیّاح برای امیر معلوم شد دستور داد به سیّاح پاداش دهند و زرگر را به دار کشند. (منشی،۱۳۶۲: ۴۰۱-۴۰۵)

بررسی وجوه اشتراک و افتراق دو حکایت

مطالعهٔ دو حکایت نشان می‌دهد که آن دو نه تنها در سطح روساخت بلکه در زیرساخت نیز به هم نزدیک‌اند. انتخاب بن‌مایهٔ سفر یکی از مهم‌ترین سوژه‌های داستان‌های عامیانه است. سفر برای قهرمان با خطراتی همراه است که به قصه شور و هیجان می‌بخشد. (ذوالفقاری ،۱۳۹۴: ۱۲۵– ۱۲۶) وراوینی در برابر« سیّاح » کلیله‌ودمنه « مسافر » را

برمی‌گزیند. شخصیّت منفی مرزبان‌نامه (آهنگر) با دقّت همسان با کلیله انتخاب شده‌است به طوری که ضمن همانندی آوایی (زرگر- آهنگر) دو رستهٔ شغلی نزدیک به هم را به ذهن می‌آورد. زرگر به طمع پیرایه بر سیّاح خیانت می‌کند و آهنگر به خاطر رهایی خود، مسافر را به دست ماموران می‌سپارد. آهنگر و زرگر هر دو جواب نیکی را با بدی می دهند، این عملکرد آنان تمثیل معروف «سزای نیکی بدی است » را به یاد می‌آورد. در سخن مار این مضمون مشاهد می‌شود: «... آدمی بدعهد باشد و پاداش نیکی بدی لازم پندارد.» (منشی،۱۳۶۲: ۴۰۳) سیاح اتفاقی با زرگر آشنا می‌شود و به امید دریافت عوض نیکی به دیدار او می‌رود؛ اما ماجرای مسافر فرق می‌کند.«آهنگری در آن شهر دوست او بود به حکم دالّت قدیم و صحبت سابق به خانهٔ او نزول کرد.» (وراوینی،۱۳۶۳ :۱۴۶) عبارت مذکور با حکم اخلاقی عام که حکایت به خاطر آن نقل می‌شود، ارتباط دارد. پرهیز از دوستی که«چون بلایی نازل شود مرد به ابتلاء دوستان آزادی خویش طلبد.» (همان :۱۴۳)

حضور حیواناتی چون بوزینه، ببر و مار که هم قهرمان به آن‌ها کمک می‌کند تا از ته چاه به‌درآیند و هم از حق‌شناسی آنها بهره‌مند می‌شود از بن‌مایه‌هایی است که در این نوع حکایات دیده می‌شود. (نک:ذوالفقاری،۱۳۹۴ :۱۲۰) در کلیله صحنه‌پردازی کشتن دختر امیر و دادن پیرایهٔ او برای به جا آوردن شرط احسان از سوی ببر، آزمندی را در قهرمان و ضد قهرمان می‌پروراند. و زمینه را برای حضور مار با ویژگی‌های خاص خود آماده می‌کند. وراوینی در مرزبان‌نامه دیو را به سبب داشتن خصوصیاتی چون تنومندی، افسونگری و درآمدن به صورت‌های دلخواه و ... (نک: یاحقی۱۳۶۹: ۲۰۲) وارد حکایت می‌کند و دیو با خصوصیت جادویی احضار در لحظه‌ای بسیار سخت، شگفتی می‌آفریند. این امر در عین حال که باعث قوّت پیرنگ حکایت می‌شود و رابطهٔ علت و معلولی آن را قوام می‌بخشد، سرگرمی مهیّج‌تری را برای مخاطب فراهم می‌آورد. نک: (ذوالفقاری ،۱۳۹۴ :۱۰۴-۱۱۱) باتوجه به زمان تالیف مرزبان‌نامه و فرهنگی که متن ناقل آن است حضور دیو از واقع‌نمایی حکایت نکاسته چراکه اعتقاد به دیو از باورهای رایج مردم آن عصر بوده است. مار و دیو در این دو حکایت برخلاف برخی حکایات مددکاران زیرکی هستند که ضمن وفای به عهد، شرط احسان را به جا می‌آورند و با چاره‌گری خود در وجهی مثبت نقش‌آفرینی می‌نمایند. دراغلب قصه‌ها امیر یا حاکمی به عنوان نهاد قدرت حضوردارد که فرزندش به بلایی گرفتار می‌شود که علاجش فقط به دست قهرمان اصلی است. عامل جادویی در

کلیله گیاهی است که مار به سیاح داده است و در مرزبان‌نامه شگرد خود دیو سبب رهایی مسافر می‌گردد. حکایت مانند سایر داستان‌های عامیانه، با پیروزی خیر بر شر به پایان می‌رسد تا همه بدانند که: « نیکوکاری هرگز ضایع نشود و جزای بدکاران به هیچ وجه درتأویل و توقف نماند. (منشی،۱۳۶۲: ۴۰۷)

در هر دو روایت بدعهدی نوع بشر با تقابل نیک‌عهدی حیوان و دیو مورد نکوهش قرار گرفته است و هر دو حکایت به یاری تقارن‌ها و تناسب‌های موجود، برای ابلاغ پیام مورد نظر نویسنده طراحی شده‌اند. تمثیل کلیله و دمنه در بیان این نکته است که: بربدیهه بر هرکسی اعتماد نشایدکرد که موجب حسرت و ندامت گردد. (همان: ۴۰۲) و حکایت وراوینی در پرهیز از دوستانی است که«چون بلایی نازل شود مرد به ابتلاء دوستان آزادی خویش طلبد.» (وراوینی،۱۳۶۳: ۱۴۳) در ساختار حکایت‌های تمثیلی، حقیقتی عام وجود دارد که به شکل گزاره‌ای منفک در آغاز یا پایان جای می‌گیرد. (آدام و رواز،۱۳۸۳: ۱۵۳) در حکایت‌های کلیله ودمنه و مرزبان‌نامه گاه حقیقت عام با عبارتی نظیر «این فسانه از بهر آن گفتم که تا دانی...»

در پایان نیز تکرار می‌شود.

در کنار وجوه اشتراک دو حکایت، ذوق و خلاقیّت وراوینی را در پدید آوردن متنی تازه نباید نادیده گرفت. توصیفات مرزبان‌نامه در فضاسازی حکایت‌ها به گونه‌ای است که خواننده با حالات روحی و روانی شخصیت‌ها آشنا می‌شود. همان‌طور که رضایی دشت ارژنه اشاره کرده قصهٔ «زرگر و سیاح»در حکم گزارشی از یک رخداد است اما در قصهٔ «آهنگر با مسافر» صحنهٔ وقوع حوادث خوب توصیف شده است و خواننده نمای کلی صحنهٔ قصه را می‌تواند در ذهن ترسیم کند. همچنین برجسته نبودن درون‌مایه سبب شده حکایت وراوینی از تاثیر گذاری بیشتری برخوردار باشد. (رضایی دشت‌ارژنه،۱۳۸۱: ۲۶)

توصیف چاه و دیو در آفریدن فضایی ترسناک و مرتبط کردن متن با اساطیر نقشی اساسی دارد که چنین صحنه پردازی‌های دقیق در حکایت کلیله دیده نمی‌شود. چاه در ابتدای دو حکایت، کشش خاصی در هدایت خواننده تا به انتهای آن دارد. چاه نماد « راز و پوشیدگی به خصوص نماد حقیقت است که می‌دانیم حقیقت از آن عریان خارج می-شود.»(شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸: ۴۸۵) دراساطیر ایران، چاه با مرگ و دنیای مردگان و

زندان در پیوند است. سقوط درچاه، نماد عذاب و مرگ است پس برآمدن از آن می‌تواند نشانهٔ حیات مجدد و تعالی باشد. نک: (بهار، ۱۳۸۴ :۲۶۹)

مار پررمز و رازترین حیوان اساطیری است که نماد تجدید حیات ادواری، نوزایی و جاودانگی، هوشمندی و عقل، حرفهٔ پزشکی، نیروهای اهریمنی، نفس سرکش و...است.(زمردی، ۱۳۸۷ :۹۸) که در حکایت به وجه تدبیر و درمانگری مار اشاره شده‌است. موجودات افسانه‌ای مانند دیو و جنّ و پری و... علاوه بر قصه‌های عامیانه در اساطیر نیز دیده می‌شوند. دیو به جهت تقویت جنبهٔ تخیلی قصه از جنبهٔ خرق عادت با اسطوره پیوند دارد.

حکایت مرزبان‌نامه پردازشی نو در بیان بدعهدی آدمی است که نه تنها با حکایت کلیله‌ودمنه بلکه با بسیاری از حکایت‌های رایج در ادبیات شفاهی ما روابط بینامتنی دارد. پس« متن مفهومی تکریری است. هر لایهٔ متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر) دامنهٔ متن بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی پایان است؛ به عبارت دیگر هر متن محصول روابط بینامتنی است... .» (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۱۲)

بررسی حکایت براساس بینامتنیت

بنا بر رویکرد بینامتنیت کریستوا هر اثر ادبی تحت تأثیر سایر متون پیش از خود است و هیچ اثر ادبی مستقلی در دنیای ادبیات وجود ندارد. منتقد در این نوع از نقد بیشتر در پی یافتن وجوه اشتراک یک متن با متن دیگر است و می‌کوشد چگونگی ارتباط یک متن با متن یا متون دیگر را به دست دهد و نوع ارتباط را بررسی وتحلیل نماید. بی‌شک در تحلیل این روابط ، ارتباط بینافرهنگی مورد توجّه است؛ به عبارتی هرمتنی دارای روابط بینافرهنگی است و در طول تاریخ از فرهنگ‌های دیگرتأثیر پذیرفته‌است؛ همین مسئله وجه افتراق بینامتنیت با اقتباس و سرقت ادبی است.« اصطلاح بینامتنی را در مورد هر گونه نسبت درونی متون به کار می‌بریم : ترجمه، اقتباس، اشاره، دزدی ادبی و هنری، نقل قول و ...گاه هر دو متن در نظام‌های نشانه‌شناسیک یکسانی شکل گرفته‌اند، همچون نقل قول آوردن از متنی نوشتاری در متن نوشتاری دیگر، یا هرگونه اشاره به متنی نوشتاری،خواه مستقیم، یا نامستقیم، در مقاله‌ای یا کتابی.» (احمدی،۱۳۸۵ :۲۲۳) بارت در همین راستا می‌گوید:« مفهوم بینامتن، مفهومی است که بعد اجتماعی را وارد نظریهٔ

متن می‌کند: این کار بر اساس مسیری مشخص یا تقلیدی ارادی انجام نمی‌گیرد، بلکه اساس آن اشاعه است.» (مکاریک،۱۳۹۰: ۷۴) کریستوا نیز بر همین پایه معتقد است:«بینامتنیت متن را می‌گشاید؛ بینامتنیت بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد.»(همان)

کریستوا در مطالعهٔ بینامتنی دریافت که بحث از فضای درونی متن‌ها و نفی و انکار آن‌ها به سه صورت انجام می‌پذیرد:

الف – نفی کامل: در این نفی ، معنای متن مرجع به صورت کامل انکار و واژگونه می‌شود.

ب – نفی متقارن : در این مورد معنای عمومی دو متن یکی هستند ولی پاراگرام (جذب تکثر معناها) می‌تواند معنای نوینی به متن مرجع بدهد.

ج – نفی بخشی: در این مورد فقط بخش و جزیی از متن مرجع مورد رد و انکار قرار می‌گیرد.(نامور مطلق،۱۳۹۴ : ۱۳۱- ۱۳۲)

بر اساس تقسیم‌بندی کریستوا از بینامتنیت، آنچه را که وراوینی در نوشتن حکایت « آهنگر با مسافر» از حکایت « زرگر و سیّاح» متأثّر بوده‌است، در حوزهٔ نفی متقارن جای می‌گیرد؛ وراوینی اصل حکایت کلیله را پذیرفته و با حفظ جوهرهٔ آن در متن خود به کار برده‌است و با اندک تغییر دقیق و حساب شده‌ای که در حکایت خود داده، موفّق به بازآفرینی حکایتی دیگر شده‌است.

نمونه‌هایی از روابط بینامتنی حکایت «سیّاح و زرگر» ازکلیله‌ودمنه و حکایت «آهنگر با مسافر» از مرزبان‌نامه در حوزهٔ نفی متقارن:

۱- **گرفتار شدن موجودات در چاه:** ببری و بوزنه‌ای و ماری در آن (چاه) افتادند، و براثر ایشان زرگری هم بدان دام مضبوط گشت... یک روز سیّاحی بریشان گذشت و آن حال مشاهدت کرد. (کلیله: ۴۰۲)

وقتی مسافری بود بسیط جهان پیموده ... روزی به کنار دیهی رسید آن جایگاه چاهی دید عمیق دیوی درو افتاده. (مرزبان‌نامه، ۱۴۳-۱۴۴)

۲- **رحمت نمودن بر گرفتار:** سیّاح گفت:« این مرد (زرگر) را از این محنت خلاصی طلبم و ثواب آن ذخیرهٔآخرت گردانم.» (کلیله: ۴۰۲)

مسافر گفت: « اما بر گنه‌کاری که در حقّ تو گناهی مخصوص نکرده‌باشد، بخشودن و بر بدکرداری که بدی او به تو لاحق نگشته، رحمت نمودن پسندیدهٔ عقل و ستودهٔ عرف است. (مرزبان‌نامه، ۱۴۵)

۳- **خلاص دادن از گرفتاری:** (سیّاح گفت:) این مرد را از این محنت خلاصی طلبم. (کلیله: ۴۰۲). (مسافر) او را از آن حفرهٔ عذاب برکشید و خلاص داد. (مرزبان‌نامه، ۱۴۵)

۴- **سپاسگزاری از قهرمان:** «چون هر سه (ددان) به هامون رسیدند او را گفتند: ترا بر هر یک از ما نعمتی تمام متوجه شد در این وقت مجازات میّسر نمی‌گردد... اگر آنجا گذری افتد.... به قدر امکان عذر این احسان بخواهیم ... تا زرگر به سر چاه آمد سیّاح را خدمتها کرد... و وصایت نمود که وقتی برو گذرد و او را بطلبد، تا خدمتی و مکافاتی واجب دارد.» (کلیله: ۴۰۳)

دیو گفت: « ای برادر چون این دست‌برد کرم نمودی... من نیز به شرط وفا پیش آیم و جزای این احسان بر خود فریضه دانم. اگر روزی خود را در دام چنین داهیهٔ گرفتار بینی نام من بر زبان برانی... حاضرآیم و ترا... برهانم. »(مرزبان‌نامه، ۱۴۶)

۵- **خطای قهرمان (اعتماد کردن) :** (سیّاح) « چندانکه به شهر رسید...او را طلب کرد. در اثنای مفاوضت سیاح ذکر پیرایه باز گردانیدو عین آن بدو نمود.» (کلیله: ۴۰۴).

(مسافر) روی به راه آورد تا به شهر زامهران رسید... به خانهٔ او (آهنگر) نزول کرد. (مرزبان‌نامه، ۱۴۶)

۶- **گرفتار شدن قهرمان:** بیچاره (سیّاح) ... مزاج کار بشناخت. (کلیله: ۴۰۴).

(مسافر) بیچاره خود را تا گردن در خلاب محنت متورّط یافت. (مرزبان‌نامه،۱۴۷)

۷- **چاره‌چویی یاور قهرمان:** (مار گفت) : پسر امیر را زخمی زده‌ام... این گیاه را نگه دار... اگر با تو مشاورتی رود ... بدو ده تا بخورد و شفا یابد. مگر بدین حیلت خلاص و نجات دست دهد که آن را وجهی دیگر نمی‌شناسم .... پس(مار) بر بالایی شد و آواز داد که داروی مارگزیده نزدیک سیّاح محبوس است. (کلیله :۴۰۶)

دیو مزاج حال بشناخت و بدانست که وجه علاج چیست. مگر پادشاه شهر پسری داشت ...

(دیو) فی‌الحال به تن او در شد و در مجاری عروق و اعصاب او روان گشت ... طبیبان حاذق...

هر یک... علاجی می‌فرمودند مفید نمی‌آمد. چون کار به حد صعوبت کشید ... دیو از درون او
آواز داد که شفای این معلول به خلاص آن مرد غریب معلّل است. (مرزبان‌نامه، ۱۴۹)

۸- **مجازات بدکاران:** (امیر) مثال داد تا به عوض او (سیّاح) زرگر را بر دار کردند. (منشی، ۴۰۶). پادشاه بفرمود تا او (مسافر) را از حبس رها کردند. (مرزبان‌نامه،۱۴۹)

۹- **نصیحت ددان به سیاح و سفارش دیو به آهنگر :**

ددان گفتند:« ... و حال نصیحتی داریم آن مرد (زرگر) را بیرون میاور...البتّه مرد وفا نیست.» (کلیله: ۴۰۳) این پند در پایان قصه تکرار می‌شود: « ترا گفته بودیم که آدمی بدگوهر و بی‌وفا باشد و مکافات نیکی بدی پندارد... .» (کلیله: ۴۰۵) .

« دیو... گفت: این بار ترا به کار آمدم ... از من دیگر اومید خیر مدار و بدانک اگر چه من به رسن اعتماد و اعتصام تو از چاه برآمدم آدمی را به رسن دیو فراچاه نباید رفت.» (وراوینی،: ۱۵۰)

گاه بین دو عبارت از نظر لفظ و معنی تفاوتی نیست:

بیچاره (سیّاح) چون مزاج کار بشناخت. (منشی ،۴۰۴). (دیو) مزاج حال بشناخت. (مرزبان
نامه، ۱۴۷).

گاه عبارت از نظر لفظ یکسان ولی معنی متفاوت است:

تا زرگر به سر چاه آمد. (از ته چاه درآمد.) (منشی، ۴۰۳). (مسافر)آنگاه چون فرشتهٔ رحمت
به سر چاه آمد. (سر چاه رسید.) (مرزبان‌نامه، ۱۴۵)

رضایی دشت ارژنه در مقالهٔ «نگاهی به قصّه‌های «زرگر و سیّاح» و «آهنگر با مسافر» در کلیله‌و دمنه و مرزبان‌نامه» می‌نویسد: « آیا تواند بود که این دانشی‌مرد (وراوینی) به چیزی بیش از سبک نویسندگی کلیله نظر داشته و برخی قصّه‌ها را نیز از این کتاب به یغما برده باشد؟ پاسخ، البته مثبت است. در این جستار، نگارنده کوشیده‌است نمونه‌ای از این اقتباس را ... پیش روی خواننده قرار دهد.» (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۱ : ۲۴) به نظر نگارنده اگر اقتباس‌ها را فقط در ادبیات داستانی بررسی کنیم آثار داستان‌پردازان بزرگ را اقتباسی از روایت‌های پیشین می‌یابیم و بر پیشانی هریک داغ یغما می‌زنیم. توجه به

این نکته ضروری است که به گفتهٔ پل ریکور «تمامی هنرهای روایی، و بویژه آن دسته که منشأ نوشتاری دارند تقلیدی هستند از شکلی از داستان که در مراودات روزمره از آن استفاده می‌شود.» (آدام،۱۳۸۹ :۲۲) رضایی ارژنه خود در مقاله‌ای دیگر با عنوان« نقد و تحلیل قصّه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت» می‌نویسد: « هرگز نباید کلیله‌ودمنه را سرچشمه و منشأ قصه‌های مرزبان‌نامه دانست زیرا کلیله‌ودمنه نیز بینامتنی است...و نکتهٔ اساسی در بینامتنیت این است که چون هرمتن ... خود نیز بینامتنی برای متون دیگر است، سخن از سرچشمه و تاثیر و تأثر راه به جایی نمی‌برد؛ زیرا هرمتنی برآوردی ازتمام زمینه‌های فرهنگی پیش از خود است نه یک یا چند اثر.» (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۷: ۴۴)

روابط هیچ متنی با متون دیگر فقط در تأثیرات بینامتنی آن نیست؛ بسا هر متنی ضمن اثرپذیری از متون پیشین و اثرگذاری بر متون پسین، حامل فرهنگ متون پیشین و ناقل فرهنگ خود به متون پسین باشد. مسلما مرزبان نامه نیز از این امر مستثنی نیست. تأثیرپذیری این اثر از کلیله به سبب داشتن اشتراکات فرهنگی از نوع درون فرهنگی است؛ اما اگر در رابطهٔ بینامتنیت، متن وام‌دهنده دارای فرهنگی متفاوت با متن وام‌گیرنده باشد، ارتباط از نوع برون فرهنگی است. به نظر باختین: «مواجههٔ دیالوگی دو فرهنگ به ادغام و ترکیب آن‌ها نمی‌انجامد، هرکدام وحدت و تمامیّت خود را حفظ می‌کند اما در عین حال هر دو در ارتباط با یکدیگر غنی می‌شوند.» (لوتمان و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

در بحث نظری اشاره شد که ژنت روابط بینامتنی را به پنج دسته تقسیم می‌کند؛ اگر بخواهیم از میان انواع بینامتنیتی که او فهرست کرده، حکایت «آهنگر با مسافر» به یکی از این روابط منسوب نماییم، زبرمتنیت گزینهٔ مناسب‌تری است؛ از این رو که «زبرمتنیت رابطهٔ متنی متأخّر با متنی متقدّم است؛ مناسبتی که نمی‌توان آن را تفسیری و تأویلی دانست؛ باز گفت و نقل قول هم نیست، بل به گونه‌ای تکرار متن نخست یا متقدم است.»(احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۱) در این نوع رابطه«زبرمتن ازاستحاله، تغییر و یا تعدیل زیرمتن خود ناشی شده‌است، و وجود زبرمتن در گرو وجود زیرمتن خود است و بدون آن وجودش ناممکن است.» (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۳۹) مقصود ژنت از زبرمتنیت هر نوع رابطه‌ای است که زبرمتن را به زیرمتن پیوند می‌دهد و بین آن‌ها رابطه‌ای ایجاد می‌کند که از نوع شرح ، بسط و توضیح نیست. برای ژنت زبرمتن از درجهٔ اهمّیت کمتری نسبت به زیرمتن

برخودار است و زیرمتن است که به عنوان متن اصلی و اولیه، زمینه‌ساز خلق زبرمتن می‌شود.(همان)

لوران ژنی مفهوم گسترده‌ای از بینامتنیت و متن ارایه داده‌است که می‌تواند در تحلیل متن‌ها نقش کارآمدی داشته باشد و همین نکته آن را از بینامتنیت کریستوایی متمایز می‌کند. (نامور مطلق،۱۳۹۴: ۱۹۴-۱۹۵) با توجه به رویکرد تازه‌ای که ژنی از انواع بینامتنیت به دست می‌دهد، حکایت « آهنگر با مسافر» با روایت کلیله دارای رابطهٔ بینامتنی قوی است. مولّف مرزبان‌نامه در نوشتن حکایت مذکور با جنبه‌های گوناگون حکایت کلیله ارتباط برقرارکرده‌است؛ به صورتی که حکایت وراوینی چه در لایهٔ روساخت و چه در لایهٔ زیرساخت و مضمون حکایت کلیله را فراگرفته‌است.

نتیجه

بنیاد نظریهٔ بینامتنیت بر این است که زمینهٔ مطالعهٔ میان یک متن با متن های پیش از خود و هم روزگار خود را فراهم می‌کند. براساس این رویکرد آثار ادبی موجودیت‌هایی مستقل و اصیل نیستند؛ بلکه ساخت‌های بینامتنی هستند که ضمن اثرپذیری از متون پیشین و اثرگذاری بر متون پسین، حامل فرهنگ متون پیشین و ناقل فرهنگ خود به متون پسین هستند. مسلما مرزبان نامه نیز از این امر مستثنی نیست. تأثیرپذیری این اثر از کلیله به سبب داشتن اشتراکات فرهنگی از نوع درون فرهنگی است.

بررسی حکایت «زرگر و سیّاح» به عنوان پیش متن و «آهنگر با مسافر» به عنوان پس متن نشان می‌دهد که آن دو نه تنها در سطح روساخت بلکه در زیرساخت نیز به هم نزدیک‌اند. وراوینی اصل روایت کلیله را پذیرفته و با اندک تغییر دقیق و حساب شده‌ای که در متن داده، به بازآفرینی حکایتی دیگر پرداخته‌است. بر اساس تقسیم‌بندی کریستوا از بینامتنیت، این نوع تأثیرپذیری در حوزهٔ نفی متقارن جای می‌گیرد.

طبق دیدگاه ژنت رابطهٔ حکایت مرزبان‌نامه با کلیله از نوع زبرمتنیت است یعنی رابطهٔ متنی متأخّر با متنی متقدّم. مناسبتی که نمی‌توان آن را تفسیری و تأویلی و یا باز گفت و نقل قول دانست، بل به گونه‌ای تکرار متن نخست یا متقدم است.

به نظر ژنی اگر ارتباط بینامتنی در دو متن، در دو سطح صورت و مضمون صورت گیرد، بینامتنیت قوی است مانند دو حکایت کلیله و مرزبان‌نامه.

نکنهٔ مشترک در نگرش نظریه پردازان بینامتنیت این است که هر متن محصول روابط بینامتنی است و متنی مستقل و اصیل وجود ندارد. هر متن را تنها در ارتباط با متون دیگر می‌توان تحلیل کرد و این تجربه با رمزگان‌هایی امکان‌پذیر است که به فضای گفتمانی هر فرهنگ جان می‌بخشد.

فهرست منابع

کتاب‌ها:

آدام، ژان میشل وفرانسواز رواز(۱۳۸۳) . تحلیل انواع داستان. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: قطره.

آلن،گراهام (۱۳۹۲). بینامتنیت. ترجمهٔپیام یزدانجو، ویراست دوم، تهران: مرکز .

احمدی، بابک (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.

..... (۱۳۸۵). ازنشانه های تصویری تا متن؛به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری . تهران: مرکز.

بهار، مهرداد(۱۳۸۴) . از اسطوره تا تاریخ. چاپ چهارم، تهران: چشمه.

دیچز ، دیوید (۱۳۷۹). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمهٔمحمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی تهران: علمی.

ذوالفقاری، حسن(۱۳۹۴). زبان و ادبیات عامّهٔ ایران. تهران: سمت.

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۸) . نقش برآب. تهران: معین.

زمردی حمیرا، (۱۳۸۷). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی . تهران: زوّار.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰). نشانه شناسی: نظریه و عمل. تهران: علم.

شوالیه،ژان و همکاران (۱۳۸۸) . فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی، جلد دوم،تهران: جیحون.

قهرمانی، مریم(۱۳۹۳) . ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان رویکرد نشانه‌شناختی. چاپ دوم، تهران: علم.

کالر، جاناتان(۱۳۹۰). در جستجوی نشانه‌ها. ترجمهٔلیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران:علم.

لوتمان، یوری و همکاران (۱۳۹۰). نشانه شناسی فرهنگی. گروه مترجمان: تینا امراللهی و دیگران ، تهران: علم.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰) . دانش‌نامه‌ی نظری‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران:آگه.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاتون تا به امروز. تهران: چشمه.

منشی، ابوالمعالی نصرالله، (۱۳۶۲). کلیله و دمنه. به تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، چاپ هفتم، انتشارات دانشگاه تهران.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) . عناصر داستان. چاپ سوم، تهران: سخن.
..... (۱۳۹۱). شناخت داستان. تهران: نگاه.
نامور مطلق بهمن(۱۳۹۴) . درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.
وراوینی، سعدالدین(۱۳۶۳). مرزبان نامه. به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات دانشگاه تهران.
یاحقی، محمدجعفر(۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.
مقالات:
۱-رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۱). « نگاهی به قصّه های «آهنگر با مسافر» و «زرگر و سیاح» درکلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه». مجلهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۶۴ و۶۵ ،ص ۲۶ - ۲۴.
۲-رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۷). «نقد و تحلیل قصّه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت». مجلهٔ نقد ادبی، سال اول، شمارهٔ ۴ ، ص ۳۱-۵۱ .

ریخت شناسی چند داستان مشابه از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

دکتر محمدعلی محمودی[۱]
نوید دهواری[۲]

چکیده

در بسیاری از آثار ادبی به‌ویژه آثار داستانی، داستان‌هایی دیده می‌شود که از جنبه‌های مختلف، شباهت‌های قابل توجّهی با یکدیگر دارند. گاه این شباهت‌ها آنچنان زیادند که خواننده‌ی نقاد تصوّر می‌کند که نویسنده‌ی یکی از داستان‌ها از داستان دیگر الگوبرداری کرده ولی با زیرکی تمام هیچ گونه ردپایی از تقلید خود بر جای نگذاشته یا حتّی گاه با ایجاد تغییراتی در آن نعل وارون نهاده است. چندین داستان در کلیله و دمنه‌ی بهرامشاهی و مرزبان‌نامه‌ی وراوینی چنین حالتی دارند؛ یعنی درحالی که دو داستان از نظر روساخت و شخصیّت‌های داستان تفاوت‌هایی دارند؛ زیرساخت، پیرنگ، شخصیّت پردازی و پیام‌های آنها، شباهت‌های بسیاری به هم دارند. روش تحلیلی ولادمیر پراپ می‌تواند برای کشف و درک ساختار چنین داستان‌هایی موثر باشد و باعث کشف شباهت‌ها و روشن نمودن تقلید یا الگوبرداری موجود در داستان‌هایی شود که روساخت متفاوت، ولی زیر ساخت و پیرنگ یکسانی دارند. در پایان دریافتیم که نویسندهٔ مرزبان نامه طبری که تحت تأثیر داستان‌ها، شخصیّت‌ها و شخصیّت‌پردازی کلیله و دمنه قرار گرفته بود؛ تا جایی که به شیوه‌ای زیرکانه به دنبال الگوبرداری از برخی داستان‌های آن برآمده و با اندک تغییری در زیرساخت یا شخصیّت‌های داستان آنها را در بخش‌هایی از کتابش که مناسب می‌دیده گنجانده است.

کلیدواژه‌ها ریخت شناسی ، چند داستان مشابه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه

۱-دانشیار زبان و ادبیات فارسی سیستان و بلوچستان Mahmoodi122@yahoo.com
۲-کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی(نویسنده مسئول) Navid.dh59@yahoo.com

مقدمه

هر داستان را از دو جنبه می‌توان مورد بررسی و تحلیل قرار داد، اول از نظر درون‌مایه و پیام داستان و دیگری از نظر ساختار ظاهری داستان. درون‌مایه فکر و اندیشه‌ی اصلی و غالب بر هر اثر است و مجموعه اعمال و کنش‌های شخصیّت‌های هر داستان ساختار آن را تشکیل می‌دهیم. در بررسی و نقد ساختارگرایانه بدون توجّه به اندیشه و معانی مطرح شده در داستان تنها به بررسی اعمال و کنش‌های شخصیّت‌های داستانی و ساختار آن تنها به عنوان یک قصّه پرداخته می‌شود. این نوع بررسی و نقد ادبی در اوایل قرن بیستم و بیشتر تحت تأثیر نظریات مبتنی بر زبان‌شناسی و مکتب فرمالیسم شکل گرفت.

ولادمیر پراپ از زبان‌شناسان و محقّقان فرمالیست روس با چنین رویکردی به تحلیل و بررسی قصّه‌های پریان روسی پرداخت. او برای توصیف روش تحلیلی خود از اصطلاح مورفولوژی (morphology) که اصطلاحی مربوط به علم گیاه‌شناسی است، استفاده کرد. این اصطلاح در زبان فارسی، ریخت شناسی و شکل شناسی ترجمه شده است.

«واژهٔ ریختشناسی – morphology – یعنی بررسی و شناخت ریختها. در گیاه‌شناسی اصطلاح ریختشناسی یعنی بررسی و شناخت اجزاء تشکیل‌دهندهٔ گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کل گیاه، و به عبارت دیگر ریختشناسی در اینجا به معنی ساختمان گیاه است». (پراپ،۱۳۸۶: ۱۷)

وی در سال ۱۹۲۸ نتایج تحقیقات خود را در کتاب «ریخت شناسی قصه‌های پریان» منتشر کرد که نقطه‌ی عطفی در عرصه‌ی تحلیل و بررسی ساختار داستان به شمار می‌رود. او الگوی حاکم بر یک سری قصّه‌های عامیانه روسی را که به «قصه‌های پریان» شهرت داشتند، استخراج کرد و نشان داد که علی‌رغم تفاوت ظاهری و تکثر، این داستان‌ها دارای پیرنگ مشابهی هستند.

پراپ برای تجزیه و تحلیل قصّه‌ها و بررسی روابط متقابل واحدها و الگوهای ساختمانی، برای کوچک‌ترین کارکردهای شخصیّت‌های داستان اهمیّت بسیاری قائل بود و کوچکترین واحد ساختاری قصّه‌ها را خویشکاری (function) می‌نامد.

«خویشکاری یعنی عمل شخصیّتی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیّتی که در جریان قصه دارد، تعریف می‌شود.» (همان: ۵۳)

او در کتابش از سی و یک خویشکاری کلی که هر کدام شامل زیر مجموعه‌های متنوع دیگری هستند، نام می‌برد و هر کدام را با علامت اختصاری خاصّی مشخص می‌کند. این خویشکاری‌ها عبارتند از:

۱ - غیبت β ۲- نهی γ ۳- نقض نهیδ ۴- خبرگیری ε ۵-خبردهی ζ ۶- فریبکاری η ۷- هم دستیθ ۸- شرارتA و نیاز a۹- میانجی گریB ۱۰- مقابله آغازینC ۱۱- عزیمت ↑۱۲- نخستین خویش‌کاری بخشندهD ۱۳- واکنش قهرمانE ۱۴- دریافت شیءجادوF ۱۵- انتقال مکا نی G ۱۶- کشمکش H ۱۷- داغ نهادن بر قهرمانJ ۱۸- پیروزیI ۱۹- التیام مصیبتK ۲۰- بازگشت ↓۲۱- تعقیبPr ۲۲- رهاییRs ۲۳- رسیدن به صورت ناشناسO ۲۴- ادّعاهای بی‌پایهL ۲۵- کار دشوارM ۲۶- حل مسأله N ۲۷-شناختنQ ۲۸- رسواییEx ۲۹- تغییر شکل T ۳۰- مجازات شریرU ۳۱- ازدواج (پاداش)W

پراپ بر مبنای همین خویشکاری‌ها از دیدگاه ریخت‌شناسی قصّه را چنین تعریف می‌کند: «از لحاظ ریختشناسی، می‌توان قصه (skaska) را اصطلاحاً آن بسط و تطوری دانست که از شرارت (A)یا کمبود و نیاز (a) شروع می‌شود و با گذشت از خویشکاری میانجی به ازدواج(w)، یا به خویشکاری دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمه‌ی قصه به کار گرفته شده است ، می‌انجامد». (همان:۱۸۳)

با استخراج خویشکاری‌های داستان به صورت متوالی و جایگزینی هر کدام با علایم اختصاری نمودگار داستان حاصل می‌شود.

به نظر وی هر قصّه می‌تواند از یک یا چند بخش تشکیل شده باشد، هر بخش با یک عمل شرارت بار، فریب یا نیاز، آغاز شده و به یکی از خویشکاری‌های پایانی مثل ازدواج، پاداش، فرار از تعقیب و ... خاتمه می‌یابد. پراپ این بسط و تحوّل‌ها را حرکت می‌نامد. در داستان‌هایی که چند حرکت دارند این حرکت‌ها ممکن است به گونه‌های متفاوتی ترکیب می‌شوند که وی پنج نوع از آنها را در کتابش ذکر کرده‌است.

پراپ اظهار می‌دارد که اسطوره‌های کهن، داستان‌های پهلوانی و قصّه‌های حیوانات را می‌توان بر اساس این الگو تحلیل نمود. روش تحلیلی پراپ می‌تواند در کشف و درک ساختار بسیاری از روایات بکار رود و یکی از بهره‌هایی که از این نوع بررسی می‌توان برد کشف تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در داستان‌هایی است که روساخت و شخصیّت‌پردازی متفاوت، ولی زیر ساخت یکسانی دارند.

در بسیاری از آثار ادبی به‌ویژه آثار داستانی، داستان‌ها و حکایت‌هایی دیده می‌شود که شباهت‌های قابل توجّهی از جنبه‌های مختلفی با هم دارند در چنین داستان‌هایی گاه نویسنده‌ی اثر به گونه‌ی صریح یا تلویحی به منبع خود اشاره می‌کند مانند داستان‌هایی که در مثنوی از کلیله و دمنه ذکر شده و گاه از روی سابقه‌ی آشنایی نویسنده با یک اثر یا پدیدآورنده‌ی اثری که داستان‌هایی را از آن ذکر کرده، به اقتباس آنها پی‌می‌بریم؛ مانند داستان‌هایی از مثنوی که منبع آنها آثار عطار یا سنایی بوده است ولی گاه شباهت‌ها آنچنان زیاد است که هر خواننده‌ای تصور می‌کند، نویسنده‌ی داستان از داستان دیگری الگوبردای کرده است؛ ولی با زیرکی تمام هیچ گونه رد پایی از تقلید خود بر جای نگذاشته و حتّی گاه با ایجاد تغییراتی در آن نعل وارونه زده است. قضاوت قطعی و یقینی در چنین مواردی بسیار سخت است و فقط باید به فرضیه‌های احتمالی بسنده کرد. چندین داستان در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه چنین حالتی دارند؛ یعنی درحالی که دو داستان از نظر روساخت و شخصیّت‌های داستان تفاوت‌هایی دارند، زیر ساخت، پیرنگ، شخصیّت پردازی و پیام‌های آنها، شباهت‌های بسیاری به یکدیگر دارند. بر همین اساس در ادامه‌ی به عنوان نمونه پنج داستان از دو اثر را مورد بررسی قرار خواهیم.

بیان مسئله وجود بسیاری از کنش های شخصیت های داستانی در برخی از داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه این ذهنیت را در خواننده ایجاد می کند که ممکن است گویا دو نویسنده در نگارش داستان ها به آثار یکدگر توجه داشته اند و به علت تقدم کلیه و دمنه بر مرزبان نامه ظنئ تقلید نویسنده مرزبان نامه از کلیله و دمنه در برخی از داستان ها بیشتر است.

سؤالات تحقیق

آیا الگوی ریخت شناسی پراپ زیر ساخت مشابه برخی از داستان ها را نمایان می کند؟

آیا نویسنده مرزبان‌نامه از برخی داستان‌های کلیله و دمنه تقلید رندانه ای داشته است؟

فرضیه‌های تحقیق

با استفاده از الگوی ریخت شناسی پراپ و با مشاهدهٔ خویشکاری های بسیار مشابه برخی از داستان های دو اثر ثابت می شود که با وجود تفاوت ظاهری دو داستان این داستان ها از پیرنگ یکسانی حاصل شده اند.

با تاوجه به پیشینه و شهرت و استقبال جهانی کلیله و دمنه گویا نویسنه مرزبان نامه گونه ای تقلید رندانه از برخی از داستان های کلیله و دمنه داشته است.

پیشینه تحقیق

در مورد ریخت شناسی داستان های مشابه تحقیق و مقالات زیادی نوشته شده است. در مورد دو کتاب مزبور نیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد؛ مثلا آقایان خلیل پروینی و هومن ناظمیان در مقاله ای تحت عنوان« الگوی ساختگرایی ولادمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت شناسی» که در دو فصل نامۀ« پژوهش زبان و ادبیات فارسی» در تاریخ ۸۷/۶/۴ پذیرش گرفته و چاپ شده یه ریخت شناسی ده داستان از کلیله و دمنه با هدف ارزیابی و کارایی و قابلیت الگوی پراپ در تحلیل ریخت شناسانه داستان ها پرداخته اند. همچنین خانم لاله صلواتی و آقای سید اخمد پارسا در مقاله ای تحت عنوات « ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنۀ نصرا الله منشی » که در مجلۀ« بوستان ادب دانشگاه شیراز» در تاریخ ۸۹/۹/۱۷ پذیرش شده و به چاپ رسیده است. به ریخت شناسی بیشتر داستان های کلیله و دمنه با هدف شناخت بهتر حکایت های هندی مبادرت ورزیده اند؛ ولی طبق بررسی های نویسندگان مقاله داستان های مرزبان نامه ریخت شناسی نشده اند و هیچ گونه ریخت شناسی تطبیقی با هدف اثبات پیرنگ مشابه داستان‌های دو کتاب انجام نگرفته است.

ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه ی نصرالله منشی

همچنین بررسی ها نشان می دهد که ساختار دو حکایت اصلی باب «بازجست کار دمنه» و »زاهد و مهمان او» با حکایت های دیگر متفاوت است. با توجه به نبودن این حکایت ها در پنچه تنتره و تفاوت ساختاری آن ها با کلیله و دمنه، به نظر می رسد این داستان ها در ایران، به ترجمهی کتاب افزوده شده اند

داستان «شیر و گاو» در کلیله و دمنه و داستان «شتر و شیر پرهیزگار» در مرزبان نامه

الف) ساختار و خویشکاری‌های داستان شیر و گاو

۱-در بیشه‌ای شیری زندگی می‌کرد و سلطان سباع آن منطقه بود گاوی به نام شنزبه از کاروان تجاری عقب ماند و در آن بیشه خوب می‌چرید. (وضعیت آغازینα) ۲- گاو بانگی از روی سرمستی بر می‌دارد شیر که تاکنون چنین صدایی نشنیده بود دچار رعب

شده بر خلاف سابق در جایش ساکن می‌ماند. (عامل فریب ۳η) ۳- دو شغال به نام‌های کلیله و دمنه در دربار شیر بودند دمنه که حریص و خودخواه بود؛ متوجّه تحیّر و تردّد سلطان می‌شود. (خبرگیری ۲ε)۴- آن را به شغال دیگر که دوستش است می‌گوید. (خبر دهی ۳ζ)۵- دمنه می‌گوید: اگر بتواند سلطان را از این وحشت بیرون آورد چه بسا سبب نزدیکی هرچه بیشتر او به شاه شود (انگیزش) ۶- کلیله او را از این کار و زیاده خواهی باز می‌دارد. (نهی ۱γ)۷- دمنه نصیحت او را نمی پذیرد. (نقض نهی1δ) ۸- نزد شاه می‌رود سلطان از نزدیکانش می‌پرسد که کیست؟ (خبرگیری ۲ε)۹- می‌گویند فلانی فرزند فلانی. (خبر دهی ۳ζ) ۱۰- با چرب زبانی کم‌کم به سلطان نزدیک شده از مقرّبان او می‌شود. (پاداش و دوستی W0) ۱۱- در فرصتی که با او خلوت کرده بود علّت سکون شاه را می پرسد. (خبرگیری ۲ε) ۱۲- شاه صدای گاو را عامل ترس خود بیان می‌کند. (خبر دهی ۳ζ) ۱۳- دمنه می‌گوید: این که چیز ی نیست اگر دستور دهی من صاحب صدا را پیشت می‌آورم تا به عنوان چاکر و مخدوم یکی از خدمتگذاران دربارت شود. (درخواست D7) ۱۴- شیر خوشحال می‌شود و دستور انجام این کار را به او می‌دهد. (امر ۲γ) ۱۵- دمنه نزد گاو می‌رود و می‌گوید: قاصد شیر است تا او را نزدش ببرد. (خبر دهی ۳ζ) ۱۶- گا و می‌پرسد: شیر کیست؟(خبرگیری ۲ε) ۱۷- دمنه می‌گوید: شاه حیوانات. (خبر دهی ۳ζ) ۱۸- با شنیدن این سخن ترس گاو را فرا می‌گیرد. (مصیبت مقدماتی λ) ۱۹- می‌گوید: اگر به من اطمینان دهی که او آسیبی به من نرساند همراهت خواهم آمد. (درخواست در وضع اضطراری D7*) ۲۰- دمنه نیز تعهّدهای خواسته شده را به او می‌دهد. (فریب ۳ η)۲۱- هر دو نزد شیر می‌روند. شیر پس از احوالپرسی، سرگذشتش را می‌پرسد. (خبرگیری ۲ε) ۲۲- گاو حال را بازمی‌گوید. (خبر دهی ۳ζ) ۲۳- شیر از او می‌خواهد در آنجا در امن و آسایش زندگی کند. (امر ۲γ) ۲۴-گاو می‌پذیرد. (پذیرش امر ۲δ) ۲۵- گاو روز به روز به شیر نزدیک‌تر و مقرّب‌تر می‌شود. (پاداش و دوستی W0)۲۶- تا جایی که دمنه احساس می‌کند که جایگاهش را نزد سلطان از دست داده است این امر باعث حسد او می‌شود. (انگیزش) ۲۷- دمنه تصمیم به از بین بردن گاو می‌گیرد. (شرارت A)۲۸- این نقشه را به کلیله می‌گوید، (خبر دهی ۳ζ) ۲۹- کلیله دوباره او را از این اقدام باز می‌دارد. (نهی ۱γ) ۳۰- دمنه گوش نمی‌دهد. (نقض نهی1δ) ۳۱- روزی مانند فردی غمین و ناراحت نزد شاه می‌رود و شاه علّت ناراحتّی را می‌پرسد. (خبرگیری ۲ε) ۳۲- می‌گوید: که

شیر به دنبال طغیان است بزرگان لشکری را جمع کرده و با دادن هدایا و مواعید به دنبال کودتا است. (فریب $\eta^{۳}$) ۳۳- شیر در ابتدا اظهار تردید می‌کند ولی دمنه او را می‌ترساند که اگر تعلّل کند سایرین را علیه او می‌شوراند و جانش در خطر است. شیر سرانجام فریفته‌ی دروغ‌های او می‌شود. (فریب خوردن قهرمان $\theta^{۳}$) ۳۴- سپس دمنه نزد گاو می‌رود و می‌گوید: از معتمدی شنیده که شیر گفته: گاو خوب فربه شده و می‌خواهد با گوشت او برای آنها مهمانی مجلّلی ترتیب دهد. (فریب $\eta^{۳}$) ۳۵- گاو در ابتدا باور نمی‌کند ولی دمنه با چرب زبانی او را هم می‌فریبد. (فریب خوردن قهرمان $\theta^{۳}$) ۳۶- دمنه شادمان نزد کلیله می‌رود و از اجرای موفّقیّت‌آمیز نقشه خبر می‌دهد. (خبر دهی $\zeta^{۳}$) ۳۷- سپس هر دو نزد شیر می‌روند، از قضا گاو نیز در همین زمان نزد شیر می‌رسد شیر را می‌بیند که مانند نشانه‌هایی که دمنه داده بود آماده‌ی حمله است رنگش می‌پرد دستپاچه به این سو و آن سو می‌نگرد شیر نیز نشانه‌هایی را که دمنه داده بود در گاو می‌بیند و به او حمله می‌کند. سرانجام او را می‌کشد. (شرارت با قتل A^{14}) ۳۸- گاو پس از لحظاتی که خشم او فرو می‌نشیند با حسرت می‌گوید: دریغ از شنزبه نمی دانم در این کار درست عمل کردم یا باعجله تصمیم گرفتم. (اعلام مصیبت B^{4}) ۳۹- وقتی دمنه آثار پشیمانی را در او می‌بیند نزد او می‌رود و می‌گوید: ناراحت مباش که روز مبارکی است و دشمنت مغلوب و تو کامگار شدی. (فریب $\eta^{۳}$) ۴۰- اما پس از آن شیر همه جا و با همه کس از خوبی‌های گاو سخن می‌گفت. (کمبود $a^{۶}$) ۴۱- شبی پلنگ تا دیر وقت پیش او بود در بازگشت از نزدیک خانه‌ی کلیله و دمنه عبور می‌کرد، گفتگوهای آنها را شنید که کلیله درباره‌ی آنچه دمنه در حق گاو کرده بود سخن می‌گفت و او را ملامت می‌کرد سخنان آنها را خوب گوش داد و پی به حقیقت موضوع برد. (خبرگیری $\varepsilon^{۲}$) ۴۲- پلنگ نزد مادر شیر رفت و پس از گرفتن قول که آنچه را به او می‌گوید با کسی در میان نگذارد شنیده هایش را به او گفت. (خبر دهی $\zeta^{۳}$) ۴۳- روز بعد مادر شیر به دیدن فرزندش می‌آید پسر را غمناک می‌بیند. علّت را می‌پرسد. (خبرگیری $\varepsilon^{۲}$) ۴۴- شیر مرگ گاو را علّت غم‌های خود می‌داند. (خبر دهی $\zeta^{۳}$) ۴۵- مادر شیر می‌گوید: این عذاب وجدان دلیلی بر بیگناهی گاو است. شیر گفت: می‌خواهم درباره‌ی ماجرا تفحّص کنم تا قضیّه روشن شود. (کارسازی مصیبت K) ۴۶- شیر از مادرش می‌خواهد که اگر چیزی می‌داند برایش بازگوید. (امر $\gamma^{۲}$) ۴۷- مادر پس از گرفتن وعده که درباره‌ی کسی که اطلاعات را به او داده است چیزی پرسیده نشود همه چیز را برای شیر باز گو کرد. (خبر دهی $\zeta^{۳}$) ۴۸- شیر، دمنه را در حضور لشکر و مادر

احضار کرد و او را بازخواست کرد. دمنه از اتهاماتش اظهار بی‌اطّلاعی می‌کند. (کشمکش قهرمان و شریر H) ۴۹- به دستور شیر دمنه را به زندان می برند تا در دادگاهی به وسیله‌ی قضات به اتهاماتش رسیدگی شود. (امر γ^{2}) ۵۰- کلیله به دیدارش می‌رود باز او را ملامت می‌کند که چرا پندهایش را نپذیرفت. (یاریگر شریرF^{6}) ۵۱- کلیله از دمنه می‌خواهد که اعتراف کند. (امر γ^{2}) ۵۲- ولی دمنه قبول نمی‌کند. (نقض امر δ^{1}) ۵۳- دمنه به او توصیه می‌کند که رازهایش را به کسی نگوید. (نهی γ^{1}) ۵۴- کلیله رنجور و غمین به خانه می‌آید و همان شب به دلیل بیماری شکم درد دنیا را وداع می‌گوید. (غیبت β^{1}) ۵۵- ددی که در همان زندان بود، گفتگوهای آن دو را می‌شنود ولی چیزی نمی‌گوید. (خبرگیری ε^{2})۵۶-روز بعد روزبه، دوست کلیله، خبر مرگش را برای دمنه می‌آورد. (خبر دهی ζ^{3}) ۵۷- دمنه بسیار ناراحت می‌شود و به روزبه می‌گوید از این به بعد تو برای من مانند کلیله هستی. (یاری خواستنB^{1}) ۵۸- من و کلیله در فلان جا گنجی داریم. (خبر دهی ζ^{3}) ۵۹- آن را بیاور. (گسیل داشتن B^{2}) ۶۰- روزبه آن را آورد سهم خود را برداشت و سهم کلیله را به او داد. (بخشش D) ۶۱- و خواست تا هر چه را شیر و بقیّه درباره‌ی او می‌گویند، برایش بیاورد.(امر γ^{2}) ۶۲- روزبه قبول می‌کند و پیمان دوستی می‌بندند. (پاداش و دوستیW^{0}) ۶۳- روز دیگر در دادگاه دمنه با چرب زبانی از خود دفاع می‌کند. (فریب η^{3})۶۴- مادر شیر از ترس اغفال اذهان توسط دمنه از پلنگ درخواست می‌کند که در دادگاه شهادت دهد. (کمک طلبیدن B^{1}) ۶۵- پلنگ نیز در دادگاه آنچه را که از کلیله ودمنه شنیده بود بازگفت. (خبر دهی و افشای رازζ^{3}) ۶۶- وقتی خبرگواهی او علیه دمنه پخش شد ددی که در زندان سخنان آن دو را شنیده بود برای بیان آنچه در زندان از دمنه شنیده بود برای شهادت پیکی به حضور شیر فرستاد. (یاریگرF^{6}) ۶۷- دد به دستور شیر احضار شد. (امر γ^{2}) ۶۸- و آنچه را که شنیده بود بازگفت. (خبر دهی و افشای رازζ^{3}) ۶۹- دمنه رسوا می شود. (رسوا شدن شریر Ex) ۷۰- به مجازات عملش رسید. (مجازات شریر U)

ب) ساختار و خویشکاری‌های داستان شتر و شیر پرهیزگار:

۱-شیری پرهیزگار که در سرزمینش همه را از گوشت‌خواری منع می‌کرد در نیستانی که گرگ و میش در همسایگی هم با امنیت زندگی می‌کردند سلطنت می‌کرد. (وضعیت آغازینα) ۲- روزی خرسی از محدوده‌ی او رد می‌شد او را دید و پرسید کیستی؟ و از کجا می‌آیی؟ مقصد کجاست؟(خبرگیری ε^{2}) ۳- خرس گفت: آوازه‌ی عدالت و کرم تو را

شنیده‌ام و آمده‌ام که ملازم و خدمتگذار تو باشم. (خبر دهی ζ^{3}) ۴- شیر او را می‌پذیرد و قوانین مربوط به سرزمینش را که همان پرهیز از گوشت‌خواری و ایذای حیوانات است به او گوشزد (می‌کند.) امر γ^{2}) ۵- خرس نیز می‌پذیرد. (پذیرش امر δ^{2})۶- خرس به تدریج از ملازمان نزدیک او می‌شود. (پاداش و دوستی W^{0}) ۷- روزی شیر و همراهانش در بیشه به تفرّج و تماشا رفته بودند شتری را می‌بینند که از کاروان باز مانده بود، گرگ و پلنگ و سایرین که هوس گوشت کرده بودند از شیر می‌خواهند که به او حمله کرده دلی از گوشت نازک او دربیاورند. (مصیبت مقدماتی λ) ۸- ولی شیر آنها را از این کار منع می‌کند. (نهی γ^{1}) ۹- پس زمام اختیار شتر را رها می‌کنند. (پذیرش امر δ^{2}) ۱۰- شتر آزادانه در آن بیشه می‌چرید، اندک اندک با شیر الفت گرفت. شیر که صدق و اخلاص او را در گفتار و عمل مشاهده می‌کند، با التفات و کرامات فراوان او را از مقرّبان خویش می‌سازد تا جایی که جایگاهش از خرس و سایرین نزد شیر فراتر می‌رود. (پاداش و دوستی W^{0}) ۱۱- با دیدن این اوضاع دیو حسد در خرس بیدار می‌شود. (انگیزش) ۱۲- به دنبال راهی برای نابودی شتر می‌گردد ولی آن را اظهار نمی‌کند و به ظاهر با شتر دوست و صمیمی می‌شود. (شرارت A) ۱۳- روزی نزد شتر می‌رود و در لباس خیرخواهی می‌گوید: از رازی باخبر است که خیر و شرّش به شتر برمی‌گرد و شرط بیان آن راز، این است که با هیچ کسی آن را در میان نگذارد. (نهی γ^{1})۱۴- شتر ساده لوح نیز به او این اطمینان را می‌دهد. (پذیرش نهی δ^{2}) ۱۵- خرس می‌گوید: درست است که شیر از گوشتخواری و ایذای حیوانات دست کشیده ولی هرگز نمی‌تواند تا ابد بر سرشت و ذات خود که همان گوشت-خواری است فائق آید، بدون شک عادات و خصلت‌های موجودات، درگذر زمان تغییر خواهند کرد و شیر به ناچار، بر عادت اسلاف خود باز خواهد گشت. (فریب η^{3}) ۱۶- شتر با ساده لوحی سخنان او را از روی دلسوزی دانسته تأیید می‌کند. (فریب خوردن قهرمان θ^{3}) ۱۷- موشی که در آن حوالی خانه داشت؛ سخنان آنها را می‌شنود ولی با کسی آنها را در میان نگذاشت. (خبرگیری ε^{2}) ۱۸- شتر پس از آن روز به روز لاغرتر شد و شور و شوق سابق را از دست داد. شیر متوجّه تغییر او می‌شود روزی یکی از زاغان معتمد را فراخواند و از او پرسید که چه اتّفاقی برای شتر افتاده‌است. (خبرگیری ε^{2})۱۹- شیر از زاغ می‌خواهد این معما را حل کند. (کمک طلبیدن B^{1}) ۲۰- زاغ نزد شتر رفته و مقدّمات دوستی با او را فراهم آورد زاغ به شیوه‌های گوناگون می‌خواست از زیر زبان شتر دلیل

تغییرش را بیرون بکشد ولی شتر درباره‌ی آن چیزی نمی‌گفت. روزی زاغ کنار جویی نشسته بود، اتفاقاً شتر برای آب خوردن به آنجا آمد، زاغ خود را از دید او پنهان کرد. شتر کمی در آب نگاه کرد، ماهیان را دید که آزادانه شنا می‌کنند و غمش را با آنها گفت. زاغ سخنانش را شنید. (خبرگیری ε^{2})۲۱- نزد شیر رفت و او را آگاه کرد. (خبر دهیζ^{3}) ۲۲- شیر عصبانی و ناراحت شد و گفت حتماً شتر درحقّ من بد گمان شده. (اعلام مصیبت B^{4}) ۲۳- اگر از خودش چیزی بپرسم ممکن است ترسش بیشتر شود و اگر چیزی نپرسم در پریشانی باقی می‌ماند. چند نفر از معتمدین را به همراه شتر فراخواند. (کارسازی مصیبت K)۲۴- و گفت: من با آنکه قدرت انجام هر کاری را دارم بی‌آزاری را برگزیدم امروز از شما می‌خواهم اگر هر عیبی در من می‌بینید برایم بازگو کنید و از من تحفه بگیرید. (خبرگیری ε^{2})۲۵- همه یک زبان گفتند: حاشا! (خبر دهیζ^{3}) ۲۶- خرس ترسید که مبادا شیر از احوال شتر آگاه شده باشد اندیشید که بهتر است شتر را در ورطه‌ی هلاکت اندازم پس رو به شیر کرد و گفت: گویا کسی از شاه ترسیده ولی علّت آن از خبث طینت خودش است. شیر دستور داد که جا را خلوت کنند. خرس گفت: این شتر نادان که ملک او را زیاد تحویل گرفته است به شما بدبین شده و به دنبال کشتن شما است. (فریب η^{3}) ۲۷- شیر پس از اینکه سخنان او را شنید او را برگرداند و به دنبال زاغ فرستاد و نظر او را در مورد سخنان خرس جویا شد. (واکنش در مقابل فریب θ^{1}) ۲۸- زاغ گفت: شتر جوان‌مرد است و اگر مجرم بود توان در کنار تو ماندن را نداشت. گویا خرس نقشه‌ای کشیده، بهتر است شتر را بخوانی و حقیقت را از او جویا شوی. شتر را فراخواند و گفت: خدمتگذاری و صداقت تو بر ما مبرهن است اگر درباره‌ی ما چیزی شنیده‌ای بازگو. شتر فکر کرد اگر گفته‌های خرس را برایشان بگوید نقض عهد کرده‌باشم و رو سیاه شوم پس گفت بلی من کمی به تو بدبین شده بودم و اگر مرا مجازات کنی می‌پذیرم (واکنش قهرمان و تحمل آزمونE^{1}) ۲۹- در گوشه‌ای لاک‌پشتی سخنانشان را می‌شنید. (خبرگیری ε^{2}) ۳۰- نزد خرس رفت و او را آگاه کرد. (خبر دهیζ^{3}) ۳۱- خرس سریع نزد آنها آمد شتر را سر افکنده و خاموش دید. فکر کرد که خاموشی دلیلی بر افشای راز است اندیشید که بهتر است از او سبقت گیرم و رو به شتر کرد و گفت: بهتر است این سکوت را روزی برلب می‌نهادی که قصد جان ملک را داشتی شتر گفت: ای ناپاک، من این اندیشه را تنها با تو گفتم یا با کسی دیگر هم گفتم؟ اگر گفته‌ام او را بیاور و اگر تنها با تو گفته ام پس چرا تا حالا ساکت مانده‌ای؟ (کشمکش قهرمان و شریر H) ۳۲- زاغ

آهسته به شیر گفت: علامات حیله در سخن و عمل شیر پیداست شاه دستور داد هر دو را زندانی کنند و روباهی را نگهبان زندان گذاشت. (امر γ^{2}) ۳۳- موش که از ماجرا آگاه شد؛ نزد روباه رفت و از سرانجام خرس و شتر پرسید. (خبرگیری ε^{2})۳۴- روباه فهمید که موش چیزی از ماجرا می‌داند و از او درخواست کرد همه چیز را به او و شیر بگوید. (یاری طلبیدن B^{1}) ۳۵- موش گفت: من از آن گروه نیستم که جرأت نزدیکی به شاه را داشته باشم و یا از جمله‌ی نزدیکان او قرار گیرم من این راز را به تو می‌گویم. (یاریگر F^{6}) ۳۶- ولی نباید بگویی که من به تو گفته‌ام. (نهی γ^{1}) ۳۷- روباه قبول کرد. (پذیرش امر δ^{2}) ۳۸- و موش هر چه را شنیده بود، بازگفت. (خبر دهی و افشای راز ζ^{3})۳۹- روباه نزد شیر رفت و همه چیز را برایش تعریف کرد. (خبر دهی و افشای راز ζ^{3})۴۰- شیر از زاغ پرسید: جزای خرس چیست؟ زاغ گفت بهتر است همه‌ی بزرگان را جمع کنی و هر کس درباره‌ی جزای بد کردار کافر نعمت، هرچه صلاح می‌بینند بگوید. شیر چنین کرد و از حاضران پرسید جزای کسی که به صاحب نعمت خود کفر ورزد چیست همه یکصدا گفتند: آنکه نقشه‌ی قتل شاه را داشته باشد، جزایش مرگ است و پرسیدند: این بدبخت کیست؟ (خبرگیری ε^{2})۴۱- روباه گفت: خرس و موش را برای شهادت خواند. موش نیز که چاره‌ای نداشت همه چیز را بازگو کرد. (خبر دهی و افشای رازζ^{3}) ۴۲- و شتر آزاد شد. (رهایی قهرمان Ps) ۴۳- خرس رسوا می‌شود. (رسوا شدن شریر Ex) ۴۴- سپس همه‌ی انجمن بر سرش ریختند و تکه تکه‌اش کردند. (مجازات شریر U)

نمودگار خویشکاری و حرکت‌های داستان‌های شیر و گاو با شتر و شیر پرهیزگار

نمودگار شیر و گاو خویشکاری

$\lambda\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \zeta^{3}\ \gamma^{2}\ D^{7}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\quad \delta^{1}\ W^{0}\varepsilon^{2}\ \delta^{1}\gamma^{1}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \eta^{3}$

$\eta^{3}\theta^{3}\quad \eta^{3}\varepsilon^{2}\ \delta^{1}\gamma^{1}\ \zeta^{3}\ W^{0}\ A^{2}\ \delta\gamma^{2}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \eta^{2}D^{7}$ *

$F^{6}\gamma^{2}\ H\ \zeta^{3}\ \gamma^{2}\ K\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ ^{6}a\ \ \eta^{3}\ A^{14}\ B^{4}\ \zeta^{3}\ \theta^{3}$

$\zeta^{3}\ B^{1}\ \ \eta^{3}\ \ W^{0}\gamma^{2}\ B^{2}\ D\ \zeta^{3}\ B^{1}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \beta^{1}\ \delta^{1}\ \ \gamma^{1}\ \delta^{1}\ \gamma^{2}$

$Ex\ U\ \zeta^{3}\ \gamma^{2}F^{6}$

شتر و شیر

$\varepsilon^{2}\ \ \theta^{3}\ ^{1}\eta^{3}\ \delta\gamma^{2}A\quad W^{0^{1}}\ \delta\gamma^{2}\ W^{0}\ \lambda\ ^{2}\ \delta\gamma^{2}\ \varepsilon^{2}\ \zeta^{3}$

$F^{6}\ B^{1}\ \ \varepsilon^{2}\ \gamma^{2}\ H\ \zeta^{3}\ E^{1}\ \ \theta^{1}\ \ \eta^{3}\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ B^{4}\ K\ \zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ B^{1}\ \varepsilon^{2}$

$Ps\ Ex\ U\zeta^{3}\ \varepsilon^{2}\ \zeta^{3}\ \zeta^{3}\ ^{2}\ \delta\gamma^{1}$

شیر و حرکت-های گاو حکایت

$W^0\alpha$ 1-

$W^0\ \varepsilon^2$ 2. _

η^3 3. A

β^{16} 4. a

$U\eta^3$ 4. _.....

$W^0\zeta^3$ 5.

شتر و شیر

$W^0\alpha$ 1-

2. _

$\lambda\ W^0$ / $U\gamma^2$

3.

ج) تحلیل خویشکاری‌ها و حرکت‌های دو داستان

با مقایسه‌ی خویشکاری‌های دو داستان مشخص می‌شود که خویشکاری‌های حرکت اول دو داستان، شباهت بسیار زیادی با هم دارند تا حدی که می‌توانیم، بگوییم در تناظر یک به یک با هم هستند. همچنین است خویشکاری‌های حرکت دوم با این تفاوت که خویشکاری‌های داستان شیر و گاو از نظر کمیّت بیشترند ولی این تفاوت در خویشکاری-های اساسی نیست، بلکه بیشتر شامل خبردهی و خبرگیری است. خویشکاری‌های حرکت سوم و چهارم داستان شیر و گاو نیز تا حدودی در خویشکاری‌های اساسی و پایانی حرکت شباهت‌های زیادی با خویشکاری‌های حرکت سوم داستان شتر و شیر پرهیزگار دارند. مهم‌ترین تفاوت‌های خویشکاری‌های دو داستان در این است که در داستان شیر و گاو شرور در دو حرکت، دو بار، یعنی در حرکت‌های اول و سوم به نتیجه می‌رسد ولی در داستان شتر و شیر پرهیزگار شرور تنها در حرکت اول و یکبار به نتیجه می‌رسد و در داستان شتر و شیر پرهیزگار خویشکاری‌های حرکت چهارم داستان شیر و گاو که حرکتی اساسی و مهم نیست، وجود ندارد. پس می‌توان نتیجه گرفت دو داستان در خویشکاری-های اساسی و همچنین خویشکاری‌های آغازین و پایانی داستان فوق‌العاده به هم شبیه هستند.

داستان‌های « غوکی که در جوار ماری می زیست» با «موش و مار»

الف) ساختار و خویشکاری‌های داستان غوکی که در جوار ماری می زیست:

۱- زاغی در کوهی و بر بالای درختی خانه داشت. در آن حوالی ماری در سوراخی زندگی می‌کرد. (وضعیت آغازین α) ۲- هرگاه که بچّه‌های زاغ از تخم بیرون می‌آمدند، مار آنها را می‌خورد. (شرارت A) ۳- زاغ درماند، شکایت نزد شغال که دوست وی بود، برد. (کمک طلبیدن B^1) ۴- شغال گفت: باید حیله‌ای بکار ببری تا به خودت آسیبی نرسد. باید در اوج هوا پرواز کنی و در بام‌ها و صحراها نگاه کنی تا پیرایه‌ای ببینی که کسی آن را از خود کنده و در گوشه گذاشته باشد و ربودن آن ممکن باشد. فرود بیایی و آن را بربایی و آهسته پرواز کنی چنانکه از چشم مردم ناپدید نشوی. وقتی نزدیک مار رسیدی آن را کنار او بیاندازی تا مردمی که در طلب پیرایه آمده اند، نخست ترا از دست مار نجات دهند و آنگاه پیرایه بردارند. (گسیل داشتن B^2) ۵- زاغ سوی آبادانی پرواز کرد. زنی را دید که پیرایه‌اش را بر گوشه‌ی بام نهاده و خود مشغول وضو گرفتن است. (عزیمت ↑)۶ - پیرایه را ربود. (بدست آوردن شیئ مورد جستجو K^1) ۷- مردم اور ا دنبال می‌کنند. (یاریگر F^6) ۸- زاغ به سمت مار برمی‌گردد. (بازگشت ↓) ۹- مردم درپی زاغ بودند. (تعقیب و فرار از هوا Pr^1)۱۰- به شیوه‌ای که شگال گفته بود، آن را روی مار انداخت. (عزم نابود کردن d^8) ۱۱- مردم درحال، سر مار بکوفتند.(کشتن شریر I^5)۱۲- زاغ بازرست. (رهایی قهرمان Ps)

ب) ساختار داستان موش و مار

۱ - موشی در خانه‌ی توانگری منزل داشت. (وضعیت آغازین α) ۲- روزی چون موش به خانه برگشت، ماری سیاه و مهیب را در خانه‌ی خود دید موش سخت درهم شد. (شرارت A) ۳- موش پیش مادر آمد و از دست‌برد مار بر خانه و اسبابش حکایت کرد. (کمک طلبیدن B^1) ۴- مادر او را به بردباری و عدم مقابله با مار و گزیدن آشیانه‌ای دیگر رهنمون شد. (نهی γ^1) ۵- موش گفت: به چشم حقارت به من نگاه نکن من به وسیله‌ی باغبان او را هلاک می‌کنم. (راضی شدن به مقابله C) ۶- موش به باغ رفت. (عزیمت↑) ۷- در کمین مار نشست و مترصد فرصتی مناسب برای تاختن بر او بود، روزی مشاهده کرد که مار از سوراخ در باغ آمد و زیر گلبنی که هر وقت آنجا استراحت می‌کرد، پشت بر آفتاب کرد و بخفت. در همان حال اتفاقاً باغبان را برای استراحت در جای خود خفته یافت. (خبرگیری قهرمان ε^2) ۸- موش بر سینه‌ی باغبان پرید، وقتی او از خواب برخاست، پنهان شد و چندین بار این کار را تکرار کرد تا اینکه آتش غضب در دل باغبان شعله برآورد و این‌بار برخاست و گرزی در کنار خود نهاد و منتظر حرکت موش بود. موش چون

دفعه‌های پیش باز بر سینه‌ی باغبان جهید. باغبان گرز در دست به دنبال موش دوید. (یاریگرF^6) ۹- موش به سمت مار می‌دوید. (بازگشت قهرمان ↓) ۱۰- باغبان به دنبال موش می‌دوید و موش به هروله و آهستگی می‌رفت تا به نزدیک مار رسید. (تعقیب و فرار Pr^7) ۱۱- باغبان بر مار خفته ظفر یافت و سرش بکوفت. (کشتن شریرI^5) ۱۲- موش رهایی یافت. (رهایی قهرمان Ps)

نمودگار خویشکاری و حرکت‌های داستان‌های شیر و گاو با شتر و شیر پرهیزگار

$Ps\ Pr^1\ d^8\ I^5\ \downarrow K^1\ F^6 \uparrow B^1\ B^2\ A$	غوک و نمودگار مار خویشکاری موش و مار
$Pr^7\ I^5\ Ps\downarrow F^6\ \varepsilon^2 \uparrow c\ \gamma^1\ A\ B^1$	غوک و حرکت-های مار موش و حکایت مار
1- $Ps\ \alpha$	
1- $Ps\ \alpha$	

ج) تحلیل خویشکاری‌ها و حرکت‌های دو داستان

با مشاهده‌ی نمودگار خویشکاری‌ها و حرکت‌های داستان درمی‌یابیم که دو داستان شباهت‌های فوق‌العاده زیادی با هم دارند به طوری‌که خویشکاری‌های محوری دو داستان کاملاً یکسانند اگر خویشکاری (عزم نابود کردنd^8) و (گسیل داشتنB^2) را از داستان زاغ و مار وخویشکاری (نهیγ^1) و (خبرگیری قهرمان ε^2) را از داستان موش و مار نادیده بگیریم، دو داستان در سایر خویشکاری‌ها در تناظر یک به یک خواهند بود.

۶-۴) ساختار و خویشکاری‌های داستان «بوزینه و باخه» با «شغال خرسوار»

الف) ساختار و خویشکاری‌های داستان بوزینه و باخه

۱- جماعتی از بوزینگان در جزیره‌ای سرسبز و خرّم می‌زیستند و بوزینه‌ای کارداناه نام، پادشاه این قوم بود. چون کارداناه رو به پیری نهاد، بوزینگان او را از ریاست کنار نهادند. (وضعیت آغازینα) ۲- برای کارداناه چاره‌ای جز ترک جمع بوزینگان نماند. (عزیمت↑) ۳- در نزدیکی ساحلی، بر درخت انجیری که مشرف بر آب بود، ساکن شد از آن انجیرها می‌خورد و روزگار می‌گذرانید. باخه‌ای نیز هر روز زیر همان درخت به

استراحت می‌پرداخت و بعد رو سوی منزل می‌نهاد. (عامل پیوند دهنده §)۴- روزی انجیری در آب افتاد و کارداناه از صدای افتادن انجیر در آب خوشش آمد پس هرچند وقت یکبار، انجیری در آب می‌انداخت تا صدای زیبایش را بشنود.(انگیزش) ۵- باخه که در زیر درخت استراحت می‌کرد، آن انجیرها را می‌خورد و گمان می‌کرد کارداناه به عمد و از روی شفقت، انجیرها را برای او در آب می‌اندازد. (واکنش دوستانهE^2) ۶- چندی نگذشت که کارداناه و باخه دوست شدند و هر روز، رفاقت بین آنها زیادتر می‌شد تا آن‌جا که باخه خانه و خانواده و همسر را از یاد برده بود و شبانه روز در کنار کارداناه، ایام را خوش می‌گذرانید) .پاداش و دوستیW^0) ۷- همسر باخه، در فراق او، سخت پریشان و ناراحت شد و غمش را با دوست خود، در میان نهاد. (کمک طلبیدنB^1) ۸- دوستش گفت: شوهرت مدتی است با بوزینه‌ای قرین و همنشین شده و مودّت او را عوض وصلت تو می‌داند. (خبر دهیζ^3) ۹- همسر باخه لحظه‌ای در اندیشه فرو رفت و به اتّفاق دوستش، چاره‌ی کار را در هلاک بوزینه یافتند. (یاریگرF^6) ۱۰- همسر باخه خود را به بیماری زد. (فریبη^3)۱۱- دوستش، باخه را از بیماری همسر آگاه کرد. (خبر دهیζ^3) ۱۲- باخه پریشان و شوریده حال شد، سریع به دیدار همسر شتافت حالش را پرسید ولی همسرش چیزی نمی‌گفت (واکنش در مقابل فریبθ^3) ۱۳- دوست همسرش گفت: بیماری که از دارو نا امید باشد و از علاج مأیوس، چگونه می‌تواند سخن بگوید یا شاد شود. (خبر دهیζ^1) ۱۴- باخه گریست و پرسید: این چه دارویی است که یافت نمی‌شود، زودتر بگوید تا به دنبالش دنیا را زیر و رو کنم. (خبرگیری ε^2) 15- دوست همسرش که دمدمه خود را کارگر یافت، گفت: تنها داروی این نوع درد رحم، دل بوزینه است. (خبر دهیζ^1) ۱۶- باخه، راه چاره‌ای می‌جست که ناگاه به یاد کارداناه افتاد. (کارسازی مصیبت K) ۱۷- به سوی کارداناه رفت بعد از احوالپرسی گرم، گفت: همسرم از من خواسته تو را دعوت کنم که با خانواده نیز آشنا شوی. (فریبη^3) ۱۸- کارداناه از رفتن سر باز زد و نخواست بیش‌از این، برای باخه مزاحمت ایجاد کنداما چون باخه زیاد اصرار کرد، گفت: خودت متوجّه هستی که من نمی‌توانم از دریا عبورکنم. (واکنش در مقابل فریبθ^1). ۱۹- باخه گفت: تو را بر پشت خود سوار می‌کنم. پس کارداناه بر پشت باخه سوار شد و هر دو وارد آب شدند. (انتقال G) ۲۰- اما باخه هرچند وقت یک بار، می‌ایستاد کارداناه مشکوک شد و دلیل تحیّر و سرگشتگی باخه را جویا شد. (خبرگیری ε^2) ۲۱- باخه، به ناچار از

بیماری زنش سخن به میان آورد و گفت: طبیبان به دارویی اشاره کرده‌اند که کمیاب است بوزینه پرسید چه دارویی؟ گفت: دل بوزینه. (خبر دهی$\zeta^{\uparrow}$) ۲۲- تمام وجود کارداناه، با شنیدن این سخن، به لرزه افتاد و مرگ را در چند قدمی خود احساس کرد. (مصیبت مقدماتیλ) ۲۳- می‌دانست که اگر خود را در آب افکند هلاک می‌شود و اگر به جزیره برود، از گرسنگی می‌میرد و لیکن، تنها راه چاره را در توسّل به حیله دانست. (کارسازی مصیبت K) ۲۴- گفت: اگر همان اول می‌گفتی، دلم را با خودم می‌آوردم؛ اما چون دل بوزینگان لبریز از ماتم است، وقتی به دیدار عزیزی می‌روند، آن را با خود نمی‌برند. (خبر دهی$\zeta^{\uparrow}$) ۲۵- اکنون اگر بازگردی آن را با خود بیاورم. (درخواست در وضعیت اضطراریD^{7*})۲۶- باخه بالفور برگشت. (پذیرش درخواستd^{7}) ۲۷- وقتی به ساحل رسید کارداناه زود از درخت انجیر بالا رفت. (بازگشت $\downarrow$) ۲۸-باخه ساعتی انتظار کشید؛ پس از مدتی او را صدا زد. کارداناه، قاه قاه به باخه می‌خندید. (رسواشدن شریر Ex)۲۹- باخه گفت: ما سرد و گرم روزگار را چشیده‌ایم و می‌دانیم چگونه خود را از ورطه‌ی بلا نجات دهیم. (نجات قهرمان Ps)

ب) ساختار داستان شغال خرسوار

۱- شغالی هر روز از سوراخ باغی وارد باغ می‌شد و مقدار زیادی از انگور و میوهایی را که در باغ بود، می‌خورد و مقداری را تباه می‌کرد تا باغبان از او به ستوه آمد. چندی برین منوال گذشت. (وضعیت آغازینα)۲- روزی شغال طبق عادت معهود وارد باغ شد، باغبان سوراخ دیوار را محکم بست و شگال را در دام بلا آورد و باغبان با چوب به جانش افتاد. (شرارتA^{8}) ۳- شغال برای نجات خود را مرده ساخت. (کارسازی مصیبت K) ۴- باغبان به تصوّر اینکه شغال مرده، او را از باغ بیرون انداخت. (رهایی و نجات Ps) ۵- شغال لنگ لنگان، خود را به دوستش، گرگی که در بیشه‌ای می‌زیست، رساند. (عزیمت$\uparrow$) ۶- ماجرا را بازگو کرد. (یاری خواستن B^{1}) ۷- گرگ، او را گرم پذیرفت و گفت: من سه روزه شکار کرده و خورده‌ام. امروز که تو مهمان عزیز رسیدی ماحضری در خانه نیست که حاضر کنم، به صحرا می‌روم تا شکاری تهیّه کنم و بیاورم. (پیوند دهنده §) ۸- شغال گفت: من در این نزدیکی، خری رامی‌شناسم. (خبر دهی$\zeta^{\uparrow}$) ۹- اگر صلاح بدانی می‌روم و او را به دام تو می‌اندازم که چند روز طعمه ما را کفایت کند. (درخواستA^{8}) ۱۰- گرگ قبول کرد. (پذیرش درخواستd^{7}) ۱۱- این بود که شغال راهی شد. خر را دید. بعد از احوالپرسی گفت: تا کی می‌خواهی مسخرّ آدمی‌زاد باشی. من تو را به مرغزاری مانند بهشت راهنمایی

کنم که تا آخر عمر، آسوده باشی. (فریب$\eta^{۳}$) ۱۲- خر از این سخن شاد شد. (تسلیم در مقابل فریب$\theta^{۳}$) ۱۳- به سوی مرغزار رفتند. شغال خواست که بر پشت خر سوار شود، خر قبول کرد و راهی شدند. (انتقال G) ۱۴- وقتی به نزدیکی‌های بیشه رسیدند، خر از دور گرگ را دید و خطر را دریافت. (مصیبت مقدماتیλ) ۱۵- چون می‌دانست توان رویارویی با گرگ و شغال را ندارد، به حیله متوسّل شد. (کارسازی مصیبت K) ۱۶- گفت: اگر می‌دانستم به این خرّمی و تازگی است، با تمام وسایل یک‌باره به اینجا می‌آمدم. امروز بازگردم و فردا ساخته و پرداخته عزم اینجا کنم، مهمتر آنکه پندنامه‌ی پدر را به همراه ندارم و بدون آن، خواب‌های پریشان و خیال‌های فاسد به سراغم می‌آیند که اولین پند پدر این است که هرگز بی‌آن نباشم سه پند دیگر را بیاد ندارم. (درخواست در وضعیت اضطراریD^{7*}) ۱۷- شغال گفت: راست می‌گویی و با خود اندیشید که اگر خر تنها برود، دیگر باز نمی‌گردد. پس تصمیم گرفت خود نیز به همراه خر، به ده برود. (پذیرش درخواستd^{7}) ۱۸- بازگشتند. (بازگشت ↓) ۱۹- چون نزدیک ده رسیدند، خر گفت: سه پند دیگر به یادم آمد. می‌خواهی که بشنوی؟ شغال گفت: بله گفت: پند دوم این است: هنگامی که بدی پیش آید، از بدتر بترس. سوم آنکه، دشمن دانا را، از دوست نادان برتر بدان؛ و چهارم آنکه، از همسایگی گرگ و دوستی شگال، همیشه برحذر باش. (خبر دهی$\zeta^{۱}$) ۲۰- شغال، چون این سخنان را شنید، دانست که جای ایستادن نیست. (رسواشدن شریر Ex) ۲۱- از پشت خر بجست و روی بر گریز نهاد. (نجات قهرمان Ps) ۲۲- سگان دیه در دنبال او رفتند؛ و خون آن بیچاره، هدر گشت. (مجازات شریر U)

نمودگار خویشکاری و حرکت‌های داستان‌های بوزینه و باخه با شغال خرسوار

نمودگار خویشکاری‌ها	بوزینه و باخه	ζ۱ ε۲ ζ۱ θ۳ ζ۳ η۳ F^{6} ζ۳ B^{1} E^{2} W^{0}↑ Ex Ps↓D^{7} d^{7}* ζ۱ Kג ζ۱ ε۲ G θ۱ η۳K
	شگال خرسوار	K ג G θ۳ η۳ A^{8} d^{7} ζ۱۱ B ↑ A^{8} K Ps Ps U Exζ۱ ↓D^{7} d^{7} *
حرکت‌های حکایت	بوزینه و باخه	1- W^{0}α 2- B^{1} Ps
	شگال خرسوار	1- Psα 2- U↑

ج) تحلیل خویشکاری‌ها و حرکت‌های دو داستان

با تحلیل داده‌های فوق می‌توان دریافت که خویشکاری‌های حرکت اول دو داستان شباهتی با هم ندارند ولی در حرکت دوم - که گره اصلی داستان از آن آغاز می‌شود - هم از نظرخویشکاری‌های اساسی که عبارتند از: (یاری خواستن B^1)، (فریبη^3)، (تسلیم در مقابل فریبθ^3)، (انتقال G)، (مصیبت مقدماتی$\Im$)، (کارسازی مصیبت K)، (درخواست در وضعیت اضطراریD^{7*})، (پذیرش درخواستd^7)، (بازگشت $\downarrow$)، (نجات قهرمان Ps) و هم از نظر توالی این خویشکاری‌ها، تشابه چشم‌گیری وجود دارد.

ساختار و خویشکاری‌های داستان‌های «زرگر و سیاح» با «آهنگر و مسافر»

الف) ساختار و خویشکاری‌های داستان زرگر و سیاح

۱ - چند صیّاد برای شکار چاهی بزرگ کنده بودند. ببر، ممیون، مار و مرد زرگری در آن چاه می‌افتند. (وضعیت آغازینα) ۲ - مرد سیاحی که از کنار چاه در حال گذر بود، آنها را می‌بیند و با خود می‌گوید: بهتر است آنها را نجات دهم، شاید این کار ذخیره‌ی آخرتم گردد. (انگیزش) ۳- با انداختن طنابی، ابتدا میمون و مار و ببر را نجات می‌دهد. (آزاد ساختنB^3)۴- آن‌ها پس از نجات از سیاح تشکر می‌کنند و به او می‌گویند که روزی محبّت وی را جبران خواهند کرد. (پاداش و دوستیW^0) ۵- ولی به او توصیه می‌کنند مرد زرگر را بیرون نیاورد و گول ظاهرش را نخورد. (نهی با تأکیدγ^1) ۶- چون بد عهد است و پاداش نیکی را با بدی می‌دهد. (خبر دهیζ^3) ۷- مرد سیاح سخن آنها را باور نکرد و زرگر را نیز بیرون کشید. (نقض نهی δ^1) ۸- زرگر نیز به نوبه‌ی خود از او تشکّر کرد و قول جبران نیکی‌اش را داد. (پاداش و دوستیW^0) ۹- پس از چندی سیاح که دوباره گذارش به آن منطقه می‌افتد میمون را مشاهده می‌کند. میمون با آوردن میوه‌ی بسیار از او قدردانی می‌کند. (ربط دهنده$\S$) ۱۰- و ببر نیز با کشتن دختر امیر و آوردن زیورهای گران‌بهای او برای سیاح مراتب قدردانی خود را نشان می‌دهد. (مصیبت مقدماتی λ) ۱۱- سیاح بی‌خبر از این موضوع که امیر به دنبال قاتل فرزند خویش است، وارد شهر می‌شود. زرگر را پیدا می‌کند پس از ساعتی گفتگو ذکر زیور آلات را به میان می‌آورد و درخواست فروش آنها را می‌دهد. (نیازa^6) ۱۲- زرگر آنها را می‌شناسد و به رغم محبّتی که سیاح در حقّ او کرده، جواهرات را نزد امیر می‌برد و به امیر می‌گوید که سیاح دختر تو را کشته و جواهرات او را برده است. (شرارت A) ۱۳- شاه نیز دستور می‌دهد که سیّاح را به زندان ببرند تا روز بعد بردارش کنند. (زندانی شدنA^{15}) ۱۴- مار آغاز داستان او را

می‌بیند و می‌شناسد در زندان پیشش می‌رود و حالش را جویا می‌شود. (یاریگر F^6) ۱۵- سیاح از خیانت زرگر خبر می‌دهد مار می‌گوید: ما که به تو درباره‌ی بی وفایی او گفته بودیم. (خبر دهی ζ^3) ۱۶- ولی ناراحت نباش من تو را نجات می‌دهم. پسر امیر را نیشی زده‌ام که اطبا از درمانش عاجزند؛ این گیاه را بگیر که درمان نیش است. (دادن عامل جادویی F^1) ۱۷- سپس مار بر بالای بلندی می‌رود و آواز می‌دهد که درمان درد پسر امیر در دست سیاح است. (خبر دهی ζ^3)۱۸- نگهبانان سیاح را نزد امیر آوردند، سیاح ابتدا شرح حال خود را به امیر می‌گوید. (خبر دهی ζ^3)۱۹- سپس آنگونه که مار گفته بود، دارو را به پسر خورانده پسر شفا می‌یابد. (انجام خدمت E^7)۲۰- سیاح نجات می‌یابد. (نجات قهرمان Ps) ۲۱- سرانجام این مرد زرگر است که به سبب خبث طینت به دستور شاه، به دار آویخته می‌شود. (مجازات شریر U)

ب) ساختار و خویشکاری‌های داستان آهنگر و مسافر

۱- مرد مسافری از کنار دهی عبور می‌کرد. دیوی را دید که در چاهی افتاده. (وضعیت آغازین α) ۲- با خود گفت: گرچه دیوان آدمی را از راه بدر می‌کنند ولی این دیو در حقّ من که بدی نکرده، بهتر است او را نجات دهم. (انگیزش) ۳- طنابی پیدا کرد و دیو را بیرون کشید. (آزاد ساختن B^3) ۴- دیو با تعجّب گفت: چون در حقّ من این لطف را کردی، برای جبران اگر روزی خود را در دام بلا دیدی نام مرا بر زبان بیاور من در حال حاضر می‌شوم و تو را از بلا نجات می‌دهم. (پاداش و دوستی W^0) ۵- چندی بعد مرد به شهری رسید که در آن شهر، دوست آهنگری داشت. به خانه‌ی او رفت. رسم آن شهر چنان بود که در چنین روزی از سال، تازه واردی که به شهر می‌آمد قربانی می‌شد. (مصیبت مقدماتی λ) ۶- اگر تازه واردی نمی‌آمد، قرعه می‌کشیدند. قرعه به نام هر کس می‌افتاد، او را قربانی می‌کردند. از قضا، آن سال قرعه به نام آهنگر افتاده بود. (انگیزش)۷- آهنگر هم وقتی دوست مسافرش را دید، فوراً به شحنه خبر داد. (شرارت A) ۸- او را برای قربانی شدن زندانی کردند. مرد که خود را گرفتار دید. (زندانی شدن A^{15}) ۹- ناگهان به یاد دیو افتاد و او را صدا زد. دیو در دم ظاهر شد. (کمک طلبیدن B) ۱۰- وقتی حالت مرد را دید، متوجّه مشکل شد. سراغ پسر حاکم رفت و وارد بدن او شد. پسر مانند دیوانگان حرکات دیدانه‌واری انجام می‌داد. هر طبیبی را که آوردند، نتوانست پسر را مداوا کند. (یاریگری F^6) ۱۱- دیو ناگاه از درون پسر به صدا درآمد و گفت: شفای پسر در گرو آزادی

مردی است که امروز به این شهر آمده و بدون دلیل و گناه درزندان است. (خبر دهی^{3}ζ)
۱۲- شاه به نگهبانان دستور داد مرد مسافر را رها کنند. (نجات قهرمان *Ps*)

نمودگار خویشکاری و حرکت‌های داستان‌های بوزینه و باخه با شغال خرسوار

$\zeta^{3}\, W^{0}\, \lambda\, a^{6}\, A\ \ A^{15}\ F^{6}\ ^{1}\, \delta\, \zeta^{3}\, \gamma B^{3}\, W^{0}\, 1$ $E^{7}\ \ Ps\ U\zeta^{3}\ \zeta^{3}F^{1}$	زرگر و سیاح	نمودگار خویشکاری
$Ps\zeta^{3}\, B\, F^{6}\ \ A^{15}\ \ B^{3}\, W^{0}\, \lambda\, A$	آهنگر و مسافر	
$\frac{W^{0}\alpha\ 1-}{2-\lambda\ \ U}$	زرگر و سیاح	حرکت-های
$\frac{W^{0}\alpha 1-}{2-\lambda\ \ Ps}$	آهنگر و مسافر	حکایت

ج) تحلیل خویشکاری‌ها و حرکت‌های دو داستان

در دو داستان خویشکاری‌های حرکت اول کاملاً یکسان هستند، با این تفاوت که در داستان زرگر و سیاح خویشکاری (آزاد ساختنB^{3}) به صورت چندگانه شده است ولی در داستان مسافر و آهنگر، مسافر این عمل را تنها یک بار انجام می‌دهد ولی در حرکت دوم برخی خویشکاری‌ها که از خویشکاری‌های اساسی نیستند با هم متفاوتند. در حالی که خویشکاری‌های اساسی یعنی: (مصیبت مقدماتی λ)، (شرارت *A*)، (زندانی شدنA^{15})، (یاریگرF^{6}) و (نجات قهرمان *Ps*) هم از نظر نوع و هم از نظر توالی کاملاً یکسان هستند.

خویشکاری‌های داستان‌های ایراندخت و شاه با داستان ایراجسته با خسرو

الف) ساختار و خویشکاری‌های داستان ایراندخت و شاه

۱ - روزی شاه کنار ایراندخت نشسته بود و همسر دیگرش که لباس زیبایی به تن داشت از مقابلشان عبور می‌کند. (وضعیت آغازینα) ۲- در نظر شاه بسیار زیبا جلوه می‌کند. (انگیزش) ۳- شاه در حضور ایراندخت از زیبایی آن زن تعریف می‌کند. (خبر دهی^{3}ζ) ۴- این سخن باعث رشک و غیرت ایراندخت می‌شود و از شدّت خشم کاسه‌ی برنج را بر سر شاه واژگون می‌کند. (شرارت *A*) ۵- شاه عصبانی شده و بلار وزیر را می‌خواند و می‌گوید: بنگر که زن نادان با من چه کرد. (خبر دهی^{3}ζ) ۶- او را

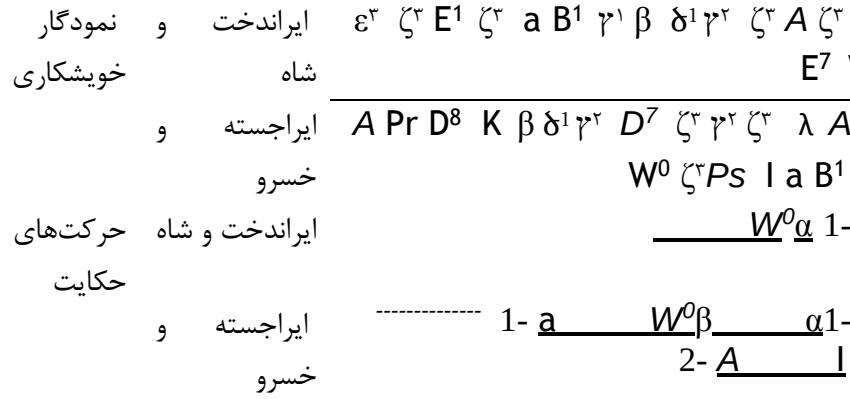
ببرید و سر از تنش جدا کنید. (امر ۲ج) ۷- بلار او را با خود بیرون می‌برد و با خود می‌گوید نباید عجله کرد. ایراندخت زنی است که در زیبایی و خرد نظیر ندارد و شاه تاب دوری او را ندارد. (انگیزش) ۸- پس او را نکشت. (نقض نهی δ^1) ۹- و با گروهی از محارم به خانه‌ای فرستاد و دستور داد که خوب مواظبش باشند و شمشیری به خون آلود و نزد شاه آورد (غیبت β) ۱۰- شعله‌ی خشم شاه اندکی فرو کش کرد و آثار پشیمانی در او ظاهر شد ولی از شرم چیزی نمی‌گفت وقتی وزیر آثار پشیمانی را در چهره‌ی او دید، گفت: شاه نباید ناراحت باشد. گذشته را نتوان باز آورد ولی عاقل نباید در مجازات عجله کند. (نهی ۱ج)۱۱- وقتی شاه این سخنان را شنید، گفت: تو با یک سخن که من در حالت عصبانیّت به زبان راندم زن بیچاره را هلاک کردی؟ شاه گفت: آرزوی دیدار ایراندخت را دارم. (نیاز a) ۱۲- اگر کسی ایراندخت را به ما برگرداند، بیش از خواسته‌هایش به او می‌بخشم. (یاری خواستن B^1)۱۳- وقتی بلار آثار پشیمانی را در چهره‌ی شاه مشاهده کرد، با خود گفت: اکنون بهترین فرصت است تا او را با دیدار ایراندخت شاد کنم. (انگیزش) ۱۴- سرانجام به شاه گفت: من از دستور تو سرپیچی کردم. (خبر دهی ζ^3) ۱۵- زیرا چنین روزی را پیش‌بینی می‌کردم. (انگیزش) ۱۶- حالا می‌توانی مرا به سبب این سرپیچی مجازات کنی. (تحمل آزمون E^1) ۱۷- شاه گفت: گرچه خطای او بزرگ بود ولی نه در حد مجازات مرگ. (خبر دهی ζ^3) ۱۸- شاه پرسید؟ او کجاست که مشتاق دیدارش هستم. (خبرگیری ε^3)۱۹- بلار ایراندخت را نزد شاه آورد. (برآوردن تقاضا E^7) ۲۰- شاه گفت: اکنون اعتماد ما در حقّ تو بیشتر شد و به او در مورد امور حکومتی اختیار تام داد. (پاداش W^0)

ب) ساختار داستان ایراجسته با خسرو

۱ - یکی از خسروان ایران، زنی بسیار زیبا داشت ولی شاه در جنگی پدر و برادرش را کشته بود و از این که مهر پدری و برادری باعث کینه و نفرت زنش نسبت به او شود، همیشه در غم و اندیشه بود. (وضعیت آغازین α) ۲- روزی شاه در خلوت‌خانه و در حضور کنیزان، خواست او را ببوسد. (مصیبت مقدماتی λ) ۳- همسرش که از نگاه کنیزان به آنها در آن حالت شرم داشت به سبب حیا و این که ممکن است آنها فردای روز، زبان طعن بر او بگشایند. (انگیزش) ۴- دستش را بلند کرد و دست خسرو را پس زد. (شرارت A) ۵- این عمل برای شاه گران بود و فکر کرد علّت این حرکت کین پدر و برادر و نفرت

از او است. (انگیزش) ۶- ایراجسته را فراخواند و علّت خشم را به او گفت. (خبر دهی[3]ζ) ۷- شاه دستور داد که او را هلاک کند. (امر [2]؟)۸- زن به‌وسیله‌ی خادمی به وزیر پیغام داد که اگر من گنه کارم، بچه‌ای که در شکم دارم، چه گناهی دارد. (خبر دهی[3]ζ) ۹- وزیر نزد شاه آمد و درخواست کرد تا هنگام وضع حمل او را امان دهد. (درخواست[7]*D*) ۱۰- ولی شاه مجدداً می‌خواهد او را بکشد. (امر [2]؟) ۱۱- وزیر با خود اندیشید ممکن است پس از فرو نشستن خشم لاجرم با گذشت زمان مهر فرزندی در دل او شعله خواهد کشید و از کرده‌اش پشیمان شود و مرا سبب نابودی آنها بداند. (انگیزش) ۱۲- پس بهتر است تا وضع حمل زن را زنده بگذارم. (نقض نهی[1]δ) ۱۳- در گوشه‌ای دور از چشم همگان او را پنهان کرد. (غیبت β)۱۴- پس از نه ماه، زن پسری زیبا به دنیا آورد. با مادرش پرورش یافت تا هفت ساله شد. (پیوند دهنده§) ۱۵- روزی خسرو برای شکار به صحرا رفت. (وضعیت آغازینα) ۱۶- میشی با بره و نرمیشی را در صحرا دید به دنبال آنها اسب دواند. (شرارت *A*) ۱۷- در پیچ و خم درّه‌ای آنها را گرفتار کرد. (تعقیب Pr) ۱۸- تیری در کمان نهاد و بره را نشانه گرفت. (عزم نابود کردن[8]D) ۱۹- میش ماده خود را سپر بره کرد سپس نر میش خود را سپر هر دو کرد تا قضا گردان آنها شود. (کارسازی مصیبت K) ۲۰- شاه که آن ازخودگذشتگی حیوانات را دید کمان را انداخت. (نجات قهرمان *Ps*) ۲۱- متعجّب به یاد هلاک کردن زنش با بچّه‌ای که درشکم داشت؛ افتاد. با خود گفت: حیوانی وحشی از شفقت و مهر زن و فرزند این گونه خود را به بلا می‌اندازد. من از این حیوان، پست‌ترم که به دست خود زن پاک و فرزند بی‌گناهم را کشتم. (شکست l) ۲۲- با خود گفت: کجا می‌توانم برای این درد دوایی بیابم. (نیاز a) ۲۳- از شکار که بازگشت؛ وزیر را خواند و آنچه را در شکار برایش اتفاق افتاده بود، به او گفت. (یاری خواستن[1]B) ۲۴- وزیر به محل اختفای زن و فرزند شاه رفت و آنها را نزد خسرو آورد. (برآوردن تقاضا[7]E) ۲۵- به شاه گفت: آن روز که از فرط خشم آن دستور را به من دادی، من ندامت تو از این دستور و غرامت خود به سبب اجرای آن را پیش بینی می‌کردم تا نه ماه صبر کردم که فرزندت به دنیا بیاید. منجّمان طالع او را رصد کردند و سعد بود. (خبر دهی[3]ζ) ۲۶- دریغم آمد مادری را که چنین فرزندی به دنیا آورده بود، هلاک کنم. (انگیزش) ۲۷- اکنون هر دو را بسلامت به حضورت آورده ام. (خبر دهی[3]ζ) ۲۸- خسرو از فرط شادی بیهوش شد پس از به هوش آمدن جاه و اعتبار وزیر نزد شاه افزایش یافت. (پاداش[0]W)

نمودگار خویشکاری و حرکت‌های داستان‌های ایراندخت و شاه با داستان ایراجسته با خسرو



ج) تحلیل خویشکاری‌ها و حرکت‌های دو داستان

با بررسی نمودگار و حرکت‌های دو داستان می‌بینیم که خویشکاری‌های حرکت اول از نظر نوع و توالی جز در چند مورد جزئی در داستان ایراجسته با خسرو که بیشتر شامل خبردهی یا درخواست هستند و تأثیر چندانی بر سایر خویشکاری‌ها هم ندارند؛ کاملاً با هم شبیه هستند. حتّی انگیزش‌ها در دو داستان شباهت زیادی به هم دارند. عمده‌ترین تفاوت دو داستان در حرکت دوم است که در داستان ایراجسته با خسرو وجود دارد و این حرکت در داستان ایراندخت و شاه نیست.

با توجّه به این‌که این داستان در کتبی مانند شاهنامه‌ی فردوسی، کارنامه‌ی اردشیر بابکان که جنبه‌ی تاریخی-داستانی دارند، بسیار شبیه به داستان مرزبان‌نامه روایت شده و به اردشیر بابکان نسبت داده شده است همچنین داستانی شبیه به روایت فردوسی در گرشاسب نامه اسدی توسی به گرشاسب پهلوان اسطوره‌ای نسبت داده شده‌است (توسی،۱۳۵۴: ۲۵۸-۲۶۰)ودر کتب تاریخی دیگر مثل تاریخ طبری (طبری، ۱۳۷۵: ۵۸۷- ۵۸۹)، تاریخ گزیده(مستوفی، ۱۳۶۴: ۱۰۳)، مجمل التواریخ و القصص (مجمل التواریخ و القصص، بی تا: ۳۳) و... به گونه‌ای خلاصه‌تر، منطقی‌تر و اندکی متفاوت ثبت شده است، می‌توان گفتاز آنجا که نویسندگان کتب تاریخی در ادوار پیش از اسلام - خصوصاً دوره‌ی ساسانی - روحانیّون زردشتی بودند و شیوه‌ی تاریخ‌نویسی آنها مستند و معتبر نبوده و آمیخته با افسانه‌ها و اغراق و داستان‌پردازی است،

با توجّه به مطالبی که بیان شد به شباهت‌های زیادی که در زیرساخت و خویشکاری-های چند داستان مورد بحث وجود داشت، پی‌بردیم. چندین داستان دیگر که چنین شباهت‌هایی با هم دارند، در دو کتاب وجود دارد، همچنین داستان‌هایی که درونمایه و پیام‌های مشابهی دارند ولی از نظر شخصیّت‌پردازی و حوادث داستانی با هم متفاوتند، در دو اثر زیاد است.

چنان‌که از ادّعای وراوینی و مقایسه‌ی آن با روضه العقول برمی‌آید او در اصل داستان‌ها ، شخصیّت‌ها، و پیام‌های آنها دستبردی نداشته و فقط کتابی را که از پیرایه‌ی کلام عاطل بود، در لباسی زیبا عرضه کرد.

«خواستم که تا از فایدهٔ آن عایدهٔ عمر خود را ذخیرهٔ گذارم و کتابی که درو داد سخن‌آرایی توان داد، ابداع کنم... تا کسوتی زیبنده از دست بافت قریحهٔ خویش درو پوشم... آنک کتاب مرزبان‌نامه که از زبان حیوانات عجم وضع کرده‌اند... بزبان طبرستان و پارسی قدیم باستان ادا کرده و آن عالم معنی را بلغت نازل... در چشمها خوار گردانیده... همان زمان میان طلب در بستم و ننشستم تا آن گنج خانهٔ دولت را بدست آوردم.... و بر همان صیغت اصل بگذاشتم... پس آن صحیفهٔ اصل را پیش نهادم و بعبارت خویش نقل کردم...». (وراوینی، ۱۳۹۰ :۲۴-۱۸۹)

وی تنها تفاوت بازنویسی خود را با اصل اثر، گلچین کردن بهترین داستان‌های کتاب و خلاصه کردن آن بیان می‌کند. «زوایای آن همه بگردیدم و خبایای اسرار آن بنظر استبصار تمام بدیدم و طلسم ترکیب آن از هم فرو گشادم و از حاصل همه ملخّصی ساختم، باقی انداختم ...». (همان:۲۲)

اذعان صاحب‌نظران و پژوهشگران به تأثیرپذیری وراوینی از کلیله و دمنه بیشتر شامل جنبه‌های ظاهری و سبکی اثر است پس وجود چنین شباهت‌هایی(زیرساخت، شخصیت-پردازی، خویشکاری‌های و ...) در داستان‌های دو کتاب فقط می‌تواند از تأثیر کلیله و دمنه بر مرزبان بن شروین، نویسنده‌ی اصلی کتاب، داشته‌باشد.

از آنجا که مرزبان بن شروین از ملوک مازندران و آل باوند و حکیمان عصر خود در آن خطّه معرفی شده است چنانکه عنصرالمعالی در قابوسنامه او را نیای خود معرفی می‌کند «... و جده‌ی تو ، مادرم، دختر ملک‌زاده المرزبان بن رستم بن شروین بود که مصنف مرزبان نامه است سیزدهم جدرش کابوس بن قباد برادر ملک انوشیروان عادل». (عنصرالمعالی، ۱۳۵۲: ۵) و« ابن اسفندیار» نیز در کتاب «تاریخ طبرستان» او را در بخش

معرفی حکما مازندران اینگونه معرفی می‌کند «... و اصفهبد مرزبان بن رستم بن شروین پریم، که کتاب مرزبان نامه از زبان وحوش و طیور و انس و جنّ و شیاطین فراهم آورده اوست، اگر دانا دلی عاقلی از روی انصاف نه تقلید معانی و غوامض و حکم و مواعظ آن کتاب بخواند و فهم کند خاک بر سر دانش بیدپای فیلسوف هند پاشد که کلیله و دمنه جمع آرد و بداند که بدین مجموع اعاجم را بر اهل هند و دیگر اقالیم چند درجه فخر و مرتبتست و بنظم طبری او را دیوانیست که نیکی نامه میگویند دستور نظم طبرستانست ...». (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰ : ج ۱، ۱۵۵) دسترسی به کتبی مانند کلیله و دمنه که به عنوان منبع از آنها استفاده کند برایش کار چندان سختی نبوده است.

نتیجه

پس از طرح مسائل یاد شده و بهره گیری از الگوی ریخت شناسی پراپ می‌توان نتیجه گرفت که به دلیل شهرت کلیله و دمنه که حتّی نویسنده‌ی مرزبان‌نامه (سعدالدین وراوینی) تلویحاً بر آن اذعان می‌کند و ادعای وی مبنی بر عدم دخل و تصرف در ساخت و شخصیت های داستان‌ها بعید نیست که نویسنده‌ی مرزبان نامه طبری (مرزبان بن شروین) که از شاهزادگان و حکمای طبرستان بوده است به نسخه‌ای از کلیله و دمنه‌ی پهلوی یا عربی و یا کلیله و دمنه‌ی منثور بلعمی یا منظوم رودکی دسترسی داشته و این کتاب یکی از منابع مهم او در نگارش اثرش بوده است که تحت تأثیر داستان‌ها، شخصیّت-ها و شخصیّت‌پردازی آن قرار گرفته است تا جایی که به شیوه‌ای زیرکانه به دنبال الگوبرداری از برخی داستان‌های آن برآمده و با اندک تغییری در زیرساخت یا شخصیّت-های داستان آنها را در بخش‌هایی از کتابش که مناسب می‌دیده گنجانده است و آنچنان که از فحوای سخن ابن اسفندیار در کتاب تاریخ طبرستان برمی‌آید ممکن است یکی از اهداف مرزبان بن شروین از نگارش کتابش مقابله با کلیله و دمنه باشد.

منابع و مأخذ

۱. ابن اسفندیار، بهاءالدین، (۱۳۲۰)، **تاریخ طبرستان**، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، ج ۱، چاپ اول، تهران: نشر کلاله خاور.

۲. توسی، اسدی، (۱۳۵۴)، **گرشاسب نامه**، تصحیح حبیب یغمائی، چاپ دوم، تهران: نشر طهوری.

۳. پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۴. طبری، محمد بن جریر، (۱۳۷۵)، **تاریخ طبری**، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، ج ۲، چاپ پنجم، تهران: انتشارات اساطیر.

۵. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۹۷۱)، **شاهنامه**، تصحیح آ برتلس، ج ۷،۸ و ۹، مسکو: اداره‌ی انتشارات ادبیات خاور.

۶. عنصرالمعالی، قابوس بن وشمگیر، (۱۳۵۲)، **قابوسنامه**، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۷. کارنامه اردشیر بابکان، (۱۳۶۹)، مترجم قاسم هاشمی نژاد، چاپ اول، تهران: نشر مرکز..

۸. **مجمل التواریخ و القصص**، (بی تا)، نویسنده ناشناس، به تصحیح ملک الشعرای بهار، تهران: بی نا.

۹. منشی، نصرالله ، (۱۳۸۶) **کلیله و دمنه**، به تصحیح مجتبی مینوی، چاپ بیست ونهم، تهران: امیرکبیر.

۱۰. وراوینی، سعدالدین (۱۳۹۰)، **مرزبان نامه**، به تصحیح خلیل خطیب رهبر، چاپ هفدهم، تهران: انتشارات صفی علی شاه.

موقعیّت‌مندی سوژه یا ایفای نقش در *مرزبان نامه*: مطالعه‌ی موردی«داستان دیو گاو پای با دانای دینی»

عرفان رجبی[۱]
نرجس قابلی[۲]

چکیده

بازخوانی متون کلاسیک زبان و ادبیات فارسی در سایه‌ی رویکردهای نظریه‌ی ادبی معاصر نه فقط به غنای ادبیات پژوهشی موجود این متون کمک شایانی خواهد کرد بلکه به شناخت بیشتر و بهتر پیشینه‌ی ادبی و فرهنگی این مرز و بوم نیز خواهد انجامید. در همین راستا و به منظور ارایه‌ی خوانشی تازه، پژوهش حاضر در پی تحلیل داستان «دیو گاو پای با دانای دینی» در کتاب *مرزبان نامه* بر اساس نظریه‌ی موقعیّت‌مندی سوژه و مفاهیم مرتبط با آن به از داستان «دیو گاو پای با دانای دینی» همت گماشت. یافته‌های به دست آمده ازتحلیل کنش گفتاری، راهبردهای گفتمانی و سه‌گانه‌ی موقعیّت سوژه، نوع گفتمانی و سبک گفتمانی در سطح تعامل و گفت‌وگو گویای آنست که علیرغم فرم نمایشی آن، داستان بیشتر به رساله‌ای در الهیات می‌ماند. از مهمترین نتایج این پژوهش می‌توان به چگونگی سنت مناظره، ارزش‌ها وگفتمان‌های مسلط و نوع جامعه‌یی که در آن مناظره شکل می‌گیرد؛ اشاره نمود.

کلیدواژه‌ها: موقعیّت مندی سوژه، مرزبان نامه، داستان دیو گاو پای با دانای دینی، مناظره.

۱-استادیار زبان و ادبیات انگلیسی و عضو هیات علمی گروه زبان انگلیسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. rajabi.e.sh@gmail.com،

۲-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد سما کرمانشاه. کرمانشاه، ، ایران. ایمیل s.narcissus@yahoo.com

مقدمه

متون روانشناسی سنتی نه فقط از مفهوم شخصیّت[۱] به طورگسترده استفاده می‌کنند، بلکه شخصیّت را نیز پدیده‌ای قابل شناخت، ثابت و منسجم در نظر می‌گیرندکه منشاء رفتار بوده و عموماً شخص را واجد فردیت، استقلال، ثبات، پیوستگی و انسجام می پندارند. اما در دهه‌های اخیر، این نگرش متهم به واقع‌گرایی ساده‌انگارانه و ذات‌گرایی شده و مورد چالش قرار گرفته است(Shotter&Gergen, 1989). در این میان و در تقابل با روانشناسی سنتیِ شخصیّت، دو نظریه توجّه بیشتری را به خود جلب نمودند که عبارتند از نظریه‌ی خود مکالمه‌ای(Hermans, 2002) و نظریه موقعیّت‌مندی (Harré& van Langenhove, 1999).

در ادبیات پژوهشی در زمینه برساخت اجتماعی[۲]، مفهوم سوژگی جای مفهوم شخصیّت را گرفت. سوژگی دلالت بر آن دارد که سوژه از رهگذر فرآیندهایی برساخته می‌شود(Henriques,Hollway, Urwin, Venn). بر این اساس، تجارب شخص و درک فرد از خودش دستاوردی گفتمانی محسوب می‌گردد که در تعاملات مشخّص و در درون چارچوب بزرگتر نظام‌های معنایی فرهنگی موجود به طور مشترک ساخته می-شود.(Avdi&Georgaca, 2009) در این رویکرد، سوژگی امری پیچیده، شناور، پراکنده و متلاشی شده پنداشته می‌شود و به همین دلیل مطالعه‌ی این نوع سوژگی نیازمند نظریه موقعیّت سوژگی است.(Blackman, Cromby& Hook, 2008).

نظریه‌ی موقعیّت

نظریه‌ی موقعیّت[۳] توسط برانوین دیویس که دارای تمایلات میان‌رشته‌ای و متخصص تعلیم و تربیت و رام هاره متخصص روانشناسی و فلسفه است مطرح گردید. بر اساس دیویس و هاره (۱۹۹۰) نظریه‌ی موقعیّت، بدیل پویا و منعطی در مقابل مفهوم نقش[۴] است. البته سرآغاز و منشاء اصطلاح به استفاده‌ی هالوی(۱۹۸۴) از واژه‌ی «موقعیّت» در تجزیه و تحلیلش از جنسیت و سوبژکتیویته در روابط ناهمجنس‌گرا بر می‌گردد van Langenhove and Harr´e 1999: 16). برابر آنچه دیویس و هاره می نویسند اصطلاح «موقعیّت» بر این واقعیت دلالت دارد که در مقام انسان، افراد پیوسته خود را در گفتگوهایی مطابق با روایت‌ها و داستان‌هایی که با آنها آشنا هستند؛ جای می‌دهند و تاریخ‌های زیسته‌ی ذهنی خود را به درون آن روایت‌ها و داستان‌ها می‌آورند(Davies

and Harr´e 1990: 52). با توجّه به کارگیری نظریه‌ی موقعیّت در پژوهش‌ها و مطالعات متفاوت، این نظریه توانسته است در خصوص جنبه‌های گوناگون هویت جنسی، اتنیکی، عاملیت فردی و نقش سازمانی و نهادی روشنگر باشد. نظریه موقعیّت می‌تواند بین اینجا و این زمانِ گفتگو، گفتگوهای پیشین، ایدئولوژیهای کلان‌تر (مانند مقولات زبانی و اجتماعی) روابطی برقرار نماید(Gordon,2015:334). بنابراین، بینامتنیت در خلق و تفسیر موقعیّت‌ها نقش ایفا می‌کند. همچنین نظریه‌ی موقعیّت عناصر روانشناختی و اجتماعی تعامل را مد نظر قرار می‌دهد(همان).

واژه « موقعیت مندی[۵]» به عنوان فعل دلالت بر مکان دارد و اصطلاحی فضایی است. وقتی فردی خود را در «جایی» قرار می‌دهد، این امر، چه به صورت آشکار و چه به صورت تلویحی، متضمن وجود موقعیّت‌ها یا جاهای دیگر در فضای پیرامونی بیرون از فرد و یا در فضای استعاره‌ای درونی خود فرد است. پس فرد می‌تواند خود را همچون موافق یا مخالف، عاشق یا بیزار، دوست یا مخالف دیگری موقعیّت‌مند کند. یکی از مزیت‌های نظری واژه‌ی موقعیّت اینست که در مقام فعل هم وجه مجهول و هم وجه معلوم دارد[۶]. به محض تولد، محیط اجتماعی پیرامون فرد را موقعیّت‌مند می‌کند(برای مثال، در جایگاه دختر یا پسر، سیاه یا سفید ، عضو اقلیت یا اکثریت). البته فرد در مقابل این موقعیّت‌مند شدن می‌تواند دست به مونولوگ یا دیالوگ بزند، یا به عبارت دیگر، موقعیّت مندی اجباری را بپذیرد یا نپذیرد(Hermans and Hermans-Konopka 2010:9).

نظریه موقعیّت‌مندی مجموعه‌ای از ابزارهای مفهومی را در اختیار قرار می‌دهد تا به کمک آنها رابطه‌ی بین گفتمان و سوژگی (Davies &Harré, 1990) و ارتباط درونی بین فرهنگ، فرآیندهای اجتماعی و خود بررسی گردد. به طور مشخّص‌تر، نظریه‌ی موقعیّت‌مندی سوژه به دو نکته توجّه دارد: اوّل اینکه چگونه فرد در تعاملات خاصی موقعیّت‌مند می‌گردد؛ یعنی موقعیّت و موضعی که فرد از آنجا صحبت می‌کند و موقعیّتی که طرف دیگر گفتگو موقعیّت‌مند می‌گردد؛ دوّم اینکه فرد چگونه به واسطه‌ی گفتمان‌های خاصی موقعیّت‌مند می‌شود یعنی انواع سوژه‌هایی که از طریق بکارگیری گفتمان‌های متفاوت و پراکتیس‌های مرتبط در اختیار فرد گذاشته می‌شود(Willig, 2008). موقعیّت‌مندی رابطه‌ی تنگاتنگی با گفتمان دارد، چون گفتمان‌ها دربرگیرنده‌ی مجموعه-ای از موقعیّت‌های سوژه‌گی هستند که افراد هنگام صحبت و مکالمه آن موقعیّت‌ها را

اشغال می‌کنند و این گفتمان‌ها هم بر جریان مکالمه و هم بر فهم فرد از خویش تاثیر می‌گذارند(Parker,1992).

نظریه‌ی موقعیّت‌های سوژه روشی است برای توضیح و تبیین تعامل و گفتگو بین افراد بر اساس پویایی قدرت، انتظارات متقابل و گفتمان‌های موجود و در دسترس هر فرد . موقعیّت‌مندی سوژه، فرد را چنان در دسته‌ای از معانی و روابط اجتماعی جایابی یا تعبیه می‌کند که هر آنچه را او فکر می‌کند یا می‌گوید یا انجام می‌دهد قاعده‌مند ساخته و برمی‌سازد و تاثیر قدرتمند بر شیوه‌یی که فرد خود را می‌بیند دارد(Willig, 2008). به عبارت دیگر، مفهوم موقعیّت‌مندی بر محل و موقعیّت فرد در درون گفتمان و چارچوبِ نظمی اخلاقی تاکید می‌کند(Harré& van Langenhove, 1991). به این ترتیب، موقعیّت‌های سوژه به صورت سلسله مراتبی قرار می‌گیرند و برخی از موقعی‌ت‌ها از نظر فرهنگی غالب و برخی دیگر حاشیه‌ای و تقبیح شده هستند.

نظریه‌ی موقعیّت‌مندی سوژه دامنه‌ی بررسی را از سطح فردی تعامل و گفتگو به فرآیندهای اجتماعی می‌کشاند. همین گسترده‌ی بررسی به باور بسیاری از پژوهشگران نظریه‌ی موقعیت‌مندی، سوژه را به ابزاری سودمند برای بررسی محاورات و گفتگوهایی که در بافت اجتماعی- فرهنگی و الزاماً در درگیری با قدرت و مقاومت رخ می‌دهند تبدیل کرده است(Avid: 68).اوّلین نکته در بهره‌گیری از موقعیت‌مندی سوژه وجود مکالمه و محاوره است. نکته دوّم وجود بافت فرهنگی پیرامون این مکالمه و محاوره است چون موقعیّت‌مندی سوژه به بررسی تاثیرات نظام‌های فرهنگی دلالتی موجود و نهادهای اجتماعی ذیربط بر تعامل و گفتگوی حقیقی می‌پردازد. در حقیقت موقعیت‌مندی سوژه از سطح خرد تعامل و محاوره‌ی خاص و در حال انجام و اجرا عبور کرده و به بافت بزرگتر و کلانی که گفتگو را شکل داده می‌پردازد. برای نمونه این بافت کلان است که به برخی از گفتمان‌ها اجازه‌ی حضور و سخن گفتن در مورد بعضی از چیزها را می‌دهد و از صحبت در مورد موضوعات و مسائل دیگر جلوگیری می‌کند(.(Avdi&Georgaca, 2007)

روش‌شناسی و تحلیل در نظریه‌ی موقعیت‌مندی سوژه:

موقعیت‌مندی سوژه را می‌توان یک سه وجهی فرض کرد که درای سه جنبه‌ی مرتبط با هم در روابط بین افراد می‌باشد. این سه وجه عبارتند از (Cairnie,2010:50):

۱. موقعیت‌مندی خود و دیگران در رابطه با حقوق، وظایف و تعهدات می‌باشد.

۲. گسترش خط داستانی یا روایت
۳. کارگفته‌ها

تعامل با شخص دیگری شکل بگیرد و یا نتیجه‌ی خود-موقعیتی درون‌نگرانه باشد مخصوصاً در خود زندگی‌نامه نویسی(Davies &Harré, 1990). برساخت خود یا دیگری می‌تواند از راه روایت و گفتگو و همچنین تلاش برای فهم ساخت‌ها و بازنمایی‌های اجتماعی صورت گیرد(Haste, 2004:420). از آنجایی که فرض بنیادین در موقعیّت-مندی سوژه اینست که هویت‌ها از راه شیوه‌های خاصِ سخن‌گفتن و حرف زدن آشکار می‌گردند، بنابراین تحلیل گفتگو در دو سطح انجام می‌پذیرد: اوّل در سطح مختصات گفتگو وتعامل و دوّم در سطح گفتمان‌های گسترده‌تر. به طور مشخّص‌تر، وقتی در گفتگویی طرفین سخن حرف می‌زنند، یا مورد خطاب قرار می‌گیرند یا در مورد آنان صحبت می‌شود، مهمّ‌ترین پرسش‌های این مرحله از تحلیل عبارتند از:

۱. چه کسی حرف می‌زند؟
۲. به نام یا از طرف چه کسی حرف می‌زنند؟
۳. چه کسی را خطاب قرار می‌دهند؟
۴. به نمایندگی از چه کسی حرف می‌زنند؟

دراین مرحله، همچنین با بررسی ویژگی‌های گفتگو و مکالمه از قبیل سازمان و توالی بخش‌های گفتگو و یا آغاز موضوعات جدید، محقق می‌تواند دریابد که چه کسی چه چیزی را وارد گفتگو می‌کند؟ و طرفین سخن با صحبت‌ها و گفته‌های دیگران چه کار می‌کنند؟ تجزیه و تحلیل موقعیت سوژه توجّه دقیق به بافت سخن یعنی پویایی گفتگو و مکالمه، استدلالات و نتایج را می‌طلبد.

راهبردهای کلامی و غیرکلامی برای موقعیّت‌مند شدن و موقعیّت‌مندکردن به کار گرفته می‌شوند. ورتم به مشخّصه‌هایی همچون القاب و عناوین برای معرفی افراد، انواع افعال و دیالوگ‌های برساخته، اشاره کرده که به اسقرار موقعیّت‌مندی کمک می‌کنند (به نقل از Gordon, 2015: ۳۳۳). موقعیّت‌مندسازی یا موقعیّت‌مند شدن به طور غیرمستقیم از طریق انتخاب واژه‌گان، خنده، شیوه‌های مرسوم تحسین و تقدیر و اغراق اتفاق می‌افتد (همان).

در تجزیه و تحلیل تعامل و گفتگو باید به گفتار آغازین و پایانی مناظره و بدنه‌ی گفتگو دقّت نمود. سپس موقعیّت‌ها، گفتمان‌ها و سبک گفتمانی هر مشارکت کننده در گفتگو

تعیین می‌گردد و آنگاه با استفاده از مقولات سه‌گانه‌ی « موقعیت‌مند سازی خود به مثابه»، « نوع گفتمان» و « سبک گفتمانی» به تحلیل ادامه تا به مضامین بزرگتر و جامع‌تر برسیم.

در مرحله دوّم ، باید تعیین گردد که موقعیّت‌های متفاوت سوژه‌گی چه کارکردهای گوناگون و چه میزان پاسخگویی را دارند؛ برای مثال، میزان فاصله‌ی گوینده از آن‌چه می‌گوید چه قدر است؟ آنچه گفته می‌شود با چه میزان از اقتدار و مشروعیت بیان می‌گردد؟

در مرحله‌ی سوّم تحلیل، گفتمان‌ها در برگیرنده‌ی موقعیّت‌مندهای سوبژکتیویته‌ی خاصی هستند و وقتی مشارکت‌کنندگان خود را در برخی از این گفتمان‌ها می‌یابند، نه فقط خود را موقعیّت‌مند کرده‌اند بلکه دیگران را نیز به همان سیاق موقعیّت‌مند می‌کنند.

به طور خلاصه، برای تحلیل پویایی تعامل و گفتگو باید به جزئیات گفته‌ها و بافتی که گفتگو در آن انجام می‌گردد توجّه نمود. برای تحصیل این هدف، تحلیل گفتمان و به طور خاص مفهوم موقعیّت‌مندی سوژه و گنجینه‌های تفسیری[۷] روش مناسبی محسوب می‌گردند.

پیشینه‌ی پژوهش

درباره مرزبان نامه و تحلیل ساختار داستان‌های آن مقالات زیادی نگاشته شده است:

۱- سید احمد پارسا و یوسف طاهری(۱۳۹۱) در مقاله ای با عنوان « بررسی وجوه روایتی در حکـایـت‌های مرزبان نامه بر اســـاس نظریه تزوتان تودوروف»، دوره جدید، شماره۲، مجله متن شناسی ادب فارسی اصفهان.

۲- شـــیرین رزمجو بختیاری و الهام خلیلی جهرمی(۱۳۹۰) در مقاله ای با عنوان« نقـد اســـطوره گرای باب دیوگاوپای و دانای دینی»، ش۲، مجله زبان و ادبیات فارسی فسا.

۳- محبوبـه خراســـانی، فائزه هدایی و اکبر اخلاقی(۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان« بررسی عنصر روایتگری در مرزبان نامه»، شماره ۱۰، نشریه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد نجف آباد.

۴- راضیه آزاد(۱۳۸۸)،در مقاله‌ای با عنوان«بررسی ساختار حکایت‌های مرزبان نامه (بر اساس الگوی الماسی شکل لابوف)»، دوره۳، شماره ۱، پیاپی ۹، نشریه پژوهش های ادب عرفانی (گوهر گویا) اراک.

۵- محمود رضایی دشت ارژنه (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان« نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت»، دوره ۱، شماره۴، مجله نقد ادبی اهواز.

۶- زکریا مهر پرور(۱۳۸۳)در مقاله ای با عنوان« ساختار و محتوای دو حکایت از مرزبان نامه»، ، سال دوازدهم، شماره۷۹، مجله ادبیات داستانی.

۷- مجید منصوری(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان« نقد و بررسی مرزبان نامه شرح خلیل خطیب رهبر»دوره جدی، سال هفتم، شماره۱ ، پیاپی۴۴، مجله آینه میراث.

۸- عدالت فرضی(۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان«نقدی بر مرزبان نامه شرح خلیل خطیب رهبر» شماره ۲۹، مجله حافظ.

در این مقالات ساختار و محتوای داستان‌های مرزبان نامه مورد ارزیابی قرار گرفته است و گاهی به نقد کتاب‌هایی که به شرح مرزبان پرداخته‌اند؛ اشاره می‌کنند. ولی مقاله‌ای که به موضوع موقعیّت مندی سوژه در مرزبان نامه پرداخته باشد، یافت نشد. این مقاله در نوع خود موضوع تازه و جدیدی برای پرداخت به بن مایه‌های سوژه در مرزبان نامه می‌باشد و نگاه تازه‌ای به مکالمه و گفتگو در چارچوب موقعیّتی که هر سوژه دارد و جایگاهی که هر شخصیّت در مقام گفتگو ایفا می‌کند؛ می پردازد.

پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارتند :

۱. آیا در داستان «دیو گاو پای با دانای دینی» مناظره و گفتگو وجود دارد؟

۲. آیا طرفین گفتگو در موقعیت‌های سوژه‌ای قرار می‌گیرند یا صرفاً ایفای نقش می‌کنند؟

تحلیل داستان« دیو گاو پای با دانای دینی» بر اساس نظریه‌ی موقعیت‌مندی سوژه

برای کاربستِ نظریه‌ی موقعیّت‌مندی سوژه، داستان «دیو گاو پای با دانای دینی» از *مرزبان نامه* به عنوان داده پژوهش و مطالعه‌ی موردی انتخاب گردید. داده‌ی پژوهش از نوع گونه‌ی داستانی و دارای راوی است که هم آغاز و هم پایان داستان را اعلام می‌کند. امّا این داستان بستری برای ژانر دیگری از نوع مناظره است. از طرف دیگر، عناصر ضروری در مناظره استعاره، روایت و استدلال هستند. خود استدلال هم متشکل از شواهد، خردورزی، ادعا و ملاحظات است(Trapp, 3). داستان *مرزبان نامه* هر سه عنصر روایت، استعاره و استدلال را دارد.

داستان دیو گاو پای با دانای دینی در *مرزبان نامه* به شکل یک مناظره ارائه می‌گردد که در آن دو طرف اصلی سخن عبارتند از: دیو و دینی. اندیشه و پیشنهاد مناظره توسط دیوان در محفل سرّی‌شان به ریاست دیو گاو پای مطرح و مورد توافق همه قرار می‌گیرد و سپس از دانای دینی جهت مناظره دعوت به عمل می‌آید. آن چنان که از متن پیداست علت برگزاری مناظره عمومی به چالش کشیدن دانای دینی و به پرسش کشیدن هژمونی و اقتدار دینی اوست. در حقیقت نوعی کشمکش و جنگ بین دیوان و دانای دینی بر سر قدرت و اقتدار علت تامّه است. مناظره عمومی در نزد دیوان همچون ابزاری رسانه‌ای تلقی شده است. در واقع مناظره عمومی گفتگو و تعاملی گسترده و فراگیر در مورد موضوعات مهمّ است.

دو طرف مناظره به لحاظ مکانی در دو نقطه‌ی مقابل هم مسکن و مأوا برگزیده‌اند، بدین ترتیب که دانای دینی برسر کوهی زندگی می‌کند و صومعه‌ای برای خود بنیان نهاده است. هر کس در مناظره شکست بخورد باید به زیرِزمین برود و آنجا پنهان گردد. نوعی فضای دو قطبی و ارزشی از متن استنباط می‌گردد: بالا :خوب؛ پایین: بد . امّا فضای سوّمی هم وجود دارد که مناظره در این فضای سوّمی که عمومی است برگزار می‌گردد. در واقع نوعی سه گانه‌ی مکانی در داستان وجود دارد که دو وجه آن قلمرو خصوصی و محرمانه است و دیگر وجه باقیمانده از آن علنی است و در ملأ عام. برآیند دو فضای خصوصی در این فضای سوّم آشکار می‌گردد. برگزاری مناظره مشروط به وجود فضای سوّم یعنی حضور قاضی یا حَکَم که همان حضار و مردم باشند است. مناظره برای مردم هم جنبه‌ی آموزشی دارد (مسأله‌ی اصلی در این مناظره کشمکش دیرین بین شیطان و ایمان است). مردم به نوعی موقعیّت‌مند می‌شوند که می‌توانند ضمن مشاهده‌ی مناظره، به طور آزادانه و اقناعی در جهت تقویت و تحکیم ایمان خود کوشا باشند. شاید بتوان این

مناظره سه وجهی را نوعی درام در نظر گرفت که پذیرای اجرای دو طرف مناظره و در حضور تماشاگران و حضار می‌باشد. بین مناظره و نمایشنامه رابطه‌ی تنگاتنگی با هم دارند چون مبنای هر دو گونه تنش است(Bloemendal, Eversmann&Strietman, 2013: 8)

دراما و دیالوگ نه فقط ابزاری برای بیان مناظره هستند بلکه خود نیز درگیر مناظره می‌شوند؛ یعنی در« ارتباط بیرونی» با حضار. بنابراین جای تعجب ندارد اگر گفته شود که دراما مناظره *است* و مناظره دراما است(۱۱ تأکید از متن اصلی). هم دراما و هم مناظره محملی برای بیان نقطه‌نظرات متضادند و شرکت‌کنندگان تلاش می‌کنند تا حضار یا رقیب را قانع کنند یا به توافق برسند. وجود مناظره منوط به حضور طرفین سخن است که موضع غیر همسو دارند و مناظره بدون حداقل دو چشم‌انداز متفاوت و ناهمسو بی‌معنی است(همان۱۲).

در داستان فوق مناظره درون گفتمان دین رخ می‌دهد و به عبارت دیگر، به نظر می‌رسد دین یکی از مهمّ‌ترین نهادهای مردم در *مرزبان نامه* است. این فضای سوم میدان مبارزه و کشمکش است. کشمکش یا مقابله[۸] موقعیّتی است که در آن حداقل دو بازیگر، یا دو نماینده تلاش می‌کنند تا ادراک خود از اهداف ناسازگاررا از طریق تضعیف مستقیم یا غیرمستقیم توانایی رقیب در تحصیل هدف دنبال کنند(Sandole and van der Merwe 1995, 6). در دل تمام کشمکش‌ها و جنگ‌ها، شکل و نوع واژه‌هایی است که طرفین برای موقعیت‌مندی خود و «دشمن» از آنها استفاده می‌کنند. این واژه‌گان است که به کمک آنها حقوقی را نسبت می‌دهیم و آنها را برای خود ادعا می‌کنیم و وظایفی را برگُرده‌ی دیگران قرار می‌دهیم(Fathali and Harr , 3).

از آن‌جا که هسته‌ی اصلی این داستان، مناظره‌ی بین دانای دینی و دیو است و استدلال یا مباحثه[۹] ابزار عمده‌ی مناظره است. مباحثه نه تنها گزاره‌هایی را عنوان می‌کند بلکه دلایل و مدارکی هم برای باورپذیری و محتمل بودن آن گزاره‌ها بیان می‌کند. مباحثه وسیله‌ای مهمّ در مذاکره، حل و فصل نزاع و کشمکش و ترغیب است(Trapp,2009:2). مباحثه بین نمایندگانِ نخبه‌ی دو طرف که متعهد و مجاز به تعریف، ارایه و بحث در مورد موضوعات مهمّ هستند؛ صورت می‌گیرد(Evans, 2). مباحثه در فضای عمومی برگزار می‌گردد. فضای عمومی فضایی است که در آن اعضای جامعه به کمک رسانه‌هایی مثل مطبوعات، وسایل الکترونیکی و همچنین چهره به چهره گردهم می‌آیند تا موضوعات

مورد علاقه‌ی همه را به بحث گذارند و بدان وسیله ذهنیت مشترکی پیرامون آن مسائل شکل بگیرد(۹ همان). فضای عمومی خود همانند یک گفتمان ایفای نقش می‌کند چون نوع موضوعات شایسته‌ی بحث، چگونگی بحث و انجام نوع امور و شیوه‌ی انجام آنها را تعیین می‌کند(Evans 9).

بحث و جدل در فضای عمومی می‌تواند شکل‌های مختلفی به خود بگیرد. طرفین بحث مناظره‌ای را برگزار می‌کنند و دلایل خود را در حمایت از استدلال خود بیان داشته و آماده‌گی تغییر اندیشه‌ی خود را دارند. طرفین ممکن است در مباحثه‌ای ستیزه‌جویانه و جنگ طلبانه درگیر شوند.طرفین می‌توانند بی آنکه با طرف دوم درگیر شوند از موضع خود دفاع کنند(Evans, 11). نکته‌ی مهم در مناظره اینست که اگرچه نمایندگان برگزیده به مباحثه می‌پردازند ولی در نهایت این مردم هستند که به تشریح و توضیح و دفاع و طرد دیدگاه‌ها و عقاید و استدلالات می‌پردازند(همان ۱۴). این نکته در تحلیل بافت فرهنگی- اجتماعی و لایه‌ی دوّم تحلیل کمک زیادی می‌نماید.

کنش‌های گفتاری در مناظره

نکته‌ی قابل توجّه در داستان «دیو گاو پای با دانای دینی» اینست که مناظره به صورت پرسش و پاسخ برگزار می‌گردد، بدین صورت که دیو پرسش‌هایی را مطرح می‌کند و دانای دینی باید به پرسش‌ها پاسخ دهد. به عبارت دیگر، کارگفته یا کنش گفتاری[۱۰] غالب در این مناظره استفهامی است. در واقع در اینجا کنش گفتاری بین کنش استفهامی و کنش خبری توزیع می‌شوند. به علاوه، کنش گفتاری استفهامی دیو متضمن کنش گفتاری دستوری هم هست. خطاب قرار دادن دانای دینی از طریق ترکیب این دو کنش گفتاری تهدیدی برای عزت و حرمت دانای دینی است. به بیان دیگر، برآیند این ترکیب، نوعی حمله به دانای دینی است و همین امر دانای دینی را در موضع دفاعی قرار داده است. براون و لوینسن معتقدند که کنشهای گفتاری مانند حمله، انتقاد (سرزنش)، امر، فرمان، نصیحت کنش‌های تهدید کننده‌ی وجهه‌ی فرد[۱۱] هستند(۷۰). کنش گفتاری دستوری[۱۲] (از جمله پرسش) نوعی مزاحمت و محدودیت برای آزادی عمل است.

راهبردهای گفتمانی در مناظره

هر کدام از طرفین سخن در پرسش و پاسخ دارای «راهبردهای گفتمانی» (Birch 57) خاص خود هستند. دیو از کنش گفتاری پرسش که کوتاه و موجزند استفاده می‌کند و به

کارگیری این کنش‌ها ، برسازنده‌ی هویت او در مقام فردی با موقعیت برتر است. گفته‌ی کنشی پرسش، دیو را همچون پرسشگری که از طرف مقابل پاسخ می‌خواهد(Herman 221). « دیو می‌خواهد با خطاب قرار دادن دانای دینی، درجه‌ای از کنترل را بر ورودی گفتمان وارد کند » (Bloor and Bloor 107). کنترل بر محتوای تعامل را « کنترل موضوعی» (همان107) می‌نامند که یکی از ویژه‌گی‌های قدرت است.

در برابر پرسش‌های کوتاه دیو، دانای دینی در قالب جملات خبری پاسخ‌های طولانی ارایه می‌کند. به عبارت دیگر، دانای دینی مطلوب عمل می‌کند چون پاسخ‌های مورد انتظار را به پرسش‌های دیو می‌دهد. سبک پاسخ‌های دانای دینی با جزئیات مفصل آن‌ها بیان‌گر تلاش او برای اقناع دیو و مردم در خصوص حقانیت موقعیت و موضع‌اش است.

وقتی دیو سخن می‌راند او به نمایندگی از دیوان و شاید شیطان حرف می‌زند. او دانای دینی را مورد خطاب قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد دانای دینی نماینده ایمان است. بر اساس سه گانه‌ی «موقعیّت‌مند سازی خود به مثابه»، « نوع گفتمان» و « سبک گفتمانی»، می‌توان گفت که دیوان خود را در من/ما-موقعیّت[۱۳] به مثابه‌ی نیروی برتر و داناتر، و «نوع گفتمان» همان گفتمان دینی و «سبک گفتمانی» سبک جملات پرسشی، سوال، خواهان پاسخ، کوتاه و موجز است. از طرف دیگر، در نتیجه‌ی من/ما موقعیّت اتخاذ شده توسط دیو، دانای دینی به تو-موقعیّت[۱۴] یا موقعیّت/موضع «دیگری» یا فروتر نشانده می‌شود؛ جای‌گیری دانای دینی درونِ گفتمان دینی، «نوع گفتمان» او را مشخّص می‌کند و سرانجام، «سبک گفتمانیِ» دانای دینی از نوع جملات طولانی، مفصل و خبری مملو از اطلاعات و دانش دینی است.

با مقایسه‌ی سه‌گانه‌ی دیو و دانای دینی معلوم می‌گردد که «نوع گفتمانی» هر دو طرف گفتمان دینی است. اما موقعیت‌مندی سوژه دیو و دانای دینی متفاوت است چون دیو خود را در موقعیّت برتر و دانای دینی را در موقعیّت فروتر قرار می‌دهند. از نظر « سبک گفتمانی » تفاوتهای آشکاری بین سبک دیو و دانای دینی وجود دارد که می‌توان آن را از نوع تقابل دوگانه‌ی طولانی/کوتاه خلاصه نمود. اختلاف در سبک طرفین سخن ناشی از موقعیّت‌مندی متفاوت طرفین سخن است. سوژه‌ی دارای موقعیت برتر پرسش کوتاه و مستقیم مطرح می‌کند و در مقابل سوژهی فروتر مجبور است توضیح و تبیین بیشتری ارایه کند چون در معرض قدرت دیگری قرار گرفته است.

از آنجایی که هم دیو و هم دانای دینی از درون گفتمان دینی حرف می‌زنند بنابراین اختلاف در سبک گفتمانی آنها تصنعی است و نه واقعی.

پس ما نه با مناظره یا دیالوگی واقعی با نوعی مکالمه‌ی از پیش طراحی شده[۱۵] روبرو هستیم. در حقیقت طرفین سخن محفوظاتی را که از قبل یاد گرفته و درونی کرده‌اند دوباره پس می‌دهند. بنابراین مهمّ‌ترین راهبردی گفتمانی در متن فوق بکارگیری «صحبتِ پیشاپیشِ طراحی شده» است.

تحلیل موقعیّت سوژه در داستان دیو گاوپای و دانای دینی نشان می‌دهد که این نوع صحبت طراحی شده امکان مذاکره، گفتگو و چانه‌زنی را نفی می‌کند؛ به همین دلیل تغییرات چشمگیر و مستمری در موقعیّت‌های سوژه‌ها رخ نمی‌دهد چون گفت‌وگو فضای کافی برای اشغال موقعیّت‌های گوناگون را در اختیار سوژه‌ها قرار نمی‌دهد. فضایی برای مذاکره باقی نمانده و همه چیز از قبل تثبیت شده و مهمّ‌تر از همه‌ی این نکات، اینست که پاسخ‌ها از قبل تهیه شده‌اند.

یافته‌های پژوهش

اگرچه در بخش‌های پیشین این پژوهش، داستان مناظره و اجزای آن به کمک مفاهیم نظریه‌ی موقعیّت‌مندی سوژه و ابزار گفتمانی و زبان شناختی مورد تحلیل قرار گرفت، ولی در این جا تلاش می گردد تا خلاصه‌ای از آن مطالب ارایه گردد.

بر اساس یافته‌های حاصل از تحلیل کنش گفتاری، راهبردهای گفتمانی و سه‌گانه‌ی موقعیّت سوژه، نوع گفتمانی و سبک گفتمانی در سطح تعامل و گفت‌وگو معلوم گردید که گفتمان دینی در داستان دیو گاوپای و دانای دینی گفتمان هژمونیک و مسلط است. این گفتمان تعیین‌کننده‌ی موقعیت سوژه‌ها، صدای گفتمان‌ها، گفتمان‌های سبک زندگی و چارچوب بیرونی است. در نتیجه در داستان فوق، عامل فعالی وجود ندارد، آن‌چه وجود دارد بازیگری یا بازیگرانی در درون گفتمان دینی است. به عبارت روشن‌تر، این سوژه‌ها فقط نقش بازی می‌کنند.

در مرور دوباره‌ی داستان می‌توانیم ادعا کنیم که حضور قوی و پررنگ راوی/نویسنده در داستان باعث شده که داستان متن تک گویی تلقی شده و استفاده نویسنده از ابزار دراما(گفت وگو و تنش)، مناظره و پرسش و پاسخ در خدمت مباحثه نبوده، بلکه بیشتر در جهت تصدیق و تأیید گفتمان دینی است. در واقع، این دانای دینی است که در پایان

مناظره موفق می‌شود به تمام پرسش‌ها به طور اکمل و احسن پاسخ دهد و بار دیگر باعث تقویت باور دینی مردم گردد. در آغاز داستان، دیو در مقام سوژه‌ی قدرتمند و دانای دینی در مقام سوژه‌ی فروتر ظاهر می‌گردد، امّا پایان بندی داستان ساختار را وارونه کرده و دانای دینی در موقعیّت برتر و قدرتمند ظاهر می‌گردد. نویسنده‌ی *مرزبان نامه* در آغاز نوید مناظره‌ی قوی و جذاب را می‌دهد اما در پایان داستان با تصدیق و تأیید گفتمان دینی، داستان به رساله‌ای در الهیات تبدیل می‌شود.

نتایج

۱. به نظر می‌رسد مهمّ-ترین کارکرد این متن بازتولید گفتمان دین و معرفت دینی باشد.

۲. مناظره خود نوعی ابزار گفتمانی است برای اینکه ذهنیت مردم را شکل داده تا در چه مواردی سخن گویند، چه چیزی را راجع به دین بدانند، چگونه راجع به آن حرف بزنند و چه کاری می‌توانند درباره‌ی آن انجام دهند.

۳. چون طرفین سخن در درون گفتمان واحدی صحبت می‌کنند، موقعیّت‌های گوناگونی برای سوژه‌ها فراهم نمی‌گردد و لذا طرفین سخن بیشتر به ایفای نقش می‌پردازند تا اشغال موقعیّت سوژه.

۴. تنها تغییر در موقعیّت سوژه زمانی اتفاق می‌افتد که دانای دینی به موقعیّت برتر و قدرتمندتر از نظر دانش دینی ارتقاء پیدا کرده و دیو مجبور می‌شود عرصه را به نفع برنده‌ی پرسش و پاسخ یعنی دانای دینی ترک کند.

۵. در داستان فوق صحبت و سخن در جهت تصدیق و تأیید گفتمان دینی عمل می‌کند. بنابراین عرصه‌ی صحبت امکان ظهور موقعیّت‌ها و سوژه‌های تازه را نمی‌دهد.

۶. عدم امکان ظهور سوژه‌های تازه در اثنای پرسش و پاسخ در داستان دیو گاو پای و دانای دینی شاخص مهمّی برای بررسی وجود و حضور گفتمان‌های ناهمسو با گفتمان دینی است که حتی اگر گفتمان‌های دیگری غیر از گفتمان دین در جامعه‌ی همعصر نگارش *مرزبان نامه* وجود داشته‌اند، این گفتمان‌ها سرکوب شده‌اند.

۷. در نتیجه عدم وجود گفتمانهای متنوع ، داستان از گفت و گو و دیالوگ به مونولوگ تبدیل شده و سرانجامِ کار، چیزی جزء بیان و آموزش آموزه‌های دین از زبان دیو و دانای دینی نیست.

۸. به نظر می‌رسد عصر و دوره‌ی نزدیک به *مرزبان نامه* جامعه‌ای تک صدایی، اقتدارگرا و بسته‌ای بوده است.

۹. اگرچه به نظر می‌رسد فرم و شکل داستان، نمایشی و دراماتیک است ولی با توجّه به شاخص‌ها و ابزارهای تحلیلی مورد استفاده در این پژوهش، در حقیقت این داستان نوعی رساله‌ی دینی در کلام و الهیات دینی محسوب می‌گردد.

پی‌نوشت:

۱. personality
۲. Social constructionism
۳. positioning
۴. نقش یا رُل دلالت بر امری نسبتاً ثابت، ماندگار و تعرف شده دارد، ولی نظریه‌ی موقعیّت به قردادهای و سنت‌های گفتار و عمل که ناپایدار، موقتی و قابل چون و چرا است اشاره دارد (Harré and van Langenhove, 1991).
۵. واژه‌ی انگلیسی positioning فعل هم محسوب می‌گردد.
۶. به همین دلیل، معادل فارسی موقعیت مند که در مقاله‌ی فوق به کار گرفته شده است شامل موقعیت‌مند سازی و موقعیت‌مند شدن می‌گردد.
۷. interpretative repertoires
۸. conflict
۹. argumentation
۱۰. Speech act
۱۱. Face-threatening acts(FTAs)
۱۲. Directive
۱۳. I-position
۱۴. You-position
۱۵. Pre-planned

منابع

وراوینی، سعد الدین(۱۳۷۵)، مرزبان نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ ۶، تهران:انتشارات صفی علیشاه.

Avdi, E. &Georgaca, E. (2007), "Discourse Analysis and Psychotherapy:A Critical Review", *European Journal of Psychotherapy & Counselling, 9*(2), 157-176.-

Avdi, E. &Georgaca, E. (2009), "Narrative and Discursive Approaches to the Analysis of Subjectivity in Psychotherapy". *Social & Personality Psychology Compass, 3*(5), 654-670.

Avdi, E. (2008), "Analysing Talk in The Talking Cure: Conversation, Discourse and Narrative Analyses of Psychoanalytic Psychotherapy",*European Psychotherapy, 8*, 69-88.

Benson, Ciaran (2010)"From Dr. No to Dr. Yes Positioning Theory and Dr. Ian Paisley's Endgame" *Words of Conflict, Words of War: How the Language We Use in Political Processes Sparks Fighting*. FathaliMoghaddam and Rom Harre, eds. California: Praeger139-154.

Birch, David (1991), *The Language of Drama*. London: MacMillan.

Blackman, L., Cromby, J., & Hook, D. (2008), "Editorial: Creating subjectivities",*Subjectivity, 22*, 1-27.

Bloemendal, Jan, Peter G.F. Eversmann, Elsa Strietman (eds) (2013) *Drama, Performance, and Debate: Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*. The Netherlands:Koninklijke Brill NV, Leiden.

Bloor, Thomas and Meriel Bloor (2004),*The Functional Analysis of English: A Hallidayan Approach*. 2nded. London: Arnold.

Cairnie, Tracey Pilkerton (2010) "A Positioning Theory Analysis of Language and Conflict in Political Processes" *Words of Conflict, Words of War: How the Language We Use in Political Processes Sparks Fighting*. FathaliMoghaddam and Rom Harre, (eds). California: Praeger, 47-67.

Davies, Bronwyn & Rom Harré (1990) "Positioning: The Discursive Production of Selves",*Journal for the Theory of Social Behavior* 20(1): 43–63.

Evans, Michael S. (2016), *Seeking Good Debate*, California:University of California Press.

Gordon, Cynthia, (2015) "Framing and Positioning", *The Handbook of Discourse Analysis*,(eds) Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton & Deborah Schiffrin. 2nd Ed. West Sussex: Blackwell Publishers Ltd, 324-345.

Harré, R., & Van Langenhove, L. (1999),"Introducing Positioning Theory", R. Harré&L. Van Langenhove (Eds.), *Positioning Theory: Moral Contexts Of IntentionalAction*. Oxford, UK: Blackwell,14-31.

Haste, Helen (2004) 'Constructing the Citizen', *PoliticalPsychology* 25(3): 413–39.

Henriques, J. Hollway, W., Urwin, K., Venn, C., &Walkerdine, V. (1998). *Changingthe Subject: Psychology, Social Regulation and Subjectivity*, 2nd ed. London: Routledge.

Hermans, H. J. M. (2002), "The Dialogical Self as a Society of Mind: Introduction", *Theoryand Psychology*, *12*, 147-160.

Hermans, H. J. M. and AgnieszkaHermans-Konopka (2010), *Dialogical Self Theory: Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kerr, Anne, Sarah Cunningham-Burley and Richard Tutto*n* (2007), "Shifting Subject Positions: Experts and Lay People in Public Dialogue" *Social Studies of Science* 37/3 (June 2007) 385–411.

Moghaddam, Fathali M. and Rom Harr, (2010)"Words, Conflicts, and Political Processes", *Words of Conflict, Words of War: How the*

Language We Use in Political Processes Sparks Fighting, FathaliMoghaddam and Rom Harre, eds. California: Praeger,1-27.

Parker, I. (1992). *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. London: Routledge.
Sandole, D., and H. Van der Merwe (eds) (1995). *Conflict Resolution, Theory, and Practice*. New York: Manchester University Press.

Shotter, J. &Gergen, K. J. (1989). *Texts of Identity*. London:Sage.

Willig, C. (2008). *Introducing Qualitative Research in Psychology: Adventures in Theoryand Method*,2nd ed. Maidenhead, UK: Open University Press.

Trapp, Robert, "Introduction "(2009), *TheDebatabase Book: A Must-Have Guide For Successful Debate*. The Editors of Idea. 4th Ed. New York: International Debate Education Associatio, 1-15

بررسی همسانی‌هایِ سبکیِ *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*

شهرام احمدی[۱]
معصومه زنجانی[۲]
مصطفی میرداررضایی[۳]

چکیده

سبک را شیوه‌ی بیان خاص نثر یا نظم دانسته‌اند؛ یعنی این‌که چگونه نویسنده‌ای مشخّص مطالب خود را بیان می‌کند. لذا هر نویسنده‌ای برای بیان مطالب و افکار خود از ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیراتی که مختص به خود اوست، بهره می‌گیرد و این شیوه‌ی ابراز مطالب او تا حدّی با شیوه‌های موجود متفاوت است. از این رو، با دستیاری دانش سبک‌شناسی می‌توان به شاخصه‌های ساختِ یک اثر پی برد و باز از همین راه می‌توان با تطابق مولفه‌های یافت شده، آن اثر را با دیگر آثار مقایسه کرد؛ خاصه آثاری که به یک سیاق نوشته شده‌اند. این پژوهش که به شیوهٔ کتابخانه‌ی نوشته شده است می‌کوشد تا به بررسی همسانی‌ها و اشتراکاتِ سبکی (در دو محور زبانی و ادبی) *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* بپردازد و از آنجایی که *مرزبان‌نامه* را تالی *کلیله و دمنه* دانسته‌اند، مطالعه‌ی حاضر خصیصه‌های مشترک و مشابه این دو اثر را بررسی می‌کند. نتیجه‌ی این جستار نمایانگر مشابهت مشخصه‌هایی در محدودهٔ مختصات زبانی و مختصات ادبی که بالطبع این همسانی، سبک *مرزبان‌نامه* را به سیاق *کلیله و دمنه* (که نمودار اعلای سبک فنی است)، نزدیک کرده است.

واژگان کلیدی: سبک، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، محور زبانی، محور ادبی.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران؛
sh.ahmadi@umz.ac.ir
۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستانهای تنکابن
۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۱ـ مقدّمه

۱ـ ۱ـ سبک

سبک از نظر افلاطون ـ قدیمی‌ترین دیدگاه در این باره ـ سبک «به‌معنیِ هماهنگی کامل میان الفاظ و اندیشه است» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۸) و «کیفیتی است که در بعضی آثار وجود دارد و بعضی از آثار فاقد آن هستند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۲۵). امّا دیدگاه ارسطویی «سبک را به عنوان محصولی از عوامل متعددی در نظر می‌گیرد که در نوشته‌ای جمع می‌شود و آن را از دیگر نوشته‌ها متمایز می‌کند» (پیشین: همان‌جا). گذشته از یونانیان، ابن‌قتیبه (متوفای ۲۷۰ ه.ق) در کتاب الشعر والشعرای خود، این واژه را به«معنی «شیوه» و «روش»» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۶) به‌کار برده است. در ادب فارسی «برای نخستین‌بار در مقدمه‌ی کتاب مجمع الفصحای هدایت در کنار واژه‌های طرز، طریقه، سیاق، شیوه و معادل این‌ها به کار رفته است» (داد، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

سبک «مبهم‌ترین و ذهنی‌ترین مقوله در ادبیات است» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۴۰) و «علی‌رغم تلاش و کوشش فراوان هنوز تعریفی جامع و مانع از آن عرضه نشده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴-۸۵: ۲). این لغت در اصل «واژای عربی و به معنی گداختن زر و نقره است» (داد، ۱۳۸۳: ۲۷۶) و در اصطلاح ادبیات «شیوهٔ بیان خاص نثر یا نظم است؛ یعنی این‌که چگونه نویسنده‌ای مشخص مطالب خویش را بیان می‌کند» (کادن، ۱۳۷۷: ۶۶۳). استاد بهار که اولین کتاب سبک‌شناسی را در زبان فارسی نوشت معتقد است سبک «روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر» (بهار، ۱۳۶۹، ج۱:د) است و «شیوه‌ای [است] تازه که با شیوه‌های موجود فرق دارد» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۴۰).

۱ـ ۱ـ کلیله و دمنه، و مرزبان‌نامه

در حوزهٔ نثر فنّی فارسی، *کلیله و دمنه* «بهترین نمودار نحو و نویسندگی زبان فارسی است. بااینکه این کتاب از عربی ترجمه شده، قدرت بی‌نظیر نویسنده‌اش توانسته است آن را از زیر بار تأثیر نحو عربی سبکبال نگه دارد و نگذارد مانند بسی از کتب اسلام دستخوش تأثیر جمله‌بندی تازی گردد ودر همه زمانها ودر نزد ملتهای مختلف مشهور بوده و هنوز هم پس از چهارده قرن، در نزد خاص و عام بلند آوازه است» (بهار، ۱۳۶۹: ۲۵۳ ـ ۸). نام این کتاب پس از ترجمه به زبان پهلوی بر آن نهاده شده و ماخوذ است از دو کلمهٔ «کرتکا»

و «دمنکا»؛ نام هندی دو شکال. این دو نام، پس از ترجمهٔ کتاب به زبان پهلوی به صورت«کلیک» و«دمنک» درآمد وهنگام ترجمه به زبان عربی، «کلیله» و «دمنه» خوانده شد. نام اصلی کتاب، یعنی نام ابوابی که نخستین‌بار از هندی به پهلوی ترجمه شد، در زبان سانسکریت«پنچاتنتر» به معنی «پنج کتاب» یا«پنج باب» و یا«پنج حکمت» بوده است» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۴۳۵). در مبادی دوران فرهنگ اسلامی،«ابن المقفع» آن را از پارسی به عربی نقل کرد و کتاب *کلیله و دمنه* نام نهاد. ترجمهٔ عربی ابن المقفع، بزودی در دنیای اسلامی آن زمان شهرت یافت؛ هم از جهت سبک و اسلوب تدوینـ که تا آن روزگار در زبان عربی سابقه نداشته ـ و هم از حیث مهارتی که مترجم در انشای کتاب بشیوهٔ بدیع به کار برده بود (همان: ۴۳۴). در عصر سامانیان نخستین سخنگوی بزرگ فارسی، رودکی این کتاب را به نظم فارسی درآورد. در عهد بهرامشاه غزنوی ابوالمعالی نصرالله منشی، کلیله و دمنه را باردیگر به نثر فارسی ترجمه کرد و کمال قدرت آن را در بیان مطالب و حدتوانایی خویش را در نویسندگی ، در این کتاب به منصهٔ ظهور نشانده است و به تعبیر محققان علم سبک‌شناسی «الحق از همه فنی نویسان بعد از خود هم نیکوتر و پسندیده تر نوشت» (شمیسا، ۱۳۷۹:۱۳۴). این اثر از زمره‌ی آثار شگرفی است که کتاب‌های زیادی تحت تأثیر و به تأسی از آن نوشته شده است؛ یکی از کتابهایی که به تقلید از سبک *کلیله و دمنه* به رشتهٔ تحریر درآمده، *مرزبان‌نامهٔ* سعدالدین وراوینی است که از جهات مختلف (سبک، شیوهٔ داستان‌نویسی و تقلید از مضامین و معانی، کیفیت تلفیق جملات و گزینش لغات، استعمال مفردات عربی، آراستگی، صنایع بدیعی و لفظی و معنوی و ...) از همان انشای ابوالمعالی متأثر گردیده است.

مرزبان‌نامه نوشتهٔ سعدالدین وراوینی است که از ملازمان وزیر اتابک ایلدگز از اتابکان آذربایجان بوده است. اصل این کتاب رایکی از ملوک آل باوند به نام اسپهبد مرزبان بن رستم شروین در قرن چهارم به زبان طبری نوشته بود ودر اواخر قرن ششم واوایل قرن هفتم دو نفر بدون اینکه از کار یکدیگر خبر داشته باشند ـ وراوینی صاحب *مرزبان‌نامه* و محمدبن غازی الملطیوی صاحب *روضه العقول*ـ آن را به نثر فارسی ترجمه میکنند» (همان: ۱۳۲). این کتاب در نیمهٔ اول قرن هفتم هجری میان سالهای ۶۲۲ ـ ۶۱۷ به زبان پارسی دری آراسته به صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی و امثال و اخبار توسّط صدرالدین وراوینی به رشتهٔ تحریر درآمد.

از مختصات نثر فنی که در کتاب *کلیله ودمنه* نیز چنین اختصاصاتی دیده می‌شود: کثرت لغات عربی و جمع بستن جمع عربی استفاده از سجع، موازنه، اطناب یا بسط سخن، استفاده از آیات و احادیث و ضرب‌المثل و اشعار عربی، در آمیختگی نظم و نثر، وفور صنایع بدیعی و بیانی، استعمال افعال در معانی مجازی و آوردن مترادفات.

۱ـ ۲ـ تأثیرپذیری مرزبان نامه از کلیله و دمنه

از جمله کتبی که مستقیم و غیرمستقیم هم از جهت سبک و هم از نظر شیوهٔ داستان-نویسی و هم از حیث تقلید از مضامین و معانی از اسلوب *کلیله و دمنه* متأثر شده، *مرزبان‌نامه* می‌باشد. کیفیت تأثیرپذیری این نویسنده از کتاب *کلیله و دمنه* و سبک انشای آن، از آنجا می‌توان دانست که هم در دیباچه و هم در خاتمه کتاب خود، از آن نام برده و به‌ویژه در قسمت اخیر، پس از ستایش سبک نثر *کلیله و دمنه*، اثر خود را با آن از پاره‌ای جهات مقایسه کرده است (خطیبی، ۱۳۶۶ :۴۸۳).

امّا تأثیر سبک نثر *کلیله و دمنه* را در *مرزبان‌نامه* از چهارجنبه مختلف می‌توان مورد بحث و نقد قرار داد:

۱ـ در کیفیت تلفیق عبارات و تنسیق جملات؛

۲ـ در تقلید از معانی و مضامین؛

۳ـ در داستان‌پردازی؛

۴ـ در اقتباس و استعمال بعضی از امثله و اشعار حکم.

نه‌تنها در شیوهٔ انشای *کلیله و دمنه* را در کیفیّت تلفیق جمل و عبارات به تمام و کمال تقلید کرده است، بلکه در گزینش لغات نیز سبک معمول خود را که در دیگر قسمت‌های کتاب، بیشتر مبنی بر انتخاب و استعمال مفردات دشوار عربی و ترکیبات استعاری و کنایی و تشبیهات مضمر و مرکب فنّی است، بارها رها ساخته و خود را کمابیش در محدودهٔ همان ضوابطی نگاه داشته که ابوالمعالی در انشای کتاب خود از آن فراتر نرفته است؛ بنابراین *مرزبان‌نامه* وراوینی از جمله شاهکارهای بلامنازع ادب فارسی در نثر مصنوع مزیّن است و می‌توان آن را سرآمد همهٔ آنها تا اوایل قرن هفتم دانست (صفا، ۱۳۵۳: ۳۶۶).

این مقاله که به شیوهٔ کتابخانه‌ای تدوین یافته، به بررسی شاخصه‌های همسانِ سبکی (زبانی و ادبی) این دو اثر ارزشمند ادب فارسی می‌پردازد تا وجوه اشتراک آنها را نمایان سازد.

۱ـ ۳ـ پیشینهٔ پژوهش

بیشتر مطالعات صورت‌پذیرفته در خصوص این دو اثر در زمینهٔ شرح و توضیح جملات است و تاکنون پژوهش مستقلی تحت عنوان «مشابهت‌های سبکی دو اثر» خاصه از دیدگاه ساختار زبانی و سطح واژگانی و ساختار و کاربرد آنها، صورت نگرفته است.

۲ـ بحث

برای یافتن ویژگی‌ها و مشخصه‌های سبک‌ساز یک اثر «نخست باید اثر را خواند و خواند و خواند تا مجذوب آن شد و با فضای کلی آن اُنس گرفت. در این صورت ممکن است یک یا چند مختصهٔ سبکی تکرار شوندهٔ آن رخ نماید» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۸). از پس انس و بیرون کشیدن این مشخصه‌ها باید آنها را در سه قسم تقسیم‌بندی کرد. نخست مختصات زبانی اثر، دوم مختصات ادبی و سرانجام مختصات فکری؛ این مطالعه، به بررسی مشابهت-های مختصات سبکی زبانی این دو کتاب پرداخته می‌شود:

۲ـ ۱ـ مختصات زبانی

۲ـ ۱ـ ۱ـ مصدر مرخّم

هرگاه علامت مصدر «ـَ ن» از آخر آن حذف شود، مصدر مرخّم حاصل می شود و در جایگاه اسمی نقش‌های آن را پذیرا می‌شود. در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* فراوان از مصدر مرخّم بهره‌گیری شده و از این منظر به هم شباهت دارند:

تیمار داشت مستقبل در احراز خیر و دفع شر (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳:۸۰)

خردمند و حلال زاده را چاره نباشد از گزارد حق و تقریر صدق (همان: ۸۹)

و از حقوق پادشاهان بر خدمتکاران گزارد حقّ نعمت و تقریر ابواب مناصحت است (همان: ۹۴)

تا بدانی که چون استبداد ضعفا از پیش برد کارها قاصر آید (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۲۴۴)

از موانع پیش برد آن چیست و طریق تمشیت کدام (همان: ۳۴۶)

بگفت او طاعت خدای عزّ و جل را گردن ننهند (همان: ۳۹۴)

۲ـ ۱ـ ۲ـ استعمال جمع‌های غیرمعمول

در کتاب *کلیله و دمنه* جمع‌های غیرمعمول بسیاری به چشم می‌خورد. مثلاً با اینکه دوباره جمع بستن جمع‌های مکسّر عربی مانند عجایب و ملائک با پسوند «ات» یا نشانه‌های دیگر جمع عربی و فارسی برای بیان مفهوم جمع درست نمی‌نماید، ولی برخی از جمع‌های مکسّر عربی در فارسی ارزش و مفهوم جمع بودن خود را از دست می‌دهند و یا رنگ‌باخته و کمرنگ می‌گردند و در نتیجه، دوباره با نشانه‌های جمع فارسی و عربی جمع بسته می‌شوند. در *کلیله و دمنه* جمع‌هایی از نوعِ کرام، عظام، اثمار، دواعی، مخایل، مواهب، شوایب، عواقب، عوارض، تجارب، اسلاف، براهمه، اماثل، فواتح، قبایح، نوائب، ازهار، اشجار، تعریضات، متنزّهات، افعال و ... در سراسر متن دیده می‌شود که این خصیصه را در *مرزبان‌نامه نیز می‌توان مشاهده کرد:*

مقامگاه از دور می‌بینم شموم ازاهیر و ریاحین بمشام می‌رسد (ص ۸۶)

واژهٔ «ازاهیر» بفتح اول جمع ازهار و ازهار نیز جمع «زهر» است به معنی گل و شکوفه و نیز واژه‌ی «اساریر» جمع اسرار و اسرار جمع سر یا سرر (به معنی چین و پیشانی و خط کف دست) و واژه‌ی «اقاویل» جمع اقوال و اقوال جمع قول به معنی سخنان باطل است در زیر:

اسرار فرّ ایزدی از اساریر جبهت او اشراق کردی (ص ۹۵)

اقاویل او را لباس صدق پوشانیدی (ص ۱۶۵)

۲ـ ۱ـ ۳ـ استعمال صفاتِ مشابه

۲ـ ۱ـ ۳ـ ۱ـ صفات مشتق مشترک در دو کتاب

الف) نا + اسم یا صفت

ناصواب: از این اندیشهٔ ناصواب درگذر و همّت بر اکتساب ثواب مقصورگردان (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۴۵)

ناموافق: که راه مخوفست و رفیقان ناموافق . (همان: ۴۵)

ناحق: این خون ناحق ریخته شدی (همان: ۲۶۴)

ناموقع: فردا از مادر ملک عقیم فتنهایِ ناموقع زاید (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۱۲۳)

نامحدود: در ایامی محدود سود و زیانی نامحدود برافشاند (همان: ۱۶۲)

ناساز: باندیشهٔ آن برود زدی که آن زخمهٔ ناساز در پرده بماند (همان: ۵۱۱)

ب) بی + اسم

بی‌نهایت: اختلاف میان ایشان در معرفت خالق و ابتدای خلق و انتهای کار بی نهایت (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۴۸)

بی اصل: بنای خدمت و مناصحت بی اصل و ناپاک بر قاعدهٔ بیم و امید باشد (همان: ۹۳)

بی‌محابا: مناص از خصمان بی‌محابا ما را همینست (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۴۳۲)

ج) هم + اسم

با کسانی که کفاءَت ایشان ندارد خود را هم تگ و هم عنان سازد (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۳۴۵)

بخواهم که همزاد و هم نشین خود را بکشت و هم خانه و هم خوابهٔ خود را هلاک کرد (همان: ۲۸۵)

چنانک کبوتر هم آشیانهٔ عقاب باشد و میش ، همخوابهٔ ذئاب (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۴۴۷)

۲ـ ۱ـ ۳ـ ۲ـ صفات مشتق و مرکبِ مشترک در دو کتاب

الف: صفات مستخرج از *کلیله و دمنه*

کافردل (ص ۵۰)، بدکار (ص ۷۸)، جان‌شکر (ص ۸۱)، خون‌خوار (ص ۸۷)، پرکنده و بال‌گسسته (ص ۱۰۴)، پرریاحین (ص ۱۰۵)، پرشکوفه (ص ۱۰۵)، مادرزاد (ص ۱۰۶)، درازگردن (ص ۱۰۸۲۳)، کشیده‌بالا (ص ۱۰۸)، ضعیف‌دل (ص ۱۱۵)، رکیک‌رای (ص ۱۱۵)

ب: صفات مستخرج از *مرزبان‌نامه:*

شیرین‌شمایل (ص ۲۳)، غرایب‌بار (ص ۲۸)، بکرآمدهٔ غیب (ص ۲۹)، شوخ‌چشم (ص ۳۲)، دور پایان (ص ۳۳)، شاهدروی (ص ۶۳)، خوش‌زخمه (ص ۷۲)، قوی‌حال (ص ۷۸)، دل‌سنگین (ص ۸۲)، مقبل‌نهاد (ص ۹۷)، زمام گسسته (ص ۸۷)

۲ـ ۱ـ ۴ـ استعمال افعال ناقص

افعالی که دارای کلیهٔ ساخت‌های صرفی فعل نیستند. فعل‌هایی که برای شخص و عدد صرف نمی‌شوند. این افعال با کمک واژگانی سازندهٔ «وجه غیرمشخص» در فارسی هستند؛ مانند باید، توان، بتوان را که در وجه خبری و التزامی به کار می‌روند.

۲ـ ۱ـ ۴ـ ۱ـ کاربرد فعل از مصدر«توانستن»:

من بنده را خود این محل از کجا تواند بود (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۰)
کسانی که بی ایشان کار ملک راست نتواند بود (همان: ۲۱)
هیچ علاجی در وهم نیامد که موجب صحت اصلی تواند بود (همان: ۴۷)
لطایف و عواطف و بدایع عوارف بجای نتوان آورد (ص ۲۳۴)

از بیم نیش زنبوران در پیرامنش بنوش صفو آن نتوان رسید (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۶۸)
وجه خلاص جز بلطف احتیال نتوان اندیشید (ص ۷۰)
موشی بیک شب نانی چگونه تواند خوردن (ص ۱۶۵)
جای نیابی که آن پنهان توان کرد (ص ۱۶۸)

۲ـ ۱ـ ۴ـ ۲ـ کاربرد فعل از مصدر«بایستن»

فعل بایستن به معنی لازم بودن ، ضرورت داشتن و مورد احتیاج بودن است. در فارسی دری یعنی زبان رسمی ادبی بعد از اسلام، فعل بایستن به همین معانی مذکور بکاررفته است. نمونه هایی از فعل کمکی از مصدر بایستن در کتاب *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*:

از محاسن عقل و خرد اقتباس باید گرفت . (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۲۱)
بدین قناعت باید کرد و بازگشت (ص ۱۱۷)
هرگاه که این غدار مکار بیاید آماده و ساخته باید بود (ص ۹۹)
علم خود را در کار باید داشت و .... (ص ۱۸۰)

از بهر صلاح کلّی مالی وافر انفاق باید کرد (ص ۴۸)
آنچ حقیقت حالست، صریح می‌باید گفت (ص ۱۵۵)
اکنون ترا بکنار این دریا کشتیهای بسیار می باید ساختن (ص ۱۴۴)
این گربه را نکو باید داشت که در صید بدین چستی و چالاکی .... (ص ۵۰۰)

۲ـ ۱ـ ۵ـ کاربرد فعل «آمد» به معنی بود و شد

نزدیک آمد که پای از جای بشود (کلیله و دمنه، : ۴۵)
از هوش بشد ؛ درودگر باز رسید (همان: ۶۲)
کارها بر قضیت عقل پردازد تا از پشیمانی فارغ آید (همان: ۵۲)
در اکرام و انعام فراخور علوّ همت و فرط سیادت آن افراط فرموده آید (همان: ۳۹۱)

حق‌شناسان نعمت خداوندگار از روزگار چه آید (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۵۵۵)
در شریعت انصاف بچه تأویل درست آید؟ (همان: ۵۴۱)
جز بمیزان امعانِ او موازنه این نظر راست نیاید؟ (همان:۵۳۰)
ازالت خبث آن صورت کردم ، سودمند نیامد (همان: ۱۵۵)

۲ـ ۱ـ ۶ـ کاربرد فعل دعا

در افعال دعایی باید حرف «الف» قبل از ضمیر سوّم شخص مفرد یا (شناسه) در فعل مضارع (بدون می یا همی یا ب) آورد؛ مانند کناد، بیناد، رساد (شریعت، ۱۳۶۷: ۱۴۵). این افعال در هر دو کتاب *مرزبان‌نامه* و *کلیله و دمنه* در پایان هر باب آورده شده است. برای نمونه، فعل «داراد» از افعال دعایی پرکاربرد است که برای جملات دعای پایان بابها استعمال شده و گاهی داراد به قرینه نیامده است.

منابر اسلام را شرقاً و غرباً بفرّ و بهای القاب میمون و زینت نام مبارک شاهانشاهی مزیّن گرداناد و خاک بارگاه همایون را سجده گاه شاهان دنیا کناد (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۴)

مار گفت : زندگانی ملک دراز باد (همان: ۲۳۲)

ایزد تعالی کافّه مومنان را سعادتِ هدایت و ارشاد ارزانی داراد (همان: ۲۵۹)

ایران دخت گفت : مباد که شاه را باضطرار غمناک باید بود (همان: ۳۶۳)

تحصیل سعادتین میسر کناد و برخیز مواظب داراد بمنه وسعه جود (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۲۰۹)

خواجه جهانرا در مراقی منزلت داراد (همان: ۳۴۶)

این عیش و تنعّم که وصت زوال و تصرّم مبیناد (همان: ۴۸۵)

۲ـ ۱ـ ۷ـ منفی کردن فعل با «نه» در آغاز جمله

اگر نه آنستی که تن من بر این رنج ها الف گرفته است و در مقاسات شداید... (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۸۷)

او چون سایه چاه پایدار باشد، نه چون نور ماه در محاق و زوال (همان: ۱۹۷)

با این همه اگر نه آنستی که ایزد تعالی بمودّت و صحبت تو بر من منّتی تازه گردانید (همان: ۲۴۵)

امّا نه چنانست که او با خود قرار می‌دهد (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۴۲)

نه چون گله و رمه گوسفندانیم که مجمع و مضجع بیکجای دارند (همان: ۴۳۳)

سخن نه چنان راند که اسماع شنوندگان را مقاعد قبول جای گیرد (همان: ۷۰۶)

هر اساس که نه بر راستی نهی، پایدار نماند (همان: ۴۴۱)

۲ـ ۱ـ ۸ـ استعمال «ی» استمرار و شرط

در این مورد بیشتر «ی» در آخر ماضی مطلق به جای «می» در اول آن بکار می‌رود. نیز استعمال «یای» استمراری و شرطی و تمنایی و ... در افعال مشاهده می‌شود.

در میان ایشان پنج زاغ بود و به فضیلت رای .... مشهور و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت ایشان کردندی و در حوادث بجانب ایشان مراجعت نمودی و ملک ایشان را مبارک داشتی و درابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی (کلیله و دمنه، : ۱۷۲)

شبهای مقمر پیش دیوارهای توانگران بیستادمی و هفت بار بگفتمی شَولَم شَولَم و دست در روشنایی مهتاب زدی و بیک حرکت پیام رسیدمی و بر سر روزنی بیستادمی (همان: ۴۹)

هر کسی به رأی خویش در مهمات اسلام مداخلت کردی ، و اصول شرعی و قوانین دینی مختلّ و مهمل گشتی (همان: ۴)

هر روز از نمک زار خرواری بر پشت او نهادی و بشهر آوردی فروختن را (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۵۰۱)

جفتی مرغ ماکیان در خانه داشتند که خایه کردندی (همان: ۵۲۷)

هرگاه مرغان خایه نهادندی، آن موش بدزدیدی با سوراخ بردی، مرد گمان بردی ... . (همان: ۵۲۸)

۲ـ ۱ـ ۹ـ حالات مشابه بکارگیری حروف اضافه

۲ـ ۱ـ ۹ـ ۱ـ «را» به جای کسرهٔ نقش نمای اضافه (نشان مضاف الیه) (رای فک اضافه)

مرا سبک سیر خاک پای نام کرده ست (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۲۲۵)

درد فراق ایران دخت را شفا نمی بینم (همان: ۳۸۶)

کدام بنده این عاطفت را شکر تواند گزارد . (همان: ۳۹۲)

گردش او اعتماد را نشاید . (همان: ۱۹۲)

دستور را از این سخن سنگی عجب بدندان آمد (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۷۳) (که در اینجا را فک اضافه است و بجای کسرهٔ نقش نمای اضافه آمده است (بدندانِ دستور)

خفته را عنان تصرف یکباره در دست طبیعت نهاده اند (همان: ۲۸۳)

تریاک این درد را تعبیه در زهر او می بینم (همان: ۵۳۰)

ما را سال عمر برآمد و پر و بال نشاط شکست (همان: ۶۵۴)

۲ـ ۱ـ ۸ـ ۲ـ استعمال «را» به معنی «برای»

انصار حق را سعادت هدایت راه راست نمود (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۳)

او خلاص خود را طریقی می‌جست (همان: ۵۶)

هر گفتاری را پاداشی است، عاجل و آجل و قول او حکمی خواهد بود (همان: ۱۴۵)

گفت چهار کس را اهلیت اعتماد نتواند بود (همان: ۳۸۵)

این جمل مومن نهاد موم سرشت لین را گناهی نیست (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۶۴۳)

هیچ تدبیری دفع این داهیه را نمی‌شناسم (همان: ۵۰۷)

او دانا را از همه کسی طالب‌تر (همان: ۷۲۹)

بر دوش نهاد تا بدیهی برد فروختن را (همان: ۶۸۵)

۲ـ ۱ـ ۱۰ـ ترکیب‌های اضافی و وصفی مقلوب

چه بزرگ جنونی و عظیم غبنی باشد باقی را بمانی و دایمی را بزایلی فروختن (کلیله و دمنه، : ۵۵)

نیک بر حذر باید بود که بزرگ خطری است (همان: ۶۲)

هوای عصیان از سر او باد خانه ای ساخت (همان: ۸۹)

برهمن جواب داد که نیکوتر سیرتی و پسندیده تر طریقتی ملوک را (همان: ۳۴۷)

چون ملک‌زاده کنانه خاطر از مکنون سر و مکتوم دل پرداخت... (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۸۸)

کنگره او سر بر سپید کوشک فلک افراخته (همان: ۱۶۱)

... که نشست جای ترا شاید پرداخته کنند (همان: ۱۷۲)

هر چ من در چهل سال از سر چوب پاره ش را میگویم (همان: ۲۰۶)

۲ـ ۲ـ مختصات ادبی

۲ـ ۲ـ ۱ـ صناعات بدیعی

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۱ـ سجع

از بارزترین مشخصهٔ نثرهای فنی است که از زمان‌های قدیم برای بیان و ارادت غیبی و مفاهیم دینی به کار می‌رفته و موجب تمایز اسلوب و کیفیت آنها از کلام عادی می‌شده است (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۶۳). در کتاب کلیله و دمنه صفحه‌ای نیست که در آن سجع دیده نشود. در کتاب *مرزبان‌نامه* نیز به تأسی از *کلیله و دمنه* به شیوهٔ معمول در آثار فنّی سجع به کار می‌رود.

دمنه گفت : چون مرد دانا و توانا باشد مباشرت کاربزرگ و حمل بارگران او را رنجور نگرداند و مباحث همت روشن رأی را کسب کم نیاید ، عاقل را تنهایی و غربت زیان ندارد (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۶۴)

هر که درگاه ملوک را ملازم گردد و از تحمّل رنجهای صعب و تجرّع شربتهای بدگوار تجنّب ننماید و تیزی آتش خصم بصفای آب حلم بنشاند و شیطان هوا را به افسون خرد در شیشه کند و حرص فریبنده را بر عقل رهنما استیلا ندهد و بنای کارها بر کوتاه دستی و رای راست نهد و حوادث را به رفق و مدارا تلقّی نماید (همان: ۶۵)

حمد و ثنایی که روایح ذکر آن چون ثنایای صبح ، بر نکهت دهان گل خنده زند و شکر و سپاسی که فوایح نشر آن چون نسیم صبا جعد و طرهٔ سنبل شکند ؛ ذات پاک کریمی را که از احاطت بلطایف کرمش، نطق را نطاق تنگ آمده و ... (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۳)

زیرک گفت : شنیدم که خروسی بود جهان گردیده و دامهای مکر دریده و بسیاری دستانهای روباهان دیده و داستانهای حیل ایشان شنیده (همان: ۴۴۵)

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۲ـ جناس

جناس آن است که گوینده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه، و در معنی مختلف باشند دو کلمه متجانس را دو رکن جناس می‌گویند (همایی، ۱۳۶۳: ۴۸). در دو کتاب مزبور، به فراوانی از انواع جناس استفاده شده است:

باری عاجل و آجل به هم پیوند (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۴۴)

و الّا بشرط مثابرت و مصابرت در پیش نتوان گرفت (همان:۴۷۰)

بدگمانی و نفرت بیشتر شود و احتراز و احتراس فراوان تر لازم آید (همان: ۲۸۷)

هیچ خانه از خانهای کریم و قدیم که بنیاد بر تأثل و تاصّل دارد (مرزبان نامه، ۱۳۸۰: ۵۱۵)

هر یک را بکاری منصوب کرد و بخدمتی منسوب کرده‌اند (همان: ۱۱۱)

رفق شامل و نصح کامل، مایهٔ بسیار و تجربت فراوان (همان: ۱۴۶)

به کنار این شهر دریا نیست هایل میان شهر و بیابان حایل (همان: ۴۰)

از خدعه این سراب غرور در مستی شراب غرور بماند (همان: ۴۴)

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۳ـ ازدواج، تضمین المزدوج، اعنات القرنیه

آن است که در اثنای جمله نثر یا نظم، کلماتی را پیوسته یا نزدیک به یکدیگر بیاورند که در حرف روی موافق باشند (همایی، ۱۳۶۳: ۴۷)؛ به عبارتی، «ازدواج» عبارت است از همنشینی دوسازهٔ متجانس یا مسجّع است، این آرایه اگر بین سازه‌های همپایه برقرار شود زیبایی کلام را دوچندان می‌کند.

چون دست نداد از متابعت و مشایعت من اعرض کردند (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۷۳)

کسانی که من قوّت و شوکت بیشتر دارند (همان: ۱۶۰)

از تقبیح احوال و افعال وی بپرهیزم (همان: ۶۶)

عنان تمالک و تماسک از دست او بشد (همان: ۷۰)

زبان بکلمات موحش و منکران مفحش بگشودی (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۵۲۸)

لیکن میخ موالفت و موانست یکساله که در آن موطن بدامن او فرو برده بودند (همان: ۱۱۹)

فکر مصایب ازالت این غایله هایله بر چه وجه فرماید (همان: ۴۸۶)

ملک از دیگران که مقدّمان و مقدامان لشکر بودند (همان: ۴۸۷)

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۴ـ جمع و تقسیم

از جمله صنایعی که در نثر هر دو کتاب مکرّر مشاهده می‌شود، جمع و تقسیم است. در این صنعت، مفهوم به صورت جمع، در آغاز عبارت ذکر می‌شود و سپس به طریق تقسیم در عبارت بعد به اجمال بیان می‌گردد. گاه نیز این صنعت به صورت جمع و تقسیم و تشریح در می آید ؛ به این ترتیب که در آغاز موارد را به طور جمع و سپس هر یک را به اختصار به طریق تقسیم در پی آن ذکر کرده و آنگاه هر مورد را در جمله یا جمله‌های متقارب و متناسب شرح می‌دهد.

اهل دنیا، جویان سه رتبتند و بدان نرسند مگر به چهار خصلت: امّا آن سه که طالبند : فراخی معیشت و رفعت منزلت و رسیدن به ثواب آخرت و آن چهار که مطلوب است بدین اغراض و بجز آن نتوان رسید (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۵۵)

ـ آفت ملک، شش چیز است: حرمان و فتنه ، هوی و خلاف روزگار و تنگ خویی و نادانی. حرمان آن است که نیکخواهان را از خود محروم گرداند و اهل رای و تجربت را خوار فرو گذارد و از فتنه، جنگ های نابیوسیده و کارهای نااندیشیده حادث گردد و ... و هوی، مولع بودن به زنان و شکار و سماع و شراب و امثال آن و خلاف روزگار و باو قحط و .... و تنگ خویی ، افراط خشم و ... و نادانی ، تقدیم نمودن ملاطفت (همان: ۷۵)

- عقل مرد را به هشت خصلت می توان شناخت: اوّل به وفور رفق و حلم، دوم خویشتن-شناسی و صیانت ذات، سیّم طاعت پادشاهان عادل و طلب رضایت خاطر و تحرّی فراغ ایشان و .... (همان: ۲۹)

- داستان گفت؛ سه عادت از عادت جاهلان است: یک خود را بی‌عیب پنداشتن. دوّم، دیگران را در مرتبه دانش، از خود فروتر نهادن. سیم به علم خویش خرم بودن و خود را بر قدم انتها دانستن و درغایت کمال پنداشتن (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۱۰۶)

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۶ـ تنسیق الصفات

ببر نائی نوخط آشوبِ زنان و فتنه مردانِ بلند بالای باریک میان چُست سخن نغز بذله قوی ترکیب (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۷۵)

سوم بازرگان بچه ای هشیار کاردان وافر حزمِ کامل خرد صایب رای ثاقب فکرت و چهارم برزیگر بچه ای توانا وبازور (همان:۴۱۰)

شنیدم که وقتی مردی بود ، جوانمرد پیشه ، مهمان پذیر , عنان گیر ، کیسه پرداز ، غریب نواز (همان: ۱۵۸)

کدام شوم اخترِ بد گوهرِ تیره رای خیره روی بی بصر را این خذلان در راه افتاد (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۶۴۲)

شنیدم که بازرگانی پسری داشت مقبل طالع، مقبول طلعت، عالی همت، تمام آفرینش (همان: ۱۵۹)

رای آنست که هم امروز رسولی فرستیم مردی رسم شناس ، سخن گزار ، هنرور ، بآلت که بکفالت او کفایت مهمات باز شاید گذاشت (همان: ۴۹۴)

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۷ـ ارسال مثل

ارسال المثل هنگامی است که شاعر یا نویسنده از ضرب‌المثلی معروف در سخن خود بهره گیرد یا سخنی حکیمانه بیاورد که بعدها جنبهٔ مثل پیدا کند. اساس ارسال‌المثل بر تشبیه است. استفاده از ضرب‌المثل در ادبیات و فرهنگ تمامی ملل سابقه‌ای طولانی دارد. نمونه-های بسیاری از این صنعت را در *کلیله و دمنه* و به تقلید از آن در *مرزبان‌نامه* می‌توان دید.

- **" گفته اند صحبت پادشاه و قربت جوار او به گرمابهٔ ماند که هر که بیرون بود ، به آرزو خواهد کرد اندرون شود و هر ک ساعتی درون او نشست و از لدغ حرارت آب و ناسازگاری های او متأذی شود ، خواهد که زود بیرون آید** (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۲۵۳)

- **اگر مال به دست آرد و در تثمیر آن غفلت ورزد، زود درویش شود، چنانکه خرج سرمه، اگرچه اندک اندک اتفاق افتد، آخر فنا پذیرد او اگردر حفظ و تثمیر جدّ نماید و خرج آن بر وجه کند، پشیمانی آرد و ... چون حوضی که پیوسته آب در وی می‌آید و آن را بر اندازهٔ مدخل مخرجی نباشد لاجرم از جوانب راه جوید و بترابد** (همان: ۵۵)

" صحبت اشرار ، مایهٔ فساد است و شقاوت و مخالطت اخیار، کیمیای سعادت و مثل آن چون باد سحری است که اگر بر ریاحین وزد ، نسیم آن به دماغ رساند و اگر بر پارگین گذرد بوی آن را حکایت کند (همان: ۱۱۴)

پادشاه کریم اعراق لطیف اخلاق ، که خول و خدم او نه بر این گونه باشند؛ بدان عسل مصفّی ماند که از بیم نیش زنبوران در پیراهنش ، به نوش صفو آن نتوان رسید (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۲۳۰)

هر که را دردی پدید آید که وجه مداوات آن شناسد و به تعلّل روزگار برد و به اصلاح بدن و تعدیل مزاج مشغول نگردد؛ بدان کس ماند که همهٔ اعطاف و اطراف جامهٔ او ، شعلهٔ آتش سوزان فرو گیرد و او متفکّر و متأنّی تا خود دفع آن چگونه تواند کرد (همان: ۲۳۴)

۲ـ ۲ـ ۲ـ عناصر بیانی

۲ـ ۲ـ ۲ـ ۱ـ تشبیه

مانندەکردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعائی باشد نه حقیقی (بیان شمیسا، ص ۶۷). بسامد بکارگیری این عنصر

ادبی در *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* در اوج است (البته بیشتر تشبیه‌ها در قالب اضافهٔ تشبیهی نمود یافته):

آتش فتنه: نشاندن آتش فتنه بی مهابت شمشیر آبدار متعذّر (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۶)

دیو فتنه: بر اثر آن اگر دیو فتنه در سر آل بو حلیم جای گرفت (همان: ۹)

آتش غیرت: فروغ خشم آتش غیرت در مفرش وی پراکَند (همان: ۷۴)

دیو فتنه: دیو فتنه در دل او بیضه نهاد (همان: ۸۹)

زندان دهان: هر سخن که از زندان دهان جَست (همان: ۹۹)

آتش فراق: آتش فراق ترا بآب وصال او تسکینی می‌دهد (همان: ۲۴۳)

امّا کتاب *مرزبان‌نامه* سراسر سرشار است از صناعت تشبیه:

میان طلب (ص ۲۱)، ساغر انصاف (ص ۳۴)، شکوفهٔ گفتار (ص ۴۵)، رنگ تکلف (ص ۵۳)، آتش برق (ص ۵۹)، خرمن تمنی (ص ۷۱)، خلاب اختلاب (ص ۸۶)، حلقهٔ فرمانبردار (ص ۱۲۶)

۲ـ ۲ـ ۲ـ ۲ـ استعاره

استعاره «در لغت مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری. زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقه‌ی مشابهت به‌جای واژه‌ی دیگری به‌کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۷). این صناعت، بزرگترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنری است و کارآمدترین ابزار تخیّل و یکی از صورخیال بسیار مشهور که تأثیر آن در ذهن شنونده و خواننده فراوان است:

تو بنادانی بچگان باد دادی و آتش برمن ببار‌یدی (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳: ۱۱۳)

آتش استعاره از ظلم و ستم

چون شاه سیارگان بافق مغربی خرامید (همان: ۱۱۶)

شاه سیارگان استعاره از خورشید

جمال جهان آرای بنقاب ظلام بپوشانید . سپاه زنگ بغیبت او بر شکر روم چیره شد (همان: ۱۱۶)

سپاه زنگ استعاره از شب و لشکر روم استعاره از روز

شاه سیارگان عروس وار در جلوه گاه مشرق پیدا آمد (همان:۳۵۱)

شاه سیارگان استعاره از خورشید

بدانستم که این عروس زال بسیار پادشاهان جوان را خورد (همان: ۴۱۶)

عروس زال استعاره از دنیا

حضور و بسامد صناعت استعاره‌ی مصرحه در *مرزبان‌نامه* نیز قابل توجه است:

ارزق کبود استعاره مصرحه از آسمان نیلگون (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۴۴)

طاق لاجوردی استعاره مصرحه از آسمان (همان: ۱۵۳)

آسیای مردم سای استعاره مصرحه از گردون (همان: ۳۱۵)

مرغزار نیلوفری استعاره مصرحه از آسمان (همان: ۲۷۸)

مشبعذ این هفت حقه پیروزه استعاره مصرحه از افلاک (همان: ۳۱۹)

کاخ زمردین استعاره مصرحه از سراپرده آسمان (همان: ۲۷۸)

قفص (قفس) آبگون استعاره مصرحه از آسمان نیلگون (همان: ۳۶۰)

سبز خنگ جهان نورد استعاره مصرحه از فلک (همان: ۵۰۰)

مرغزار بنفشه گون استعاره مصرحه از آسمان نیلگون (همان: ۶۰۰)

حقه زمردین استعاره مصرحه از فلک (همان: ۵۹۰)

همچنین نمونه‌های زیر همه استعاره از خورشیدند که نمایانگر اعتقاد نگارندهٔ کتاب به بهره‌گیری از این صناعت است:

غزالهٔمرغزار گردون استعاره مصرحه از خورشید (همان: ۶۹)

زیور منور روز استعاره مصرحه از خورشید (همان: ۱۳۹)

یوسف چهره استعاره مصرحه از خورشید (همان: ۳۲۰)

درست مغربی استعاره مصرحه از گرده زرین خورشید (همان: ۴۰۰)

طاووس مشرقی استعاره مصرحه از خورشید (همان: ۴۲۹)

سلطان یک سواره	استعاره مصرحه از	خورشید (همان: ۵۰۰)
شاه سیارات	استعاره مصرحه از	خورشید
(همان: ۴۳)		
خانه خدای سپهر	استعاره مصرحه از	خورشید (همان: ۶۳۷)

۲ـ ۲ـ ۲ـ ۳ـ کنایه

کنایه از «مصدر (کنی یکنی) یا (کنایکنو) یعنی هم به صورت ناقص یائی و هم ناقص واوی به معنی پوشیده سخن گفتن است» (تجلیل، ۱۳۸۵ :۸۰) و عبارت است از ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر و این دریافت از طریق انتقال از لازم به ملزوم صورت می‌گیرد. در این صناعت، شاعر یا آفریننده‌ی سخن می‌کوشد «جمله را چنان ترکیب کند و به‌کار برد که ذهن شنونده، از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد» (همایی، ۱۳۶۳: ۲۵۶). پس کنایه عبارت است از «ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر و این دریافت از طریق انتقال از لازم به ملزوم [...] صورت می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۵) و لذا در صناعت کنایه باید بتوان هردو معنی لازم و ملزوم را از عبارت دریافت؛ یعنی ظاهر کنایه باید راست باشد (برای مثال در کنایه‌ی «سیه‌کاسه» ممکن است واقعاً کاسه‌ای سیاه موجود باشد (لازم) و معنای کنایی آن بخیلی و خسیسی (ملزوم) از طریق سیاه بودن آن کاسه حادث می‌شود.

نمونه‌هایی از کنایه در *کلیله و دمنه*:

آینه فرا روی کسی داشتن (کلیله و دمنه، ۱۳۷۳ :۱۱۳) سطر ۱۲

از پای درآوردن (همان: ۴۱۶) سطر ۲

از جای بشد (همان:۷۰) سطر ۵؛ (همان:۹۱) سطر ۳

از دست برداشتن (همان: ۹۰) سطر ۱

انگشت گزیدن (همان:۲۱) سطر ۸؛ (همان: ۶۰) سطر ۱۶؛ (همان: ۳۸۲) سطر ۱۴

به انگشت پای جستن (همان: ۲۱۳)[۱۲] سطر ۱۳

نمونه هایی از صناعت کنایه در مرزبان‌نامه

ـ از بن دندان (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۰: ۱۲۶)

ـ از پوست بدر آمدن (همان: ۱۷۲)

ـ هادم اللذات (همان ۱۸۹)
ـ از حال برفتن (همان ۲۹۲)
ـ چهار پهلوشدن (همان: ۳۸۶)
ـ سلسلهٔ بی‌صبری جنبیدن (همان: ۴۶۰)

نتیجه‌گیری

مرزبان‌نامه از جمله کتابهایی است که به تقلید از سبک *کلیله و دمنه* نوشته شده. این کتاب که پس از هفتاد سال از تألیف *کلیله و دمنه*، به رشتهٔ تحریر درآمده از بسیاری از مزایای سبک «ابوالمعالی» بهره گرفته است. با عنایت به دستاوردهای این پژوهش که به بررسی مشخصه‌های همسان سبک دو کتاب پرداخته، موارد متابعت *مرزبان‌نامه* از *کلیله و دمنه* مشخص و معین شد. این دنباله‌روی در **محدودهٔ مختصات زبانی** عبارتست از: مصدر مرخّم، استعمال جمع‌های غیرمعمول، استعمال صفاتِ مشابه، صفات مشتق مشترک در دو کتاب، صفات مشتق و مرکبِ مشترک در دو کتاب، استعمال افعال ناقص (کاربرد فعل از مصدر«توانستن»، کاربرد فعل از مصدر«بایستن»)، کاربرد فعل «آمد» به معنی بود و شد، کاربرد فعل دعا، منفی کردن فعل با «نه» در آغاز جمله، استعمال «ی» استمرار و شرط، حالات مشابه بکارگیری حروف اضافه، ترکیب‌های اضافی و وصفی مقلوب و در **محدودهٔ مختصات ادبی**، در بخش صناعات بدیعی: بکارگیری صناعات ادبیِ سجع، جناس، ازدواج، تضمین المزدوج، اعنات القرنیه، جمع و تقسیم، تنسیق الصفات، ارسال مثل و در بخش عناصر بلاغی: تشبیه و استعاره می‌باشد.

نویسندهٔ *مرزبان‌نامه* تا حد امکان کوشیده تا با بهره‌گیری از صناعات ادبی و امکانات زبانی‌ای که از مشخصه‌های اصلی سبک *کلیله و دمنه* و نثر فنّی است، کتاب خود را به سیاق آن کتاب نزدیک کند و با عنایت به مولفه‌های همسان هر دو کتاب، اغراق نیست اگر گفته شود که به خوبی از پسِ این کار برآمده است.

منابع

کتاب‌های (فارسی)

ـ بهار، محمدتقی (۱۳۶۹)، *سبک‌شناسی یا تطور نثر فارسی* ، جلد اول، تهران: امیرکبیر
- پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱)، *سفر در مه*، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
ـ تجلیل، دکتر جلیل(۱۳۸۵)، *معانی و بیان، تهران* : مرکز نشر دانشگاهی.
- خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب فارسی*، چاپ اوّل، تهران: نشر زوار.
ـ داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
ـ شریعت، محمدجواد (۱۳۶۷)، *دستور زبان فارسی*، اصفهان: انتشارات اساطیر.
ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *بیان*، تهران: فردوس.
ـ ---------- (۱۳۷۹)، *سبک‌شناسی نثر*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات میترا.
ـ ---------- (۱۳۸۳)، الف: *نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران، انتشارات فردوس.
ـ ---------- (۱۳۸۳)ب: *بیان و معانی*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوسی.
ـ صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۳)، *مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر فارسی*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
ـ غلام‌رضایی، محمد(۱۳۸۱)، *سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو*، چاپ اول، ناشر مولف.
ـ فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۷۹)، *نقد خیال(نقد ادبی در سبک هندی)*، چاپ اول، تهران: نشر روزگار.
- *کلیله و دمنه* (۱۳۷۳)، منشی، نصرالله بن محمد، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- *مرزبان‌نامه*، وراوینی (۱۳۸۰)، سعدالدین، بکوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه.
ـ میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامه‌ی هنر شاعری*، چاپ دوم، تهران: نشر کتاب مهناز.
ـ همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۳)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ دوم، تهران: نشر توس.

ـ منبع لاتین:

1-Cuddon,j.A.,(1977) **A Dictionary of literary terms**, printed Hamadan, Fannavaran.

بهره جستن از اصطلاحات و مضامین طبی در کلیله و دمنه

حمیده حجازی[۱]

دکتر ساغر سلمانی‌نژاد مهرآبادی[۲]

چکیده :

کلیله و دمنه یکی از ارزشمندترین کتاب‌های داستانی و حکمت‌آموز است که تنوع و تعدد ترجمه‌های این اثر در قرن‌های مختلف و نیز تقلیدهای متعدد از آن، اهمیت این کتاب را نشان می‌دهد. در این میان نثر ابوالمعالی نصرالله منشی گوی سبقت را از سایرین ربوده است و همچنان در صدر سایر ترجمه‌ها قرار گرفته است. داستانی بودن کتاب کلیله و دمنه همراه با نثر بلیغ و منشیانهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی تنوع خاصی به مطالب پندآموز آن داده و ماندگاری این کتاب در قلهٔ کتاب‌های ادبی را تا این زمان به همراه داشته است. بررسی این مجموعه از دیدگاههای مختلف مورد توجه منتقدان قرار گرفته و بسیاری از مفاهیم فرهنگی روزگار نویسنده بر اساس این اثر استخراج شده است. در این کتاب برای ایجاد این تنوع علاوه بر فنون بلاغی، مضامین مختلف علمی هم به کار گرفته شده که از جملهٔ آن علوم، علم طب با دایرهٔ واژگان و مضامین متنوع است به ویژه که در مقدمهٔ کتاب از آن به عنوان «دارو» نام برده شده و نیز یکی از مترجمان آن، طبیب مشهور دورهٔ ساسانی است. از این رو سوالی که مطرح می‌شود این است که جایگاه واژگان و مضامین طبی در این اثر ماندگار چیست؟ این کتاب نیز همچون دیگر آثار مصنوع، مضامین طبی را در حکایات یا عبارات بر وجه تمثیل و کنایه به کار برده است و گاه حتی به احادیث و یا ابیاتی استشهاد کرده که حاوی مضامین طبی است و آن هم بر وجه تمثیل و یا کنایه، شاهدی بر مدعای گفتار نویسنده است. در مجموع به نظر می‌آید از اصطلاحات و مضامین پزشکی متداول و مشهور در زمان خود بهره جسته است بنابراین وجود آن‌ها باعث تکلف و پیچیدگی نثر نشده است.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، ابوالمعالی نصرالله منشی، طب، واژه، نحوهٔ کاربرد

۱-پژوهشگر موسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران- دانشگاه مک‌گیل hamidehhejazy@yahoo.com

۲-استادیار دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین طوسی salmaninejad@kntu.ac.ir

۱-مقدمه

علم طب از جمله علوم طبیعی است که در آموزه‌های دینی اسلام هم یادگیری آن توصیه شده است: «اگر...علمی شریف خواهی بدانی، از علم دین گذشته، هیچ علمی سودمندتر از طب نیست که رسول، علیه‌السلام گفته است که العلم علمان؛ علم الادیان و علم الابدان و مراد از علم ابدان، طب است»(عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۴۷).

نویسندگان و شاعران به ویژه فارسی زبانان نیز کم و بیش از این علم برای غنابخشیدن به مطالب خود بهره جسته‌اند و هرچه گوینده نگاهی هنری‌تر به این علم داشته، مطالبش هم جذاب‌تر و پرمغزتر شده است.

از جملهٔ کتاب‌های مشهور نثر فارسی، «کلیله و دمنه» نیز به حد چشمگیری حاوی مضامین طبی است و حتی مترجم کلیله و دمنه از این کتاب به عنوان دارو یاد می‌کند: ◻یکی از براهمهٔ هند را پرسیدند که: می‌گویند به جانب هندوستان کوههاست و در وی داروها روید که مرده بدان زنده شود، طریق به دست آوردن آن چه باشد؟ جواب داد که: حفظت شیئا و غابت عنک اشیاء، این سخن از اشارت و رمز متقدمان است و از کوهها علما را خواسته اند و از داروها سخن ایشان را و از مردگان جاهلان را که به سماع آن زنده گردند و به سمت علم حیات ابد یابند و این سخنان را مجموعی است که آن را کلیله و دمنه خوانند و در خزاین ملوک هند باشد، اگر به دست توانی آوردن این غرض به حصول پیوندد«(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۸ – ۱۹).

برزویهٔ طبیب، از پزشکان شهیر دورهٔ ساسانی(رک: نجم‌آبادی، ۱۳۷۱: ۴۰۶) نیز در مقدمه اش بر کتاب، سوابق تحصیل و اشتغال خود را در علم طب به تفصیل بیان می‌کند(رک: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۴) و به نکته‌ای در مورد مشی طبیبان اشاره می‌نماید که از منظر اخلاق پزشکی بسیار با اهمیت است: «با خود گفتم: ای نفس! میان منافع و مضارّ خویش فرق نمی‌کنی؛ و خردمند چگونه آرزوی چیزی در دل جای دهد که رنج و تبعت آن بسیار باشد و انتفاع و استمتاع اندک؟ و اگر در عاقبت کار و هجرت سوی گور فکرت شافی واجب داری، حرص و شَرَه این عالم فانی به سرآید؛ و قوی‌تر سببی ترک دنیا را مشارکت این مشتی دون عاجز است که بدان مغرور گشته‌اند. از این اندیشهٔ ناصواب درگذر و همت بر اکتساب ثواب مقصور گردان، که راه مخوف است و رفیقان ناموافق و رحلت نزدیک و هنگام حرکت نامعلوم. زینهار تا در ساختن توشهٔ آخرت تقصیر نکنی... به

صواب آن لایق تر که بر معالجت مواظبت نمایی و بدان التفات نکنی که مردمان قدر طبیب ندانند، لکن در آن نگر که اگر توفیق باشد و یک شخص را از چنگال مشقت خلاص طلبیده آید، آمرزش بر اطلاق مستحکم شود؛ آنجا که جهانی از تمتّع آب و نان و معاشرت جفت و فرزند محرم مانده باشند، و به علّت‌های مزمن و دردهای مهلک مبتلا گشته، اگر در معالجت ایشان برای حِسبَت سعی پیوسته آید و صحت و خفت ایشان تحری افتد، اندازهٔ خیرات و مثوبات آن کی توان شناخت؟»(: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۵ - ۴۶)

۲- سوالات و اهداف پژوهش:

چنان‌که گفته شد، کتاب کلیله و دمنه علاوه بر اینکه مانند سایر کتابهای ادبی دیگر ممکن است از اصطلاحات علوم مختلف و به ویژه طب بهره برده باشد، نوشته یک طبیب به نام برزویه است و انتظار می‌رود که اصطلاحات طبی بسیاری در این اثر رسوخ کرده باشند. بنابراین دو سوال ممکن است در این راستا مطرح شود:

۱- آیا در کتاب کلیله و دمنه اصطلاحات طبی نیز موجود است؟

۲- این اصطلاحات چگونه به کار رفته اند وآیا سبب دشواری این متن شده‌اند؟

به این منظور کتاب کلیله و دمنه به طور کامل بررسی و اصطلاحات پزشکی موجود در آن استخراج و دسته بندی شد. در ادامه به چگونگی کاربرد اصطلاحات و واژگان طبی در این نثر داستانی و ارزشمند می‌پردازیم.

۳- کلیله و دمنه و علم پزشکی:

پزشکی از قدیمترین ایام تاکنون از علوم مورد توجه انسان‌ها و به ویژه پادشاهان بوده است و عروضی سمرقندی در کتاب خود از طبابت به عنوان یکی از چهار شغل برتر روزگار خود نام برده و در صدد توصیف و تشریح آن برآمده است. وی مقالت چهارم کتاب را به علم طب و هدایت طبیب اختصاص داده و در تعریف طب گفته است: «طب صناعتی است که بدان صناعت صحت در بدن انسان نگاهدارند و چون زایل شود، باز آرند»(عروضی سمرقندی، ۱۳۲۷: ۱۰۴)

طب و اقسام آن در کتب طبی نیز بدین شکل توصیف شده است: «بدان که طب در لغت، سحر و اصلاح و عادت و بزرگی است و در اصطلاح اطباء علمی است که دانسته می‌شود در وی، احوال بدن انسان از صحت و مرض، تا به این سبب، صحت ثابته را نگاه دارد و صحت زایله را بازآرند.» (گیلانی، ۱۳۹۱: ۴۶)

ظاهراً این علم به دو جزء تقسیم می شود که یکی علمی و دیگری عملی است. در بخش علمی، طب به چهار قسم امور طبیعی، احوال بدن، اسباب آن، و علامات و دلایل آن تقسیم شده است و در بخش عملی منظور از طب، اول حفظ سلامتی و در درجهٔ بعد برگرداندن سلامتی به بدن بیمار است(رک.همان)

طبق نظریهٔ دانشمندان طب سنتی، آنچه باعث حفظ صحت و تندرستی است، توجه به شش اصل اساسی است که آن را ستهٔ ضروریه گویند و هرآنچه انسان در زندگی روزمره با آن در ارتباط است را در برمی‌گیرد و شامل هوا، خوردنی‌ها و آشامیدنی‌ها، حرکت و سکون، خواب و بیداری، استفراغ و احتباس و اعراض نفسانی می‌باشد (رک. همان: ۲۰).

ترجمهٔ ابوالمعالی از کلیله و دمنه، «با نثر منشیانهٔ بلیغ و استشهادات و تمثیلات لطیفی که در آن به کار رفته و آرایش‌هایی که دارد، هم از روزگار قدیم مورد توجه و مراجعهٔ مترسلان قرار گرفت... الحق کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی از حیث سلامت انشاء و قوت ترکیب عبارات و حسن اسلوب و آراستگی کلام یکی از عالی‌ترین نمونه‌های نثر پارسی است»(صفا، ۱۳۶۹: ۹۵۰) از جمله مضامینی که استشهادها و تمثیل‌های ابوالمعالی بر پایهٔ آن بنا شده، طب و اصطلاحات و مضامین مربوط به آن است.

کلیله و دمنه از طب و مضامین مربوط به گونه‌های مختلف بهره جسته است. در یک نگاه کلی واژگان و اصطلاحات طبی به کار رفته در این کتاب به شش گروه قابل تقسیم است:

الف)مراحل تولّد و رشد: رضاع، مدّت حمل، وضع حمل، بلوغ

ب) مزاج، اندام‌ها و بعضی حرکات و حالات آن‌ها: اخلاط، طبع، صفرا، رگ و پی، پیشانی، زنخ، زانو، گلو، معده، انثیین، رحم، دهان، دندان، نور بصر، غثیان، تهوع، تشنگی، هضم، نبض و...

ج) بیماری: علت، اختلاج، گر، گنگی، خناق، وبا، خوره، رمد، استسقا و...

د) نام مبتلایان به بیماری‌ها: مجروح، روزکور، زردروی، کر، کژدم‌گزیده، کور، کوژپشت و...

ه)طبیب و درمان، ابزارهای پزشکی: حجام، تیماردار، تشریح، علاج، معالجت، ستره، نیش و...

و)داروها(گیاهی و معدنی و حیوانی) و غذاها: مشک، عنبر، کنجد، مرهم، سرمه، مفرح، تریاک

نحوهٔ کاربرد این واژگان نیز متنوع است. گاه یک حکایت حول موضوعی است مربوط به حفظ صحت و یا بیماری و اسباب و عرض آن و گاه جمله‌ای یا بیتی حاوی مفاهیم طبی در خلال گفتار می‌آورد که بر وجه تمثیل و یا کنایه، شاهدی بر مدعای گفتار نویسنده باشد. بنابراین ما نیز برای بررسی دقیق‌تر، آن را در سه بخش حکایات، تعبیرات و مثل‌ها، و ابیات بررسی می‌کنیم.

۳-۱-حکایاتی با مضامین طبی:

در باب بازجست دمنه، برای اثبات این امر که هرکس بدون علم و یقین کاری انجام دهد، دچار خسران و پشیمانی می‌شود، حکایتی می‌آورد در مورد شخصی که ادعای طبابت داشت در حالی که فاقد علم کافی بود و به اشتباه زهر هلاهل را به جای دارو به بیمار داد: «و هرکه به ظنّ و شبهت، بی یقین صادق، مرا در معرض تلف آرد بدو آن رسد که بدان مدّعی رسید که بی علم وافر و مایهٔ کامل، و بصیرتی در شناخت علتها واضح و ممارستی در معرفت داروها راجح، و رایی در انواع معالجت صایب و خاطری در ادراک کیفیت ترکیب نفس و تشریح بدن ثاقب، قدم پیدا و اتقان بسزا، دعوی و رای طبیبی کرد...» (رک: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۴۶ - ۱۴۷).

در باب بوزینه و باخه، همسر باخه، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان است که برای برهم زدن رابطهٔ بوزینه و باخه، تمارض می‌کند و ادعا می‌کند بیماری نادری ویژهٔ زنان دارد که درمان آن فقط با قلب بوزینه مقدور است(رک.ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۴۲) نویسنده در مورد این باب گوید: «این است داستان آنکه دوستی یامالی به دست آرد و به نادانی و غفلت به باد دهد تا در بند پشیمانی افتد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۵۸).

همچنین در مذمت به کارنبردن خرد و تشخیص ندادن حرف راست از دروغ، حکایتی می‌گوید که نقش اصلی آن شیری است که دچار بیماری گر شده است(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۵۳ - ۲۵۷).

در باب شیر و گاو، حکایتی می‌گوید که یکی از شخصیت‌های آن، یک حجّام است. اگرچه کلیت داستان طبی نیست اما تیزی ستره، از ابزار حجامان نقش اصلی در این حکایت دارد(رک: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۷۷- ۷۸).

در باب زرگر و سیاح نیز قسمتی از داستان معطوف به امیرزاده‌ای است که مار او را نیش زده است و به دنبال داروی آن هستند...(رک: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۰۶)

در حکایت هشتم از باب شیر و گاو، گرگ به دروغ به شیر گفت که حاضر است غذای او شود و حیوانات دیگر برای منصرف کردن شیر به گرگ گفتند:«گوشت تو خناق آرد، قایم مقام زهر هلاهل باشد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۰۹). خُناق «دشواری دم‌زدن است»(جرجانی، ۱۳۸۴: ۵۸۶) و «تنگی است که در فضای حنجره و فضای حلق از ورم عضلات آن و یا از جهت از بین رفتن فقره‌ای از فقرات گردن پیدا می‌شود»(ابن هندو، ۱۳۶۸: ۲۷۴).

۳-۲-جملات و تعبیرات و مثل‌هایی با مضامین پزشکی:

ابوالمعالی گاه در حکایات به فراخور مطلب ، متمسک به احادیث می‌شودکه در باب شیر و شگال در تایید این سخن:«بر مساعدت عالم غدار تکیه مکنید و دل در بقای ابد بندید و از ثمرهٔ تن درستی و زندگانی و جوانی خویش بی نصیب مباشید» این حدیث را نقل می‌کند: «قال النبی صلی الله علیه: اذا اصبحت فلاتحدث نفسک بالمساء و اذا امسیت فلاتحدث نفسک بالصباح و خذ من صحتک لسقمک و من حیاتک لموتک و من الشیبهٔ قبل الکبر»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۱۰) که در آن توصیه شده از تندرستی خود برای بیماری بهره گرفته شود(رک: مجلسی، ۱۹۸۳: ۷۵).

در کلیله و دمنه همچنین گاهی جملات و عباراتی در خلال مطالب و حکایات آمده است که حاوی نکات طبی است از جمله در این عبارات برای بیان سختی زندگی، سیر رشد انسان از دوران جنینی تا پایان عمر را بدین‌گونه بیان می‌کند: □و بباید شناخت که اطراف عالم پربلا و عذاب است، و آدمی از آن روز که در رحم مصوّر گردد تا آخر عمر یک لحظه از آفت نرهد. چه در کتب طب چنین یافته می‌شود که آبی که اصل آفرینش فرزندان است چون به رحم پیوندد با آب زن بیامیزد و تیره و غلیظ ایستد و بادی پیدا آید و آن را در حرکت آرد تا همچون پنیر گردد، پس مانند ماست شود، آنگه اعضا قسمت پذیرد و روی پسر سوی پشت مادر و روی دختر سوی شکم باشد، و دستها بر پیشانی و زنخ بر زانو، و اطراف چنان فراهم و منقبض که گویی در صره‌ای بستستی. نفس بحیلت میزند. زبر او گرمی و گرانی شکم مادر، و زیر انواع تاریکی و تنگی، چنانکه بشرح حاجت نیست. و چون مدت درنگ وی سپری شود و هنگام وضع حمل و تولد فرزند باشد بادی بر رحم

مسلط شود، و قوت حرکت در فرزند پیدا آید تا سر سوی مخرج گرداند، و از تنگی منفذ آن رنج بیند که در هیچ شکنجه‌ای صورت نتوان کرد و چون به زمین آمد اگر دست نرم و نعیم بدو رسد، یا نسیم خنک برو بگذرد، درد آن برابر پوست بازکردن باشد در حق بزرگان. وانگه به انواع آفت مبتلا گردد: در حال گرسنگی و تشنگی طعام و شراب نتواند خواست و اگر به دردی درماند بیان آن ممکن نشود و کشاکش و نهادن و برداشتن گهواره و خرقها را خود نهایت نیست. و چون ایام رضاع به آخر رسید در مشقت تادب و تعلم و محنت دارو و پرهیز و مضرت درد و بیماری افتد. و پس از بلوغ غم مال و فرزند... و عذاب پیری و ضعف آن... □(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۵۴ - ۵۵).

و یا در عبارات زیر، بیماری وبا را از ناسازگاری‌های روزگار می‌داند که حتی به ملک و فرمانروایی آسیب می‌زند: «آفت ملک شش چیزست: حرمان و فتنه و هوا و خلاف روزگار و تنگ‌خویی و نادانی... و خلاف روزگار وبا و قحط و غرق و حرق و آنچه بدین ماند»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۸۰- ۸۱). وبا از بیماری‌هایی است که از عفونی‌شدن هوا ناشی می‌شود (رک: اخوینی، ۱۳۴۴: ۱۴۷)

یکی از اصول حفظ صحت و پیشگیری از بیماری، پرهیز از زیاد خوردن است(رک: جرجانی، ۱۳۵۵: ۱۳۰) در عبارات زیر از کلیله و دمنه به این مهم اشاره شده است: «کم کسی باشد که ظفری یابد و در طبع او بغی پیدا نیاید، و بر صحبت زنان حریص باشد و رسوا نگردد، و در خوردن طعام، زیادتی شره نماید و بیمار نشود»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۲۹).

بیماری همواره از دغدغه‌های ذهنی نویسنده کلیله است و مقدار اندک آن را هم بیش از توان انسان می‌داند: «چهار چیز است که اندک آن را بسیار باید شمرد: آتش و بیماری و دشمن و وام»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۳۳).

در این عبارت هم ضرورت مراجعه به پزشک در صورت بیماری را گوشزد می‌کند: «و خردمند و حلال زاده را چاره نباشد از گزارد حق و تقریر صدق، چه هرکه بر پادشاه نصیحتی بپوشاند و ناتوانی از طبیب پنهان دارد و اظهار درویشی و فاقه بر دوستان جایز نبیند خود را خیانت کرده باشد(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۸۹).

در کلیله و دمنه گاه جملات و عبارات حاوی نکات طبی، همراه با صنایع ادبی از جمله تشبیه، تمثیل، کنایه و استعاره می‌شود و نویسنده این گونه هنر خود را در تطبیق علوم پزشکی با علوم بلاغی نشان می‌دهد.

سُرمه از داروهایی است که برای چشم به کار می‌رود که به نوعی زیور و زینت هم حساب می‌شود و در کتاب‌های دارویی انواع آن توصیف شده است(رک: بیرونی، ۱۳۵۸: ۴۰). در عبارت زیر «سرمهٔ بیداری» اضافهٔ تشبیهی است: «دست حسد، سرمهٔ بیداری در چشم وی کشید»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۷۴).

در این عبارات هم با کمک آرایهٔ تشبیه غم هجران را مانند زخم‌های پی‌درپی می‌داند: «غم هجران مانند جراحتی است که چون روی به صحّت نهد، زخمی دیگر بر آن آید و هر دو درد به هم پیوندد و بیش، امید شفا باقی نماند. و رنجهای دنیا به دیدار دوستان نقصان پذیرد، آن کس که ازیشان دور افتد تسلّی از چه طریق جوید و به کدام مفرّح، تداوی طلبد؟»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۸۸). در عبارات فوق از مفرح نام می‌برد که نوعی داروی ترکیبی است(رک: حکیم مومن، بی‌تا: ۳۱۸).

و نیز فراق را به درد بی درمان تشبیه می‌کند: «رنج من بدان بی نهایت است که درمان دیگر دردهای من دیدار ایران دخت بودی و درد فراق ایران‌دخت را شفا نمی بینم»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۸۶).

در این عبارات نیز بااستفاده از تشبیه مرکب فرجام ناخوش انسان پندناپذیر را به وخیم شدن بیماری که پرهیز و درمان را جدی نمی‌گیرد، تشبیه می‌کند: «و هرکه سخن ناصحان، اگرچه درشت و بی محابا گویند، استماع ننماید عواقب کارهای او از پشیمانی خالی نماند، چون بیماری که اشارت طبیب را سبک دارد و غذا و شربت بر حسب آرزو و شهوت خورد، هر لحظه ناتوانی، مستولی‌تر و علّت زمن‌تر شود:

فَاصْبِرْ لِدائِکَ اِنْ جَفَوْتَ مُعالِجا وَ اقْنَعْ بِجَهْلِکَ اِنْ جَفَوْتَ مُعَلِّما»

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۹۴)

در این عبارات نیز از مضامین طبی برای ساخت تشبیه مرکب بهره جسته است: «لکن شره نفس و قوت حرص و طلب جاه رای مرا ضعیف کرد و نصایح ترا در دل من بی قدر گردانید، چنان که بیمار مولع به خوردنی، اگرچه ضرر آن می‌شناسد، بدان التفات ننماید و بر قضیت شهوت بخورد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۴۲).

و نیز: «و هرکه علم بداند و بدان کار نکند، به منزلت کسی باشد که مخافت راهی می‌شناسد اما ارتکاب کند تا به قطع و غارت مبتلا گردد؛ یا بیماری که مضرت خوردنی‌ها می‌داند و همچنان بر آن اقدام می‌نماید تا در معرض تلف افتد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۰).

در کلیله، گاه جملات و یا مثل هایی ذکر می‌شود که به لحاظ معنایی طبی است اما به عنوان تمثیل برای غرض اصلی نویسنده در حکایت به کار گرفته شده است چنان که در این عبارات: □هرکه بی راهبر به عمیا در راه مجهول رود و از راه راست و شارع عام دور افتد، هرچند پیشتر رود به گمراهی نزدیک‌تر باشد و اگر خار در چشم متهور مستبد افتد، در بیرون آوردن آن غفلت ورزد و آن را خوار دارد و برسری چشم می‌مالد، بی‌شبهت کور شود»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۲).

در این جملات نیز تمثیلی بسیار زیبا می‌آورد برای انسان‌هایی که علم و اطلاع کافی در کار خود دارند: «اگر طبیب به نظر اوّل، بیماری را علاج فرماید، زود کالبد بپردازد و همانا که به شربت دوم حاجت نیفتد؛ لکن طبیب حاذق آن است که از حال ناتوان و مدّت بیماری و کیفیّت علّت استکشافی کند و نبض بنگرد و دلیل بخواهد و پس از وقوف بر کلّیّات و جزویّات مرض در معالجت شرع پیوندد و در آن ترتیب نگاه دارد و از تفاوت هر روز بر حسب تراجع و تزاید ناتوانی غافل نباشد تا یمن نفس او ظاهر گردد و شفا و صحّت روی نماید»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۴۰۱-۴۰۲).

در عبارات زیر هم برای تبیین این امر که بیگانهٔ مفید بهتر از همخانهٔ آزاردهنده است این گونه مثال می‌آورد: □و نشاید که پادشاه خردمندان را به خمول اسلاف فروگذارد و بی هنران را به وسایل موروث، بی هنر مکتسب، اصطناع فرماید... و هیچ کس به مردم از ذات او نزدیک تر نیست، چون بعضی از آن معلوم شود به داروهایی علاج کنند که از راه‌های دور و شهرهای بیگانه آرند و موش مردمان را همسرایه و هم خانه است، چون موذی می‌باشد، او را از خانه بیرون می‌فرستند و در هلاک او سعی واجب می‌بینند□(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۶۹).

در این عبارات هم ابتدا مثال را از آموزه‌های پزشکی می‌گوید سپس سخن اصلی خود که ترک دشمنان است ذکر می‌کند: «چون خوره در دندان جای گرفت از درد اوشفا نباشد مگر به قلع؛ و طعامی که معده از هضم و قبول آن امتناع نمود و به غثیان و تهوع کشید از رنج او خلاص صورت نبندد مگر به قذف؛ و دشمن که به مدارا و ملاطفت به دست نیاید و تمرّد او به تودّد زیادت گردد ازو نجات نتواند بود مگر به ترک صحبت او بگوید»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۹۸). در عبارات فوق، خوره نام یک نوع بیماری است(رک: جرجانی، ۱۳۸۴: ۸۲۴) و قذف نیز اصطلاحی است برای پاک کردن معده از مواد مسموم(رک: جرجانی، ۱۳۵۵: ۳۳۲)

و نیز در مفیدبودن نصیحت و بی‌ضرربودن آن، این گونه مثال می‌آورد: «و چگونه گمان توان داشت که نصیحت سبب وحشت و خدمت موجب عداوت گردد؟

دارو سبب درد شد، اینجا چه امید است زایل شدن عارضه و صحت بیمار

و هرکه از ناصحان در مشاورت و از طبیبان در معالجت و از فقها در مواضع شبهت به رخصت و غفلت راضی گردد از فواید رای راست و منافع علاج بصواب و میامن مجاهدت در عبادت بازماند»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۰۳).

یکی از موضوعاتی که در علم پزشکی به آن پرداخته می‌شود، شناخت سموم و زهرها و پادزهرها(تریاک) است. نویسندۀ کلیله و دمنه، در بخش‌های مختلفی از این موضوع برای ساخت تشبیه و تمثیل استفاده کرده است:

◻نعمتهای این جهانی چون روشنایی برق بی دوام و ثبات است و با این همه مانند آب شور که هرچند بیش خورده شود، تشنگی غالب‌تر گردد؛ و چون خمرۀ پرشهد مسموم است که چشیدن آن کام را خوش آید لکن عاقبت به هلاک کشد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۵۳).

از معروفترین زهرها، زهری است که از نیش مار به بدن انسان وارد می‌شود؛ چنان که در تشبیه زیر هم به کار گرفته شده: «و تو چون گل دورویی که هرکرا همت وصلت تو باشد دستهاش بخار مجروح گردد و از وفای تو تمتّعی نیابد و دوزبانی چون مار، لکن مار را بر تو مزیت است، که از هردو زبان تو زهر می‌زاید»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۲۰- ۱۲۱).

و یا در این تمثیل: ◻اندیشید که نزدیکی پیل مرا از هلاکی خالی نماند اگرچه از جهت ایشان قصدی نرود؛ چه هرکه مار در دست گیرد اگرچه او را نگزد به اندک لعابی که از دهان وی بدو رسد هلاک شود»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۰۴).

و نیز این تمثیل: ◻و خردمند اگرچه به زور و قوّت خویش ثقت تمام دارد تعرّض عداوت و مناقشت جایز نشمرد، و تکیه بر عدّت و شوکت خویش روا نبیند. و هرکه تریاک و انواع داروها به دست آرد به اعتماد آن بر زهرخوردن اقدام ننماید»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۱۰).

خون و بلغم و صفرا و سودا، چهار خلطی است که بدن انسان از آن تشکیل شده و چنان چه توازن بین آن‌ها برهم بخورد، موجب بروز بیماری می‌شود(رک: ابن هندو، ۱۳۶۸: ۲۵۰). نویسندۀ کلیله و دمنه با علم به این موضوع، این تمثیل زیبا را ساخته است: «از زمانه وفا طمع داشتن و به کرم عهد فلک امیدواربودن هوسی است که هیچ

خردمند خاطر بدان مشغول نگرداند، چه در آب خشکی جستن و از آتش، سردی طلبیدن، سودایی است که آن، نتیجه صفراهای محترق باشد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۳۰).

رَمَد نوعی بیماری چشمی است(رک: جرجانی، ۱۳۷۷: ۱۴۷) و در تمثیل زیبای زیر خوش نشسته است: «من می‌دانم که گناهکارم، و اگرچه مبتدی نبوده ام معتدی هستم، و هرکه در کف پای او قرحه‌ای باشد اگرچه به ثبات حزم و قوت طبع بی باکی کند و در سنگ درشت رفتن جایز شمرد چاره نباشد او را از آنچه جراحت تازه شود و پای از کار بماند، چنانکه بر خاک نرم رفتن بیش دست ندهد؛ و آن که با علّت رمد استقبال شمال جایز بیند، همّت او بر تعرّض کوری مقصور باشد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۹۹-۳۰۰).

چنان که پیش از این گفته شد، یکی از مهمترین اسباب حفظ صحت میزان غذا است چنان که طبیبان گفته اند: «باید که طعام بر شهوتی صادق خورد و هرگاه که شهوت صادق پدید آید، طعام خوردن تأخیر نکند. چنان باید که دست از طعام باز گیرد هنوز آرزو می‌باشد، چه آن باقی آرزو پس از یک ساعت برود«(جرجانی، ۱۳۵۵: ۱۳۰). توجه نکردن به این امر مهم دستمایهٔ نویسنده برای ساخت این تمثیل بوده است: «هرکه بر قوت ذات و زور نفس اعتماد کند لاشک در مخاوف و مضایق افتد و اقتحام او موجب هلاک و بوار باشد؛ و هرکه مقدار طعام و شراب نشناسد و چندان خورد که معده از هضم آن عاجز آید یا لقمه بر اندازهٔ دهان نکند تا در گلو بیاویزد، او را دشمن خود باید شمرد.

حیات را چه گوارنده تر ز آب ولیک　　کسی که بیشترش خورد بکشد استسقاش»

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۹۹-۳۰۰)

در جملهٔ زیر، جراحت استعاره از رنجش است: «ملک گفت: در دل ما از تو جراحتی متمکّن شد که به رفق چرخ و لطف دهر آن را مرهم نتوان کرد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۸۷).

و در این جمله هم اسناد صفرا تیزکردن طبع به اجل، استعارهٔ تخییلیه است: □باخه گفت: این همه سودا است، چون طبع اجل صفرا تیز کرد و دیوانه‌وار روی به کسی آورد از زنجیرگسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد«(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۱۲).

در جمله‌ای دیگر نویسنده، سخن را به شمشیر تشبیه کرده که مشبهٌ به را ذکر نکرده اما علاج ناپذیری جراحت که از اثرات شمشیر است به سخن اسناد داده شده و بدین ترتیب صنعت استعارهٔ تخییلیه را به کار برده است: «و بدان که اگر درختی ببرند آخر از

بیخ او شاخی جهد و ببالد تا به قرار اصل بازشود، و اگر به شمشیر جراحتی افتد هم علاج توان کرد و التیام پذیرد، و پیکان بیلک که در کسی نشیند بیرون آوردن آن هم ممکن گردد، و جراحت سخن هرگز علاج پذیر نباشد، و هر تیر که از گشاد زبان به دل رسد، برآوردن آن در امکان نیاید و درد آن ابد الدهر باقی ماند: ربّ قول اشد من صول؛ و هر سوزی را داروی است: آتش را آب، و زهر را تریاک، و غم را صبر، و عشق را فراق؛ و آتش حقد را مادّت بی نهایت است، اگر همهٔ دریاها بر وی گذرد، نمیرد»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۰۹).

عبارت «طعم نوش چشیده‌ام، نوبت زخم نیش است»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۰۵) کنایه از ابتلا به سختی پس از آسانی و «مرهم پذیرفتن» کنایه از چاره داشتن است (رک: ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۶۳) و علاج داشتن نیز مترادف آن و به همین معناست: «رنج مبر در معالجت چیزی که علاج نپذیرد، که گفته‌اند: وَ داءُ النُّوکِ لَیسَ لَهُ دَواء»(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۱۶).

۳-۳-ابیات با مضامین پزشکی

یکی از ویژگی‌های نثر کلیله و دمنه استفاده از اشعار برای تبیین مطالب و تمثیل است؛ و گاهی در آن‌ها نیز مطالب طبی به چشم می‌خورد؛ ازجمله ابیات زیر که تاکید دارد بر ترک آنچه به صلاح انسان نیست:

◻در دهان دار تا بود خندان　　چون گرانی کند بکن دندان
هرکجا داغ بایدت فرمود　　چون تو مرهم نهی ندارد سود»
(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۲۲)

در ابیات زیر روزگار را به مار پرزهر تشبیه کرده که موجب بیماری و هلاک انسان می‌شود:

هست چون مار گرزه دولت دهر　　نرم و رنگین و اندرون پرزهر
در غرورش، توانگر و درویش　　شاد همچون خیال گنج اندیش
(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۳۹)

در بیت غلوآمیز زیر، بقای محبوب را باعث حفظ صحت و تندرستی انسان‌ها می‌داند:

لقای تو سبب راحت است در ارواح　　بقای تو سبب صحت است در ابدان
(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۷۰)

در بیت زیر تمثیلی برای رعایت اعتدال آورده است:

حیات را چه گوارنده تر ز آب ولیک　　کسی که بیشترش خورد بکشد استسقاش»

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۰۰)

بیت زیر هم تمثیلی است از نتیجه معکوس گرفتن:

دارو سبب درد شد، اینجا چه امید است　　زایل شدن عارضه و صحت بیمار

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۱۰۳)

حتی گاهی از اشعار عربی حاوی مضامین طبی استفاده شده از جمله:

فَاصْبِرْ لِدائِکَ اِنْ جَفَوْتَ مُعالِجا　　وَ اقْنَعْ بِجَهْلِکَ اِنْ جَفَوْتَ مُعَلِّما»

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۹۴)

که در آن عواقب پندناشنودن را بیان می‌کند و یا در بیت زیر تمثیلی است از این که کاری که بنیانش خراب است، در پایان آشکار خواهد شد:

اسباب معیشت خواص و عوام مردمان بر اطلاق خلل پذیرد و نسبت این معانی به اهمال سایس روزگار افتد و اثر آن به مدّت ظاهر گردد:

فان الجرح ینفر بعد حین　　اذا کان البناء علی فساد»

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۴۶)

و در این بیت نیز تمثیلی می‌آورد بر این که دوستی ناخالص هم روزی آشکار می‌گردد:

اتخفی ما بودک من سقام　　و هل یخفی السقام علی النطاسی

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۲۷۲)

شعر زیر نیز که حاوی مضامین طبی است، در وصف دبیر و نویسنده آورده است:

ففی کفه نضو یهجن مشقه　　عقائق داج و العراب المذاکیا

یداوی سقام الملک و الداء معضل　　فمن ذا رای نضوا یکون مداویا

(ابوالمعالی، ۱۳۴۳: ۳۵۸)

۴- نتیجه گیری

کلیله و دمنه کتابی است سراسر پند و حکمت که با ترجمهٔ منشیانهٔ ابوالمعالی جزء ادیبانه‌ترین متون منثور زبان فارسی شده است.

نویسندهٔ اصلی کلیله برای بیان حکایات و نیز مترجم آن برای استشهاد و تمثیل از موضوعات مختلف بهره جسته‌اند که از جملهٔ این موضوعات طب و واژگان و اصطلاحات و نیز مفاهیم آن است.

ابوالمعالی واژه‌های مربوط به مراحل تولّد و رشد، مزاج، اندام‌ها و بعضی حرکات و حالات آن‌ها، تن‌درستی و بیماری و سبب و عرض آن، نام مبتلایان به بیماری‌ها، طبیب و ابزارهای پزشکی، داروها(گیاهی و معدنی و حیوانی) و غذاها را در نثر خود در معنای حقیقی خود و گاه به استعاره به کار برده است.

نحوهٔ کاربرد این واژگان نیز متنوع است: گاه یک حکایت حول موضوعی مربوط به حفظ صحت و یا بیماری و اسباب و عرض آن است و گاه جمله‌ای و یا بیتی فارسی یا عربی با مضامین طبی در خلال گفتار می‌آورد که بر وجه تمثیل و یا کنایه، شاهدی بر مدعای گفتارش باشد.

در تمام اشکال کاربرد مضامین طبی نیز گاه غرض نویسنده بیان موضوعی طبی در جهت حفظ صحت است و گاه مقصودش مطلبی پندآموز است که با استفاده از کنایه، تشبیه، تمثیل و استعاره بین دو موضوع پیوند برقرار کرده است.

با همهٔ این اوصاف در کلیله و دمنه تمام اصطلاحات پزشکی به کاررفته، از واژگان متداول در زمان تالیف کتاب است و بهره جستن از آن در کتاب فقط به تنوع مطالب کمک کرده و باعث سختی و سنگینی مطالب نشده است.

۵- منابع

- ابن هندو، ابوالفرج علی بن الحسین(۱۳۶۸). مفتاح الطّب و منهاج‌الطلاب، به اهتمام محمّد تقی دانش پژوه و مهدی محقق، تهران: موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران-دانشگاه مک‌گیل
- ابوالمعالی نصرالله منشی(۱۳۴۳). ترجمهٔ کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: دانشگاه تهران
- الاخوینی الاری، ابوبکر ربیع‌بن‌احمد(۱۳۴۴). هدایهٔ‌المتعلّمین فی الطّب، به اهتمام جلال متینی، مشهد: دانشگاه فردوسی
- بیرونی، ابوریحان(۱۳۵۸). صیدنه، ترجمهٔ ابوبکربن‌علی‌بن‌عثمان کاسانی، به کوشش منوچهر ستوده- ایرج افشار، تهران: شرکت افست
- جرجانی،سید اسماعیل(۱۳۸۴). الاغراض الطّبّیّهٔ و المباحث العلائیّهٔ، تصحیح حسن تاج بخش، تهران: دانشگاه تهران
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۷). خفّی علائی، به اهتمام علی اکبر ولایتی و محمود نجم آبادی، تهران: اطلاعات
- ـــــــــــــــ (۱۳۵۵). ذخیرهٔ خوارزمشاهی، به اهتمام ع. ا. سعیدی سیرجانی، بنیاد فرهنگ ایران
- حکیم مومن، محمّد مؤمن حسینی طبیب(بی‌تا) تحفهٔ المؤمنین یا تحفه حکیم مؤمن، تهران: کتابفروشی مصطفوی
- صفا، ذبیح الله(۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس
- عروضی سمرقندی، احمدبن عمرین علی بن نظامی(۱۳۲۷)چهار مقاله، به تصحیح و اهتمام محمد قزوینی، به کوشش دکتر محمد معین،چاپ اول، انتشارات ارمغان
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر(۱۳۷۸) قابوسنامه، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی
- گیلانی، ولی(۱۳۹۱). ستهٔ ضروریه، تصحیح و تحقیق: نرجس گرجی، ریحانهٔ معینی، ناصر رضایی پور، تهران: المعی
- مجلسی، محمدباقر(۱۹۸۳). بحارالانوار، بیروت: موسسهٔ وفا

- نجم آبادی، محمود(۱۳۷۱). تاریخ طب در ایران، تهران: دانشگاه تهران

ساختار نظام برنامه‌محور در قصه‌های عامیانهٔ بلند

کبری بهمنی[1]

چکیده

داراب نامهٔ طرسوسی از قصه‌های عامیانه بلند، مربوط به قرن ششم است. براساس کنش اصلی که «قصد» کنش گر بر آن متمرکز شده است، داراب نامه به سه داستان مجزا قابل تقسیم است. داستان علاوه بر سه سیراصلی، از روایت‌های بی شماری درون هر کلان روایت تشکیل شده است و از میان هرسه داستان، ماجرای پوران‌دخت فاقد روایت پایه است. نظام‌های گفتمانی در داستان اسکندر دو نوع گفتمان شوشی و کنشی را همپای یکدیگر پیش می برد و گفتمان کنشی را متاثر از گفتمان شوشی و شناختی قرار می دهد.در این پژوهش قصد داریم نحو روایی، سطوح سازمان دهی روایت و تعامل بین آن‌ها را بارویکرد روایت شناسی بررسی نماییم و با تقلیل داراب نامه به ساختارهای عمیق و سطحی، سازوکار تولید معنا در قصه‌های عامیانه بلند را بررسی کنیم. آیا فرایندهای روایی در نظام هم نشینیِ مشخصی سازمان دهی شده‌اند؟آیا روایت‌های پراکنده داستان به عنوان روایت‌های ابزاری می‌توانند کلان روایت را به سمت تحقق کنش اصلی سوق دهند؟سیرحرکت داستان در نحو روایی با ساختارهای اولیه و اساسی معنا در تعامل و هماهنگی است؟ تلاش می‌کنیم با تحلیل داراب نامه به این سوالات در ضمن پژوهش پاسخ دهیم.

کلیدواژه‌ها: داراب نامهٔ طرسوسی، نشانه-معناشناسی روایی، پیرنگ، مربع معنایی، محورتنشی.

۱-استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دورود bahmanikobra@yahoo.com

پیشینه تحقیق

داراب نامه طرسوسی به دلیل اهمیتی که در میان قصه‌های عامیانه بلند دارد، همیشه مورد توجه قصه‌پژوهان بوده است. دکترمحجوب در مقالاتی که راجع به«تحول نقالی و قصه خوانی»،«مطالعه درداستان‌های عامیانه» و...نوشته‌اند، ابعادی از داستان را بررسی کرده‌اند. همچنین مقاله دکتر محمدحسین کرمی به بررسی «تصویر و جایگاه زن درداراب نامه وسمک عیار»اختصاص دارد. علاوه بر این‌ها پژوهش‌هایی با رویکرد اسطوره شناسی انجام شده است؛ از جمله«ظرفیت‌های رمزی داراب نامه طرسوسی»یا«سفر قهرمان در داراب نامه» و... . این اثر تاکنون از دید نشانه-معناشناسی روایی بررسی نشده است.

مقدمه

داراب نامۀ طرسوسی از قصه‌های عامیانه بلند، مربوط به قرن ششم است وسرگذشت داراب بن اردشیر، پوران دخت و اسکندر را دربرمی‌گیرد. با کودکی داراب و به آب افکندن وی شروع می‌شود و با بازگشت به دربار همای، رفتن به جزایر یونان ادامه می‌یابد. بخش آخرِ بازگشتِ داراب به ایران، شکست قیصر و رسیدن به شاهی است. داستان اسکندر بعداز مرگ داراب آغاز می‌شود. اسکندر برای گرفتن میراث پدر به ایران لشکرکشی می‌کند. با ورود اسکندر دارای دارایان کشته می‌شود.پوران دخت،دختر دارا، تلاش می‌کند علاوه بر راندن اسکندر از ایران وفتح روم، انتقام دارا را نیز بگیرد.اما داستان نبردهای وی با ازدواجش با اسکندر به پایان می‌رسد.پس از سازش ایران و روم، اسکندر خواهان دیدن عجایب و گسترش یکتاپرستی می‌شود؛سفرهای اسکندر به گردجهان با همراهی حکیمان و پوران‌دخت آغاز می‌شود و تا مرگ وی ادامه می‌یابد.

با وجود ارتباطی که بین کنش‌گران ایجاد می‌شود، براساس کنش اصلی که «قصد»کنش‌گر بر آن متمرکز شده است،داراب نامه به سه داستان مجزا قابل تقسیم است.داستان علاوه بر سه سیراصلی، از روایت‌های بی شماری درون هر کلان روایت تشکیل شده است. در این پژوهش قصد داریم نحو روایی، سطوح سازمان دهی روایت و تعامل بین آن‌ها را بارویکرد نشانه‌معناشناسیِ روایی بررسی نماییم.

روایت شناسی به بررسی مفاهیم و سطوح اصلی سازمان دهی روایت می‌پردازد و تلاش می‌کند تا از روایت‌ها و به طور کلی از گفته‌ها تحلیلی زبان شناختی به عمل آورد تا بتواند به دستورزبان جهانی روایت‌ها برسد وسپس الگوی آن را معرفی کند. ویژگی این رویکرد

تلاش برای رسیدن به شکل‌ها واصول پیکربندی مشترک و ثابت جهانی است.(عباسی،۱۳۹۳: ۱۵)زیرا ساختارهای روایت ویژگی‌هایی دارند که به طرزچشمگیری تکرار می‌شوندو همین تکرارها قوانین ومشخصه‌های تمایزپذیررا ایجادمی‌کنند؛ قوانینی که دستورزبان روایت گفته می‌شوند.

تمام روایت‌ها بر یک ابرساختار[۱] پایه ریزی شده اند که آن را طرح کلی[۲] روایت یا طرح پنج تایی می‌گویند. تغییر و تحول روایت از سه عنصرتشکیل شده است:عنصری که روندتغییر و تحول راسبب می‌شود(نیروی تخریب کننده)،عنصری که سبب پویایی روایت می‌شود و تحول را ممکن می‌کند یا سبب عدم تحقق آن می‌شود، عنصری که تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد(نیروی سامان دهنده). با تاکید بر «گذر» یا «مسیر» یا «حرکت» و تکیه کمتر بر حالت ابتدایی و انتهایی،روایت یعنی روند انتقال[۳] یا تبدیلی که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است.(عباسی،۱۳۹۲: ۹۱) لذا نشانه-معناشناسی روایی بر دو اصل کنش و تغییر استوار است. کنش‌گران براساس منطق یا برنامه‌ای تعیین شده دست به کنش می‌زنند تا تغییر و تحول معنا را ایجاد کنند. کنش«به عملی گفته می‌شود که می‌تواندضمن تحقق برنامه‌ای موجب تغییروضعیتی به وضعیت دیگرگردد.»(شعیری، ۱۳۸۸: ۱۱)

براساس اصل تقابل که تولیدکننده معنا است، می‌توان بین دو پاره ابتدایی وانتهایی روایت تفاوت قائل شد.این تغییرازطریق کنش‌های برنامه‌ریزی شده رخ می‌دهد.کنش روایی با استفاده ازفرایندروایی یا نظام هم‌نشینی سوژه را از نداشتن به داشتن سوق می‌دهد.«دراکثر داستان‌ها روندحاکم بر حرکت متن به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود؛نقصان منجر به عقد قراردادمی‌شود. قرارداد می‌تواند بین کنشگر با یک عامل دیگر داستان باشد یا قراردادی باشد که کنشگر با خودش می‌بندد. بعد از قرارداد کنشگر باید شرایط لازم را کسب کند و اصطلاحاً درمرحله توانش قرارمی‌گیرد.بعد از به دست آوردن توانش‌های لازم کنش‌گر وارد مرحله کنش می‌شود.»(عباسی، ۱۳۹۰: ۱۵۰)

«قصد»سوژه برنامه روایی را هماهنگ و منسجم می‌کند تا کنش اصلی تحقق یابد.«باتجزیه وتحلیل هرکنش می‌توان خط سیرروایی آن را وغایت‌مندبودنش را به راحتی

---

[1] -super-structure
[2] -schema canoniqe
[3] -transformation

مشاهده نمود وبه درستی می‌توان ادعا کرد تخیل کنش بدون نیت وغایت درگفتمان بسیار دور از ذهن است.»(دکترعلی عباسی، کتاب زیرچاپ)کنش می‌تواند تجویزی یا القایی باشد.در فرایند روایی گفتمان پس از آن که قهرمان به دنبال دست‌یابی به ارزش مطلوب کنش خود را به پایان می‌رساند باید کنش و نتیجه آن مورد ارزیابی قرارگیرد. با تایید تحقق کنش، قهرمان می‌تواند پاداش دریافت کند و یا در صورت ارزیابی منفی، تنبیه شود:

عقدقرارداد ⟵ توانش ⟵ کنش ⟵ ارزیابی و قضاوت شناختی و عملی

(شعیری،۱۳۸۵: ۶۶)

حرکت داستان علاوه بر نمود آن درنظام هم‌نشینی کنش‌ها، دارای یک سطح مجرد وبنیادین دیگراست که ژرف ساخت گفته می‌شود؛ژرف ساخت نمی‌تواند به تنهایی روایت ایجاد کند.دوسطح روایی روساخت وژرف ساخت، دستورزبان روایت راشکل می‌دهند.گرمس در قائل شدن به ژرف ساخت روایی متاثر از پژوهش‌های استروس است. ساختار موردنظر استروس،ژرف ساختی دقیقا متناظر با زنجیره هم نشینی پراپ تولید می‌کند.گرمس براین اساس مربع معناشناسی خود را تدوین کرد. مربع نشانه شناسیِ تقابل‌های دوگانه سیر حرکتی داستان را نشان می‌دهد. این مربع از چهار قطب که دو قطب بالارا متضاد و دو قطب پایین آن را نفی متضادها تشکیل می‌دهند، به دست آمده است.«مربع معناشناسی نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی است و با ژرف ساخت گفتمان مرتبط است.به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف ساخت که همان نقطه مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است.مربع معناشناسی قادر به فشرده و ساده کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام است.»(شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷) تا زمانی که ساختارهای گفتمانی تحت کنترل گفته پرداز قرار می‌گیرد و به نظام نحوی که منجربه استخراج دستورزبان روایی باکارکردهای مختلف می‌شود،تقلیل می‌یابند، ما با روساخت مواجه‌ایم؛ اما زمانی که ساختارهای عمیق گفتمان را در نظر می‌گیریم، ما با ژرف ساخت گفتمان، سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیه معنا نیز نامیده اند، مواجه ایم.

هردوسطح در ارتباط تعاملی با یکدیگراند، و انسجام درونی روایت را شکل می‌دهند. اگر بی نظمی و خلائی در ساختارهای سطحی وساختارهای عمیق رخ دهد،دلالت معنایی

مختل خواهدشد و دلالت‌های معنایی پراکنده‌ای غیرازآن چه موردنظر گفته‌پرداز بوده است،استنباط می‌شود.(عباسی، ۱۳۸۹: ۶۶)حرکت داستان که در نحوروایی ازطریق فرایندهای هم‌نشینی استنباط می‌شود باید درتعامل وهماهنگی باساختارهای اولیه واساسی معنا قرارگیرد.

دراین پژوهش قصدداریم باتقلیل داراب نامه به ساختارهای عمیق وسطحی،سازوکارتولیدمعنا درقصه‌های عامیانه بلندراتحلیل کنیم.آیافرایندهای روایی درنظام هم‌نشینیِ مشخصی سازمان‌دهی شده اند؟روایت‌های پراکنده داستان به عنوان روایت‌های ابزاری می‌توانند کلان روایت را به سمت تحقق کنش اصلی سوق دهند؟پیرنگ توانسته است در میان این همه پراکندگی وآشفتگی،یکپارچگی روایت راتضمین کند؟ سیرحرکت داستان در نحو روایی با ساختارهای اولیه و اساسی معنا درتعامل و هماهنگی است؟تلاش می‌کنیم با تحلیل داراب نامه به این سوالات در ضمن پژوهش پاسخ دهیم.

بحث و بررسی

با توجه به استقلال، توالی و وابستگی حوادث، زنجیره‌ای که یکپارچگی روایت را در داستان شکل می‌دهد کلان زنجیره یا روایت پایه‌ای است که نشان دهندهٔ تغییر وضعیت کنش‌گر اصلی است؛داراب ازگازری(رخت شویی) به شاهی می‌رسد.او نمی‌خواهد گازر بماند.نخستین چیزی که خواستن داراب را نشان می‌دهد و به او توانایی اولیه می‌دهد تا علیه وضعیت ابتدایی برآشوبد تهیه ابزار جنگی است:«داراب گفت مرا اسب تازی باید و زره تنگ حلقه و جوشن سلطانی.نیزه خطی و کمند شست یازی و کمان چاچی و تیر خدنگ آرزو می‌کند.»(طرسوسی، ۱۳۸۹: ج۱ ص۱۵) نیرویی که تعادل اولیه را بر هم می‌زند خواست داراب برای گریز از طبقه فرودست است. گریز از طبقه تنها از دست کسانی برمی‌آید که جوهرهٔشاهی دارند و از اصل خود دورافتاده‌اند.درسخن گازر هم آمده است که با تمسخر به درخواست اسب و... داراب پاسخ می‌دهد:«هرمز بخندید و گفت گازربچه را با این‌ها چه کار باشد؟او را بدین فضولی که آورد!»(همان)ذات شاهی داراب خود را نشان می‌دهد.کسی که در طبقه فرودست جامعه است نمی‌خواهد و نمی‌تواند از این طبقه گذر کند؛اما داراب اسب و شمشیر طلب می‌کند و بدون آن که قبلا اسب سوار یا شمشیرباز بوده باشد با مهارت تمام از آن‌ها استفاده می‌کند. او در شرایط گازری نمی‌گنجد.

حرکت از پایگاه فرودین جامعه به پایگاه اشرافی و شاهانه به صورت مستقیم رخ نمی‌دهد.داراب می‌داند با نشان دادن جنگاوری می‌تواند به دربار راه یابد. قدم اول ورود به دربار امیرمردو است،زیرا برای ورود به دربار همای نیاز به یک واسطه است واین کار از امیرمردو ساخته است نه از رخت شوی مفلس. تغییرمکان به دنبال خود تغییر جایگاه اجتماعی را ایجاد می‌کند. داراب ۵سال در دربار مردو روزگار را به شراب،شکار و ...می‌گذراند.در این جا توانش‌های لازم را برای قدم بعدی کسب می‌کند.«قصد»عامل فاعلی از طریق برنامه روایی که هدفش رساندن داراب به دربار همای است، دانسته می‌شود. تهیه اسب و نشان دادن جنگاوری در روایت، ابزاری برای ورود به دربار مردو و ورود به دربار مردو، ابزاری برای ورود به دربار همای است، ورود به دربار همای ابزاری برای تصاحب شاهی است.پس از ورود داراب به دربار،کنش اصلی به تعویق می‌افتد،زیرا درباریان وهمای برای شاهی داراب متقاعد نمی‌شوند.داراب موجه و تایید شده نیست، لذا زیاده خواهی او، اعتراض درباریان را درپی دارد. داراب باید به سفر رودتازمان شاهی وی فرارسد:«گفتند او بر ما زیادتی کند. سوگندش ده تا از این ولایت برود که دیگر بدین ولایت نیایدو اگرنی همه ما برویم.»(طرسوسی، ۱۳۸۹: ج۱، ص۶۱)کنش اصلی به کسب توانش‌های لازم موقوف می‌شود. این تعلیق را نه فقط درباریان ایجاد کرده‌اند، بلکه اجداد داراب نیز در خواب با برداشتن تاج از سر داراب و گذاشتن آن بر سر همای آن را تایید می‌کنند.«چون اسفندیار برفتی اردشیر گویدی مر همای را که پدرم رفت، برخیز و بر تخت برووتاج را از سرداراب بردارد‌ی وبرسرهمای نهدی وگویدی که رنجش منمای،هردو ساخته باشید.»(همان:ج۱، ص۵۶)خواب دراین جا و قسمت‌های دیگر داستان، فشرده‌ای نمادین از کل برنامه روایی است.در پایان نیز قهرمان از طریق خواب از زمان تحقق کنش اصلی آگاه می‌شود. خواست خداوند نیز که از نظرگفته‌پرداز بر تمام حوادث داستان نظارت دارد،این تعلیق راتایید می‌کند.

کسب شاهی داراب به تعویق می‌افتد و به سفر فرستاده می‌شود.سفر داراب و ماجراهایی که پشت سر می‌گذارد و سرگردانی وی در دریابار از خرده روایت‌های بسیاری تشکیل شده است. این مجموعه مرحله کسب توانش لازم برای شاهنشاهی داراب است و روایت ابزاری محسوب می‌شود. اما نسبت خرده روایت‌ها با روایت پایه در همه جای داستان یکدست نیست.از میان ماجراهای بی شماری که برای داراب و همراهانش اتفاق می‌افتد، تعداد بسیار کمی از آن‌ها در ارتباط ساختاری با روایت اصلی قرار می‌گیرند. نحو روایی در

میان آشفتگی و حجم زیادی از حوادث نامرتبط دچار سکون و بریدگی از روایت پایه می‌شود.روایت‌های مندرج در روایت اصلی در درون خود به وضعیت ثابت نهایی نمی‌رسند.داراب در عمان، پسران شاه عمان را می‌کشد و در نبردهای پیاپی بالاخره گرفتار می‌شود. همسر شاه عمان به جای مجازات داراب، عاشق وی می‌شود و هردو می‌گریزند. شی ارزشی و قصد نامشخص اند. داراب به شاه عمان می‌گوید فرستاده همای است و آمده دنیا را بر همای راست کند، اما همان طور که شاه عمان می‌گوید رسوم فرستادگان این نیست.درآخر نیز داستان درسرگردانی و بی‌ثباتی ادامه می‌یابد. وضعیت ثانویه نتیجه نقصان دروضعیت اولیه نیست ونمی‌توان از طریق شی ارزشی که کنش سوژه در جهت رسیدن به آن هدف گیری شده است،خط سیر طرح را دریافت.اگر با توجه به فرار داراب و طمروسیه،شیء ارزشی زن باشد، در آخر باید ازدواج صورت می‌گیرد که این‌گونه نیست.کارکرد عشق در قصه‌های عامیانه برای رهاندن قهرمان از مخمصه است. درداستان داراب این کارکرد درجایگاه نیروی سامان دهنده عمل می‌کند؛ بدون آن که بتواند ابژه ارزشی باشد.تضاد داستان بر ایرانی و غیرایرانی و تحقیردشمنان بنا شده است. تعقیب و حوادث بعدی نیز براساس کنشِ مشخص و برنامه ریزی شده پیش نمی‌روند.

با جدایی بین داراب و همراهانش(طمروسیه و مهراسب)دو خط سیردیگر در داستان به موازات سرگذشت داراب ایجاد می‌شود.گسیختگی طرح با این انشعاب بیشتر می‌شود.داستان‌هایی که در زمان سرگردانی داراب شکل می‌گیرند،عبارتندازداستان جزیره انکلیون،جزیره شش مناره،جزیره سنکرون، جزیره محکوی،جزیره طنبلوس،جزیره عروس. داستان‌های ذکرشده به غیراز جزیره عروس،هیچ کدام روایت نیستند.در اغلب این‌ها شی ارزشی نامشخص است، نیروی سامان دهنده رسیدن ناگهانی کمک الهی و... است.روایت جزیره عروس، روایتی کوتاه، اما دربردارنده مراحل ومنطق خاص کنش است.پادشاه از داراب می‌خواهددشمنانش را شکست دهد در ازای آن به داراب پادشاهی جزیره و دختر خود را می‌دهد. این قراردارد بدون گسترش پاره میانی یا به عبارتی آزمون به سرعت به مرحله جزا می‌رسد و پاره میانی کلان روایت را از سکون و حوادث نامرتبط بیرون می‌آورد.وضعیت ثابت و پایدار را پس از بی ثباتی و آشوب بسیار در طرح ایجاد می‌کند.

سرگذشت طمروسیه و مهراسب(طرسوسی،ج۱، ۱۴۵-۲۱۹) دو طرح دیگراند که موازی با خط سیر اصلی قهرمان؛اما نامرتبط باآن شکل می‌گیرند و حتی در درون خود نیزانسجام نمی‌یابند. طمروسیه و مهراسب باید داراب را بیابند؛ولی طرح داستان براساس

این«قصد» پیش نمی‌رود.حوادث ناگهانی وغیبی قهرمانان را در وضعیت‌های نامتعادل پی درپی قرار می‌دهد ونهایت با تصادف،پیرنگ پراکنده جمع می‌شود.دراین خرده روایت‌ها آن چه تصادف را توجیه می‌کند،خواست ناگهانی خداوندبر ادامه یا پایان محنت قهرمان است،زیرا در نظام ارزشی گفته پرداز برای نیک بختی یا بدبختی زمانی مقدر شده است. قهرمان آن را «بخت بد»(همان:ج۱ ص۲۰۰)می‌نامد.دراین داستان‌ها، بردن ناگهانی قهرمان از یک جزیره به جزیره دیگر با تاکید بر آشفتگی‌ها و عجایب دریا، تکرار یک موقعیت است.

نقطه‌ای که قهرمان داستان را به طمروسیه می‌رساند و پراکندگی‌های بی‌شمار را جمع می‌کند، فتح خطرش است.فتح خطرش مانند جزیره عروس به معنای تسلط داراب بر جزایر یونان است و از این نظر در پیشبرد روایت پایه مهم است.اهمیت آن به خاطر یافتن همراهان گم شدهٔداراب نیست.با شاهی داراب بر خطرش توان و قدرت او بیشترمی‌شود.پس از این فتح است که به ایران بازمی‌گردد. فتح خطرش براساس برنامه منظم روایی پیش می‌رود.روایت براساس ساختاری که از طریق نیروی سامان دهنده عشق در قصه‌های عامیانه به وجود می‌آید،به وضعیت پایدارثانوی می‌رسد.در این ساختارها، وقتی قهرمان شهر را محاصره می‌کند و حصار شهر محکم است،دختر پادشاه عاشق قهرمان یا یکی از سردارانش می‌شود و با خیانت به پدر دروازه‌های شهر را می‌گشاید.اگر آشنایی سابق داراب و طمروسیه و خرده روایت‌های مربوط به آوارگی وی در دریا را از روایت حذف کنیم وآغاز کنش طمروسیه را در خطرش بدانیم، خدشه‌ای به داستان وارد نمی‌آید،زیرا دخترشاه در جایگاه یاری دهنده و نقش وی در گشودن دروازه‌های شهر برای ورود شاهزاده از معمول‌ترین سازه‌ها در قصه‌های عامیانه بلند است.در داراب نامه بیغمی در فتح دوازده شهر و جزیره همین ساختار یکسان تکرار می‌شود.(بهمنی،۱۳۹۲: ۳۷۰)

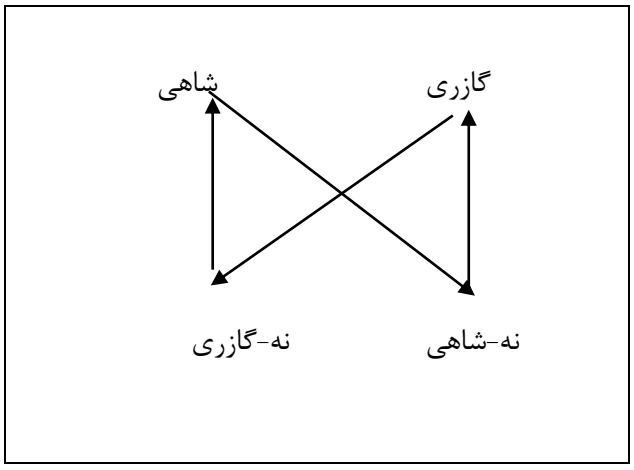
حجم زیادی از داستان به خاطر خرده روایت‌هایی است که برخط سیر اصلی داستان تحمیل شده‌اند و سازوکارشان بر حضور ناگهانی کنش‌گر در موقعیت‌های اعجاب برانگیز قرار دارد.

پس از آن که داراب خطرش را فتح می‌کند و بر کل جزایریونان پادشاه می‌شود،باید بازگردد. وی توانش‌های لازم را برای آزمونِ مواجه با قیصر به دست آورده است. مسیر بازگشت داراب نیز با روایت‌های حداقلی همراه است. روایت‌ها تاثیری برروندکنش اصلی ندارند.دراین روایت‌ها نیز حوادث ناگهانی که باحضور قدرت برتر درهستی توجیه

می‌شوند،درمسیربازگشت نقصان ایجادمی‌کنند.نیروی سامان دهنده آن‌ها نظیر نیروی تخریب کننده غیرمنتظره است وپاره میانی شکل نمی‌گیرد.«داراب روی سوی آسمان کرد و گفت که تواند این چنین کردن مگر تو که خالق خلقانی که بامداد درهمین جای پایگاه اسپان پاک کردم تا چهارنان آوردند، اکنون به زیر نعمت غرق گشتم. حکم حکم تست و فرمان فرمان تو!»(طرسوسی، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۹۵)

پس ازپادشاهی ملکوت و خطرش، در خواب اجداد داراب، او را به بازگشت و شاهی فرامی‌خوانند.آتشی که ایران را فراگرفته است سپاه قیصر است.داراب باید قیصر را بیرون براند تا بتواند شاه شود. وی قیصر را طی چند نبرد شکست می‌دهد. بنابراین آزمون با موفقیت انجام می‌شود و کنش اصلی تحقق می‌یابد؛ داراب به شاهی می‌رسد. برخلاف آغاز داستان داراب به شاهی پذیرفته می‌شود. اجدادش در خواب تاج بر سرش می‌گذارند.

نحوروایی باید براساس حرکت بین دو قطب گازری و شاهی تنظیم شود. این دو قطب وضعیتی چرخشی در داستان داراب دارند؛زیرا داراب شاهزاده‌ای است که او را از دربار رانده‌اند؛باید به اصل خود بازمی‌گردد.

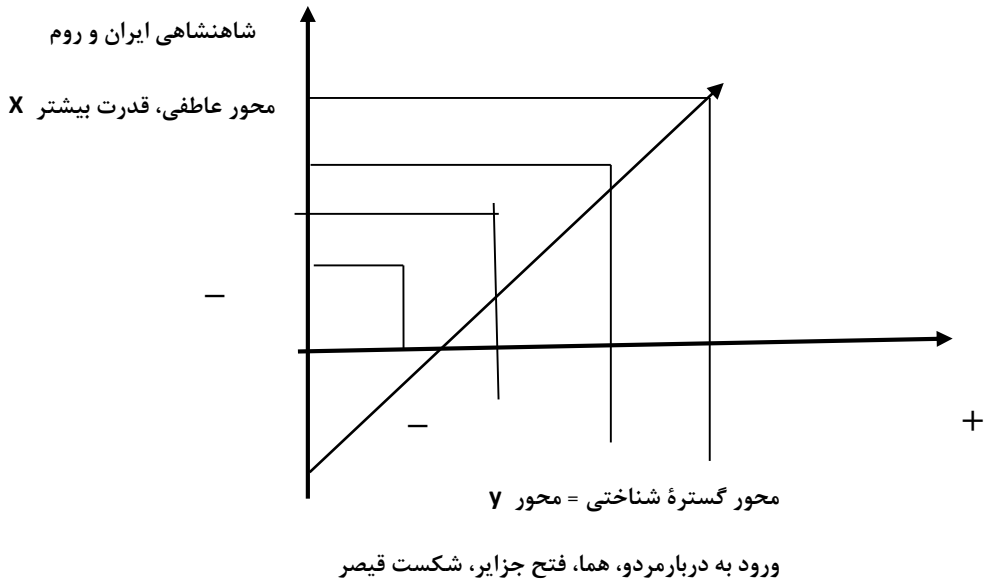


چنین ژرف‌ساختی باژرف ساخت متون عرفانی به ویژه متون تمثیلی عرفانی،مثل غربه‌الغربیه ارتباط بینامتنی عمیق می‌یابد.داستان شاهزاده‌ای که در کشوردیگری به سر می‌برد و درخواب پدرانش اورا نزد خودفرامی‌خوانند.شاهزاده ازاصل خوددورافتاده و باید بازگردد.بازگشت به اصل نه تنها ازمفاهیم تکرارشونده درمتون عرفانی است،درداستان‌های شاهنامه نیزنمونه‌هایی از آن وجود دارد، ازجمله داستان کیخسرو.با توجه به تقلیل کل روایت به کلان روایت وخرده روایت‌ها دربررسی داستان داراب می‌توان به این نتیجه رسید:

روایت نبرد با قنطرش(شاه عمان)و پیامدهای آن که سرگردانی در دریاست، جز طرح اصلی روایت نیست و نقشی در پیشبرد روایت ندارد.

انشعاب پیرنگ اصلی به دوپیرنگ دیگر به خاطرجدایی همراهان داراب،نقشی درکلان روایت ندارد. طرح کلان روایت به توجه به درجه پذیری افعال موثراز فرایندی مدرج که بین دو قطب پایگاه اجتماعی عالی ودانی قراردارد،شکل می‌گیرد وتنهاحوادث زندگی باگازر،دربارمردو،دربارهمای،شاهی ملکوت وخطرش وبیرون راندن قیصر وشاهنشاهی داراب را دربرمی‌گیرد.

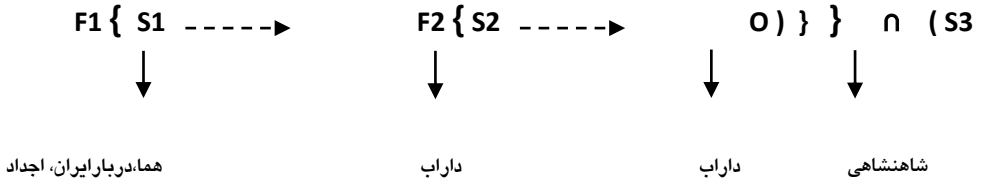
محورتنشی داستان براساس دو قطب گستره و فشاره روند تدریجی دستیابی داراب به شاهنشاهی ایران و روم را نشان می‌دهد.«طرح واره تنشی فرایندگفتمان ازاصل X و Y پیروی می‌کند.محور Xهمان محور قبض یا فشاره(درونه) عاطفی است ومحور Y همان محور بسط یاگستره(برونه) شناختی.»(شعیری،۱۳۸۵: ۳۵)



محورتنشی هم‌سو دربردارنده دونقطه ارزشی شاهنشاهی ورخت شویی است.هرچه قهرمان ازگازری فاصله می‌گیردبه مرتبه عالی‌تری دست می یابد.ابتدا اسب و شمشیر می‌خواهد و جنگاوری خود را نشان می‌دهد. ازاین طریق وارد دربارمردو می‌شود.سپس

وارد دردربار همای؛ حاجب، رکابدارورسول همای می‌شود.بارسیدن به پادشاهی ملکوت، خطرش و جزایر یونان و شکست قیصر،شاهنشاهی را به دست می‌آورد. از افزایش هم زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها منحنی صعودی نیز به دست می‌آید.

الگوی روایی داستان از سه مرحله، عقدقرارداد،مرحله«کنش» و مرحله «جزا»تشکیل شده است.کنش‌گر داور که همان کنش‌گر تحریک کننده و فرستنده است با بازگشت داراب و شکست قیصر می‌پذیرد شاهی را به او واگذار کند؛لذا داراب را به اصطخر می‌برد و گنج‌های شاهان پیشین را در اختیار او می‌گذارد.کنش اصلی داراب رسیدن به شاهی است. برای این کنش باید قیصر را شکست دهد.برای کسب توانش‌های لازم به سفر می‌رود و به شاهی جزایر یونان و ملکوت می‌رسد.پس از شکست قیصر، همای و دربار ایران داراب را ارزیابی می‌کند.کنش‌گر داور با واگذاری تاج شاهی،کنش فاعل کنش‌گر را تایید می‌کند.براین اساس الگوی روایی زیر شکل می‌گیرد:



(برگرفته از کتاب زیرچاپ دکتر علی عباسی)

دومین داستان،سرگذشت پوران‌دخت است.پس از فتح ایران و مرگ دارا،پوران دخت تصمیم می‌گیرد اسکندر را از ایران بیرون کند.«من همان پوران دختم،تاجان دارم می‌زنم تا ایران را از دشمنان شما خالی گردانم.»(طرسوسی، ج۲،ص۴۹)

روایت روند انتقال بین دو وضعیت متوالی ومتفاوت است.(عباسی،۱۳۹۳: ۶۵) براین اساس باید بین دو پاره ابتدایی و انتهایی تقابل ایجاد شود.کنش اصلی براساس «قصد»کنش‌گر خالی کردن ایران از دشمنان و گرفتن انتقام داراب است.چهرهٔ حماسی پوران دخت، سپاهی که او را همراهی می‌کند و قدرت‌های الهی که به خاطر فرّایزدی پیوسته وی را از خطر می‌رهانند، بیانگر دارندگی توانش‌های لازم برای تحقق کنش اصلی است. بایستن، خواستن، توانستن، دانستن و باورداشتن افعال مؤثرند که شرایط تحقق کنش اصلی را فراهم می‌کنند. افعال مؤثر افعالی هستند که «خود به‌طور مستقیم باعث

تحقق کنش نمی‌شوند؛اما برگزاره یا فعل کنشی تأثیر می‌گذارند و سبب می‌شوندتاکنشی با شرایط تحقق خاصی انجام پذیرد»(شعیری، ۱۳۸۱، ص. ۸۸)از سویی توانایی کنش‌گر از طریق داشتن نمادهای کهن از جمله ابزارهای جنگی شاهان گذشته،اسب داراب و از همه مهم‌تر«درفش کاویان» تأیید وحمایت می‌شوند.درفش کاویان نمادی اهورایی است و در جنگ با دیوان به همراه «لوح طهمورث دیوبند»در تقابل با اهریمن قرارمی‌گیرد.این نماد تاکید بر پیروزی قطعی دارندگانش دارد. برای بازپس گیری ایران،عامل فاعلی باید اصطخر را فتح کند و برای فتح روم باید قلعه محکم حلب را تصرف کند.عامل فاعلی در هردو پیروز می‌شود؛امّا کنش اصلی تحقق نمی‌یابد.گفته پرداز درجایگاه کنترل کننده و سامان دهنده برنامه روایی،عدم تحقق کنش اصلی را به صورت غیرمنتظره وغیرمنطقی توجیه می‌کند.تخاصم بین روم و ایران یا اسکندر و پوران دخت، پس از آن که اسکندر ناگهانی پوران دخت را در غار برهنه می‌بیند،تبدیل به سازش و زناشویی می‌شود.از سویی در داستان پوران دخت به نسبت داراب تضاد بین ایرانی وغیرایرانی کمترمی‌شود.این تضاد درداستان اسکندرکامل از بین می‌رود وهردو هدف مشترکی می‌یابند.«رومیان و ایرانیان قصدآنان کردند...»(طرسوسی،ج۲، ص۳۸۹)کاهش تدریجی تضاد زمینه را برای روندتعامل دوضدفراهم می‌آورد.در این داستان اسکندر شجاعت، زیرکی و دانایی پوران دخت را ندارد.حوادث،عرصه هنرنمایی پوران دخت است بدون آن که جنگاوری و زیرکی وی به نتیجه برسد.با کم رنگ‌تر شدن تضاد ایرانی و غیرایرانی،تضاد دربین خودِ ایرانیان برجسته می‌شود.داستان پوران دخت ایرانیانی را که به اسکندر پیوستند وبه شاهان خود خیانت کردند، داوری می‌کند.براساس این تضاد پوران دخت اسکندر را از ایران بیرون نمی‌راند، امّا از ایرانیان خیانتکار انتقام می‌گیرد ومادر خود،آبان دخت،را به خاطر آزادکردن اسکندر به بدترین شکل می‌کشد.تضاد ایرانیان وفاداربه شاه و سرزمین خود وایرانیان پیمان شکن درمفاخره میدان نبرد این‌گونه ارزش گذاری می‌شود.«گفت چرا به خدمت اسکندر نیایی؟گفت ما درعهد پوران دختیم وعهد اوخلاف نکنیم،توخداوندگارخود راخلاف کرده‌ای،از تو سگ‌تر درعالم نباشد.»(همان:ج۲،ص ۵۱)

داستان با تناقض‌های بسیاری روبروست.پوران دخت بارها می‌تواند اسکندر را بکشد،امّا برعکس او را نجات می‌دهد.گفته‌پرداز تمام افعال موردنیاز برای تحقق کنش اصلی را در اختیار عامل فاعلی قرار می‌دهد؛اما واقعیت تاریخی که پیروزی اسکندر است با اجرای برنامه روایی در تضاد قرار می‌گیرد.رشته ضعیفی که داستان را به تاریخ می‌پیوندد،مانعی

برسرتحقق برنامه روایی گفته پرداز است؛لذا برنامه روایی باحذف کنش اصلی بدون پیرنگ منسجم تبدیل به ملغمه ای از حوادث ناگهانی وآشفته شده است.بخش بهرام دروغین نیزعیاری پوران دخت دربرابر زودباوری اسکندراست.کل داستان برنیروی تخریب متمرکزاست.اسکندر پوران دخت رابا مرد اشتباه می‌گیرد. حوادث بعدی تلاش برای ناشناس ماندن پوران دخت است.در صورت شناسایی تخریب صورت می‌گیرد.

ماجراهای پوران دخت در میان دو داستان اسکندر و داراب فاقد ساختارروایی منسجم است.داستان با وجود گستردگی حوادث براساس عناصرپنج تایی طرح به پاره انتهایی که در تقابل با پاره ابتدایی است،سوق نمی‌یابد.سوژه در تعامل با دیگری قرار می‌گیرد و در این تعامل می‌خواهد با تقلیل مالکیت دیگری معنا را از داشتن و نداشتن به تعامل تبدیل کند. لذا پوران دخت با قرارگرفتن مقابل اسکندر مالکیت وی را با وجود قطعیت تاریخی آن به چالش می‌کشد و خود را در جایگاه هم تراز با اسکندر و گاه برتر از وی قرار می‌دهد.

ساختار پراکنده و نامنسجم داستان در میان دو داستان دیگر،قصه پژوهان را برآن داشته است که آن را نیز از اجزای ملحق به اصل داستان بپندارند و کارکردآن را کاستن تلخی شکست ایرانیان در برابر اسکندر بدانند.(ذبیح الله صفا: طرسوسی، ۱۳۸۹: ده)

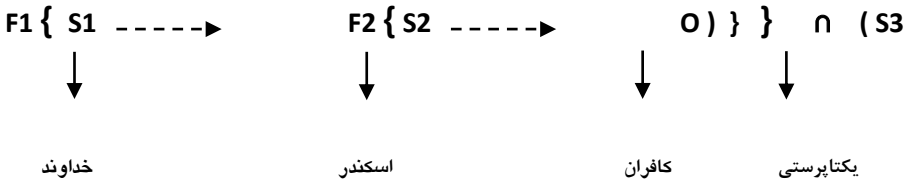
سومین داستان سرگذشت اسکندر است.ابتدایِ سرگذشت اسکندر تا ازدواج با پوران دخت از خرده روایت‌های ناهماهنگ و نامنسجم تشکیل شده است. پس از ازدواج با پوران‌دخت، روایت با درک نقصان کنش‌گر آغاز می‌شود.آن چه اسکندر به دست آورده است،عاری از معنا می‌شود وارزش دیگری شکل می‌گیرد.کنش‌گر باید فضای کنونی را ترک کند تا برای «بودن» خود معنابیابد،لذا داستان نظام تصاحبی و روندخطی ندارد.«به این دلیل نمی‌تواندروندخطی داشته باشد که به‌واسطهٔ حضور کنش‌گر درلحظه معنادار می‌شود. در این حالت، دیگر کنش در گفتمان مرکزیت ندارد؛ بلکه دغدغهٔ اصلی سوژه، به *بودن* خود معنادادن وگریختن از تهی‌شدن است.»(شعیری،۱۳۹۱: ۲۶)

«اسکندرسه سال بباشید و درعیش و کامرانی هرچه تمام‌تر می‌گذرانید تاچندگاهی برین برآمد.گفت مرا شاهی بکار نیست که من به گرد جهان خواهم گشتن تا ازعجایب چه بینم.»(طرسوسی، ج۲،ص۹۳)معنا با سفری که کنش‌گرآغاز می‌کند،تولید می‌شود.«قصد»کنش‌گر برسه چیز استوار شده است:دیدن عجایب،شنیدن حکمت و گسترش یکتاپرستی. اسکندر درجواب شاه مصر که می‌پرسد چرا به این ولایت آمده‌ای،می‌گوید:«بدان آمده‌ام تا...چه بینم ازعجایب و چه شنوم ازحکمت.اگرخداپرستی

من برخیزم و بروم واگر نیستی میان من وتو تیغ تیز است.»(همان:ج۲ ص ۵۲۳) دیدن عجایب و شنیدن حکمت یک هدف محسوب می‌شوند؛زیرا حکمت در مشاهده عجایب نهفته است.بادیدن عجایب، حکمت آن‌ها را درمی‌یابد . کنش‌گر در سفرخود هرجا حکیمی را می‌یابد،حکیم او را به دیدن عجایبی که می‌شناسد،راهنمایی می‌کند و راز عجایب را برایش فاش می‌کند. با این توضیحات دو «قصد»در حرکت اسکندر است.براساس این دو قصد دو نظام گفتمانی شکل می‌گیرد.یکی الگویی برنامه محور و منطقی است و دیگری از ماهیتی شناختی و شوشی برخوردار است،در الگوی شوشی عوامل داستان از طریق کنش معناسازی نمی‌کنند.

نظام‌های گفتمان‌های ادبی دارای انواع گوناگونی هستند. یکی از رایج ترین نظام‌های گفتمانی، نظام کنشی است.درنظام کنشی کنش‌گر به دنبال فتح و تصاحب ابژه ارزشی است. بنابراین نظام روایی راه‌ها و مراحل رسیدن وی به ابژه ارزشی را نشان می‌دهد.تصاحب ابژه ارزشی براساس یک برنامه منطقی یا فرایندی القایی تحقق می‌یابد.(شعیری، ۱۳۹۲: ۲۶) اما در گفتمان‌های شوشی حضور کنشی کنش‌گر از بین می‌رود و او به شوش‌گر غیرکنشی تبدیل می‌شود و حضورش دستخوش تغییر می‌شود.

در داستان اسکندر در نظام گفتمانی اول«قصد» کنش‌گر برای گسترش مسلمانی است.پس از فتح هند قصد،تبدیل به رسالت می‌شود.دستور نبرد با«بیدادگران»از بالا به کنش‌گر ابلاغ می‌شود؛آوازی از بالای طاق شارستان اندهیره،اسکندر را مأمور قهرِ «بیدادگران» می‌کند.رخدادهای پردامنه و چندوجهی از اسکندر باعث شکل گیری دو طرح موازی در روایت می‌شود.طرح اول که کشورگشایی اسکندر است درجهت نظام ارزشی طرح دوم که جنبه‌های پیامبری اسکندر را نشان می‌دهد، اصلاح و به زدودن کفر تبدیل می‌شود. براین اساس داستان با تاکید بر یکی بودن ذوالقرنین قرآن و اسکندر، نظام تجویزی را جایگزین نظام القایی می‌کند. لذا کنش‌گر تحریک کننده باید در داستان درخواست خود را براجرای برنامه روایی ابلاغ کند ودر پایان در مرحله داوری و ارزیابی کنش عامل فاعلی را قضاوت کند.در این نظام تحریک کننده، تحقق برنامه روایی را از عامل فاعلی می‌خواهد.برنامه روایی با توجه به تغییر نظام گفتمانی از القایی به تجویزی به شکل زیر ترسیم می‌شود.



با این تغییر دو نظام ارزشی داستان نه تنها یکدیگر را نفی نمی‌کنند، بلکه یکدیگر را تثبیت می‌کنند و در هم ادغام می‌شوند.

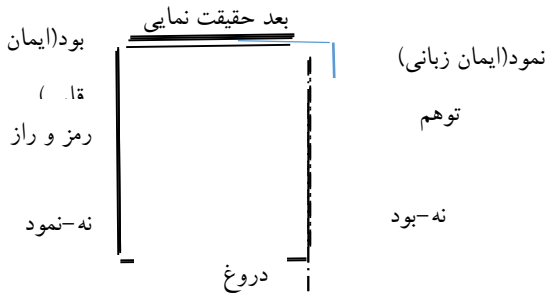
در درون کلان روایت۱، روایت‌های مستقل و وابسته بی شماری گنجانیده شده است. پیرنگ ۱ ،گسترش اسلام و یکتاپرستی است.براساس قصد اسکندر،وی در آغاز سفر به سمت شرق، با کافران هند مبارزه می‌کند. مبارزه هند در دو روایت از عناصرپنج تایی روایت و نظام هم‌نشینی هماهنگی برخوردار است. کافران باید اسلام را بپذیرند و الا کشته می‌شوند.ژرف ساخت روایت برتقابل اسلام و کفر یاحق و باطل شکل می‌گیرد:«چرا درنمی‌آیید تا این مشتی بی‌باکان مردم خوار را هلاک کنیم؟مابرحقیم و ایشان بر باطل.»(طرسوسی، ج۲، ص ۲۵۸)

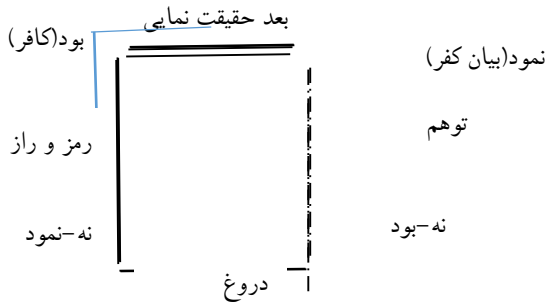
در روایت‌های بعدی همین مقوله بنیادین معناساز با نحوهای روایی متعدد متکثر و تکرار می‌شود.گاه داستان‌ها بدون پاره میانی و با ورود عناصر ماورائی به سرعت سامان می‌یابند.هرچه سفر کنش‌گر طولانی‌تر می‌شود، نمایه‌های کفر جهت نوسازی روایت تغییرمی‌کنند. کنش‌گر به جای مبارزه با انسان‌های کافر با دیوان و جادوگران نبرد می‌کند و آن‌ها را به اسلام فرامی‌خواند؛لذا نمایه‌ها اساطیری‌تر می‌شوند و به نبرد و تضاد بین اهورا و اهریمن، شیطان و خدا می‌پیوندند(نبرداسکندر و دیوان، پرتاب شهاب‌ها و راندن دیوان ازحریم الهی). تقابل نظام‌های ارزشی داستان تقابل فضاهای نور و تاریکی را ایجاد کرده است.شب متعلق به نیروهای شر و روز و آفتاب قلمرو نیروهای خیر و اهورایی است؛ لذا بین این دو فضا نیز نبرد است:

«...تا آنگهی که روز دست مبارک بیرون کرد و گیسوی شب تیره بگرفت و ببرید و سر او را به قهر از تن جدا کرد و خون او در روی مالید و تیغ برکشید و سپاه زنگ را به هزیمت کرد و...»(همان:ج۲ ص ۱۴۵)

پس از پیروزی مومنان، کافران مطیع می‌شوند. نیروی اهورایی بر آنان تسلط می‌یابد و آنان را در جهت هدف خود به خدمت می‌گیرد. اسکندر مانند جمشید و سلیمان، دیوان را رام می‌کند.«تابوت مهابیل بر پشت دیوان نهاد و روی به بیت المقدس آورد...»(همان:ج۲،ص۵۱۵) مهابیل پیامبری است که تابوتش شفیع اسکندراست. در این جا هردو ضد حضور دارند؛ ولی رابطه آن‌ها با برتری و غلبه یکی بر دیگری ترسیم شده است.

نقطه پایان یاوضعیت پایدار پیرنگ ۱ شکننده است،زیرا ماهیت تقابل باعث می‌شود با تغییر در مربع واقعیت نمایی ضد، نمود خود را بپوشاند. مربع واقعیت نمایی از دو نقطه بود و نمود تشکیل شده است. هرگاه بود و نمود یکی باشند، واقعیت نشان داده می‌شود، ولی ناهمخوانی بود و نمود باعث افتادن کنش‌گر در یکی از محورهای توهم، دروغ و رمز می‌شود.اسکندر در روزهای پایانی عمرش متوجه می‌شود در برخی از مناطق مردم از یکتاپرستی برگشته و به دین گذشته خود رجوع کرده اند. آنان در زمان حضور اسکندردرشهرهای خود با تظاهر به دینداری حمله اسکندر را از خود دفع کرده بودند.لذا مربع واقعیت نمایی در این موارد این‌گونه ترسیم می‌شود.





مردمان این مناطق در محور رمز با حفظ کفر و ادای ظاهری ایمان باعث قرارگرفتن کنش‌گر در محور توهم می‌شوند و به محض غیاب کنش‌گر به سمت محور واقعیت نمایی حرکت می‌کنند و کفرخود را علنی می‌کنند. «چون خبر ذوالقرنین بیافتند بترسیدند و

پیش او بیرون آمدند و زینهار خواستند...»(طرسوسی، ج۲ ،۵۹۵) اطلاع یابی کنش‌گر به منزله حرکت دوباره است.در داستان هرجا که ترس باعث اظهار ایمان شود، موقعیتی متزلزل و شکننده ایجاد می‌کند و براساس آن کنش متوقف نمی‌شود؛ مثل داستان فتح مصر(ج۲، ۵۳۰-۵۲۳)، داستان دختر لاطوس (ج۲، ص۵۵۰)و... .پایان این پیرنگ ارزیابی فرشته از اسکندر است که علاوه بر تایید و بزرگداشت با گونه‌ای توبیخ به خاطر کسانی که از دین برگشته‌اند،همراه است.«ای اسکندر چرا غم آن نمی‌خوری که ملکان را که به اطاعت آورده بودی از طاعت تو برگشته اند و به خدای عاصی شده اند.دیگر باره بباید رفتن و همه را به اطاعت آوردن تا نام نیکوی تو تا قیامت بماند.»(همان:ج۲، ۵۹۴)با وجود توصیه بر ادامه حرکت، نیروی غیبی به اسکندر توان فرابشری می‌دهد. اسکندر ارباب جهان می‌شود و همان نقشی را می‌پذیرد که در میان انبیا سلیمان نبی داشته است. وی به آباد کردن عمارت‌های ویران شده سلیمان در بیت المقدس می‌پردازد.«خدای تعالی آب و آتش و باد و همه ددگان بیابان را در فرمان تو کرده است تا هرکه تو را طاعت ندارد این‌ها را برگماری تا همه را هلاک کنند.»(همان،ج۲،ص۵۹۴)حرکت اسکندر برای سرکوب مجدد،با دریافت کمک‌های الهی همراه است.برخلاف آغاز داستان که برنامه‌های روایی با کنش عوامل کلامی پیش می‌رفت دراین جا نیروهای غیبی در اختیار کنش‌گر قرار می‌گیرند.هرجا کسی نافرمانی کند اسکندر یکی از عناصراربعه را برای عذاب آنان فرامی‌خواند. با دادن اربابی جهان به اسکندر،کنش وی از سوی تحریک کننده تایید شده اعلام می‌شود.مرحله دوم که جزء روایت نیست نتیجه موفقیت اسکندر را ماندگاری نام وی می‌داند که البته تحقق می‌یابد.

نظام گفتمانی دوم و موازی با پیرنگ اول، نظامی شوشی است. پیرنگ ۱ متاثر از نظام ارزشیِ گفتمان ۲ است. براساس تاثیرپذیری پیرنگ ۱ از نظام گفتمانی ۲، تقابل پیرنگ از داشتن و نداشتن به تقابل اسلام و کفر تبدیل شده است.در نظام گفتمانی۲ تقابلی که مبنای تولید معنا در نظام گفتمانی است، تقابل بین دانستن و ندانستن است. اسکندر شاگرد ارسطوست. وی در مسیر سفرخود حکمای بسیاری را با خود همراه می‌کند. هرچه عجایب بیشتری می‌بیند،مرتبه حکمایی که با وی همراه می‌شوند،بالاتر می‌رود.بزرگ‌ترین حکیم افلاطون است.«بقراط گفت افلاطون استاد منست و من در جنب او چنانم که یک دانه ارزن در دریای محیط.»(ج۲، ۳۲۳) مرتبه حکما را نظام ارزشی متن تعیین می‌کند. هرگاه حکیمی به مرحله«نمی‌دانم»برسد حکیم دیگری پیدا می‌شود.«بقراط وهمه حکمای

دیگر بر نادانی خود اقرارکردند.افلاطون گفت بدانیدوآگاه باشیدکه...»(ج۲، ۳۶۰)مراتب از ارسطو آغاز می‌شود؛ به شاگردان برتر افلاطون از جمله همارپال و بقراط می‌رسد. با رسیدن افلاطون سلسله حکما که همگی شاگرد افلاطون بودند،به پایان می‌رسد و نوبت به انبیاء می‌رسد.ابتدا لقمان که حکیم و نبی است وپس از آن الیاس و خضر و ۴۰ تن از انبیاء ناشناس اسکندر را همراهی می‌کنند. اسکندر با دیدن عجایب بیشتر،عبرت می‌گیرد.

«افلاطون گفت ای اسکندر برین روی دریا کجا می‌رویت؟اسکندر گفت به هوس می‌روم تا همه عجایب را بوبینم. افلاطون گفت نیکست، هرچند عجایب بیشتر بینی هستی صانع درست‌تر گردد و دست بر تسبیح محکم‌تر شود.بدانک چون عجایب بینی و قدرت او،چنین گویی که ای پاک منزه خداوندی که چندین عجایب بیافریدی! قدرت تراست.بدین معنی ایمان تو قوی‌تر شود.»(همان:ج۲،ص ۳۳۹) به عنوان مثال واکنش اسکندر پس از دیدن جسد بزرگ مهابیل:«اسکندر در آن قامت مهابیل همی‌نگریست و می‌گفت که پاکا،خدایا،چنین صورتی آفریده ای بدین عظیمی!»(ج۲،ص۳۰۰)) اوج دانستن اسکندر رسیدن به کوه قاف و فرورفتن در چشمه خورشید است.

اسکند ر در دوران کودکی علوم غیبی و نجوم را فرامی‌گیرد، اما به واسطهٔ اشتباهی که مرتکب می‌شود گرفتار نفرین استاد می‌شود و تمام علوم را فراموش می‌کند. او باید آن چه را از داست داده است،دوباره به دست آورد. از سویی علم حقیقی باید به منبع آن؛یعنی علم الهی اتصال یابد تا تکمیل شود.

نمایه دانستن که حرکت خود را از ارسطو آغاز کرده بود با رسیدن به افلاطون به نفی عقل در نظام فکری متن منجر می‌شود. شهود و اشراق در هیأت بزرگ‌ترین حکیم اشراقی نمود می‌یابد.پس از آن نقطه مقابل عقل که وحی است اوج دانستن و بالاترین مرتبه سلوک در قطب ایجابی است. مقوله بنیادین معنا دانستن و ندانستن را در نمایه‌های عرفانی از طریق تقابل عقل و شهود نشان می‌دهد و بر اصل بودن دانش وحی و برتری آن بردانش عقلی و استدلالی تاکید می‌کند(تفکری که برگرفته از عرفان است و در آثار غزالی، مولانا، سنایی و...بر آن تاکید شده.عقل در مرحله نخست راهنماست؛ سالک باید از آن عبور کند. دانش شهودی برترین دانش است).این تقابل در مسیر حرکت اسکندر نیز نمایان می‌شود. حرکت اسکندر از غرب عقل‌گرا به سوی شرق شهود و کشف است. مرتبه شهود مرتبه دیداری یا عین الیقین است.در این مرتبه دیگر به شنیدن حکمتِ راهنما

نیاز نیست؛لذا آخرین مرتبه، یعنی فرورفتن درچشمه خورشید و مشاهده عجایب کوه قاف بدون راهنمای حکیم صورت می‌گیرد.

نتیجه گیری

داراب نامۀ طرسوسی به سه داستان مجزا تقسیم می‌شود. با بررسی نحو روایی هرسه داستان مشخص شد نبردهای پوران دخت روایت محسوب نمی‌شوند،زیرا کنش اصلی با وجود تحقق افعال مؤثر شکل نمی‌گیرد و بین دو پاره روایی تقابل ایجاد نمی‌شود.در این داستان با وجود پیش‌برد روایت ابزاری فتح حلب و اصطخر،کلان روایت ناتمام باقی می‌ماند.در سرگذشت داراب با چشم پوشی از خرده روایت‌های گسیخته و بی ارتباط با طرح کلی داستان، روند سوق روایت به سمت پاره پایدار انتهایی از انسجام برخوردار است. در این داستان ماجراهای طمروسیه، مهراسب و سرگردانی داراب در دریا در جهت کنش اصلی قرار نمی‌گیرند.

داستان اسکندر نشان‌دهندۀ دو نظام گفتمانی است که همپای یکدیگر پیش می‌روند. غایتی که بر گسترش اسلام متمرکز شده است، برنامه محور و منطقی است. کنش اصلی به خاطر غایت که امری درونی است و تغییر در مربع واقعیت‌نمایی، شکننده است. متن تایید می‌کند که پاره پایانی پایدار باقی نمی‌ماند.در این نظام با تغییر نظام القایی به تجویزی در پایان روند،کنش‌گر تحریک کننده، عامل فاعلی یا تحریک پذیر را مورد ارزیابی و قضاوت قرار می‌دهد و به او مقام سلیمانی که اربابی جهان است، می‌بخشد.نظام گفتمانی دوم نظامی شوشی است که حضور کنش‌گر را تحت تاثیر قرار می‌دهد.در این جا تقابل بین دانستن و ندانستن است. کنش‌گر با دیدن عجایب و شنیدن حکمت‌ها به اوج دانستن می‌رسد.شهود،نمایه علم لدنی والهی است که با فرورفتن درچشمه خورشید تحقق می‌یابد.

نتایج مزبور حاصل نگاه برنامه محور و مکانیکی به روایت است و نحوه حضور کنش‌گران و منشأ عاطفی و فرهنگی کنش را نادیده گرفته است. دلیل آشفتگی در پیرنگ قصه‌های عامیانه بلند و درج و تحمیل نظام‌های گفتمانی دیگر بر نظام برنامه‌محور موضوعی است که نیاز به پژوهش بیشتر دارد.

منابع

کتاب‌ها

اخوت.احمد(۱۳۷۷).دستورزبان داستان.اصفهان: فردا.

بیغمی.مولانا محمد(۱۳۸۱).داراب نامۀ بیغمی.به کوشش ذبیح اله صفا.تهران:علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

پراپ.ولادیمیر.(۱۳۶۸).ریخت شناسی قصه های پریان.ترجمه فریدون بدره ای. تهران:توس.

شعیری.حمیدرضا. (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: انتشارات سمت.

_____ . (۱۳۸۵). *تجزیه‌وتحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: انتشارات سمت.

_____.، و وفایی، ت. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه-معناشناسی سیال*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شلومیت. رمون-کنان.(۱۳۸۷).روایت داستانی:بوطیقای معاصر.ترجمه:ابوالفضل حری.تهران:نیلوفر.

علی. عباسی.(۱۳۹۳) روایت شناسی کاربردی. تهران: دانشگاه شهیدبهشتی.

طرسوسی.ابوطاهر.(۱۳۸۹).داراب نامۀ طرسوسی.به کوشش ذبیح الله صفا. تهران:علمی وفرهنگی.

معین.مرتضی بابک. (۱۳۹۴) معنا به مثابه تجربه زیسته.تهران: سخن.

مقالات

بهمنی.کبرا(۱۳۹۱).«ساختارعزیمت‌هادرداراب نامه‌بیغمی».فصلنامه کاوش نامه.ش۲۵. صص۳۵۳-۳۷۲

شعیری.حمیدرضا.، و سمیه کریمی نژاد.(۱۳۹۱). «نظام بودشی گفتمان: بررسی موردی داستان داش آکل». فصلنامۀ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدۀ ادبیّات وعلوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارۀ سوم، صص ۴۱-۲۴

عباسی.علی و یارمند هانیه،(۱۳۹۰).«عبور از مربع معنایی به مربع تنشی».جستارهای زبانی.شماره۷. صص ۱۷۲-۱۴۷.

_____(۱۳۹۲) «بررسی زایش معنا در ساختار روایی«حکایت نمازفروش»و روایت سه تار از جلال آل احمد». جستارهای زبانی. د۴،ش۱(پیاپی۱۳).صص۱۰۴-۸۹.

_____.(۱۳۸۹). «تحلیل گفتمانی شازده کوچولو، نظام معنایی منسجم تشکیل شده از ساختارهای تودرتو، تسلسلی، و تکراری».پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی.د۱.ش۱.صص ۸۴-۶۴.

آموزش‌ها، پیام‌ها و حکمت‌های کلیله و دمنه

دکتر حسین پیشگو[1]
مهین شهرکی[2]

چکیده:
انتقال پیام، بیان حکمتها و آموزش از طریق غیر مستقیم از شگردهایی بوده است که از گذشته تا کنون از طریق کتابهای داستانی رواج داشته است. کتاب کلیله و دمنه هم یکی از این آثار است که در قالب داستانهای غیر مستقیم و تو درتو و در قالب تمثیل ها و افسانه‌های حکمت آمیز که از زبان جانوران فراهم آمده است، حکمتها، ظرایف و نکات تربیتی و اجتماعی زیادی را بیان می‌کند. حال سؤال تحقیق آن است که چه نکات آموزشی، پیام‌ها یا حکمت‌هایی در این کتاب بیان شده است که می توان از آنها برای بهبود زندگی امروزه بهره گرفت؟ روش تحقیق در این مقاله، روش استخراجی، تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و مجازی است و نتیجهٔ تحقیق نشان می دهد که بسیاری از این نکات آموزشی و تربیتی و پیامها و حکمتهای بیان شده در این اثر، برای استفاده در زندگی امروزه بشری قابل استفاده و کاربرد است و ضرورت تحقیق این مطلب آن است که به این موضوع به صورت خاص تاکنون پرداخته نشده است.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، نکات آموزشی، پیام ها، حکمت ها

۱-استادیار دانشگاه فرهنگیان – پردیس شهید مطهری زاهدان- h.pishgoo@yahoo.com
۲-دبیر آموزش و پرورش

الف-مقدمه:

کتاب کلیله ودمنه موجود، ترجمه‌ای است که نصرالله بن محمد بن عبدالحمید(معروف به نصرالله منشی) از کلیله و دمنه عبدالله بن مقفع (به زبان عربی) حدوداً در سال ۵۳۶ هجری صورت داده است. (صفا، ۱۳۷۲: ج۳۵۴/۱)اصل این کتاب به هندی بنام «پنجه تنتره» و در پنج باب بوده که برزویهٔ طبیب مروزی در عصر ساسانی آن را به پارسی درآورده و ابواب و حکایات چندی بر آن افزوده است. در دوران فرهنگ اسلامی ابن المقفع آن را از پارسی به تازی نقل کرد و در عصر سامانیان رودکی آن را به نظم فارسی درآورد تا اینکه دردورهٔ بهرام شاه غزنوی نصرالله منشی کلیله و دمنهٔ ابن مقفع را باز به فارسی ترجمه کرد و آن این کتابی است که اکنون در دست است.(منشی، ۱۳۷۱:ح) «پنجه تنتره» یا پنج کتاب حدوداً (۳۰۰ ق م) مجموعهٔ قصه‌هایی بوده است که به زبان سانسکریت به عنوان کتاب آموزشی برای شاهزادگان تالیف یافته است و حکیمی برهمین برای آموزش شش شاهزادهٔ جوان این قصه های آموزنده را نقل می کند.

این کتاب در اصل پنج باب دارد : ۱- جدایی دوستان ۲- به دست آوردن دوستان ۳ – جنگ بومان وزاغان ۴-از دست دادن مزیای مکتسب ۵- فاعل اعمال نسنجیده. (ترا و یک، ۱۳۷۳ : ۵۰)

کتاب کلیله و دمنه از طریق داستانهای غیر مستقیم و از زبان حیوانات پندو اندرزهای خود را به پادشاه زمانشان می گوید زیرا که این روش از گذشته در میان دانایان هندی و ایرانی رواج داشته و در ایران پس از اسلام نیز ادامه یافته است.

به طور کلی حیوانات به سبب کاربرد تخیلی و تمثیلی که دارد همواره در ادبیات فارسی نقش زیادی داشته‌اند یکی از قدیمی ترین و کهن ترین روش های ادبیات فارسی استفاده تمثیلی از حیوانات است. در واقع شاعران و ادیبان، حیوانات را نماد نشانهٔ یک شخصیت می دانستند و آن را تعریف می کردند. بر این اساس معمولاً داستانهای تمثیلی بر اساس شخصیتهای داستانی به دو نوع پارابل و فابل تقسیم شده‌اند: پارابل داستانهایی است که قهرمان آنها شخصیتهای انسانی هستند. این داستانها معمولاً هدفی اخلاقی و دینی دارند و می کوشند تا خواننده و شنونده را متنّبه سازند. فابل داستانهایی است که غالب شخصیتهای آنها حیواناتند و در آنها دو هدف مورد نظر است : یکی تعلیم اخلاقی یا عرفانی و دوم نقد سیاسی و اجتماعی که داستانهای کلیه دامنه از این نوع دوم است. در

دورانی که فشار پادشاهان امکان مستقیم نویسی از ظلم جور را به نویسندگان نمی داد این شیوهٔ داستان پردازی معهود در ایران و هند بود، یعنی بیان پند و انتقاد از زبان جانوران و حیوانات و گیاهان تا شنوندگان از نصیحت های تلخ و گزنده ناراحت نشوند و پادشاهای خودکامه به خاطر این خرده گیری آشکار اهل قلم را آزار و شکنجه ننمایند. لذا کتاب کلیه و دمنه از جملهٔ این آثار است که مشتمل بر داستانهای غیر مستقیم و تمثیلی و افسانه‌های حمکت آمیزی است که از زبان جانوران فراهم آمده است. از زمان تألیف این اثر این داستان ها از بر جسته ترین و رایج ترین گو نه های ادبیات عامیانه بوده که با طبیعت و زندگی مردم پیوند نزدیک داشته است. ساخت معنایی داستان ها بر دو اصل واقع‌گرایی و خیال پردازی نهاده است. در این کتاب از زبان تمثیل استفاده شده است و هدف آن این بوده که پندهای اخلاقی و نصایح اجتماعی-سیاسی خود را به گوش خواننده با استفاده از زبان و ادبیات تمثیلی برساند. از گذشته نام فابل با داستانسرایی خیال انگیز، گره‌خورده است و نویسندگان مشرق زمین که در هنر ذوق و قریحه جهان آرا بوده اند، شروع به انتشار فابل های تو در تو کردند. در این گونه فابل‌ها (کلیله و دمنه) داستان جدیدی در دل داستان قبلی نهفته است و به همین خاطر قصه در اینگونه فابل ها تمامی ندارد و درست مثل داستانهای دنباله دار هزار و یک شب است.

در این اثر مهم حکمتها، ظرایف و نکات اجتماعی – حکومتی زیادی در قالب داستان های تو در تو بیان شده است که به ظاهر کودکانه است امّا حقایقی مهم و کلیدی از موضوعات تربیتی- اجتماعی را بیان می کند.

در دیباچهٔ خود کتاب در باب اهمیت و فواید این کتاب آمده است. «و دیگر آنکه پند و حکمت و سهو و هزل بهم پیوست تا حکما برای استفادت آن را مطالعه کنند و نادانان برای افسانه خوانند.(منشی، ۱۳۷۱: ۳۸).

کتاب کلیله و دمنه به دلیل ویژگیهای منحصر به فرد، داستانی و تعلیمی نه فقط در ادبیات ایران بلکه در تاریخ ادبیات جهان از شهرت و اعتبار خاصی برخوردار است به طوری که در فرهنگ بیشتر ملت‌ها، داستانها و حکایتهایی از کلیله و دمنه به چشم می خورد.

این کتاب برآیند تبادلات فرهنگی میان تمدنهای بزرگ شرقی (هند، ایران و اسلام) است و درون مایهٔ اصلی آن هم اغلب مفاهیم اخلاقی و سیاسی است. جهان بینی حاکم برای کتاب مبتنی بر خردورزی، دور اندیشی، دادپیشگی و چاره اندیشی است.

شیوه ای که نویسنده برای قصه نویسی در کلیله و دمنه انتخاب می کند، بیان حکایت های متعدد در قالب یک حکایت پایه است که حکایت پایه، چهارچوب اثر بوده و شخصیت های داستان اصلی به روایت حکایتهای فرعی پرداخته اند. وی در آغاز از زبان راوی هر داستان یک موضوع اصلی اخلاقی، اجتماعی یا تربیتی را مطرح می‌کند و پس از آن اندرزها و پندهای لازم را بیان می‌کند و برای استحکام پیام، نمونه‌ها و حکایتها و مثلهایی را از زبان حیوانات بیان می‌کند و با بیان حکمتهایی نادر، پیام عقلی را عینی و محسوس می‌نماید و تاثیر گذاری آن را مضاعف و مؤکّد می‌نماید.

ارزش این کتاب در آن است که با توجه به شرایط و ویژگیهای انسان مدرن و با توجه به بحرانهای اجتماعی. بویژه در سطح نگرش، انسان امروز می بایست کارکرد ، فایده و نتیجهٔ زندگی و آئین مطلوب زیستن را در تعامل با خدا، خود و دیگران بداند. لذا باید آداب و مهارتهای زندگی را در تمام سطوح طبقات اجتماعی از میان منابع و نوشته های گذشته پیدا نماید و به جای تجربه طولانی مجدد آن را از دل نکات، حکمت‌ها، گفته‌ها، و اندیشه‌ها و کارکردهای گذشتگان بیرون کشیده و به کارگیرد تا هم فرصت استفاده وهم امکان آسایش و آرامش نسبی را در زندگی پرمشغلهٔ امروزی پیدا کند.

هدف از این تحقیق، بیان نکات آموزشی ، پندها و حکمت هایی است که در محتوی داستانهای کلیه و دمنه بیان شده است که در واقع غرض اصلی گوینده یا نویسندهٔ کتاب دنبال می شود. ضرورت این تحقیق آن است که تا جایی که در سایتها و فهرست مقالات و آثار نوشته شده، دنبال شد به صورت خاص به بیان پندها، حکمت‌ها و نکات آموزشی و تربیتی بیان شده در این کتاب پرداخته نشده است. سؤالات مطرح در این تحقیق آن است که چه نکات آموزشی یا تربیتی در هر داستان بیان شده است؟ پندها ونصیحت های برآمده از هر داستان چیست؟ و نکته دیگرآن است که از چه سخنان حکمت آمیزی برای پرورش مطالب بهره گرفته شده است؟ روش تحقیق در این مقاله استخراجی، تحلیلی و مبتنی برمنابع کتابخانه ای ومجازی است .

ب-پیشینهٔ تحقیق:

در مورد تحقیقات انجام شده دربارهٔ این موضوع باید گفت که در سایتهای ثبت مقالات و منابع مکتوب، کار خاصی که صرفا به بیان نکات، پندها و حکمت‌های کامل کتاب کلیله و دمنه پرداخته باشد پیدا نشد و فقط دو پایان نامه که تا حدی مرتبط با موضوع کار شده بود وجود داشت که آن دو عبارتند از:

یکی«پژوهشی در سرچشمه‌های اقوال، امثال، حکایات و نکات حکمی ترجمهٔ کلیله و دمنه» نوشتهٔ امیر ارصلان حسن زاده در دانشگاه رازی کرمانشاه در سال ۱۳۹۳ و برای مقطع دکتری بودکه فقط به سرچشمه های امثال و حکایات وبعضی نکات پرداخته بود و دیگری «باید ها و نبایدها در کلیله و دمنه» بود که آقای نعمت قهرمان پور در دانشگاه ارومیه در سال ۱۳۹۳ برای مقطع کارشناسی ارشد، کار کرده بود که تا حدی با موضوع مرتبط بود و امّا به ابعاد مورد بحث در مقاله پرداخته نشده بود.

ج- بحث و بررسی:

باب اول: باب اول کتاب در مورد دوستی « گاو و شیر» است که دو شغال به نام «کلیه و دمنه» با طرح ریزی و سخن چینی دوستی آن دو را به دشمنی تبدیل کردند. موضوع این باب، آموزش این نکته است که برخی می خواهند با سیاست «تفرقه بینداز و حکومت کن» زمینه برتری و آقایی خود را فراهم سازند:

«رأی هند فرمود. بر همن را که بیان کن مثل دو دوست که با یکدیگر دوستی دارند و با تضریب و سخن چینی نمام خیانتگر، بنای دوستی آنها از بین می رود و دوستی آنها به عداوت و جدایی تبدیل می شود.» (منشی، ۱۳۷۱: ۵۸) پیام‌های مطرح در این داستان به شرح ذیل می باشد:

پیام اول: آنکه، دوستیها و دشمنیها در دنیا پایدار نیست و مراقبت از دست ندادن دوستیها برای هر انسان عاقل امری واجب است.

پیام دوم: اینکه، همیشه ایّام انسانهای مداخله گر و سخن چین و شروری وجود دارند که به جهت حسادت یا منفعت، فتنه گری می کنند و با سیاست تفرقه بینداز و حکومت کن به دنبال رسیدن به منافع پست روحی و شخصیتی خویش هستند :

«برهمن گفت: هرگاه دو دوست بمداخلت شریری مبتلا گردند هر آئینه میان ایشان جدایی‌افتد.»(منشی، ۱۳۷۱: ۵۹)

پیام سوم: بر هر انسان عاقل است که در موقع شنیدن سخن چینی‌ها، تأمل کند و بدون تأنی و بررسی دلیل و بدون توجه به عاقبت کار، دوست خود را به بی وفایی و غدر متهم نکند زیرا که نتیجه آن پشیمانی و ندامت خواهد بود و چه بسا جبران آن رفتار نیز گاه غیر ممکن می شود.

پیام چهارم: انسان عاقل می بایست مواظب باشد که به سبب جهل یا خیانت دیگران بدون تحقیق نسبت به دوستان خود بدبین نشود و آنها را از خود دور نکند و به آنها ستم نرساند زیرا که خاتمهٔ بداندیشی و مکر نامبارک است و ظلم و ستم زود اهل خود را از پای در می آورد.

امّا حکمتهای بیان شده در داستان «شیر و گاو» عبارتند از :

حکمت اول: اینکه انسانها در دنیا در جستجوی سه چیز هستند: اول بدست آوردن امکانات برای زندگی بهتر. دوم مقام و منزلت اجتماعی و سوم بدست آوردن پاداش آخرت. و واضح است که انسان برای رسیدن به این چیزها می بایست چهار روش را در خودش پرورش دهد. تا بتوانند به این اغراض برسد اول جمع کردن و بدست آوردن مال دنیا از راه درست، دوم انتخاب روش مناسب برای حفظ و نگهداری مال دنیاست. سوم هزینه کردن و استفاده از اموال در مواردی که به مصلحت زندگی اوست و یا رضایت خانواده‌اش در آن است و به پاداش اخروی می انجامد و چهارم حفظ وجود از بلایا و حوادث روزگار است تا جایی که ممکن است.

«در اثنای آن گفت که: ای فرزندان، اهل دنیا جویان سه دسته‌اند و بدان نرسند مگر بچهار خصلت، امّا آن سه که طالب آنند: فراخی معیشت است و رفعت منزلت و رسیدن بثواب آخرت و آن چهار که بوسیله آن بدین اغراض توان رسید، الفقدن مال است از وجه پسندیده و حسن قیام در نگاه داشت و انفاق در آنچه بصلاح معیشت و رضای اهل و توشه آخرت پیوندد و رضایت نفس از حوادث آفات آن قدر که در امکان آید.» (منشی، ۱۳۷۱: ۵۹)

حکمت دوم: هر نعمتی آفتی دارد و انسان خردمند مواظب باشد تا آن نعمت را به واسطه آن آفت از دست ندهد: آفت و بیماری عقل و خرد، خودستایی است و آفت مروّت و جوانمردی، فریب و نیرنگ زدن است و آفت دل ضعیف و نرم داشتن شنیدن آواز بلند و هولناک است.

«چه گفته‌اند که: آفت عقل تصلف است و آفت مروت چربک و آفت دل ضعیف، آواز قوی.»(منشی،۱۳۷۱: ۷۰)

حکمت سوم: آفتهای پادشاهی شش چیزاست و کسی که حاکمیت مردم را بر عهده می گیرد، می بایست خود و حکومتش را از این آفتها مراقبت نماید:

اوّلین آفت، حرمان است و حرمان آن است که پادشاه یا حاکم، نیک خواهان را از خود دور نماید و انسانهای بدخواه و منفعت اندیش را به خود نزدیک سازد و مورد مشاوره قرار دهد وبه تبع آن اهل خرد و تجربه را از خود ناامید و انسانهای جاهل و بی تجربه را به خود نزدیک و مورد مشورت قرار دهد.

آفت دوم، فتنه است و مقصود از فتنه آن است که جنگها و کارهای نیندیشیده ممکن است که حادث گردد تا جایی که دامن این فتنه وبلا همه را فرا بگیرد و مخالفین و معاندین حکومت فرصت ابراز وجود پیدا کنند و ناامنی ورنج همه جا و همه کس را فراگیرد.

آفت سوم، هوی است و منظور از هوی، همان هوی و هوس است که ممکن است بر نفس حاکمان غالب گردد و مصداقهای آن:حریص بودن به زنان و شهوترانی، علاقه وافر به شکار و تفریح، شنیدن آواز و موسیقی، نوشیدن شراب و امثال آنهاست. طبیعتاً مشغول شدن حاکم به این امور ضمن زوال و مشغول نمودن عقل و خرد فرد، او را انجام امور و تمشیت کارها و مسئولیتها باز می دارد.

آفت چهارم، مخالفت روزگار و حوادث و پی آمدهای ناشی از آن است که شایعه شدن بیماریهایی مثل وبا و غیره و قحط سالی، سیلاب و آتش سوزی و غیره از نمونه های حوادث طبیعی روزگار است.

آفت پنجم، تنگ خویی حاکمان است که تنگ خویی، افراط در خشم، کراهت و بدآمدن از هر چیزی و زیاده روی در مجازات و عقوبت از مصداق های بارز آن است.

آفت ششم، نادانی حاکمان است که مصداقهایی که برای این صفت می توان بر شمرد عبارتند از: مهربانی کردن در جایگاهی که می بایست دشمنی نمود و دشمنی نمودن در جایگاهی که می بایست مهربانی و دوستی پیشه کرد.

«وگویند که آفت ملک شش چیز است:حرمان، فتنه، هوا خلاف روزگار و تنگ خویی و نادانی»(منشی، ۱۳۷۱: ۸۰)

حکمت چهارم: مردم در پیش آمد حوادث دو گروه اند: یک گروه حازم و با احتیاط و یک گروه عاجز و ناتوان.گروه حازم و با احتیاط آنهایی هستند که پیش از آنکه اتفاقی حادث شود آن حادثه را پیش بینی می‌کنند و با قدرت عقل و فکر خود چارۀ کار و پیش آمد آن را قبل از اتفاق افتادن پیدا می کنند و گروه دوم افراد عاجز و ناتوان در مقابل حوادث هستند که نه تنها پیش بینی و تدارک حوادث را انجام نمی دهند بلکه وقتی حادثه ای هم پیش می آید عاجز و ناتوان از برخورد با آن بوده و تسلیم حوادث شده و شکست خوردۀ اتفاق ها می شوند.

«وگفته‌اند که: مردم دو گروه است: حازم و عاجز و حازم هم دو نوع است: اول آنکه پیش از حدوث و معاینۀ شر چگونگی آن را بشناخته باشد و آنچه دیگران در خواتم کارها دانند او درفواتح آن با صابت رأی بدانسته باشد و تدبیر اوخر در اوایل فکرت پرداخته.» (منشی، ۱۳۷۱: ۹۰)

حکمت پنجم: وجوب پادشاه و حیات وی از حیات یک شهر و یک قبیله ویک خانواده و یک شخص ارزشمندتر است.

«لکن حکما گویند که، یک نفس را فدای اهلی بیتی باید کرد و اهل بیتی را فدای قبیله ای و قبیله ای را فدای اهل شهری واهل شهری را فدای ذات ملک اگر در خطری باشد.» (منشی،۱۳۷۱: ۱۰۷)

حکمت ششم: آب چاه و جوی تا زمانی شیرین و گوار است که با آب دریا آمیخته نگردد و آرامش و آسایش خانواده تا زمانی برقرار است که انسان شرور و دیو صفتی با آنها رفت و آمد پیدا نکند و مهربانی، برادری و لطف و دوستی تا مادامی استمرار می یابد که شخص دو روی فتنه گر و منافق سخن چین بین آنها مداخله ننماید.

«و راست گفته اند که: آب کاریز و جوی چندان خوش است که بدریا نرسیده است و صلاح اهل بیت آن قدر برقرار است که شریر دیو مردم بدیشان نپیوست شفقت بذاذری و لطف دوستی چندان باقی است که دوروی فتان ودو زبان نمام میان ایشان مداخلتی نیافتست.» (همان:۱۲۱)

حکمت هفتم: در قولی که درآن عملی نباشد و منظری (جای نگریستنی) که نازیبا باشد و مال و ثروتی که تدبیر درست همراه آن نباشد و دوستی و رفاقتی که همراه با وفاداری نباشد و علم و دانشی که همراه با رستگاری نباشد و پرداخت صدقه ای

که نیت آن پرداخت مشخص نباشد و زندگانی که در آن امنیت و سلامتی وجود نداشته باشد، فایدهٔ زیادی وجود ندارد.

«و گویند که: از قول بی عمل و منتظر بی مخبر و مال بی خرد و دوستی بی وفا و علم بی صلاح و صدقه بی نیت و زندگانی بی امن و صحت فایده ای بیشتر نتواند بود.» (همان: ۱۱۶)

حکمت هشتم: پادشاه و حاکم اگر چه خود به ذات خوش عادل و کم آزار باشد ولی وقتی وزیرش ستمکار و بدرفتار باشد، تاثیر و منافع عدل و مهربانی او نسبت به مردم رعیت از بین می رود.

«پادشاه اگر چه به ذات خویش عادل و کم آزار باشد چون وزیر جائز وبد کردار باشد منافع عدل و رأفت او از رعایا بریده گرداند چون آب خوش صافی که دروی نهنگ بینند، هیچ آشناور اگر چه تشنه و محتاج گذشتن باشد نه دست بدان دراز یا رد کرد نه پای در آن نهاد.» (همان: ۱۱۶)

حکمت نهم: نشانه های نادانی عبارتند از: طلب نمودن منافع خود با ضرر رساندن به دیگران، انتظار داشتن دوستان مخلص بدون آنکه نسبت به آنها وفادار باشی و رنج و غم آنها را تحمل کنی، داشتن انتظار ثواب اخروی در حالیکه از روی ریا عبادت انجام دهی، انجام معاشقه با زنان با تندخویی و بدخلقی و آموختن علم و دانش با راحت طلبی و آسایش.

«و از نادانی است طلب منفعت خویش در مضرّت دیگران و توقع دوستان مخلص بی وفا داری و رنج کشی و چشم داشتن ثواب آخرت بریا در عبادت و معاشقت زنان بدرشت خویی و فظاظت و آموختن علم با آسایش و راحت.» (همان:۱۱۶)

حکمت دهم: تباه ترین کارها عبارتند از : دوستی با کسی که اهل کرم و وفا نباشد ، نیکویی کردن نسبت به کسی که شکرگذار نیست (یا نیکی تو را فراموش می کند) و در انجام حق نیکویی تو سستی به خرج می دهد، پند دادن به کسی که نه پند تو را می شنود و نه قبول می کند و بیان اسرار با کسی که سخن چینی شیوهٔ زبان و عمل اوست.

« هیچ چیز ضایع تر از دوستی کسی نیست که در میدان کرم پیاده و درلافگه وفا سرافکنده باشد و همچنان نیکویی کردن بجای کسی که در مذهب خود اهمال حق

و نسیان شکر جایز شمرد و پند دادن آن را که نه در گوش گذارد و نه در دل جای دهد و سرّ گفتن با کسی که غمازّی سخرهٔ بیان و پیشینهٔ بنان او باشد(همان: ۱۲۳)

حکمت یازدهم: از اهل فسق و فجور باید دوری کرد زیرا از همنشینی با انسان فاسق به انسان رنج بسیار می رساند و وفاداری و شرم او را از بین می برد و با انسان عاقل می بایست همنشینی کرد اگر چه بعضی از اخلاقیات او پسندیده نباشد و از محاسن عقل و خرد او می بایست استفاده نمود و از زشتیهایی که وی ناپسند می شمارد می بایست دوری کرد.

«از نزدیکی به انسانهای جاهل می بایست بر حذر بود زیرا روش او در زندگی حرکت به سوی کارهای نکوهش شده است و فایده ای از همنشینی او به انسان نمی رسد و جهالت او سبب گمراهی می شود و از اهل فسق و فجور احتراز باید کرد اگر چه دوستی وقرابت دارند که مثل مواصلت فاسق چون تربیت مار است اگر چه دوستی و قرابت دارند روی وفا وآرزم چون شب تار گرداند و صحبت عاقل را ملازم باید گرفت و اگر چه بعضی از اخلاقیات او در ظاهر نامرضی باشد و از محاسن عقل و خرد اقتباس می باید کرد و از مقابح آنچه ناپسندیده نماید خویشتن نگاه می داشت.»(همان: ۱۲۱)

باب دوم: باب دوم کتاب در مورد«بازجست کار دمنه» است و آموزش این نکته که بالاخره روزی حقیقت حال هر کس آشکار می شود و انسان مکّار مجازات حیله گری اش را می بیند :

«رأی گفت برهمن را: اکنون اگر بیند عاقبت کار دمنه و کیفیت معذرتهای او پیش شیر و وحوش بیان کند که شیر در آن حادثه چون بعقل خود رجوع کرد و در دمنه بدگمان گشت تدارک آن از چه نوع فرمود و بر غدر او چگونه وقوف یافت و دمنه بچه حجّت تمسک نمود و تخلص از چه جنس طلبید و از کدام طریق گرد جستن پوزش آن در آمد.» (همان: ۱۲۷)

پیام‌های این داستان **اول** این است که، اگر کسی کار ناصوابی انجام داد باید چنین کسی به عقل خود مراجعه نماید و یا با افراد صاحب خرد مشورت نماید و بعد از وقوف به اشتباه در پی تدارک آن برآید.

پیام دوم: اینکه، اگر کسی در لباس حق گویی فتنه گری کرد پادشاه می بایست با حکمت و تدبیر و ترتیب نقشه وطرحی عقلانی بر فریب و ناجوانمردی آن وقوف پیدا کند و حق را از باطل آشکار سازد.

پیام سوم: اینکه، کسی که فتنه جویی می کند، معمولا زبان آور، حاضر جواب ، توجیه گر، حق نما وغدّار است.

پیام چهارم: آنکه، خون ناحق هرگز ساکت نمی ماند و پایمال نمی گردد.

پیام پنجم: آنکه، عاقبت فتنه جویی به هیچ وجه برای کسی گوارا نمی شود.

پیام ششم: آنکه، اگر کسی از گناه یا ثواب کسی اطلاع دارد به سه جهت می بایست در محکمه حاضر شود و شهادت دهد: اول آنکه شهادت دادن او به اجرای عدالت کمک می کند و در مذهب دینی و آئین جوانمردی هم جایگاه ویژه ای دارد.دوم اینکه با تنبیه یک خیانتکار در واقع زمینهٔ مجازات تمامی گمراهان و بدکاران فراهم می گردد و سوم آنکه مجازات انسانهای بدکار و حیله گر و از بین بردن زمینه های فسق و فجور آنها، زمینهٔ راحتی و منفعت همگانی را فراهم می سازد.

«... و هر یکی از شما را از گناه او آنچه معلومست باید گفت برای سه فایده : اول آنکه در عدل معرفت کردن و حجّت حق گفتن در دین و مروّت موقعی بزرگ دارد و دوم آنکه بر اطلاق زجر کلی اصحاب ضلالت بگو شمال یکی از ارباب خیانت دست دهد و سوم آنکه مالش اصحاب مکر و فجور و قطع اسباب ایشان راحتی شامل و منفعتی شایع را متضمنست.»(همان:۱۴۵)

باب سوم : باب سوم کلیله و دمنه در مورد «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه وآهو» است و آموزش دهندهٔ این نکته است که آدمی می بایست دوستان خود را با دقّت بسیار و پس از بررسی دقیق برگزیند:

«رأی گفت برهمن را که شنودم مثل دو دوست که بتضریب نّمام و سعایت فتّان چگونه از یک دیگر مستزیدگشتند و بعداوت و مقاتلت گرائید تا مظلومی بی گناه کشته شد و روزگار داد وی بداد که هدم بنای باری عزّ اسمه مبارک نباشد و عواقب آن از وبال و نکال خالی بماند. فَلا یُسرِف فی القَتل انّهُ کانَ منصورا . اکنون اگر میّسر

گردد بازگوی داستان دوستان یک دل و کیفیت موالات و افتتاح مؤاخات ایشان و استمتاع از ثمرات مخالصت و برخورداری از نتایج مصادقت.»(همان: ۱۵۷)

امّا پیامهایی که از این داستان می توان گرفت این نکات است:

پیام اول: هر انسانی می بایست در انتخاب دوست و انیس کمال دقت و بررسی را بنماید.

پیام دوم: آنکه، در نزد عقلا و خردمندان هیچ چیز با ارزش تر و گرانسنگ تر از داشتن دوستان مخلص و یکدل وجود ندارد.

پیام سوم: آن است که، عموماً دوستان مخلص و یکدل در ایّام راحتی معاشرین همدیگر و در ایام سختی پشتیبان واقعی یکدیگر هستند واز ثمرهٔ دوستی و یکرنگی همدیگر بهره مند می شوند.

حکمتهایی هم در اثنای این داستان بیان شده است که اهم آنها بشرح ذیل می باشد:

حکمت اول: هر کسی که برادر ندارد در زندگی در واقع غریب است و هر کسی که فرزند نداشته باشد نام او زود از بین می رود وهر کسی که مال و ثروت ندارد از فایدهٔ عقل و رای بی بهره می ماند و در دنیا و آخرت به آرزوهای خود نمی رسد.

«و راست گفته اند که هر که بذاذر ندارد غریب باشد و هر که فرزند ندارد ذکر او مدروس شود و هر که مالی ندارد از فایدهٔ رای و عقل بی بهره ماند و در دنیا و آخرت بمراد نرسد.»(همان: ۱۷۴)

حکمت دوم: خواری ناشی از درویشی بسیار تلخ و دشوار است. درویشی اصل و ریشه همهٔ بلاها است. درویشی انگیزهٔ دشمنی مردم و از بین بردن شرم و جوانمردی و از بین برنده قدرت و جوانمردی و محل تجمع و زمینهٔ ایجاد شر و بیماری است و حیا را از بین می برد.

«... و درویشی اصل بلاها و داعی دشمنایگی خلق و رباینده شرم و مروّت و زایل کنندهٔ زور و حمّیت و مجمع شرّ و آفت است و هر که بدان در ماند چاره نشناسد از آنکه حجاب حیا از میان برگیردو....»(همان: ۱۷۵)

حکمت دوم:داشتن عیب گنگی از زبان آوری به دروغ بهتر است و نشان کند زبانی و نارسا صحبت کردن شایسته تر از گشاده زبانی است که برای بیان فحش و ناسزا

بکار رود و خواری درویشی از عزت توانگری که از طریق کسب حرام صورت پذیرد بهتر است.

«وصمت گنگی بهتر از بیان دروغ و سمت کندزفانی اولی تر از فصاحت بفحش و مذلّت درویشی نیکوتر از عزّ توانگری از کسب حرام.»(همان:۱۷۶)

حکمت سوم: به بهره و نصیب خود از دنیا قانع باش و مردم را به بخل سرزنش مکن. هیچ علم و دانشی مثل تدبیر درست در امور نافع نیست. هیچ پرهیزگاری مثل دوری کردن برای کسب مال از راه حرام وجود ندارد و هیچ شرافتی مثل خوش اخلاقی و هیچ توانگری مثل قناعت نیست.

باب چهارم: باب چهارم در مورد «دشمنی بوف و زاغ» است و آموزش گر این نکته که دوستی با دشمنان ذاتی زیانهای بسیاری برای فرد به بار می آورد.

«رأی گفت برهمن را اکنون اگر دست دهد باز گوید از جهت من مثل دشمنی که بدو فریفته نشاید گشت اگر چه کمال ملاطفت و تضرع و فرط مجاملت و تواضع در میان آرد و ظاهررا هر چه آراسته تر بخلاف باطن بنماید و دقایق تمویه و لطایف تعمیه اندران بکار برد.»(همان: ۱۹۱)

این داستان هم حاوی پیامها و نکات قابل توجهی است که در این قسمت بیان می گردد.

پیام اول اینکه، انسان خردمند هرگز به سخنان دشمن توجه نمی کند و مکر و فریب او در دلش تاثیر نمی گذارد.

پیام دوم آنست که، انسان عاقل هر چه از جانب دشمن دانا و مخالف زیرک محبت ، لطف و دوستی بیشتر ببیند بدگمانی و خویشتن داری وی نسبت به او بیشتر می شود و از او بیشتر دوری می گزیند تا از جانب وی آسیبی نبیند و اگر دشمن بخواهد که آسیبی هم برساند در مقابل انسان عاقل می بایست آمادگی لازم را برای مقابله با او داشته باشد تا فرصت دفع دشمنی او را از دست نداده باشدو پشیمان نگردد.

پیام سوم آنکه، دوستی با دشمن ذاتی زیانهای بسیار و گاه غیر قابل جبرانی را به بار می آورد.

اما مهمترین حکمتهایی که در لابه لای این داستان آمده است عبارتند از :

حکمت اول: جراحت سخن هرگز علاج پذیر نیست و درد آن تا همیشه باقی می ماند.

«و بدان که اگر درختی ببرند آخر از بیخ او شاخی جهد و ببالد تا بقرار اصل باز شود و اگر بشمشیر جراحتی افتد هم علاج توان کرد و التیام پذیرد و پیکان بیلک که درکسی نشیند بیرون آوردن آن هم ممکن گردد و جراحت سخن هرگز علاج پذیر نباشدو هر تیر که از گشاد زبان بدل می‌رسد برآوردن آن در امکان نیاید و درد آن ابدالدّهر باقی می ماند.»(همان: ۲۰۹)

حکمت دوم: کمتر انسانی وجود دارد که بر حریف (دشمن) خود پیروز شود و در طبع او ستمگری پیدا نشود و کمتر انسانی هست که به همنشینی با زنان حریص باشد و رسوا نشود یا کمتر انسانی هست که به خوردن زیاد آزمند باشد و مریض نشود و کمتر پادشاهی دیده شده که به وزیران بداندیش اعتماد داشته باشد و حکومتش سالم بماند.

«..... و کم کسی باشد که ظفری یابد و در طبع او بغی پیدا نیاید و بر صحبت زنان حریص باشد و رسوا نگردد و در خوردن طعام زیادتی شره نماید و بیمار نشود و بوزیران رکیک رای ثقت افزاید و بسلامت ماند.» (همان :۲۲۹)

حکمت سوم: از انسانهای متکبر نباید انتظار ستایش در مورد انجام کارهای نیک داشت و نکتهٔ دیگر اینکه انسان بد سرشت نمی تواند دوستان زیادی داشته باشد موضوع دیگر آنکه در انسان بی ادب نشان بزرگی دیده نمی شود. حکمت دیگر آنکه از آدم بخیل انتظار نیکوکاری نداشته باش و از آدم حریص انتظار اینکه گناهی انجام ندهد را نداشته باش و نهایتاً اینکه از پادشاه ستمگرِ سهل انگار که وزیران زشت اندیشه دارند ثبات حکومتی و انتظار رستگاری رعیت را نداشته باش.

«و گفته اند که متکبران را ثنا طمع نباید داشت و نه بد دخلت را دوستان بسیار و نه بی ادب را سمت شرف و نه بخیل را نیکوکاری و نه حریص را بی گناهی و نه پادشاه جبّار متهاون را که وزیران رکیک رای دارد ثبات ملک و اصلاح رعیت.»(همان:۲۲۹)

حکمت چهارم: داشتن عقل و خرد برای انسان از داشتن مردانگی برتر و بهتر است.
«... از اینجا گفته اند: خرد به که مردی، که یک کس اگر چه توانا و دلیر باشد و در روی مصافی رود و ده تن را یا غایت آن بیست را بیش نتواند زد امّا مرد با غور دانا بیک فکرت ملکی پریشان گرداند و لشکری گران و ولایتی آبادان را در هم زند و زیر و زبر کند....»(همان: ۲۳۳)

حکمت پنجم: انسان عاقل کسی است که مقدار کم آتش، بیماری ، دشمن و وام داشتن را هم زیاد به حساب آورد و بهتر است که تلاش کند به هیچکدام از این مشکلات در زندگی خود گرفتار نشود:
« و چهار چیز است که اندک آن را بسیار باید شمرد. آتش ، بیماری ، دشمن و وام.»(همان : ۲۲۳)

حکمت ششم: اگر دو نفر برای انجام کاری و یا بر عهده گرفتن امر مهمی داوطلب شوند، کسی در انجام آن کار یا امر مهم موفق می شود که دارای فضیلت جوانمردی باشدو اگر آن دو در انجام آن کار یا امر مهم مساوی شوند آن کسی موفق و پیروز است که دارای تصمیمی استوار است و اگر در انجام آن کار یا امر مهم بین آن دو برابری اتفاق بیفتد آن کسی که یار و یاور زیاد یا بیشتر دارد، پیروز کار است واگر در میان کار آنها نتوان تفاوتی نهاد، آن کسی مظفراست که دارای ذات سعادتمند و بخت قدرتمند باشد:
«..... و گفته اند اگر دو تن در طلب کاری و کفایت مهمی ایستند مظفر آن کس آید که بفضیلت مروّت مخصوص است و اگر درآن برابر آیند آنکه ثابت عزیمتست و اگر در آن هم مساواتی افتد آنکه یار و معین بسیار دارد و اگر درآن نیز تفاوتی نتوان یافت آنکه سعادت ذات و قوت بخت او راجح است.» (همان: ۲۲۳)

حکمت هفتم: هر کسی که با پادشاهی که به واسطه سرمستی پیروزی، راحت و ایمن نشسته باشد و ترس و نگرانی احتمال شکست در جنگ را نداشته باشد و با تکیه براین دو ویژگی، وارد دشمنی و جنگ شود، چنین فردی حیله ای برای مرگ خودش کشیده و زندگانی اش را به دست خود به خطر انداخته است.
«... حکما گویند که هر که با پادشاهی که از بطر نصرت ایمن باشد و از دهشت هزیمت فارغ، مخاصمت اختیار کند مرگ را بحیلت به خویشتن راه داده باشد و زندگانی را بوحشت از پیش براند.»(همان: ۲۳۳)

باب پنجم: باب پنجم در مورد داستان« بوزینه و باخه» است و آموزش این نکته که از دست دادن مزایای مکتسب فقط بخاطر غفلت یا نادانی اتفاق می افتد:

«رأی گفت اکنون بیان کند مثل آن کس را که در کسب چیزی جدّ نماید و پس از ادراک نهمت غفلت برزد تا ضایع شود.» (همان : ۲۳۸)

امّا پیامهایی که از داستان «بوزینه و با خه» قابل برداشت است عبارتند از :

پیام اول آنکه، نگه داشتن مال از بدست آوردن آن مشکل تر است.

پیام دوم آنست که، حفظ مال فقط با اندیشه ها و تدبیرهای صائب و درست ممکن است و کسی که این اندیشه و تدبیر را نداشته باشد زود این ثروت را از دست می دهد و از آن ثروت فقط حسرت و ندامت نداشتن آن مال را به همراه خواهد داشت.

پیام سوم اینکه، جاه، مقام ،عمر و زندگی در دنیا ناپایدار و کوتاه است.

پیام چهارم آن است که، هر مقدار از مال دنیا را که بدست آوری نهایتاً تا هنگام مرگ صاحب و مالک آن خواهی بود و بعد از آن می بایست آن را برای میراث خوران واگذار کنی و از این دنیا بروی.

اما حکمتهای بیان شده در این داستان به شرح زیر می باشد:

حکمت اول: عیار طلا را فقط به کمک آتش و قدرت چهار پا را با حمل بار گران و دوستی و امانتداری مرد را موقع داد و ستد می توان شناخت.

«و گفته اند که بر کمال عیار زر ربعون و انصاف آتش وقوف توان یافت و بر قوت ستور بحمل بار گران دلیل توان گرفت و سداد و امانت مردان بداد و ستد بتوان شناخت.»(همان:۲۴۸)

حکمت دوم: با علم هیچ موقع نمی توان کیفیت بدعهدی زنان و عاقبت کارهایی را که انجام می دهند شناخت.

«.... و هرگز علم بنهایت کارهای زنان و کیفیت بد عهدی ایشان محیط نگردد.» (همان: ۲۴۸)

حکمت سوم: جلوگیری کردن از درخواستهای انسانهای زاهدی که از روی خیرخواهی وخیرات است و دریغ نداشتن چیزی که پادشاهی جهت صلاح عموم مردم می خواهند و

نیز خودداری کردن از بخشیدن آنچه که دوستان جهت فراغت بال درخواست می کنند، شایسته نیست.

«.....وعلما می گویند که نیکو ننماید که کسی از زاهدان آنچه برای تقدیم خیرات و ادّخار حسنات طلبند بازگیرد یااز ملوک روزگار چیزی که از جهت صلاح خاص و عام خواهند دریغ دارد یا با دوستان در آنچه فراغ ایشان را شاید مضایقت نماید (همان: ۲۵۰)

باب ششم: باب در مورد داستان «زاهد و راسو »و آموزش گر این نکته است که، هر کس که در انجام تصمیماتش عجله و شتاب نماید و در مورد آن تفکر و تدبّر ننماید عاقبت کارش وخیم خواهد بود.

«رأی گفت بر همن را اکنون بیان کند مثل آنکه در امضا عزایم تعجیل روا دارد و از تدبیر و تفکرغافل باشد عاقبت کار و وخامت عمل او کجا رسد.»(همان: ۲۶۰)

(امّا پیامهای که از این موضوع مستفاد می گردد عبارت اند :

پیام اول: هر کس که اساس کار خودش را با استواری اندیشه وقار و بدون عجله انجام ندهد در پایان کار سرزنش می بیند و از انجام آن کار پشیمان می گردد.

پیام دوم: شایسته ترین خصلتی که خداوند به انسانها بخشیده بردباری و وقار است زیرا که منافع بردباری و وقار عمومی است و ثمرات آن به همهٔ خلق می رسد.

پیام سوم: درشت خویی و بدزبانی همهٔ بزرگوار ها و فضیلهتا را از بین می برد و در دل مردم ازچنین فرزی نفرت ایجاد می شود .

پیام چهارم: فضیلت و نشان بردباری فقط از راه ثبات اندیشه و آرامش طبع بدست می آید

پیام پنجم: عجله و شتاب کاری پسندیده نیست و انسانهای با خرد و استوار اهل شتاب کاری نیستند.

باب هفتم:این باب کلیه و دمنه در مورد داستان «گربه و موش» است و این نکته را آموزش می دهد که اگر انسان گرفتار دشمنان شود، چگونه می تواند با مهربانی یا صلح از چنگال دشمن خودش را رهاسازد .

«رأی گفت: اکنون باز گوید داستان آنکه دشمنان انبوه از چپ و راست و پس و پیش او در آیند چنانکه در چنگال هلاک و قبضهٔ تلف افتد . پس مخرج خویش در ملاطفت و

موالات ایشان بیند و جمال حال خود لطیف گرداند و بسلامت بجهد و عهد با دشمن بوفا رساند و اگراین باب میسر نشود گرد ملاطفت چگونه درآید و صلح بچه طریق التماس نماید؟»(همان:۲۶۵)

اما پیامهای این داستان :

پیام اول: بیشتر دوستیها و دشمنی ها ثابت و استوار نیست و بر اثر پیش آمدهای روزگار تغییر می کند.

پیام دوم: دوستی زنان و نزدیکی پادشا و محبت کردن به دیوانه و زیبایی انسان امرد(کسی که نه زن است و نه مرد) ثبات و دوام ندارد و نمی توان به آنها امیدوار بود.

پیام سوم: چه بسا دوستیهای عمیق و طولانی که با کوچکترین پیش‌آمدی به دشمنی و ستیز تبدیل گردد و چه بسا دوستیهای دیرینه و جانبداریهای موروثی با یک گفتگو ورفت و آمد از بین برود و تبدیل به دوستی و محبت محکم واستوار گردد.

پیام چهارم: انسان خردمند آگاه نه دست از دوستی با دشمن برمی دارد و نه از دوستی با او ناامید می‌شود و نه به هر دوستی اعتماد صددردصد می کند و به وفاداری وی مطمئن می شود.

پیام پنجم: انسان عاقبت اندیش درخواست صلح ونزدیکی به دشمن را غنیمت می شمرد تا بدینوسیله ضرری را از خود دور نماید و منفعتی را از این طریق به دست آورد.

پیام ششم: گرایش اهل جهان(مردم)به دوستان برای رسیدن به منافع است و دوری کردن از دشمنان به جهت رفع ضرری است که ممکن است از جانب آنها به وی برسد.

باب هشتم:این باب در مورد داستان «پادشاه و فنزه» است و حاوی آموزش این نکته که می بایست از صاحبان کینه و دشمنی دوری نمود و جانب محافظت و هشیاری نسبت به آنان را نباید از دست داد تا دچار آفت و بلا نشویم وبه چرب زبانی و اظهار دوستی آنها فریفته نشویم .

«رأی گفت برهمن را اکنون بازگوید داستان اصحاب حقد وعداوت که از ایشان احتراز و مجانبت نیکوتر یا با ایشان انبساط و مقاربت بهتر و اگر یکی از آن طایفه گرداستمالت برآید بدان التفات شاید نمود و آن را در ضمیرجای باید داد یا نه؟»(همان :۲۸۲)

امّا پیامهایی که از این داستان قابل برداشت است عبارتنداز:

پیام اول: هرکسی که دارای روح پاک و عقل کامل است از دوست آزرده خاطر و همراه دلگیر، دوری می گزیند و از مکر و حیله ودشمنی وی پرهیز می کند.

پیام دوم: اگر به چرب زبانی و اظهار دوستی ظاهری صاحبان کینه ودشمنی فریفته شوی و جانب حفاظت و هشیاری نسبت به آنان را مراعات نکنی هر آئینه گرفتار بلاها و رنجهای او خواهی شد.

پیام سوم: هر کس پنج ویژگی را خود ایجاد نماید به هر کجا رود به آرزوهایش دست می باید و آن پنج ویژگی عبارتند از: بد کردار نبودن، از خطر و شک دوری نمودن، داشتن مکارم اخلاقی، کم آزار بودن و نیکو کار بودن و رعایت حسن ادب.

امّا حکمتهای بر آمده از این داستان عبارتند از:

حکمت اول: برای انسان های حکیم، پدر و مادر به منزله دوست می باشند و برادر، در حکم رفیق و زن، به منزلۀ همدم و نزدیکان، به منزله تاوان گیران و دختر را به مثابه دشمنان می دانند و پسر را برای استمرار نسل و باقی ماندن نام خود در جهان می خواهند. امّا از نظر ذات و وجود، نفس خود را یگانه می دانند و هیچ کس را اجازۀ ورود به حیطۀ عزّت نفس خود نمی دهند زیرا که موقع بروز پیش آمد مهم، هیچ کس از خود برای رفع مشکل دیگران هزینه نمی کند.

«و حکما مادر و پدر را به منزلت دوستان دانند و برادر را در محل رفیق و زن را بمنالت أليف شمرند و اقربا را در رتبت غریمان و دختر را در موازنه خصمان دانند و پسر را برای بقای ذکر خواهند و در نقش و ذات، خویش را یکتا دانند و در عّز آن کس را شرکت ندهند.(همان: ۲۸۸)

حکمت دوم: غم تهیدستی، نزدیکی به دشمن، فراق دوست، ناتوانی غم و ترس سبب ایجاد رنج و بلاست امّا جامع همۀ این بلاها مرگ است زیرا که آن رنج و محنت بزرگ است.

«و گفته اند که : غم بلاست وفاقه بلاست و نزدیکی دشمن بلاست و فراق دوست بلا وناتوانی بلا وخوف بلا وعنوان همۀ بلاها مرگست و صوفیان آن را آکفت کبیر خوانند.(همان: ۲۹۸)

باب نهم: این باب در مورد داستان «شیرو شغال»است و این نکته را آموزش می دهد که اگر از کسی گناهی سر بزند یا اندک خیانتی مرتکب شود، پادشاه یا حاکم بهتر است از آن گناه وخیانت اوچشم پوشی نماید.

«رأی گفت اکنون بازگوید داستان ملوک در آنچه میان ایشان و نزدیکان حادث گردد پس از تقدیم جفا و عقوبت و ظهور جرم و خیانت مراجعت صورت بندد و تازه گردانیدن اعتماد بحزم نزدیک باشد.(همان : ۲۹۸)

و پیامهایی که از این داستان بدست می آید به شرح ذیل است :

پیام اول: اگر پادشاه نسبت به هر کسی که اندکی خیانتی کند عفو و اغماض نکند و فوراً دستور به تنبه او بدهد، دیگر کسی به او اعتماد نمی کند و کارها و امور مهم کشور مهمل می ماند و خودش هم لذّت عفو و منّت را نمی‌چشد.

پیام دوم: در دنیا چیزی زیباتر از عفو و راهنمایی بالاتر از چشم پوشی و گذشت برای حال و کار انسان وجود ندارد.

پیام سوم: پسندیده ترین سیرت پادشاه آن است که درحوادث، داور خود عقل کامل خود را قرار دهند واخلاق خود را در برخورد با آن، ترکیبی از لطف خالی از ضعف وسخت گیری خالی از ظلم قرار دهد تا کار ها بین ترس و امید پیش رود.

پیام چهارم: بنا و اساس کارها را بر رفق و لطف می بایست قرار داد و در همه زمینه ها می بایست مدارا و ساز گاری کردن را پیشهٔ خود قرار داد.

پیام پنجم: اگر کسی در معرض تهمتی قرار گرفت، باید اندازهٔ اخلاص ودوستی و هنر و سرپرستی او را نیکو شناخت و اگر برای مصالح امور در آینده می توان از او یاری خواست و یا با اندیشه و امانتداری او می توان جلوی حادثهٔ مهمی را گرفت پس می بایست در تازه کردن اعتماد نسبت به او مبادرت نمود و او را از عیب و شبهه خالی پنداشت و با دلجویی و مهربانی قدرت دل را به او بر گرداند. زیرا هدف از موقعیت دادن انسانهای با کفایت، پیشبرد امور است .

پیام ششم: بر پادشاه واجب است از عمّال و کارگزاران خود تفحصّ نماید و درباره احول و کارهایی که به افراد واگذارشده، جستجو نماید تا بر ریزودرشت اعمال آنها واقف شود تا خدمتکاران را ازخائنان باز شناسد و جانیان را به اندازهٔ گناه آنها تنبیه نماید زیرا اگر این

گونه نباشد انسانهای مصلح کاهل و مفسدان دلیر و بی‌باک می گردند و کارها و امور مختل می گردد و تلافی آن مشکل می شود.

پیام هفتم: حرمت زن به شوهر است، عزّت فرزند به پدر، میزان علم شاگرد به استاد، قدرت سپاه به فرمانده هان پیروز، ارزش انسانهای زاهد به ادای قرض، امنیت مردم به پادشاه، نظم کارهای مملکت به تقوی و عقل و ثبات و آرامش و عدالت، پایهٔ دور اندیشی به شناختن پیروان و اتباع آن فرد است.

امّا حکمتهایی که در این داستان آمده است عبارتند از :

حکمت اول : پیدا کردن راه خروج از بد کرداری، خود دری است برای ورود به احسان و نیکوکاری .

«وعلما گویند:طلب خروج از بدکرداری بابی معبتر است در احسان نیکوکاری.» (همان : ۳۲۴)

حکمت دوم: از نزدیکی با هشت کس (گروه) باید خودداری نمود : اول کسی که نعمت منعمان را سبک و بی ارزش داند و کفران کند. دوم آن کسی که بدون دلیل خشمگین می شود. سوم آن کسی که به واسطهٔ داشتن عمر دراز مغرور گردد. چهارم آن کسی که قطع ارتباط با دیگران و ستم کردن برای او ساده و راحت باشد. پنجم آن کسی که پایهٔ کارهای خود را بر دشمنی بگذارد نه براستی ودیانت. ششم آن کسی که انجام کارهای آسان را برای خود انتخاب می‌نماید و هوی و هوس را پیشهٔ خود می‌سازد. هفتم آن کسی که بدون دلیل نسبت به مردمان بدگمان می‌شود و بدون دلیل آشکار افراد قابل وثوق را متهم می‌نماید و هشتم آن کسی که به کم داشتن حیا مشهور و به شوخی و گستاخی مشهور باشد.(همان : ۳۲۶)

حکمت سوم: به هشت گروه باید پیوست و ارتباط خود را با آنها گسترش داد: گروه اول آن کسانی که شکر و سپاس از احسانی که به آنها شده را لازم می دانند. دوم اهل عهد و پیمان استوار. سوم آن کسانی که صاحبان تربیت و بزرگوری را احترام می کنند. چهارم آن کسی که از ستم و کارهای فجور دوری می کنند. پنجم آن کسی که در هنگام خشم بر خودش مسلط باشد. ششم آن کسی که موقع طمع کسی بخشش نماید. هفتم آن کسی که اهل شرح و درستکاری باشد. هشتم آن کسی که از مجالست فسق و فحش دوری نماید. (همان: ۳۲۶)

باب دهم: باب دهم کلیله و دمنه، دربارهٔ داستان «تیرانداز و ماده شیر» است و این نکته را آموزش می دهد که انسان به خاطر صیانت از نفس خود و رعایت مصالح خودش هم که شده است، نباید به دیگران ضرری برساند و سبب آزار و اذیت دیگران شود.

«رأی گفت: اکنون بیان کند از جهت من داستان آن کس که برای صیانت نفس و رعایت مصالح خویش از ایذای دیگران و رسانیدن مضّرت بجانوران باز باشد و پند خردمندان را در گوش گذارد تا بأمثال آن در نماند.» (همان: ۳۳۴)

امّا پیامهایی که از این داستان می توان دریافت عبارتند از:

پیام اول: فقط انسانهای جاهل معمولاً آزار و اذیت دیگران را سرلوحهٔ کار خود قرار می دهند چون نفع و ضرر خود را نمی دانند و به خاطر نادانی خویش از عواقب اعمال خویش غافلند و عقل آنها پایان و مخرج کارها را نمی تواند تشخیص بدهد و از درک مصالح و کسب سعادت خود ناتوانند.

پیام دوم: برای هر عمل و کردار ما پاداشی در این دنیا وجود دارد، اگر چه ممکن است مشاهدهٔ پاداش، مقداری طولانی شود امّا نهایتاً هر کسی جزای کارهای نیک یا بد خود را خواهد دید و چشید.

باب یازدهم: باب یازدهم دربارهٔ داستان «زاهد و مهمان» اوست و حاوی این نکته آموزشی و تربیتی است که انسان نباید از پیشه آبا و اجدادی خود عدول کند و وارد کار و پیشه ای شود که از عهدهٔ انجام آن عاجز است زیرا در نهایت دچار حیرت و گرفتار افسوس خواهد شد و بازگشتش به کار اول هم دیگر ممکن نمی گردد.

«رای گفت برهمن را اکنون بازگوید مثل آنکه پیشه خود بگذارد و حرفتی دیگر اختیار کند و چون از ضبط آن عاجز آید، رجوع او بکار خود میسّر نگردد و متحّیر و متأسف فروماند.»(همان : ۳۴۰)

امّا پیامهای این داستان به این شرح است:

پیام اول آن که، مرد باید در عرصهٔ عمل و کار خود ثابت قدم باشد و با غلبه بر هر آرزو و دیدن هر چیز شگفت و نو، فریفتهٔ آن کار و فعل نشود زیرا ثمره و نتیجه و پایان آن آرزو یا چیز نو را نمی داند و در نهایت دچار تردد و حیرت و حسرت می شود و باز گشت به کار اوّل هم برای او دیگرممکن نمی شود.

پیام دوم: پیروی نمودن فرد از آباء و اجداد در زمینه های جهالت و گمراهی، از نتایج نادانی و حماقت وی است و کسب هنر و بدست آوردن فضایل ذاتی، نشانهٔ خرد واستواری رفتار و داشتن عقل و کیاست اوست.

امّا حکمتی که در ضمن این داستان بیان شده است عبارتند از :

حکمت: جاهلترین مردم کسی است که وارد شغل و پیشه ای شود که همسو با پیشه و هنر و در شأن نسب خانوادگی او نباشد.

«و گفته اند که : جاهلترین خلایق اوست که خویشتن در کاری اندازد که ملایم پیشه و موافق نسب او نباشد.» (همان : ۳۴۵)

باب دوازدهم: باب دوازدهم در مورد داستان «پادشاه و برهمنان» است و این موضوع تربیتی را مطرح می کند که؛ فضیلت حلم و بردباری پادشاه می بایست بر دیگر فضیلتهایش از جمله سخاوت و شجاعت و غیره برتری داشته باشد.

«رأی گفت : اکنون باز گوید از خصلتهای پادشاه کدام ستوده تر است و بمصلحت ملک و ثبات دولت و تألف اهوا و استمالت دلها نزدیکتر، حلم یا سخاوت یا شجاعت. »(همان: ۳۴۷)

امّا پیامهای این داستان این نکات است:

پیام اول: نیکوترین سیرت و پسندیده ترین راه برای پادشاه، داشتن حلم و بردباری است زیرا که هم سبب هیبت و احترام خودش می گردد و هم سبب خشنودی وسپاسگزاری لشکریان و رعیت می شود و هم دولت و پادشاهی‌اش به این دلیل ثابت و پایدار می گردد، زیرا با یک درشت خویی پادشاه، جهانی خراب و خلقی آزرده و نفور می گردند و چه بسیار جانها و مالها در معرض هلاکت و نابودی قرار می گیرد.

پیام دوم: اساس حلم پادشاه به مشاوره و همنشینی او با اهل خرد و استواری و به درست رفتاری و دوری وی از انسانهای خائن نادان و جاهل زیرک البته است زیرا انسانها از هم نشین خود تأثیر می پذیرند.

پیام سوم: استمرار استواری و پایداری و حلم و وقار، از پایه های فضیلت پادشاه به حساب می آید زیرا اگر پادشاه در اول کار بردباری نماید و در آخر کار بردباری نکند تمام ثمرات حلم او ضایع می گردد.

امّا حکمتهای این داستان فراوانند که اهم آن بیان می گردد:

حکمت اول: دو گروه از آدمها همیشه گرفتار اندوه و غم هستند: یک گروه انسانهایی که آرزو وخواهشی جز بدکاری ندارند و گروه دوم آن کسانی هستند که موقعی که دارای قدرت هستند به دیگران نیکویی نمی کنند، زیرا مدّت سعادتمندی و بهره مندی افراد در دنیا کوتاه است و در مقابل غم و حسرت خوردن در آخرت، طولانی است.(همان: ۳۸۰)

حکمت دوم: از دو گروه آدمها باید دوری کرد: یک گروه آنهایی که نیکی و بدی را یکسان می‌پندارند و مجازات آخرت را انکار می‌کنند و گروه دوم آن کسانی که چشم خود را از حرام و گوش خود را از سماع فحش و غیبت و فرج خود را از ناشایست و دل خود را از اندیشهٔ حرص و حسد و آزار دیگران نتوانند نگه دارند.(همان: ۳۸۰)

حکمت سوم: سه گروه از مردم دارای سیرت درست هستند: اول پادشاهی که در ذخایر خود لشکر و رعیت را شرکت دهد، دوم زنی که برای جفت خود ساخته و آماده باشد و سوم عالمی که اعمال او با عمل او هماهنگ باشد.

حکمت چهارم: رنج داشتن برای دو گروه از انسانها شایسته است : گروه اول آدم زشت صورتی که براسب نیکومنظر سوار است و گروه دوم شوهر زن زیبا و جوانی که قدرت بخشش و رفع نیازهای وی و قدرت مراقبت از او را ندارد.

و حکمتهای بسیار دیگر ...

باب سیزدهم:باب سیزدهم کتاب در مورد داستان «زرگر و سیاح» است و این نکته را آموزش می دهد که پادشاه یا حاکم می بایست در انتخاب صاحبان صنایع و پیروان و خدمتکاران خود دقّت کند و بدون شناخت و امتحان وفی البداهه آنها را به این امور نگمارد.

«رأی گفت : اکنون بازگوید داستان ملوک در معنی اصطناع بخدمتکاران و ترجیح جانب صواب در استخدام ایشان تا مقرر گردد که کدام طایفه قدر تربیت نیکوتر بشناسند و شکر آن بسزاتر گزارند.» (همان: ۳۹۷)

پیامهای داستان:

پیام اول: پادشاه می بایست در استخدام خدمتکاران و پیروان کاری که آنها را برای انجام آن کار به خدمت در می آورد خوب بشناسد و با توجه به حساسیت و نوع آن کار فرد مناسب را با دقّت انتخاب نماید.

پیام دوم: پادشاه می بایست افرادی را که به خدمت می گیرد به انواع امتحان بیازماید و میزان اندیشه و راه و روش و اخلاص و نصیحت پذیر بودن فرد را خوب معلوم نماید.
پیام سوم: معیار پادشاه در انتخاب افراد می بایست خود نگهداری ، عفاف، پرهیزگاری، رستگاری، صداقت، راستی و امانتداری باشد و بیشتر به فضیلتهای ذاتی افراد توجه نماید نه به زیبایی و ثروتمندی و دولتمندی وی.
پیام چهارم: نزدیکان تخت پادشاهی را می بایست اکرام و اعزاز نمود و این افرادرا باید از خاندانهای اصیل و قدیمی و بزرگ انتخاب کرد.
پیام پنجم: پادشاهان می بایست اولاً خدمتکاران خود را به کار بگمارند و به آنها مسئولیت بدهند ثانیاً به آنها اعتماد کنند تا احساس حقارت نکنند ثالثاً شکر گذار انتخاب خود باشند.
پیام ششم: در تربیت افراد و ارتقاء آنها می بایست ترتیب را هم رعایت کرد و آرام آرام افراد را ترفیع داد تا دیگران هم او را بپذیرند و حرمت او در دلهای افراد جای بگیرد و یک دفعه به افراد مرتبه ندهند زیرا که رشتهٔ اعتماد افراد پاره می شود و طعنه زنان مجال عیب جویی می یابند.
پیام هفتم: واجب است پادشاه حال خدمتکاران را و اندازهٔ کفایت هر یک را بشناسد و فی البداهه به کسی اعتماد نکند زیرا که اینگونه اعتماد موجب حسد دیگران و ندامت وی می‌گردد.
باب چهاردهم: باب چهاردهم کلیله و دمنه، در مورد «شاهزاده و یاران» اوست و در باب آموزش این موضوع است که؛ راه نجات انسان کریم عاقل و زیرک از رنج و بلا و راه نجات انسان پستِ غافل و نادان صاحب نعمت از حماقت و جهل چیست؟
«رأی گفت: اکنون بازگوید که چون کریم عاقل و زیرکِ واقف، بستهٔ بند بلا و خستهٔ زخم عنا می باشد و لئیمِ غافل و ابلهٔ جاهل در ظلّ نعمت و پناهِ غبطت، روزگار می‌گذارد، نه این را عقل و کیاست دست گیرد و نه آن را حماقت و جهل از پای در آرد. پس وجه حیلت در جذب منفعت و دفع مضرّت چیست؟» (همان : ۴۰۸)
امّا پیامهای داستان:

پیام اول: عقل پایهٔ سعادت و کلید رسیدن به آرزوهاست و هر کسی که به این فضیلت آراسته باشد و حلم و بردباری هم داشته باشد، شایستهٔ دولتمندی و شایستهٔ عزت و بزرگی است.

پیام دوم: نتیجهٔ سعادتمندی انسان عاقل بردبار علاوه بر عقل و بردباری به تقدیر و قضای الهی هم بستگی دارد

د- نتیجه:

۱- هدف از بیان داستانهای حیوانی– تمثیلی انتقال پیامهای سیاسی– اجتماعی است.

۲- بسیاری از این پیامها گر چه فقط برای پند و اندرز پادشاهان نوشته شده است امّا مخاطب اصلی آنها نوع انسان است.

۳- کارکرد به کارگیری پیامها ، جهان شمول و زمان شمول است و محدود به مکان و خاص نمی شود.

۴- مهمترین نکات آموزشی مطرح در این اثر عبارتند از : توجه دادن به سیاست تفرقه انگیزی افراد ،آشکار شدن حال افراد مکّار و دیدن مجازات آن مکر، انتخاب دوست از روی دقّت، زیان آور بودن دوستی با دشمنان ذاتی، از دست دادن مزایای مکتسب به جهت غفلت و نادانی ،وخیم بودن عاقبت کار شتابزده ، امکان رهایی از چنگال دشمن از طریق مهربانی یا صلح، دوری، محافظت و هوشیاری نسبت به صاحبان کینه و دشمنی، ارزشمند بودن چشم پوشی از گناه دیگران، ضرر و آسیب نرساندن به دیگران به خاطر صیانت از نفس خود، حیرت و گرفتاری نتیجهٔ عدول از پیشهٔ آباء و اجدادی است، برتری داشتن فضیلت حلم و بردباری بر دیگر فضیلتها، دقّت کردن در انتخاب صاحبان صنایع و خدمتکاران و پیروان با توجه به حساسیت شغل آنها و عقل، حلم، تقدیر و کلیدهای رهایی و سعادتمندی دنیایی و اخروی هر انسان:

۵- پیامها و حکمتهای مطرح شده در این اثر بسیار است که در این مقال نمی گنجد و در محتوی مطلب به تفکیک آورده شده است.

منابع و مآخذ:

۱-صفاذبیح الله، تاریخ ادبیات ایران (۱۳۷۲). جلد اول ، چاپ نهم، تهران: ققنوس
۲- منشی‌نصر الله، کلیله و دمنه(۱۳۷۱). تصحیح مجتبی مینوی، چاپ دهم، تهران : سپهر
۳- تراویک باکنر، تاریخ ادبیات جهان(۱۳۷۳)، ترجمهٔ عرب علی رضایی، ج۱، چاپ دوم، تهران: فروزان
۴-لغت نامه دهخدا
۵-فرهنگ معین

عدالت کیفری در سیاست نامۀ خواجه نظام الملک طوسی

(نگاهی به ا نواع مجازاتها)

مهدی قاسم نیا رودسری[۱]
محمد قاسم سیاوشی[۲]

چکیده

عدالت از مهم ترین آرمان های بشری در طول تاریخ بشریت بوده است و در هر جامعه ای با فراز و فرودی همراه بوده است . موضوع عدالت از دیرباز در متون فارسی به چالش کشیده شده است و از موضوعات پر دامنه در ادبیات فارسی به حساب می آید. از قدیمی ترین متونی که در این زمینه نوشته شده است می توان به سیاست نامه اشاره کرد . نگاه خواجه نظام الملک به مقولۀ عدالت ، دو گانه است . اندیشۀ خواجه نظام الملک در یک سو و عمل گرایی خواجه نظام سوی دیگر قرر دارد. پژوهش حاضر عدالت را از درون مجازات واکاوی می کند و از دریچۀ انواع مجازات و احکام صادره به آن می پردازد . و به این پرسش پاسخ می دهد که آیا مجازات با نوع کیفر تناسب دارد ؟ این در حالی است که بیشتر این احکام و مجازات را جامعه از او طلب می کند و برای عبرت آموزی و گرفتن حق رعیت از حاکمان است . در بعضی موارد می بینیم نگاۀ خواجه نظام با تبعیض همراه است و حق رعیت پایمال می شود .

کلید واژه : عدالت ، رعیت ، مجازات ، عبرت ، خواجه نظام الملک .

۱-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ، علوم تحقیقات ساوه . mgh.irann@gmail.com
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ، علوم تحقیقات ساوه . M.siyavoshi41@gmail.com

مقدمه

عدالت از آغاز تفکر بشر وجود داشته است و بشر برای رسیدن به آمال خود چاره ای جز رعایت آن نداشته است و حاکمان می دانستند پایه های حکومتشان بر عدالت استوار است . در ذهن سوالاتی مطرح می گردد هدف و غایت زندگی رعیت چیست ؟ نگه دار رعیت کیست ؟ تجربهٔ تاریخی به ما نشان می دهد بزرگان بسیاری بر مسند وزارت تکیه زده اند و با درایت و نگرش خاص خود ، خواسته اند نگاه و بینش امیران را نسبت به رعیت تغییر دهند . از خواجه نظام الملک طوسی گرفته تا خواجه نصیرطوسی ، حسنک وزیر، خواجه رشید الدین فضل الله و امیر کبیر... همه بقای حکومت را در رضایت رعیت می دانند

سعدی رعیت را پشت و پناه سلطنت می داند :

رعیت نشاید به بیداد کشت که مر سلطنت را پناهند و پشت

(سعدی،۱۳۷۵:۲۳۶)

در جای دیگر پادشاهان را به شفقت نسبت به رعیت سفارش می کند و رعیت را درختی می داند اگر پرورش یابد میوه های مناسب از خود به جای می گذارد

رعیت درخت است اگر پروری به کام دل دوستان برخوری

(همان ،۴۷۲)

در سیر متون کلاسیک فارسی به کتابی می رسیم به نام سیاست نامه که در قرن پنجم خواجه نظام الملک به دستور ملکشاه سلجوقی به رشتهٔ تحریر در آورده است . در این کتاب ساختاری وجود دارد که می توان به رابطهٔ پادشاه و رعیت پی برد . خواجه نظام الملک با درایت خود می خواهد حقارت های زندگی که بر رعیت می رود را به حداقل برساند و با ایجاد نظم اجتماعی و عدالت خواهانه به زیر مجموعهٔ خود تفهیم نماید که برای همبستگی و ایجاد یک جهان ارزش مند ، رابطه پادشاه با رعیت باید اصلاح گردد و با زدودن هرگونه تضاد ، وحدت ایجاد شود . بدون شک تاریخ سیاسی سلجوقیان پیوند ناگسستنی با اندیشه ها و افکار خواجه نظام الملک دارد . او با نگارش سیاست نامه توانست به جنبه های نظری و با تکیه زدن بر مسند وزارت به جنبه های عملی سیاست خود تا اندازه ای جامهٔ عمل بپوشاند . با تأمل در اندیشه های خواجه نظام الملک می توانیم او را رابط یا ا نتقال دهندهٔ اندیشه های ایران باستان به حکومت سلجوقی دانست. خواجه نظام

الملک تحت تأثیر اندیشه های ایران باستان بود و تلاش می کرد با بیان راه حل هایی ، به جامعه آرمانی برسد که دراین جامعهٔ آرمانی جایگاه هر فرد مشخص و شناخته شده است . خواجه نظام الملک معتقد است دریک جامعهٔ آرمانی رعیت پشت و پناه شاه و حکومت است و در مقابل، شاه و حکو مت عدالت و سعادت اورا باید تامین کند . این جامعه آرمانی همه را عضو یک خانوادهٔ بزرگ می داند و صرف نظر از سلایق گوناگون بین آنها ایجاد وحدت می کند . خواجه نظام الملک به سه رکن اساسی اندیشه های ایران باستان معتقد و پایبند بود :

الف : نهاد شاهی ، که شاه در رأس قرار دارد و نمایندهٔ خدا بر روی زمین است .

ب : پیوند دین و شاهی ، خواجه نظام الملک دین را یکی از عوامل ایجاد عدالت و نظم در جامعه می داند . و شاه در این راه باید زمینه های ایجاد ارتباط با دین را مهیا کند و بستر سازی کند و هر گونه سوء استفاده از دین برای اجرای امور مملکت باعث دلزدگی و سستی در اعتقادات می شود .

ج : عدالت ، چون شاه در رأس قرار دارد ، خواجه نظام الملک هیچ کاری را در ساختار سیاسی شاه مهمتر از عدل نمی داند . هرگونه انحراف از آن فاجعه ای چون شکست و هرج و مرج به همراه دارد . خواجه نظام الملک معتقد است برای جلوگیری از این فاجعه شاه باید یک حلقهٔ مشورتی بین خود و گروه های مختلف بخصوص رعیت ایجاد کند . برای درک درست عدالت و شیوه های اجرایی عدالت ، داستان ها و حکایت های فراوانی از شاهان ایران قدیم بیان می کند . هدف او عبرت گیری و ایجاد نظم حکومتی و آشنایی با قانون است . خواجه نظام الملک تاکید فراوانی بر روی آموزش دارد تا جایی که به تاسیس نظامیه و مراکز فرهنگی پرداخت زیرا هر چه سطح آموزش افراد بالا تر رود میزان پایبندی به قانون و نظم بیشتر می شود . خواجه نظام الملک معتقد است اگر شاه توانست عدالت را برقرار کند حکومتش پایدار است اگر نتوانست عدالت را برقرار کند پایه های حکومتش سست و لرزان می باشد.

خواجه نظام الملک معتقد است در اجرای احکام فرقی بین امیر ، والی و رعیت وجود ندارد . اگر بخشش است برای هر دو است و اگر مجازاتی است برای هر دو است . از نگاه رعیت بزرگ ترین دادگر پادشاه است ، حتی وزیر و قاضی که گماشته شده ی او در منصب اند ،امین نیستند و به پادشاه روی می آورند و از او دادخواهی می کنند . این عمل دو مزیت دارد .اول باعث بیداری شاه می شود تا در امورکشور غافل نباشد و دوم اینکه زیر

دستان او نمی توانند خیانت کنند .خواجه نظام الملک معتقد است هر کس به اندازۀگناه خود باید مجازات شود . و هر گونه دراز دستی و تعدی گماشتگان باید باپند دادن ادب گیرند و پس از آگاهی ابقا شوند . در غیر این صورت عقوبت و عزل خواهند شد . از طرف دیگر اگر رعیت حق نعمت را نشناسد و در دل خیانتی اندیشد ، باید به اندازه ی گناه مجازات شود . خواجه نظام الملک دواصل مهم را یاد آور می شود : یک ، انتخاب اصلح . دو ، خیانت و کفران نعمت . به پادشاه یاد آور می شود که در انتخاب گماشتگان دقت و مراقبت لازم را انجام دهد و از مشورت کردن دیگران شانه خالی نکند و تیز هوشی را در این زمینه روا دارد زیرا ؛ آنها رابط بین رعیت و پادشاه هستند . در مقابل رعیت باید شکر گزار باشد ؛ زیرا عدالت در هر دو مورد رعایت خواهد شد پادشاهان به خیانت زیردستان و عاملان خود حساس اند و آنها را به اشد مجازات می رسانند . تا کاری برای او معلوم نشود و تحقیق نکند حکم صادرنمی کند ، محضر تشکیل می دهند و بزرگان را فرا می خواند و در ملاعام آن را بازگو می کند و مظالم تشکیل می دهند تا هر کس حق خود بستاند . در پژوهش حاضر ابتدا به تعریف چند اصطلاح از جمله سیاست ، عدالت پرداخته می شود ودر ادامه به انواع مجازات و کیفری که پادشاهان و قاضیان برای اجرا ، صادر می کنند ، اشاره می شود .

عدالت

از آرمان های هر جامعه ای ، داشتن جامعه ای است که چتر عدالت همه را فرا گیرد . عدالت موضوعی فراگیر و جامه ای است که در تمام دانش بشری کاربرد دارد . از موضاعات مهم جامعه شناسی و اقتصادی است . همه عدالت را می پذیرند و قبول دارند اما هنگام تشخیص مصادیق و اجرای عدالت ، کشمکش ها ، نزاع ها و اختلاف ها ظاهر می شود (کاتوزیان ، ۱۳۷۹ : ۲۳۰) . در جهان بینی فکری انسان سوالات مختلفی دربارۀ عدالت مطرح می شود ، آیا عدالات در بستر زمان تغییر می کند ؟ حاکمان چه نقشی در پیاده کردن آ ن دارند ؟ نقش مردم در اجرای عدالت چیست ؟ و چندین پرسش دیگر ... رسیدن به هرکدام ، آرمان های جامعه را برای زندگی و پیشرفت آماده می سازد تا انسان به سعادت برسد . لازم است در ابتدا تعریفی از مفهوم عدالت ارائه گردد .

تعریف عدالت

از دیدگاه فیلسوفان یونان عدالت امری واقعی و حقیقی برای رسیدن به سعادت بشراست . (لشکری ، ۱۳۸۸ : ۳۳). فیثاغورث ، عدالت را در نظر گرفتن شایستگی های فردی می دانست ؛ معتقد بود که عدالت از راه رعایت حقوق افراد مطابق با استعداد طبیعی شان تحقق می یابد (گاتری ، ۱۳۶۳ : ۱۹۱- ۱۸۵) از نظر سقراط ، زندگی دارای کمال مطلوبی است که در خویشتن داری ، عدالت ، شجاعت و استقلال وجود دارد (گمپرتس ، ۱۳۷۵ : ۶۰۴) . عدالت در وجود انسان ، نوعی تناسب و هماهنگی درونی است (همان ، ۶۰۵) . افلاطون محور مهم ترین کتابش ؛ یعنی جمهوری را بیان عدالت و راه رسیدن به آن قرار داده است (اقلاطون ، ۱۳۸۱ : ۴) . از دیدگاه او عدالت در ساحت فردی ، عدالت مربوط به باطن انسان ، هماهنگی درونی و اعتدال نفس او است . شخص عادل در درون خود نظم واقعی را برقرار می کند ، بر نفس خویش حکومت می کند ، و اعمال خود را تابع نظم قرار می دهد (همان ، ۲۵۷) . ارسطو سعادت آدمی را در کسب فضیلت می داند که فضیلت هم در بالاترین منزلت خود در عدالت تجلی می یابد . عدالت تقوایی کامل است ؛ زیرا عمل به آن ، عمل به نهایت فضیلت است (ارسطو ، ۱۳۶۸ : ۱۲۶) . از دیدگاه سیسرون عدالت این است که مطابق با حقوق طبیعی عمل شود ، پس باید مقررات حکومت ها و اعمال فرمانروایان و سایر افراد جامعه تنظیم گردد. عدالت را نوعی قانون طبیعی می داند و قانون طبیعی در همه جا به صورت یکسان و تغییر ناپذیر و برای همگان و دولت ها الزام آور است . و مبنای این کار را عقل سلیم می داند . (عالم ، ۱۳۷۶ : ۱۹۷) . در این نگرش عدالت امری واقعی است و نوعی فضیلت به حساب می آید که سعادت بشر در تحقق یافتن آن است ، مبنای آن بر عقلم سلیم استوار است . جان لاک بر عدالت فردی و حقوق افراد تأکید دارد و عدالت چیزی جز حمایت از حقوق مسلم افراد نیست و حفظ قلمروی افراد عنصر اساسی است (لشکری ، ۱۳۸۸ : ۳۸) هدف نهایی عدالت رعایت حقوق افراد برای رسیدن به جامعهٔ آرمانی است . هر شخصی بر اساس اصل بی طرفی در جامعه باید مورد تکریم و عدالت حاصله از ان قرار گیرد . خواجه نظام الملک طوسی عدالت را یک فضیلت می داند و در جای جای کتاب آن را از زبان امیران و قُضات بیان می کند و رعایت حقوق افراد را حق مسلم آنها می داند و عدالت را باعث آرامش در جامعه تلقی می کند و هر گونه آشوب و جنگ و خونریزی را محصول بی عدالتی در جامعه می داند .

سیاست

واژ ه ی « سیاست » یکی از مفاهیم کلیدی و مهم در دوران های مختلف تاریخی از جمله در متون ادبی است که ا نعکاس فراوانی دارد . صرف نظرازمعنی سیاسی« اداره کردن امور مملکت داری و رعیت داری که امروز متداول است ، مجازات دادن ، تنبیه کردن ، گوشمال و حبس وقتل کسانی که مقصر تشخیص می دادند خوانده می شود . » (نصر الله منشی ، ۱۳۷۴ : ۳۲۹) . واژۀ « سیاست » در متون فارسی به معنی« مجازات کردن» هم بکار رفته است .

درکلیله و دمنه آمده است : « چون ملک را ذلت این نابکار روشن گشت زود به حکم سیاست تقدیم فرماید ،که اگر این باب را مهمل گذارد بیش گناهکاران از فضیحت نترسند » (همان، ۳۱۸) .

در جای دیگر آمده است : « غرض این مخاذیل در این تعبیر آنست که فرصت ایشان فایت نگردد ، و بدین اشارت درد هایی را که از سیاست ملکانه در دل ایشان متمکن است شفا طلبد ...» (همان ، ۳۶۵) .

به همین معنی در بوستان سعدی بسیار آمده است :

به چشم سیاست درو بنگریست که سودای این بر من از بهر چیست
(سعدی ، ۱۳۷۵: ۱۴۷۹)

در جای دیگر می گوید :

رئیسی که دشمن سیاست نکرد هم از دست دشمن ریاست نکرد
(همان ، ۲۸۸۳)

همچنین در جای دیگر می گوید :

دمی بیش بر من سیاست نراند عقوبت بر او تا قیامت بماند
(همان ، ۷۴۹)

این واژه در سیاست نامۀ خواجه نظام الملک به معنی « مجازات و تنبیه » بکار رفته است و تفاوت اندکی با دیگر متون فارسی دارد و به این معنی درواژه های گوناگونی بکار رفته است :

سیاست فرماییم

« اگر با مردمان نیکو رفته باشد و مال ناحق نستده باشد و از او شکر گویند او را بنوازیم و باز سر شغل بریم و اگر این راه به خلاف این رفته باشد او را سیاست فرمائیم ... » (طوسی ، ۱۳۷۳: ۲۷۲) .

عقوبت

« و بیچاره که در همه ی جهان دو تا نان دارد ازو بستاند و محروم بگذارد او را چه واجب آید همه گفتند این کس مستوجب همه عقوبت باشد و هر بدی که بجای او کنند دون حق او باشد ... » (همان ، ۷۲) .

ادب کردن

« گفتم آری گفت چرا بانگ نماز بیوقت کردی که امیر المومنین را سخت منکر آمده است و بدین سبب بر تو خشم آ لوده شده است و مرا بطلب تو فرستاد ه است تا ترا ادب کند من گفتم فرمان او از جهان روان است ... » (همان ، ۸۸) .

مالش دادن

« اگر کسی از خیل بر مقدم خویش دراز زبانی کند یا حرمتی آن نه نگاه دارد و از حد خویش بگذرد او را مالش باید داد تا مهتر از کهتر پدید آید .. »(همان ، ۱۴۹) .

در نتیجه واژه « سیاست » در سیر تاریخی خود تا به امروز تا اندازه ای معنی مجازات و تنبیه را از دست داده است و امروزه بیشتر به معنی اداره کردن امور مملکت بکار می رود.

روش کار خواجه نظام الملک

ابتدا متناسب با هر موضوع مقدمه ای را بیان می کند و برای فهم مطالب حکایتی می آورد . خواجه نظام الملک هرگونه عدل گستری را در خلال حکایت بیان کند . آوردن حکایت در خلال متن باعث نشاط خواننده می شود وبه رغبت خواننده افزوده می شود و در عین حال تأثیر گذاری و پند و عبرت گرفتن در حکا یت ها به مراتب بیشتر است. در پایان حکایت، تظلم خواهی و مجازات افراد و نحوۀ اجرای آن توسط شاه ذکر میشود.

ویژگی مجازات ها

- پادشاه قبل از حکم و اجرای احکام به تحقیق و تفحص می پردازد و بین مردم می رود یا افرادی را می فرستد تا جرم افراد برای او ثابت شود .
- در مجازات ها افراط نمی کند و اعتدال را رعایت می کند و معتقد است مجازات و حکم صادره باید متناسب با گناه باشد .

- در بعضی موارد پادشاه با میانجیگری ریش سفیدان و معتمدان و برای بالا بردن ارج و قرب در مردم ، مجرمان را مورد عفو و بخشش قرار می دهد

- معمولا رسم پادشاهان این بوده که بعد از اثبات جرم منادی می فرمودند و هر کس حقی از مجرم دارد آن را بیان کند و حق بستاند . واین منادی همراه بود با بالای دار قرار دادن مجرم که بعضی مواقع هفت روز بوده و بعضی مواقع سه روز بوده است

انواع مجازات ها

بطورکلی مجازاتی که خواجه نظام الملک خود یا از زبان دیگران بیان می کند عبارتند از:

ردیف	مجازات	ردیف	مجازات
۱	حرمت مجرم را پیش مردم بردن	۱۵	زیر پای پیل افکندن
۲	بازداشت کردن مجرم	۱۶	مجرم را در شهر گردانیدن
۳	بند گران بر پای افراد افکندن	۱۷	گردن زدن
۴	مهر بستن بر خانه افراد . (پلمپ کردن)	۱۸	دست و پا بریدن
۵	توقیف اموال	۱۹	خادم کردن
۶	برگشت اموال به خزانه	۲۰	سر و پا برهنه پیش امیر بردن
۷	چوبه ی دار بر پا کردن برای مجرم و اطرافیان هم دست	۲۱	دستار در گردن افکندن
۸	منادی کردن برای دادخواهی	۲۲	آویختن بر کنگره ی سرا
۹	عزل از شغل دیوانی	۲۳	در توبره ی کاه انداختن
۱۰	پوست از تن افراد کندن	۲۴	در چاه کردن

۱۱	گوشت افراد مجرم به سگان دادن	۲۵	چوب زدن
۱۲	پوست پر از کاه کردن	۲۶	چشم بستن
۱۳	تازیانه زدن	۲۷	بدونیم زدن
۱۴	حد جاری کردن		

.

حکایت ها

خواجه نظام الملک سعی می کند احکام و مجازات را در خلال حکایت بیان می کند ، به چند نمونه اشاره میکنیم:

مجازات وزیر خاین ؛ به دستور بهرام گور

بهرام گور وزیری داشت به نام راست روش که کار های امور کشور را به او سپرده بود . خود به شکار و شراب مشغول بود . تا جایی که خلیفه هر کس را می گرفت و باز داشت می کرد او با گرفتن رشوه ، به خلیفه می گفت او را آزاد کن . کار به جایی رسید که رعیتدرویش شدند و معروفان آواره . خزانه هم خالی بود . در این میان بهرام را دشمنی پیش آمد ، خواست به لشکر بخشش کند ، چیزی نیافت شروع به پرسش کرد و کسی هم از ترس وزیر سخن نمی گفت . به فکر فرو رفت به طرف بیابان رفت . تشنه شد در صحرا دودی بلند شده بود به طرف آن رفت وقتی نزدیک شد ، رمۀ گوسفندی دید بر روی زمین خوابیده و خیمه زده و سگی را هم بر دار کرده اند .

متعجب شد ، مردی را دید . ندانست که او بهرام است . گفت مارا از حال این آگاه کن . گفت سگ امین من بود ، او را بر گوسفندان می گماشتم ، تاجایی که با ماده گرگ بر آویختی . و خود به شهر می رفتم کار انجام می دادم . تااینکه روزی گوسفندان شمردم که چندین گوسفند کم بودند . متعجب شدم تا اینکه پی بردم این سگ را با گرگ ماده دوست است و با او رابطه داشته است و به گوشه ای بخفت .

در این میان گرگ به رمه حمله برد و گوسفندی را گرفت . سگ آوازی نداد و از بهر این خیانت او را بر دار کردم .بهرام به فکر فرو رفت که رعیت ما رمه اند و وزیر ما هم امین ما بود . احوال مملکت هم پریشان و کسی هم به من راست نمی گوید .تا اینکه گروه

گروه از مردم برای شکایت از دست این وزیر به پیش بهرام آمدند ... پس از ثابت شدن خیانت وزیر، تصمیم به مجازات او گرفت . رسم امیران چنین بود که سخت ترین مجازات را نصیب ماموران حکومت می کردند .

- به محض ورود به دربار آبروی او را پیش مردم بردند .
- او را باز داشت کردند .
- آگاهی به زندانیان رسید که ما *راست روش* را از وزارت معزول کردیم .
- او را بر در خانه بردند و بند گران بر پای او نهادند .

پس از داد خواهی و مجازات پادشاه دستور دیگری صادر کرد :

- تمام ثروت اورا به خزانه باز گردانید . حتی بندگان و چهار پایان او را مصادره کرد . و هرچه رشوه گرفته بود ، دستور داد زمین و ملک های او را بفروشند وبه مردمان بدهند و سرا وخان ومان او را با زمین راست کرد .در نها یت دستور داد بر در سرای او داری بلند بزنند و سی درخت دیگر در پیش آن . نخست راست روش را بر دار کردند . پس موافقان او را و کسانی که در بیعت او بودند همه را بر دار کردند و هفت روز منادی دادند و کسانی را که راست روش شغل داده بود همه را معزول کردندو گفت این جزای کسی که با ملک بد اندیشد و با مخالفان او موافق باشد .(همان ، ۵۹) .

مجازات والی ؛ به دستور انوشیروان

انوشیروان را سپاه سالاری بود که او را والی آذربایجان کرده بود ، که هیچ کس را به اندازه ی او عدت و آلت و سپاه نبود . تصمیم گرفت در حوالی شهر ، نشست گاه و باغی بسازد . زمینی را که انتخاب کرده بود از آن پیر زنی بود که مخارج زندگی خود را ازآن تامین میکرد.والی شخصی را نزد پیر زن فرستاد تا زمین او را بخرد یا با زمین دیگر معاوضه کند . پیر زن قبول نکرد . والی متوسل به زور شد ، زمین را گرفت و از آن خود کرد . پیر زن درماند و راضی شد بهایش را بگیرد . به دادخواهی پیش والی رفت ، به او توجه ای نکرد و ناامید شد . چاره ای جز دادخواهی کردن پیش انوشیروان ندید . به مداین رفت . از قضا والی هم به درگاه آمده بود و انوشیروان عزم شکار داشت . تا اینکه در شکارگاه انوشیروان را یافت و قصه ی خود را باز گفت جواب داد مراد تو راحاصل کنم . انوشیروان غلامی را مامور کرد به آذربایجان برود و از احوال پیر زن پرس جو کند . همه گفتند او زنی مستور و اصیل زاده بود و شوهر و فرزندان او مردند و از راه آن زمین زندگی می کرد تا اینکه

والی به زور آن را تصاحب کرد ... قصه به انوشیروان باز گفتند و فهمید آنچه پیر زن به او گفته درست است . انوشیروان بزرگان را دعوت کرد و مجمعی را تشکیل داد و از احوال والی و ثروت و حشم و چاکری که داشت برای او معلوم شد ... تا اینکه همه گفتند او سزاوار عقوبت است . انوشیروان مجازات و حکم او را صادر کرد : پوست از تنش بکنند ، گوشت او را به سگان بدهند ، پوست او را پر از کاه کنند و بر در سرای آویزان کنید و هفت روز منادی دهید . (همان ، ۶۹) .

مجازات عامل ؛ به دستور محمود

زنی در نیشابور برای دادخواهی نزد محمود رفت . که عامل نیشابور زمین از من گرفته است . نامه نوشتند که زمین زن را باید برگردانی . عامل دلایلی داشت که زمین از آن زن نیست . دوباره زن برای دادخواهی نزد محمود آمد . محمودعامل را به غزنین فرا خواند و بدون هیچ دلیل و محکمه ای مجازات او را صادر کرد ، *و دستور داد او را هزار چوب بزنند* . محمود گفت : فرض کنیم که این زمین از آن توست ، چرا از فرمان ما سرپیچی کردی ؟ دوباره دستور صادر کرد که از این پس هر کس از فرمان پادشاه سر پیچی کند مستحق مجازاتی به این شرح است : *گردن زدن ، دست و پا بریدن و خادم کردن . (همان ، ۱۰۱)* .

مجازات قاضی خاین ؛ به دستور عضد الدوله

از پادشاهان دیلم پادشاهی زیرک تر از عضد الدوله نبود . منهی به او خبر داد روزی جوانی را دیدم که به صورت و گردن او زخم بود . گفتم چه شده است ؟ گفت همراهی را می طلبم که به شهری رویم که در آن شهر پادشاه عادل و قاضی منصف باشد . گفتم پادشاه از عضد الدوله ، عادل تر و قاضی از قاضی شهر عالم تر . گفت اگر پادشاه را عدل بودی و در کار ها بیدار ، حاکم را ست رو بودی . چون حاکم راست رو نیست پادشاه کی عادل است ؟ گفت : از غافلی پادشاه و کژی قاضی چه دیدی ؟ من پسر فلان بازرگانم . چون پدرم مرد به شراب خوری مشغول شدم و دچار بیماری گردیدم . نذر کردم اگر بهبود یابم به حج بروم و در راه خدا غزو کنم . سلامتی حاصل شد .

قصد آن کار کردم . تمام اسباب و زمین را فروختم ، بردن آنها را صواب ندیدم . دو کوزه تهیه کردم و آن را نزد قاضی به ودیعت گذاشتم . پس از ده سال به نزد قاضی آمدم و آن را طلب کردم و او هیچ جواب نداد و چندین بار ادامه پیدا کرد و هیچ اجابت نکرد .

خبر به عضدالدوله رسید در این فکر بود که چگونه از قاضی بستاند .قاضی را فرا خواند . گفت هر شخصی باید عاقبت نگر باشد . مرگ من هم فراخواهد رسید . مقداری امانت پیش تو می نهم که خرج زن و فرزندان کنی و آن را نگه داری . عضد الدوله چند زر در آفتابه نهاد و بسیار اموال در خانه نهاده بود و قاضی را گفت بیا ببین که در این هفته آن را می فرستم . عضدالدوله به صاحب آفتابه زر گفت : به پیش قاضی برو بگو اگر ندهی پیش عضدالدوله روم و تظلم خواهم کرد . قاضی از ترس اینکه عضدالدوله اموال و زر به خانهٔ او نفرستد و این صاحب زر هم پیش او رود و ماجرا را بگوید ، به صاحب زر گفت : بیا من آن همه بهر احتیاط کردم و زر تو برجاست و اکنون بگیر و هر جا که می خواهی برو . صاحب زر آن را گرفت و پیش عضدالدوله رفت . چون او را بدید خندید و گفت : تو به حق خویش رسیدی . چون خیانت قاضی آشکار شد مجازات صادر کرد .

قاضی را سر و پا برهنه و دستار در گردن پیش عضد الدوله آوردند. بدین جهان تو را جزا دهم و آن جهان از خدای گیر . چون پیر هستی جان تو را بخشیدم اما مال و ملک تو به خزانه بر می گردد . و از قضاوت هم منع می شوی . (همان ، ۱۰۴) .

مجازات عربده کش

پسر هاشمی عربده کشیده بود او را پیش پدر بردند . پدر خواست او را عقوبت کند . پسر گفت : ای پدر ، من گناهی کردم و خرد با من نبود تو مرا عقوبت مکن که خرد با توست . پدر را این سخن خوش آمد او را **عفو** کرد . مجازات عربده کشی که توبه کرده است و با عقل به اشتباه خود پی برده ، چیزی جز عفو و بخشش نیست . (همان ، ۱۵۶) .

مجازات شراب خور ؛ به دستور محتسب چهل چوب (شلاق) است.(همان ، ۷۸) . **مجازات زناکار** ؛ به دستور معتصم ، آن شخص را در کیسه ای کنند و با چوب گچ کوب او را بزنند تا خردش کنند و او را در رودخانه ای اندازند (دجله) . (همان ، ۷۸). **مجازات دزدان** ؛ به دستور محمود ،بازداشت کردن آنها، مال آنها را پس گرفتن و بر دار کردن آنها است.(همان ، ۹۵) . **مجازات برنا که به قتلی معترف بود**؛ به دست امیر حرس برنا را برهنه کردن و چشم های او را بستن و سر او را به یک اشاره انداختند . (همان ۱۶۴) . **مجازات برنای مست** ؛ به دستور امیر حرس ، تازیانه ای آوردند و برسرو پایش نشستند و چهل تازیانه او را زدند. (همان ، ۱۶۴) . **مجازات قاضی نادرست** ؛ به دستور محمود ، خیانت قاضی را برملا گفت ، و او را سرنگون از کنگرهٔ درگاه آویختند

، و او را از قضاوت عزل کردند.(همان ، ۱۶۴) . **مجازات غلام** (که به زور از رعیت چیزی گرفته بود) ؛ به دستور البتگین ، فرمود غلام را به دو نیم زدند ، بر سر راه به آن توبره کاه بیاویختند و به روز منادی کردند که هرآن کس که مال رعیت به زور بستاند،هم چنان با او کنم که با غلام خود کردم . (همان ، ۱۴۱) . **مجازات خباز** ؛ آن را زیر پای پیل افکندد و پس از مردن او را بر دندان پیل بستند و در شهر گردانند .(همان ،۷۸) .

مجازات صاحب حیوانات ؛ به دستور انوشیروان

همیشه این طور نبوده است که تظلم خواهی به وسیلهٔ رعیت صورت گیرد . گاهی این تظلم خواهی به وسیله ی حیوانات صورت می گیرد . روزی سرا از مردم خالی بود ، همه خفته بودند ، صدای از جرس بلند شد . انوشیروان شنید . کسی را فرستاد تا بفهمد کیست که به تظلم خواهی آمده است ؟ خری را دیدند پیر و لاغر و گر گرفته و پشت به سلسله می مالد و صدا بلند می شود . به انوشیروان گفتند کسی به تظلم نیامده است مگر خری که پشت می مالد . گفت : نه چنین است . این خر هم به تظلم آمده است . مامور فرستاد به شهر تا بپرسند که آن خر از آن کیست ؟ مردم گفتند از آن گازری بوده که حدود بیست سال جامه ها بر پشت آن می نهد . تا جوان بود ازش کار می کشید چون پیر شد آزادش کرد . گفت او را بیاورید، آوردند و پرسید چرا علفش را ببریدی ؟ پس حکمی صادر کرد : چهل دره اش زدند و گفت تا زمانی این خر زنده باشد علفش بدهی و اگر کوتاهی کنی ادبش کنند .(همان ، ۷۳) .

نتیجه گیری

احکام صادر شده برای عبرت آموزی است و گرفتن حق مظلوم از ظالم یا به عبارت دیگر گرفتن حق رعیت است . در عین حال این تظلم خواهی به یک نفر یا نفرات خاصی ختم می شود . شاهد نیستیم که ریشه ظلم از بین رفته باشد بلکه همیشه باقی مانده ، چون براساس نوعی روابط اجتماعی نبوده ، و به جای آگاهی مردم ، سعی نشده آموزش صحیح روابط اجتماعی بر قرار شود، تاجایی که تبدیل به قانون شود و مردم آن را ملکهٔ ذهن خود کنند و نفع قانون همگانی شود.تلاش برای نهادینه کردن عدالت و استفاده از ابزار مجازات برای خاطیان مسکنی است زودگذر ، تازمانیکه به قانون تبدیل نشده و مردم هم از قانون تبعییت نکنند بی عدالتی پایدار می ماند . در بعضی موارد می بینیم اندیشه خواجه با عمل او برابری نمی کند . مخالفت های خواجه با پیروان آیین ومذاهب دیگر بر اساس

عدل نیست و اینکه حق تحصیل در نظامیه ها فقط برای پیروان مذهب شافعی در نظر گرفته می شود ، نمی تواند عین عدل خواجه باشد. .

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۶۸) . اخلاق نیکو ماخوس ، ترجمه رضا مشایخی ، تهران : دهخدا.
- افلاطون (۱۳۸۱) . جمهور ، ترجمه فؤاد روحانی ، تهران : علمی و فرهنگی .
- سعدی شیرازی ، شیخ مصلح الدین (۱۳۷۵). بوستان . به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی . تهران : خوارزمی .
- طوسی ، خواجه نظام الملک (۱۳۷۳) . سیاست نامه . مقدمه و تعلیقات عطا الله تدین . تهران : انتشارات تهران .
- گاتری ، تی ، سی دبلیو (۱۳۶۳) . تاریخ فلسفه ، ترجمه سید جلال الدین مجتبوی ، ج ۱ ، تهران : سروش .
- گپرتس ، تئودر (۱۳۷۵) . متفکران یونانی ، ترجمه محمد حسن لطفی ، ج ۲ ، تهران : خوارزمی .
- لشکری ،علیرضا (۱۳۸۸) . « حق ، عدالت و جامعه » . جستارهای اقتصادی . سال ۶ . ش ۱۲ . صص ۳۱- ۵۷ .
- نصر الله منشی ، ابوالمعالی (۱۳۷۴). کلیله و دمنه . به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی . تهران : امیر کبیر .

اندیشه‌های تعلیمی در سفینهٔ طالبی

دکتر عبدالعلی اویسی کهخا[1]
امان اله صفرزایی[2]

چکیده : تعلیم وتعلم ازمسائل مهم و اساسی در زندگی انسان است. آثارادبی درگذر زمان، بسترخوبی برای بیان مسائل تعلیمی بوده اند. درآثارکهن ادبی و فرهنگی ما، اعم از نظم ونثر، تعلیم و تربیت نقش وحضور پررنگی داشته اما روند آن باتوجه به شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، یکسان نبوده است. دردورهٔ مشروطه،مسائل تعلیمی درآثار نثرفارسی جلوهٔ متفاوتی با دوره های گذشته داشته است. طالبوف یکی از نویسندگان بزرگ عهد مشروطیت است که با نوشتن کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی در این زمینه نقش برجسته ای داشته است.در این پژوهش کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی طالبوف به شیوهٔ توصیفی –تحلیلی بر اساس کاربرد مسائل تعلیمی و تربیتی تحلیل و بررسی شده تا پاسخی بر این سوال پیدا شود که آیا سفینهٔ طالبی طالبوف در شمار ادبیات تعلیمی قرار می گیرد ؟یا خیر . یافته های پژوهش نشان می دهد که سفینهٔ طالبی اثری تعلیمی است زیرا سرشار از مفاهیم تعلیمی بوده وموضوعات مختلف علمی با زبانی ساده و قابل فهم به صورت یک داستان خیالی و سودمند در این کتاب بیان شده است.

کلیدواژه‌ها : مفاهیم تعلیمی ، نثرادبی عهد مشروطه، طالبوف، سفینهٔ طالبی

---

[1] - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان Abdolalioveisi@yahoo.com.
[2] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان sare.safar@gmail.com

مقدمه :

یکی ازمسائل عمده درموردآثار ادبی، تقسیم بندی آنهاست. درگذشته آثارادبی را براساس شکل وصورت ظاهری به دونوع کلیِ نظم ونثر وهریک از آن ها را ازنظر قالب به انواع فرعی تری تقسیم می کردند اما«ناقدان اروپایی ازقدیم آثار ادبی را بر اساس موضوع تقسیم کرده اند .این نکته را ازخلال فن شعر ارسطو وآثارمشابه آن به خوبی می توان دریافت.»(شفیعی کدکنی،۱۳۵۰: ۹۷) «این ناقدان که ازمیراث تفکریونانی بهره مند بودند آثارادبی راجدای ازشکل ظاهری وچند وچون وزن و قافیه، ازدیدگاه زمینه معنوی و بارعاطفی و وجدانی،تقسیم بندی کرده اند. این تقسیم بندی به گونه ای است که مرزِ زبانی خاصی نمی شناسد ودرآثارادبی همه ملل جهان با تفاوتهایی درجزئیات صدق می کند.» (رزمجو،۱۳۷۲: ۱۴) انواع عمدهٔ ادبی درنظرقدمای غرب، سه نوع حماسی، غنایی ونمایشی بود.(شمیسا، ۱۳۸۳ : ۳۲) اما درتقسیم بندی های جدیدنوع تعلیمی را نیز برآن افزوده اند.(رزمجو، ۱۳۷۲ : ۴۸) ناگفته نماندکه این تقسیم بندی ها را بیشتردرشعرداشتند؛ حال اگرمحتوا را درکنار شکل و قالب ظاهری، ازملاک های تقسیم بندی آثارادبی به شمارآوریم؛ آثارما نیزمی توانند تقریبا چنین وضعی داشته باشند. لیکن علیرغم آن که درتقسیم بندی اولیه غربی ها، ظاهراً ازنوع ادبی تعلیمی ذکری به میان نیامده اما«سابقهٔ آن درادب اغلب ملل دیرینه است ودرادبیات ایران شعرتعلیمی ازکهنه ترین انواع به شمارمی رود.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۱۰۳). براساس مفاهیم کتب مقدس آسمانی، اولین تعلیم گر ومربی، ذات باریتعالی واولین تعلیم پذیر، فرشتگان وانسانها بوده اند. زیراکه درجای جای این منبع فیاض آسمانی، خداوند ازتعلیم انسان، سخن به میان می آورد. به عنوان نمونه؛ «علَّمَ آدَمَ الأسماءَ کُلَّها»(بقره : ۳۱)، «علَّمَ الإنسانَ مالَم یَعلَم» (علق:۵)، «ویُعلِّمُهُمُ الکِتابَ والحِکمَه»(جمعه :۲) وآیات دیگری ازاین قبیل، بیانگر اهمیت تعلیم از جانب خداوند است. پیامبران الهی نیزبرای تعلیم وآموزشِ درس اخلاق ونیکو زیستن، مبعوث شده اند. دراین زمینه، علاوه برفرموده ها، عملکردشان گواهِ متقنی براین امر بوده است. دانشمندان وفرهیختگان سایرملل نیز به امر تعلیم و تربیت توجه و تأکید داشته اند. افلاطون می گوید: « تربیت زیبا ترین چیزی است که دربهترین انسان ها آشکار می شود .» (آویبوری، ۱۳۶۹: ۱۰۷) بدین ترتیب «اگر تعلیم و تربیت راجریانی تلقی کنیم که درآن نسل بزرگتر می خواهد قدرت آگاهی نسل کوچکتر را در زمینه جهان شناسی،

انسان شناسی، مناسبات اقتصادی وسیاسی و پیشرفت و تکامل گسترش دهد وازطریق پرورش قدرت تفکردرافراد، آن ها را برای برخورد با مسائل آماده سازد ؛دراین صورت تعلیم و تربیت، اساسی ترین فعالیت انسان است. » (شریعتمداری، ۱۳۶۰ : ۱۷) بنابراین، دامنهٔ ادبیات تعلیمی را نمی توان به حیطه وحدخاصی محدودکرد؛ زیرا تعلیم وتربیت از بنیاد های اساسی زندگی جمعی بشراست ونسلهای بشردرهمه اعصاروقرون ازتعلیم وتعلم برای تربیت واصلاح هم نوعان خویش بهره برده اند. همچنین ازآنجاکه اثرادبیِ تعلیمی «اثری است که دانشی را برای خواننده تشریح می کند یا مسائل اخلاقی، مذهبی وفلسفی را به شکل ادبی عرضه می دارد.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۵) همهٔ آثارمکتوب وفرهنگی انسان به نوعی تعلیمی هستند؛ چراکه به قول بیهقی «آخرِهیچ حکایت ازنکته ای که به کارآید، خالی نیست.» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۰) پس تمامی متون ادبی قابلیت شمول درنوع تعلیمی رادارند. اماچون درطبقه بندی آثارازتعیین ملاک ها ومعیارها گزیری نیست؛ بیشتر، آثاری را ازمقولهٔ ادب تعلیمی دانسته اندکه مفاهیمی چون؛ پند واندرز، ارشادو راهنمایی، تشویق وتنبیه، انذاروتبشیر، تذکرو موعظه، احترام وتکریم، منطق واستدلال، نهادینه سازی ارزشها وآداب اجتماعی، مجادله وگفتگو ونظایراین ها را دارند. (بصیری،۱۳۹۱: ۶۹) واین خود، تاریخچهٔ خاصی دارد. درآثارمنثورکهن ادبی ما کتابهایی چون؛ کلیله و دمنه، مرزبان نامه، تحفه الملوک، قابوسنامه، سیاست نامه ونصیحه الملوک ،(جابری ، ۱۳۸۶ : ۶۵) از زمرهٔ این نوع ادبی هستند. با توجه به مطالب فوق این سؤالات مطرح است که آیا دردورهٔ مشروطه نیزآثارنثرتعلیمی وجود دارد؟ آیاسفینهٔ طالبی می تواند از آثارتعلیمی این دوره باشد؟درصورت مثبت بودن پاسخ،چگونه ودرچه سطح به بن مایه های تعلیمی وتربیتی پرداخته است؟ پس ازلختی تأمل وتحقیق درمفاهیم وبن مایه های آثاراین دوره به نظرمی رسدکه درادبیات مشروطه با توجه به تحول ودگرگونی اوضاع وشرایط، مفاهیم تعلیمی درکسوت وهیئت دیگری بیان شده است و پس از آن می توان این فرضیه را مطرح کردکه درسفینهٔ طالبی اندیشه ها و مفاهیم تعلیمی وتربیتی وجود دارد؛ اما بیشتر به صورت غیر مستقیم به کاررفته است. لذا برای پاسخ گویی به سؤالات فوق وتبیین واثبات فرضیه مذکور به بررسی این اثرادبی می پردازیم.

پیشینهٔ تحقیق :

در زمینهٔ ادبیات تعلیمی پژوهش های بسیاری انجام شده است . بر اساس جست وجویی که درمجلات ونشریات معتبرانجام شده است، بیشتراین پژوهش ها به ادبیات سنتی وبخشی دیگر به ادبیات منظوم معاصر مربوط می شود. ازآن جاکه کارما درحوزهٔ نثرتعلیمی دوره مشروطه قراردارد، به چند مورد ازپژوهش هایی که به صورت کلی به بررسی تعلیم و تربیت در ادبیات پرداخته اند اشاره می شود. ۱-کارکردهای تعلیمی ادبیات فارسی ازاحمد رضی. ۲- روش های تعلیم وتربیت درمتون ادب فارسی ازمحمدصادق بصیری وگلناز امجدی. ۳- پندداستان های مبتنی بر پیشگویی درمتون ادبی از تیمور مالمیرودیگر آثاری که در زمینه ادبیات تعلیمی نوشته شده است .

ضرورت تحقیق :

. باتوجه به این که بیشترتحقیقات وپژوهش های ادبی یابه ادبیات کهن اختصاص دارندو یادرحوزه آثارمنظوم ادبیات معاصرپدید آمده اند؛ ضرورت انجام تحقیق درآثارمنثوراین دوره را نیز ایجاب می نماید.این امرکنجکاوی نگارندگان رابرانگیخت تادرحوزهٔ آثار منثور دورهٔ مشروطه تحقیق ومطالعه کنند وچون دربارهٔ محتوای کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی تحقیقی صورت نگرفته بود؛ ضرورت انجام پژوهشی در زمینه بررسی محتوای این اثر و معرفی نکات گوناگون تعلیمی آن احساس شد.

درآمد:

درآستانهٔ مشروطه دراثراقدامات ترقی خواهانهٔ امیرکبیر، چهرهٔ فرهنگی ایران کاملاًتغییریافته بودوگروهی از نویسندگان با انتشارآثارشان به جریان نوگراییِ فرهنگی واجتماعی سرعت می بخشیدندو« ضرورت آشنایی مردم را با پدیده های نو و مظاهرفرهنگ جهانی که باشتاب رو درترقی وپیشرفت داشت بیش ازپیش یادآوری می کردند.» (یاحقی، ۱۳۷۵ : ۱۵) عبدالرحیم طالبوف(۱۳۲۹-۱۲۵۰ق) از زمرهٔ این گروه است که آثاروتألیفات گوناگونی دارد و «همهٔ نوشته هایش در زمینه های گوناگون به منظورارشادوتربیت مردم وآموختن تفکردرست به آنان بود.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۷۶) اولین اثروی سفینهٔ طالبی یاکتاب احمد، درسه جلد است. «جلداول به طورعمده به ذکرمسایل علمی اختصاص دارد. جلد دوم ازلحاظ نقداجتماعی بسیارغنی تراست وجلدسوم به مسایل اجتماعی وسیاسی مربوط به ایران وجهان ومقداری مباحث فلسفی اختصاص دارد که گاه ازمسایل علمی وفنی نیزدرآن سخنی به میان آمده است.»(طالبوف،۱۳۴۶ :۹) درمجموع

این کتاب گفتگوی پدری است با فرزندِ پنداریِ خود درموضوعات مختلف علمی که به زبان ساده وقابل فهم اطفال نوشته شده است. قهرمان اصلی داستان، احمد، پسری هفت ساله است.وی «طفلی باادب، بازی دوست، مهربان ودارای استعداد وهوش غریبی توصیف شده که علی رغم صغرسن، طالب صحبت بزرگان ومجالست مردان است وبه پرسش هاجواب سنجیده می دهد وآن چه را نفهمد، مکررسوال می کند.» (آرین پور، ۱۳۸۷: ۲۹۳) در واقع این «فرزند خیالی، مظهری ازهمه ملت ایران بودکه پدرش باوی حرف ها داشت ودرد دل ها و راهنمایی ها.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۷۶) بنابراین طالبوف تلاش می کندقرض ذمۀ پدری راکه تعلیم وتربیت اطفال است؛ درحق او ادا نماید.پس این کتاب را به صورت یک داستان علمی سودمند ویک رساله آموزشی، تحریر می نماید تا«مسائل واطلاعات ارزندۀ مفیدی اززندگی را به صورت یک حکایت خانوادگی بیان کند .قهرمانِ خردسال داستان (احمد) نیز ضمن بازی بابرادرش، محمود و خواهرش، ماهرخ (دو قهرمان دیگرداستان) ازبیانات پدردانشمند بهره مند می گردد.» (آرین پور،۱۳۸۷: ۲۹۵)ازآن جاکه درباره فلسفۀ تعلیم وتربیت گفته اندکه تعلیم و تربیت فقط «مهارت ومعلوماتی نیست که فردکسب می کند، بلکه جریانی است پیوسته که فرد درآن شرکت می کند واین جریان، کل شخصیت فرد را دربرمی گیرد و حالت استمرار و دوام دارد.» (شریعتمداری ، ۱۳۴۸: ۳۲) سفینۀ طالبی نیزمی تواند اثری تعلیمی باشد؛ زیرا سرشار ازمفاهیم تعلیمی بوده و درآن، فرزند خیالی طالبوف درهمۀ عرصه های زندگی حضور فعال دارد ودرس نیکو زیستن را به صورت عملی یا ازطریق پرسش و پاسخ با پدر ودیگروابستگانش می آموزد. بدین جهت است که« همشهری طالبوف، لعلی تبریزی، او راحکیم پندآموز و مربی آدم خوانده ووطن پرستیش راستوده است.»(یوسفی،۱۳۵۷: ۱۰۷دراین نوشتار، مفاهیم واندیشه های تعلیمیِ این کتاب را درچهارمحورکلی اعتقادی، اخلاقی، اجتماعی وسیاسی بررسی می نماییم ؛

۱- اعتقادی

درباب ایدئولوژی واعتقادات درمنابع تحقیقی، تعاریف گوناگونی امده است. به عنوان نمونه، تعریفی که ژنت از اعتقادات کرده، چنین است: « مجموعه ای ازامثال و حکم و پیشداوریها که به طور همزمان باعث ایجاد نوعی جهان نگری و نظام ارزشی می شود.» (دوفوشه کور، ۱۳۷۷ : ۹) دراسلام، مسائلی چون «توحید، رسالت، امامت، معاد وعدل

الهی ازنکته های مهم واساسی اعتقادی هستندکه جنبهٔ تربیتی نیز دارند.» (شریعتمداری، ۱۳۶۰: ۱۷۸» چنان که ازفحوای کتاب احمد برمی آید؛ طالبوف، انسانی روشن بین ومعتقد به اصول دینی است. درسال ۱۳۱۷.ق فریضهٔ حج به جاآورده است .(یوسفی، ۱۳۵۷: ۸۰) اعتقاد به یکتایی خداوند، کتب آسمانی و به خصوص قرآن و پیامبران الهی دارد . پای بندی به فرایض دینی درژرفای اندیشه وی جای دارد وزینت بخش کلامش شده است. وی یکی ازآثار خویش را به عنوان «نخبهٔ سپهری یاتاریخ نبوی، درسرگذشت پیامبرگرامی اسلام (ص) نوشته است. »(آرین پور، ۱۳۸۷: ۲۹۲) «اعتقاد وتکریم او به دین مبین اسلام، زمینه ای دیگربرای روشن کردن اذهان مردم و رهبری آن ها به سوی تفکر درست بود. مخاطب طالبوف دراین نوشته ها، همه مردم (خاصه وعامه) بودند. وی تا پایان عمربه جانبداری از ملت، مشروطیت واصول عقایدخود وفادار ماند. » (یوسفی،۱۳۵۷: ۸۴) باتوجه به مطالب فوق، این سؤال پیش می آیدکه آیا طالبوف درکنار پایبندی به اصول اعتقادی و ارزش های دینی وانسانی، درراستای تعلیم این مفاهیم به مخاطبان خویش نیزهمت گماشته یا فقط خودبه آن ها معتقد بوده است؟ باتعمق در محتوای این اثرمی توان دریافت که غرض نویسنده ازگفت وگوبا فرزند خیالی خویش و بیان این نکات، تعلیم آنها به مخاطبانش بوده است .اما ازآن جهت که این کتاب، یک اثرادبی است و «تعلیمی که ازطریق آثار ادبی صورت می گیرد با آموزش دانش های دیگرمتفاوت است زیرا آموزه های ادبیات، بیشتربه صورت غیرمستقیم یا از طریق دلالت ضمنی تحقق می یابند وسردلبران درحدیث دیگران آموزش داده می شوند»(رضی، ۱۳۹۱: ۱۰۵) درآن به آموزش وتعلیم غیرمستقیم وتلویحی متوسل می شود. ازعمده مسائل وآموزه های اعتقادی این اثرادبی می توان به موارد زیراشاره کرد .

۱-۱- خداشناسی و توحید: خداشناسی وتوحید، اصلی ترین رکن ادیان توحیدی است. اسلام در این میان بارزترین وکاملترین ادیان است زیرا «مبانی اعتقادی خود رابراساس اعتقاد وایمان به خداوندیکتا استوارنموده وباشعار«لاإله الا الله» همه رابرمحورخدای یکتا گرد آورده است.»(احمدی،۱۳۷۲: ۵) طالبوف پیرو دین اسلام است. احکام اسلام را ازسرصدق می ستاید وقرآن کریم را راهنمایی معتبر می شمارد ومی گوید: « دین حق آن است که عقل او را قبول و علم او را تصدیق نماید. چنین دین پاک، فقط حقیقت اسلام و اساس متین او، کلمه توحید است.» (طالبوف،۱۳۴۷: ۱۳۲) درکتاب احمدنیزگفتگوی

طالبوف وفرزندش بامبحث خداشناسی آغازمی شود.وی سؤالی را ازجانب فرزندخیالی خویش مطرح می نمایدکه ممکن است برای هرکودک کنجکاوی پیش آید. این که «چرابه سوی قبله نمازمی خوانیم؟ مگرخدا آنجاست؟» (طالبوف، ۱۳۴۶: ۱۸) سوالی که ذهن هر کودکی را می تواند مشغول سازد.طالبوف با پاسخِ این سؤال می خواهد درس خداشناسی را به مخاطبان خویش بیاموزد. پاسخ وی به احمداز مفهوم قرآنی «فأینَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجهُ الله»(بقره:۱۱۵) مقتبس است. زیرا که می گوید: « گفتم خدا درهیچ طرف نیست. او رامکانی نباشد.این طرف شهرمکه وخانهٔ کعبه است که قبلهٔ مسلمانان است.» (همان: ۱۸) امادربارهٔ شناخت خدا با اشاره ای جانبی به روایت «ماعَرَفناکَ حَقَّ مَعرِفَتِکَ» انسان را به لحاظ محدودیت، از شناخت واقعی خداوند، عاجز می داند. به احمدگفتم: «خدایی که شناخته شود؛ غایت فهم تواست، الله نیست. » (همان: ۱۵۹).یکی دیگر ازمسائل خداشناسی درکتاب احمد ،پی بردن به ذات یکتای خداوند با توجه به ماهیت وصفات مخلوقات ونقص احتیاج بشربه آنهاست. وی می گوید: «همین فهمیدن نقص احتیاج، معنیِ معرفت ما است که بشررا ارائه به یک وجودواجب غنی بالذات می نماید وهمین معرفت، عبارت یا علت غایی خلقت مامی باشد.» (همان: ۱۵۸)

۱-۳- نبوت وامامت:ازاصول دیگراعتقادی درادیان الهی، نبوت ودرکنارآن، امامت است. طالبوف چون خود مسلمانی شیعی مذهب است؛ این دواصل اعتقادی را باور دارد وبا اقتدا وتأسی به آنها، اذهان مخاطبانش را نیز به این دوآموزه، آشنامی سازد. وی ظهورناصحان آسمانی وانبیای الهی راعامل ترقی وپیشرفت انسان درعبور اززندگی ابتدایی وگاه بهیمی شمرده(همان: ۴۰) ودر جایی، دلیل بعثت انبیا را، جهالت بشرمی داند « اگر بشر ناقص نبود، وجودمبعوثین هرقوم ومرسلین هرعصرچه لزوم داشت؟ اگربنی آدم ازصراط المستقیم خلقت منحرف نمی شدوگمراه نمی گشت، ظهورهادیان آسمانی وبانیان شرایع وادیان برای چه وبه ارائه وهدایت که بود؟» (همان: ۱۵۷) علاوه بر نبوت، طالبوف به اصل امامت وبه خصوص امام عصر(عج) نیزاشاراتی دارد. بدین شرح که پس ازبیان مشکلات دولت ها ی جهان و ظلم وفساد آنها می گوید: «عجبا گویی رجال الغیب، سرگذشت ایام را به حضرت صاحب الأمر عرض نمی کنند ونمی خواهند حجت خدا ظهور نماید. مگرکاسهٔ زمین هنوز ازظلم وفساد پرنشده که امتلای قسط وعدل لازم گردد؟» (همان: ۱۶۳)

۱-۴- معاد وآخرت: اعتقاد به معاد و کیفر و پاداش اخروی،یکی دیگر ازاصول اعتقادی است که طالبوف به آن پای بنداست ودرگفت وگو بافرزندش، به آن اشاره می کند. وی دربارهٔ اعمال ستمگرانه برخی ازدول غربی اشاره می کند که: «بالاخره هرکس کیفرکردارخود را می کشد. » (همان: ۱۸۳)

۱-۵- رعایت عدالت: عدل ازدیگراصول دین وارکان اساسی حیات انسانی ونظام اسلامی است. علاوه بر شرع، عقل وخرد نیز بروجود عدل درجامعه تأکیدمی کنند. چنان که گفته اند با توجه به «کُلُّ ما حَکَمَ بِهِ العَقلُ حَکَمَ بِهِ الشَّرعُ»، «اصول دین رابایدازطریق عقل پذیرفت.»(شریعتمداری، ۱۳۶۰: ۱۵۸) قرآن مجید بر مقولهٔ عدل، تأکیدی همه جانبه دارد: «وإذاحَکَمتُم بَینَ النَّاسِ اَن تَحکُمُوابِالعَدلِ»(نساء : ۵۸)«وَإذا قُلتُم فَأعدِلُواوَ لَوکانَ ذاقُربی»(انعام : ۱۵۲) اخلاقیون می گویند: « ریشهٔ همهٔ اخلاق هاعدالت است وعدالت را به موزون بودن تفسیرمی کنند و آن گاه اخلاق فاضله راحدوسط قرار می دهند.» (مطهری،۱۳۷۲: ۱۱۶) طالبوف درباب اهمیت عدل سخن اردشیر بابکان را مطرح می کندکه:«ملک بی مال، مال بی رجال، رجال بی امن، امن بی عدل نمی شود.» (طالبوف،۱۳۴۶ :۲۴۵) آن گاه اجرای قسط وعدل را، راه توبیخ ظلم وفسادمی داند: «مگرکاسه زمین هنوزازظلم وفساد پرنشده که امتلای قسط وعدل لازم گردد.» (همان: ۱۶۳) وی باهوشیاری وپرهیز ازاستماع اقوال باطل برحفظ آداب شرعی وبنیان های آن تأکید می کند وکسانی را که دراین زمینه سستی می نمایند وبا غربیان دراطفای خورشیداسلام هم رأی هستند؛ درپایان کار نادم وپشیمان می داند. زیراکه این گروه می خواهند« نورآفتاب عدل را که می خواهد آفاق و انفس رامنور نماید ودست ظالم را از سرتبعهٔ مظلوم کوتاه کند وقضاوت مردم را مطابق اوامر مقدسهٔ اسلام بدارد، با هزار فن واستادی خاموش می نمایند.» (همان:۱۰۰)

۲- اخلاقی

ارزش های اخلاقی را افرادو جوامع بشری براساس تجربه یا برمبنای مصلحت وفساد آن تعیین می کنند. براین اساس «انسان، ارزش ها را ازمیان آنچه درزندگی اومؤثر بوده، بیرون کشیده وبه صورت دستورالعمل اخلاقی درآورده است. اسلام ازآن جهت که باطبیعت یافطرت آدمی سازگار است، درزمینهٔ اخلاقی وتربیتی، اموری رابه عنوان اصل، دستور وتوصیه می سازدکه تأثیرنیک آن ها دربهبود مناسبات انسانی غیرقابل انکارمی

باشد.» (شریعتمداری،۱۳۶۰: ۵۵) از این حیث، کتاب احمد، مسائل گوناگون اخلاقی ،انسانی واسلامی راموردتأکید قرارداده است. ازبرجسته ترین آنها می توان به موارد زیراشاره کرد:

۲-۱- **پند واندرز**: یکی ازموارد تعلیمی درسفینهٔ طالبی درحوزهٔ اخلاق، پند واندرز است. پند واندرز سابقهٔ دیرینه ای داردودرهمهٔ فرهنگهاوادیان، ازارکان اساسی تربیت بوده است. چنان که گفته اند:«اندرزنامه ها از قدیم ترین صورتهای آثاراخلاقی است.» (دوفوشه کور،۱۳۷۷: ۶) درفرهنگ ایران «پیشینهٔ آن به اوستا،کتاب دینی ایرانیان پیش ازاسلام می رسد.»(اللهیاری، ۱۳۸۱: ۱۴۱)همچنین، «بخش عظیمی از ادبیات پهلوی را اندرزنامه ها تشکیل می دهند و بیشترین نوشته های اخلاقی دوران بعد برپایه آنهاست.»(آموزگار،۱۳۸۶: ۴۲) «اندرز، شکل ابتدایی بیان متقاعدکننده اخلاقی است. اخلاق مبتنی براندرزدر پی تنظیم رفتارهای درست اجتماعی نیز هست واین خودیکی ازمعانی لفظ ادب است. » (دوفوشه کور،۱۳۷۷: ۱۱) اندرزنامه هایی چون؛ کتاب ششم دینکرد، اندرزهای خسروقبادان، یادگاربزرگمهر، عهداردشیر، خسرو انوشیروان وآذر بادمهراسپندان(مشرف، ۱۳۸۹: ۳۰-۲۱) اندرزهای لقمان به پسرش درقرآن «اذ قال لقمان لإبنهِ وهو یَعِظُهُ » (لقمان: ۱۳)، نامهٔ حضرت علی(ع)به فرزندش(دشتی، ۱۳۸۹: ۳۶۹)وبعدهاقابوس نامهٔ عنصر المعالی ونصیحه الملوک های غزالی وسعدی از نمونه های بارزپند واندرز درتاریخ ایران اسلامی وقبل ازآن هستند. اندرزبه شاهان یکی ازنکات تعلیمی درسفینهٔ طالبی است. طالبوف بابیان حالات ورفتارشاهان دیگرممالک به صورت غیرمستقیم، شاهان ستم پیشه ایران آن روزگار را پند و اندرز می دهد.ترجمه پندنامهٔ مارکوس واهدای آن به مظفرالدین میرزای ولیعهد، یکی ازکارهای ماندگاراودراین زمینه است. «وی می خواسته با نشر برگزیده ای ازسخنان قیصرآگاه ودادپیشه روم وتأثیرافکارو رفتار اودرجامعه، بزرگان عصر را به عدالت ونیکوکاری رهنمون شود. » (یوسفی، ۱۳۵۷: ۸۲) کتاب احمد همچون قابوس نامه و برخی دیگرآثار تعلیمی، نوعی پندنامه است. با این تفاوت که نویسنده به جای آن که فرزند خیالی یا مخاطبانش را به صورت مستقیم پند دهد؛ در قالب حکایت یاواقعه ای تاریخی به صورت جانبی وگاه پوشیده به آن ها پند و اندرزمی دهدوبایدها ونبایدهای اخلاقی رابرایش بازگومی کند. مثلاًبه جای آن که مستقیماًبه احمد بگوید: سحرخیز باش. یا هنگام سخن گفتن با کسی آداب آن را رعایت

و به سخنان اوتوجه کن. می گوید: مگر فضایل سحرخیزی را مکرربه تونگفته ام؟»(طالبوف،۱۳۴۶: ۷۰) یا می گوید: تو مرتکب عمل خلاف شدی وآن این است که« من با تو روبه رو در گفت وگوبودم؛ تومشغول عملی دیگرشدی.» احمد نیزمی پذیردکه« مقتضی ادب، توجه نمودن به گفت وگوست.» (همان: ۷۱) درمورد رفتن به منزل کسی می گوید:« مگربارها نگفته ام که بی دعوت وآنگهی بی موقع ،منزل کسی رفتن بی ادبی است.»(همان: ۶۹)

۲—۲--تعاون وهمکاری: «یکی ازجریان های اساسی درحیات آدمی همکاری است. همکاری، رکن اساسی زندگی انسانی است.» (شریعتمداری، ۱۳۶۰: ۳۸) جامعه وقتی ازحیاتی سالم برخوردار می شودکه علاوه برتفاهم و وحدت میان افراد، همکاری روش اساسی زندگی آنها را تشکیل دهد.(همان:۱۲۹)قرآن می فرماید: «تعاوَنوا عَلَی البِرِّ و التَّقوی » (مائده : ۲) وپیامبرگرامی اسلام نیزدر باب مسئولیت اجتماعی افراد وتعاون وهمکاری آن ها می فرمایند:«من أصبَحَ ولم یهتمَّ بأُمورِالمُسلِمین، فَلیسَ منهم» زیرا اگرهرفردی درفکرحل مشکلات شخصی وخصوصی خویش باشد، مسائل اجتماعی لاینحل باقی خواهدماند وحیات جمعی بشر به تنگنا خواهد افتاد. لذا به خاطرهمین جنبه ازحیات انسانی است که می بینیم «دراسلام، همکاری، گذشت، عدالت، برابری، برادری، تساوی در برابر قانون واموری ازاین قبیل، مورد تأکید واقع شده اند.» (شریعتمداری،۱۳۶۰: ۳۹) طالبوف با نقل اقوال برخی از حکما دربارهٔ تعاون و محبت، بر این اصل تأکید می کند. ازجمله: «حکیمی گوید: اگرنتیجه خلقت جزمحبت ومعاونت همدیگر بود، من آن را لغو می دانستم. دیگری گوید: اگر عبادت غیر از محبت ومعاونت است من او را لایق معبود نمی دانم. از حکیمی پرسیدند . زندهٔ مرده کیست ؟ گفت : آنها که نقدحیات را درغیر ازمحبت و معاونت بشر به چیزدیگر مصرف می نمایند. » (طالبوف،۱۳۴۶ : ۱۴۳)

۲-۳- پرهیزازتعصب وتقلیدکورکورانه: با آن که تقلیددرکارهای نیک، امری پسندیده وموردتأکید شریعت است و درآثارتربیتی نیزآن را ازاصولی دانسته اندکه « عالی ترین ارزش تربیتی خود را ظاهر می سازد.»(شریعتمداری، ۱۳۴۸: ۱۶۰) اما هنگامی که از روی ناآگاهی وبدون سنجش وتشخیص مصالح باشد مذموم و ناپسند است.طالبوف در این باره می گوید:« تعبد وتقلیدکورکورانه، انسان را درتاریکی جهل وظلمت عصبیت گمراه می کند.» (طالبوف،۱۳۴۶: ۸۶) در روایات اسلامی می خوانیم که «مَن تَشابَه بِقومٍ فَهُوَ مِنهُم

» طالبوف با تلمیح به این حدیث، یکی ازنابسامانی های اخلاقی رادرجامعهٔ روزگارخویش، این نوع تقلید می داند ومخاطبانش را بارها ازتقلیدغربیان برحذر می دارد. «حالاکه ازیمن مساعی غیرتمندان وطن، صابون معطر وخوشرنگ وخوب وارزان داریم، قباهای دامن پهن اجدادخودمان را با ده وصله ،پاک شسته، می پوشیم وهرگزتشابه قوم دیگر وتقلید اجانب را نمی کنیم. » (همان: ۱۰۶) اما علیرغم انتقادازاین نوع تقلید، جایی که پای منافع مادی به میان می آید، تقلید را روا می داند. مثلا در موردحفر چاه واستخراج نفت می گوید: «بیایید ما نیز درضمن هزارتقلید بیجا که به دیگران نموده ایم دراین عمل به بادکوبه ای و آمریکایی که دربیست سال آخری هزارکرور به ثروت مملکت خودشان از همین نفت سیاه افزوده اند، این تقلید نافع و این تأسی مفید را بکنیم. » (همان: ۱)

۲-۴- نکوهش صفات مذموم اخلاقی: در میان نکات و مفاهیم اخلاقی که طالبوف آنها را به مخاطبانش تعلیم می دهد، صفات و رفتارهایی نیز هستند که ضمن بیان شومی و نامبارکی آنها انسان ها را از آنها منع می کند. مثلاً؛ خودستایی را به عنوان یکی ازصفات مذموم تقبیح می کند. هنگامی که محمود دربرابراسد، ماهرخ واحمد ادعا می کند که آب رابدون آتش می جوشانم. می گوید:«این خودستایی بوده که نمودی که اقبح صفات مذمومه انسانی است .» ودرادامه می افزاید:« خویشتن ستایی به همان درجه قبیح است که مردخود را آرایش بدهد یا برخود زینتی ببندد. » (همان: ۱۰۰) همچنین، ستم، ارتشا وکسب حرام راناخوشایندو زشت می شمارد. درهندسه فکراو، طمع وتصرف دراموال یا زحمات دیگری، یکی از دونوع ام الخبائث است.(همان: ۱۱۱) انسان های بی حیا را از بهایم، پست تر می داند: «کدام بهایم افیون می خورد ومی کشد؟ کدام وحشی بنات ونسوان خود را لباس سینه باز می پوشاند، آرایش عروسانه می دهد، به مجالس می برد، به آغوش جوانان می سپاردو به رقص می گذارد؟» (همان: ۱۵۵). قسم خوردن از دیگر اعمال وصفات مذموم است که ملت ما به آن مبتلاهستند. احمد با مشاهده قسم خوری فیروزه فروش خراسانی می گوید « این مهمان عزیز چرا این قدرقسم می خورد؟یقین دروغ می گوید. شمابارها گفته اید که هرکس درتکلم قسم بخورد؛ البته یا دروغگوست یا بی تربیت یانفهم. گفتم قسم خوردن علامت دروغگویی است؛ ولی درتجارت وصحبت ابنای وطن ما جزواعظم گفت وگو قسم است.» (همان: ۸۳)

۲-۵- وظیفه شناسی: هریک ازانسانها درزندگی فردی واجتماعی خویش، وظایفی دارندکه درصورت پای بندی و عمل به آن، مانع بروزمشکلات و نابهنجاری ها در جامعه می گردند. احمد می گوید: « اگربنی نوع ما تکالیف خود رابفهمند و وظیفهٔ مأموریت خودرا به عمل آورند، هرگزکار به اضطرارجنگ وکشتارنمی کشد.»(همان:۴۵) وظیفه ناشناسی ما راعامل محرومیت از نعمت علم می داند: «ما بدبختانه ازآن مسئله دور وازاین معنی بیگانه هستیم ودرحفظ صحت وتعلیم وتربیت ودایع خداوندی، ذره ای وظیفه شناسی وعدل و انصاف ملاحظه نمی نماییم.» (همان: ۱۰۹)

۲-۶- احترام به والدین:قرآن کریم درخصوص احترام به والدین تأکیدکرده وجزدریک مورد(اجباربه شرک) سرپیچی از آنها راجایز نمی داند.«وَإن جاهداکَ أن تُشرکَ بی ما لیسَ لَکَ بِهِ عِلمٌ فَلاتَطِعهُما»(لقمان:۱۵) طالبوف با بیان رفتاراحترام آمیزاحمد نسبت به خود این اصل مهم اخلاقی را به مخاطبان می آموزد. احمد با فرا رسیدن نوروز منتظر ادای احترام وعرض تبریک به پدر است. وی می گوید:« احمد پشت سرمن آرام وساکت ایستاد. منتظربودکه تحویل تمام شده، دست مرا ببوسد وعید مراتبریک نماید .» (طالبوف،۱۳۴۶ : ۳۲)

۳-اجتماعی

طالبوف ازنویسندگان مشهوردوره بیداری و « نخستین کسی است که با آثارساده و خواندنی خویش که دارای اطلاعات وسیعی ازموضوعات اخلاقی وعلمی است؛ ایرانیان را باعلوم جدیدآشناکرد.»(کامشاد، ۱۳۸۴: ۳۶) دراین دوره بنابر شرایط وعوامل متعدد فرهنگی، اجتماعی واقتصادی، نهضتی سیاسی واجتماعی پدید آمد. درآثارادبی دورهٔ بیداری درونمایه هایی اجتماعی چون؛ آزادی، قانون، وطن، تعلیم و تربیت نوین و توجه به علوم و فنون جدید به دلیل آشنایی با فرهنگ غربی، به درون ادبیات راه یافت.(یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰) طالبوف درسفینهٔ طالبی، می کوشد« هریک از این مفاهیم ودیگرموضوعات اجتماعی رابه زبان ساده و روزمره توضیح دهد و ضرورت اصلاحات اجتماعی وفرهنگی رادرکشور، تلویحاً بیان کند. »(کامشاد، ۱۳۸۴: ۳۷) وی به جهت آشنایی با اوضاع جهان و از آن جهت که وجههٔ نظراو بیشتر، ارشاد وتربیت مردم بود این مسائل را به صورت مستقیم یا غیر مستقیم بیان می کند.مهم ترین موضوعات اجتماعی که طالبوف درفکر تعلیم آن ها به مردم و جامعهٔ ایران است به شرح زیر است :

۳-۱- آزادی: آزادی ازاساسی ترین مفاهیم تعلیمی درسفینهٔ طالبی است.چراکه دراین دوره، مردم به جهت آشنایی با دموکراسی غربی معتقدبودند«علاوه براین که ازنظر فردی حقوق وآزادیهایی دارند،از نظر اجتماعی نیزمختارندسرنوشت سیاسی واقتصادی خود وسرزمینشان رامعین کنند.» (یاحقی،۱۳۷۵: ۲۰) آزادی تعاریف متفاوتی دارد. برخی ازنویسندگان آزادی راچنین تعریف می کنند:« آزادی عبارت ازاین است که هرکس بتواند آن چه رامیل دارد؛ انجام دهد. به شرط این که مزاحم دیگران نشود. و نیز در تعریف آزادی گفته اند: آزادی ازجهتی یعنی رفعِ مانع ازمیان، نگون ساختن دیکتاتورهاکه باتحمیل عقاید، تمایلات ومنافع خود بردیگران، آزادی آن هارا ازمیان می برند.»(شریعتمداری،۱۳۶۰: ۱۰۷)بدیهی است که دراین مقطع زمانی، بیشترتعریف دوم آزادی مورد نظر است. برای حل مشکلات ومسائل ودستیابی صحیح به آزادی، باید روش عقلانی وعلمی اتخاذ شود. بدین منظور«مردم از طریق وضع قوانین،حدود آزادی راتعیین می کنند.» (همان: ۱۱۰) « آثارقلمی طالبوف، درخششی خاص و در میان مشروطه خواهان ارجی بسزا داشت . بی سبب نیست که آن ها را الفبای آزادی خوانده اند .» (یوسفی، ۱۳۵۷ : ۷۹) وی با نوشتن کتاب احمد با زبان ساده « به نحوی که هرباسواد وعامی را بامسائل علمی آشناکندوهموطنانش را به چون وچرا گفتن وادارد و میل آزادی را درایشان تقویت کند.»(رستگارفسایی، ۱۳۹۰: ۵۶۴) سهم چشمگیری درتهذیب اندیشه مردم ونشر فکر آزادی در ایرانِ آن عصرداشت. طالبوف، آزادی را ازنظر ظاهری، مختارِ بی قید و حُرّ می داند واز نظرحقیقی تعظیم شرف نفس .سپس ازقول حکما می گوید: آزادی حق مشترک و ثروت عمومی است، یعنی قسمت مساوی جمیع افراد ملت است. از نظراو آزادی چنان گرانبهاست که او را جز نقد حیات به چیز دیگرنمی توان خرید.«از قول حکمای دیگر، آزادی را لازمه حب وطن می داند وبیان می کند آنان که آزادیشان از دست رفت ،اگر منتظربشوند که غاصبان با طیب خاطر به ایشان برگردانند؛ عمرآنهاکفایت نیل مقصود را نمی کند. پس درسرحفظ حریت خود بایدمرد و زحمت انتظار را نکشید.»(طالبوف، ۱۳۴۶: ۱۸۵)وی شهدای هرملت را ازآن جهت دایم الحی می داندکه درراه آزادی، جان داده اند. او آزادی را مقدمه هیچ چیزدیگرنمی داند.« به هرچه متوجه باشی دریابی که اومقدمه یک نتیجه است. مگرآزادی که فقط، آزادی و برای آزادی است. ازاین جهت آزادی ازحیات بالاتر است. زیراحیات مقدمه ممات است؛ اما آزادی درحیات وممات یکسان

است.»(همان: ۱۸۶) طالبوف ضمن تأکید فراوان برمقولهٔ آزادی، شعب وشاخه های گوناگون آن را نیز بر می شمارد. آزادی هویت، آزادی عقاید، آزادی قول، آزادی انتخاب، آزادی مطبوعات وآزادی اجتماع ازمواردبارزی هستندکه آن ها را برشمرده و برآن ها تأکید می نماید. در ادامه برای ایرانیان حسرت می خورد که ازاین نعمت الهی(آزادی)محروم هستند. «آن چه مایهٔ تأسف است، این است که ایرانی از عوالم بی خبر وازنعمت آزادی الهی محروم مانده. حال آن که بشرهستند و ازسایر بنی نوع خود، بی شبهه استعداد ایشان کمتر نیست.» (همان: ۱۸۹)

۳-۲- استقلال: طالبوف درکنارحفظ آزادی، استقلال بلاد وملل دیگر رامطرح نموده وبا ذکر شواهدی به مخاطبان خوداین مفهوم ارزشمند راتعلیم می دهد. به عنوان نمونه،ملت ژاپن را تحسین می نمایدکه در برابردولت روس ایستادگی نموده است. درحالی که آن هم می توانست همچون دیگرملل بی غیرت آسیا، دست روی دست بگذارد. ولی « اگر می نشست، بعدازسی سال،سزای این تنبلی وکاهلی ومستی وکوری تبعیت وعبودیت، فقدان ملیت می شد.» (همان: ۱۷۲) درجایی دیگر به سخنان بیسمارک، استناد نموده که «استقلال واقتدارملی اگر ازدست برود، دوباره تحصیل کردن اومشکل است. ملیت هرطایفه، بسته به استقلال آنهاست وگرنه درصورتی که اجنبی به صاحبخانه تحکم نماید و به انقیاد خود مجبور بکند، رقیت است نه حریت. »(همان: ۱۲۴) وی لازمه رسیدن به استقلال و رهایی از ربقهٔ ذلت وخواری را دراتحاد وهمدلی وتشکیل فدراسیون بزرگی درجهان به عنوان «جمهوریت سرخ« می داند تامردم دنیا به مثابهٔ اعضای یک پیکر گردند.»(همان: ۱۸۴)چنانکه سعدی گفته است :

بنی آدم اعضای یک پیکرند — که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار — دگر عضوها را نماند قرار

(سعدی ، ۱۳۷۴: ۴۶)

ازاستقلال ایرانیان درراه اندازی خط تلفن، بسیار خرسند است. «الحق بیشتراز همه، مایهٔ خوشحالی انتشاراین عمل نافع خارق عادت دروطن ما، یکی انسیت اهالی است بادستگاه ناقل صداکه فی الحقیقه محسنات زیاد دارد، دیگری هم نبودن دست تبعه خارجه درآن، اجزای این کومپانیه همه ایرانی است.»(طالبوف،۱۳۴۶: ۸۳)

۳-۳- وطن دوستی: دربارهٔ طالبوف وحس وطن دوستی اوگفته اندکه «طالبوف تبریزی ازاندیشه وران وطن خواه است که اگرچه بیشتر عمرش را دربیرون ازمرزهای ایران گذراند؛ همیشه فکر وخیالش متوجه ایران بود ودرغم مردم ایران . از قول خود اونقل کرده اندکه :بنده محب عالم وبعداز آن محب ایران و بعد از آن محب خاک پاک تبریز هستم، چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۷۶) وی درزمینهٔ دوستی وطن می گوید: «وطن معشوق من است، وطن معبود من است؛ زیرامعبود حقیقی ازستایش بندگان خودمستغنی است؛ اما وطن محتاج پرستش ابنای خود می باشد.» (طالبوف، ۱۳۴۶: ۱۴۷) طالبوف نه تنها ازوطن دوستی خودسخن می گوید بلکه احمد را نیزشخصی وطن دوست معرفی می کند ومی گوید: «اگر چه اولاد موهومی بنده است،صاحب تألیفات است. معلومات زیاده براستعداد طبیعی خود افزوده اماهمان قدرنیز درحفظ عواید ملی و وطن پرستی ابرازعشق وکفایت می کند. » (طالبوف،۱۳۴۶: ۱۴۴) وملت ژاپن را که جلوی تجاوزات روس راگرفته، می ستاید وکارآنها راجهاد در راه خدا می داند. «مگر خون های ریختهٔ جوانان ژاپن، جزجهاد فی سبیل الله است؟» (همان: ۱۷۳) او را می توان از نویسندگان اجتماعی و دعوتگران وطن خواه ایران دانست که آثارش درادبیات انتقادی عصرمشروطه، مقامی خاص دارد؛ زیراهدف اوبیشتر هدایت مردم است. به جهت انتشاراین گونه افکار اوست که می بینیم «ترقی خواهان واصلاح طلبان او را می ستودند. حتی مظفرالدین میرزای ولیعهداو راتشویق می کرد ومی گفت: طالبوف وطن پرست است. خوب می نویسد.» (یوسفی،۱۳۵۷: ۸۵) او معتقد است که وطن دوستی بایدمانند سایر زمینه های رشد انسان دراوتقویت شود.به حدی که در نظر او محبت وطن و مذهب واولاد به یک نقطه منتهی شود. به استناد«حُبُّ الوَطَن مِنَ الإیمان» دوستی وطن را ازایمان می داند. «بنده که سالهاست ازوطن دور افتاده، به اقتضای حب وطن که خود ازایمان است؛ پیوسته به یاد آن مشعوف بودم.» (همان: ۸۹) در جایی دیگر می گوید: «غیرت وحمیت وعصبیت بشری، فقط درحفظ عزت وطن وناموس وطن وازدیاد ثروت وطن وتربیت اولادوطن ورسوم وطن است وبس.» (همان: ۹۳) کسی را که در راه استقلال وطن می کوشد و وطن را نمی فروشد؛ شایسته ستایش می داند ومی گوید:« روزولادت و وفات او را ازایام تشریفات ملی باید قراردهند.» (همان: ۱۰۱)

۳-۴- احترام به قانون: «دراواسط روزگارناصرالدین شاه قاجار اصلاح طلبان ایرانی درایران وخارج ازکشور، برای استقرار قانون وبه دست آوردن آزادی، تلاشی را آغازکرده بودند.»(یوسفی،۱۳۵۷: ۷۸) طالبوف یکی از این اصلاح طلبان بود که «شوروطن خواهی به علاوه، آگاهی، مایهٔ فکری واستعداد نویسندگی او رابرانگیخت تا به وسیله قلم مردم را هشیارکند وآنان را ازعیوب خودکامگی وبی قانونی باخبرسازد. نوشته هایش شامل راهنمایی های اصولی ونکته های دقیق درباب فلسفهٔ حکومت، قانون، مشروطیت وآزادی بود.» (همان: ۷۹)وی درمسالک المحسنین نیز به مسئله قانون، گریزی می زند و یکی ازعلل ترقی ملل غربی را قانون گرایی می داند:«سبب و علت اصلی ترقی ملل مغرب یکی این است که آفتاب علم وصنعت ازمغرب طالع شده ودیگر قانون ایشان است که خود ملت برای مصالح امور خود وضع می کند وحکومت آن را اجرا می نماید.» (طالبوف،۱۳۴۷: ۲۱) وی براین باورست که قوانین بی نقص آن است که از شرع اقتباس شود« احکامی که در طبایع عموم سکنه تأثیرخاص داشته باشد؛ باید از روی اساس شرع مبین وضع شده، به صحه مجتهد عصر موشح گردد و ازدستگاه قانون برآید.»(طالبوف،۱۳۴۶: ۹۸) قوانین را به دونوع؛ روحانی وجسمانی تقسیم می کند. واضع قوانین روحانی انبیای عظام هرعهدو واضع قوانین جسمانی، عقلا وحکمای یک ملت برطبق اقتضای وقت هستند.بنابراین «مقیاس طبیعی حفظ وترکیب ارواح واجسام، فقط شرع است وقانون.» (همان: ۱۲۶) درباره فواید قانون می گوید: «هرجا قانون نیست، اساس منافع نیست وهرجااساس منافع نیست، تمدن نیست. هرجاتمدن نیست، وحشت است. هرجاوحشت است، سعادت وبرکات نیست. پس هرجا قانون نیست، سعادت وبرکات نیست.» (همان: ۱۲۷) .

۳-۵- اهمیت و فوایدتعلیم وتعلم : تعلیم وتعلم را باید به عنوان اساسی ترین موضوع درکتاب احمدبررسی نمود؛ زیرابه تناسبِ عنوان وموضوعِ این پژوهش اهمیت به سزایی دارد. طالبوف دراین کتاب «ازمباحث مقدماتی علوم جدیدگرفته تاآخرین پیشرفت ها واکتشافات علمی وطبی آن عصربا فرزندخیالی اش گفتگو می کند. تا به قول خودش، ذهن ابنای وطن در ابتدای تعلیم، فی الجمله باز و روشن شده، درآتیه ازبرای تعلیم فنون عالیه مستعد شوند. »(یوسفی، ۱۳۵۷: ۸۲)زیرا از نگاه اوعلم واستعدادپایه واساس ثروت است. «هرگاه استعداد وعلم داشته باشیم معنی ثروت رادرست می فهمیم.» (طالبوف، ۱۳۴۶: ۱۳۵) «هر جاعلم وتمدن بیشتراست، اعمی کمتراست.» (همان:۸۵) «هرکس

درمدارج عمرخود به جزعلم ومعرفت واسباب تحصیل او و مایحتاجی که درخوراشدّ احتیاج زندگی است؛ به هرچه طالب باشد و هرچه آن رامشغول نماید؛ همه بی مصرف و بی وجه و بی معنی وازقبیل بازیچه ومشغله اطفال است. » (همان: ۷۹) دربارۀ برخورداری فرنگیان ازهنر به اصل تعلیم وتربیت آن ها اشاره وتأکید می کند:«آنها را ازطفولیت مشق وتعلیم داده اند. چون از مواهب تعلیم محظوظند، اکثرمداخل خودشان رابذل مصارف تربیت وتعلیم اطفال مثل خودمی نمایند.» (همان: ۲۳) آن گاه به این نکته اشاره می کندکه غربیان نه تنها فرزندان بلکه حیوانات را نیزتعلیم داده اند. «انسان واطفال سهل است. فرنگیها ازمگس گرفته تا فیل، همه حیوانات را تعلیم داده اند.» (همان: ۲۴) اما ما ازاین امرغافلیم. درجایی دیگربه این نکته اشاره می کندکه:« راست است که اهل اروپا پایۀ دستگاه تعلیم وتربیت اطفال رافوق العاده رفعت داده اند اگرصدیک آن مساعی جمیله را دروطن مابذل نمایند؛ نتیجه ای بالاترازتصوربروزمی دهد.»(همان: ۴۴) « درملل متمدنه به حکم وجوب قانون که مبتنی به امرواجب الإذعان« اطلبوا العلم من المهدالی اللحد» است همه کس بایداطفال خود راتعلیم بدهد، خواندن ونوشتن بیاموزد.» (همان: ۹۲)علت محرومیت مارا ازثروت، بی دانشی ما می داند: «مدرسه نداریم، مدرس نداریم، جزکتب افسانه کتاب نداریم. مشوق نداریم. محرک نداریم. مربی نداریم وازاین روثروت نداریم.» (همان: ۱۳۶) با انتقاد ازسهل انگاری ایرانیان درباب مسائل بهداشتی، آنها را به تعلیم و رعایت آن ها فرامی خواند. (همان: ۳۷) خطاب به احمد می گوید:« تونیز قبل ازتعلیم، وصله جهل را دردامن قبای خود داشتی.»(همان: ۴۲) انسان های اعصارکهن را به جهت محرومیت ازتعلیم، حیوان می نامد:«از تعلیم وکتابت بی خبر بودند وبه عبارت دیگر حیوانی بودند درصورت بنی نوع بشر.»(همان:۴۰) وی معرفت آدمی راعلت غایی خلقت اومی داندودربارۀ نتیجۀ آن می گوید:« نتیجۀ این معرفت، شرف وتکریم است که هربشر،داشتن ودعوی او رامحق است.»(همان: ۱۵۸) اصلاح شیوۀ آموزش درکشور ایران نیز از زمرۀ مفاهیم تعلیمی دراین کتاب است. نویسنده با رفتن احمد به مکتب به جهت شیوۀ نادرست آموزشی مخالف است واز روش موجودانتقادمی نماید: «چه بکنم؟ عیب دستگاه تعلیم مامرا مجبورنمودکه خواهش او را به عمل نیاورم. اطفال سایرملل روی زمین، حروفات زبان خودشان را به بازی یاد می گیرند تا رفتن مکتب، نوشتن وخواندن را درکمال سهولت تحصیل می نمایند. برخلاف اطفال وطن ماکه ازصعوبت الفبای ما، بعد از پنج سال نمی توانندکلمه ای رادرست بخوانند.» (همان: ۲۲)درجایی دیگرمی افزایدکه:«انصاف را

شاهد قرارمی دهم که ازنبودن دستگاه تعلیم، چقدراستعداد فطری اطفال ماتاکنون مدفون خاک جهالت شده وبعد ازاین نیزخواهد شد .» (همان: ۴۵)

۳-۶ -آموزش فنون وتکنولوژی: ازدیگرآموزه هاونکات مثبت تعلیمیِ نوین طالبوف، توصیه اوبه فراگیری و اهمیت فنون وتکنولوژی مدرن است. وی این فنون وعلوم راسودمندومفید می داند ودراین باره برکات راه آهن را برمی شمارد که از«آقداش» تاسکونتگاه وی،صدو پنجاه فرسخ فاصله دارد. ولی میوه های امرود را دو روزه به آن جا رسانده و مانع ازخراب شدن واسراف آنها شده اند.«از میامن مسعوده راه آهن، دیروز همین امرودها را درباغ چیده اند وامروز به ما رسیده. این میوه درجای خود ازحد لزوم سکنه زیادمانده وپای درخت هاریخته، می پوسید.حالاازبرکت راه آهن بعد ازدو روز درسیصد فرسخ مسافت، یک دانه آن را سه قران می فروشند.» (همان: ۵۷) همچنین فواید و برکات تلگراف، تلفن وفتوگراف رابیان می کند.«تلغراف وتلفون بعد مشرق ومغرب را به تقریب یک دقیقه رسانید. فتوگراف نشان دادکه جمیع حالت ما درلوح ایام محفوظ است.» (همان: ۱۴۹) درباره آموزش مسائل فیزیک به احمدچنین می گوید:«عمل انجماد مصنوعی، خیلی سهل وساده ویکی ازقوانین فیزیک است که درآینده به توتعلیم خواهند داد وساختن یخ مصنوعی دراراضی حاره که زمستان نیست ودرتابستان حرارت هوا به درجه هلاکت می رسد؛ برای سکنه موجب امتدادحیات است.» (همان: ۱۰۱) وی انواع آموزش ها چون آداب واخلاق اجتماعی، مطالب علمی کهنه ونو،ترکیبات فیزیکی وخواص مواد، طب،گیاه شناسی، آموزش فنون جنگی، میکانیکی، کیمیاگری، حقوق، هندسه، حساب، نجوم، جغرافی، ادبیات و...رابرای احمد،متذکرمی شودو درپاسخ سؤالات او، ازفیزیکدانان ومورخان اروپایی چون؛«سرویلیام کوکس» و«توماس بوکل» انگلیسی و اکتشافات نظریات نوین آنها سخن می گویدکه فلز« راده» را کشف کرده اند که ماهیت تغییرخواص مواد را دارد و به واسطهٔ تکمیل شیشهٔ ذره بینی، حجم اجسام را پانصددرجه زیاد می کنند.(همان: ۱۵۱)طالبوف معتقد است که یکی از راز های عقب ماندگی ایرانیان ضعف آن ها در آموختن علوم روزاست.درحالی که درمقابل این عقب ماندگی های ایرانیان، غربیان به پیشرفت های چشمگیر وقابل ملاحظه ای دست یافته اند

۴-سیاسی

در دوره بیداری، مفاهیم سیاسی چنان با ادبیات گره خورده که غزل سیاسی شکل گرفته است. در این نوع غزل «شاعرموضوعی را که مربوط به سیاست می باشد یامضمونی انتقادی را که دربارهٔ اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگار است، به رشتهٔ نظم می کشد. » (رزمجو، ۱۳۷۲: ۲۹) متون نثراین دوره نیزاز این امرمستثنی نیست. طالبوف وقتی استبداد، ستم، بی عدالتی ودیگر نابسامانی ها را می بیند، ناچارقدم دروادی سیاست می گذارد زیرا عامل همه این تیره روزی ها راشرایط ناگوار سیاسی می داند. «گفتگوی طالبوف ازمفاهیم سیاسی وتمدن و قانون یا انتقاد ازنقایص و معایب اجتماعی به منظورارشاد وتربیت مردم است»(یوسفی،۱۳۵۷: ۸۴)وی همچون سیدجمال اسدآبادی که می گفت: «من با ظالم و مظلوم هردوعداوت دارم، ظالم را برای ظلمش دشمن می دارم ومظلوم را برای این که قبول ظلم می کند وسبب جسارت و ظلم ظالم می شود دشمن می دارم .» (آرین پور، ۱۳۸۷: ۳۸۱) زبان به انتقادازحاکمان، قوانین خودساختهٔ آنان وازمردم به جهت ستم پذیری وسکوتشان می گشایدو به مخاطبان خویش درس شجاعت، جهاد ومبارزه علیه این شرایط ناگوار را می آموزد ازعمده مسائل وتعلیمات سیاسی اوکه آن ها رابیشتر درجلد سوم کتاب احمدآورده است؛ موارد زیر را می توان برشمرد:

۴-۱- نفی سلطنت مطلقه وپیامدهای آن: طالبوف درقسمت سوم کتاب احمد، سلطنت مطلقه راتشریح می کند و مخاطبان خویش رابه صورت مسقیم یاغیرمستقیم باکیفیت ونتایج آن آشنا می سازد. وی درباب سلطنت مطلقه می گوید: « هرگاه شخص رئیس با هرعنوانی درمملکتی تاج وتخت را موروثاً مالک است وادارهٔ کشور را به چند نفر وزیر سپردکه وزرا فقط درنزد پادشاه مسئول هستند واجرای اوامر او را می کنند وقانون مخصوص ندارند ویا اگر دارند وضع و اجرای آن به هم مخلوط است واختیار جان ومال وتبعه درقبضهٔ اقتدار اعلی حضرت اوست، او را سلطان مطلق و اداره او را سلطنت مطلقه می نامند.»(طالبوف، ۱۳۴۶: ۱۲۸) درزمینهٔ پیامدها ونتایج این طرز تفکرحکومتی می گوید:«گاهی آدم کشنده رامی نوازندگاهی بیگناه رامقتول می سازند، ریاست ممالک را به حکام می فروشند. اجرای اوامرموقوف به کثرت پیش کشی می شود. هرکس برای خودحقی می تراشد. علما بیرون وظیفهٔ خود ریاست می کنند، مظلومین امکان زیستن دروطن مألوف خود رانداشته به خارج مهاجرت می کنند.»(همان: ۱۲۸)وی این نوع سلطنت را دونوع می داند. **نوع اول**؛آن که قانون موضوعه ای(بدیاخوب) ازجانب پادشاه

دارد. **نوع دوم** که خطرناکتر وناگوارتراست؛ آن است که «پادشاه برای اداره مملکت، قانون ننوشته، بلکه جزا وسزای هرکس موقوف به میل وحالت شخصی حکام است؛ گاهی قاتل رامی بخشد وگاهی شخص بی گناه رامقتول می نماید..» (همان: ۱۹۵) وی این هردو نوع سلطنت را ظالمانه می داند وقول برخی ازحکما رادربارهٔ آثارسوءآن ها می آوردکه هرجا حکومت مطلقه آمرعباداست عدل آنجا رابه درودگفته است. درادامه این بحث، امپراطور ژاپن راکه ازسلطنت مطلقه دست کشیده وحق خود رامشروط نموده نخبه ای آسمانی می داند وپیامدهای سلطنت مطلقه روسیه را که درسال قبل سبب مسائلی چون؛ اعتراض مردم، جنگ، قتل و غارت وکشتار مردم و ملت خود شده بود گوشزدمی نماید.

۴-۲- انتقاد از اوضاع سیاسی: طالبوف درکنارآموزش وتعلیمِ دیگرمفاهیم، درس انتقاد ازشرایط سیاسی موجود، هیئت حاکمه وقوانین خودساختهٔ آن ها را به احمد ومخاطبانش می آموزد.شاید بتوان گفت؛ انتقادازعملکرد سیاستمداران، اساسی ترین موضوع وآموزه این اثراست که درسرتاسر آن به چشم می خورد. یکی ازانتقادات مطرح شده دراین اثر،موروثی بودن مناصب نظامی و تقسیم آن هابدون احراز شایستگی لازم است. نویسنده از زبان احمدمی گوید: «آقا، پسرِحبیب الله خان همسایهٔ مابه قد محموداست به مکتب هم نرفته، لباس سرهنگی می پوشد. گفتم :نورچشم من، دروطن مامناصب هنوز موروثی است. هرکس بمیرد، پسرش جانشین است. به همین جهت است که در وطن ماسرتیپ های پانزده ساله پیدا می شود.»(همان: ۶۶) درباب قانون و نتایج آن درایران معتقد است که در این کشور از حاکمیت قانون خبری نیست. چنان که به تعریض وتلویح می گوید:« سخت پریشانم که روزگار چرایک ملت راچنین موفق ومسعود می نمایدو دیگری راچنان منکوب ومبتذل می دارد؟آسمان چرا یکی را می نوازد ویکی راسرنگون می سازد؟ خالق عدل چرا قسمت استعداد را به این بینونت فاحشه تقسیم می کند؟ البته خواننده دریابدکه روی سخن به کجا و باکیست؟» (همان: ۱۹۱)

نتیجه:

. سفینهٔ طالبی یا کتاب احمد، یکی ازآثارمنثور ادبی زبان فارسی در دورهٔ مشروطه است که می توان آن را از زمرهٔآثار تعلیمی به حساب آورد زیرا اندیشه های تعلیمی درآن، گاه به صورت مستقیم ولی بیشتر به صورت تلویحی و غیرمستقیم در قالب بیان حکایات و وقایع تاریخی درچهار محور؛ اعتقادی، اخلاقی، اجتماعی وسیاسی به کاررفته است.

درزمینهٔ اعتقادی مفاهیمی چون؛ خدا شناسی وتوحید، اعتقاد والتزام به مفاهیم قرآنی، نبوت، معاد، عدالت، توضیح داده شده است .در زمینهٔ اخلاقی؛ پند واندرز، عبرت، اتحاد وبرادری، تعاون و همکاری، اجتناب ازتقلیدکورکورانه، صفات وکمالات انسانی، ترحم به زیردستان، نکوهش صفات مذموم، اجتناب ازامور لغو وبیهوده، احترام به والدین، وظیفه شناسی، رعایت بهداشت، عیادت مریضان، وترک حیله گری وریاکاری از مهمترین مباحث است.درزمینهٔ اجتماعی؛ آزادی، استقلال، خودکفایی، وطن دوستی، قانون گرایی، شناخت ورعایت حقوق اجتماعی، تعلیم وتعلم، آموزش فنون وتکنولوژی، از عمده مسائل اساسی این کتاب است.درزمینهٔ سیاسی؛ شیوه های حکومت شامل؛ مطلقه وجمهوری، تبعات وعوارض قانون شکنی، آثارسوءستم پیشگی حکام، شایستگی و لیاقت شاهان، انتقادازعملکرد نادرست شاهان، هشداربه حاکمان وسیاستمداران، علل ونتایج سیاسی جهالت، بی اعتنایی به مرتبه ومقام انسانی،از مهمترین مفاهیم و اندیشه های تعلیمی هستند که در این اثر به کار رفته وسبب شده اند که از این حیث بتوانیم آن را در ردیف آثار ادبی تعلیمی قرار دهیم.

کتابنامه :

۱–قرآن مجید.

۲-آرین پور، یحیی.(۱۳۸۷). **ازصبا تا نیما،** جلد اول ، چاپ نهم، تهران: زوار.

۳- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). زبان، فرهنگ و اسطوره، چاپ اول، تهران: معین.

۴–آویبوری ، لرد (۱۳۶۹) در جستجوی خوشبختی ، تهران : جاویدان

۵- احمدی ،سیداحمد .(۱۳۷۲). **اصول وروش های تربیت دراسلام،** چاپ سوم، تهران: جهاد دانشگاهی..

۶- اللهیاری، فریدون.(۱۳۸۱). « **قابوسنامه عنصرالمعالی وجریان اندرزنامه نویسی درایران اسلامی»،** مجله علمی پژوهشی دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره سی ام و سی و یکم، صص ۱۴۲- ۱۲۵.

۷- بصیری، محمدصادق وامجدی، گلناز. (۱۳۹۱). «**روش های تعلیم وتربیت درمتون ادب فارسی»،** پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال چهارم، شماره پانزدهم، صص ۹۶-۶۷.

۸- بیهقی، محمدحسین.(۱۳۸۳). **تاریخ بیهقی،** جلد اول، چاپ نهم، تهران: مهتاب.

۹- جابری، سیدناصر.(۱۳۸۶). «**درماهیت اندرز واندرزخوانی»،** مجله اطلاع رسانی وکتابداری، کیهان فرهنگی، شماره ۲۴۸، صص ۶۷-۶۴.

۱۰-دشتی،محمد. (۱۳۸۹). **ترجمه نهج البلاغه،** چاپ سوم، قم: زائر.

۱۱-دوفوشه کور، شارل هانری.(۱۳۷۷).**اخلاقیات،** ترجمه محمدعلی امیرمعزی وعبدالمحمد روح بخشان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۲- رزمجو، حسین. (۱۳۷۲). **انواع ادبی،** چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۳- رستگارفسایی، منصور.(۱۳۹۰). **انواع نثر فارسی،** چاپ سوم، تهران: سمت.

۱۴- رضی، احمد. (۱۳۹۱). «**کارکردهای تعلیمی ادبیات فارسی**«پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال چهارم، شماره پانزدهم، صص ۱۲۰-۹۷.

۱۵- سعدی، مصلح الدین.(۱۳۷۴).**کلیات سعدی،** تصحیح محمد علی فروغی، چاپ اول، تهران: رها.

۱۶-شریعتمداری، علی. (۱۳۶۰). **تعلیم و تربیت اسلامی**، چاپ ششم، تهران: نهضت زنان مسلمان.
۱۷-----------، ---.(۱۳۴۸). **فلسفه تعلیم و تربیت**، چاپ دوم، اصفهان: ثقفی.
۱۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۵۰). **«انواع ادبی و شعر»**، مجله خرد و کوشش، انتشارات دانشگاه شیراز، صص ۱۱۹-۹۶.
۱۹- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۳). **انواع ادبی**، چاپ اول از ویرایش چهارم، تهران: میترا.
۲۰- طالبوف تبریزی، عبدالرحیم .(۱۳۴۶).**کتاب احمد**، چاپ اول، تهران: سازمان کتابهای جیبی.
۲۱- ----------، --------.(۱۳۴۷). **مسالک المحسنین**، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
۲۲- کامشاد، حسن.(۱۳۸۴). **پایه گذاران نثرجدید فارسی**، چاپ اول، تهران: نشر نی. .
۲۳- مشرف، مریم. (۱۳۸۹). **جستارهایی درادبیات تعلیمی ایران**، چاپ اول، تهران: سخن.
۲۴-مطهری، مرتضی. (۱۳۷۲). **تعلیم و تربیت دراسلام**، چاپ بیست و دوم، تهران: صدرا.
۲۵- یاحقی، محمد جعفر.(۱۳۷۵).**چون سبوی تشنه**، چاپ سوم، تهران: جامی.
۲۶- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). **دیداری با اهل قلم**، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.

بازتاب آیین‌ها در فیروزشاه نامه

فاطمه چنانی[1]

چکیده

آئین‌های ملی ریشه در فرهنگ و آداب و رسوم یک جامعه دارند و یکی از راه های شناخت جوامع توجه به همین آئین هاو جشن هاست. این آئین ها و آداب و رسوم از نقطهٔ آغازین تا زمانی که در آن زندگی می‌کنیم، همواره بازتاب باورها، آداب ، فرهنگ و نوع زندگی در هر جغرافیایی بوده و هستند.تحقیق دربارهء فرهنگ و آداب و رسوم سرزمین ایران،ضمن آنکه بسیاری از نقاط تاریک ادبیرا روشن می‌کند،از جهات مختلف و به دلیل گوناگون اهمیت دارد سرزمین ایران،با داشتن اقوام مـختلفی کـه زبان‌ها و گویش‌های متفاوتی دارند،دارای مجموعه‌ای از متنوع‌ترین عقاید و آداب و رسوم است.شاعران و نویسندگان از جمله کسانی هستند که در حفظ و نگهداری آئین ها نقش به سزایی داشته اند ودر آثار منظوم و منثور به جا مانده از آنها، اشارات مستقیم و غیر مستقیمی به آئین ها شده است.یکی از زیباترین این داستانها «فیروزشاه نامه» اثر محمد بیغمی است.هدف از انجام این پژوهش که به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی انجام گرفته،بررسی آئینها و آداب و رسوم به کار رفته در این اثر زیباست. نتیجهٔ این بررسی بیانگر این است که در «فیروزشاه‌نامه» آیین ها و رسوم گوناگونی چون آیین پادشاهی، باده نوشی، جنگ، عیاری، سوگواری، مشاهده می شود وآیین جنگ بالاترین بسامد را داشته است.

کلید واژگان: آئین‌ها، رسوم، فیروزشاه نامه، محمد بیغمی.

---

[1] fatemeh.chenani.46@gmail.com دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی،دانشگاه آزاد اراک، مدرس دانشگاه پیام نور شوش، ایران. دبیر آموزش و پرورش، سرگروه دبیران ادبیات متوسطه دوم شهرستان

۱-مقدمه

آیین‌ها آنـگونه کـه سـاختارگرایانی چون ولادیمبر پراپ در تفسیر قصه‌ها بازگفته‌اند تصویرگر قاموس و قاعده‌هایی‌ست که زندگی را برمبنای باورها،ایده‌ها و آموزه‌ها شکل می‌بخشد و نظم اجـتماعی را مـمکن می‌سازد.البته به نظر می‌رسد که در این برداشت نمی‌توان صرفا وجه ایدئولوژیک آیـین را غـالب دانست و از ایـن روی در ژرفنای آیین می‌توان هسته‌های اعتقادی،اسطوره‌ای و اندیشگی را بازشناخت و جهان‌بینی قومی را به قلاب تعمق صید نمود.(پراپ،۱۳۷۱:۱۶)

آئین‌های هر ملتی سرشار از شگفتی ها و زیبایی هایی است که با کندو کاو می توان به عجایب آنها پی برد این آیین‌ها همراه با زندگی انسان بوجود آمده و رشد کرده است و با گذشت زمان آب و رنگ گرفته و از نسلی به نسلی دیگر منتقل شده است به طوری که گاه این آیین‌ها هویت ملتی را تشکیل می دهند. ملت‌ها با آیین‌هاوآداب و رسوم و باورهای خاص فرهنگ و محیط خود پایدارند و به زندگی ادامه می‌دهند.در آثار گذشتهٔ ایران جسته‌وگریخته به جنبه‌های مختلف آئین ها توجه شـده است. ادبیات کلاسیک فارسی، سرشار از داستان های عامیانه است و این داستانها منبع مهمی برای مطالعه و تحقیق در زمینه ی آیین‌ها و رسوم و فرهنگ مردم گذشته می باشد.آیین‌های قوم ایرانی مجموعه باورها و سنت‌های مردمی است که از دیر باز آن را خلق کرده و در طول اعصار زنده و پابرجا گذاشته اند. آیین‌های ملت ایران دارای ارزشها و نوآوریهای است که با جستجو آن می توان به عظمت آن پی برد. متقدمان در آثار خویش به طور مستقل به این موضوع توجهی نشان نداده‌اند، اما در بسیاری از آثار آنان مانند: مکتب تاریخی و ادبی، این آیین‌ها بازتاب یافته است در میان آثار ادبی، متون داستانی، مخصوصا داستانهای عامیانه، مجال مناسبی برای طرح آئین ها و آداب و رسوم و سنن بوده است. یکی از زیباترین این داستانها «فیروزشاه نامه» اثر محمد بیغمی است این اثر زیبا مجموعه ای از عناصر فرهنگ مردم است. هدف از انجام این پژوهش آشنایی با آداب و رسوم و باورهای عامیانه ای است که در فیروزشاه‌نامه انعکاس یافته، تا به پرسش های زیر پاسخ دهد:

- چه آیین هایی در فیروزشاه‌نامه به کار رفته است؟
- پرکاربردترین آداب و رسوم به کار رفته در این اثر کدام است؟

فرضیهٔ نگارندهآن است که آیین هایی چون پادشاهی، باده نوشی، جنگ، عیاری، سوگواری در این اثر دیده می شود و آیین جنگ پر بسامدترین آیین است.

۲-پیشینهٔ تحقیق

برای بحث پیرامون هر موضوعی چاره ای جز مراجعه به پیشینهٔ آن موضوع نیست؛ لذا به پاره ای از پژوهش ها و مقالاتی که نقشه‌ی راه را برای ما روشن سازد اشاره می شود.البته پیشینهٔ این تحقیق را می توان در دو دسته بررسی نمود:

دستهٔ اول: پژوهش‌هایی که در زمینهٔ فرهنگ عامیانه صورت گرفته است:

مقالهٔ «گسترهٔ فرهنگ و فولکلور» به قلم محمود روح الامینی که در مجلّهٔکتاب ماه هنر به چاپ رسیده، مقالهٔ اکبر شاملو جانی بیک تحت عنوان «بررسی بازتاب جلوه‌های فرهنگ عامه در داستان‌های جلال آل احمد» در مجلهٔمطالعات داستانی ، مقالهٔ «بررسی و تحلیل عناصر بومی (دینی و ملی) بزرگ ترین رمان فارسی» نوشتهٔ مصطفی گرجی در مجلهٔ پژوهش زبان وادبیات فارسی و نیز مقالهٔ میرعلی حسن زاده و مهدی احمدی لفورکی در مجلهٔ مطالعات زبانی بلاغی با عنوان «بررسی کاربرد عناصر فرهنگ عامه در آثار داستانی صادق هدایت».

دستهٔ دوم: تحقیقاتی که در زمینهٔ فیروزشاه‌نامه صورت گرفته است:

در این زمینه می توان از مقالهٔ امید ذاکری کیش و محسن محمدی فشارکی با عنوان «قصه های عامیانه و انواع ادبی با تکیه بر فیروزشاه‌نامه بیغمی» و مقالهٔ «مضمون عیاری و جوانمردی و آموزه های تعلیمی- القایی آن در حماسه های منثور (مطالعه موردی: سمک عیار، داراب‌نامه و فیروزشاه‌نامه)» نوشتهٔ میلاد جعفرپور و مهیار علوی مقدم و همچنین مقالهٔ علیرضا زکاوتی قراگوزلو تحت عنوان «فیروزشاه‌نامه به روایت محمد بیغمی» نام برد.

۳-معرفی اثر

فیروز شاه نامه قصه ای است طولانی و ناتمام، با حال و هوای ایران باستان که از قرن نهم هجری به جای مانده است. آفریننده این داستان مشخص نیست زیرا این قبیل داستان ها مورد استفاده ی داستان سرایان و قصه خوانان و نقالان قرار می گرفتند و سینه به سینه انتقال می یافتند و ممکن بود هر نقالی در نحوه ی روایت آن تغیراتی ایجاد کند در طول

روایت این داستان همواره از شخصی به نام مولانا حاجی محمد بن شیخ احمد بن مولانا علی بن حاجی محمد المشهور به بیغمی یاد شده است.

فیروزشاه نامه، متن ظاهراً کاملی به زبان عربی و با عنوان قصهٔ فیروزشاه ابن الملک داراب در ۴ مجلد، نخستین بار در ۱۳۶۶ ق در مصر چاپ و منتشر شده است. آن گونه که مترجم عربی در مقدمهٔ خود بر کتاب نوشته است، بنابر رسم ممالک اسلامی قصّاصان داستان فیروزشاه را برای عامه مردم، ومردم سینه به سینه و دهان به دهان برای یکدیگر نقل و روایت می کردند و البته به هنگام روایت داستان تصرفاتی نیز در آن می کردند. متن عربی داستان را دکتر صفا کوتاه تر از متن فارسی، ولیکن کامل و تمام دانسته و می گوید مترجم یا گزارندهٔ داستان، اشعار عاشقانهٔ فراوانی از شاعران معروف را در متن داستان آورده است. از داستان فیروزشاه نامه بنا بر نوشتهٔ کشف الظنون ترجمه ای هم به زبان ترکی در دست است که آن را صالح بن جلال برای سلطان سلیم خان به نام قصهٔ فیروزشاه به ترکی برگردانده است (۷۶۵/۲-۷۶۶، ۷۶۸)

داستان روایتی است از واقعه در واقعه و همه با رشته ای در پیوند با محورهای اصلی داستان خلاصه ی آن بدین قرار است که ملک داراب، پادشاه ایران، روزی در مجلس بزرگان از نداشتن فرزند جتنشین، آهی از سر جگر برمی کشد.طیطوس حکیم، وزیر وی دختر شاه بربر را برای وی انتخاب می کند، از این زن ملک داراب صاحب پسری می شود به نام «فیروز شاه».

تا اینکه فیروزشاه چند شب در رویا دختر زیبارویی را خواب می بیند که بعداً درمی یابد که دختر شاه یمن و نامش عین الحیات است (نک: همان، ۷۰۳/۱). فیروزشاه عاشق زیبایی های شگفت آور دختر یمن می شود و به قصد یافتن دختر رویایی اش خانه و دیار خود را ترک می کند و به قصد یافتن او با همراهانی چند، از شهر و دیاری به شهر و دیاری دیگرمی روند. فیروز شاه برای دست یابی به معشوقش همهٔ موانع را از سر راه خود دور می کند و با شاهان و پهلوانان و سلحشوران سرزمین هایی مانند یمن، مصر، کشمیر، زنگبار، روم و سرزمین های دیگر به جنگ و نبرد می پردازد. در برخی سرزمین ها گرفتار جادوان، جنّیان و عفریتان می شود و با گشادن طلسم های جادو و شکستن آنها از بندهای جادویی رهایی می یابد. سرانجام نیز با تحمل مصائب بسیار و پیروزی برهمهٔ دشواری ها به وصال معشوق خود دست می یابد و به زادگاهش باز می گردد. فیروزشاه و قهرمان ایرانی داستان را با این که به دورهٔ افسانه ای کیانی پیش از اسلام تعلق

دارند، با اعتقادات و باورهای مذهبی اسلامی جلوه گر می سازد، به این قصد که شنوندگان وخوانندگان داستان به دیندار بودن قهرمانان، و درنتیجه درستکار بودن آنها باور کنند.

این قصهٔ زیبا و دلکش یکی از مهمترین قصه های عامیانهٔ ادبیات فارسی است که به همراه چهار کتاب اسکندرنامه، قصهٔ حمزه، داراب نامه طرسوسی و سمک عیار، پیش از عصر صفوی به نگارش درآمده است. این کتابها از آن جهت ارزشمندند که گونه ای از زبان فارسی را نشان می دهند که به فارسی متداول میان مردم کوچه و بازار بسیار نزدیک است. (بیغمی،۹:۱۳۸۸)

۴- ارزش اجتماعی داستان فیروز شاه نامه

آنچه نقش و اهمیت وارزش این گونه داستان های عامه را بیشترمی نمایاند، پرداختن آنها به تاریخ اجتماعی جامعه و شرح چگونگی زندگی مردم و رفتارهای فرهنگی و اعتقادی آنهاست که در متون تاریخی و ادبی ایران ناگفته مانده اند. مجموعه داستان های ادبیات نقالی ایران چون صورت شفاهی و روایتگران متفاوت داشته و سینه به سینه در چند نسل نقل شده است، محتوای آنها به نحوی با ویژگی های رفتاری و آداب و رسوم و اخلاق اجتماعات مردم جامعه ها و قوم های گوناگون در زمان ها و مکان هایی که نقالان داستان ها می زیستند، پیوند داشته و کم و بیش برتابندهٔ اوضاع اجتماعی و فرهنگی فضاهای تاریخی آن دوره ها و در برگیرندهٔ برخی اندیشه ها و باورها و گرایش های خاص فرهنگی داستانگزاران آنها بوده است.

در این نوع داستان ها، و در آن میان داستان فیروزشاه نامه ، به چگونگی برخی الگوهای رفتاری، ذهنی و عقیدتی تودهٔ مردم در قشرها و طبقات اجتماعی گوناگون آشنا می شویم. در این داستان شیوهٔ زندگی مردم درخانه و بازار، سفروحضر، میدان رزم و بزم، سلوک رفتاری و اخلاقی و ارتباطی مردم بایکدیگر و با دوستان و آشنایان و دشمنان، آموزش انواع فنون پهلوانی وآیین رزم وپیکار در جنگ و شیوهٔ جنگاوری در نبردگاه،ویژگی های اخلاقی و رفتاری پهلوانان و جوانمردان و مردم عادی، رسم و آیین فتوت و جوانمردی، نوع پوشاک و زیورهای افراد گروه های مختلف و جامه ها و جنگ افزارهای پهلوانان و جنگاوران، برخی آداب و رسوم در جشن ها و مناسک سوگ و شادی و بسیاری چیزهای دیگر توصیف شده اند. در نتیجه، داستان فیروز شاه نامه، مانند همهٔ حکایت های افسانه وار دیگر نقش مؤثر و مفیدی در آموزش راه و رسم زندگی گذشتگان و انتقال معارف و

سنت ها و ارزش های فرهنگی و مجموعۀ شایست ها و ناشایست ها در جریان زندگی مردم داشته است.

۵- بررسی آیین‌ها و آداب و رسوم فیروز شاه نامه

هریک از متون کهن جـهان،در بـر گیرنده‌ی آداب و رسوم و فرهنگ زمانخود یا مردم آن سرزمین هستند.در این متون،نویسندگان یا شاعران ضمن معرفیاثر خود،آداب،سنّت‌ها،مذهب،پوشش آن سرزمین و سایر ابعاد فرهنگی را بهنمایش می‌گذارند.متونی که در ایران پدید آمده‌اند،نیز از این قاعده مستثنی نـیستندو در آنـها شاهد حضور جوانب مختلف فرهنگی و آداب و رسوم هستیم. یکی از انواع این گونه متون«داستان‌ها»هستند.آن‌ها به خواننده کمکمی‌کنند که با فضای فرهنگی نسل‌های پیش از خود آشنا شود.

بی تردید آئین ها و آداب و رسوم هر ملت با فرهنگ آن پیوند استواری دارد. هر چند آئین های ایران کهن، میان ایرانیان تا کنون حفظ شده و چه بسیاری از مراسم و آیین‌های امروز ریشه و شکل کهن خود را نگاه داشته اند اما نمونۀ روشن و بارز رسوم گذشته را می توان در کتاب «فیروز شاه نامه» جست و جو و ملاحظه کرد. داستان عامیانۀ «فیروز شاه نامه» یکی از قدیمی ترین داستان های ایرانی است که سینه به سینه و در قرن نهم توسط محمد بیغمی به ثبت رسیده است. این داستان مفصل و پرمایه شامل موارد تاریخ اجتماعی،وضع زندگی مردم ایران در قرن نهم و حتی شاید پیشتر از آن، متنی بسیار ارزشمند است. قصه ای زیبا و دلکش و یادآور دوران باستان ایران است که در زمانهای گذشته شهرت داشته است.

آداب و رسوم و آئین همان اولین هایی است که در حماسه شکل می گیرد و به صورت قانون نوشته یا نانوشته درمی آید و به قول دکتر شمیسا در حماسه سخن از نخستین ها و «الاوائل» است.(شمیسا، ۶۲:۱۳۷۰)

آداب و رسوم و سنن جوامع مختلف، نشانی بارز از چگونگی اندیشه و حرکت و پیشرفت آن جامعه با خوددارند و اغلب، مواردی معتبر برای نشان دادن مسیر حرکت تاریخی فکر و اندیشه و فرهنگ اقوام‌اند. سنت‌ها، رسم و راه‌ها، آیین‌ها و هر آنچه هنجارها و ارزش‌های ملّی را پدید می‌آورد، ریشه در ناخود آگاهی تباری گسترانیده است به همان گونه که سنت‌ها و رسم ها و راه‌ها کمابیش بازتاب‌هایی آگاهانه از ناخودآگاهی تباری‌اند،

از مردمی به مردم دیگر تفاوت‌هایی می‌پذیرند. نمادهای تباری هر مردمی نیز ویژه آن مردم است. (کزازی،۱۲۸:۱۳۸۶)

محمد بیغمی نویسنده خوش‌ذوق قرن نهم توانسته با طبع لطیف، دانش فراوان و ارتباطی که با مردم روزگار خود داشته است آیین‌های عصر خود را به بهترین نحوی در کتاب خود انعکاس دهد، وی هر آنچه را که با روحیات و اندیشهٔ مردم روزگارش سازگاری و تناسب داشته و مورد قبول بوده در اثرش آورده و با این کار اطلاعات گسترده‌ای در مورد آیین‌ها و آداب و رسوم مردم روزگارش می‌دهد.در اینجا به بررسی آئین‌ها و رسوم زمان مولف می پردازیم.

۵-۱-آئین باده نوشی

«باده در پهلوی (Batak)، معرب آن بادق است. آن را باده نیز نامیده‌اند، چه باده غرور در سر می‌آورد. شرابی که خام برآورده استعمال کنند و بر نیز عرق اطلاق کنند و این منسوب به باد است چه باد غرور را گویند و خوردن شراب نیز غرور آورد. (دهخدا، ذیل باده) در باب نوشیدن باده دو عقیده وجود دارد. برخی آن را ستایش می‌کنند و برخی آن را نکوهش می‌کنند. به هر حال یکی از آیین‌های باستانی میگساری است، زمانی که مژده‌ای می‌رسید، شاهی نو به تخت می‌نشست، کار تازه‌ای آغاز می‌گشت، پیروزی در جنگ به دست می‌آمد و در جشن‌ها باده‌نوشی می‌کردند و به یاد بزرگان و پادشاهان لب می‌گشودند، رسم بر این بوده که مهمانها به یاد خداوند خداوند خانه جام خود را می‌نوشیدند.»(اعتماد مقدم، بی تا:۲۴۶)

با وجود آنکه در احکام اسلامی، نوشیدن شراب، حرام محسوب می شود، اما پادشاهان در مجالس بساط شراب خواری را می گسترانیدند و به عامهٔ مردم نیز اجازه نوشیدن می دادند.در مجلس شاهان معمولاً، به یاد پادشاه و ولیعهد و سپس به یاد مهتران کشورهای شاهنشاهی می‌نوشیدند. باده‌نوشی رسوم خاصی دارد که در میان اقوام مختلف متفاوت است و هر قومی ملزم به رعایت آن رسوم بودند. باده‌نوشی بخش مهمی از ادبیات را به خود اختصاص داده و شاعران و نویسندگان در مورد آداب باده‌نوشی، انواع باده و ظرف باده و ... مطالب بسیاری از خود به جا گذاشته‌اند.

۵-۱-۱-آداب باده نوشی

باده‌نوشی آداب خاصی دارد که ما در این پژوهش آداب اشاره شدهدرفیروزشاه نامه را بیان خواهیم کرد در مجالس پس از خوردن غذا مجلس بزم ترتیب می دادند و باده می‌نوشیدند.

-«چون نعمت از پیش برداشتند مجلس شراب پیش آوردند، تا آفتاب را برآمدن شراب خوردند.»[۴](۱۱۹)

در مجلس باده‌نوشی پیر و بزرگ مجلس که از نظر معنوی برتر بوده مجلس را اداره می‌کرد و به ساقی دستور می‌داد که می را در پیاله‌ها بریزد، ساقی شراب را در مجلس دور می‌داد و این دور معمولاً شمرده می‌شد.(شمیسا، ۱۳۷۷: ۷۰۷)

-«دور جام به خواجه الیان رسید.»(۳۸۵)

۵-۱-۲-ظروف باده

برای نوشیدن باده ظروف متفاوت و متنوعی از جهت شکل و اندازه وجود داشته است که نام آنها در آثار بسیاری از شاعران و نویسندگان به چشم می‌خورد و جنس این ظروف از نقره و بلور و فلز و طلا بوده و گاهی هم از سفال و نیز از کدوی خشک شده به عنوان ظرف استفاده می‌کردند. ظروفی که از جنس زر و سیم بود معمولاً در دربار بزرگان و شاهان به کار می‌رفت و دارای نقش‌های متفاوتی بود و اما ظروفی که از آن در فیروزشاه‌نامه نام برده شده است:

- **قدح**

کاسه که دو کس را سیر گرداند. قدح از کلمه (Cadus) لاتینی گرفته شده است و آن را نخست از خزف می‌ساختند و سپس از چوب و سپس از مس نیز معمول گردید. (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل قدح). در عربی قدح به جام تهی گفته می‌شود.

-«اشارت کرد تا جلاب های قندی به مشک و گلاب مطیب در قدح های بلورین درآوردند.» (۲۴۹).

۵-۲-آئین پادشاهی

---

[۴]. از آنجایی که همهٔ نمونه ها از کتاب فیروزشاه‌نامه، اثر محمد بیغمی، (۱۳۸۸)،به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، نشر چشمه استخراج شده است، بنابراین در ارجاع نمونه ها به ذکر شمارهٔ صفحه اکتفا می شود.

سلطان از اصطلاحات دوره غزنوی و سلجوقی به معنی پادشاه است و چنان که مشهور است اول پادشاهی که در اسلام وی را به لقب سلطان خوانده‌اند محمود غزنوی است. شاه ایران موجودی سرشار از نیروهای ایزدی است و بهترین گواه بر آن، پرستش یا ستایشی است که پس از مرگ از وی به عمل می‌آمده است. قدوسیت شاه ایران از همه محدودیت‌ها و احترامات که به قصد حفظ و بزرگداشت نیروهای فوق طبیعی او، به جای آورده می‌شد، به اثبات می‌رسد. وی نیازمند این همه بود، زیرا از آنجا که فرمانروای برگزیده‌ی اهورامزدا بود، از او انتظارات فراوان می‌رفت. وظایف او که در پادشاهی شرق وظایفی مقرر و معین بود از نظر اساسی دو قسمت می‌شد: دفاع از مملکت در برابر دشمنان خارجی و حفظ قوانین ایزدی در داخل.(ر.ک. ادی،۷۲:۱۳۴۷)

۵-۲-۱-لوازم پادشاهی

پادشاهی لوازمی دارد مانند: تخت و اورنگ و تاج، چتر و طوق، کلاه، مگسران، علم، دورباش و ... .و اما لوازمی که در فیروزشاه‌نامه به آن ها اشاره شده است:

- **تاج**

تاج در زمان قدیم عبارت بود از نوار یا ریسمان حریر یا کتانی که به دور سر بسته از عقب گره می‌زدند و این عادت در میان عروسان بیشتر رواج داشت. لکن گذشته از اینها تاج مخصوص پادشاهان و امرا بود و غالب اوقات آن را از طلای خالص می‌ساختند و در مجالس و محافل به سر می‌گذاردند و گاهی اوقات با تاج در صف نبرد حاضر می‌شدند. بعدها محض تفنن وضع و شکل آن را به انواع مختلف تغییر داده سنگ‌های گرانبها در آن نشانیدند. لفظ تاج مجازاً برای شرف و عزت و حیات و جلال ابدی نیز استعمال شده است (هاکس،۱۳۴۰: ۲۴۰-۲۳۹).

-«و آن تاج بر سر نهاده بود.» (۳۴۸)

- **کلاه**

چیزی که از پوست و پارچه زربفت و غیره دوزند و بر سر گذارند. در پهلوی «کولاف» است و مخفف آن کلا و کله است. (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل کلاه).

-«که صاحب تاج و کلاه است.» (۸۶)

- **سراپرده**

سرا بمعنی خانه است ، پرده نیز معروف است و برای پادشاهان خانه ای که در سفر از خیمه برپا کنند سراپرده گویند، در دور آن پرده کشند که بمنزله دیوار و حایل خارج پرده باشد. (آنندراج، ۱۳۳۵: ذیل واژه)

-«حکم کرد تا سراپرده شاهی زدند.» (۲۸۹)

-«در برابر سپاه ایران خیمه و بارگاه و سراپرده زدند» (۱۲۹)

- **خرگاه و خیمه**

صاحب غیاث اللغات می گوید: بمعنی جای خوشی است چرا که «خر» بالکسر بزبان پهلوی بمعنی خوشی احوال است و خرگاه که بمعنی خیمه مستعمل است بمناسبت آنکه خیمه نیز جای خوشی است، «از رشیدی » و «مدار» و«موید»و«کشف». صاحببرهان نوشته: خر بالفتح بمعنی کلان چنانکه در لفظ «خرپشته» و «خرمگس»، و لفظ «گاه» بمعنی خیمه مطلق،پس لفظ خرگاه بالفتح خیمه کلان باشد.(دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)

-«در پای آن کوه خیمه و خرگاه و بارگاه زدند» (۱۲۴)

-«خیمه و خرگاه و بارگاه و...آنچه دربایست بود از برای او تعیین کردند.» (۲۸۳)

۵-۲-۲-رسوم پادشاهی

- **چاووش داشتن (نقیب)**

چاووش (Cavus) لغت ترکی، ظاهراً از ریشه‌ی چو (Ca) یا چاو (Caw) [= اعلان و خطاب] و به معنی نقیب لشکر نگهبان قافله در تشکیلات ترکان عثمانی عنوان فراش و فراش حضور بوده و رئیس این چاووشان که چاووش باشی خوانده می‌شده به معنی رئیس تشریفات و تقریباً به منزله‌ی نایب رئیس دیوان صدر اعظم به شمار می‌آمده است. از عهد اتابکان و ایلخانان به بعد به دسته‌ای از فراشان که لباس مخصوص داشته‌اند و متصدی تنظیم امور لشکر و اردو و مأمور وضع لشکریان از تجاوز به مردم بوده‌اند اطلاق می‌شده و «دورباش» چاووشان، در هنگام عبور مرکب سلطان یا اردو، جهت منع عامه از تماس و ارتباط با اهل لشکر بوده است. این لفظ به صورت جاویش و شاویش به عربی نیز نقل شده است.(دایره المعارف مصاحب،۱۳۴۵: ۱/ ذیل چاووش)

- «فیروز شاه گفت نقیبان را بگوئید که فردا منادی جنگ کنند تا لشکریان به کارسازی حرب مشغول شوند.»(۷۲)

- «نقیبان مرکبان را در میدان جهانیدند تا صف مبارزان راست کردند میمنه و میسره و قلب و جناح راست کردند.» (۶۷)

- **حاجب داشتن**

حاجب شخصی بوده است که ورود افراد به خدمت شاه با هماهنگی او صورت می گرفته است. معادل زیبای این کلمه «پرده دار» است برای ورود به خدمت شاه، پرده دار باید مقدمات را فراهم می کرد، بعد از ورود، بدون اذن پادشاه نه کسی حق نشستن داشته است و نه حرف زدن و حتی زمانی که شاه، اجازۀ صحبت کردن را می داده است رسم بر این بود که بزرگ و مهتر آن گروهی که نزد شاه رفته اند، صحبت کند.

-«حاجبان در بارگاه رفتند شکمون خان را آگاه کردند» (۶۴)

-«حاجبی درآمد و خدمت کرد گفت ای شاه سپاه شکسته است.»(۶۲)

- **بار دادن و بار یافتن**

بار دادن اجازه‌ی ورود به حضور پادشاهان و بزرگان را گویند. در سیاست‌نامه آمده: «بار دادن را ترتیبی باید، اول خویشان درآیند، پس از آن معروفان، پس از آن دیگر اجناس مردمان. چون همه به یک جا درآیند، میان وضیع و شریف فرقی نباشد. و نشان بار آن باشد که پرده بردارند و نشان آنکه راه نبود جز کسی را که خوانند، علامتش آن بود که پرده فرو گذارند... از تنگ باری پادشاه کارهای مردم فرو بسته شود، مفسدان دلیر گردند و احوال‌ها پوشیده ماند و لشکر آزرده شوند، رعیت در رنج افتند و هیچ ترتیبی پادشاه را بهتر از فراخ‌باری نیست.»(شعار،۱۳۷۷:۲۱۶) در شاهنامه فردوسی پس از فیروزی گشتاسب بر ترکان او به پایتخت آمد و بار داد و آنگاه به سپاهانش بخشش‌ها کرد. (اعتماد مقدم،بی‌تا: ۳۸۸)

- «شکمون خان فرود آمد بار طلب کردند چون بار یافتند درآمدندند.» (۶۳)

-«بار داد تا جملۀ امرای دولت درآمدند.» (۳۲۵)

- **بوسیدن پا، زمین و تخت ملک**

«بوسیدن پا به مجاز یعنی به دیدار شخص مورد احترام خود رفتن است و این رسم هم در گذشته معمول بوده، در شاهنامه فردوسی تباک، پادشاه جهرم چون شنید که اردشیر به فارس آمده است، نزدش شتافت و چون او را دید از اسپ فرود آمد و پایش را بوسید و یاد از ساسان پیش کرد.» (اعتماد مقدم، بی‌تا: ۳۷۶)

«رسم بر این بوده که برای بزرگ داشتن پادشاه زمین را می‌بوسیدند و این زمین‌بوسی پس از پایان سخن شاه، هنگام درآمدن فرستاده‌ی بیگانه و بیرون رفتن از درگاه و ... انجام می‌شده است.»(۳۸۸)

-«شرط ادب به جای آورد از عقب او طغرا درآمد و پای تخت ملک بوسید.»(۶۴)

-«دانک برخاست سر بر زمین نهاد گفت اگر زنده باشم عذر این بخواهم که خاقان از من راضی گردد این بگفت و پای تخت ملک را بوسید.» (۱۰۵)

- **انعام دادن**

بخشش نقدی راگویندکه ازجانب شخص بزرگ به کوچک داده میشود. (ناظم الاطباء، ۱۳۴۳: ذیل واژه)

-«سرداران ومبارزانی که آمده بودندجمله را انعام کرد.» (۴۳۰)

۵-۳-آئین جنگ

یکی از صحنه هایی که در این کتاب فراوان به کار می رود، صحنه های جنگ و رزم است؛ به طوری که با بررسی دقیق می توان اکثر قریب به اتفاق ابزار آلات جنگی و ویژگی ها و نحوۀ کاربرد آنها را شناخت. و نحوۀ جنگ ها و اصول و آئین آن به خوبی در این قصه نمایانده شده است.

از آنجا که جنگ در تمام مراحل دارای قاعده و قانون است هیچ جنگی بدون مقدمه و انجام دادن مراسمی خاص صورت نمی گرفت. اغلب در جنگ نواختن آلاتی چون کوس، نای و طبل به کار گرفته می شد. همچنین پیلان را با بستن زین و ملزومات آن می آراستند سپس سواران صف کشیده آماده ی نبرد می شدند.

۵-۳-۱- آداب جنگ و اصطلاحات مربوط به آن

- **نواختن طبل، دهل و کوس جنگ**

دهل بود و به معنی طبل و کوس می باشد و در فرهنگ ها رسم بوده است که آن را می نواختند به علامت جنگ میان دو گروه طرف جنگ. زمانی که این طبل نواخته میشد یعنی اینکه هر دو گروه طرفین به جنگ راضی شده اند.

-«از قفای سپاه ایران درآمدند و به یک بار طبل باز فروکوفتند و خود را بر آن سپاه زدند.»(۶۰)

- **جاسوس داشتن**

نفوذ کردن در میان دشمن توسط عده ای که جاسوس نامیده میشدند یکی از بزرگترین ارکان و آئین جنگاوری بوده است. این افراد به طور ناشناس وارد جبهه دشمن می شدند و اطلاعات مربوط به طرف جنگ را به همرزمان خود می دادند و به این ترتیب غلبه بر دشمن آسان میشد.

-«جاسوسان ایران آمدند و آنچه دیده و شنیده بودند جمله را در حضرت شاهزادهٔ ایران بگفتند.»(۶۶)

-«راوی گوید که جاسوسان ترک آمدند و خبر آوردند که قیر و قار را در بند کردند و منادی جنگ زدند.»(۸۰)

- **شبیخون زدن بر دشمنان**

یکی دیگر از تاکتیک های جنگی که بالطبع در زیر مجموعهٔ آئین جنگ قرار می گیرد، «شبیخون زدن» است این شیوهٔ جنگ همان طور که از نامش پیداست حمله ای است غافلگیرانه که در شب صورت می گرفته است ولی امروزه به صورت کنایی و در معنی« به ناگاه حمله بردن» به کار برده می شود. معمولا زمانی که هیچ راهی برای مقابله و غلبه بر دشمن پیدا نمی شد از این روش استفاده می شد و هنگامی که شبیخون صورت می گرفت رعایت اصل خفا و نکاتی که باعث شود که تا لحظهٔ حمله ، دشمن از وجود مهاجمان خبردار نشود ضروری است.

-«کسی را باید فرستادن که منکوخان را بگوید که از عقب سپاه ایران درآیند و شبیخون برین قوم بزنند.»(۱۰۳)

-«دانک گفت ای خداوند در آن دم که ما بر ایرانیان شبیخون بردیم چندان که در میان لشکر رفتیم هیچ نمی دانستیم که حال چیست.» (۶۱)

- **رجز خوانی**

در بیشتر داستان های رزمی ، معمولاً پهلوانان در مقابله با یکدیگر، برای غلبه بر ترس خود و خالی کردن دل حریف رجز می خوانند.(رحیمی،۱۳۶۹: ۲۳۰) اصطلاح رجز خوانی امروزه هم به عنوان کنایه ای مرسوم و متداول و مورد استفاده قرار می گیرد و به سخنانی اطلاق می شود که حاوی تهدید و به اصطلاح خط و نشان کشیدن برای کسی باشد یعنی بیشتر دیالوگ های یک طرفه ای که از سوی فرد تهدید کننده بر زبان جاری می شود به نظر می رسد که رجز خوانی به چند دلیل صورت می گرفته است. یکی این که پهلوانی بسیار

مهم بوده است که چه کسی به عنوان هماورد در مقابلش قرار دارد نکته ی دیگر برای به رخ کشیدن دلاوری های خود تحقیر حریف بوده تا به نوعی روحیه ی طرف را تضعیف کند و اصطلاحا از او زهر چشم بگیرد در بعضی از موارد هم پرسیدن نام از روی کنجکاوی در مقابل هیبت پهلوان روبرو صورت می گرفته است.

این کار در واقع چاشنی نبرد میان دو پهلوان همرزم است که غالباً با تعریف و تمجید از خود و کوچک شمردن حریف آغاز می شود، و قهرمان به این طریق سعی دارد، دل حریف را فرو ریزد تا به راحتی بر او چیره گردد. رجز خوانی در هنگام مبارزه صورت می گرفته است در اکثر داستان های حماسی رجز با اغراق همراه است و در واقع اغراق و گزافه گویی بر آنها حاکم است. و گاه همراه با مفاخره است.(بیرانوندو خانلو،۱۳۹۴:۱۰)

مولف این داستان و گزارندۀ این سخن چنین روایت می کند که:

-«شاهزادۀ ایران، فیروز شاه نوجوان چون در مقابل طومار زنگی رسید، نعرۀ سهمناک بر وی زد چنان که از صدای آواز شه زاده زمین بلرزید. طومار از آن دلیری و شجاعت او متحیر شد پس گفت تو کیستی که بدین دلیری و پهلوانی در میدان پهلوانان آمده ای؟ مگر اجل گریبانت گرفته است و در پیش منت کشان کرده و آورده است؟ باری نام و نشامت را بگو تا بی نشان کشته نگردی. فیروز شاه گفت: ای سیاه کرای پربلا، و ای دراز بیهوده گوی! تو را چه زهرۀ آن باشد که نام و نشان من پرسی؟

مـــــــرا مادرم نام مرگ تو کرد زمـــــانه مرا پتک ترگ تو کرد»(۱۷۰)

-«آن گاه نعره زد که ای حرامزادگان اکنون جان کجا برید هم اکنون دمار از شما برآرم.»(۱۰۷)

- **خندق کندن**

جوی و گوی که بر گرد حصار و قلعه و لشکرگاه کَنَندتا مانع آمدن دشمن گردد. (ناظم الاطباء، ۱۳۴۳: ذیل واژه) یکی از تاکتیک هایی که در جنگ ها صورت می گرفت حفر خندق بود.

-«...وخندق عظیم برآب دارد.» (۹۳)

-«راه شهردرپیش گرفتندتا برکنار خندق.»(۹۵)

- **کمین نشستن**

«کمین در واقع تکی غافل گیرانه و هماهنگ شده است که از یک موضع پوشیده و پنهانی با شـدت عـلیه هدف‌های متحرک و یا موقتا ثابت دشـمن ایـجاد می‌شود.برای ایـن جـنگ پنـهان از سواران کارزار بی‌سرفه و دردمـندی و اسبان خصی کرده(بی کره)،بی‌بانگ،بی‌دمدمه و بی‌بانگ لگام استفاده می‌کنند.جای کمینگاه از مردم دور باشد و بهتر است نزدیک جـوی،رود، بـیشه و مرغزار انجام گردد، جانوران را نیازارند که بـرمند و دشـمن را آگـاه کـنند.» (فخر مدبر،۱۳۴۹ :۳۰۶)

- «ناگاه شهمرد کمینی بر هومار بگشود.» (۴۲۴)

- **سلاحشوری کردن**

سلاحشوری کردن، فن سپاهی گری است.

-«بگیر از دست من تا بدانی که سلاحشوری چنین باید کردن»(۷۸)

-«چون برابر ملک رسیدو به سلاحشوری مشغول شد.»(۳۹۶)

- **هزیمت کردن**

فرار کردن و گریز را گویند.در جنگها به هنگام شکست هزیمت می کردند.

-«رستم اردستانی عنان مرکب بگردانیدکه هزیمت کند.»(۸۱)

- **جنگ گاه**

گاه در اینجا پسوند مکان است و جنگ گاه به معنی میدان جنگ است.

-«درمیان جنگ گاه یکی را از ایرانیان به خم کمند گرفتم.»(۲۳۷)

- **علم برافراشتن**

به معنی پرچم است. در موقع جنگ علم را بالا می بردند و بر می افراشتند.(شمیسا، ۱۳۷۷: ۲۱۷)

-«بعد ازآن حکم کرد تا علمهای شاهی منکوخان را در حرکت در آورند.»(۱۳۷)

۵-۳-۲-ابزار و سلاح جنگی

سلاح جنگی نیز از جمله مـواردیست کـه بیهقی درباره آن‌ها سخن می‌راند. برخی از این سلاح‌ها بـرای زمـان خاص و عملیات شخصی استفاده مـی‌شدند، بـه عنوان نـمونه «مـنجنیق آلتـی برای سنگ‌اندازی و تخریب بود،مرکب از فلاخن مـانندی بـزرگ که بر سر چوبی قوی تعبیه می‌شد.» (معین،۱۳۶۲: ذیل منجنیق).

«در استفاده از ابزارهای جنگی و مرکبان،علاوه بر نوع جنگ مهارت جنگاوران و وضعیت جغرافیایی نیز موثر بوده است. وضع نظامی شهرها در قرن چهارم بدین گونه بود: مردمان بخارا تیرانداز و غازی پیشه بـودند.جنگ افزارهای تولید سمرقند در سراسر ایران و قلمرو خلفا شهرت بسیار داشت.مردمان بناکت زین بلند از چرم اسب،تیردان،خیمه برای اردوگاه و کمان‌های بسیار اعلاء می‌ساختند.صادرات خوارزم عبارت بودند از تیر،توز،کلاه،کمان،شمشیر و سپر.شمشیرهای فرغانه و بردگان ترکش در بغداد مشتری داشـت.کمان شـهر چاچ با تیرهای خدنگ استخوانی شهره آفاق شده بود و بهترین ستورها از شهر بلخ می آمد.» (معطوفی،۱۳۸۲ :۳۳۷)

اسلحه هایی که در جنگها به کار می رفت متنوع بود و هر کدام کارایی خاص خود را داشت.ابزار و سلاحهای به کار رفته در فیروزشاه‌نامه عبارتند از:

- **تیغ**

هرآلت که تیزی دارد،بریدن وشکافتن راچون کارد وشمشیر وامثال آن. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)

-«گردان ایران رسیدند و تیغ در ترکان نهادند.» (۸۲)

- **نیزه**

نوعی ازسلاح که به عربی رمح گویندوچوبی است باریک استوانه ای شکل مانندنی که درسرآن پیکانی نصب کرده اند. (ناظم الاطباء،۱۳۴۳: ذیل واژه). نیزه ها گاه دراز بودند و گاه کوتاه و هر کدام کارآیی خاص خود را داشتند.

-«ای خداوند سری بر نیزه کنیم و منادی کنیم که فیروز شاه را کشتیم.» (۸۸)

- **کمند**

ریسمانی باشد که در وقت جنگ در گردن خصم انداخته به خود کشند و گاهی شخصی یا چیزی را از جای بلند نیز بر آن انداخته به خود می کشند. (آنندراج، ۱۳۳۵: ذیل واژه) در فرهنگ ناظم‌الاطباء دام و طنابی را گویند که در جنگ بر گردن دشمن انداخته به جانب خود کشند. (ناظم‌الاطباء، ۱۳۴۳: ذیل واژه)

-«... و کمندی از چرم شیر در کمر آورده و کمندی دیگر از چرم گوزن در بازو گرفته.» (۶۸)

- **جوشن**

سلاحی باشد غیر زره چه زره تمام از حلقه است و جوشن حلقه و تنگ آهن هم باشد. (برهان قاطع، ۱۳۷۹: ذیل واژه)، لباس ویژه جنگ را گویند.

-«... و امرای ایران صد هزار مرد مبارز غرق پولاد و جوشن شدند.» (۵۹)

- **برگستوان**

در فرهنگ آنندراج برگستوان پوششی بود که در روز جنگ می پوشیده‌اند و بر اسب نیز برای حفظ می‌افکنده‌اند، و آن جامه ای بوده که بجای پنبه در آن پیله و ابریشم فرومایه که کج و کژ گویند می گذاشته اند و می دوخته‌اند و آنرا کجم و کجین نیز می خوانده‌اند وکژ و غژ هر دو به معنی ابریشم است و بر این معنی آنرا غژاغند و کژاغند خوانند. (آنندراج، ۱۳۳۵: ذیل واژه)

- «مرکبان جنگی را در زیر برگستوان جنگ کشیدند.» (۶۷)

-«... و برگستوان بر مرکبان برانداختند.» (۲۶۴)

- **سنان**

سرنیزه را گویند. در فرهنگ عمید آمده است: قطعهٔ آهن نوک‌تیز که بر سر چوب‌دستی یا نیزه نصب کنند.(فرهنگ عمید، ۱۳۷۴: ذیل واژه)

-«... و سر سنان نیزه که از الماس بود بر سر چنگ گرفته.» (۷۵)

- **سپر**

آلتی فلزی و مدور که به هنگام حمله دشمن آن رامحافظ اعضاء بدن قرار می دادند.(برهان قاطع، ۱۳۷۹: ذیل واژه)

- «ایرانشاه سپر در سر آورد و هر دو دست را ستون کرد.» (۶۸)

- **پیکان**

فلزی نوک دارکه برسرتیرنصب کنند. نوک تیز تیر و نیزه ،مقابل سنان که آهن بن نیزه است.(لغت‌نامهٔ دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)

-«صدو بیست تیرخدنگ زرنگ نه مشتی زرو پیکان دشمن دوز درترکش نهاده.»(۷۴)

- **خنجر**

سلاحی به اندازهٔ کارد که نوک تیز دارد و تیغه اش کج و برنده است. (فرهنگ معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه)

- «کمندوخنجربرداشت.»(۱۵۲)

- **نیزه**

چوبی دراز و سخت که بر سر آن آهن نوک تیز نصب می کردند.(فرهنگ معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه)

- «گاه به نیزه وگاه به عمودو هنر می نمود.»(۷۶)
- «به ضرب نیزه بر شیرزاد حمله کرد.»(۵۷)

- **گرز**

جنگ ابزار آئینی و بنیادی پهلوانان ایرانی است .آنان به گرزشان پرآوازه و نامبردارند، هرچه گرز گرانتر باشد پهلوان تهم‌تر و یل تر است.گرشاسپ که سر دودمان پهلوانان ایرانی است گرزی دارد که با آن، در پایان جهان، دهاک را از پای در می آورد؛ فریدون نیز آن‌گاه که می خواهد بر این پتیاره دست یابد، می فرماید که گرزی گاو پیکر از آهن برای او بسازند، سام در شاهنامه گرز نهصد مَنی دارد که تنها با کوبه ای دشمن را از پای در می آورد.جنگ ابزار گزیدهٔ رستم نیز، گرز است (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۵۸/۱)

- «چندان گرز برسر وفرق ترکان بزنیم که تا عالم باشد از آن باز گویند.»(۱۲۹)

- **خشت**

نوعی نیزهٔ کوچک که در جنگ‌های قدیم به کار می‌رفت(فرهنگ عمید، ۱۳۷۴: ذیل واژه)

-«به خشت وزوبین بر شیرزاد حمله کرد.»(۵۹۸)

-«دست به خشت فولاد کردو خشت چند بر پهلوان اردوان انداخت.» (۶۳۶)

۵-۴-آئین جوانمردی و عیاری

روشنگری و بازنمایی ارتباط تنگاتنگ و کهن عیاری و جوانمردی با متون حماسی و نمایاندن آموزه های تعلیمی- القایی این جمعیت اخلاقی می تواند گامی نو و جهت ساز باشد. «عیاران (فتیان) در فیروزشاه‌نامه نقش بسیار با اهمیتی دارند. بهروز عیار که به همراه فیروزشاه و فرخزاد که به یک طالع زاده شده اند، در قصه به صورت نمادین از پدری غول و مادری آدمی متولد می شود و نقش بسیار موثری دارد، با دقت در اعمال عیاری، ویژگی ها و خصوصیات این قشر به دقت قابل ذکر است.» (بیغمی،۱۳۳۹:۴۷۰).

عیاران همواره کارهای بزرگی انجام می دهند، طارق عیار مظفر شاه را می دزدد، بهروز عیار فیروز شاه را از دست زردهٔ جادو نجات می دهد، آشوب عیار توران دخت را از دست دیو نجات می‌دهد، و شبرنگ عیار امرای ایرانی را از طریق نقب زدن آزاد می کند.

لوازم کار عیاران از قبیل کمند، خنجر، داروی مدهوشانه، داروی به هوش آورنده و وسائل نقب زدن است که در متن قصه توصیف شده اند. این عیاران دارای آئین های مخصوصی بودند که به آنها احترام می گذاشتند.

- **پایبندی به پیمان و سوگند**

یکی از نشانه های راستی در گفتار که در عمل نمایان می گردد، باور داشتن سوگند و عمل بدان است، سوگند در نزد ایرانیان پیش از اسلام فراوان پاس داشته می شد و در عهد اسلامی نیز با تکیه بر متون مقدس، این اصل در جامعه جوانمردی و فتوت اهمیت دو چندان یافت سوگند خوردن و بستن پیمان در نزد عیاران و فتیان، نشانی از اصالت راستی و نهایت جوانمردی است.

-«فیروز شاه گفت سوگند به یزدان پاک یاد کن.» (۶۶۴)

- **رازداری و حفظ امانت**

یکی از اولین پیامدهای راستی در کردار حفظ اسرار است. پذیرفتن این قاعده برای جوانمردان، ضروریاتی به همراه داشته است که باید در جوانمردی محترم داشته شوند. عیاری که راز و امانتی را می پذیرد، نباید از سر بی احتیاطی طرف مقابل را مورد پرسش و مؤاخذه قرار دهد و چون و چرایی را شرط کند جوانمرد در حفظ امانت و راز دیگران باید از جان خود نیز بگذرد و به فکر خیانت نباشد.برجسته ترین و والاترین نمونه های رازداری و حفظ امانت در فیروزشاه‌نامه دیده می شود.

-«فیروزشاه گفت خون او (دانک)، از آنِ سعدانِ طباخ و این جوانمرد دیگر فرامرز نام دارد، جراح است و خان و مان او را خراب کرد و زنش را بکشت و او نام ما نبرد و ما در سرای او بودیم.» (۲۸۶)و نیز(۱۹۴-۱۹۶)

- **نجابت در رفتار**

این هنجار در کنار دیگر آئین های عیاری مهم ترین محک ارج و ارز اعتبار عیاران در اجتماع آن روزگار بوده است عیاران در حفظ عفت و رعایت ناموس جامعه خود اراده ای استوار و مثال زدنی داشتند. هیچ یک از عیاران و جوانمردان تا آداب و رسوم ازدواج صورت نگیرد، حتی به دلبر و نامزد خود نیز نمی پیوندند.

-«در خانۀ اخی سعدان زنی بود که خدمتکار آن خانه بود و مادر فرزندانش مرده بود. اخی آن کنیزک را بدان خریده بود که خدمت خانه اش کند و آن کنیزک را توقع آن بود که

گاه گاهی بدو التفاتی کند. اخی مرد جوانمرد بود و آن چنان فعل از اخی در وجود نمی آمد و آن کنیزک در آرزوی بود که یک بار مگر این سخن را با اخی گفته بود ..... و اخی او را رنجانیده بود..... آن حرامیزاده لعینه حق نان و نمک اخی را فراموش کرد و از برای هوس نفس خود که کام از اخی نمی دید قصد جان اخی کرد.» (۱۸۴)

- **مردم دوستی**

مهم ترین بعد مرام جوانمردان و عیاران این بود که در جوانمردی روا نیست قومی را در بلا رها کنیم. جوانمردان همواره در تنگنا و مواقع خطر مردم را یاری می دادند. آنان هیچگاه یاران و بستگانشان را حتی در سخت ترین شرایط رها نکرده و همواره در رفع مشکلات آنان می کوشیدند.

-«ملک بهمن عنان برکشید با اردوان و بهروز عیار گفت روا نباشد که ملک سمومیه از بهر ما خراب شود و ملک ضاد در سپاه ماست. اکنون ما رسیدیم و خبردار شدیم، نتوانیم گذشتن..... ملک بهمن گفت در مروت سهل باشد که تا التفاتی بدین کار نکنیم، از این شهر بگذریم؟» (۵۳۷)

۵-۵-آیین سوگواری

سوگ در لغت به معنای عزاداری است (فرهنگ معین، ۱۳۶۲: ذیل سوگ)

«مصیبت، ماتم و تعزیت، سوگواری تمام حالات و بروز احساسات که بازماندگان پس از مرگ عزیزی در قالب مراسم به جا می آورند مراسم سوگواری مربوط به گذشته بوده و اکنون با ایجاد زندگی شهرنشینی و تغیر در ساختار عشایری تغیرات زیادی نموده ولی با این وجود هنوز بعضی از رسومات آن کمابیش حفظ شده و اجرا می گردد آئین ها و سنت های هر سرزمین و ملتی نشانه تمدن و فرهنگ اقوام و مردمی است که در آن سرزمین زندگی می کنند، هر چه این سنت ها و آئین ها بیشتر و در عین حال ریشه دارتر باشند مردم یا اقوامی که به آنها آراسته اند پیشینه درخشان تری دارند امروزه جامعه شناسان برای تحقیق در زندگی اقوام گوناگون، به سنت ها و آئین های آنها توجه خاصی دارند و در رهگذر این توجه است که به نتیجه های مورد نظر تحقیق خود دست یافته اند.» (بیرانوند،۹:۱۳۹۳)

پس از مرگ چندین صحنه برای سوگواری به چشم می‌خورد، گریه و زاری و به خود شکنجه دادن (کندن رو و موی سر، کبود کردن بدن یا چهره و ...) و پوشیدن لباس

سیاه و خاک سپردن مرده و ... . شفیعی کدکنی در این باره می گوید: «در سوگ واریها سر را برهنه می کردند (کلاه از سر می‌گرفتند) و خاک بر سر می ریختند. کلاه از سر گرفتن می تواند به نوعی کنایه وار به این معنی باشد که پس از مرگ این عزیز، دیگر تعلقات دنیوی ارزشی ندارد. دستار از سر بنهادن، یعنی دستار از سر برگرفتن، سر را برهنه کردن، رسم بوده است که به هنگام معذرت خواهی و استغفار سرها را برهنه می کردند و نیز رسم بوده است که برای عذرخواهی و طلب عفو، بر در خانقاه، آنجا که قدمگاه و پای ماچان است می رفته اند و می ایستاده اند و این نشانه ی اعتراف به گناه بوده است.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۷: ۵۳۰)

دراین بخش به شیوه های برپایی آیین و رسم سوگواری در فیروزشاه‌نامه پرداخته می شود.

- **رنگ سیاه پوشیدن**

شواهد تاریخی و ادبی نشان می‌دهد رنگ سیاه از دیر باز در میان بسیاری از ملل و اقوام نشان عزا و اندوه بوده است. این امر به ایران یا دوران اسلام اختصاص ندارد و اعراب پیش از اسلام، ایرانیان و یونانیان باستان در عزا جامه سیاه یا کبود می‌پوشیدند گاهی مدت زمان عزاداری، با توجه به درجه نزدیکی به مرده، از یک هفته تا یک سال طول می‌کشد و در این مدت لباس های سیاه رنگ می پوشند.

-«در شهر عزا بود و خلق شهر جامه های سیاه در بر کرده بودند.» (۲۰۸)

- **جامه دریدن و گریبان چاک زدن**

معمولاً سوگواران از روی بی‌قراری جامه را پاره می‌کردند. عبرانیان را عادت بر این بود که با نهایت غم و اندوه بر میت بگریند و لباس خود را پاره می‌کنند. در شاهنامه هم وقتی کیکاووس از مرگ سیاوش آگاه شد، جامه‌هایش را درید و از تخت به خاک نشست.

-«چون این بشیندند جمله گریبان چاک زدند.» (۴۴۱)

-«در عزای فرزند موی کنده و روی خراشیده و سینه دریده.» (۲۰۹)

- **موی کندن و روی خراشیدن**

آیین ها و شیوه ها و آداب سوگواری در ایران کهن از دیر باز به گونه های مختلف و متعدد برگزار می شده و با تغییرات و دگرگونی هایی در شکل و نحوه به پاداشتن آن به زمان کنونی ما رسیده است. پس از مرگ چندین صحنه برای سوگواری به چشم می‌خورد،

گریه و زاری و به خود شکنجه دادن (کندن رو و موی سر، کبود کردن بدن یا چهره و ...) و پوشیدن لباس سیاه و خاک سپردن مرده و ... .

-«در عزای فرزند موی کنده و روی خراشیده و .....» (۲۰۹)

-«چون خواهر کلکال آن حالت دید، روی بخراشید و موی بر کند.» (۳۵۷)

- **سربرهنه کردن**

در گذشته در عزاداری ها سر را برهنه می کردند. سید بن طاووس درباره سر برهنه کردن در عزاداری امام حسین (ع) می نویسد: «زنها گیسو پریشان کردند و خاک بر سر پاشیدند و چهره های خویش را خراشیدند و سیلی به صورت زدند و فریاد «واویلا» و «واثبوراه!» بلند نمودند. مردها گریستند و موهای محاسن خود را کندند. هیچ موقعی دیده نشده بود که مردم بیش از آن روز، گریه کرده باشند.(سیدبن طاووس،۱۳۷۸: ۱۷۹؛ به نقل از فروغی، ۱۳۸۶)

-«... و شش برادر بالغ خان سرها برهنه کرده بودند و فغان می کردند.» (۱۴۳)

-«... سر و پای برهنه و مو کنده در میان شهر دوان شد.» (۳۵۷)

- **کاه و خاکستر ریختن**

کاه و خاکستر به سر ریختن نیز یکی از شیوه‌های عزاداری است. امروزه، کاه بر سرریختن، در برخی دسته‌ها رواج دارد و ظاهراً باید سابقه‌ای طولانی داشته باشد و در میان عرب‌ها حتی پیش از اسلام نیز شایع بوده است. هم چنین است گِل به سرمالیدن که یکی از نشانه‌های عزاداری است. (فقیهی، ۱۳۷۸: ۱/ ۲۷۴)

-«در شهر عزا بود و کاه ریخته بودند.» (۲۰۸)

-»در میان شهر خاک و خاکستر ریختند و کاه پاشیدند.» (۳۵۷)

- **دست از جنگ کشیدن**

یکی از رسوم رایج عزاداری در گذشته این بود که اگر در حال جنگ بودند برای اجرای مراسم سوگواری و عزاداری کشته شدگان و عزیزان از دست رفته، مدتی از جنگیدن دست می کشیدند.

-«تا هفت روز دیگر جنگ نخواهیم کرد تا عزای فرزندم ببرم.» (۱۴۳)

۵-۶-آئین مجازات

مجازات«پاداش نیکی و یابدی را دادن درمعنای عام وسزای بدی را دادن درمعنای خاص»است (فرهنگ معین،۱۳۶۲: ذیل واژه) درقرآن دربارهٔ مجازات آمده است: «مَنْ یَعْمَلْ سُوءاً یُجْزَ بِهِ؛ هر کس عمل بدی انجام دهد کیفر خود را در برابر آن خواهد گرفت»(نساء/۱۲۳). در ایام روزگار بیغمی نیز گناهکاران و خطاکاران، تنبیه و مجازات می شدند و شیوه های مختلفی برای اعمال شکنجه و مجازات وجود داشته است. بیغمی که خود شاهد بسیاری از این مجازات ها بوده موارد بسیاری را در آثار خود ذکر کرده است. البته این عقوبت ها گاه حق و گاه ناحق بوده است که علت آن هم بیشتر، تصمیم گیری عجولانه پادشاه می باشد که به هنگام بدبینی به فردی فوراً حکم مجازات و مرگ را صادر می نمودند. در زیر به بعضی از این مجازات های کیفری در این اثر ارزشمند، اشاره خواهیم کرد.

- **به عقابین بستن و چوب زدن**

یکی از انواع مجازات و طریقه اقرار گرفتن از مجرمان این بود که گاه این شکنجه ها باعث مرگ می شد. و از سخت ترین نوع مجازات بوده است که آنها را به عقابین می بستند و چوب یا فلک می کردند. به چهار میخ کشیدن نوعی شکنجه بوده است که چهار دست و پای شخص را به جایی محکم می بسته اند و شلاق می زدند که گونه ای از مجازات شدید است.

-«او را در چوب می باید کشیدن تا راست بگوید.» (۱۱۱)

-«هریک را صد چوب زدند که این سزای آن کس که خبر بد به پادشاهان بگوید.» (۱۱۶)

-«حکم کرد اول سیامک را عقابین بستند.» (۱۵۶)

- **گردن زدن**

بریدن سر محکومان از معمولی‌ترین مجازاتهایی بود که منجر به کشته شدن می شده است و از جمله آدابی که در مجازات محکومان مرسوم بود، این بوده است که هنگام بریدن سر محکومان سفره چرمی می افکندند و برای جلوگیری از آلوده شدن اطراف آن به خون، مقداری ریگ در زیر آن می‌ریخته اند تا ریگ خون مقتول را جذب کند این عمل گاه در حضور شاه اجرا می شد و ریختن ریگ و سفره چرمی برای جلوگیری از خون آلود شدن فرش کاخ بوده است. و معمولا مواردی که شاه خود رأسا اقدام به تنبیه و مجازات می

کرده است از مأمور مخصوص این کار که «دژخیم» نامیده می شده است، استفاده می کردند. این نوع مجازات فقط برای این قضیه ، روی فرد خاطی نبوده یعنی علاوه بر مجازات فرد خاطی به گونه ای عمل می کردند که برای دیگران نیز آئینه عبرت باشد به عنوان مثال گاه سر کسی را می بریدند و آنگه او را به صورت سروته بر دار آویزان می کردند.

-«نطع بینداختند و ریگ بریختند .مظفر شاه را بر سر ریگ بنشانیدند.» (۱۴۷)

- **به چهار میخ کشیدن**

چهار عدد میخ که روی زمین یا روی دیوار به شکل مربع یا مستطیل بکوبند و چهارگوشه چیزی رابدان ببندند. (فرهنگ فارسی معین، ۱۳۶۲: ذیل واژه) نوعی شکنجه ، بدان سان که دو دست و پای کسی را از چهار جانب کشیده دارند و هر یک را به میخی ببندند خواه بر روی زمین و خواه بر دیوار(لغت نامه دهخدا،۱۳۷۷: ذیل واژه). گونه ای از مجازات شدید و طریقه اقرار گرفتن از مجرمان بود که گاه باعث مرگ می شد.

-«چهار میخ کشیدند و چوب زدن گرفتند.» (۱۲۱)

از دیگر مجازات های به کار رفته در فیروزشاه‌نامه می توان از برهنه کردن، پاره پاره کردن، کشان کردن، دست بستن، دهاناآکندن (بستن)، به دو نیم کردن، در آتش انداختن، موکشان ، بندکردن، زندانی کردن در بندخانه و زندان، دارزدن، سراز تن جدا کردن و تیرباران نام برد که در ذیل نمونه‌هایی از هر کدام ذکر می شود.

- **برهنه کردن**

-«در حال شهمرد را برهنه کردند.» (۱۱۱)

- **پاره پاره کردن**

-«اگرمرا پاره پاره کنیدکه دست غیر به دامن خود نگذاریم...» (۴۶۳)

- **کشان کردن**

-«تونی را کشان کردند تا او را به خدمت خاقان آوردند.» (۱۲۰)

- **دست و گردن بستن**

-«این حرامزاده را دست و گردن بسته به دست بیارید.» (۱۶۹)

- **شکنجه دادن**

-«به ضرب چوب و شکنجه اقرار از ایشان می باید گرفتن.» (۱۵۵)

- **به دو نیم کردن**

-«این کودک را به دو نیم کن.» (۱۹۵)

- **در آتش انداختن**

-«اول پسرت را در آتش بیندازم تا تو بدانی که باید گفتن.» (۱۹۶)

- **موی کشان**

-«زن او را دید موکشان آوردند.» (۱۹۶)

- **سرازتن جداکردن**

-«امشب بدان نیت رفتم که ایشان را سر از تن جدا کنیم.» (۱۰۴)

- **تیرباران**

-«ایرانیان او را تیرباران کردند تا وقتی که بمرد.» (۲۴۷)

۵-۷-آیین مهمان‌نوازی

در آموزه‌های مکتب فرهنگ ساز اسلام مهمان از شأن و مقام والایی برخوردارست، بزرگداشت و پذیرایی مهمان از مکارم اخلاق و نشانه هـای ایمـان اسـت. ایرانیان نه تنها با پذیرش اسلام ، بلکه پیش از آن نیز در مهمان نوازی زبانزد جهانیان بوده و هستند.

یکی از مهم ترین ثمرات معاشرت و مهمانی ایجاد صمیمیت و رفع کدورت ها و دشمنی‌هاست.پذیرایی از مهمان آدابی دارد که در این قسمت به موارد ذکر شده در فیروزشاه‌نامه اشاره می شود.

- **مهمان نوازی**

-«مرا جان و خان و مان و فرزندان فدای مهمان غریب باد.»(۱۱۷)

- **اطعام مهمان**

در همه جشن هایا آیین ها، در جامعه های ابتدایی و متمدن، خـوردن و آشـامیدن بخـشی از سرگرمی ها و مشغولیت های جمع را تشکیل می دهد (روح الامینی، ۱۳۸۷ :۹۴-۹۳).بنابراین تلاش میزبان آن است که از مهمان خـود بـه بهتـرین شیوه پذیرایی کند. هرچند که بزرگداشت و احترام به مهمان تنها اطعام نیست و اخلاق خوب و خوش میزبان نیز مهم است.

در میهمانی ها خوان و سفره ای گسترده پهن می کردند.

-«خوان و سفره در آوردند.خاقان دست به نعمت کرد.»(۶۴)

پس از غذا خوردن و جمع کردن سفره مجلس بزم ترتیب می دادند و شراب می آوردند و به باده نوشی می پرداختند.

-«چون سفره از میان برداشتند مجلس بزم بیاراستند و شراب در میان آوردند.» (۶۵)

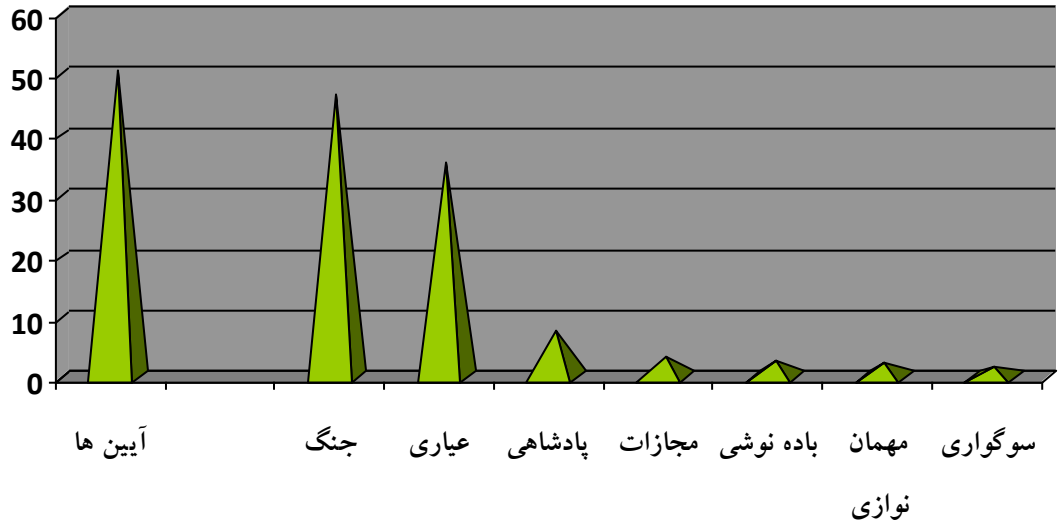
«گاهی افیون را در می می ریختند، در این صورت خاصیت مستی بخشی به نهایت درجه می رسید .عیاران به این معجون بی هوشانه می گفتند و آن را به دشمنان خود می‌خوراندند.» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۱۱۹). در ذیل جدول بسامدی و نمودار فراوانی آیین ها در فیروزشاه نامه ترسیم شده است.

جدول شماره (۱) بسامد آیین ها و آداب و رسوم در فیروزشاه‌نامه

ردیف	آیین ها	بسامد	درصد
۱	آیین جنگ و رزم	۱۶۶۱مورد	۴۶/۵۳
۲	آیین جوانمردی و عیاری	۱۲۶۳مورد	۳۵/۳۸
۳	آیین پادشاهی	۲۷۱مورد	۷/۵۹
۴	آیین مجازات مجرمان	۱۲۴مورد	۳/۴۷
۵	آیین باده نوشی	۹۷مورد	۲/۷۱
۶	آیین مهمان نوازی	۸۸مورد	۲/۴۶
۷	آیین سوگواری	۶۵مورد	۱/۸۲
۸	جمع کل	۳۵۶۹مورد	۰/۱۰۰

نمودار شماره(۲) فراوانی آیین‌ها و آداب و رسوم در فیروزشاه‌نامه

نتیجه گیری



بدون تردید پشتوانه ی بقای ایران و یکپارچکی آن، همانا فرهنگ ملی و دینی این سرزمین است که شامل زبان و ادبیات، تاریخ،آئین ها ارزشها و اعتقادات دینی و باورهای ملی است بر این اساس فیروز شاه نامه یکی از ارکان اساسی فرهنگ ایران است که نقش سرنوشت سازی در همبستگی ملی و بقای ایران داشته است. بررسی یک مسأله اجتماعی در حوزه ی تعریف علمی از جهات متعدد می تواند مطمع نظر باشد چرا که فرهنگ کشور ما با آمیختگی غیر قابل انکاری که با سنتها، روشها و رفتارهای اجتماعی متفاوت در اقصی نقاط کشور دارد برای هر پژوهنده و محقق داخلی و خارجی می تواند میدان فراخ و وسیعی را فراهم سازد تا از درون همین باورها و خصلت ها به گذشته ی مرموز و پر از راز و رمز اقلیم پهناور ایران زمین پی ببرد. فیروز شاه نامه از جمله قصه هایی است که احتمالا به صورت سینه به سینه از طریق نقالان و داستان گذاران پیش از اسلام به جای مانده است. این کتاب سرشار از آیین‌ها ست که به غنای فرهنگ اصیل ایرانی کمک شایان کرده است. فیروز شاه نامه و داستان های حماسی آن بر نحوه ی زندگی، آداب و سنن، اخلاق

و خصوصیات قومی مردم ایران تأثیر چشم گیری داشته است. همچنین در این پژوهش، هفت آیین یافت شدکه به ترتیب بسامد عبارتند از: آیین جنگ و رزم (۴۶/۵۳درصد)، آیین جوانمردی و عیاری (۳۵/۳۸درصد)، آیین پادشاهی (۷/۵۹درصد)، آیین مجازات مجرمان (۳/۴۷درصد)، آیین باده نوشی (۲/۷۱درصد)، آیین مهمان نوازی (۲/۴۶درصد)، آیین سوگواری (۱/۸۲درصد).با توجه به آمار ارائه شده باید گفتآیین جنگ و رزم بیشترین بسامد و آیین سوگواری کمترین بسامد را داشته است.

فهرست منابع

۱. قرآن کریم
۲. اعتماد مقدم، علیقلی (بی تا)؛ آیین و رسم‌های ایرانیان باستان بر بنیاد شاهنامه فردوسی، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
۳. بیغمی، مولانا شیخ حاجی محمد بن شیخ احمد (۱۳۳۹)؛داراب‌نامه، ج ۱، به کوشش ذبیح الله صفا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۴. بیغمی..... (۱۳۸۸)؛ فیروزشاه‌نامه، به کوشش ایرج افشار، مهران افشاری، تهران: نشر چشمه.
۵. پراپ، ولادیمیر(۱۳۷۱)؛ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران:انتشارات توس.
۶. تبریزی، محمدحسین (۱۳۷۹)؛برهان قاطع، به اهتمام محمدمعین، دوره‌ی ۵ جلدی، تهران: نیما.
۷. دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)؛ لغت‌نامه،چاپ دوم تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۸. رحیمی، مصطفی،(۱۳۶۹)؛تراژدی قدرت در شاهنامه، چاپ اول ،تهران: انتشارات نیلوفر.
۹. روح الامینی، محمود (۱۳۸۷)؛ زمینه فرهنگ شناسی، تهران:انتشارات عطار.
۱۰. سیدبن طاووس (۱۳۷۸)؛ اللهوف علی قتلی الطفوف، ترجمه عبدالرحیم عقیقی بخشایشی، قم: دفتر نشر نوید اسلام.
۱۱. شعار، جعفر، (۱۳۷۷)؛گزیده سیاستنامه، تهران، انتشارات ققنوس.
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)؛ الهی نامه، تهران: انتشاراتسخن.
۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۷۷)، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، دوره دو جلدی، تهران: انتشارات فردوسی.
۱۴. ---------- (۱۳۷۰)؛ بیان، تهران: انتشارات میترا.
۱۵. عمید، حسن (۱۳۷۹)؛ فرهنگ عمید، تهران: امیرکبیر.
۱۶. فخر مدبر، محمدبن منصور بن سعید ملقب به مبارکشاه (۱۳۴۹)؛آداب الحرب و الشجاعه، تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

۱۷. فقیهی، علی اصغر (۱۳۷۸)؛ تاریخ مذهبی قم:بخش اول از تاریخ جامع قم، قم: زائر.
۱۸. ک. ادی، ساموئیل (۱۳۴۷)؛ آیین شهریاری در شرق، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۹. کزازی،میر جلال الدین (۱۳۸۵)؛ زیبایی شناسی سخن پارسی(۱) ، تهران: نشر مرکز.
۲۰. ---------- -- (۱۳۸۶)؛ نامه باستان، چاپ پنجم، تهران: سمت.
۲۱. مصاحب،غلامحسین (۱۳۴۵)؛دایره المعارف مصاحب،تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۲. معطوفی، اسدالله (۱۳۸۲)؛ تاریخ چهار هزار ساله ارتش ایران از تمدن ایلام تا ۱۳۲۰خورشیدی، جلد اول، انتشارات ایمان.
۲۳. معین،محمد(۱۳۶۲)؛ فرهنگ فارسی معین، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۴. ناظم‌الاطبا (نفیسی)؛علی اکبر(۱۳۴۳)، فرهنگ نفیسی، دوره ۵ جلدی، تهران: انتشارات خیام.
۲۵. هاکس، جیمز(۱۳۴۹ خورشیدی)؛قاموس کتاب مقدس، ترجمه‌ی مؤلف، تهران: انتشارات طهوری.

مقالات

۱. بیرانوند، نسرین و کاظم خانلو، ناصر(۱۳۹۳)، «سوگ و سوگواری درادبیات بومی لرستان»، برگزیده نخستین همایش ملی ادب عامه، دانشگاه ولی عصر رفسنجان، بهمن ماه.
۲. ..... (۱۳۹۴)، «تأثیرشاهنامه در ادبیات بومی لرستان»، همایش ادب عامه دانشگاه لرستان، اردیبهشت ماه.

بررسی روایت و عناصر داستانی کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

با تکیه بر دو حکایت "شیر و گاو" و "دادمه و داستان"

اکرم امیرکلایی[1]

ماجده رضایی

چکیده:

تحقیق حاضر حکایت‌های دو اثر بی‌نظیر "کلیله و دمنه" و " مرزبان‌نامه" را از دیدگاه روایی داستانی بررسی می‌کند. هدف از این پژوهش مشخص کردن عناصر و مؤلفه‌های مهمی است که در شکل‌گیری متن روایی نقش دارند. پس از بررسی‌های انجام شده در دو حکایت "شیر و گاو" از باب اول کلیله و دمنه و " دادمه و داستان" از باب پنجم مرزبان‌نامه به عنوان نمونه، نتیجه گرفته شده که اگر چه بیشتر داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از زبان حیوانات (فابل) بیان شده‌اند، هدف اصلی نویسندگان این دو اثر بررسی و نقد شخصیت‌های انسانی است و خلق شخصیت‌ها از عوامل مهم در داستان محسوب می‌شود چرا که بهترین جولانگاه برای نویسنده در بیان هدف اصلی او به حساب می‌آید. کنش در داستان‌ها نیز منطبق با ویژگی‌های فردی هر شخصیت و برخاسته از عوامل روان‌شناختی افراد داستان است و با استفاده از آن می‌توان به شخصیت داستان پی برد. زبان نیز مرتبط با شخصیت‌های داستانی اغلب به گونه‌ای پندآمیز است. از این رو با توجه به بررسی این عناصر می‌توان برای تمام حکایت‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه یک ساختار روایی مشابه ترسیم کرد. همچنین نتیجه تحقیق بیانگر این است که در بیشتر داستان‌های دو اثر مذکور شیر یا سلطان مظهر قدرت، توان، نیرو، اشخاص دهشتناک، بی‌رحمی، جنگ، قدرت نظامی، هراس و دودلی می‌باشد.

کلیدواژه: کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، داستان، شخصیت، حکایت شیر و گاو و دادمه و داستان

---

[1]-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، amirkolaeiakram@yahoo.com،

۲-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، majede_rezaei@yahoo.com،

پیشینه تحقیق

کار مستقلی در این زمینه صورت نگرفته است. اما مقالاتی در مورد داستان‌های مرزبان نامه و کلیله و دمنه به صورت مستقل به نگارش درآمده و در بعضی مقالات به هر کدام از داستان های شیر و گاو و دادمه و داستان پرداخته شده اما به طور مقایسه‌ای به شخصیت‌های این دو داستان در یک مقاله اشاره‌ای نشده است. همچنین کتاب یا مقاله‌ای با عنوان مقاله حاضر به طور مستقل انجام نشده است.

مقدمه

۱- کلیله و دمنه اثری ادبی و اخلاقی و از « قدیمی‌ترین کتب در رشته علوم سیاسی است و موضوع آن راه و رسم کشورداری، روش و منش پادشاه در برابر زیر دستان و وزیران و امیران و ... است.»(محجوب، ۱۳۷۸: ۲۵۶) این کتاب اکنون به بسیاری از زبان‌های مختلف عالم ترجمه شده است و به لحاظ اهمیت و کثرت ترجمه‌ها از مبانی ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود . چنانکه می‌دانیم این کتاب از جمله کتبی است که « از سانسکریت به پهلوی و از پهلوی به دست عبدالله بن مقفع به زبان تازی و از تازی نخستین بار به فرمان نصر بن احمد سامانی به نثر دری و سپس از روی همان ترجمه به وسیله رودکی به شعر فارسی در آمد و آنگاه در قرن ششم یک بار دیگر با نثر منشیانه بلیغ ترجمه دیگری از آن تربیت یافت که همین کلیله و دمنه بهرامشاهی است». (صفا، ۱۳۶۹: ۹۴۸) کلیله و دمنه معروف به بهرامشاهی در « حدود سال ۵۳۸ هجری توسط ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی » (کشاورز، ۱۳۷۱: ۵۷۸) از زبان عربی به زبان فارسی برگردانده شده است. این کتاب از حیث زیبایی اسلوب و لفظ و همچنین افاده معانی بدیع و نثر سنگینش از بزرگ‌ترین و قوی‌ترین آثار منثور فارسی است.

مرزبان‌نامه نیز کتابی است مشتمل بر حکایات و تمثیلات و افسانه‌های حکمت‌آمیز که به سبک کلیله و دمنه از زبان وحوش و به قلم اسپهبد مرزبان بن رستم شروین از شاهزادگان طبرستان نوشته شده است. این کتاب در « اواخر قرن چهارم هجری و به زبان طبری» (همان : ۹۱۷) تالیف شده و در اوایل قرن هفتم هجری سعدالدین وراوینی یکی از فضلای عراق عجم که از ملازمان خواجه ابوالقاسم ربیب‌الدین هارون بن علی بن ظفر وزیر اتابک بن محمد بن ایلدگز از اتابکان آذربایجان بود آن را از زبان طبری به زبان فارسی معمول عصر خود در آورد و اشعار و امثال فارسی و عربی بدان افزود. این کتاب به

نثر کهن پارسی به تحریر در آمده است. اما به لحاظ پختگی لفظ و معنی به مراتب از آثار امروز ما قوی‌تر و جذاب‌تر است و نشان از فرهنگ و تعقل غنی نویسنده دارد.

ما در این تحقیق به بررسی این دو اثر با تکیه بر دو داستان " شیر و گاو " و " دادمه و داستان" پرداخته و ویژگی‌های روایی و داستانی آن دو را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

کلیله و دمنه اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی حاکم بر جو جامعه ساسانی سرزمین ایران را در خود منعکس می‌کند و مرزبان‌نامه سیاست زمانی را که به شدت از تفکر اسلامی تاثیر پذیرفته است، نمایان می‌سازد. ساختار این دو کتاب به گونه‌ای است که در خلال داستان‌های بیان شده از زبان شخصیت‌های داستان به مواردی از نقد اجتماعی و سیاسی بر می‌خوریم. در این حکایات، پادشاه در جایگاه خداوند قرار دارد که قدرت مطلق در حکومت محسوب می‌شود و مانند زمانه و روزگار قدرتی بی‌پایان دارد و در جایی به پادشاه قدرتی مقدس و بی‌پایان می‌بخشد که کسی را یارای مقابله با آن نیست.

یکی از مسائل مهم و مورد توجه در این حکایات، خالی بودن جامعه از عدالت و بی‌توجهی به دانش و خرد می‌باشد؛ چرا که زور و استبداد بر جامعه حاکم است و حکم پادشاه برابر با حکم و دستور خداوند است. پادشاه کمترین توجهی به صداقت نداشته و تنها با توسل به زور عمل می‌کند و سزای کسی که به مخالفت با پادشاه می‌پردازد، مرگ است. در این روایت اعتقاد بر این است که نزدیکان شاه باید از خاندان اصیل و از طبقه بزرگان و اشراف مملکت باشند و هیچ توجهی به مسئله خرد و دانش و تقوا و پرهیزگاری نداشته‌اند.

« و شریف و گزیده آن کس تواند بود که پادشاه وقت و خسرو زمانه او را برگزیند و مشرف گرداند.» (منشی، ۱۳۸۱: ۴۰۰) و در این میان بوده‌اند افرادی (چون شنزبه) که از بین بردن و پا روی حق گذاشتن خردمندان و بی‌گناهان (پلنگ) ذره‌ای برای آنها اهمیت نداشته بلکه تنها در این اندیشه بودند که با سلطان درگیر نشده و مخالف نظر او سخنی نگویند و عملی انجام ندهند.

در کلیله و دمنه، برهمن با نقل حکایت‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی سعی در حفظ قدرت و حکومت رای هند دارد و در مرزبان‌نامه نیز ، مرزبان- برادر پادشاه - با نقل حکایت‌های تمثیلی قصد دارد او را محافظه‌کارانه حفظ کند. در داستان‌های آمده در این دو کتاب، از ظلم و بی‌عدالتی شکوه می‌شود و کارگزاران حکومتی را در این امر متهم می‌دانند که از مقام و جایگاه خود، برای تعدّی و ظلم به حقوق زیردستان استفاده می‌کنند.

آنها ریشه نابسامانی جامعه را سرپیچی از رسوم گذشتگان می‌دانند و معتقدند که ثبات حکومت در گرو پیروی از راه و روش نیاکان خردمند است.

ما در اینجا دو حکایت از دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه را از نظر روایی در سه سطح داستان، گفتمان و روایت بررسی می‌کنیم و به برخی از عناصر و مؤلفه‌هایی که در شکل‌گیری یک متن روایی به کار می‌روند می‌پردازیم.

الف) داستان:

در این قسمت به رخدادها و کشمکش‌های موجود در داستان روایی می‌پردازیم و عنصر شخصیت را به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر موجود در این سطح بررسی می‌کنیم.

شخصیت عنصری است که « در روایت کمتر از همه، تن به تحلیل نظام‌مند می‌دهد و در نتیجه در مطالعات روایت‌شناختی مورد بی‌مهری قرار گرفته است.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۶) ارسطو نیز در این باره معتقد است که « ممکن است کنش‌ها بدون شخصیت وجود داشته باشند، اما شخصیت‌ها بدون کنش وجود ندارند.» (بارت، ۱۳۸۷: ۵۹)

شخصیت‌ها از عناصر متغیر حکایت هستند که به شکل‌های مختلف در حکایت ظاهر می‌شوند و انجام‌دهنده اعمال موجود در حکایت و یا در معرض وقوع حوادث هستند. «ولادیمیر پراپ بر اساس بررسی یک صد حکایت فولکلوریک و قصه‌های کودکان نتیجه گرفت که هر چند افراد و شخصیت‌های این قصه‌ها، گوناگون و حرفه و کنش آنها متنوع هستند، اما نقش ویژه‌های آن محدود و ثابت است. پراپ نقش ویژه را کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد دانست.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۴۵) پراپ« سی و یک نقش ویژه» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳) به دست آورده که در میان هفت شخصیت قصه تقسیم شده و بوسیله آنها به اجرا می‌آیند. این هفت نقش یا هفت حوزه عمل عبارتند از : قهرمان یا جستجوگر، یاری‌دهنده، شخصیت شریر، شخص مورد جستجو، جستجوگر، فرستنده، بخشنده یا قهرمان دروغین .

در اینجا ما به ترتیب به دو حکایت « شیر و گاو» در کلیله و دمنه و « دادمه و داستان» در مرزبان‌نامه پرداخته و از میان هفت نقش یا هفت حوزه عمل که پراپ در کتاب ریخته‌شناسی قصه‌های پریان به آنها اشاره کرده است، به نقش‌هایی که در این دو حکایت وجود دارند، خواهیم پرداخت.

- خلاصهٔ قصه شیر و گاو

دو شغال به نام کلیله و دمنه در دربار شیر زندگی می‌کردند. دمنه از توجه شیر به گاو ناراحت می‌شود و به سبب حسادت، زمینهٔ قتل گاو را فراهم می‌کند. کلیله سعی می‌کند با نصیحت، او را از این کار منصرف کند، اما سرانجام گاو به قتل می‌رسد. اتفاقاً پلنگ به نقشهٔ دمنه پی می‌برد و این توطئه را به مادر شیر می‌گوید و به این ترتیب دمنه به سزای عمل خویش می‌رسد و از بین می‌رود.

در حکایت «شیر و گاو» شش نقش از هفت نقش مورد نظر پراپ به چشم می‌خورد.

۱- شنزبه که نقش قهرمان داستان را بر عهده دارد.

۲- دمنه یا همان مشاور زیرک پادشاه که شخصیت شریر محسوب می‌شود.

۳- کلیله یاری‌دهنده است.

۴- شخص مورد جستجو شنزبه(گاو) است.

۵- شیر نقش فرستنده را دارد.

۶- دمنه قهرمان دروغین داستان می‌باشد.

شیر به عنوان سلطانی مستبد که مظهر قدرت و خواهان حفظ وضع موجود است. شنزبه مشاوری وفادار است که به دلیل تهمت‌های ناروا، به مرگ محکوم می‌شود. دمنه نیز مانند روان‌شناسی زیرک دارای فن بیانی فوق‌العاده است که افکار شیر را در اراده خود داشت. در این حکایت شیر از سوی شنزبه احساس خطر نمی‌کند بلکه همه نگرانی او از داوری و انتقاد مردم است. به همین دلیل هم می‌خواهد در کشتن گاو مدارک و دلایل محکمی داشته باشد. و در مقابل در مجازات دمنه درنگ می‌کند و شاید بهترین دلیل در این رفتار، ترس و نگرانی شیر در از دست دادن مقام و حکومت باشد چرا که می‌تواند جایگاه خود را در میان عامه مردم از دست دهد و چهره محبوب اجتماعی‌اش خدشه‌دار شود. در هر دو حالت، مجازات شنزبه و دمنه، واکنش شیر کاملاً محافظه‌کارانه است زیرا شاه مستبد تنها نگران داوری و نظر مردم (به ویژه نظامیان) برای نابودی کسانی است که تا چندی قبل جزو بهترین مشاوران او به حساب می‌آمدند. پس به دنبال دلایلی عامه‌پسند (برای مجازات دمنه) می‌گردد.

« پس [شیر] مادر را گفت: بازگوی از کدام کس شنودی، تا آن مرا در کشتن دمنه بهانه‌ای باشد... » (منشی،۱۳۸۱:۱۵۰)

- خلاصهٔ قصه دادمه و داستان

در این حکایت، از سلطان (شیر) به هنگام خواب حرکتی سهو سر می‌زند. دادمه به این حرکت می‌خندد. شاه مستبد از شدت خشم یا خجالت او را به زندان می‌افکند. اگر سعی و تلاش یار باوفای او"داستان"، مؤثر واقع نمی‌شد، دادمه به مرگ محکوم می‌شد.

در حکایت « دادمه و داستان» پنج نقش از هفت نقش مورد نظر پراپ دیده می‌شود.

۱- داستان که نقش قهرمان را دارد.

۲- وزیر یا همان خرس که شخصیت شریر قصه محسوب می‌شود.

۳- شخص مورد جستجو که دادمه می‌باشد و در زندان اسیر است.

۴- یاری‌دهنده که فرخزاد(خرگوش) است.

۵- بخشنده که پادشاه عهده‌دار این نقش است.

با مشخص شدن قطب‌های مثبت و منفی داستان یعنی داستان و خرس(وزیر) تنش اصلی در این حکایت میان این دو قطب صورت می‌پذیرد. داستان به عنوان یک قهرمان در تلاش است که دادمه را به عنوان شخص مورد جستجو که در زندان اسیر است آزاد کند اما شرارت‌ها و اغواگری‌های شخصیت شریر داستان یعنی خرس(وزیر) باعث می‌شود تا داستان در رسیدن به هدف خود دچار مشکل شود و در همین زمان خرگوش در نقش یاری‌گر به کمک داستان می‌آید و به طور غیرمستقیم او را در رسیدن به هدف و نجات دادمه یاری می‌کند. پنجمین و آخرین نقش نیز پادشاه است که نقش بخشنده را عهده‌دار است و قهرمان، آزادی دادمه را از او می‌خواهد و او دادمه را می‌بخشد و از زندان رها می‌سازد.

در این حکایت شیر به عنوان سلطان یا پادشاه آمده که دارای دو وزیر زیرک به نام‌های دادمه و داستان است و به گونه‌ای کاملاً محافظه‌کارانه بیان می‌شود که پادشاهان تا چه میزان مستبد، خودخواه، کم‌خرد و غیرقابل اعتماد هستند که ممکن کوچک‌ترین اشتباه باعث شود تا دوستان و نزدیکان خود را با کمترین خطا و ناعادلانه به مرگ محکوم کنند.

ب) گفتمان:

عبارت است از « آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه داریم.» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲) در این سطح به عناصری همچون زمان، مکان و تلمیح بیشتر توجه می‌شود.

در حکایات دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بیشتر با دو نوع گفتگو مواجه هستیم: گفتمان مستقیم و گفتمان غیرمستقیم.

۱- در گفتمان مستقیم« سخن و اندیشه اشخاص را همان‌طور که در اصل بر زبان و اندیشه او جاری شده است، سرراست و مستقیم نقل می‌کند.» (حرّی، ۱۳۸۸: ۶۴)

« دمنه گفت: هر که بمحل رفیع رسید اگر چه چون گل کوتاه زندگانی باشد عقلا آن را عمر دراز شمرن بحسن آثار و طیب ذکر، و آنکه بخمول راضی گردد اگرچه چون برگ سرو دیر پاید بنزدیک اهل فضل و مروت وزنی نیارد.» (منشی، ۱۳۸۱: ۶۳)

« داستان گفت: بر ملک چرا می‌خندی؟ نه واقعه بدیع و نه شکلی شنیع دیدی که ازو صادر آمده، این ضحکه بارد و این استهزاء ناوارد بر کجا می‌آید؟» (وراوینی، ۱۳۹۲: ۲۸۲)

۲- در گفتمان غیرمستقیم « شخصی دیگر که معمولاً راوی است کلام و اندیشه شخصیت را از زبان خود و غیرمستقیم نقل می‌کند.» (حرّی، ۱۳۸۸: ۶۴)

«وعواقب مکر و غدر همیشه نامحمود بوده ست و خواتم بدسگالی و کید نامبارک. و هر که دران قدمی گزارد و بدان دستی دراز کند آخر رنج آن بروی او رسد و پشت او بر زمین آرد.» (منشی، ۱۳۸۱: ۱۲۶)

« خرس اندیشید که خاموشیِ ملک دلیلِ رضای اوست به خلاصِ دادمه.» (وراوینی،۱۳۹۲: ۳۰۹)

- زمان: یکی از عناصری که در سطح گفتمان باید به آن توجه داشت، عنصر زمان است. در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان نامه زمان تقویمی تاریخی حکایات نامشخص و نامعلوم است و نمی توان آنها را به دوره و عصر و زمان خاصی از تاریخ نسبت داد. چرا که حکایات بیشتر از زبان حیوانات بین می‌شود و حیوانات درک درستی از زمان و تقویم ندارند.

«آورده‌اند که ماهی‌خواری بر لبِ آبی وطن ساخته بود، و بقدرِ حاجت ماهی می‌گرفتی و روزگاری در خِصب و نعمت می‌گذاشت... ».(منشی،۱۳۸۱:۸۲)

« شنیدم که روزی خسرو با بزورجمهر در بستان‌سرایی خرامید، برکنارِ حوضی بتماشای بطان بنشستند که هر یک برسان زورقِ سیمین بر رویِ دریای سیماب گذر می‌کردند...» (وراوینی،۱۳۹۲: ۳۱۵)

در هر دو نمونه آورده شده از دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه با توجه به شروع داستان که با کلماتی همچون "شنیدم" و "آورده‌اند" آغاز شده شاهد زمان خاصی نبوده و هیچ اطلاع و آگاهی به خواننده در مورد زمان وقوع داستان داده نمی‌شود.

- تلمیح: تلمیحات نیز به عنوان یکی از مؤلفه‌های مورد بحث در سطح گفتمان حائز اهمیت هستند. تلمیحات به کار رفته در دو اثر کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بیشتر بار اخلاقی دارند و باعث شده‌اند که این دو کتاب هر یک به اثری تعلیمی/ اخلاقی تبدیل شوند. تلمیحاتی که در حکایات مربوط به این کتاب آمده را می‌توان از لحاظ نحوه بیان راوی به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

الف) قطعاتی که از کتاب‌های مختلف آورده می‌شود؛

ب) ابیاتی از یک شعر با سراینده‌ای نامعلوم؛

ج) بیان نقل قولی از دیگران توسط راوی.

ج) روایتگری:

« روایتگری به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد و مؤلف عاملی است که مسئولیت تولید روایت و انتقال را بر عهده دارد. »(لوته، ۱۳۸۸: ۱۳) « در متن روایی، راوی صدایی است که سخن می‌گوید. مسئولیت کنش روایت بر دوش اوست و داستان را به عنوان امر واقعی تعریف می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۳) راوی به دو صورت اوّل شخص و سوم شخص وجود دارد. در روایت به شیوه اول شخص، نقل داستان به یک "من" واگذار می‌شود که یکی از شخصیت‌های داستان است و ماجرا از زبان او به روایت در می‌آید..

در روایت به شیوه سوم شخص « نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و در حکم مایشاء و دانای کل به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و با ذهنیت آنها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۹۴)

حکایت‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از زبان راوی سوم شخص، که دانای کل محدود می‌باشد، روایت می‌شود. این راوی با توجه به جایگاهی که حکایت‌ها از آن سطح روایت می‌شوند، می‌تواند هم فراداستانی و هم میان‌داستانی باشد. در حکایت‌های این دو کتاب راوی میان‌داستانی از بسامد بالایی برخوردار است.

« حکما گفته‌اند که پادشاه باید که خدمتگاران را از عاطفت و کرامتِ خویش چنان محروم ندارد که یکبارگی نومید گردند و بدشمنانِ او میل کنند، و چندان نعمت و غُنیَت ندهد که بزودی توانگر شوند و هوسِ فضول بخاطرِ ایشان راه جوید، و إِقتِدا بآداب ایزدی کند و نص تنزیل عزیز را إمام سازد ». (منشی،۱۳۸۱:۹۳)

«خرس چون این بشنید، نایره‌ی بغض از درونِ او شعله برآورد و قاروره‌ی قدح در گفتارِ داستان انداختن گرفت ». (وراوینی،۱۳۹۲: ۳۲۲)

نتیجه‌گیری:

هر گاه بر اساس اصل تقابل‌های دوگانه به بررسی داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه می‌پردازیم در می‌یابیم که تقابل خیر و شر و خوبی و بدی در بیشتر حکایت‌های این دو کتاب به چشم می‌خورد. در اکثر داستان‌های این دو اثر جدال میان دو قطب مثبت و منفی است که باعث ایجاد تنش در داستان شده و خواننده را در پیگیری داستان مصمم‌تر می‌سازد تا دریابد که پیروزی از آن چه کسی می‌شود. شیوه داستان‌پردازی در این دو کتاب نیز بر به شیوه داستان در داستان است به این صورت که در یک داستان ما با چندین زیرداستان که خود شامل زیرداستان‌های دیگری هستند مواجه می‌شویم. راوی در اکثر داستان‌های این دو اثر دانای کل می‌باشد که بر کل داستان اشراف داشته و نسبت به موضوع آگاهی کامل دارد. شخصیت‌پردازی در این دو اثر به صورت غیرمستقیم و مبتنی بر گفتار است یعنی اصل کنش دو شخصیت اصلی بر پایه گفت و شنود می‌باشد. بیشتر حکایت‌های آمده در این دو اثر از ساختار یکسانی برخوردار بوده و به گونه‌ای است که در خلال داستان‌های بیان شده از زبان حیوانات و گاه انسان‌ها به مواردی از نقد اجتماعی و سیاسی بر می‌خوریم. عناصر داستان نیز در محور همنشینی ثابت و در محور جانشینی متغیر هستند.

و در پایان شاید لازم باشد تا به نظر برخی از صاحب‌نظران در این باره پرداخت که هدف از تألیف این دو کتاب رسیدن به دو مقصود بوده که یکی به مردم جامعه و دیگری به فرمانروایان مربوط می‌شود. به اعتقاد برخی از پژوهشگران کلیله و دمنه کتابی است که « از تالیف آن، تحقق دو هدف مورد نظر بوده است: هدف نخست به توده مردم مربوط می‌شود که چون آن را بخوانند، موضع خود در قبال پادشاه و لزوم فرمانبرداری از او را

دریابند. اما هدف دوم به شاهان مربوط است تا با خواندن آن به جایگاه خویش در نزد رعیت پی برده و با آنان به نیکی رفتار نمایند و منافعشان را منظور بدارند».

ندا،۱۳۸۳ : ۱۵۴) در مرزبان نامه نیز با این مسئله به گونه‌ای موجه می‌شویم و با توجه به داستان‌های آمده در آن در می‌یابیم که چگونه وزیران و اطرافیان سلطان و کارگزاران دولتی از مقام و جایگاه خود در رسیدن به اهدافشان استفاده می‌کردند و چه بسا که در این راه به ظلم و ستم متوسل می‌شدند. خواندن این کتاب می‌تواند راه گشایی باشد برای حل این مشکل هم برای توده مردم که به جایگاه خود در میان بزرگان مملکتی پی ببرند و به فرمانبرداری از آنها بپردازند و هم همچون چراغی باشد برای آن دسته از افراد و بزرگان و اشراف سلطنتی در مسیر تاریک و پر از خطر کشورداری که برای حفظ منافع و جایگاه خود در میان مردم باید به عدل و انصاف و از روی خرد و دانش عمل کرد و از ظلم و ستم و مشورت با مشاوران نالایق و بی‌خرد پرهیز نمود.

منابع:

۱- احمدی، بابک(۱۳۸۹). « ساختار و تاویل متن». تهران: مرکز.

۲- بارت، رولان(۱۳۸۷). «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها». ترجمه محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.

۳- پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸). «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان». ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۴- تولان، مایکل(۱۳۸۶). «روایت‌شناسی درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی-». سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

۵- حرّی، ابوالفضل(۱۳۸۸). « همبستگی بیان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد». فصل‌نامه نقد ادبی. سال ۲. شماره ۷. صص ۵۹-۷۸ .

۶- صفا، ذبیح الله(۱۳۶۹). « تاریخ ادبیات در ایران». چاپ دهم. تهران: انتشارات فردوس.

۷- کشاورز، کریم(۱۳۷۱). «هزار سال نثر پارسی». چاپ چهارم. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۸- لوته، یاکوب(۱۳۸۸). «روایت در سینما و ادبیات». ترجمه امید نیک فرجام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

۹- محجوب، محمد جعفر(۱۳۷۸). «خاکستری هستی». تهران: مروارید.

۱۰- مکاریک، ایرناریما(۱۳۸۸. « دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر». ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.

۱۱- منشی، نصرالله بن محمد (۱۳۸۱). « کلیله و دمنه». تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چاپ بیست و دوم. تهران: امیرکبیر.

۱۲- میرصادقی، جمال(۱۳۸۶). « ادبیات داستانی». چاپ پنجم. تهران: سخن.

۱۳- ندا، طه(۱۳۸۳).« ادبیات تطبیقی». ترجمه هادی نظری منظم. تهران: نشر نی.

۱۴- وراوینی، سعدالدین(۱۳۹۲). « مرزبان‌نامه». به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چاپ بیستم. تهران: صفی علیشاه.

بررسی کارکرد و نقش داستان درونه‌ای سندباد بحری در داستان چهارچوب هزار و یک شب

مهسا کاظمی[1]
فرید دادخواه[2]

چکیده

قصه‌ها و افسانه‌های یک قوم نمایان‌گر فرهنگ و پیشینه‌ی آن قوم هستند و تحلیل درست آن‌ها راهی برای شناخت درست‌تر و کامل‌تر پیشینه‌ی فرهنگی آن‌هاست. از این میان مجموعه‌ی *هزار و یک شب* یکی از منابع غنی قصه‌های کهن از جمله قصه‌های ایرانی است. در این پژوهش ما با بررسی *قصه‌ی سندباد بحری* سعی در جستن علل تفاوت در نوع روایت این داستان درونه‌ای و چرایی و کارکردهای آن در داستان چهارچوب *هزار و یک شب* (که همان روایت‌گری شهرزاد است) داریم. در ابتدا با ذکر پیشینه روایت‌شناسی و دسته‌بندی کارکردهای داستان‌های درونه‌ای در *هزار و یک شب*، به روشن‌ساختن روش کار و بیان فرض‌های پژوهش پرداختیم. سپس با تحلیل داستان و دریافتن ارتباط بین شخصیت‌های سندباد بحری و سندباد حمال و شهرزاد، به این نتیجه رسیدیم که هر دو سندباد نماد دوجنبه از شخصیت شهرزاد می‌باشند و به‌نوعی سندباد بحری می‌تواند نماد شخصیت آرمانی شهرزاد باشد. علاوه بر آن، این داستان می‌تواند جنبه‌ی پندآموزی داشته و وسیله‌ای برای کاهش خشم شهریار باشد.

کلیدواژه‌ها: هزار و یک شب، داستان درونه‌ای، سندباد بحری، شهرزاد.

---

[1]-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران و دانشجوی کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران – kazemi.mahsa90@gmail.com

[2]-دانشجوی کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی – farid.dadkhah92@gmail.com

مقدمه

افسانه‌ها و قصه‌ها به عنوان نمادی برای هویت و فرهنگ یک ملت همواره کارکردی اجتماعی و گاهی فراتر از آن دارند. برای قصه‌ها نمی‌توان نویسنده یا نویسندگان مشخصی متصور شد. قصه‌ها و افسانه‌ها در دل یک ملت جای دارند و به صورت سینه به سینه منتقل می‌شوند. تبادل فرهنگی ملل باعث گسترش فرهنگ و در نتیجه وام‌گیری قصه می‌شود. *هزار و یک شب* نیز ازین دسته است. *هزار و یک شب* مربوط به یک ملت نیست و بیشتر یک فرهنگ را در بر می‌گیرد؛ پس نمی‌توان برای آن ریشه‌ای معین در نظر گرفت. در بررسی فرهنگ یک ملت بررسی قصه‌ها نقشی اساسی دارند. از مهم‌ترین روش‌های بررسی این مقوله می‌توان به پژوهش‌های ولادمیر پراپ و روایت‌شناسی اشاره کرد.

ریشه‌های روایت‌شناسی

ریشه‌های روایت‌شناسی و بررسی ساختار داستان را می‌توان در کار ولادمیر پراپ بر روی قصه‌های پریان روسی جست. وی در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، قصه‌های پریان روسی را بررسی کرد و الگو و طرح جامع قصه‌های پریان را به دست آورد. پراپ برای این کار، قصه‌ها را بر اساس خویشکاری/ کارکرد که به عنوان عنصر بنیادین قصه از آن یاد می‌کند، مورد بررسی قرار داد (پراپ، ۱۳۹۲: ۱۴۵). توماشفسکی در مقاله «مضمون شناسی» به تفاوت میان داستان و طرح اشاره می‌کند؛ وی همچنین اشاره می‌کند که می‌توان با تقلیل یک اثر به عناصر مضمونی‌اش به بخش تقلیل‌ناپذیری رسید که از آن به بن‌مایه یاد می‌کند (توماشفسکی، ۱۳۸۸: ۱۰۷). تزوتان تودوروف بیش از همه در تبیین روایت‌شناسی ساختارگرا نقش داشت. او بود که اصطلاح روایت‌شناسی را در سال ۱۹۶۹، در کتاب دستور زبان دکامرون مطرح کرد. وی بن‌مایه را به مجموعه‌ای از گزاره‌های مقدماتی تقلیل می‌دهد. وی خاطر نشان می‌کند که پراپ، عناصر ثابت را سزاوار نقش می‌داند؛ حال آن‌که در نظر او می‌توان بن‌مایه آغازین را به مجموعه‌ای از گزاره‌های مقدماتی تقلیل داد.

وی این واحدهای کمینه را گزاره روایی می‌نامد. (تودوروف، ۱۳۹۲: ۸۷) از دیدگاه تودوروف، گزاره‌ها زنجیره‌های بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند؛ بلکه چرخه‌هایی را تشکیل می‌دهند. وی این واحد سطح بالاتر را پی‌رفت می‌نامد و مرز آغاز و انجام پی‌رفت‌ها را تغییر شکل گزاره آغازین می‌داند.

آن‌چه که ما به عنوان خواننده با آن برخورد می‌کنیم، متن است. هر متن از پی رفت‌های بسیاری تشکیل می‌شود. تودوروف ترکیب پی‌رفت‌ها را سه گونه می‌داند:

۱- درونه‌گیری: در این حالت یک پی‌رفت کامل جایگزین گزاره‌ای از پی‌رفت نخست می‌گردد؛

۲- زنجیره‌سازی: در این حالت پی‌رفت‌ها یکی پس از دیگری به دنبال هم می‌آیند؛

۳- تناوب یا درهم تنیدگی: پی‌رفت‌ها در این نوع از ترکیب یکی پس از دیگری نمی‌آیند. در این حالت گزاره پی‌رفت نخست ممکن است بعد از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم بیاید. (تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۱- ۹۴)

طرح داستانی و مایه داستانی

در روایت ما با دو مقوله روبه‌رو هستیم: وقایع روایت شده و نحوه روایت آنان. توماشفسکی در مقاله خود به تمایز **مایه داستانی و طرح داستانی** اشاره می‌کند. از نظر وی طرح داستانی و مایه داستانی، هر دو رویدادهایی یکسان را عرضه می‌کنند اما در طرح، رویدادها با آرایشی خاص و توالی منطقی به هم مرتبط می‌شوند. (توماشفسکی، ۱۳۸۸: ۱۰۷) تولان نیز در تعریف داستان می‌نویسد: «فابیولا یا داستان، توصیف وقایع مهم داستان که با ترتیب زمانی واقعی ظاهر شده‌اند و همچنین فهرستی به همین اندازه کلی از نقش‌هایی است که شخصیت‌های داستان ایفا می‌کنند...سوژه یا دیسکورس [طرح داستانی]به معنی همه روش‌هایی است که نویسندگان در روش‌های مختلف ارائه داستان اصلی از آن‌ها استفاده می‌کنند.» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۳-۲۴)

راوی و روایت‌شنو

هر قصه‌ای، گوینده و شنونده‌ای دارد. همانطور که در دستور زبان بین اول شخص، دوم شخص و سوم شخصی تمایز وجود دارد؛ در روایت‌شناسی نیز این تقسیم‌بندی وجود دارد: راوی، اول شخص است که سخن می‌گوید. روایت‌شنو، دوم شخص است که مخاطب سخن قرار می‌گیرد و فرد یا شیئی که درباره اش روایت می‌شود، سوم شخص است. (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۵- ۱۶) «در بسیاری از روایت‌ها، بخصوص روایات درونه‌گیر، بیش از یک راوی وجود دارد و می‌توان برای آن‌ها سلسله مراتبی قائل شد. راوی اصلی، تمام روایات را معرفی می‌کند و به همین ترتیب راوی دوم و سوم و الی آخر وجود دارد. راوی می‌تواند در نقل رخدادها سهیم باشد. اگر سهیم باشد اغلب، روایت، اول شخص خواهد بود. اگر

راوی در حوادث نقل شده دخالت و مشارکتی نداشته باشد روایت سوم شخص است.گاهی راوی جزو شخصیت‌ها است اما خود را با ضمیر سوم شخص می‌نامد (مانند بخشی از داستان حاسب‌کریم‌الدین که ملکه ماران و جانشاه تا نیمه روایت خود را در قالب سوم شخص نشان می‌دهند). گاهی راوی در رویدادهایی که خودش نقل می‌کند مهم نیست ولی جزو شخصیت‌های رویدادهایی است که راوی دیگری آن‌ها را نقل می‌کند مانند شهرزاد در *هزارویک‌شب*.» (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۲)

به همین ترتیب نیز می‌توان پایگانی برای روایت‌شنوها در نظر گرفت. روایت‌شنویی که سرانجام همه رویدادها برای او نقل می‌شود، روایت‌شنو اصلی است و آن که بخشی از روایات برای او نقل می‌شود روایت‌شنو دوم و سوم و الی آخر است. روایت‌شنو نیز مانند راوی دارای شکلی پیازی است. بدین معنی که همانطور که راوی از بیرون متنی به درون متنی تغییر می‌کند و این زنجیره می‌تواند ادامه داشته باشد و راویان درون متنی اضافه شود، روایت‌شنو نیز از بیرون متنی به درون متنی منتقل می‌شود و هر روایت به ترتیب روایت‌شنو خود را دارد و در این حالت زنجیره‌ای از راویان و روایت‌شنوها به صورت هرمی بوجود می‌آید.

روایت‌شنو مانند راوی نیز می‌تواند جزو شخصیت‌ها باشد. می‌تواند در حوادث سهیم باشد یا نه. در *هزارویک‌شب* گاه جان راوی در گرو روایت‌شنو است مانند شهرزاد و شهریار؛ گاه روایت‌شنو در سرنوشت راوی دخالت می‌کند و یا کاری برای او انجام می‌دهد مانند بسیاری از قصه‌هایی که هارون‌الرشید روایت‌شنو است. برای مثال در داستان محمد جواهر فروش، هنگامی که هارون‌الرشید داستان محمد را می‌شنود، ترتیبی می‌دهد تا وی به وصال معشوقش برسد. گاه نیز مانند داستان *سندباد بحری* یک ساختار تو در تو در سیر روایت وجود دارد؛ به صورتی که راوی کل که شهرزاد است روایتی را با یک راوی ثانویه بیان می‌کند که این راوی ثانویه سیر روایت را پیش می‌برد و در این روایت دو راوی (شهرزاد و سندباد بحری) وجود دارد و دو روایت‌شنو (شهریار و سندباد حمال).

درونه‌گیری

ساده ترین تعریف درونه‌گیری آوردن یک داستان در دل داستان دیگر است. درونه‌گیری زمانی اتفاق می‌افتد که در داستانی که راوی نخست تعریف می‌کند، شخصیت یا شخصیت‌ها داستانی تعریف می‌کنند و در روند داستان مبدا، داستان های دیگر بوجود می‌آید. برخی هندیان را مبدع این روش می‌دانند. در بسیاری از کتاب‌های هندیان از

جمله *پنجاتنترا*، *رامایانا* و *مهابهاراتا* از این روش استفاده شده است. این کتاب‌ها از یک داستان اصلی تشکیل شده‌اند، داستان‌هایی در آن نقل می‌شود و در انتهای کتاب داستان چارچوب به پایان می‌رسد.گاهی هم مثل کلیله و دمنه فارسی تمام نمیشود.

تودوروف در مقاله «روایتگران»، درباره ساختار درونه‌گیری بحث می‌کند. او شکل و ساختار درونه‌گیری را مطابق با شکل نحوی توابع در زبان می‌داند. همانطور که هر اسمی به تابعی نیاز دارد تا آن را توضیح دهد (من به آن جاده‌ای رسیدم که درختان سپیدار فراوان داشت که یادگار زمانی دور بود که...) هر شخصیت تازه که وارد داستان می‌شود به مثابه اسمی است که تابعش داستان جدیدی است که می‌گوید. (اخوت ۱۳۷۱، ۲۷۴)

در این شکل و ساختار ما با چند سطح و لایه از روایت مواجه هستیم:

سطح اول که در داستان دیگر درج نشده است و راوی کل آن را روایت می‌کند. (داستان چارچوب هزارویک شب که توسط راوی بیرون متنی گفته می‌شود.)

سطح دوم: داستانی که در سطح اول درج شده و توسط راوی درون‌متنی گفته می‌شود. (داستان‌هایی که شهرزاد نقل می‌کند.)

سطح سوم: داستانی که در سطح دوم گنجانده می‌شود. (داستان هایی که شخصیت‌های داستان‌های شهرزاد نقل می‌کنند.)

و.... این روند می‌تواند تا بی نهایت ادامه داشته باشد. به تناسب سطوح می‌توانیم راوی اول (دانای کل یا راوی برون‌متنی)، راوی دوم، راوی سوم و... داشته باشیم.

نلز روایت‌های درونه‌ای را به دو دسته تقسیم می‌کند: عمودی و افقی. روایت درونه‌ای عمودی هنگامی است که علاوه‌بر تغییر راوی از راوی برون متنی به راوی درون متنی، سطح روایت نیز تغییر کند؛ بدین معنا که راوی داستان دیگری جز داستان داستان اصلی و چارچوب را روایت کند. برای مثال شهرزاد در مقام راوی برون متنی، نسبت به شخصیت‌های داخل داستان، داستان بازرگان و عفریت را نقل می‌کند که بازرگانی به جرمی ناخواسته محکوم به مرگ شده است. سه پیرمردی که وارد داستان می‌شوند، هر یک به عنوان راوی درون متنی داستانی را نقل می‌کنند که متفاوت از داستان چارچوب بازرگان است. اما در روایت افقی، سطح روایت تغییری نمی‌کند و صرفا راویان مختلف از یک ماجرا وجود دارد که آن را نقل می‌کنند. (Nels, 2005: 105)

در *هزار و یک شب* روایت‌های افقی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

دسته اول داستان‌هایی هستند که کل داستان از زبان شخصیت‌ها تعریف می‌شود؛ درواقع شهرزاد روایت‌گویی را بر عهده شخصیت‌های داستان می‌گذارد. برای مثال در داستان علی‌بن‌بکار، این شخصیت‌های داستان هستند که هر کدام از زبان خود ماجراهایی را که شاهد آن بوده‌اند تعریف می‌کنند و به صورت پازل‌گونه‌ای تمامی روایت اصلی را شکل می‌دهند.

دسته دیگر داستان‌هایی هستند که شخصیتی طی روایت داستان اصلی از زبان راوی اول از داستان کنار گذاشته می‌شود و دیگر نشانی از او در داستان نیست؛ درواقع روایت دو قسمت می‌شود: راوی اول دنباله ماجراهای یک شخصیت را پی می‌گیرد و بعد از مدتی شخصیت کنار گذاشته شده به صحنه داستان بازمی‌گردد و از زبان خود اتفاقاتی را که افتاده و از دید خواننده به دلیل قطع روایت دور مانده است، روایت می‌کند. برای مثال در داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال هنگامی که راوی از گرفتاری سیف الملوک و همراهانش در طوفان می‌گوید از همراه اصلی سیف‌الملوک- ساعد- سخنی به میان نمی آورد و بدین ترتیب از داستان محو می‌شود اما بعد از مدتی ساعد پیدا می‌شود و از اتفاقاتی که برایش بعد از طوفان افتاده است صحبت می‌کند. در حقیقت، اینجا پرش زمانی و بازگشت به گذشته‌ای که در جایی از داستان قطع شده است، باعث ایجاد چنین شکلی از روایت شده است اما درونه‌گیری به معنای اینکه با داستان دیگری مواجه هستیم، اتفاق نیفتاده است.

دسته آخر داستان‌هایی هستند که شاید بتوان گفت زیرمجموعه‌ای از داستان‌های دسته قبل هستند. این داستان‌ها در حقیقت تکرار بخشی از روایت اصلی از زبان راوی درون متنی است. برای مثال در داستان دو وزیر، راوی ماجرا زندگی علی و انیس الجلیس را روایت می‌کند. در نیمه داستان، هارون الرشید از علی می‌خواهد تا داستان زندگی‌اش را تعریف کند و علی از ابتدا اتفاقاتی را که برای خودش و انیس‌الجلیس افتاده است را نقل می‌کند. در اینجا نیز درونه‌گیری اتفاق نیفتاده است؛ چرا که داستان دیگری جز داستان چارچوب روایت نشده است و صرفا راوی دیگری جز راوی اصلی، همان ماجراها را بازگو کرده است. در داستان نعمت و نعم نیز چنین اتفاقی می‌افتد. خواهر خلیفه برای وی مجددا داستان نعمت و نعم را که برای خواننده پیش از این روایت شده، بازگو می‌کند.

کارکرد داستان‌های درونه‌ای

درونه‌گیری یکی از ویژگی‌ها و تمهیدات ساختاری است که *هزارویک‌شب* نمونه عالی این روش روایت است. این پرسش به ذهن می‌رسد که داستان‌های درونه‌ای چه نقشی را در داستان اصلی ایفا می‌کنند و چه کارکردهایی دارند یا به بیان دیگر انگیزه و هدف هر کدام از شخصیت‌ها از روایت‌گری چیست. گرهارت برای داستان‌های درونه‌ای سه کارکرد در نظر می‌گیرد: داستان به عنوان خون‌بها، سرگرمی و به دست آوردن زمان. (Gerhardt 1963, 395) انگیزه اصلی شهرزاد به عنوان راوی *هزارویک‌شب*، به تاخیر انداختن مرگ و نجات یافتن از آن است؛ درواقع شهرزاد داستان‌ها را به مثابه خون‌بهای خود برای شهریار نقل می‌کند. شخصیت‌های داستان‌های شهرزاد نیز هر کدام به انگیزه‌ای دست به روایت‌گری می‌زنند. برای مشخص شدن این انگیزه‌ها به دو نکته باید توجه کرد: یکی قصد صریح و آشکار راوی و یا روایت‌شنو از روایت کردن است. برای مثال در داستان بازرگان و عفریت، سه پیرمرد برای نجات جان بازرگان به عفریت پیشنهاد می‌دهند تا برایش حدیثی طرفه بگویند و اگر عفریت از آن‌ها خوشش آمد از خون بازرگان بگذرد. در اینجا راویان صراحتا می‌گویند که داستان‌هایشان را به عنوان خون‌بها به روایت‌شنو پیشکش می‌کنند. دیگر، گاه گفته صریح راوی با نتیجه و هدف نهایی متفاوت است. برای مثال در داستان مکر زنان، وزیران به صراحت داستان می‌گویند تا پادشاه را از مکر و حیله زنان آگاه کنند و به او هشدار دهند اما در نهایت قصدشان این است تا ملکزاده را از مرگ نجات دهند. بنابراین یک داستان ممکن است چندین کارکرد داشته باشد. به همین علت یک داستان، گاه ذیل بیش از یک عنوان کارکرد ممکن است قرار گرفته باشد.

کارکرد داستان‌های درونه‌ای در *هزارویک‌شب* به هفت دسته تقسیم می‌شود:

۱- نجات از مرگ

۲- تحذیر فرد

۳- ترغیب

۴- استدلال

۵- رازگشایی

۶- سرگرمی

۷- پند و آموزش

داستان‌های درونه‌ای را با توجه به نقشی که در ساختار داستان چارچوب ایفا می‌کنند و همچنین دخالت در روند، ادامه و شکل‌گیری آن می‌توان به دو گروه بزرگ تقسیم کرد:

داستان‌هایی که در ساخت و پرداخت داستان چارچوب نقش دارند و داستان‌هایی که چنین نقشی ندارند.

داستان‌هایی که نقش ساختاری دارند به دو شیوه استفاده می‌شوند:

۱- داستان‌هایی که شکل‌گیری داستان چارچوب ودرونه‌گیر به آن‌ها بستگی دارد به بیان دیگر، برخی داستان‌های درونه‌گیر به خودی خود مستقل نیستند و از بهم پیوستن داستان‌های کوتاه و بلند بوجود می‌آیند. این شیوه چنان که گفته شد، ریشه هندی دارد و اسکلت و چارچوب *هزارویک‌شب* بر آن استوار است.

۲- دسته دیگر داستان‌هایی هستند که به شکلی که داستان های قبل در روند و تغییر داستان نقش داشتند، عمل نمی‌کنند و بیشتر حرکتی تازه در داستان چارچوب ایجاد می‌کند. برای مثال داستان "عزیز و عزیزه" بعد از نقل شدن باعث می‌شود تا تاج‌الملوک به جستجوی صاحب نقش غزالان برود و سرنوشت و اتفاقات تازه‌ای رقم می‌خورد. در اینجا داستان مادر مانند دسته قبل سیر مشخصی ندارد که افراد داستان بخواهند با قصه‌گویی آن را عوض کنند. در داستان بازرگان و عفریت سیر داستان مشخص است؛ بازرگانی ناخواسته باعث قتل فرزند عفریتی شده و عفریت می‌خواهد او را قصاص کند اما افراد تازه‌وارد قصه با قصه‌گویی مانع از آن می شوند. در اینجا برای داستان مادر سیری تصویر نشده است. داستان تاج‌الملوک از زمان پیش از تولد او شروع می‌شود، بزرگ می‌شود و روزی در نخجیرگاه با جوانی گریان که نقشی از غزالان بر روی پارچه با خود دارد، روبه‌رو می‌شود. بعد از تعریف کردن داستان جوان است که تاج‌الملوک به عشق دختری ندیده گرفتار می‌شود و برای بدست آوردن آن راهی سفر می‌شود.

داستان‌هایی که در ساختار داستان درونه‌گیر نقشی ندارند نیز به سه دسته کلی تقسیم می‌شوند:

۱- داستان‌هایی که داستان چارچوب، تنها، زمینه را برای نقل آن‌ها فراهم می‌کند و داستان درونه‌ای بدنه اصلی داستان را شکل می‌دهد. یعنی داستان و متنی که خواننده با آن برخورد می‌کند داستان درونه‌ای است نه داستان چارچوب. برای مثال، داستان های مربوط به بی‌خوابی خلیفه از این نوع هستند. داستان چارچوب چنین است که هارون‌الرشید نمی‌تواند بخوابد و فردی برای او داستانی تعریف می‌کند. داستانی که برای خلیفه تعریف می‌شود، داستان درونه‌ای و در عین حال کل داستانی است که شهرزاد تعریف می‌کند. گاهی روایت اصلی با شروع داستان درونه‌ای قطع و تمام می‌شود و ادامه

داستان مربوط به ماجراهای راوی درون متنی است. مثلا در داستان عبدالله فاضل، داستان چارچوب مربوط به دیر پرداخت کردن خراج از سوی عبدالله است که با پرداخت آن تمام می‌شود. خلیفه، عبدالله را احضار می‌کند تا درباره ماجرایی که شنیده از او سوال کند. عبدالله داستان خود را تعریف می‌کند (داستان درونه‌ای) و بعد از اتمام داستان، راوی سطح بالاتر، شهرزاد، ادامه ماجراهایی را بیان می‌کند که برای عبدالله می‌افتد.

داستان سفرهای هفت‌گانه سندباد نیز در این دسته جای می‌گیرند. چرا که داستان چارچوب - رفتن سندباد حمال به در خانه سندباد بحری و خواندن آن شعرها- زمینه را فراهم می‌کند تا سندباد داستان‌های خود را بیان کند و باعث شکل‌گیری حلقه‌ی داستانی سفرهای سندباد بشود و آن‌چه عملاً به عنوان حکایت می‌خوانیم، داستان‌های درونه‌ای سندباد است.

۲- ایجاد تعلیق و وقفه در داستان اصلی. یکی از کارکردهای داستان درونه‌ای به تعویق انداختن روند داستان است و شهرزاد از همین روش برای به تعویق انداختن زمان مرگ خود استفاده می‌کند اما در اینجا این کارکرد با این هدف مدنظر نیست. در این دسته داستان‌هایی جای می‌گیرند که در داستان چارچوب نقشی در ساختار و معنای آن ندارد. شاید بتوان گفت بیشتر داستان‌های مربوط به سرگرمی و گذراندن وقت چنین کارکرد و نقشی را در دل داستان چارچوب دارند.

۳- داستان‌هایی که نقش ایضاحی دارند و بیشتر مربوط به سرگذشت فرد تازه‌وارد به داستان است.

حال این سوال مطرح می‌شود که به چه دلیل، برخلاف دیگر قصه‌های *هزار و یک شب*، قصه‌های سندباد بحری نقش داستان چهارچوب را ایفا می‌کند؟ و ارتباط داستان سندباد بحری با داستان چهارچوب چیست؟

پیشینه پژوهش

گرهارت در کتاب *هنر قصه‌گویی* به *هزارویک‌شب* می پردازد. در این کتاب وی سیر تطور کتاب و داستان‌ها را بررسی می‌کند و آن را به‌طور خلاصه در نموداری نشان می‌دهد که نخست مواد داستانی و مضامین اولیه‌ای بوده و بعد به دست مؤلفی ناشناس، ساخته و پرداخته می‌شود. راویان و ویرایشگران، نسخه‌های متفاوتی از *هزارویک‌شب* را به‌وجود می‌آورند و در نهایت متن نهایی هزارویک شب که در قاهره تدوین شده است.

فصل چهارم کتاب به تقسیم‌بندی مضمونی داستان‌ها اختصاص دارد و به مرزبندی داستان‌ها می‌پردازد. وی علاوه‌بر توضیحات و تقسیم‌بندی‌های کلی، گاه برخی از داستان‌ها را به‌طور جداگانه بررسی کرده است.

گرهارت در فصل پنجم، به ساختار هزارویک شب می‌پردازد. وی ترتیب و نحوه ارائه رویدادها، بن‌مایه‌های تکراری و متنوع و شخصیت‌های داستان را بررسی می‌کند. او به ساختار درونه‌گیری داستان‌ها اشاره می‌کند و آن‌ها را در سه دسته جای می‌دهد: داستان‌هایی که برای به‌دست‌آوردن زمان بیشتر گفته می‌شوند؛ داستان‌هایی به عنوان خون‌بها و داستان‌های سرگرمی.

نغمه ثمینی در کتاب *عشق و شعبده*، به بررسی ساختمان داستان‌ها، شخصیت‌ها و زبان می‌پردازد. قوت این کتاب فصل پنجم، یعنی تقسیم‌بندی مضمونی داستان‌هاست که ترجمه و تلخیصی از فصل چهارم کتاب *هنر قصه‌گویی* گرهارت است.

در رابطه با درونه‌گیری در *هزارویک شب* تاکنون تحقیق مستقلی انجام نشده است و به صورت پراکنده در کتاب‌ها و مقالات تنها به این شیوه از داستان‌پردازی اشاره شده است. شاید مرتبط‌ترین تحقیق، پایان‌نامه «سیر داستان‌های درونه‌ای ادبیات فارسی تا قرن دهم»، نگارش نسیم زحمتکش در دانشگاه فردوسی مشهد در سال ۱۳۹۰، باشد که با بررسی داستان‌های فارسی که از فن درونه‌گیری به‌عنوان تمهید روایی استفاده کرده‌اند، دو کارکرد معنایی و ساختاری برای روایت‌های درونه‌ای در نظر گرفته است.

دو پایان‌نامه‌ی *بررسی ساختار روایی و عناصر داستانی مجموعه حکایت‌های سندباد بحری در هزار و یک شب* نوشته‌ی لیلا محمدی و *بررسی تطبیقی ساختار روایی در هفت سفر سندباد بحری از هزار و یک شب با آخرین سفر یک ملوان اثر جان بارت* نوشته‌ی اکرم موسوی به بررسی ساختار روایت و عناصر داستانی و ریخت‌شناسی قصه‌ی سندباد بحری پرداخته‌اند.

مفصل‌ترین پژوهش‌ها در درونه‌گیری و تحلیل شخصیت‌های داستان سندباد بحری توسط روانشناس آمریکایی، برونو بتلهایم، در کتاب *افسون افسانه‌ها*[5] و جلال ستاری در کتاب *پژوهشی در حکایات سندباد بحری* انجام شده است.

[5] The uses of enchantment: The meaning and importance of Fairy tales

کتاب افسون افسانه‌ها شامل دو بخش: انبانی پر از جادو و در سرزمین پریان است. در بخش نخست در فصل «سندباد بحری و سندباد باربر» بتلهایم به تحلیل روانکاوانه این داستان پرداخته است.

جلال ستاری نیز به منابع مختلف این داستان و تحلیل‌های مختلف بر روی داستان سندباد بحری پرداخته است.

خلاصه داستان

روزی مرد فقیری به نام سندباد حمال، گذارش به در خانه بازرگانی افتاد. داخل خانه شد و با دیدن شکوه آن ابیاتی خواند که خداوند کسی را در رنج قرار می‌دهد و دیگری را در عیش و طرب. صاحبخانه که سندباد بحری نام داشت وی را فرامی‌خواند و ماجرای توانگری‌اش را برای او می‌گوید (هفت سفر سندباد). سندباد بحری و سندباد حمال با یکدیگر مانوس می‌شوند و تا آخر عمر با هم به خوشی عمر سپری می‌کنند.

سفر اول: سندباد و همراهانش کشتی را سوی جزیره‌ای می‌رانند و لنگر می اندازند که درواقع آن جزیره، یک نهنگ است. پس با حرکت نهنگ کشتی غرق می‌شود و سندباد به سرزمینی می‌افتد که مردمانش مادیان‌های خود را با اسب‌های دریایی آمیزش می‌دهند. سندباد سوار بر کشتی بازرگانان می‌شود و تمام اموال خود را در آن می‌یابد و پس از تجارت به بغداد بازمی‌گردد.

سفر دوم: سندباد در جزیره‌ای به خواب می‌رود و از کشتی جا می‌ماند، پس خود را به پای رخ، پرنده‌ای غول پیکر، می‌بندد و در سرزمین مارها فرومی‌افتد. در آنجا الماس‌های فراوانی می‌یابد و بواسطه کرکسی به فراز کوه می‌رود و آنجا بازرگانی را می‌بیند و با او همسفر می‌شود. پس از بیع و شری به خآن‌هاش بازمی‌گردد.

سفر سوم: سندباد و همراهانش در جزیره بوزینگان آدم‌خوار گرفتار می‌شوند، لیک آخر سر سندباد جان سالم بدر می‌برد و سوار کشتی می‌شود. این بار به جزیره اژدها می‌رسد. بار دیگر سندباد با دشواری بسیار نجات می‌یابد و بازرگانان او را می‌یابند و سندباد همسفر آنان می‌شود.

سفر چهارم: سندباد و یارانش به سبب منحرف شدن کشتی‌شان سر از جزیره مجوسان آدم‌خوار درمی‌آورند. سندباد برخلاف دیگران از غذای مجوسان نمی‌خورد و به همین دلیل سالم می‌ماند و می‌گریزد و از سرزمینی دیگر سردرمی آورد. در آن جزیره ازدواج می‌کند.

زن می‌میرد و طبق رسم مردم جزیره همسر متوفی نیز با او به خاک سپرده می‌شود. سندباد در گور می‌تواند راهی بیابد و به ساحل برسد. آنجا کشتی بازرگانان را پیدا می‌کند و همراه آنان به تجارت می‌پردازد و به بغداد بازمی‌گردد.

سفر پنجم: سندباد و همراهانش جوجه رخ را می‌خورند و به همین علت رخ، کشتی‌شان را منهدم می‌کند. سندباد خود را نجات می‌دهد و به جزیره‌ای می‌افتد که آدمیانی عجیب در آنجا زندگی می‌کردند. یکی از این آدمیان بر دوش سندباد سوار می‌شود و دیگر پایین نمی‌آید. سندباد برای رهایی، وی را مست می‌کند و از شانه‌هایش پایین می‌اندازد و می‌گریزد. در شهری دیگر، سندباد از طریق چیدن جوز هندی ثروتی بدست می‌آورد و به بغداد بازمی‌گردد.

سفر ششم: سندباد راه را گم می‌کند و کشتی در اثر طوفان درهم‌می‌شکند و اهالی کشتی به جزیره‌ای می‌افتند و از گرسنگی جان می‌دهند. تنها سندباد زنده می‌ماند. وی سوار بر تخته‌ای در مسیر رودی حرکت می‌کند و به سرزمینی می‌رسد که پادشاهی مهربان دارد. وی در آنجا می‌تواند با بازرگانان دیگر به سفرش ادامه دهد و به بغداد بازمی‌گردد.

سفر هفتم: بار دگر کشتی سندباد به دلیل حمله ماهی‌های غول پیکر غرق می‌شود. وی به جزیره‌ای متروک می‌افتد و باز سوار بر تخته به روی نهری از آنجا می‌گریزد و توسط شیخی نجات می‌یابد. سندباد با دختر شیخ ازدواج می‌کند. سندباد متوجه می‌شود که اهالی آن سرزمین یک روز مشخص از ماه بال و پر درمی‌آورند و پرواز می‌کنند. سندباد یک بار با آن‌ها همراه می‌شود و به آسمان می رود اما چون نام خدا را به زبان می‌آورد از دست آدم‌های پرنده رها می‌شود. در آخر او می‌تواند به شهر بازگردد و متوجه می‌شود که اهالی آن شهر برادران شیطان هستند. پس پنهانی سوار کشتی می‌شود و به بغداد بازمی‌گردد.

تحلیل

داستان بلند سندباد از هفت حلقه داستانی مستقل در سطح روایی یکسان تشکیل شده است و در حقیقت این داستان‌های درونه‌ای هستند که اصل روایت را شکل می‌دهند. این تنها داستانی است که قهرمان آن در داستان‌های مختلف یکسان است و قهرمان تجربه‌های خود را از سفرهایش در قالب چندین داستان مجزا بیان می‌کند. زمینه برای بیان هر داستان با الگویی یکسان آغاز می‌شود و خاتمه می‌یابد. در آغاز، راوی برون داستان

(شهرزاد) توصیفی از جمع سندباد و یارانش می‌گوید «خوردنی و نوشیدنی بهر ایشان بیاوردند. خوردنی و نوشیدنی بخوردند و بنوشیدند. ایشان را طرب روی داد...آن‌گاه سندباد بحری حدی گفتن آغاز کرد.» و بعد از اتمام هر حکایت نیز از بخشش یک صد مثقال زر سرخ به سندباد بری و خوان گستردن سخن می‌رود و وعده به حکایتی دیگر. همین وعده قصه‌گویی از سوی راوی یادآور وضعیت شهرزاد است که بعد از اتمام هر داستان وعده حدیث طرفه دیگری به شهریار می‌دهد؛ هرچند قصه‌گویی آن‌ها کارکردی متفاوت دارد. شهرزاد وعده به قصه‌ای دیگر می‌دهد تا زنده بماند اما سندباد وعده می‌دهد تا در نهایت، تجربه‌های خویش و علت رفاه و سعادت‌مندی‌اش را بیان کند. بااین‌که این دو دارای کارکردی متفاوت هستند اما شباهت و به نوعی تکرار و وجود این شیوه و شگرد روایت‌گری میان این داستان و داستان درونه‌گیر شهرزاد و شهریار، جالب است و در بقیه حکایات ما این نوع شباهت را نمی‌یابیم. شاید بتوان گفت که این وعده دادن، یکی از خطوط ربطی داستان با داستان چارچوب باشد که ساختاری تقریباً مشابه بوجود آورده است. و یا شاید بتوان گفت که اضافه‌کنندگان داستان‌ها به *هزارویک‌شب*، با استفاده از این شگرد، حلقه داستانی مستقل سندباد را این‌گونه ویرایش کرده و به صورت یکی از داستان‌های کتاب درآورده‌اند.

خود هر داستان نیز با مضمون تکراری میل به سفر و تفرج و فراموش کردن سختی‌های سفر قبل، به یکدیگر وصل می‌شوند و همین تکرار مضمون، نوعی الگوی صوری را نیز بوجود می‌آورد. حکایت سفرها نیز با مضمون برخورد با عجایب و تحمل سختی‌ها با یکدیگر پیوند دارند. در هر سفری سندباد با موجودات عجیب‌الخلقه، آدم‌خوارها و دوال‌پایان و... روبه‌رو می‌شود. عجایبی که سندباد در طول سفرهایش با آن‌ها برخورد می‌کند شبیه به اتفاقاتی است که در داستان بلوقیا، جانشاه و شمسه و سیف‌الملوک مطرح می‌شود. شاید با مقایسه آن‌ها بتوان الگویی از سفرهای دریایی بدست آورد و اینکه چه نوع حوادثی در این دست از سفرها رخ می‌دهد و نزد راویان قصه‌ها به عنوان الگویی تثبیت شده، بوده است که در پژوهشی مستقل باید به این مورد پرداخت.

علاوه بر این‌ها همان‌طور که بتلهایم در کتاب *افسون افسانه‌ها* می‌گوید «عنوان اصلی داستان بی‌درنگ روشن می‌کند که داستان درباره‌ی جنبه‌های متضاد و همان یک شخص است: جنبه‌ای که او را به دنیای دوردست ماجرا و خیال می‌راند، و جنبه‌ای که او را به واقعیت‌های روزمره پایبند کرده است - یعنی نهاد در مقابل منِ او؛ تجلی اصل واقعیت در

برابر اصل لذت.» (بتلهایم، ۱۳۹۲: ۱۰۵) «او هستی مبتنی بر کامیابی‌ها را در کنار هستی مبتنی بر نیازمندی قرار می‌دهد. سندباد درباره‌ی خود و خداوندِ هنوز ناشناس قصر می‌گوید: «اصل و نسب تو اصل و نسب من، و خاستگاه من خاستگاه توست.» تا برای ما تردیدی باقی نماند که این گفته‌ها به دوجنبه‌ی فقط و فقط یک شخص ارتباط دارد.» (بتلهایم، ۱۳۹۲: ۱۰۵) «در واقع از همان ابتدای داستان می‌بینیم که سندباد حمال «روزی از روزها که از اثر آفتاب، آهن می‌گداخت و از گرمی هوا، جگر حربا می‌سوخت»، با پشته‌ای گران بر دوش و مانده و رنجور از شدت گرما و گرانی بار، عرق‌ریزان، و اندوهناک از مشقت زندگی، به خیال‌بافی درباره‌ی زندگی آدمی توانگر می‌پردازد و از دور زمان می‌نالد. بنابراین حکایات شگفت سندباد بحری را می‌توان اوهام (fantaisie) حمال بینوا برای رهایی از زندگانی مشقّت‌بارش تلقی کرد.» (ستاری، ۱۳۸۲: ۷۳-۷۴)

نتیجه گیری

شباهت و الگوی تکراری داستان سندباد با داستان چهارچوب که روایت‌گری شهرزاد است می‌تواند بدین دلیل باشد که شهرزاد خود و آمال و آرزوهای خود را در قالب این داستان به تصویر بکشد. سندباد بحری و سندباد حمال مطابق نظر بتلهایم می‌توانند دو صورت یک شخصیت باشند. مشابهت نام این دو شخصیت نیز گواهی بر این مدعاست. در ارتباط با شهرزاد، این شخصیت که در دو قالب خود را نمایان ساخته می‌تواند تصویری از خواسته‌های شهرزاد برای آزادی و فرونشاندن خشم شهریار باشد.

شهرزاد دختر وزیر است ولی در داستان به عنوان قربانی و زیردست و وسیله‌ای برای انتقام از زنان به شمار می‌رود. نقطه پیوند شهرزاد با سندباد بحری در قصه‌گویی است و وعده به قصه‌ای دیگر. به نظر نگارندگان، شهرزاد با مطرح کردن این قصه به شهریار می‌گوید که اگر من در جایگاه قدرتمندتر از تو بودم به بخشندگی می‌پرداختم همان‌گونه که سندباد بحری چنین می‌کند و این گونه‌ای طلب بخشایش از شهریار است.

همچنین سندباد بحری در برخی موارد با شهریار شباهت دارد. سندباد بحری مردی ثروتمند و بازرگانی با جایگاه اجتماعی بالاست. میل به شنیدن قصه‌ای دیگر و تفرج در داستان‌ها توسط شهریار را می‌توان به میل به تفرج دیگر - با وجود رنج‌های سفر قبلی- سندباد مربوط دانست و این می‌تواند دلیل دیگر شهرزاد برای انتخاب این قصه باشد.

باتوجه به این گفته‌ها کارکرد این داستان علاوه بر پندآموزی و فرونشاندن خشم شهریار، نمایش روحیات و شخصیت شهرزاد است و شاید علت گنجاندن این داستان در مجموعه‌ی *هزار و یک شب* همین امر باشد.

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- بتلهایم، برونو (۱۳۹۲). *افسون افسانه‌ها*. ترجمه‌ی اختر شریعت‌زاده. چاپ سوم. تهران: هرمس.
- پراپ، ولادمیر (۱۳۹۲). *ریخت شناسی قصه های پریان*. ترجمه فریدون بدره ای. چاپ سوم. تهران: توس.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمه محمد شهبا. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
- تسوجی، عبداللطیف (۱۳۹۰). *هزار و یک شب*. چاپ چهارم. ۲ جلد. تهران: هرمس.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت شناسی درآمدی زبان شناختی-انتقادی*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- توماشفسکی، بوریس (۱۳۸۸). «مضمون شناسی». در *گزیده مقالات روایت‌شناسی*. گردآوری مارتین مکوئیلان. ترجمه فتاح محمدی. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
- ستاری، جلال (۱۳۸۲). *پژوهشی در حکایات سندباد بحری، مجموعه پژوهش در قصه‌های جاودان*. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- Gerhardt ،Mia I (1963). *The Art of Story-Telling ،A Literary Study of The Thousand and One Nights*. Leiden: E.J. Brill.
- Nelles, William (2005). "*Embedding*", in Rottledge Encyclopedia of Narrative Theory. Edited by David Herman. U.S.A & Canada.

بررسی سفر قهرمانی شخصیت حکایت بوم و زاغِ کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریهٔ بیداری قهرمان درون

پروین نقدی[۱]
راضیه بیات[۲]

چکیده:
نقد کهن الگویی از نظریه های مهم نقد ادبی است که بر اساس آرای یونگ بنا شده است. کهن الگوها مفاهیم و انگاره هایی جهانی و همگانی هستند که از کهن ترین دوران های گذشته بشری در حلقه های نسلی به وراثت رسیده و در ضمیر (نهان) ناخود آگاه انسان، به عنوان ژرف ترین لایه های ذهن، قرارگرفته است. نظریه پردازانی چون کارول پیرسون و هیوکی مار با توجه به نظرات یونگ مبنی بر تاثیر کهن الگوها در سفر تفرد بشری، دوازده کهن الگوی شخصیت را مطرح نمودند. با توجه به اینکه حکایت های کلیله و دمنه زیبایی های ادبی فراوانی دارد که با نقدها و خوانش های نو می توان عوامل هنری و تاثیر آن را در جامعهٔ مخاطبان روشن کرد، مقاله حاضر بر آن است تا با تکیه بر نظریهٔ بیداری قهرمان درون و با واکاوی کهن الگوهای شخصیت داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه را مورد تحلیل قرار دهد . نتایج این تحقیق نشان می دهد قهرمان داستان بوم و زاغ در سفر به ناخودآگاهی با هدایت و ارشاد نُه کهن الگو به تفرد و یگانگی رشد فردی می رسد.
واژه های کلیدی: نقد کهن الگویی. سفر قهرمانی. پیرسون و کی مار. کلیله و دمنه.

۱-دانشجوی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ndarya78@gmail.com
۲-دانشجوی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور bsomayeh41@gmail.com

مقدمه

جانوران همواره در اندیشهٔ انسان، تأثیری شگرف داشته و در ادبیات مورد استفادهٔ تمثیلی قرار گرفته‌اند. حکایت‌های حیوانات که از آن به «فابل» یاد می‌کنیم، از گونهٔ ادبیات تمثیلی و تعلیمی است و از زبان حیوانات بیان می‌شود. در واقع این داستان یا افسانه ها «منحصرا جنبه اخلاقی ندارند بلکه آنها در عین حال متضمن نکاتی بس روشنگر و آموزنده نیز هستند. از آنجا که خصایص گوناگون و ویژگی های حیوانات را در آن ها می توان یافت، به خصوصیات و کیفیات روحی ما نیز می توان پی برد. چه ما در حقیقت خلاصه و چکیده ایی از نقاط ضعف و قوت موجودات بیشعور هستیم.» (تبریزی ،۱۳۵۹:۶۸۳) از همین رو از عارفان و فیلسوفان بزرگ گرفته تا منتقدان حکومت و سیاست، برای القای مطالب و مسائل خود از این داستان‌ها بهره گرفته‌اند. این نوع داستان ها در ورای شکل و ظاهر کودک‌پسندانهٔ خود، عمیق‌ترین مسائل انسانی را به وسیلهٔ تمثیل و استعاره مطرح می‌کنند. کتاب کلیله و دمنه یکی از مشهورترین آثار نثر ادب فارسی است که «علاوه بر جنبهٔ ادبی از دیرباز به لحاظ مسائل اجتماعی و فکری نیز از اهمیت فراوان برخوردار بوده است، به گونه ای که آن را کتاب سیاست و کیاست خوانده اند.» (شمیسا، ۸۵:۱۳۸۷) این اثر مجموعه ای از داستان های آموزنده است که در اصل برای شاهزادگان هندی نگاشته شده بود. (یوسفی، ۱۵۴:۱۳۷۲) در داستانها و حکایات کتاب کلیله و دمنه نقش اصلی را شخصیتهای حیوانی نظیر :شیر، شغال، آهو، بوم، زاغ، کبوتر، موش و نظایر آن بر عهده دارند که ویژگی و صفات انسانی را پذیرفته و در نقش انسان ظاهر شده اند که جانشین شخصیتهای انسانی شده و متناسب با خصلت هایی که هر حیوان در واقعیت به آن شناخته شده، در قالب قصه جای گرفته اند. در حقیقت با توجه به شخصیت های حیوانی در کلیله و دمنه می توان نمود حالات روحی و روانی انسان ها را در آن جستجو کرد. بر همین اساس در این پژوهش کوشش شده ، تحلیلی روان شناسی از حکایت بوف و زاغ در کتاب کلیله و دمنه بر پایهٔ کهن الگوهای پیرسون و کی مار به دست دهد تا از این رهگذر به این پرسش ها پاسخ داده شود؟ ۱ـ مطابق نظریهٔ پیرسون و کی مار، قهرمان این داستان با برانگیختن کدام کهن الگوهای دوازده گانه شخصیت در وجود خویش قدم در مسیر سفر قهرمانی می گذارد و به تکامل و فردیت

می رسد؟ ۲- آیا قهرمان بازگشت موفقی دارد و مسیر فردیت به طور کامل برای او اتفاق می افتد؟

پیشینهٔ پژوهش

در تبیین پیشینه این تحقیق باید گفت که داستان بیشتر با رویکردی مختلف مورد توجه منتقدان بوده است. پژوهش هایی همچون « نماد شناسی حکایت "بوف و زاغ" در "کلیله و دمنه" بر پایهٔ اساطیر هند و ایران،(۱۳۹۰) تالیف فرانک جهانگرد و همکاران»، این پژوهش با رویکردی اسطوره ای این حکایت را مورد تحلیل قرار داده و با روش تطبیقی به جستجوی خاستگاه های مشترک نمادهای این حکایت در اساطیر ایران و هند پرداخته است.«روایت شناسی "بوم و زاغ" در "کلیله و دمنه"،(۱۳۸۹) تالیف علیرضا نبی لو»، در این مقاله به روایت شناسی داستان بوم و زاغ مبتنی بر نگرش ساختارگرایانه و متمرکز بر دیدگاه گرماس پرداخته شده است. از دیدگاه نقد کهن الگویی یونگی نیز تحلیل های بر چند داستان از کلیله و دمنه صورت گرفته است. همچون«نقد کهن الگویی پادشاه و برهمنان در کلیله و دمنه، (۱۳۹۳)، تالیف فرانک جهانگرد و طیبه گلستانی حتکنی»، در این پژوهش حکایت "پادشاه و برهمنان" با رویکرد کهن الگویی یونگ در ناخودآگاهی جمعی تاویل شده است. « تحلیل اساطیری حکایت "شیر و گاو" در کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای(۱۳۹۱) تالیف علی اکبر سام خانیانی و مصطفی ملک پائین» در این پژوهش تحلیلی اسطوره ایی از حکایت "شیر و گاو" در کتاب کلیله و دمنه بر پایهٔ نمادها و کهن الگوهای یونگ و تلفیق آن با نظریهٔ میتوس هاس شکل دهندهٔ اثر ادبی از نورتروپ فرای به دست داده شده است. اما تا کنون پژوهشی در زمینه بررسی حکایت بوم و زاغ بر مبنای نقد کهن الگوهای دوازده گانه شخصیت کارول پیرسون و کی مار یافت نشده است.

چهارچوب نظری تحقیق

الف) نقد کهن الگویی «یونگ»

نقد روانشناسانه، یکی از مباحث جدید است که در ادبیات شرق نیز مورد توجه قرار گرفته است، نقدی است که بر پایهٔ روانشناسی جدید، از فروید به بعد شکل گرفته است و ارتباط بین ادبیات و روان شناسی و نقد ادبی را بیان می کند. «کارول یونگ از همکاران و شاگردان فروید بود، پس از مدتی به سبب پافشاری فروید و برخی از عقایدش، از جمله

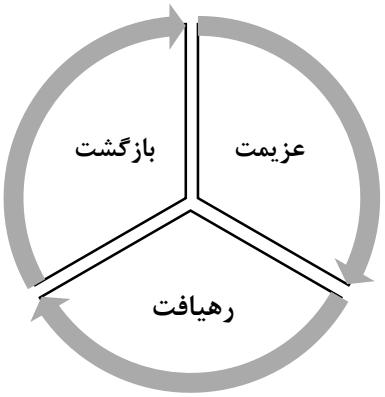
تأثیر غریزهٔ جنسی بر رفتار آدمی، از او جدا شد و مکتبی بنیان گذاشت که به طرح مباحثی نو و مهم از جمله ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها انجامید.» (زرین کوب ۱۳۸۰:ج۲، ۶۹۵) آنچه یونگ کهن الگو یا«صورت های تکرار شوندهٔ ازلی» می نامد، در واقع تجربه های باستانی موجود در ناخودآگاه جمعی است که به واسطهٔ موضوعات یا الگوهای تکرار شونده آشکار می شوند و در طی نسل های متمادی در روان انسان تثبیت و رویاها و خیال پردازی های انسان متجلی می شوند. به عقیدهٔ یونگ کهن الگوهای بنیادین عبارتند از«سایه»،«پرسونا یا نقاب»، «آنیما و آنیموس» و «خود» (جعفری ۱۲۹۰:۱۲۶) کهن الگوی«سایه» بخش ناخودآگاه شخصیت است که شامل ضعف ها و جنبه های دیگر شخصیت بوده که شخص داشتن آنها را نمی پذیرد. «آن دسته از غرایز ابتدایی و حیوانی را نیز شامل می شود که در طی روزگاران و در روند تکوین و دگرگونی و در دخمه های ذهن، ته نشین و یا در سایه جا گرفته است و بخش منفی شخصیت را تشکیل می دهد. (یونگ۱۳۹۲:۱۷۳) کهن الگوی«نقاب» یا ماسک پوششی است که خود برای پنهان ساختن ماهیت حقیقی خود از جامعه ایجاد می کند. (همان، ۸۹) کهن الگوی«آنیما/آنیموس» جنبهٔ زنانهٔ موجود درناخودآگاه مرد و جنبهٔ مردانهٔ موجود در ناخودآگاه زن که به ترتیب آنیما و انیموس نامیده می شود. آخرین کهن الگو از دیدگاه یونگ، فرآیند فردیت یا تحقق "خود" است. «فرآیند فردیت روانی، فرآیندی است که طی آن "من" به عنوان مرکز خودآگاهی به "خود" به عنوان درونی ترین بخش ناخودآگاهی، منتقل می شود. در این نقل و انتقال که در واقع حرکت از جزئیت" من" به سوی کلیت "خود" است، سویه های گوناگون به شناخت و سازگاری بایکدیگر رسیده و خودآگاهی و ناخودآگاهی با یکدیگر هماهنگ می شوند. این امر سبب پدید آمدن کلیتی روانی می شود که چون دایره ای بزرگ، همهٔ لایه های روان را که عبارتند ازخودآگاه، ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی می پوشاند.»(یونگ ۱۳۸۳: ۲۴۰-۲۴۴) یونگ معتقد است، فرآیند فردیت زمانی میسر می شود که انسان در راه تکامل خویشتن به اندرون خود سفر کند و در این سفر با ابعاد مختلف شخصیت خود آشنا شود.

ب)سفر قهرمانی «جوزف کمپبل»

یکی از مشهورترین و پرکارترین صاحب نظران در عرصهٔ اسطوره شناسی و همچنین نقد اسطوره ای، جوزف کمپبل ،فیلسوف مشهور آمریکایی(۱۹۰۴-۱۹۸۷) است .کمپبل متأثر

از یونگ، به نظریهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها علاقه مند شد و با طرح نظریات خاص خود در باب ماهیت کهن الگوها و تأثیر آنها در خلق اساطیر که در قالب تألیفات و کتابهای متعددی نگاشته شده است، تأثیری غیرقابل انکار بر نقد معاصر گذاشت Rensma (2009: 1-15) مهمترین نظریه کمپبل در خصوص اسطوره، نظریهٔ «تک اسطوره» نام دارد که آن را در کتاب *قهرمانی با هزار چهره مطرح کرد*. وی در این کتاب به طور مفصل، به واکاوی کهن الگوی «سفر قهرمان» پرداخت. (Combs 2005: 116) و با بررسی قصه ها و افسانه های جهان نشان داد که چگونه این کهن الگو در هر زمان و مکان، خود را در قالبی جدید تکرار می کند تا انسان را به سیر و سفر درونی و شناخت نفس راهنمایی کند. از دیدگاه جوزف کمپبل مبتنی بر آرای کارل گوستاو یونگ، سفر قهرمانی شامل سه مرحله (عزیمت، آیین تشرف، و بازگشت) می باشد. مرحلهٔ عزیمت دربرگیرندهٔ حوادث ما قبل شروع سفر و در واقع مقدمهٔ آن است. مرحلهٔ رهیافت متضمن حوادث روی داده در طول مسیر(جاده آزمون ها) است. و در خلال این ماجراهاست که قهرمان تعالی می یابد. و مرحلهٔ بازگشت شامل وقایع مراجعت قهرمان به وطن همراه با دانش و قدرتی است که رهاورد سفر است. در این سفر«قهرمان از زندگی روزمره دست می کشد و در سفری مخاطره آمیز، حیطه شگفتی های ماورالطبیعه را آغاز می کند و با نیروهای شگفت در آنجا روبه رو می شود و به پیروزی قطعی دست می یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند.(کمپبل،۱۳۹۴: ۴۰) قهرمان سعی دارد سفر تفرد را در پیش گیرد، دنیای درون خود را بسازد و به یگانگی رشد فردی خود دست یابد.

نمودار سفر قهرمانی کمپبل



در این نمودار حرکت قهرمان و اشخاص داستانی در یک مسیر دایره ایی شکل انجام می گیرد به گونه ایی که نقطه آغاز و بازگشت سفر قهرمان در یک نقطه بر هم منطبق خواهد شد.

ج) کهن الگوی بیداری قهرمان درون « پیرسون ـ کی مار»

کارول پیرسون با همکاری هیو کی مار با توجه بر نظریهٔ کهن الگویی یونگ، دوازده کهن الگوی شخصیت را مطرح نمود و هدفش از بازنمایی این کهن الگوها چگونگی تکوین و بیداری شخصیت از رهگذر کهن الگوی سفر قهرمان بر مبنای نظریهٔ جوزف کمپبل است. به نظر پیرسون، قهرمان برای پاسخ دادن به ندای درون، رهسپار این سفر هزارلا و مارپیچ گونهٔ زندگی می شود تا به گنج درون دست یابد.« شهسوار یا قهرمان، به منظور یافتن گنج یا جام مقدس راهی سفر می شود. مشکلات یا به زبان افسانه، اژدها هایی سر راهش قرار می گیرند و او به شیوه های گوناگون آن ها را از میان بر می دارد. به این ترتیب، قهرمان طی سفر، درس هایش را می آموزد و چنان چه به شایستگی کافی برسد، گنج را می یابد. سپس کار او، این است که به شیوه ای مناسب، گنج یا هدیهٔ بی همتایش را به جهان عرضه کند تا نه تنها زندگی خودش، بلکه کل جهان را تر و تازه و دگرگون سازد. (پیرسون۱۳۹۳:۱۰) با توجه به این مطلب که قهرمانان در طی سفر کمال گرای خود از منابع غیر معمولی یاری می طلبند. «شاید بر پایه مبانی فکری کارول پیرسون بتوان گفت: این کهن الگوها هستند که در هر دوره ای از سفر قهرمانی آنها ظاهر می شوند و نقش

هدایت گر را بر عهده می گیرند.» (سرمدی و همکاران ۵۶:۱۳۹۲) «در هر دوره ایی از زندگی یکی از کهن الگو ها حکومت و مدیریت را در دست می گیرد. مسیر کلی و اسطوره ای زندگی به سه قسمت تقسیم می شود که هر کدام از آن ها می تواند از چهار کهن الگوی ویژه کمک بگیرد. (پیرسون۱۳۹۴:۱۴۰) لازم به ذکر است که «سه مرحله سفر معمولا با نظم و ترتیب زیادی شکل نمی گیرد.» (همان، ۱۴۶) و می توانند در مراحل گوناگون دگرگون شوند. به طور مثال کهن الگوی "ساحر" که در مرحلهٔ بازگشت قرار دارد، می تواند در مراحل عزیمت و رهیافت بروز کند. همچنین برای قرار گرفتن در سفر قهرمانی حتما وجود هر دوازده آرکی تایپ در طول سفر الزامی نیست. این دوازده کهن الگو عبارتند از ۱ـ ***معصوم***: یافتن اعتماد، خوش بینی و توانایی لازم برای آغاز سفر ۲ـ ***یتیم***: پذیرش اتفاق های بد زندگی و به دست آوردن تفکر واقع بینانه ۳ـ ***جنگجو***: آموختن راه های رقابت،هدف گذاری و دفاع از خود هنگام نیاز۴ـ ***حامی***: دوست داشتن،کمک کردن و مهربانی نسبت به دیگران۵ـ ***جستجوگر***: شجاعت انجام کارهای جدید وکنجکاوانه را دارد. ۶ـ ***عاشق***: عشق ورزیدن،عطوفت،ایجاد رابطه نزدیک وتعهد به دیگران ۷ـ ***نابودگر***: رها کردن و دوباره آغاز کردن اقدام برای کم کردن یا قطع موارد منفی ۸ـ ***آفرینش گر***: نشان دادن وبه کار بستن قوهٔ تخیل ، نو آوری، هوش و ذکاوت۹ـ ***حاکم***: ریاست بدست گرفتن مدیریت امور،ابراز مسئولیت وزندگی هماهنگ با ارزش های فردی ۱۰ـ ***جادوگر***: تغییر دادن وقایع از راه عوض کردن افکار و رفتار خود ۱۱ـ ***فرزانه***: تفکر واضح،روشن،منطقی،و مستقل ۱۲ـ ***دلقک***: لذت بردن از زندگی، حضور کامل در لحظه و زمان

نمودار سفر قهرمانی پیرسون

عزیمت	سفر(رهیافت)	بازگشت
یتیم معصوم	جوینده ویرانگر	حکمران ساحر
حامی جنگجو	آفریننده عاشق	دلقک فرزانه

تحلیل کهن الگوهای حکایت بوف و زاغ بر پایهٔ نظریه پیرسون- کی مار

الف)آماده شدن برای سفر قهرمانی(عزیمت)

اولین مرحلهٔ سفر اسطوره ایی، نشان می دهد که دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می خواند. (کمپبل ۶۶:۱۳۹۴) ندا در شرایطی خاص به گوش می رسد، در یک جنگل تاریک، زیر درختی بزرگ، کنار چشمه ای جوشان و معمولا پیام آور قدرت سرنوشت، موجودی کریه است که خوار و ناچیز شمرده می شود. (همان:۶۱) در داستان بوم و زاغ، آمده است، زاغان بر درختی بلند زندگی می کردند و بومان در شب تاریک به آنها حمله می کنند. «آورده اند که در کوهی بلند درختی بود بزرگ، شاخهای آهخته از او جسته..... شبی ملک بومان به سبب دشمنمایگی که میان بوم و زاغ است بیرون آمد و به طریق شبیخون بر زاغان زد» (نصرالله منشی۲۸۶:۱۳۸۶) در این حکایت بومان و حملهٔ آنها در شب تاریک همان ندایست که قهرمان را قبل از آمادگی و تدارک سفر به سوی خود فرا می خواند. «از آنجایی که بومان(جغدها) نور روز را نمی بینند، نماد اندوه و ظلمت و انزوا و خلوتی مالیخولیایی هستند.» (شوالیه ۴۳۴) در واقع بومان «سایه»های زاغان می باشند که زاغان آنها را در وجود خویش انکار می کردند. سایه «شامل بخش های تاریک، سازمان نیافته و سرکوب شده یا به تعبیر یونگ، هرچیزی است که فرد از تایید آن سرباز می زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است.» (پالمر ۱۷۳:۱۳۸۵) «سایه» چهره های گوناگونی دارد. « ترسو، زیاده خواه، خشمگین، کینه توز، پلید، خودخواه، فریبکار، تنبل، سلطه جو، متخاصم، زشت، نالایق، بی ارزش، ناتوان، عیبجو، موشکاف و... » (دبی فورد ۲۵:۱۳۹۴) در کلیله و دمنه در مورد صفات جغد آمده است. «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، و دشوارتر آنکه حدت و تنگ خویی بر احوال او مستولی است و تهتک و ناسازواری در افعال وی ظاهر» (نصرالله منشی۳۰۱:۱۳۸۶) زاغان با شبیخون بومان مورد ستم و آسیب عاطفی قرار می گیرند و همین ماجرا باعث برزو کهن الگوی«یتیم»در زاغان می شود. «شبی ملک بومان به سبب دشمنایگی ...برطریق شبیخون بر زاغان زد... دیگر روز ملک زاغان لشکر را جمله کرد و گفت: دیدید شبیخون بوم و دلیری ایشان؟ و امروز میان شما چند کشته و مجروح و پر کنده و بال گسسته است و از این دشوارتر جرات ایشان است و وقوف

بر جایگاه و مسکن و شک نکنم که زود باز آیند و بار دوم دستبرد اول بنمایند.» (همان ۲۸۶) در این داستان کهن الگوی «یتیم» در تمام زاغان بروز می کند اما تنها وزیر پنجم زاغان است که کهن الگوی «یتیم» در او به تکامل می رسد و سفر قهرمانی را آغاز می کند. «یتیم از ابتدا با ستم، آسیب عاطفی و محرومیت روبرو می شود و راه و رسم مبارزه و زنده ماندن در چنین وضعی را فرا میگیرد. (پیرسون-کی مار۱۳۹۴:۴۵) ملک زاغان با حملهٔ دشمن به سرزمینش با پنج وزیر خود به مشورت می نشیند و هر یک از وزیران در این مورد نظری می دهند. چاره جویی آنها همراه با نگرانی و بدگمانی و هراس از اعتماد به دیگران است. وزیر اول بر این عقیده است که جنگ کردن خطر بزرگی است و باید وطن را ترک کرد، وزیر دوم با جنگ موافق است، وزیر سوم با دادن خراج به دشمن و صلح با آنها موافق است و وزیر چهارم وداع با وطن و رنج غربت را از دادن خراج و تواضع به دشمن بهتر می داند. در میان این وزیران، تنها وزیر پنجم است که نظری بر خلاف وزیران دیگران می دهد که با تفکر و اندیشه وضع موجود را از حالت ستم دیدگی، طرد شدگی و ظلم تغییر می دهد. بر همین اساس کهن الگوی یتیم تکامل یافته تنها در وزیر پنجم مشاهده می شود. زیرا «یتیم تکامل یافته قادر است با فجایع و ناامیدی های زندگی روبرو شود و از آنها عبور کند.» (همان، ۴۷) بنابراین قهرمان با رویارویی با «سایه» خویش قدم در مسیری برای رسیدن به فردیت و یگانگی می گذارد و با هدایت و ارشاد کهن الگوی «یتیم» برای سفر اسطوره ایی آماده می شود. معمولا پس از بروز کهن الگوی «یتیم» قهرمان با کهن الگوی «معصوم» روبرو می شود. بر همین اساس خوش بینی و امید به پیروزی و غالب شدن بر دشمن، وزیر را درفضای کهن الگویی «معصوم» قرار می دهد. برطبق باورهای پیرسون کهن الگوی «معصوم» «یافتن اعتماد، توانایی و خوش بینی لازم برای آغاز سفر است.»(همان، ۲۹) پیشنهاد وزیر پنجم جنگ کردن با بومان است اما جنگی با برنامه و حساب شده است. بنابراین سعی دارد با فکری حساب شده درک عمیقی از موقعیت دشمن به دست آورد و فرصتی برای جنگ و شکست دشمن بیابد. این موقعیت، قهرمان را در فضای کهن الگوی «جنگجو» قرار می دهد. «جنگجو هدفمند است و حد و مرز تعیین می کند، جنگجو به رقابت و پیکار علاقه دارد، پیشرفت و رشد جنگجو با شناخت و درک عمیق تر از کسانی که آنها را دشمن می پندارد به دست می آید.» (همان، ۵۲) با هدایت و ارشاد کهن الگوی «حامی» وزیر در پی آن است که که قبیله و جامعه خود را نجات دهد و خود را به خطر بیندازد. «این کهن الگو می تواند شکلی از خود باشد

که مواظب بقا اما نه فقط بقای فرد، بلکه بقای خانواده، قبیله، جامعه یا گونهٔ بشر »(همان، ۷۰) «حامی پس از مشاهده وضعیت بد گروهی از ستم دیدگان دست به کار شده و به نیازهای آنها رسیدگی می کند.» (همان ۶۱،) بر همین دلیل وزیر پنجم از شاه درخواست می کند که «بفرماید تا مرا بزنند و به خون بیالایند و در زیر درخت بیفکنند و ملک با تمامی لشکر برود و به فلان موضع مقام فرماید و منتظر آمدن من باشد تا من از مکر و حیلت خویش بپردازم و بیایم و ملک را بیاگاهانم.»(نصراله منشی ۳۱۶:۱۳۸۶) بنابراین قهرمان با ارشاد و هدایت چهار کهن الگوی «یتیم»، «معصوم»، «جنگجو»، «حامی»، خود را برای مرحلهٔ سفر(رهیافت) آماده می کند.

ب)آغاز سفر اسطوره ای (رهیافت)

پس از آماده شدن برای سفر، قهرمان حرکت برای سفر را آغاز می کند. وزیر پس از اعلام آمادگی، با وارد شدن به غار(سرزمین بومان) سفر خود را آغاز می کند. در روان شناسی یونگ «غار جایگاهی برای تولد دوباره و کشف من درونی و ناخودآگاه است.»(جهانگرد و همکاران ۸۸:۱۳۹۰) «غار جایی برای وانهادگی بخش جسمانی است. باید وارد غار شد تا بتوان جسم را رها کرد. ورود وزیر زاغان به غار ریاضت کشی او در غار است تا راز رها شدن از جسم را بیابد. رهایی از جسم سیاه و تعلقات دنیایی که به منزله رسیدن به نور است.» (همان ،۹۱) قهرمان برای روبرو شدن با دشمن(سایه) خود وارد غار (ناخودآگاهی) می شود و سعی در کشف حقایق و جزئیات زندگی آنها دارد، همین امر قهرمان را به مرزهای کهن الگویی «جستجوگر» نزدیک می کند. به گفته پیرسون «جستجوگر وضعیت محدود و خسته کننده ای را ترک گفته و راهی نوعی سفر درونی یا بیرونی می شود.» (پیرسون،۶۸:۱۳۹۴) «لازمه سفر جوینده، داشتن شهامت برای قطع وابستگی و جهش به درون ناشناخته هاست. جوینده ما را به مبارزه می خواند تا آنچه را بیش از همه از آن میترسیم کشف و بررسی کنیم تا در نتیجه استقبال شجاعانه از نا شناخته دگرگون شویم» (همان) در واقع قهرمان با اینکه جانش در خطر است با شهامت هرچه تمامتر برای کشف ناشناخته ها (دنیای درون)، خود را به ملک زاغان تسلیم می کند. در ادامه داستان، وزیر پنجم با انجام ترفندها و شیوه هایی متفاوت پندار و برداشت دیگران را نسبت به خود تغییر می دهد و سعی در مناسب کردن اوضاع به نفع خود دارد و وانمود می کند هدفش از پیوستن به بومان، گرفتن انتقام از هم نوعانش است. «روزی در محفل خاص و مجلس

غاص گفت:که ملک زاغان بی موجبتی مرا بیازرد و بی گناهی مرا عقوبت نمود و چگونه مرا خواب و خور و مهنا باشد تا کینه خویش نخواهم و او را دستبردی مردانه ننمایم» (نصرالله ، ۳۲۸:۱۳۸۶) بدین ترتیب کهن الگوی «جادوگر» در ناخودآگاهی وی برانگیخته می شود. «جادوگر از آگاهی های روزمره و عادی فراتر می رود و شیوه های متفاوت و عمیق تری را برای عملی کردن امور به کار می گیرد. جادوگر با عوض کردن پندار و برداشت خود و دیگران، جهان و آنچه را که به عنوان حقیقت موجود می شناسیم دستکاری می کند.» (پیرسون ۱۰۸:۱۳۹۴) یونگ می گوید «برای یک پارچگی ما مجبور هستیم با بدی ها دست و پنجه نرم کنیم با سایه رو به رو شویم و با اهریمن در آمیزیم.» (دبی فورد۱۴:۱۳۹۴) قهرمان داستان با کمک و هدایت کهن الگوی «جادوگر» با سایه های خود (بومان) یکی می شود و با اهریمن در می آمیزد. زیرا «برای بیرون آوردن روشنایی باید به درون تاریکی رفت.» (همان، ۱۸) «زاغ در خدمت او به حرمت هرچه تمام تر می زیست و از رسوم طاعت و آداب عبودیت هیچ چیز باقی نمی گذاشت و با یاران و اکفا رفق تمام می کرد و حرمت هریک فرا خور حال او و بر اندازه کار او نگاه می داشت و هرروز محل وی در دل ملک و اتباع شریفتر می شد و منزلت وی زیادت می گشت» (نصرالله منشی۱۳۸۶:۳۲۷) پس از رویارویی و در آغوش کشیدن «سایه» اینک زمان تصمیم گیری برای از میان برداشتن دشمن (سایه)، وزیر نیاز به برانگیختن کهن الگوی «حاکم» در درون خود دارد. «حاکم باید تصمیم بگیرد از فرصت های موجود برای سودجویی شخصی استفاده کند یا در راه مصلحت و رفاه عمومی .کهن الگوی «حاکم» فرصتی است برای اعلام ریاست و شکل دادن به زندگی ای که با ارزش های فردی مطابقت دارد» (پیرسون ۱۰۰:۱۳۹۳) یکی از خصوصیات کهن الگوی حاکم «آگاهی نسبت به ارتباطی است که میان دنیای درون و بیرون وجود دارد.»(همان) بنابراین وزیر در یک فرصت مناسب از سرزمین بومان (دنیای درون) به سرزمین خود (دنیای بیرون) باز می گردد تا پادشاه و دیگر زاغان را از نقشه خود آگاه سازد. «وزیر زاغان برای خود رسالتی دارد، به غار می رود و راه رهایی از دشمن (نفس یا سایه) را با ریاضت کشیدن می یابد و به سوی قوم خود باز می گردد.» (جهانگرد و همکاران ۹۱:۱۳۹۰) قهرمان برای از میان برداشتن دشمن (سایه و تمام تعلقاتی دنیایی) نیاز به کهن الگوی« نابودگر» دارد اما قبل از برانگیختن این کهن الگو، ابتدا باید کهن الگوی آفرینشگری بروز کند. تا بتواند با زیرکی هرچه تمامتر سایه ها را نابود کند. «آفرینشگر بنیان گذار نوآوری و خلاقیت و همه چیز

های تازه ای است که هستی می یابد» (پیرسون ۱۳۹۴:۹۲) برهمین اساس وزیر با تخیل و خلاقیت خود راهی می یابد که به کمک آن بتوانند، غاری که بومان در آن قرار دارند را به آتش بکشند. او در گفت گو با پادشاه از لشکر می خواهد که در اطراف غار چوب بچینند و از آتشی که در دست آدمیان است، بهره ببرند و غار را به آتش بکشند. در ادامه قهرمان با عملی کردن نقشه خود برای نابودی بومان، آرکی تایپ «نابودگر» در او تجلی می یابد «در سفر درونی شاید ابتدا ویرانگر درون روان را به شکل سایهٔ منفی یعنی خودهای احتمالی که آنها را سرکوب کرده ایم تجربه کنیم» (همان، ۹۲) بنابراین قهرمان سعی دارد با کمک لشکر زاغان، «سایه» (بومان) خود را در ناخودآگاهی به آتش بکشد و به نتیجه دلخواه برسد. «روایت های مثبت نابودگر نشان دهندهٔ موفقیت او در به کارگیری تغییر برای دست یابی به نتایج بهترند.» (پیرسون۱۳۹۳:۸۵) سرانجام نقشهٔ زاغان با موفقیت شکل می گیرد و بومان همگی کشته می شوند و لشکر سرافراز و پیروز به سرزمین خود باز می گردند. «بر این ترتیب که صواب دید پیش آن مهم باز رفتند،وتمامی بومان بدین حیلت بسوختند، و زاغان را فتح بزرگ برآمد و همه شادمان و دوستکام بازگشتند.» (نصرالله منشی ۳۳۳:۱۳۸۶) بنابراین قهرمان با همراهی کهن الگوی «جستجوگر»، «جادوگر»،«حاکم»، «آفرینشگر»، «ویرانگر» با سایهٔ (بومان) خود مبارزه می کند و آن را شکست می دهد و با گنج و هدیهٔ بی همتایش(پیروزی بر سایهٔ) آماده بازگشت به سرزمین بومان(خودآگاهی) می شود.

ج) بازگشت از سفر اسطوره ای(بازگشت):

هدف و چالش اصلی مرحلهٔ بازگشت، در میان گذاشتن استعدادها، آموخته ها و ارزش های سفر اسطوره ای با دیگران است. مرحله بازگشت مربوط به مرحلهٔ ساخت دنیای درون و رسیدن به یگانگی رشد فردی بشر است. پس از نفوذ در سرمنشا و با دریافت فضل و برکت از تجسم مذکر، مونث، انسانی و یا حیوانی آن جست و جوی قهرمان به پایان می رسد. ولی اکنون این ماجراجو با غنیمت خود که می تواند زندگی را متحول کند باید باز گردد. (کمپبل ۲۰۳:۱۳۸۹) پس از اینکه قهرمان به هدف خود دست می یابد با غنیمت پیروزی به سرزمین خود باز می گردد. در مرحله بازگشت زاغ به دلیل هوش و ذکاوت و فداکاری هایی که انجام داده است مورد تشویق و تقدیر پادشاه و سایر زاغان قرار می گیرد

و این پیروزی و دستاورد آن، قهرمان را در لذتی عمیق و قابل توجه فرو می برد. همین شادکامی و خرسندی خصوصیات کهن الگوی «دلقک» را در قهرمان بارور می کند. «دلقک نگرانی های ذهنی ودرگیری های من را پشت سر گذاشته و به لذت عمیق و قابل توجهی دست یافته است. او توانایی مفید و معنوی زیستن در لحظه و زمان حال را به خوبی به کار می گیرد.» (پیرسون:۱۳۹۴:۱۲۶) «ملک و لشکر در ذکر مساعی حمید و ماثر مرضی آن زاغ غلو و مبالغت نمودند و اطناب و اسهاب واجب دیدند.» (نصرالله منشی ۱۳۸۶:۳۳۳) در ادامه قهرمان برای پادشاه و دیگر زاغان از آموخته ها و تجربیاتش از این سفر می گوید. «ملک گفت: از کیاست و دانش بومان شمتی بازگوی.گفت: در میان ایشان هیچ زیرکی ندیدم، مگر آنکه به کشتن من اشارت می کرد و ایشان رای او را ضعیف می پنداشتند، و نصایح او را به سمع قبول اصغا نفرمودند، و این قدر تامل نکردند که من در میان قوم خویش منزلت داشتم و به اندک خردی موسوم بودم،ناگاه مکری اندیشم و فرصت غدری یابم» (همان، ۳۳۴) قهرمان با هدایت کهن الگوی «فرزانه» علاوه بر تسلط بر وقایع اطراف ضعف ها و نقاط قوت خود و دیگران را تحلیل کرده و اشتباهات منطقی را به خوبی می بیند.«فرزانه ناهمخوانی های وقایع و اشتباهات منطقی را به خوبی می بیند و همواره مراقب ضعف های ذهنی و عادتی خود و دیگران است و واقعیت ها را به خوبی بررسی می کند» (پیرسون ۱۳۹۳:۱۱۹) وزیر زاغان با ارشاد کهن الگوی »فرزانه» به مهارتهایی همچون هوش، کنجکاوی، روشن فکری، پژوهشگری و منطق و استدلال فکری دست می یابد. «مسیر فرزانه سفر یافتن حقیقت دربارۀ خودمان ، جهانیان و کیهان است. این مسیر در بالاترین سطوح فقط دربارۀ یافتن دانش نیست بلکه بیشتر خردمند شدن است.»(همان۳۶۷،) سرانجام، قهرمان(وزیر پنجم زاغان) در مرحلۀ بازگشت با نهادینه کردن دو کهن الگوی «دلقک» و «فرزانه» در درون خود، توانست دایرۀ سفر قهرمانی خود را کامل کند. و به یگانگی رشد فردی برسد.

نتیجه گیری:

داستان های اسطوره ای اغلب به شکل نمادین به ما نشان داده شده است. حکایت «بوم و زاغ» در «کلیله و دمنه» از جمله آثار نمادینی است که با توجه به شخصیت های حیوانی که نمود حالات روحی و روانی انسان هاست، قابلیت نقد کهن الگویی را دارد. کارول پیرسون با همکاری هیو کی مار با توجه بر نظریۀ کهن الگویی یونگ، دوازده کهن

الگوی شخصیت را در رهگذر کهن الگوی سفر قهرمانی جوزف کمپبل(آماده شدن برای سفر، آغاز سفر اسطوره ایی و بازگشت از سفر) مطرح نمودند. هدف این کهن الگوها این است که انسان را به سیر و سفر درونی و شناخت نفس راهنمایی کند. به نظر پیرسون، قهرمان برای پاسخ دادن به ندای درون، رهسپار این سفر هزارلا و مارپیچ گونهٔ زندگی می شود تا به گنج درون دست یابد. بر همین اساس قهرمان داستان(وزیر پنجم) با پاسخ دادن به ندای درون خود (سایه) و با هدایت و ارشاد نُه کهن الگوی شخصیت درون خویش، در هر دوره ای از سفر قهرمانی که با کهن الگوی «یتیم» آغاز می شود و با کهن الگوی «فرزانگی» به سرانجام می رسد. قدم در مسیر سفر قهرمانی می گذارد. قهرمان در مرحلهٔ آمادگی برای سفر و روبرو شدن با «سایه» با برانگیختن کهن الگوهای «یتیم» و «معصوم» محتاط بودن و خوش بینی را برای رویارویی با سایه بدست می آورد. با بروز کهن الگوی «جنگجو» و «حامی» شجاعت و دفاع از خود در برابر سایه را می آموزد. در مرحلهٔ آغاز سفر، قهرمان با دو کهن الگوی «جستجو گر» و «جادوگر» نسبت به «سایه» شناخت پیدا میکند و آن را می پذیرد. و با بیدارسازی کهن الگوی «حاکم» برای مقابله با سایه تصمیم میگیرد و سرانجام با دو کهن الگوی «آفرینشگر» و «نابودگر»، «سایه» را از میان برمی دارد و به گنج درون دست می یابد. در مرحلهٔ بازگشت از سفر، قهرمان با بیداری دو کهن الگوی «فرزانه» و «دلقک» تجربه ها و ارزش ها و لذت هایی که در طول سفر بدست آورده بود به همنوعانش انتقال می دهد. بنابراین وزیر پنجم با به تعادل رساندن نُه کهن الگوی شخصیت بر «سایه» درون خویش غالب می شود و موفق می شود ،دایرهٔ فردیت خود را به تکامل برساند و به یگانگی رشد و فردی دست یابد.

عزیمت

تجلی کهن الگوها در وزیر پنجم زاغان

یتیم: احساس طردشدگی و ظلم باحملهٔ بومان (سایه) به سرزمین زاغان و پذیرش

جستجوگر: وارد شدن به سرزمین بومان و کشف حقایق و جزییات و جمع آوری اتفاق های بد زندگی و به دست آوردن تفکر واقع بینانه
اطلاعات برای شناخت بومان(سایه)

معصوم: خوش بینی و توانایی وزیر پنجم نسبت به پیروزی بر دشمن

جادوگر: تاثیر گذاری و جلب کردن اعتماد بومان (دوست شدن با سایه)
حاکم: (سایه) است و گرفتن امور در دست و تصمیم قطعی برای حمله به بومان(سایه)
آفرینشگر: طرح نقشه و ارائهٔ خلاقیت چیدن چوب در کنار غار و به آتش کشیدن و از بین بردن بومان(سایه)
نابودگر: از بین بردن بومان(سایه) و به آتش کشیدن غار

سرف

بازگشت

دلقک: احساس لذت و شادکامی و رها شدگی از پیروزی بر بومان (سایه)
فرزانه: انتقال تجربیات زاغ به هم نوعان و استنباط و استدلال علت شکست بومان(سایه)

کتابنامه

اسنودن.روت (۱۳۸۷).**خودآموز یونگ**. ترجمۀ نورالدین رحمانیان .تهران: آشیان

اصغری تبریزی، اکبر(۱۳۵۹) **لافونتن و کلیله و دمنه**، مجله آینده، سال ۶، شماره ۹-۱۲، ص ۷۸۳-۶۸۶

امامی، نصرالله(۱۳۸۵)، **مبانی و روش های نقد ادبی**، تهران: جامی

پالمر،مایکل(۱۳۸۵)فروید،یونگ و دین،ترجمه محمد دهگانپور و غلامرضا محمدی .تهران:رشد

پیرسون، کارول و هیو. کی. مار(۱۳۹۴)، **زندگی برازنده من**، ترجمۀ کاوه نیری، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی

جهانگرد، فرانک و صدیقی مصطفی و گلستانی حتکنی، طیبه (۱۳۹۰) **نماد شناسی حکایت بوف و زاغ در کلیله و دمنه بر پایۀ اساطیر ایران و هند**. مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز. بهار. سال سوم. شماره اول

زرین کوب،عبدالحسین(۱۳۸۰) **آشنایی با نقد ادبی**، چ ۲، تهران: سخن

سرمدی، مجید و گرجی، مصطفی و کوپا، فاطمه و صفاری مجید و مظفری سولماز (۱۳۹۲) **بررسی سفر قهرمانی شخصیت در بوف کور با تکیه بر کهن الگوهای بیداری قهرمان درون**. فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی . پاییز. سال دوم. شماره اول

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، **سبک شناسی نثر**، چ دوازدهم، تهران: میترا

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۲) **فرهنگ نمادها**. ترجمۀ سودابه فضایلی. ج ۴-۱ تهران: جیحون

طغیانی،اسحاق و جعفری، طیبه (۱۳۸۷).**سودای سود، رویکردی روان شناختی به گنبد پنجم هفت پیکر نظامی**. مجله دانشکده اادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. پاییز، ۵۹ شماره ۱۸۷

فورد، دبی.(۱۳۹۴). **نیمۀ تاریک وجود**. ترجمۀ فرناز فرود. انتشارات کوروش.

کمپبل، جوزف(۱۳۸۹)، **قهرمان هزار چهره**، مترجم شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب

منشی، نصرالله(۱۳۸۶) ، **ترجمهٔ کلیله و دمنه**، تصحیح مجتبی مینوی؛ به کوشش خیرالله محمودی، شیراز: مرکز نشر

یوسفی، غلامحسین(۱۳۷۲)، **دیداری با اهل قلم**، چ چهارم، تهران: علمی

یونگ، کارول گوستاو(۱۳۸۷)، **خاطرات، رویاها، اندیشه ها**، مترجم پروین فرامرزی، مشهد: به نشر

——— (۱۳۷۶)، **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی، چاپ دوم.

——— (۱۳۹۲). **انسان و سمبلهایش**. ترجمهٔ محمد سلطانیه. چاپ چهارم. تهران:جامی

English *Refernce*

Combs, Steven C.2005.The Dao of Rhetoric, Albany :state University of New York

Rensma, Ritske. 2009. The Innateness of Myth:a New Interpretation of Joseph Campbell's Reception of C.G. Jung, New York: Continuum

ادب داستانی کهن ایران و گونه‌های آن

سید علی جعفری صادقی[1]

چکیده:

با آن‌که از دیرینه‌ترین روزگاران نمونه‌های ارزشمندی از ادب داستانی سرزمین ایران به جای مانده است، در آثار گذشتگان تعریف چندان دقیقی از مفهوم داستان برای خوانندهٔ امروز نمی‌توان یافت. با این حال آشکار است که دریافت ایشان از مفهوم داستان کاملاً با دورهٔ جدید متفاوت بوده است. از این روی بسیاری از آشنایان با ادب فارسی، دریافت چندان دقیقی از تعریف گذشتهٔ داستان، گسترهٔ ادب داستانی و گونه‌های آن ندارند، از تفاوت‌های اساسی آثار داستانی گذشته و اکنون ناآگاه‌اند و نگرش خود دربارهٔ تعریف و حدود داستان نو را به ادب داستانی کهن نیز تعمیم می‌دهند. و در شناخت مرز داستان کهنه و نو، گونه‌های داستانی گذشته و تاریخ و داستان درمی‌مانند. و این خود گواه آن است که این پهنه از ادبیات ما هم‌چنان نیازمند بازنگری و پژوهش‌های تخصصی است. نگارنده در این مقاله کوشیده است که با بررسی پیشینهٔ ادب داستانی و گسترهٔ آن، تعریفی روشن و حدودی آشکار برای ادب داستانی گذشته ترسیم نماید و معیارهایی برای دسته‌بندی آثار داستانی و شیوهٔ نام‌گذاری گونه‌های آن بیابد. در پایان با دست‌یابی به چند معیار مشخص، ادب داستانی گذشته در سه گونهٔ اصلی قصه‌های تاریخی (تاریخ)، قصه‌های افسانه‌ای (افسانه) و قصه‌های اسطوره‌ای (اسطوره) جای داده شده است و دربارهٔ هر دسته تعریفی دقیق داده شده و ویژگی‌های عمدهٔ آن یاد شده است.

کلیدواژه‌ها: قصه، داستان، روایت، تاریخ.

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهواز – ایران
a.jafarisadeghi@iauahvaz.ac.ir

مقدمه

در کلی‌ترین بخش‌بندی با اساس قرار دادن داستان، مجموعهٔ آثار ادبی را به دو دستهٔ ادبیات داستانی و ادبیات غیرداستانی تقسیم کرده‌اند. مجموعه آثاری که پیدایش آن بر زبان و شیوهٔ روایی استوار است، به روایت و نقل حوادث و اعمال بر پایهٔ تسلسل زمانی می‌پردازد، ادبیات داستانی گفته‌اند و دیگر آثار را که بر شیوهٔ غیرروایی بنیاد نهاده شده است، ادبیات غیرداستانی به شمار آورده‌اند.

در تعریف روایت چنین آمده است:[1]

«روایت اصطلاحی عام است که برای هر آن‌چه قصه، داستان، یا حکایتی را نقل می‌کند به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح narrative به هرقسم روایتی‌که دارای حادثه، شخصیت، نقل گفتار و اعمال شخصیت‌ها باشد، خواه نظم یا نثر اطلاق می‌شود. بنا به این تعریف روایت طیف گسترده‌ای است که از یک سو انواع داستان‌ها و قصه‌های قدیمی را مثل حماسه و عشق‌نامه در بر می‌گیرد و از سوی دیگر انواع جدید ادبیات داستانی نظیر رمان.» (داد، ۱۳۹۲: ذیل روایت)

بنابراین در ساده‌ترین و فراگیرترین تعریف، داستان همان روایت است.

«اگر مقولهٔ شعر غیرروایتی را از ادبیات جدا کنم، داستان اصطلاح دیگری است برای ادبیات.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۰)

تعریف‌های بسیاری برای داستان ارائه شده است، که از همین تعریف کلی آغاز می‌کنیم و پس از این در تعیین حدود انواع آن سخن خواهیم گفت. در واقع بحث اصلی ما نیز ادب داستانی گذشتهٔ فارسی، شناسایی حدود و بررسی دوباره‌ای دربارهٔ انواع آن است.

پیشینهٔ پژوهش

آثار بسیاری را می‌توان نام برد که هر کدام از جهتی با موضوع این مقاله در پیوند است. در این‌جا تنها به شماری از آن‌ها اشاره می‌شود:

جمال میرصادقی در دو کتاب خود با عنوان‌های «ادبیات داستانی» و «عناصر داستان» به بحث‌هایی دربارهٔ قصه‌نویسی گذشتهٔ ایران و مطالعهٔ مقایسه‌ای آن با ادب داستانی نو پرداخته است.

محمد تقوی در کتاب «حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی» به شرح انواع قصه‌های کهن فارسی، به ویژه قصه‌های حیوانات و بررسی عناصر داستانی آن‌ها پرداخته است.

ابراهیم یونسی در کتاب «هنر داستان‌نویسی» و رضا براهنی در کتاب «قصه‌نویسی» به بحث دربارهٔ قصه‌های گذشتهٔ ایرانی و مقایسهٔ آن با شیوهٔ داستان‌نویسی نو پرداخته‌اند.

محمود حکیمی و مهدی کاموسی در جلد نخست کتاب «مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان» شیوهٔ داستان‌نویسی گذشته را مورد بررسی قرار داده‌اند.

محمدجعفر محجوب در کتاب «ادبیات عامیانهٔ ایران» به بررسی بخش‌های گوناگون ادبیات عامیانه و پیشینهٔ آن‌ها پرداخته است، مهم‌ترین آثار داستانی عامیانه را نام برده و مشخصات هر کدام را شرح کرده است.

مهرداد بهار در بخشی از کتاب «پژوهشی در اساطیر ایران» به گردآوری و شرح اساطیر ایرانی و در بخشی دیگر به بحث نظری در اساطیر پرداخته است.

ذبیح‌الله صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» ادب حماسی و انواع حماسه‌ها را نام برده، تعریف نموده و سپس به شرح ویژگی‌ها و محتوای آثار حماسی ادب فارسی پرداخته است.

یان ریپکا در جلد دوم «تاریخ ادبیات ایران» مطالبی دربارهٔ ادبیات عامیانه، اساطیر، حماسه‌ها و افسانه‌های ایران و نحوهٔ شکل‌گیری آن‌ها یاد کرده است.

تئودور نولدکه در کتاب «حماسهٔ ملی ایرانیان» داستان‌های اساطیری و حماسی ایران را مورد پژوهش قرار داده است و از روایت‌های شفاهی و کتبی این داستان‌ها سخن به میان آورده است.

اولریش مارزلف اثری با عنوان «طبقه‌بندی افسانه‌های ایرانی» در بررسی محتوایی قصه‌ها و جای‌دهی آن‌ها در طبقه‌بندی بین‌المللی نگاشته است.

پیشینهٔ ادب داستانی

اگر گسترهٔ ادبیات فارسی را در نظر آوریم یا به پهنهٔ ادبیات جهانی بنگریم، به هر روی پیشینهٔ ادبیات داستانی تا آغازین زمان‌هایی که نشانه‌هایی از زیست انسانی در آن یافت می‌شود بازمی‌گردد؛ آن‌گاه که نخستین آثار انسان گفتارهایی پراکنده از نخستین دانسته‌هایش بوده است، در پی شناساندن دریافت‌هایش یا پیوند با هم‌گامانی بوده است، اندک اندک خود را به زبان روایت نیازمند می‌یافته است. و بی‌گمان روایت‌هایش روزگاران دیریاز به گفتار در یادها مانده، تا به ثبت نوشتاری آن کام‌یاب گشته است. پاره‌هایی که از این میراث پس از هزاره‌ها برای ما بازمانده است، نشانه‌هایی از نخستین بینش‌ها و باورهای

انسان را در خود پنهان داشته است و از آن به «اساطیر» نام می‌برند. تمدن‌های بارور کهن هر کدام در این اثرگذاری نقش ویژه‌ای داشته‌اند و گاه با یک‌دگر سهمی مشترک. چنان‌که آشکار است سرزمین کهن ایران نیز در این نقش به جای مانده سهم بسزایی داشته است که بیگانگان نیز بدان معترفند.

«نفوذ سنت عامیانهٔ ایرانی در جهان باستان بسیار بیشتر از آن است که مدرک‌های به دست مانده در اختیار ما می‌گذارند. به عکس نفوذهای یونان که هر چند در دوران‌های ویژه بسیار بارور بوده (در روزگار اسکندر و دیادوچی)، بر سنت عامیانهٔ ایران تأثیر ناچیز داشته.» (ریپکا، ۱۳۸۲: ۱۰۶۶)

خاستگاه ادب داستانی کهن

دربارهٔ خاستگاه داستان‌های قدیم نیز پژوهش‌های بسیاری انجام شده و به این باور انجامیده است که همهٔ ملت‌ها از دیرباز صاحب آثار داستانی بوده‌اند و بی گمان برخی از سرزمین‌ها که از کهن روزگاران فرهنگی غنی و نمایان‌تر باقی گذاشته‌اند در این زمینه نیز جایگاه درخشان‌تری دارند: چنان‌که در این باره از هند، ایران، یونان، روم و مصر نام برده می‌شود. و در این میان باور بر این است که پاره‌ای از ساخت‌ها و شیوه‌های داستانی مانند: داستان در داستان (کلیله و دمنه و هزارویک شب) و افسانهٔ پهلوانی و عاشقانه (رمان شه‌سواری و رمانس، مانند: سمک عیار و داراب‌نامه) نخست در سرزمین‌های شرقی مانند هند و ایران پدید آمده و آن‌گاه به مغرب زمین راه یافته است.

«قصه‌گویان بازاری جهان غرب به نقل داستان‌های پرآب و تاب با قالب‌های قصه در قصه پرداختند، که از طریق ایران وارد گنجینهٔ فرهنگ شفاهیشان شده بود... طبقه‌بندی خاستگاه‌های داستان‌های ملهم از مذهب هند و بودایی به راستی با دشواری روبرو بود، تردیدی نیست که این داستان‌ها به سرعت به چین و آسیای خاوری انتقال یافت و سپس از راه ایران و از طریق عرب‌هایی که در آفریقای شمالی و اسپانیا می‌زیسته‌اند، به اروپا راه یافت.» (پلوسکی، ۱۳۶۴: ۳۶-۳۵)

قصه‌های حیوانات نیز اگرچه از گذشته در سرزمین‌های نام‌برده نمونه‌هایی داشته است و دربارهٔ خاستگاه آن سخنان گوناگونی گفته شده، ذوق هندی را باید آفرینندهٔ بیش‌ترین و کامل‌ترین نمونه‌های آن به شمار آوریم. چرا که دلایل گوناگونی برای این امر می‌توان

در نظر داشت، و از جمله: اقلیم و طبیعت هند، هم‌زیستی با جانوران و آیین‌های هندی که بنیاد همگی آن‌ها بر باور به تناسخ گذاشته شده است را در این باره می‌توان یاد کرد.

«قوهٔ تصوریهٔ فعال هندی و طرز زندگی آرام و ساکن و هوای گرم آن اقلیم که بالطبع مقتضی آرامش و سکون است و کثرت جوکیان و مرتاضان یا فقرای رجّاله که همه در اطراف خود گروهی مرید و مستمع گرد می‌کرده‌اند و برای آنان حکایات و تمثیلات نقل می‌نموده و عقیدهٔ هندویی به این‌که حیوانات با آن‌که در این عالم با انسان شرکت دارند خود نیز دارای جهانی مستقل‌اند و خلاصه عقیده به "کارما" (تناسخ) همهٔ این‌ها علل و اسبابی بوده که حکایت‌سرایی و مثل‌گویی را در آن سرزمین به حد وفور به وجود بیاورد.» (حکمت، ۱۳۳۳: ۱۰۰)

در ایران از روزگار باستان گرایش به تمثیل و داستان‌های تمثیلی جایگاهی ویژه داشته است. «دینون زمانی که از شاعرانی سخن می‌گوید که مضامین شعری خود را از روایت‌های ملّی اقتباس می‌کردند، از نوازنده‌ای مادی نام می‌برد که از برجسته‌ترین خوانندگان بوده و ایشتوویگو (آستیاک/ آزیدهاک) او را به مهمانی فرا می‌خواند و او پس از سرودهای معمول آوازی سر می‌دهد و با تمثیل حملهٔ کورش را روایت می‌کند.» (آموزگار، ۱۳۹۰: ۲۶)

پس از آن در دورهٔ اسلامی نیز گرایش به تمثیل و داستان‌های تمثیلی بسیار نیرومند بوده است و پژوهش‌های نظری بسیار دقیقی نیز دربارهٔ تمثیل، امثال و انواع آن در پی بحث دربارهٔ امثال‌القرآن انجام شده است که در زمان خود بی‌نظیر است و در نوع خود ارجمندترین منابع به شمار می‌آید. و جا دارد که در کنار بحث «فابل» و «پارابل» گنجانده شود. در مقدمهٔ «امثال و حکم» دهخدا چنین آمده است:

«در زبان فرانسوی هفده لغت پیدا کردم که در فرهنگ‌های بزرگ فرانسوی تعریف‌هایی که برای آن‌ها نوشته‌اند مقنع نیست و نمی‌توان با آن تعریفات آن‌ها را از یک‌دیگر تمیز داد. ناگزیر توسط یکی از استادان دانشکدهٔ حقوق نامه‌ای به فرهنگستان فرانسه نوشتم و اختلاف دقیق مفهوم آن هفده لغت را خواستار شدم، پاسخی که رسید تکرار مطالبی بود که در لغت‌نامه‌های فرانسوی آمده بود.» (دهخدا، ۱۳۸۳: ۹-۸)

از گذشته شیوهٔ اجرا و نمایش آثار داستانی خود هنری جداگانه به شمار می‌آمده است، یونانیان باستان آفرینشگران بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌ها بوده‌اند و هنر نمایش به‌گونه‌ای نمایان ویژهٔ یونان بوده است. با این حال مردم‌شناسان پیشینه و ریشهٔ هنرهای نمایشی را به انجام مراسم مذهبی و آیینی بازمی‌گردانند که از آغاز با نمایش‌هایی برگزار می‌شده

است. پس از آن هنر قصه‌گویی نیز که در بسیاری از مناطق جهان روایی داشته و با آوازخوانی، نوازندگی و حرکات نمایشی قصه‌گو همراه بوده است، ریشه در همان مراسم-های آیینی داشته است. در مطالعهٔ تاریخ باستانی ایران پیوسته به دسته‌هایی از سرایندگان و راویان آوازخوان داستان‌ها برمی‌خوریم که در زمان‌های مختلف به نام‌هایی ویژه و با ساز و آواز و نمایش داستان‌هایی را بازمی‌خوانده‌اند. نشانه‌هایی از این هنر را در زمان هخامنشیان بازجسته‌اند، اما رواج چشم‌گیر آن در زمان اشکانیان توسط «گوسان‌ها» بوده است.

«از گزارش گزنفون پیداست که برای کورش تا آخرین روزهای زندگی، با داستان و آواز جشن و سرور بر پا می‌کرده‌اند و اصولاً این سنتی زنده بوده است. هم‌زمان با اشکانیان قصه‌پردازی در نهایت اهمیت است و گوسان‌ها راویان داستان‌هایی چون "بیژن و منیژه"، "ویس و رامین"، "درخت آسوریک" و غیر آن هستند. در حکومت ساسانیان علاوه بر رشد رامشگری، اصطلاح‌های هونیاگر و هونیا و دو واژهٔ نواگر و رامشگر نشان از گسترش آیین گوسانی و قصه‌پردازی دارد.» (راشد محصل، ۱۳۹۱: ۲۱)

ادب داستانی کهنه و نو

در ادبیات داستانی نشانه‌های دو دورهٔ اصلی به خوبی نمایان است: دورهٔ کهنه و نو.[۲] مرز تقریبی این جدایی را پایان سدهٔ هجدهم میلادی دانسته‌اند، چنان‌که ادب داستانی جهان را از آغاز تا پایان سدهٔ هجدهم، ادب داستانی کهنه و پس از آن را ادب داستانی نو شمرده‌اند. آغاز ادب داستانی نو ایران را یک سده پس از این تاریخ باید بدانیم. این دوره-بندی بر پایهٔ معیارهایی کلی صورت می‌گیرد و ویژگی‌هایی متفاوت و گاه متضاد برای دوره‌ها برشمرده می‌شود. این دیگرگشت نه یک‌باره، بلکه به آرامی رخ نموده است، اما در نهایت به گونه‌ای ادب داستانی تازه را در برابر ادب داستانی کهنه قرار داده است که شاید بتوانیم تنها وجه همانندی آن‌ها را در شیوهٔ روایی بدانیم.

در این باره پژوهش‌های فراوان و کاملی توسط محققان ایرانی و غیرایرانی انجام شده است، ما به مناسبت موضوع تنها چکیده‌ای از ویژگی‌های ادب داستانی قدیم را از صفحات ۶۸ تا ۸۶ کتاب «ادبیات داستانی» جمال میرصادقی بازگو می‌کنیم: خرق عادت، پیرنگ ضعیف، مطلق‌گرایی، کلی‌گرایی و شخصیت‌های کلی، ایستایی، زمان و مکان فرضی و

تصوری، همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن، نقش سرنوشت، شگفت‌آوری، استقلال‌یافتگی حوادث و اپیزودی، کهنگی.

همواره می‌توان برای ادب داستانی نو ویژگی‌هایی متضاد با این موارد در نظر داشت.

«اغلب قصه‌ها جنبه‌ای ماورای حسی و عقلی دارند و از تجربه و مشاهده مایه نگرفته‌اند و به وحی و شهود و الهام و خرق عادت و خرافه و امور کلی توجه دارند. به اصطلاح غیرواقعی و غیرزمینی‌اند. در حالی که بنیاد داستان‌های امروزی بر شالودهٔ تجربه و مشاهده گذاشته شده و با محسوسات عقلی و امور حسی سر و کار دارد.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۸)

بنا بر آن‌چه به اختصار یاد شد، می‌توان دریافت که تمدن‌های کهن هر کدام تا اندازه‌ای در پیدایش گنجینهٔ اساطیری و بن‌مایه‌های ادب داستانی سهیم بوده‌اند و با بهره‌مندی از بنیادهای ویژه و توان‌های نهادین خود در زایش و گسترش گونه‌های متفاوتی از ادب داستانی کهن اثرگذار گشته‌اند.

«در هر فرهنگی ممکن است انواعی از داستان‌ها و حکایات وجود داشته باشد یا مهم تلقی شود، که دیگر فرهنگ‌ها و زبان‌ها فاقد آن انواع باشند و یا برای آن نوع خاص اهمیت زیادی قائل نباشند.» (تقوی، ۱۳۷۶: ۲۱)

با این حال گفتنی است که شیوهٔ کهن داستان‌نویسی کم و بیش به گونه‌ای همسان و نزدیک در گسترهٔ جهانی تجربه شده است و ویژگی‌های اساسی آن در میان آثار داستانی کهن سرزمین‌های مختلف به چشم می‌آید و این امر را از پژوهش‌های محققان این سرزمین‌ها به خوبی در می‌توان یافت.

با پذیرش این افتراق پس از این به منظور سادگی گفتار، عنوان «قصه» را از جهت هم‌خوانی بیش‌تر برای داستان‌های کهن و عنوان «داستان» را برای داستان‌های نو به کار می‌گیریم. گو این‌که این گزینش کاری تازه هم نیست.

«من اصطلاح قصه را بر هر آن‌چه قبلاً داشته‌ایم و از آن‌ها به عنوان افسانه و حکایت و سرگذشت و... یاد می‌شده است، اطلاق می‌کنم.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۹)

آشنایان با ادب داستانی همگی بر ضرورت رسیدن به اصطلاحاتی یک‌دست و برآمده از فرهنگ داستانی بومی و به کارگیری آن‌ها در آثار تحقیقی هم‌داستان‌اند، چرا که این کار نخستین پایه در بازخوانی ادب داستانی دیرینهٔ فارسی و گونه‌بندی دقیق آن است، با این حال رسیدن به این عزم جدی تا کنون فراگیر نشده است. تألیف این مقاله خود کوششی در این راستاست.

«از انواع قصه آن‌که فرنگی‌ها فابل می‌خوانند، در ادب قدیم فارسی سابقه‌ای دراز دارد، با این همه هنوز نام خاصی‌که مورد قبول واتفاق اهل نظر باشد برای آن شناخته نیست... فابل در زبان فارسی لغتی می‌خواهد که مصطلح واقع شود و در انتخاب آن لغت اگر حاجت افتد که از زبان عامه نیز چیزی گرفته شود به گمان ما باک نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۴۹۱-۴۸۹)

گسترهٔ ادب داستانی کهن

در تعریف قصّه چنین آمده است: «قصّه روایت ساده و بدون طرح و نقشه‌ای است که اتکای آن به طور عمده بر حوادث و توصیف است و خواننده هنگامی که آن را می‌خواند به پیچیدگی خاص و غافل‌گیری و اوج و فرود مشخصی برنمی‌خورد.» (یونسی، ۱۳۷۹: ۷)

اگر تنها شاخصهٔ قصه را چنان‌که یاد شد در زبان روایی بشماریم، آن‌گاه پی خواهیم برد که قصه‌ها در بخش عمده‌ای از آثار ادب فارسی گسترده‌اند و خود مواد گونه‌های دیگر ادبی را پدید می‌آورند. و از این روی برای شناخت درست قصّه و گونه‌های آن، تعیین گسترهٔ آن خود امری ضروری است. در تعریف امروزی از داستان، شاخصه‌های دیگری نیز برای ادب داستانی یاد می‌کنند؛ از جمله این‌که ادب داستانی تنها آثار منثور را در برمی‌گیرد.

«در عرف نقد امروز به آثار روایتی خلّاقهٔ منثور ادبیات داستانی می‌گویند... ادبیات داستانی شامل: قصه، اسطوره، افسانه، حکایت، رمانس، رمان و داستان کوتاه است.» (حکیمی، ۱۳۸۲: ۶۲)

اما قصه با ویژگی‌های بنیادین خود هرگز به این محدودیت تن درنمی‌دهد و آثار منظوم بخش گسترده‌ای از قصه‌ها را در خود گنجانده‌اند؛ به گونه‌ای که تنها پاره‌ای از آن یعنی «شاه‌نامه» فردوسی، گنجینه‌ای بی‌همتاست که نمی‌توان در میان آثار منثور نمونه‌ای برای ارزش داستانی آن بازیافت. بلندآوازگی بسیاری دیگر از آثار داستانی منظوم کهن، ما را یادکرد نام آن‌ها بی‌نیاز می‌دارد. آیا به راستی می‌توان با توجه به معیارهای قصه‌گویی در میان «بوستان» و «گلستان» سعدی تفاوتی دید.

دسته‌بندی قصه‌های فارسی

باید پذیرفت که اگرچه در لزوم آشنایی با شیوه‌های داستانی و داستان‌نویسی نو تردیدی نیست، اما امروزه جایگاه ما در پژوهش‌های نظری دربارهٔ قصه‌های فارسی هیچ‌گاه در پایهٔ بررسی‌های نظری و آفرینش آثار داستانی معاصر نمی‌ایستد و این در حالی است که در

کشورهایی که خود خاستگاه داستان‌نویسی بوده‌اند، همواره مباحث نظری قصه‌ها، بازآفرینی آثار داستانی گذشته و زنده کردن گونه‌های کهن قصه‌نویسی پویا بوده است.[۳]

البته این مسأله دربارهٔ شعر فارسی تا اندازه‌ای متفاوت است. و امروزه در شعر چونان پهنهٔ پیشرو ادبی فارسی در کنار روایی قالب‌ها و شیوه‌های نو، قالب‌های سنتی نیز پویایی خود را حفظ کرده است، در این میان منظومه‌های داستانی نیز رکودی آشکار دارند.

در بازنگری قصه‌های فارسی آن‌چه پیش از هر چیز بایسته می‌نماید، شناسایی دسته‌ها و گونه‌های جداگانهٔ قصه است، که اهمیت آن انکارناپذیر است. «تفکیک نشدن انواع داستان با تعاریف دقیق از یک‌دیگر باعث شده است که در فرهنگ‌های لغت فارسی در برابر یک واژه تقریباً تمام معادل‌های فارسی و عربی به چشم بخورد.» (تقوی، ۱۳۷۶: ۱۳)

کاری که دست‌کم از سدهٔ پیش ضرورت آن برای پژوهشگران مغرب زمین دربارهٔ ادب داستانی بومی خودشان روشن بوده است و با دقت به آن پرداخته‌اند. ولادیمیر پراپ در اثر مشهورش «ریخت‌شناسی قصهٔ پریان» می‌گوید: «چون قصه پدیده‌ای فوق‌العاده متنوع و متکثر است و بدیهی است که نمی‌توان یک‌باره آن را با تمام بسط و شمولش بررسی کرد، باید مواد قصه را به بخش‌هایی قسمت نمود؛ یعنی باید به رده‌بندی آن پرداخت. صحت و درستی تمام مطالعات بعدی منوط و وابسته به درستی رده‌بندی است.» (پراپ، ۱۳۹۲: ۲۵)

دربارهٔ قصه‌های ایرانی نیز اگرچه اثری اختصاصی در این باره پدید نیامده است، در بسیاری از آثار ارزشمند در زمینهٔ داستان‌نویسی این کار کم و بیش صورت گفته است و البته به باور بسیاری از پژوهندگان هنوز به نتیجه‌ای کاملاً پذیرفتنی نینجامیده است. چرا که در پذیرش استواری این‌گونه دسته‌بندی‌ها رعایت دو اصل کاملاً قطعی است: جامع بودن و مانع بودن. یک دسته‌بندی پذیرفته شده نخست به گونه‌ای شامل و فراگیر همهٔ جنس خود را در بر می‌گیرد و افزون بر آن هیچ موردی نمی‌توان یافت که در بیش از یک دسته بگنجد.

«هر ژانر ادبی که به گونه‌ای نظری به دست می‌آوریم و می‌پنداریم که گسترهٔ آن را شناخته‌ایم و تعریفش کرده‌ایم، باید با دو نظام متمایز هم‌خوان باشد: نظام تجربی و نظام نظری.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۶)

دسته‌بندی‌هایی که دربارهٔ قصه‌ها انجام شده است، عمدتاً از این دو ویژگی برخوردار نبوده‌اند، چرا که برآوردن این دو اصل در هر دسته‌بندی پیش از هر چیز نیازمند برگزیدن

یک معیار عقلی یگانه و روشن است، در حالی که در بسیاری از بخش‌بندی‌های صورت گرفته معمولاً چند ملاک در نظر گرفته شده و در نتیجه گونه‌ها درآمیخته‌اند و بررسی آن‌ها از دیدگاهی واحد ناممکن گشته است.

«ژانرهایی که بر اساس نظریهٔ ادبی خاصی طرح می‌کنیم باید در بررسی متون آزمایش شوند، اگر با هیچ متنی خوانا نبودند، نتیجهٔ کار خیلی ساده نادرست است. از سوی دیگر ژانرهایی که در بررسی تاریخ ادبی می‌شناسیم باید با نظریه‌ای یک‌دست و همگون همخوان باشند و اگر نباشند ناگزیر باید بپذیریم که اشتباه کرده‌ایم.» (همان: ۲۸۹)

اصطلاحات مترادف گذشته در معنی داستان

شاید تنوع واژگان به کار گرفته شده در مفهوم ادب داستانی در میان مطالب آثار گذشتگان پژوهندهٔ امروز را در نگاه نخست برای رسیدن به مباحث نظری قصه امیدوار سازد، اما با نخستین بررسی‌ها آشکار می‌گردد که بیش‌تر این واژه‌ها در معنایی مترادف به کار می‌روند و تفاوت کاربردی آن‌ها بیش‌تر از مقولهٔ گزینش‌های فردی است. تنها در مواردی ویژه مانند واژهٔ «حکایت» است که به کاربرد اصطلاحی خاص نزدیک می‌شود.[۴]

«در زبان فصیح و شیرین ما چند کلمه مترادف داستان وجود دارد: قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، حسب‌حال، نقل، اسطوره و غیره. اما آیا این کلمات از نظر معنی تا چه اندازه با یک‌دیگر مشترک‌اند و تا چه حد اختلاف دارند؟... امروز به هیچ روی نمی‌توانیم با توجه به میراث ادبی گذشته حدّ و رسمی دقیق برای هر یک از این لغت‌ها تعیین کنیم، این کاری است که فرهنگستان ایران در آینده باید نسبت به این‌گونه مترادف‌ها انجام دهد و هر یک را به مفهومی خاص و دقیق اختصاص دهد.» (محجوب، ۱۳۸۶: ۱۲۵)

با این حال شاید بتوان از همین تنوع نام‌گذاری نیز دست کم به عنوان ذخیرهٔ واژگانی در دسته‌بندی قصه‌ها بهره گرفت. همان‌گونه که در دیگر دانش‌های ادبی چون زیبایی-شناسی سخن نیز ما با این دشواری روبرو بوده‌ایم و از همان اصطلاح‌های کهن در نام-گذاری‌های تازه و دقیق بهره گرفته‌ایم؛ برای نمونه: معنای واژهٔ «تمثیل» از گذشته تا کنون بارها دگرگون شده و امروزه در معنایی مشخص به کار گرفته می‌شود. ناگزیر در این زمینه نیز پای‌بندی و بسنده کردن به کاربرد عام گذشتهٔ برخی از این واژگان هیچ لزومی ندارد.

از سوی دیگر دگرگونی‌های بار معنایی هر کدام از این واژگان نیز در گذر زمان قطعی است و بی‌گمان تصوری که مخاطب امروز از معنای آن‌ها دارد، نسبت به گذشته تغییراتی یافته است. آیا واژه‌های داستان، افسانه، قصه و حکایت برای مخاطب امروز بار معنایی یکسانی دارد؟ بنابراین ما برآنیم که با ژرف‌نگری در بار معنایی امروزین این اصطلاحات و روند دگرگونی معنایی آن‌ها می‌توان از این اصطلاحات در دسته‌بندی و نام‌گذاری گونه‌های قصه به خوبی بهره گرفت. پیش از این به کارگیری واژهٔ «قصه» را در معنای ادب داستانی کهن یادآور شدیم، که برخاسته از همین دیدگاه بود.

راست‌نمایی در داستان و قصه

یکی دیگر از ویژگی‌های بنیادینی که برای داستان برمی‌شمرند «راست‌نمایی» است، به این معنی که داستان باید به گونه‌ای باشد که خواننده رخدادهای آن را بپذیرد و غیرواقعی و بیرون از روند طبیعی و رابطهٔ علت و معلولی نینگارد.

«راست‌نمایی رابطهٔ میان سخن و مصداق سخن نیست، بل رابطه‌ای است میان سخن با آن‌چه خواننده باور می‌کند. نکتهٔ اصلی بدینسان نسبت اثر است با همهٔ آن چیزهایی که در ذهن مخاطب واقعیت می‌نماید. حرف زدن حیوانات و موقعیت‌ها و کارکردهای انسانی آن‌ها در حکایت کودکان برای کودکان راست‌نما هستند.»[۵] (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۵)

در داستان‌نویسی امروز دیگر طرح رخدادهای محیرالعقول و اتفاقی بیرون از روابط علّی و معلولی جایی ندارد. گذشته از گرایش نیرومند رئالیسم و نمود گستردهٔ آن بر داستان-نویسی و پدید آمدن جریان‌هایی چون ناتورالیسم، در داستان‌های سمبلیک و سوررئال نیز که گاه از رخدادهای طبیعی دور می‌شود، باز رخدادهای داستان با خرق عادات در ماجراهای برخی از قصه‌ها متفاوت است و حوادث غیرطبیعی در نظام علّی تازه‌ای عرضه می‌شود که با فضای آن داستان سازگار باشد.

اگرچه نمی‌توان از این دیدگاه همهٔ قصه‌ها با گونه‌های جداگانهٔ آن را همسان نگریست و یک‌پارچه راست‌نما یا دروغ‌مانند شمرد، اما باید پذیرفت که ذهن خواننده و شنوندهٔ قصه‌ها به ویژه آن‌که با افسانه‌ها و اسطوره‌ها روبروست، ناگزیر با هر رفتار خارق عادت و دگرگونه‌ای آشناست. در این میان ما با قصه‌های تاریخی گذشته نیز سر وکار داریم که نویسندهٔ آن‌ها تلاش در ثبت وقایع تاریخی را داشته است؛ هر چند تاریخ‌نویسی گذشته نیز یک‌سره از یادکرد رخدادهای خردآشوب به دور نبوده است.

از سوی دیگر پدیدآورندهٔ داستان‌های پای‌بند به راست‌نمایی امروز نیز به راستی ناچار به بازگویی عین واقعیت نیست و این سخن حتی دربارهٔ گونه‌هایی از داستان مانند داستان-های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای که نویسنده می‌کوشد در راست‌گویی به تاریخ‌نگار معاصر نزدیک شود نیز درست است و باور برخی بر این است که حتی تاریخ‌نویس امروز آن‌چه می‌گوید عین واقعیت نیست.

«نه تنها داستان‌های خیالی، حکایت‌ها، اسطوره‌ها، بل حتی روایت‌های رئالیستی آن‌جا که روایت می‌شوند تحقق‌ناپذیرند و ناواقعی. روایت رخ‌دادی تاریخی یا بیان حادثه‌ای که زمانی رخ داده بود، یا بیان کمابیش دقیق آن‌چه در فیلمی یا داستانی گذشته است، باز ناراست است. به این دلیل که تحقق‌ناپذیر است و استوار به خاطره‌ای فردی یا جمعی... هر چه روایت می‌شود یک‌سره خیالی است. باید رخ‌داد پیش از روایت پایان گرفته باشد. حتی گزارش هم‌زمان از گفت‌گویی یا مسابقه‌ای ورزشی در تلویزیون نمی‌تواند گزارش و رخ‌داد را در یک آن گرد هم آورد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۴)

تاریخ و داستان

از آن‌چه تا کنون بیان شد نمی‌توان به مرز جدایی تاریخ و داستان راه یافت. آن‌چه تاریخ را از داستان جدا می‌کند، حقیقت‌گویی نیست، بلکه هنر داستان‌نویسی است. از این روی است که می‌توان نشانه‌های فراوانی در متن داستانی یافت که نشانی از آن در متن تاریخی نیست. این نشانه‌ها را باید در میان اجزائی یافت که داستان را شکل می‌دهد و از آن به «عناصر داستان» تعبیر می‌شود؛ مانند: پیرنگ، شخصیت‌پردازی، گفت‌گو، صحنه‌پردازی، زاویهٔ دید و... . با در نظر داشتن پرداخت هنری عناصر داستان به سادگی می‌توان داستان را از تاریخ بازشناخت.

بیش‌تر مباحثی که در پرداخت هنری عناصر داستان از آن سخن به میان می‌آید، شگردهایی است تازه که داستان‌پردازان در دو سدهٔ اخیر بدان دست یافته‌اند. بنابراین آیا می‌توان در آثار کهن نیز به چنین مرزی برای جدایی قصه و متن تاریخی رسید؟ اگر ویژگی‌های قصه‌های کهن یا این‌که داستان‌های امروز را معیار بدانیم، به هر روی پاسخ منفی است. در قصه‌ها ما با چیزی به نام عناصر داستان روبرو نیستیم، آن‌چه هست صرفاً نقل پاره‌ای رخ‌دادها، گفت‌گوها و توصیف‌هاست که در هر متن تاریخی نیز دیده می‌شود. از دیدگاه گذشتگان در میان روایت تاریخی با روایت داستانی هیچ تفاوتی نبوده است.

متون تاریخی گذشتهٔ ما نیز آن‌گاه که از شیوهٔ بیان روایی برخوردار است از جهت ساختاری تمایز آشکاری با قصه‌ها نشان نمی‌دهد. در گذشته داستان همان تاریخ بوده است و امروزه برخی تاریخ را داستان می‌شمارند.

«در آن روزگاران تاریخ بیش‌تر گونهٔ ادبی بود تا رشتهٔ علمی ... . اینان، خواه دینوری، ابن‌قتیبه، طبری، مسعودی، ثعالبی یا بیرونی، همگی روایت‌های کهن ایرانی را چونان سرچشمهٔ آگاهی از تاریخ مام میهن ایرانی‌شان نقل کردند.» (ریپکا، ۱۳۸۲: ۱۰۷۳)

بنابراین اگر در پی جستن نشانه‌هایی کهن برای جدایی تاریخ و قصه هستیم، نخواهیم یافت و اگر بر پایهٔ معیارهای تازهٔ داستان‌نویسی بنگریم نیز به گونه‌ای آشکارتر چنین خواهد بود. چرا که آن دسته از آثاری که قصه می‌پنداریم نیز هیچ کدام بر پایهٔ اصول تازهٔ داستان‌نویسی پدید نیامده‌اند و شاید از این دیدگاه حتی برخی متون تاریخی مانند «تاریخ بیهقی» به واسطهٔ پاره‌ای جزءنگری‌ها بسیار بیش‌تر از برخی قصه‌ها به داستان‌های امروز مانند باشد.

«اگر برخی از همین سرگذشت‌ها را که همه مربوط به متن تاریخ است، مقایسه کنیم با بعضی از داستان‌هایی که بیهقی از باب تمثیل و عبرت درحاشیهٔ تاریخ آورده است، می‌بینیم همان طراوت و گرمی حیات که در افسانه‌های او محسوس است در تاریخش نیز جلوه‌گر است... . برای نمایش هنر نویسندگی بیهقی، تاریخ او را به داستانی دراز مانند کردم؛ این سخن گزاف نیست.» (یوسفی، ۱۳۷۴: ۸۰۳)

و از همین روی است که حتی در بدو روی‌کرد تازه به داستان‌نویسی در دورهٔ جدید نیز نخستین آثاری که پدید می‌آید، دارای گرایش و محتوای تاریخی است؛ آثاری چون: «شمس و طغرا» نگاشتهٔ خسروی‌کرمانشاهی، «عشق‌وسلطنت» نگاشتهٔ موسی کبودرآهنگی، «داستان باستان» نگاشتهٔ حسن بدیع و «دام‌گستران» نگاشتهٔ صنعتی‌زاده کرمانی. نویسندگان این داستان‌ها اساس کار خود را بر بازگویی وقایع تاریخی روزگار گذشته و باستانی ایران گذاشته‌اند و اثر خود را در میانه راه رسیدن به شیوه‌های نو داستان‌نویسی پدید آورده‌اند.[۶]

داستان، روایت خلّاقه

امروزه ساده‌ترین تعریف از داستان همان «روایت خلّاقهٔ منثور» است. در این تعریف به یکی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های داستان، یعنی خلّاقه بودن اشاره شده است. بدین معنی

که داستان محصول آفرینشگری و تخیل نویسنده است. از این راستا داستان و تاریخ وجه تمایز دیگری می‌یابد که در همان ویژگی خلّاقیت است.

از سوی دیگر می‌دانیم که داستان‌نویس نیز همواره مواد اولیهٔ داستان خود را از واقعیات می‌گیرد و حتی در وهمناک‌ترین داستان‌ها نیز همیشه ردّی از واقعیت دیده می‌شود.

«هیچ قصه‌ای نیست که هسته‌ای از واقعیت پیچیده در آب و رنگ افسانه در آن وجود نداشته باشد. لیکن این تأثیر یک‌جانبه نیست، بعضی افسانه‌های معروف تاریخ‌نویسان را تحت تأثیر قرار داده و آنان برای دادن جاذبهٔ بیش‌تر به تاریخ خویش از این قصه‌ها الهام گرفته‌اند.» (محجوب، ۱۳۸۶: ۶۶)

با این حال داستان‌نویس اگر رخدادی واقعی را هم به عنوان موضوع اثرش برگزیند، از همان آغاز راه خود را از مورخ و گزارشگر جدا می‌کند، خود را آفرینندهٔ داستان می‌انگارد نه نویسندهٔ تاریخ. تخیل را ابزاری در دست خویش می‌بیند و تعهدی به واقعیت نمی‌دهد. همان‌گونه که تاریخ‌نگار امروز به تاریخ‌نگاری خود آگاه است و می‌داند که ارزش اثرش در واقع‌گویی است.

اما آیا قصه‌نویس یا قصه‌گوی قدیم هم قصهٔ خود را از واقعیت بی‌بهره می‌پنداشته است، یا قصد بازگویی و نقل رخدادی تازه یا مربوط به گذشته را داشته است؟ باید پذیرفت که قصه‌ها در صورت‌های گوناگونشان همانا چیزی جز بازگویی رخدادهای تازه و یا نقل روایت‌های گذشته نیستند. قصه روایتی است که هدف از آن یا بازگویی رخدادهای تازه به صورت تاریخی و حسب‌حال است و یا نقل وقایع گذشته است، که قصه‌نویس از منابع پراکندهٔ پیشین گردآوری کرده، یا از گفتار برای نخستین بار به نوشتار درآورده، یا از نثر به نظم درآورده و یا از زبانی دیگر ترجمه کرده است و در این بازآفرینی‌ها برخی اوقات قصه را پرورده است و به آن شاخ و برگی هم داده است.

«داستان‌ها (قصه‌ها) معمولاً روایتی جدید از یک قصهٔ قبلی هستند و نویسندگانی که خود به خلق داستانی پرداخته باشند انگشت‌شمارند... از آن‌جا که داستان ابتکاری نبوده است و مردم از قبل با روایاتی از آن آشنا بوده‌اند، نویسنده کوششی از برای این‌که خواننده پایان داستان را حدس زند نمی‌کند.» (شمیسا، ۱۳۷۹ :۱۹۹)

خلّاقانه‌ترین گونهٔ قصه، قصهٔ حیوانات است و تا آن‌جا که می‌دانیم این‌گونه قصه‌ها پیوسته به عنوان روایت‌های بازمانده از روزگاران پیشین نقل می‌شده است و بی‌گمان ریشهٔ آن‌ها به جایی می‌رسد که از دیدگاه صاحبان این آثار، رخدادهای این قصه‌ها چیزی

جز واقعیت‌های پیرامونشان نبوده است. و تا آن‌جا که می‌دانیم خاستگاه بسیاری از این قصه‌ها دست‌کم در ادبیات ایران از سرزمین هند بوده است و دربارهٔ زمینهٔ پیدایش آن‌ها پیش از این بحث کردیم.

بنابراین باید بپذیریم که خلّاقیت به معنی ابداع داستان، خلق پی‌رنگ، تلاش آگاهانه و گسترده در دگرگونی واقعیت‌ها یا منابع پیشین را هرگز نمی‌توان در قصه‌ها سراغ گرفت. بلکه به راستی باور و عرف گذشتگان نیز آن را پذیرا نبوده و روا نـمی‌دانسته است. تلاش قصه‌نویس نیز پیوسته بر این بوده است آن‌جا که حفظ عین روایت از دگرگونی اهمیت دارد، روایت‌ها را بدون تغییر در اصل نقل کند. چنان‌که شیوهٔ فردوسی در «شاه‌نامه»، نظامی در مثنوی‌هایش و برخی دیگر از حماسه‌سرایان در آثارشان این‌گونه بوده است.

آن‌گاه نیز که پدیدآورنده مجالی برای شاخ و برگ دادن به اصل قصه و خلق افسانه‌ای می‌دیده و استعدادی در خود می‌یافته است، باز هم اصل رویدادهای قصه بدون دگرگونی حفظ می‌شده است و تنها در توصیف‌ها، صحنه‌پردازی‌ها و گفت‌گوها امکان گسترش وجود داشته است؛ چنان‌که در تمثیل‌های عرفانی مانند: «منطق‌الطیر» عطار و قصهٔ «شیخ صنعان» او سراغ داریم و یا در افسانه‌های نقالان مانند: «سمک عیار» و «داراب‌نامه» و ... می‌بینیم. مولانا نیز که در شرح مباحث عرفانی مثنوی خود قصه‌های گوناگون را گرد آورده و پرورده است، اگرچه از هر قصه تأویلی می‌دهد، هیچ گاه در اصل قصه‌ها تصرف روا نمی‌دارد و ماجراها را دگرگون نمی‌کند.

روشن است که مخاطب قصه‌ها در روزگار کهن همواره به منظور شنیدن سرگذشت‌هایی واقعی با آن‌ها روبرو می‌شده است. با این وصف هر چه به روزگاران سپسین و متأخرتر می‌رسیم، مخاطب قصه‌ها هر چه بیش در راستی پاره‌ای از قصه‌ها تردید روا می‌داشته است، تا جایی می‌رسد که خواننده و شنوندهٔ قصهٔ گذشتگان برخی از این قصه‌ها را واقعی می‌شمارد، برخی را صورتی دگرگون شده از واقعیت می‌بیند و برخی را رمزی از واقعیت می‌داند. و به این بینش خود کاملاً آگاه است. قصه‌گو تلاشش در واقع‌گویی بوده است و از روایتش در گذر روزگار اسطوره و افسانه بر جای مانده است. داستان‌نویس می‌کوشد که از واقع‌گویی بپرهیزد و باز اثرش داستانی راست‌نما ست.

اگرچه بحث ما در این‌جا به قصه‌های فارسی محدود می‌شود، اما با توجه به قراینی که از سخنان محققان و به ویژه محققان غربی برمی‌آید، به احتمال فراوان این بحث را می‌توان

به گسترهٔ ادب داستانی جهان نیز تعمیم داد؛ چنان‌که حتی دربارهٔ نمایش‌نامه‌های یونان باستان نیز صادق است.

«بسیاری از کاوشگران چنین معتقدند که سرمنشأ تراژدی مناسک بدوی یاد شده است. برای نمونه تراژدی‌های سوفوکل و آشیل برای اجرا در جشنواره‌های دیونیسس در نظر گرفته می‌شد... . اودیپ‌شاه اثر سوفوکل نمونه‌ای عالی از تلفیق اسطوره و ادبیات است. سوفوکل نمایش‌نامه‌ای بزرگ آفریده، اما پی‌رنگ آن ساخته و پرداختهٔ خود او نبوده است، بلکه روایت اسطوره‌ای آشنا بوده است.» (میهن‌خواه، ۱۳۷۷ :۱۸۳)

گونه‌های قصه‌ها

قصه در واقع روایت تاریخ حال و گذشته بوده است و از دیدگاه قصه‌نویس گونه‌های جداگانه‌ای نیز نمی‌توانسته داشته باشد و چنان‌که گفتیم اصطلاح‌های گوناگون در این زمینه نیز همه در یک معنی به کار می‌رفته است. و از همین روی است که هرگاه برای پی بردن به معنای گذشتهٔ واژهٔ «قصه» به فرهنگ‌ها مراجعه می‌کنیم با همین تعریف روبرو می‌شویم. مفهوم و مصداق قصه در گذشته چیزی جز این نبوده است و تردیدی نیست که نسبت دادن تصور کنونی از داستان و ویژگی‌های آن به قصه‌ها نادرست است.

اما همان آثاری که به انگیزه‌ای واحد پدید آمده و از گذشته بازمانده است، از نگاه پژوهشگر زمان ما بر پایهٔ زمان و چگونگی شکل‌گیری هستهٔ آن و دگرگونی‌هایی که از گذر زمان یافته است، قابل دوره‌بندی است و هر کدام گونه‌ای ویژه به شمار می‌آید و ویژگی‌هایی جداگانه را داراست.

با دریافتن این گونه‌ها بر ما روشن می‌شود که ساختمان هر قصه از چه موادی شکل گرفته و بنیاد آن در چه زمانی گذاشته شده است و تاریخی را که روایت می‌کند تا چه اندازه واقع‌گرایانه است. بنابراین امروزه می‌توانیم به هر کدام از این‌گونه‌های داستانی عنوانی ویژه نیز اختصاص دهیم و بهتر آن است که برای هم‌خوانی بیش‌تر از میان اندوختهٔ واژگانی که در همین زمینه برای ما بازمانده است بهره گیریم. و چه بسا که درمی‌یابیم این امر ناآگاهانه و خودکار پیش رفته است و کار را ساده‌تر نموده است.

مجموعهٔ آن‌چه تا این‌جا یاد شد ما را به چارچوب اصلی بخش‌بندی قصه‌ها راه می‌نماید. قصه از دیدگاه گذشتگان با واقعه‌گویی، تاریخ و روایت یکسان است. بازگویی وقایع بوده

است به زبان روایت که به نام تاریخ ثبت می‌شده است. اما از نگاه نقادانهٔ روزگار ما میراث اندوختهٔ قصه‌ها طیف رنگارنگی می‌نماید که می‌توان گونه‌های جداگانهٔ آن را از یک‌دگر بازشناخت. از قصه‌هایی که امروز هم واقعیت و تاریخ‌اند، تا آن‌هایی که از وقایع و روایت‌های پیشین خود دور شده‌اند اما اسنادی از منابع آن‌ها در دست داریم، تا قصه‌هایی که نمی‌توان به سند و نشانه‌ای از روایت‌های پیشین آن‌ها دست یافت. دستهٔ نخست را «قصه‌های تاریخی» یا تاریخ می‌شماریم، دستهٔ دوم را «قصه‌های افسانه‌ای» یا افسانه می‌نامیم و دستهٔ سوم را «قصه‌های اسطوره‌ای» یا اسطوره می‌شناسیم.[۷]

این بخش‌بندی و بازشناسی گونه‌ها برخاسته از نظر به دو عامل ویژه است: گذر زمان و خاستگاه روایت. بی‌گمان یکی از عوامل جدایی این گونه‌ها گذر زمان بوده است.

روایت‌هایی که هستهٔ اصلی آن‌ها به روزگاران گذشته بازمی‌گردد، ناگزیر دچار دگرگونی گشته‌اند و گذر زمان عامل این دگرگونی بوده است. با دوره‌بندی‌های زمانی، در کنار پی بردن به خاستگاه روایت نخستین، می‌توان گونه‌های جداگانهٔ قصه‌ها را بازشناسی کرد.

از سوی دیگر شناخت خاستگاه و منبع نخستین روایت نیز عاملی دیگر در این بازشناسی است. آشکار است که خاستگاه روایت هر قصه یا روایتی پیشین بوده است و یا واقعه‌ای تازه. آن‌گاه که خاستگاه روایت روایتی دیگر است، اگر سلسلهٔ روایت‌ها تا آغاز دنبال شود، باز به واقعهٔ تازه‌ای می‌رسیم، که هستهٔ نخستین قصه از آن برخاسته است.

هر گاه میان قصه و روایت‌های پیشین و هم‌چنین واقعهٔ آغازین اختلافی نباشد، ما با قصه‌های واقع‌گرایانه روبروییم که همان قصه‌های تاریخی یا تاریخ‌اند. هر گاه میان قصه و روایت‌های پیشین و یا واقعهٔ آغازین آن اختلاف باشد و آن روایت‌های پیشین یا واقعهٔ آغازین شناخته‌شده و در دست‌رس ماست، آن قصه را افسانه می‌نامیم. همچنین هر گاه قصه برگرفته و دگرگونی یافته از روایت‌های پیشین و واقعهٔ آغازینی باشد که آن روایت‌های دیگرگونه و واقعهٔ آغازین در دست‌رس ما نیستند، آن را اسطوره می‌خوانیم.

واقعهٔ آغازینی که خاستگاه هستهٔ نخستین قصه‌ها بوده است خود می‌تواند مواردی جداگانه باشد، چون: واقعهٔ تاریخی یا طبیعی، واقعهٔ وحیانی و باورهای دینی، واقعهٔ روحانی یا عرفانی؛ که در هر مورد باعث پیدایش گونهٔ دیگری از قصه‌هاست و عمدتاً از انواع اسطوره‌ها به شمار می‌آیند. همچنین دیگر گونه‌های اصلی قصه نیز دارای انواعی است، که پرداختن به آن نیازمند مجال دیگری است.

نتیجه

با تأمل و بررسی در تعریفی که گذشتگان از قصه، داستان، حکایت و دیگر واژگان مترادف آن داده‌اند، درمی‌یابیم که در نگاه ایشان همهٔ این واژگان در معنایی یکسان به کار گرفته می‌شده است که همانا روایت سرگذشت‌ها، نقل رخ‌دادها و تاریخ‌نگاری بوده است. به بیان دیگر هر گونه‌ای از روایت داستان به شمار می‌آمده است. و از این روی گسترهٔ ادب داستانی کهن بسی بیش از آن چیزی بوده است که برخی از خوانندگان امروز این آثار می‌پندارند؛ چنان‌که مرز آثار منظوم و منثور و تاریخ و اسطوره را نیز درمی‌نوردیده و پهنهٔ گسترده‌ای از ادبیات هر سرزمینی را در بر می‌گرفته است.

با این انگاره درمی‌یابیم که قصه‌نویسی کهن تفاوت‌های بنیادینی با داستان‌نویسی جدید دارد، که شاید به دو تفاوت اصلی بازگردد؛ نخست این‌که قصه روایت رخ‌دادهای تازه یا بازگویی روایت‌های پیشین است، اما داستان روایتی خلّاقه است و تخیل نویسنده از این آزادی برخوردار است که نقشی اساسی در آفرینش ماجراها داشته باشد. دیگر آن‌که قصه روایتی ساده از مجموعه‌ای رخداد و عمل و گفت‌گوی اشخاص و توصیف صحنه است، اما ساختمان داستان بر عناصر داستانی پیچیده‌تر و شگردهای هنری تازه‌ای بنیاد گذاشته شده است.

داستان امروزه گونهٔ ادبی ویژه‌ای به شمار می‌آید و خود انواعی متمایز با ویژگی‌هایی جداگانه نیز یافته است. اما قصه با همهٔ گستردگی‌اش از دیدگاه گذشتگان همسان و یک‌پارچه و بدون انواعی ویژه نگریسته می‌شده است. با این حال گذر زمان قصه‌ها را نیز در نگاه پژوهشگران زمان ما دارای گونه‌های جداگانه‌ای می‌نمایاند. که می‌توان سه گونهٔ کلی را در این باره برشمرد: اسطوره، افسانه و تاریخ.

اسطوره قصه‌ای است که هستهٔ روایت نخستین آن به زمان‌های کهن باستانی بازمی‌گردد، نشانه‌هایی قطعی از روایت‌های پیشین آن در دست نداریم و خود کهن‌ترین منبع و سند دربارهٔ موضوعش شمرده می‌شود.

افسانه قصه‌ای است بازگرفته و دگرگونی‌یافته از منابع و روایت‌های پیش از خود که اسنادی از روایت‌های پیشین آن در دست‌رس ماست و دگرگونی‌های آن از روایت‌های گذشته آشکار است، زیرا که این دگرگونی‌ها در روزگار تاریخی رخ داده است. در افسانه

گرایش به اسطوره شدن دیده می‌شود، اما چون در زمان‌های متأخرتر پدید آمده، چنین فرصتی را نیافته است. با این حال ممکن است که خاستگاه افسانه اسطوره‌ای کهن باشد.

تاریخ (قصهٔ تاریخی)، روایتی واقع‌گرایانه از روزگار تاریخی است، که با روایت‌ها و اسناد دیگر یکسان است یا هم‌خوانی بسیار نزدیک دارد.

پانوشت:

۱- در این مقاله به منظور پرداختن به موضوع اصلی به کم‌ترین تعریف‌ها بسنده کرده‌ایم.

۲- دوره‌بندی‌های جزءنگرانه‌تری نیز می‌توان در این باره به دست داد.

۳- برای نمونه می‌توان به تلاش برای بازسازی صورت‌های داستانی گذشته، خلق و بازآفرینی قصهٔ حیوانات و عرضهٔ آن در شاخه‌های هنری دیگر، جنبش «خُردگرایی» یا «مینیمالیسم» که گونه‌ای گرایش به قالب حکایت است، بررسی‌های اساطیری و بازخوانی و آفرینش‌های تازه از آن‌ها، توجه به افسانه‌ها و بهره‌گیری از آن‌ها در امور مختلف فرهنگی و ... اشاره نمود.

۴- پژوهشگران بسیاری این نکته را یادآور شده‌اند. بررسی این موضوع در کتاب «حکایت-های حیوانات در ادب فارسی» تألیف: محمد تقوی، در برخی از آثار داستانی گذشته جداگانه دنبال شده است.

۵- در این باره سخنی از ارسطو نقل شده است: «از نظر ارسطو عمل محالی که وقوع آن محتمل به نظر آید، بر امر ممکنی که باورکردنی نیست ترجیح دارد.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۵۰)

این سخن به اندرز اخلاقی مبتنی بر مصلحت شخصی عنصرالمعالی در «قابوس‌نامه» می‌ماند: «هر چه گویی راست گوی، ولکن راست به دروغ مانند مگوی، که دروغ به راست همانا به از راست به دروغ همانا؛ که آن دروغ مقبول بود و آن راست نامقبول.» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۴۱)

۶- در این باره ر.ک: «از صبا تا نیما»، ج ۲، صص ۲۵۸ – ۲۳۸.

۷- در این نام‌گذاری بار معنایی امروز اصطلاحات در نظر بوده است.

فهرست منابع و مآخذ:

- آرین‌پور، یحیی، ۱۳۷۹، ***از صبا تا نیما***، جلد دوم، تهران، زوار.
- آموزگار، ژاله، ۱۳۹۰، ***زبان، فرهنگ، اسطوره***، تهران، معین.
- احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز.
- پراپ، ولادیمیر، ۱۳۹۲، ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- پلوسکی، آن، ۱۳۶۴، ***دنیای قصه‌گویی***، ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی، تهران، سروش.
- تقوی، محمد، ۱۳۷۶، ***حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی***، تهران، روزنه.
- حکمت، علی‌اصغر، ۱۳۳۳، ***امثال قرآن***، تهران، چاپخانه مجلس.
- حکیمی، محمود، مهدی کاموسی، ۱۳۸۲، ***مبانی ادبیات کودکان و نوجوانان***، جلد نخست، تهران، آرون.
- داد، سیما، ۱۳۹۲، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران، مروارید.
- دهخدا، علی‌اکبر، ۱۳۸۳، ***امثال و حکم***، جلد نخست، تهران، امیرکبیر.
- راشد محصل، محمدرضا، ۱۳۹۱، ***«سنت قصه‌پردازی و نقش گوسان‌ها در نقل روایت‌های پهلوانی»***، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، شمارهٔ چهاردهم، صص ۲۵ -۱۱.
- ریپکا، یان، ۱۳۸۲، ***تاریخ ادبیات ایران***، جلد دوم، ترجمهٔ ابوالقاسم سرّی، تهران، سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۸۰، ***نه شرقی، نه غربی، انسانی***، تهران، امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۹، ***انواع ادبی***، تهران، فردوس.
- عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۷۸، ***قابوس‌نامه***، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، تهران، علمی‌فرهنگی.
- گورین، ویلفرد. ال، و دیگران، ۱۳۷۷، ***راه‌نمای روی‌کردهای نقد ادبی***، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران، اطلاعات.
- محجوب، محمدجعفر، ۱۳۸۶، ***ادبیات عامیانهٔ ایران***، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، چشمه.
- میرصادقی، جمال، ۱۳۹۴، ***ادبیات داستانی***، تهران، سخن.
- یوسفی، غلام‌حسین، ۱۳۷۴، ***«هنر نویسندگی بیهقی»***، یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی(مجموعهٔ سخن‌رانی‌های مجلس بزرگ‌داشت بیهقی)، مشهد، دانشگاه فردوسی، صص ۸۲۹ -۷۹۹.
- یونسی، ابراهیم، ۱۳۷۹، ***هنر داستان‌نویسی***، تهران، نگاه.

آزمون فرمول انتقادی برسلر در مطالعهٔ شکل‌گرایانهٔ اشعار فارسی کلیله و دمنه، باب شیر و گاو

افسانه بهرامیان[۱]
فیروزه ملک‌پور[۲]

چکیده:
از کارآمدترین شیوه‌های بررسی آثار ادبی، روش شکل‌گرایی است که با گذشت چندین سده از پیشنهادش، همچنان کارایی خود را در تجزیه و تحلیل متون ادبی حفظ کرده است. امتیاز بارز روش فرمالیست‌ها، به‌خصوص نقد نو، ارائهٔ فرمول مشخّص برای مطالعهٔ متن ادبی است. شکل‌گرایان اثر ادبی را بدون تقسیم به لفظ و معنا، به‌مثابهٔ یک کلّیّت دارای فرم، مطالعه و با استفاده از روابط مختلفی که این وحدت را شکل می‌دهد، بررسی می‌کنند. در این تحقیق تلاش می‌شود تا با استفاده از فرمول پیشنهادی چارلز ای. برسلر در نقد نو، ترجمهٔ نصرالله منشی بر کلیله و دمنه که چندان تابع متن مبداء نیست و با افزودن‌ها و کاستن‌ها در متن مقصد، اثری خلّاقانه را پدیدآورده است، تجزیه و تحلیل گردد و مشخّص می‌شود که این روش چگونه زوایای مختلف این ترجمهٔ خاص را آشکارمی‌سازد. بدین‌صورت علاوه بر آن که کلیله و دمنه، به‌عنوان متنی تأثیرگذار که خود زمینه‌ساز تولید آثار ارزشمند دیگر بوده، بررسی و نقاط قوّت متعدّد ترجمهٔ منشی تبیین شده، کاربرد عملی نظریّات انتقادی، به‌ویژه فرمالیسم و نقد نو، معرفی شده، فرمول پیشنهادی برسلر و کارایی آن در ادب فارسی به بوتهٔ آزمون سپرده شده است.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، نقد نو، فرمول برسلر، کلیله و دمنه.

[۱].دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد
af_bahramian@yahoo.com
[۲] .دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف‌آباد
malek_ict@gmail.com

۱. مقدّمه:

۱-۱- بیان مسأله: نظریّه‌های نقد ادبی منظرهای گوناگونی را برای بررسی متون نظم و نثر فراهم آورده است. علیرغم تعدّد این شیوه‌ها، هر یک کارایی و جایگاه خود را دارند. نقد شکل‌گرا (formalist criticism) و یکی از دقیق‌ترین زیرشاخه‌های آن، یعنی نقد نو (new criticism) امکاناتی را فراهم می‌آورد تا با خوانش دقیق (close reading) متن، ساختار دقیقی را که منتج به شکل (form) گرفتن اثر و ایجاد معنا و تأثیر می‌شود، آشکار سازد. در نقد نو، پیشنهاد شیوه‌ای مشخّص برای تجزیه و تحلیل متن، امتیازی را به‌وجود آورده است که پس از گذشت سال‌ها از تاریخ تولّد آن (حدود ۱۹۶۰) همچنان مورد استفادهٔ منتقدان قرار می‌گیرد. از سویی، تفاوت‌های بیش و کم موجود در ادبیات ملل مختلف، گاهی ایجاب می‌کند تا منتقدان، شیوه‌های انتقادی را برای مطالعهٔ آثار زبان خود تا حدّ نیاز تغییر دهند. این تغییرات در جهت هماهنگی هر چه بیش‌تر یک شیوهٔ انتقادی (که پایه و اساسی در زبان دیگر، به عنوان زبان مبداء دارد) با خصوصیّات آثار ادبی زبان مقصد است. در این تحقیق، بررسی شکل‌گرایانهٔ اثر ادبی شایسته‌ای مانند ترجمهٔ کلیله و دمنه (که خود از آثار ادبی فاخر و ماندگار جهان است) از نصرالله منشی (۵۸۳-۵۵۵ ه.ق.) به فارسی نشان می‌دهد که فرمول پیشنهادی نقد نو در مورد این اثر چگونه عمل می‌کند و تا چه حد می‌تواند نیازهای منتقد را جهت گشودن زوایای مختلف متن برای خواننده تأمین کند.

۱-۲- ضرورت و اهمّیّت تحقیق: افزون بر این که خود کلیله و دمنه در ادبیات تعلیمی جایگاه ویژه‌ای دارد، بر مبنای نظر محقّقان ترجمهٔ نصرالله منشی از این اثر که اساس پژوهش حاضر است، از آثار مهم ادبیات فارسی است و حدّاقل محلّ پیروی و تقلید چهل اثر شاخص دیگر است (منشی، ۱۳۴۳: ۲۶) و روشن شدن زوایای پنهان چنین اثری به پژوهندگان، دانشجویان و علاقه‌مندان به مطالعات ادبی در خوانش دقیق‌تر این اثر کمک خواهد کرد. همچنین، از آن جا که متأسّفانه شیوهٔ استفادهٔ عملی از نظریّه‌های نقد ادبی برای بسیاری از دانشجویان و علاقه‌مندان به ادبیات روشن نیست، این پژوهش، نمونه‌ای برای کاربرد عملی نظریات انتقادی در ادبیات، به‌ویژه تئوری شکل‌گرایی خواهد بود و منتقدان ادبی را با تجربه‌ای دیگر در نقد فرمالیستی، و به‌خصوص نقد نو آشنا خواهد ساخت. در نهایت این که این تحقیق نشان خواهد داد که شیوه‌های مختلف انتقادی، از

جمله نقد نو که ریشه در ادبیات انگلیسی به‌عنوان زبان مبداء دارد، در ادبیات زبان مقصد که در این جا زبان فارسی است، چگونه عمل می‌کند.

۱-۳- روش تحقیق: این تحقیق با روش کتابخانه‌ای و به شیوهٔ تحلیلی-توصیفی انجام شده است؛ بدین صورت که ضمن تعهّد به خوانش دقیقی که مدّ نظر شکل‌گرایان است و با توجّه به مفاهیم مورد علاقهٔ منتقدان نو، تلاش شده است که اشعار فارسی «باب شیر و گاو» از ترجمهٔ منشی بر کلیله و دمنه، بر اساس فرمول برسلر تجزیه و تحلیل شود و توانایی این شیوه و چگونگی عملکرد آن در مورد این ابیات مطالعه گردد.

پیشینهٔ تحقیق: مجتبی مینوی در مقدّمهٔ تصحیح خود بر کلیله و دمنهٔ ترجمهٔ نصرالله منشی (۱۳۴۳) می‌نویسد: تلاش برای تصحیح و شرح کلیله و دمنه از قرن هفتم سابقه دارد. یکی «یاقوت حموی در معجم الادباء (ارشاد الاریب) در جزء مؤلّفات ابراهیم بن محمّد بن حیدر بن علی ابواسحاق نظام‌الدّین المؤذی الخوارزمی (میلاد: ۵۵۹ ه.ق) دو کتاب تألیف کرده است: کتاب شرح کلیله بالفارسیه و کتاب انموذارنامه اشتمل علی ابیات غریبه من کلیله و دمنه شرحها بالفارسیه.» (صص ۲۹-۲۸) از آن جا که کلیله و دمنه از متون بسیار تأثیرگذار در ادبیات فارسی است، تحقیقات متعدد و گسترده‌ای در مورد آن انجام شده است، اگرچه در هیچ یک، به موضوع محوری این تحقیق پرداخته نشده است. همچنین علاوه بر تصحیح مجتبی مینوی که مرجع پژوهش حاضر است، تصحیح‌های دیگری همچون تصحیح محمّد فروزان (۱۳۷۴)، حسن حسن‌زادهٔ آملی (۱۳۹۱)، عبدالعظیم قریب (۱۳۹۱) و شرح‌هایی همچون شرح کامل کلیله و دمنه، از فرج‌الله موسوی (۱۳۸۴)، شرح کلیله و دمنه بر اساس نسخهٔ مجتبی مینوی، از خیرالله محمودی (۱۳۸۶) و شرح کلیله، توسط محمّدرضا برزگرخالقی و عفّت کرباسی (۱۳۸۹) انجام شده است. در ادامه، برخی از تحقیقات پیرامون کلیله و دمنه که قرابت بیش‌تری با موضوع پژوهش حاضر دارند، آمده است: سید محمّد فرزان (۱۳۱۵) در مقاله‌ای با عنوان «کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی»، محمّدجعفر محجوب (۱۳۳۶) در مقالهٔ «کلیله و دمنه»، مجتبی مینوی (۱۳۳۶) در مقالهٔ خود با عنوان «داستان کلیله و دمنه رودکی» و باز محمّدجعفر محجوب (۱۳۳۸) با مقالهٔ «درباره کلیله و دمنه»، این اثر ارزشمند را معرّفی کرده‌اند. مشکور (۱۳۴۱) در مقاله‌ای با نام «مقایسه اجمالی پنچتنترا (کلیله و دمنه) با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی» ضمن مطالعه‌ای تطبیقی، تفاوت‌ها و تشابه‌های ترجمه‌های

مختلف این اثر را برشمرده است. بعد از ایشان، عباس اقبال آشتیانی (۱۳۵۲) هم در مقاله‌ای با عنوان «کلیله و دمنه»، از منظر خود به معرفی این اثر پرداخته است. سیّد محمّدعلی جمال‌زاده (۱۳۵۲) در سومین بخش از سلسله مقالات خود با عنوان «فابل در ادبیات فارسی» کلیله و دمنه را از منظر یک فابل، یعنی داستانی که شخصیّت‌های آن حیوانات هستند، مطالعه کرده است. در ترجمهٔ کلیله و دمنه، بنابر نیاز و افزایش تأثیر بر مخاطب، اشعار فارسی و عربی فراوانی از شعرای مختلف تضمین شده است که ولی‌الله ظفری (۱۳۷۱) در مقالهٔ «تضمین شعر در کلیله و دمنه» به بررسی آن ها پرداخته است. فاطمه معین‌الدّینی (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان«شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه» متن این اثر را از جهت انسجام که در واقع همان وحدت (unity) مدّ نظر فرمالیست‌هاست، مطالعه کرده است. محمّدرضا عمران‌پور (۱۳۸۴) نیز در مقالهٔ «ساخت‌های هم‌پایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله و دمنه» این اثر را با توجّه به کارکردهای زیباشناختی، از باب دستور زبانی که مدّ نظر ساختارگرایان است، مطالعه کرده است. سعید حسام‌پور (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیله و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه» از منظر روایت‌شناسی، ساختار داستانی باب شیر و گاو در کلیله و دمنه را با داستان‌های افراسیاب و سیاوش در شاهنامهٔ فردوسی مقایسه کرده است. احمد پارسا و لاله صلواتی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای مشترک، با عنوان «ریخت شناسی حکایت‌های کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی» از منظر روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی داستان به این اثر پرداخته است. جواد دهقانیان (۱۳۹۰)در مقالهٔ «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه بر اساس نظریّهٔ ساخت‌شکنی» از منظر تئوری دریدا به کلیله و دمنه پرداخته است. منیژه عبداللّهی (۱۳۹۰) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تصویرپردازی در حکایتی از کلیله و دمنه» به منظری خاص، یعنی تصویرپردازی که از ابواب مورد علاقهٔ شکل‌گرایان است، پرداخته است. همچنین، کی‌رخ احمدی، فرشته ناصری و سیّد ابراهیم آرمن (۱۳۹۱) در مقاله‌ای مشترک، با عنوان «بررسی تطبیقی شگردهای بیانی در باب "باب شیر و گاو" کلیله و دمنه عربی و پارسی» به منظری دیگر، یعنی مطالعات بیانی که از علاقه‌مندی‌های فرمالیست‌هاست، به این اثر پرداخته‌اند. بالاخره زهرا ترابی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، به راهنمایی مرتضی حسنی، با عنوان «تحلیل فرمالیستی حکایت‌های کلیله و دمنه» این اثر را در راستای پژوهش حاضر، امّا از منظری کلّی بررسی کرده است. علاوه بر موارد مذکور، کتب،

مقالات و رساله‌های دانشجویی فراوان دیگری در باب کلیله و دمنه تحقیق و تحریر شده است که عمدهٔ آن‌ها را می‌توان در مقالهٔ مشترک مهدی سلمانی و امین مجلّی‌زاده (۱۳۹۵) با عنوان «کتاب‌شناسی کلیله و دمنه در زبان فارسی» مرور کرد.

نیز در باب فرمالیسم، نظریات، شیوه و فرمول‌های تجزیه و تحلیل متن بر اساس آن‌ها نیز، کتاب‌های متعدّدی نوشته شده است که در این تحقیق، از کتاب «نقد ادبی، مقدّمه‌ای بر نظریّه و عمل» نوشتهٔ چارلز ای. برسلر (۱۹۹۴) و برای تعریف اصطلاحات نقد ادبی از «فرهنگ اصلاحات ادبی» نوشتهٔ ام. اچ. ابرامز (۲۰۰۵) استفاده شده است.

۲. **بحث:**

۲-۱-کلیله و دمنه: این اثر مجموعه‌ای است از علم و حکمت که مردمان خردمند اعصار متمادی، به زبان‌های مختلف ترجمه می‌کردند و می‌خواندند و «از آن، حکمت عملی و آداب زندگی و زبان می‌آموختند.» اصل این کتاب با نام پنچه‌تنتره (panchatantra) در پنج باب و به زبان هندی است که شخصی به نام برزویهٔ طبیب مروزی (ق. ۶) در دوران حکمرانی «انوشروان خسروِ پسرِ قباد، پادشاه ساسانی» (۵۷۹-۵۰۱ م.) آن را به زبان پارسی ترجمه کرد و ابواب و حکایاتی بر آن افزود «که اغلب آن‌ها از مآخذ دیگر هندی بود.» در سال‌های آغازین فرهنگ اسلامی، ابن مقفّع (۱۴۲-۱۰۴ ه.ق) آن را از پارسی به عربی ترجمه کرد و نام «کلیله و دمنه» بر آن نهاد. سپس برزویهٔ طبیب در عصر سامانیان آن را از عربی به نظم فارسی امروزی درآورد. پس از او بارها این کتاب به زبان فارسی ترجمه شد، تا این که در دوران بهرامشاه غزنوی (آغاز سلطنت: ۵۱۲ ه.ق) نصرالله منشی (۵۸۳-۵۵۵ ه.ق) کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع را بار دیگر به نثر فارسی ترجمه کرد (۵۴۰-۵۳۸ ه.ق) و آن، متن کنونی کتاب است. این ترجمه، تفاوت‌هایی با دیگر ترجمه‌ها دارد. مثلاً مترجم خود را مقیّد به متابعت از اصل نکرده و ترجمه و نگارشی آزاد ساخته و پرداخته که در واقع بهانه‌ای بوده است برای نمایاندن هنر و قدرت او در نوشتن. این ترجمهٔ خلّاق موجب تفاوت‌های محتوایی این اثر با ترجمهٔ عربی آن شده است. بخشی از این تفاوت‌ها را می‌توان در مقالهٔ علی حیدری (۱۳۸۶) با عنوان «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن مقفّع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه» ملاحظه کرد. از خصوصیات این ترجمه، «دقت در صحّت عبارات و رعایت قواعد زبان

و مقید بودن ایشان به اصول فصاحت و بلاغت و رسایی و درستی بیان و به‌جا نشستن کلمات و تعبیرات و تناسب امثال و ابیات و استواری و استحکام معانی» است. از دیگر خصوصیات آن عبارت است از: قوت در بیان مقاصد و قدرت در ادای معانی، بدون آنکه همّت نویسنده مصروف آوردنِ صنایع باشد، اکتفاء به حداقل آرایش، طبیعی و جاافتادن صنایع، استفادهٔ به‌جا از آیه و حدیث و مثل و شعر فارسی و عربی چنانکه بدون آن‌ها متن ناقص می‌نماید. گاهی تغییر یکی دو لفظ از بیت تا از وزن خارج شود و مانند نثر نمایان شود. (ن.ک: مقدمهٔ مینوی بر تصحیح کلیله و دمنه، ۱۳۴۳: ۱۳۴-۲۲)

نکته: این‌ها در واقع از گونهٔ همان مفاهیمی است که در پژوهش حاضر تلاش خواهیم کرد تا مصداق آن‌ها را طیّ خوانش شکل‌گرایانه در اشعار باب "شیر و گاو" از کلیله و دمنه نشان دهیم.

۲-۲-نقد شکل‌گرا: نقد فرمالیستی، یکی از شیوه‌های انتقادی در ادبیات است که بر اساس آن می‌توان زوایای پنهانی از استحکام ساختاری آثار، از جمله، کلیله و دمنه را آشکار و بررسی کرد. «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات صرفاً یک مسألهٔ زبانی است ... آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی، باید تکیه بر فرم باشد، نه محتوا و اساساً مخالف تقسیم متن به صورت و معنی بودند و می‌گفتند: درست است که محتوا ناقل احساسات و عواطف و افکار است، امّا همهٔ این‌ها در واقع عناصر زبانی است.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۴۸-۱۴۷) برخی از مهم‌ترین مفاهیمی که شکل‌گرایان ضمن بررسی‌های ادبی خود از آن‌ها سود جسته‌اند، بدین قرار است: ادبیات و ادبیت، مغلطهٔ تأثیر، مغلطهٔ نیّت، ابهام، مجاز، پارادوکس، فرم، وحدت ارگانیک، تجربهٔ زیباشناختی، فرمول نظیر عینی، ابزارهای ادبی، شگردهای ادبی، زمینه‌سازی زبان ادبی، زبان ادبی در مقابل زبان عادی، برجسته‌سازی (آشنایی‌زدایی)، ارجاع درون‌زبانی، مفهوم مستقیم، مفهوم ضمنی، ریشه‌یابی واژگانی، کنایه، ایهام، ایماژ (تشبیه، استعاره و مجاز)، سمبل (نماد)، پیکرهٔ سخن، شیوهٔ بیان مستقیم و غیرمستقیم، روابط درون‌متنی میان تصاویر و عناصر و گروه‌ها و نمادها، الگوی ساختاری، بیان، بدیع، معانی، دستور و انحراف نحوی، الگوی آوایی، مکالمه و روابط گفتاری، ارصاد و تسهیم، روایت، ساختار روایی، استقبال، موقعیّت، شرایط دراماتیک، بحران، گره‌گشایی، گره‌افکنی. منتقد خوب و منتقد

بد و خوانش دقیق. (برای مطالعهٔ بیش‌تر در باب هر یک از این مفاهیم، ر.ک: ابرامز، فرهنگ اصلاحات ادبی، ۱۳۸۷).

۲-۳- نقد نو و فرمول برسلر: در تجزیه و تحلیل متون ادبی بر پایهٔ نظریات شکل‌گرایانه، برخی منتقدان شیوه‌ای مشخّص را معرفی کردند که بعدها با نام نقد نو (new criticism) شناخته شد. از آن جا که بنیان عمدهٔ عملکرد منتقدان نو مشابهت بسیار دارد، یکی از آن‌ها ، یعنی فرمولی را که چارلز ای. برسلر در کتاب معروف خود «نقد ادبی، مقدّمه‌ای بر نظریّه و عمل» (برسلر، ۱۹۹۴) آورده است، جهت بررسی اشعار فارسی باب شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه می‌آزماییم.

برسلر در کتاب خود، پس از ارائهٔ هفت منظر مشخّص یا هفت مرحله برای بررسی شعر، سیزده سؤال را پیشنهاد می‌کند که منتقد با پاسخ دادن به آن‌ها ، به تجزیه و تحلیل کاملی از متن مورد انتقاد دست خواهد یافت. مراحل هفتگانهٔ مذکور عبارتند از: ۱. بررسی طرز بیان متن، شامل: دلالت‌های صریح و ضمنی، به همراه ریشه‌شناسی واژگان. ۲. بررسی تلمیحات ۳. تجزیه و تحلیل ایماژها (تصاویر)، سمبل‌ها، صنایع بدیعی (مانند: تشبیه، استعاره، اغراق، تشخیص)، با در نظر گرفتن روابط متنی موجود. ۴. بررسی الگوهای ساختاری، شامل وزن و عروض و قافیه، با توجّه به آشنایی‌زدایی‌ها و برجسته‌سازی‌های موجود. ۵. بررسی لحن، موضوع، زاویهٔ دید، گفت‌وگوها، زمینه‌سازی‌ها، نقل‌قول‌ها، توصیف‌ها، تضمین و استقبال‌ها، وضعیّت و... که مستقیماً به موقعیّت روایی مرتبط است. ۶. بررسی روابط میان عناصر متن با توجّه به آفرینش بحران، تعلیق و تناقض در متن. ۷. مطالعهٔ کلیّت متن برای تشخیص چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب در گره‌افکنی و گره‌گشایی (ن. ک: همان: ۶۴-۶۳).

۲-۴- *تجزیه و تحلیل فرمالیستی اشعار فارسی شیر و گاو:* برسلر برای مطالعهٔ اثر، به منتقد توصیه می‌کند تا پس از چندین بار خوانش دقیق متن، به سؤالاتی پاسخ دهد (همان: ۶۵). در ادامه، ما به هر یک از پرسش‌های منتقدانهٔ مذکور در مورد اشعار فارسی باب شیر و گاو پاسخ خواهیم داد:

۲-۴-۱- *اگر متن عنوانی دارد، رابطهٔ آن عنوان با بقیهٔ شعر در چیست؟* اثر و هر یک از ابواب آن دارای عنوان مشخّصی است، امّا اشعار مورد استفاده دارای عنوان مستقل نیستند، بلکه در متن و برای تأثیرگذاری بیش‌تر استفاده شده‌اند.

۲-۴-۲- چه کلماتی احتمالاً نیاز به تعریف شدن دارند؟

۲-۴-۳- کدام کلمات و ریشه‌های آن‌ها نیاز به موشکافی دارند؟

۲-۴-۴- چه رابطه یا الگویی میان لغات در متن مشاهده می‌کنید؟

۲-۴-۵- معانی ضمنی متفاوت لغات در متن کدامند؟ آیا سایه‌های متفاوت این معانی به برقراری روابط یا الگوها در متن کمک می‌کند؟ با توجّه به متن اشعار فارسی باب شیر و گاو کلیله و دمنه، کلمات زیر نیاز بیش‌تری به تعریف شدن و بررسی دارند (تمامی واژه‌ها بر اساس لغت‌نامه‌های دهخدا و معین بررسی شده‌اند):

به هرسو یکی آب‌دان چون گلاب — شناور شده ماغ بر روی آب
چو زنگی که بستر ز جوشن کند — چو هندو که آیینه روشن کند

(منشی، ۱۳۴۳: ۸۹)

«آب‌دان»: غدیر. ژی. آبگیر. ژیر. آژیر. حوض. آب‌انبار. «گلاب»: عرق گل سرخ که ماءالورد است و از برگ گل آب مستفاد می‌شود که مزیدٌعلیه گل یا به معنی گل به طریق مجاز بوده و تلخ، چکیده، ناب از صفات گلاب است و گلاب یزدی و صفاهان و گلاب عراق بهترین اقسام اوست. «ماغ»: نوعی مرغ‌آبی سیه‌فام به قدر ماکیان که بیش‌تر در آب باشد. . «زنگی»: منسوب به زنگ. منسوب به قبایل سیاه‌پوست ساکن افریقای شرقی. زنگباری. سیاه پوست. «جوشن»: سلاحی باشد غیر زره، چه زره تمام از حلقه است و جوشن حلقه و تنگهٔ آهن هم باشد. «هندو»: اهل هند، خصوصاً پیروان آیین قدیم هند.

از دنائت شمر قناعت را — همّتت را که نام کرده ست آز

(همان: ۹۱)

«دنائت»: پستی، نانجیبی. «شمردن»: به حساب آوردن. «قناعت»: خرسندی. رضا به قسمت. بسنده کردن. بسنده کاری. راضی شدن به اندک چیز. «همّت»: اراده و آرزو و خواهش و عزم. «نام کردن»: نام دادن. نام نهادن. «آز»: زیاد جُستن. زیاده‌جویی. افزون‌خواهی. افزون‌طلبی. خواهش بسیاری از هر چیز. طمع. ولع. حرص. شره. شُحّ. تنگ‌چشمی.

تو ســـایـه‌ای نشـــوی هرگز　　تـو کَـه‌گِـلـی نشـــوی هـرگز
آســـــــمـــــــان‌افـــــروز　　آفـــــتـــــاب‌انـــــدای
(همان: ۹۲)

«افروز»: روشن‌کننده. «کاه‌گل»: گل به کاه آمیخته که دیوار و بام را بدان اندایند. «اندای»: اندودکننده و کاهگل مالنده.

چو مرد بر هنر خویش ایمنی دارد　　شـود پذیره دشـمن بجسـتن پـــیـــکـــار
(همان: ۹۳)

«ایمنی»: مصّونیّت. ایمن بودن. حمایت و کامرانی و سعادت. «پذیره‌شدن»: جلو رفتن، پیشواز رفتن. به مقابله رفتن.

نسـبت از خویش کنم چون گـــــهـــــر　　نه چو خاکسـترم کز آتش زاد
(همان: ۹۴)

«نسبت کردن»: منسوب داشتن. منتسب داشتن. کسی را به صفتی نسبت کردن؛ او را بدان متّهم ساختن و منسوب داشتن. «گوهر»: مروارید است که به عربی لؤلؤ خوانند و مطلق جواهر را نیز گفته‌اند.

از خطر خیزد خطر، زیرا که سـود ده چـــهـــل　　برنبنـدد گر بترســـد از خطر بـــازارگـــان
(همان: ۹۵)

«خطر»: کار بزرگ پرآفت و دشوار. بلندقدر و بلندمرتبه گردیدن. «سود بربستن»: ربح بردن. نفع کردن.

گر دسـتهٔ گل نیاید از ما　　هم هیزم دیگ را بشـاییم
(همان: ۹۶)

«شاییدن»: شایسته و سزاوار بودن.لایق و مستعد بودن.

نکند باز عزم صـلح ملخ　　نکند شـیر قصد زخم شگال
(همان: ۱۰۱)

«عزم کردن»: قصد کردن. آهنگ کردن. «صلح»: آشتی. سِلْم. تراضی میان متنازعین. سازش. «زخم»: جراحتی که به وسیلهٔ آلات جارحه یا ناخن و دندان و مانند آن بهم رسد. ریش. نشان وارد کردن تیغ و تیر و مانند آن که بریدن باشد.

گر حسن تو بر فلک زند خرگاهی — از هر برجی جدا بتابد ماهی
ور لطف تو در زمین بیابد راهی — صد یوسف سر برآرد از هر چاهی

(همان: ۱۰۳)

«حسن»: نیکویی. نیکوی. نیکی. بهجت. خوبی. جمال. بَهاء. خوب‌رویی. زیبایی. اورنگ. افژنگ. غبطت. ملاحت. رونق. «فلک»: چرخ. گردون .سپهر. «خرگاه زدن»: خیمه برافراشتن. «برج»: قصر، کاخ، کوشک، هر یک از دوازده برج منطقه‌البروج که خورشید هر ماه در یکی از آن ها قرار می گیرد: ۱-حمل (فروردین). ۲-ثور (اردیبهشت). ۳-جوزا (خرداد). ۴ سرطان (تیر). ۵-اسد (مرداد). ۶-سنبله (شهریور). ۷-میزان (مهر). ۸-عقرب (آبان). ۹–قوس (آذر). ۱۰–جدی (دی). ۱۱-دلو (بهمن).۱۲-حوت (اسفند).

چنان کس کش اندر طبایع اثر — ز گرمی و ترّی بود بیش‌تر

(همان: ۱۰۳)

«طبایع»: جمعِ طبیعت. غرایز. خوی‌ها. سجایا. سرشت‌ها. نهادها. طبایع اربع؛ حرارت، برودت، رطوبت و یبوست. اوّل سرد تر، دوم سرد خشک، سوم گرم تر و چهارم گرم خشک.

مرا شربتی از پس بد سگال — بود خوشتر از عمر هفتاد سال

(همان: ۱۱۲)

«شربت»: آشامیدنی. آب میوه‌ها که با شکر و یا عسل پخته قوام آورند. «بدسگال»: بداندیش. بدخواه. دشمن.

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 بچّهٔ خار

(همان: ۱۱۳)

«سحاب»: ابر. «یاقوت»: نام جوهری است مشهور و آن سرخ و کبود و زرد می‌باشد. گرم و خشک است در چهارم و قائم‌النّار یعنی آتش او را ضایع نمی‌کند و با خود داشتن آن دفع علّت طاعون کند. «مینا»: شیشه. آبگینه. «شنگرف»: سرخ و آن سرخی که بدان نویسند. «بیختن»: غربال کردن و پرویزن کردن. «زنگار»: مزیدٌعلیه زنگ و سبزه و سبزی از تشبیهات اوست. «دایه»: زن که بچّهٔ دیگری را شیر دهد. شیردهنده بچّهٔ دیگری را.

رای تو به یک نظرت دزدیده ببیند ظنّی کـه کمین دارد در خـاطر غـــــــــــــــــــــدّار

(همان: ۱۱۸)

«رای»: فکر. «نظرت»: نظره. نگاه کردن. «دزدیده»: پنهانی. «ظن»: گمان. «کمین داشتن»: پنهان شدن به قصد کسی یا چیزی. پنهان شدن به قصد دشمن یا صید و ناگاه بدر آمدن و بر او زدن. «خاطر»: آن چه در دل گذرد. «غدّار»: بی‌وفا. در فارسی به معنی مکّار، حیله‌گر، پیمان‌شکن.

جایی که چو زن شـــود همی آن جا مرد اسـت بوالفضایل

مـــــــــــــــــــــرد (همان: ۱۱۸)

«بوالفضایل»: صاحب هنرها.

کز کوزه همان برون تراود که دروست (همان: ۱۲۱)

«تراویدن»: چکیدن و تراوش کردن آب و امثال آن باشد. رفتن آب به پالا اندک اندک و چکیدن به نرمی و آهستگی.

مخالفان تو موران بدند مار شـدند برآور از سـر موران مارگشـته

مده زمان‌شـان، زین بیش روزگار دمـــــــــــــــــــــار

مـــــــــــبـــــــــــر که اژدها شـود ار روزگار یابد

مـــــــــــــــــــــار

(همان: ۱۲۳)

«دمار»: انقراض. زوال. محو شدن. «زمان دادن»: مهلت دادن. «روزگار بردن»: در انتظار ماندن. عمر ضایع کردن. «روزگار یافتن»: عمر دراز یافتن.

دســـت زمانه یارهٔ شـــاهی — در بازوی که آن نکشـیده است بار
نـــیـــفـــگـــنـــد — تـــــیـــــغ
(همان: ۱۲۴)

«یاره»: دست برنجن را گویند و آن حلقه‌ای باشد از طلا و نقره و غیر آن که بیش‌تر زنان در دست کنند و یارق معرّب آن است و به عربی سوار گویند.

کجا تواند دیدن گوزن طلعت شیر — چگونه یارد دیدن تذرو چهره باز (همان: ۱۲۴)

«طلعت»: دیدار. روی. وجه. «یارستن»: توانا بودن در کاری. «تذرو»: مرغی است رنگین و نیکو. نام مرغ دشتی باشد. تذرج است که مرغ صحرایی شبیه به خروس باشد.

ســـخـــن گر نگویی توانیش — و مرگفته را باز نتوان نهفت
گـــــفـــــت — (همان: ۱۲۶)

«نهفتن»: پنهان کردن.

بربسته میان و درزده ناوک — بگشـــاده عنـان و درچده
دامـــــــــن
(همان: ۱۲۷)

«میان بربستن»: بستن کمر. کمربند بر کمر بستن. بستن بند کمر بر میان تن. «ناوک درزدن»: ناوک را در جای خود نهادن. «عنان»: دوال لگام که بدان اسب و ستور را بازدارند. «دامن درچیدن»: قطع کردن و بریدن دامن. کناره کردن.

از عهـدهٔ عهد اگر برون آید — از هرچه گمان بری فزون آید
مـــــــــــرد — مـــــــــــرد
(همان: ۱۲۹)

«عهده»: کفالت، ضمان. ذمّه. پیمان. «فزون آمدن»: زیاد آمدن. بسیارآمدن. فضل. رجحان.

دارو سـبب درد شـد این جا چه امید — زایل شـدن عارضـه و صـحّت
اســـــــــــــت — بـــــیـــــمـــــار
(همان: ۱۳۰)

«زایل شدن»: برطرف شدن. دورشدن.

وبـال من آمد همه دانش مـــــــــــــــن
چو روباه را موی طاووس را پـــــــــــــــر
(همان: ۱۳۱)

«وبال»: دشواری، گرانی، سختی.

از مرگ حـذر کردن دو وقـت روا نـــــــــیســـــــــــت
روزی که قضـا باشـد و روزی که قضـا نـــــــــیســـــــــــت
(همان: ۱۳۹)

«حذر کردن»: دوری کردن. پرهیز کردن. قضا: تقدیر، سرنوشت.

بـاران دو صـــد ســـالـه فـــرونـــنشـــــانـــد
این گرد بلا را که تو انگیخته‌ای
(همان: ۱۴۱)

«فرونشاندن»: تسکین دادن. آرام کردن. «انگیختن»: جنباندن از جای.

آب وی آب زمـزم و کوثر شـکل وی ناپسـوده دست صـــــــــبـــــــا
خـاک وی خـاک عنبر و کـــــــــافـــــــــور
شـبه وی ناسپرده پای دبور
(همان: ۱۴۵)

«زمزم»: چاهی است نزدیک خانهٔ کعبه شرفها الله. «کوثر»: بسیار از هر چیزی. نهری در بهشت. «عنبر»: نوعی از بوی خوش و آن سرگین ستور بحری است یا چشمه‌ای است آن را در آن یا چیزی است که در قعر دریا خیزد و حیوانات بحری می‌خورد و می‌میرد، و بیش‌تر در شکم ماهی یافته شود. «کافور»: جمع کوافیر. گیاهی است خوشبوی که گلش مانند گل اقحوان باشد. بوی خوش. «پسودن»: دست مالیدن. لمس کردن. دست زدن. «صبا»: باد برین که جای وزیدن آن از مطلع ثریّا تا بنات نعش است و آن را قبول هم نامند خلاف دبور. «سپردن»: طی کردن و راه رفتن. طی کردن مسافت. «دبور»: باد پس پشت، خلاف صبا.

۲-۴-۶- چه تلمیح‌های احتمالی در متن یافت می‌شود؟ این تلمیحات را تا منبع اصلی آن‌ها پیگیری و کشف کنید که منشاء این تلمیحات چگونه به روشن شدن معنا در این متن مشخّص کمک می‌کند؟

ور لطف تو در زمین بیابد راهـــــــــــــــــی — صد یوسف سر برآرد از هر چاهی (همان: ۱۰۳)

در شعر فوق، تلمیحی به داستان یوسف نبی (ص) وجود دارد که در قرآن کریم، ذیل سوره‌ای به همین نام آمده است (قرآن کریم، جزء ۱۲، سورهٔ ۱۲). تلمیح، «اشاره به داستانی در کلام است و دو ساخت تشبیه و تناسب دارد، زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۴۴). در این داستان، برادران حضرت یوسف (ع) برای جلب توجّه پدر از وی به خود، تصمیم می‌گیرند که او را به چاهی بیندازند. یوسف (ع) پس از آن که مطمئن می‌شود که برادران قصد نجات او را ندارند، ناراحت و غمگین در قعر چاه، چشم به الطاف الهی می‌بندد تا این که کاروانی از راه می‌رسد و کسی از آن‌ها برای آوردن آب، بر سر چاه می‌آید، ولی دلو، به‌جای آب، یوسف (ع) را که چهرهٔ بسیار زیبایی داشته است، بیرون می‌کشد (ن. ک: قرآن، ۱۲: ۱۹-۸).

شاعر در شعر فوق، با استفاده از ذهنیّت مخاطب نسبت به داستان یوسف نبی (ع) و این که می‌داند آن مخاطب، وقتی داستان یوسف (ع) را خوانده، حین هم‌ذات‌پنداری با آن پیش‌تاز کاروان که برای آوردن آب رفته و دلو را به امید آب به چاه انداخته، از لحظهٔ طلوع چهرهٔ زیبای یوسف، هنگام خارج شدن دلو از چاه دچار چه شگفتی‌ای گشته است، می‌گوید: اگر لطف تو مانند آب، جاری شود، به اعماق زمین راه بیابد، در لحظهٔ خروج، آن لطف مانند چهرهٔ یوسف، حین طلوع از چاه خواهد بود و موجب شگفتی می‌گردد. به عبارت دیگر، شاعر تلاش می‌کند تا با این توصیفات، مخاطب درونی شعر را که مرجع ضمیر «تو» در بیت است، نسبت به انجام آن لطف مورد درخواست، تشویق کند. در نتیجه، تلمیح مذکور، دقیقاً در راستای تأثیر بیش‌تر و تبیین هرچه بیش‌تر معناست.

۲-۴-۷ چه سمبل‌ها (symbols)، ایماژها (تصاویر) و شیوه‌های بیانی‌ای استفاده شده است؟ چه رابطه‌ای بین هر سمبل و تصویر وجود دارد؟ بین یک تصویر و تصویر دیگر؟ بین شیوهٔ بیان و یک تصویر؟ یک سمبل؟...

این بخش، در واقع مباحث حوزهٔ علم بیان در ادبیات فارسی را دربرمی‌گیرد. علم بیان محلّ بررسی «ایراد معنای واحد به طرق مختلف است، مشروط بر این که اختلاف آن طرق، مبتنی بر تخیّل باشد، یعنی لغات و عبارات به لحاظ تخیّل (تصویر) نسبت به هم متفاوت باشند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹).

«سمبل: واژه‌ای که هم به معنای اصلی خود دلالت دارد و هم به سلسله‌ای از معانی مرتبط و نزدیک به هم» (همان: ۳۱) دیگر آن که «سمبل را در فارسی رمز و مظهر و نماد می‌گویند ... سمبل می‌تواند «وضعی» یا «قراردادی» باشد، که در آن «شاعر خود سمبل را وضع می‌کند، مثل سمبل‌های منطق‌الطّیر: بط سمبل زاهدان و متشرّعان و اهل ظاهر است.» و یا «سنتّی» باشد که «در افواه مردم ساری است و به همان وضع در آثار ادبی استفاده می‌شود. مثلاً شیر سمبل شجاعت است.» و سمبل می‌تواند «شخصی» باشد و آن «سمبلی است ناخودآگاه مثل "زنبور طلایی" در "بوف کور" (هدایت، ۱۳۵۶) که نشانهٔ عاشق است» (همان: ۲۲۴-۲۲۱).

ایماژ را می‌توان به معنای مطلق استعاره و مجاز و یا به معنای تجسّم بدیعی گرفت که شیوه‌ای در موسیقی معنوی است و «آن عینی کردن امری ذهنی» و یا آن است که «بیت یا مصراعی از بیت، حالت تابلوی نقّاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۴۰-۳۹).

در شعر فارسی زیر از باب شیر و گاو:

نقّاش چیره‌دست است آن ناخدای‌ترس　　عنقا ندیده صـــورت عنقا کندهمی

(منشی، ۱۳۴۳: ۹۵)

«عنقا» سمبلی سنتّی است و هم در معنی اصلی قابل دریافت است (چون هیچ قرینهٔ صارفه‌ای وجود ندارد که ما را از آن منقطع کند) و هم در معنای مجازی، به معنای هر موجود وهمی که نقّاش آن را به تصویر می‌کشد. از سوی دیگر، «نقّاش» (علاوه بر معنای ظاهری) می‌تواند به عنوان یک سمبل شخصی قلمداد شود: هر صاحب توانایی که می‌تواند با قوّهٔ خلّاقهٔ خویش، به اهداف خود دست یابد.

همچنین در شعر زیر:

نکند باز عزم صـــلح ملخ　　نکند شـیر قصد زخم شگال

(همان: ۱۰۱)

باز و ملخ از یک سو و شیر و شغال از سوی دیگر، خصوصیّات سمبل‌های سنّتی را دارا هستند، یعنی باز و شیر ممکن است که به معنای حیوان‌های قوی‌تر از ملخ و شغال درک شوند، همان‌گونه که می‌توانند در معنای مجازی فهمیده شوند. باز و شیر به معنای فردی که شجاع است و هراسی از دشمن و موقعیّت‌های بحرانی ندارد و در واقع برای آن‌ها، دشمن و بحران، به‌مثابهٔ حریف‌هایی ضعیف، مانند ملخ و شغال هستند.

دیگر، در مصرع: کز کوزه همان برون تراود که دروست (همان: ۱۲۱)، کوزه و آن چه از آن بیرون می‌تراود هم به معنای اصلی و هم به معنای مجازی، یعنی کوزه به‌مثابهٔ انسان و آن چه بیرون می‌تراود، به عنوان رفتار، گفتار و افکار آدمی درک می‌شوند که در جایگاه سمبل‌های وضعی قرار دارند.

در شعر زیر:

آب وی آب زمـزم و کوثر　　خـاک وی خـاک عنبر و کـــــــافـــــــور

(همان: ۱۴۵)

زمزم، کوثر، عنبر و کافور، سمبل‌هایی سنّتی هستند. زمزم و کوثر سمبل‌های روشنی و پاکی و هم‌چنین، عنبر و کافور سمبل‌هایی برای عطر خوش‌اند.

از دو تعریف ارائه شده برای ایماژ، معنای نخست را ضمن پاسخ به پرسش بعدی بررسی می‌کنیم، امّا در معنای دوم، ایماژ یعنی ایجاد یک تابوی نقّاشی شگفت‌انگیز که نمودهایی در باب مورد بحث از کلیله و دمنه دارد. مثلاً ابیات زیر:

به هرســـو یکی آب‌دان چون گلاب　　شـــناور شـــده ماغ بر روی آب

چو زنگی که بســـتر ز جوشـــن کند　　چو هندو که آیینه روشـــن کند

(همان: ۸۹)

تابلویی زیبا را در پیش چشم خواننده می‌گذارد: سرزمینی که در آن، به هر طرف بنگری، آبگیری می‌بینی با آب مصفّا که در آن مرغابی‌های سیاه، آسوده و ایمن در حال شنا هستند و تضادّ میان رنگ روشن آب و رنگ سیاه ماغ، در تصاویر بیت بعد منعکس شده است: سیاه‌پوستی اهل زنگار که بر روی جوشن که معمولاً رنگی روشن و برّاق دارد، خوابیده است و نیز در این تصویر: هندو که معمولاً سیاه‌چرده است، در مقابل آیینه که شفاف و روشن است. از سویی این تصاویر تنها نقش معرّفی زیبایی ندارند، بلکه آرامش را

در ارتباطی پنهان میان اجزای خود به نمایش می‌گذارند، چراکه نشان می‌دهند اضداد بدون هیچ تعرّضی نسبت به یکدیگر، هم‌زیستی دارند و در تکمیل نقش هم در جهت خلق زیبایی یاری می‌رسانند. ترکیب «به هر سو» نیز در ایجاد حس گسترده بودن این زیبایی و آرامش کامل، کارایی لازم را دارد. همچنین، بستر شدن جوشن چنین است، چراکه جوشن، وسیلهٔ نبرد است، امّا در این جا آرامگاهی برای استراحت ایجاد کرده است. در تابلویی دیگر، که اساس آن تشبیهی است، حسن شبیه نور است که بر آسمان مانند چادر یا خیمه گسترده شده است و در این حال، از هر گوشهٔ آسمان ماهی طلوع می‌کند:

گر حسن تو بر فلک زند خرگاهی از هر برجی جدا بتابد ماهی

(همان: ۱۰۳)

ماه، خود، سمبل رخنهٔ روشنی در تاریکی است. این تصویر یادآور «نورٌ علی نور» (قرآن، سورهٔ نور: ۳۵) است و از سویی، شاعر با تصویر کردن «صد یوسف» (که سمبل جمال و کمال و نورانیّت الهی است)، وقتی هم‌زمان از مظهر یک چاه سر بیرون بیاورند، تابلوی زیبای دیگری خلق کرده است:

ور لطف تو در زمین بیابد راهی صد یوسف سر برآرد از هر چاهی

(منشی، ۱۳۴۳: ۱۰۳)

همچنین در هر دو بیت، بحث از مدح، به‌وسیلهٔ تصویر کردن اموری زیبا به تنهایی نیست، چراکه نور، آسمان، لطف و یوسف، زیبایی را به معنویت مرتبط می‌کند که در راستای اهداف تعلیمی متن است.

تابلوی بعدی که نقّاشی ادبی از روی طبیعت است، مجدداً به کمک تشبیه خلق می‌شود. ابر یاقوت می‌بارد، آن هم نه بر زمینی خشک، بلکه بر روی شفافیّتی که از مینا یا شیشه به ذهن خواننده متبادر می‌گردد و نسیم، رنگ سرخ را بر روی سبزی تیره‌ای که به سیاهی می‌زند، الک می‌کند.

سحاب گویی یاقوت ریخت بر مینا نسیم گویی شنگرف بیخت بر زنگار

(همان: ۱۱۳)

تابلوی بدیع دیگر، به وسیلهٔ بیت زیر پیش چشم دل خواننده تصویر می‌شود:

کجا تواند دیدن گوزن طلعت شـــــــــــیـــــــــــر چگونه یارد دیدن تذرو چهرهٔ بـــــــــــــــــــاز

(همان: ۱۲۴)

هر دو مصرع لحظهٔ شکار شدن یک ضعیف به دست یک قوی را تجسم می‌دهند: گوزن شکار شیر و تذرو شکار باز می‌شود، امّا شکار این هر دو قوی، آن قدر سریع است که فرصتی برای شکارشونده باقی نمی‌گذارد تا به چهرهٔ شکارچی خود نگاه کند. چهرهٔ باز، چهرهٔ بسته و خشمناک باز (پرنده) را نیز به ذهن تبادر می‌دهد که فرصتی برای دیدن آن نیست. یعنی تذرو روی بازِ باز را هرگز نمی‌بیند. این تصویر ارتباط قدرتمندی با اهداف شعر برای تأثیرگذاری و تشویق هرچه بیش‌تر مخاطب به نابود کردن دشمن ضعیف دارد.
یکی دیگر از توانایی‌های شعرا در تصویر، آن است که چیزی را در ذهن مخاطب نقّاشی می‌کنند که با هیچ قلم دیگری نمی‌توان مانند آن خلق کرد:

چنان از ســـخن در دلت دار راز کـه گر دل بجویـد نیـابـدش باز

(همان: ۱۲۶)

اساس این تابلو نیز تشبیه است که در آن، راز به مثابهٔ شیئی ارزشمند است که آن را در دل که به صورت یک گنجه یا صندوق یا امثال آن است، پنهان می‌کنند و آن‌چنان پنهان می‌کنند که اگر خود حامل به دنبال محمول خویش بگردد، آن را نخواهد یافت.
در بیت:

بربسته میان و درزده ناوک بگشـــاده عنـان و درچده دامـــــــــــــــــن

(همان: ۱۲۷)

که تابلویی از یک رزمجوی آماده به اقدام است، او را به‌گونه‌ای تصویر می‌کند که کمربندی به کمر بسته، دامن را جمع کرده، ناوک را در محلّ خود و آمادهٔ پرتاب قرار داده است و عنان اسب را رها کرده تا به تاخت برود. تمام خرده‌تصاویر در خدمت مفهوم مرکزی تصویر اصلی تابلو، یعنی آمادگی برای نبرد است.
یکی از شیوه‌های بیانی که در باب شیر و گاو جایگاه مهمی دارد، کنایه است. «کنایه جمله یا ترکیبی (از قبیل ترکیبات وصفی: آزادهٔ تهی‌دست، ترکیبات اضافی: آب روان، صفات مرکّب: بی‌نمک، مصادر مرکّب: لب‌گزیدن) است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد،

امّا قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجّه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۹) .

مثلاً در باب کنایات استفاده شده در بیت قبل، در فرهنگ دهخدا آمده است: «میان بستن» مصدر مرکّب و در لغت به معنای بستن بند کمر بر میان تن و استوار کردن بند بر کمر به قصد تنگ و چسبان گشتن جامه بر تن یا چابکی و آمادگی بیش‌تر یافتن در برآوردن مهمّی است، چنانکه نبردی را یا زورآزمایی را و مجازاً، آماده شدن و سخت پی کاری بودن است و «میان بسته» یا «بربسته‌میان» صفت مرکّب فاعلی، کنایه از مهیّا و آماده و حاضر بودن است (دهخدا: ذیل همان). «ناوک» مصغّر ناو است و آلتی است چوبین و میان خالی که تیر ناوک را در میان آن گذاشته، می اندازند (همان). پس «درزده ناوک» یعنی ناوک را در محلّ خود قرار داده، صفت فاعلی مرکّب و باز کنایه از آمادگی و مهیّا بودن است. «عنان برگشادن» مصدر مرکّب، به معنای عنان اسب را سپردن، گذاردن که اسب آزادانه برود و رها کردن عنان اسب است و «عنان برگشاده»، یعنی تازنده و عنان اسب رهاکرده (دهخدا، ذیل همان) و نیز، «عنان‌گشوده» (یا «بگشاده‌عنان»)، به معنای تند و سریع است (فرهنگ معین: ذیل همان). و این معنای کنایی آن است. همچنین «دامن درچیدن»، در اصل، قطع کردن و بریدن دامن و به کنایه، کناره گرفتن است (دهخدا: ذیل همان) و درچده یا درچیده دامن، صفت فاعلی مرکّب است، با این معنای کنایی که فرد، قطع وابستگی کرده و مهیّای هجرت یا جنگ و جهاد است. استفاده از شعری که در یک بیت آن، چهار کنایه وجود دارد، نشان از اهمّیّت این نوع بیان در کلیله و دمنه است.

۲-۴-۸- به چه مؤلّفه‌های بدیعی و عروضی‌ای می‌توان توجّه و در باب آن‌ها بحث کرد؟ به‌دنبال قافیه، وزن و الگوبندها (ی شعر یا همان قوالب شعری) بگردید. پاسخ این پرسش‌ها را در دو بخش مطرح می‌کنیم. در بخش نخست به مهم‌ترین مسائل بدیعی و در بخش بعد، به نکات مرتبط به عروض و قافیه و قالب و امثال آن می‌پردازیم.

در کلیله و دمنه انواع صنایع بدیعی به‌کار گرفته شده است. برخی از صنایع لفظی استفاده شده، به این شرح است: جناس که صنعتی «مبتنی بر نزدیکی هرچه بیش‌تر واک‌های کلمات است، به طوری که کلمات هم‌جنس به نظر آیند و شباهت آن‌ها به ذهن متبادر شود (شمیسا، ۱۳۶۷: ۱۱). در بیت ذیل در کلمات «بخار»، «بخور» و «خار» دیده می‌شود:

بخار چشـــم هوا و بخور روی زمین ز چشـم دایهٔ باغ است و روی بچّهٔ خار
(منشی، ۱۳۴۳: ۱۱۳)

همچنین در کلمات «عهد» و «عهده» در بیت ذیل:

از عـهـده عـهـد اگـر برون آیـد مرد از هرچه گمان بری فزون آید مرد
(همان: ۱۲۹)

روش تسجیع «به وجود آوردن یا افزون کردن موسیقی کلام، به وسیلهٔ هماهنگ کردن کامل یا نسبی کلمات و جملات است» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۴). مثلاً در شعر زیر، بین کلمات «نیک‌خواهان» و «نیک‌بختان» و همچنین بین «پند» و «بوند» به‌کار گرفته شده است:

نیـک‌خواهـان دهنـد پنـد نیـک‌بختـان بونـد پندپذیر ولـــــــــیـــــــــک
(منشی، ۱۳۴۳: ۱۳۹)

روش تکرار که معمولاً در سطح کلام بررسی می‌شود و با تکرار واک، هجا، واژه و عبارت شکل می‌گیرد (ن.ک: شمیسا، ۱۳۶۷: ۲۴-۲۰)، از دیگر صنایع بدیع لفظی است که کاربرد بسیار زیادی در کلیله و دمنه دارد. مثلاً در بیت زیر، کلمهٔ «خطر» سه بار تکرار شده است:

از خطر خیزد خطر، زیرا که سود ده چهل برنبندد گر بترسد از خطر بازارگان
(همان: ۹۵)

(البتّه در این جا جناس نیز استفاده شده است.) نیز کلمهٔ «قضا» در بیت زیر:

از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیسـت روزی که قضـا باشـد و روزی که قضـا نـــــــــیســـــــــــــت
(همان: ۱۳۹)

بخش دیگر، بررسی صنایع بدیع معنوی است. «گاهی انسجام کلام یا بافت ادبی را به وسیلهٔ آوردن واژه‌هایی ایجاد می‌کنند که از نظر معنا با هم رابطه یا روابطی، بیش از آن چه در کلام عادی لازم است، دارند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۳۳).

مثلاً در ابیات زیر «اغراق» که از بدایع معنوی است، موسیقی معنایی متن را افزون کرده است:

گر حسن تو بر فلک زند — از هر برجی جدا بتابد ماهی
خرگاهی — صد یوسف سر برآرد از هر چاهی
ور لطف تو در زمین بیابد راهی — (منشی، ۱۳۴۳: ۱۰۳)

در بیت زیر از «صنعت جمع» استفاده شده است که در آن، «دو یا چند مورد را در صفتی ادّعایی (که بدان جامع گویند) با هم جمع کنند، یعنی دو یا چند امر را در وجهی ادّعایی شبیه به هم بدانند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۳۷).

بخار چشم هوا و بخور روی زمین — ز چشم دایهٔ باغ است و روی بچّهٔ خار (منشی، ۱۳۴۳: ۱۱۳)

«تجاهل‌العارف» از دیگر صنایع بدیع معنوی مورد استفاده در کلیله و دمنه و آن است که «در اسناد امری به امری یا در تشخیص دو امر کاملاً متباین، تردید یا بی‌اطّلاعی نشان دهند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۳۸). به عبارت دیگر، تجاهل‌العارف سؤالی است که نیاز به جواب ندارد، چراکه پاسخ آن بر مخاطب روشن است. مثلاً:

کجا تواند دیدن گوزن طلعت شیر — چگونه یارد دیدن تذرو چهرهٔ باز (منشی، ۱۳۴۳: ۱۲۴)

و پاسخ آن است که گوزن نمی‌تواند طلعت شیر و تذرو، چهرهٔ باز را ببیند، چراکه پیش از دیدن، شکار شده‌اند. همچنین، از دیگر صنایع مهمّ بدیع معنوی کلیله و دمنه، «ارسال‌المثل یا تمثیل» است، یعنی «کلام حاوی ضرب‌المثلی باشد... ساختار ارسال‌المثل بدین نحو است: دو جمله بدون ذکر ادات تشبیه، به هم تشبیه شوند و مشبهٌ‌به، ضرب‌المثل باشد» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۳۹). برخی از موارد ارسال‌المثل در اثر مورد بحث به قرار زیر است:

از دنائت شمر قناعت را — همتت را که نام کرده‌ست آز؟ (منشی، ۱۳۴۳: ۹۱)

نکند باز عزم صلح ملخ — نکند شیر قصد زخم شگال (همان: ۱۰۱)

در کار خصم خفته نباشی به هیچ حال — زیرا چراغ دزد بود خواب پاسبان (همان: ۱۱۸)

حال متکلّم از کلامش پیداست — از کوزه همان برون تراود که در اوست (منشی، ۱۳۴۳: ۱۲۱)

(یادآوری: مصرع نخست در کلیله نیامده است).

دارو سبب درد شد، این جا چه امید است — زایل شدن عارضه و صحّت بیمار (همان: ۱۳۰)

وبال من آمد همه دانش من — چو روباه را موی طاووس را پر (همان: ۱۳۱)

شد ناف معطر سبب کشتن آهو — شد طبع موافق سبب بستن کفتار (همان: ۱۳۱)

از دیگر صنایع معنوی پرکاربرد در کلیله و دمنه، «تجسّم» است، یعنی «عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح، تصویری کردن آن به وسیلهٔ تشبیه مضمر... (و یا) بیت یا مصراعی از بیت، حالت تابلوی نقّاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۴۰-۳۹). مثلاً:

به هر سو یکی آب‌دان چون گلاب — شناور شده ماغ بر روی آب
چو زنگی که بستر ز جوشن کند — چو هندو که آیینه روشن کند (منشی، ۱۳۴۳: ۸۹)

من همچو خار و خاکم، تو آفتاب و ابر — گل‌ها و لاله‌ها دهم ار تربیت کنی (همان: ۹۷)

سحاب گویی یاقوت ریخت بر مینا — نسیم گویی شنگرف بیخت بر زنگار
بخار چشم هوا و بخور روی

زمـــــــــیـــــــــــن ز چشـــم دایهٔ باغ اســت و روی بچّهٔ خار (همان: ۱۱۳)

آن چه در بالا مرور شد، صنایع معنوی مبتنی بر شباهت بود و آن چه در ذیل می‌آید، صنایع بدیعی مبتنی بر روش تناسب است. مثلاً در بیت:

گر حســـن تو بر فلـک زنـد خـــــــرگـــــــاهـــــــی از هر برجی جدا بتابد ماهی (همان: ۱۰۳)

کلمات «فلک»، «برج» و «ماه» مراعات‌النّظیر بیت را سبب شده‌اند. در بیت زیر، «تضاد یا طباق» میان «دارو» و «درد» و میان «عارضه» و «صحت» موجب تناسب معنوی است:

دارو سبب درد شد، این جا چه امید است زایل شدن عارضه و صحّت بیمار (همان: ۱۳۰)

همچنین، ارصاد و تسهیم، یعنی «تناسب بین معانی و الفاظ، آن قدر واضح باشد که قسمت پایانی بیت، خاصّه قافیه، با توجّه به قافیه‌های قبل، قابل پیش‌بینی باشد» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۴۴)، در اشعار استفاده شده در باب شیر و گاو کلیله و دمنه جایگاه روشنی دارد.

از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست روزی که قضـا باشـد و روزی که قضـا نـــــــــیســـــــــــــت (منشی، ۱۳۴۳: ۱۳۹)

از دیگر صنایع پرکاربرد بدیعی در کلیله و دمنه، ترتیب کلام است. ترتیب کلام آن جاست که «ارجاع کلمات به یکدیگر، مبتنی بر نظم و ترتیب خاصی است» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۶۰)؛ مثلاً در بیت:

من همچو خار و خاکم، تو آفتاب و ابـــــــــــــــــــــر گـل‌هـا و لاله‌ها دهم ار تربیت کـــــــــــنـــــــــــی (منشی، ۱۳۴۳: ۹۷)

«لفّ و نشر» به همراه «تنسیق الصّفات» مشاهده می‌شود. لفّ و نشر آن است که «نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام با هم بیاورند و سپس در پاره یا پاره‌های دیگر کلام توضیح دهند» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۶۰) و تنسیق الصّفات یعنی «برای یک اسم، صفات

متوالی بیاورند یا برای یک فعل، قیود مختلف ذکر کنند» (همان). در این بیت، صفات خارمانند و خاک‌مانند برای ضمیر «من» و آفتاب‌مانند و ابرمانند برای ضمیر «تو» به تنسیق آمده است و سپس به صورت مستقیم و به همان ترتیب، توضیحات هر یک در بیت بعدی آورده شده است که گل و لاله دادن برای مورد اوّل و تربیت کردن برای مورد دوم است. همچنین، در بیت:

بخار چشم هوا و بخور روی زمین — ز چشم دایهٔ باغ است و روی بچّهٔ خار

(منشی، ۱۳۴۳: ۱۱۳)

لفّ و نشر بدین صورت است که «بخار چشم هوا» متعلّق به «چشم دایهٔ باغ» و «بخور روی زمین» متعلّق به «روی بچّهٔ خار» است. دیگر آن که تنسیق الصّفات در بیت زیر مشاهده می‌شود که چهار صفت و ویژگی به ضمیر مستتر «او» نسبت داده شده است:

بربسته میان و درزده ناوک — بگشاده عنان و درچده دامن

(همان: ۱۲۷)

در بیت زیر، لفّ و نشر با تقسیم یعنی تعیین توضیح پارهٔ قبل به صورت مشخّص همراه است. در این جا «دو وقت» با خصوصیّات دو روز متفاوت تشریح شده‌اند، یعنی، یکی آن روز که قضا باشد و دیگری، روزی که قضا نباشد:

از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست — روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست

(همان: ۱۳۹)

«حسن تعلیل» که «آوردن توجیه و تعلیل ظریف و لطیف ادبی است» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۶۷)، در ابیات زیر از صنایع معنوی کلیله و دمنه است:

در کار خصم خفته نباشی به هیچ حال — زیرا چراغ دزد بود خواب پاسبان

(منشی، ۱۳۴۳: ۱۱۸)

مده زمان‌شان، زین بیش روزگار مبر — که اژدها شود ار روزگار یابد مار

(همان: ۱۲۳)

بحث بعدی پیرامون قالب اشعار، عروض و قافیه است. اشعار کلیله و دمنه در باب شیر و گاو اکثراً در قالب تک بیت و گاهی هم دو بیت هستند که شامل رباعی هم می‌شود. وزن و عروض و قافیه، در اشعار فارسی باب شیر و گاو از کتاب کلیله و دمنه، گویای آن است که اصراری بر وحدت وزن اشعار نبوده است. این امر می‌تواند به دلیل اهمّیّت بیش‌تر معنا در اثری تعلیمی باشد. از سوی دیگر، اشعار اقتباس‌شده، از پیش وزن و قافیه خود را دارند و گزینش اشعار به نحوی که وزن واحدی در اثر استفاده شود، اولاً دشوار می‌نماید و ثانیاً با توجّه به فضای حاکم بر روایت‌ها، استفاده از وزن واحد نه‌تنها موجب ارتقاء متن نمی‌شد، بلکه شاید تأثیر آن را کم می‌کرد. اشعار مذکور در بحور متقارب، رمل، هزج، مجتث، خفیف، مضارع و... است. مثلاً شعر:

به هر ســـو یکی آب‌دان چون گـــــــــــــــــــــلاب — شـــناور شـــده ماغ بر روی آب چو هندو که آیینه روشـــن کند

چو زنگی که بســـتر ز جوشـــن کـــــــــــــنـــــــــــد — (همان: ۸۹)

در متقارب مثمّن محذوف (U--U--U--U- یا فعولن فعولن فعولن فعل) است و کلمات «آب» و «گلاب» و «جوشن» و «روشن» قافیه‌اند. همچنین، شعر ذیل که در متقارب مثمّن سالم (U--U--U--U— یا فعولن فعولن فعولن فعولن) است:

وبـال من آمد همه دانش مـــــــــــــــــــن — چو روباه را موی طاووس را پـــــــــــــــــــــــر

(همان: ۱۳۱)

برخی دیگر از اشعار فارسی این باب، در بحر رمل است، مثلاً:

باطلی گر حق کنم عالم مرا گردد مقر — ور حقّی باطل کنم منکر نگردد کس مـــــــــــــــــــــــــــــــرا

(همان: ۹۴)

که در رمل مثمّن محذوف (-U---U---U---U- یا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است. بعضی دیگر از اشعار در بحر هزج است، مانند:

ذهن تو بیک فکرت ناگاه بداند وهمی که نهان باشـد در پرده اسرار (همان: ۱۱۸)

کلمات قافیه با توجّه به بیت بعدی که در متن همراه آن است، به دست می‌آید و عبارت از «اسرار» و «غدّار» است. این شعر در هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (---UU--UU--- یا مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) است. همچنین، از دیگر بحور نسبتاً پرکاربرد در باب شیر و گاو، مجتث است. مثلاً:

تـو ســـایـه‌ای نشـــوی هـرگز تو کَه‌گِلی نشـــوی هرگز آفتاب‌اندای
آســـــــمـــــــان‌افـــــــروز (همان: ۹۲)

که در مجتّث مثمّن محذوف (U-U-UU--U-U-UU- یا مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) است. همچنین اشعاری که در این بحر و با وزن رباعی هستند، مانند:

چشـــمی که ترا دیده بود ای پس چون نگرد به روی معشوق دگر
دلـــــــــــبـــــــــــر (همان: ۱۰۳)

که کلمات قافیهٔ آن عبارت است از «دلبر» و «دگر». بحر دیگری که مترجم کلیله و دمنه اشعاری را از آن برگزیده، بحر مضارع است، مانند:

دسـت زمانه یارهٔ شاهی نیفگند در بازوی که آن نکشـیده است بار
تـــــــــــیـــــــــــغ (همان: ۱۲۴)

ه در مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف (--U-U-UU--U-U- یا مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) است. و نهایتاً، برخی از اشعار در بحر خفیف است، مانند:

آب وی آب زمـزم و کوثر خـاک وی خـاک عنبر و
شـکل وی ناپسـوده دست کـــــــــافـــــــــور
صـــــــــــبـــــــــــا شـبه وی ناسپرده پای دبور
(همان: ۱۴۵)

که در خفیف مخبون محذوف (UU--U-U-UU- یا فعلاتن مفاعلن فعلن) و قافیهٔ آن «دبور» و «کافور» است.

۲-۴-۹- *لحن اثر چیست*؟ در کلیله و دمنه، با توجّه به موقعیّت‌های مختلف قصّه‌ها، لحن‌های مختلفی وجود دارد. «لحن» در لغت، آواز، آواز خوش و موزون است (دهخدا: ذیل همان) و در اصطلاح، «نحوهٔ خواندن و بیان‌کردن جملات با توجّه به شرایط موجود و فضای حاکم بر جمله و کلّ متن می‌باشد. باید دانست که به هنگام تلفّظ‌کردن متن، نه‌تنها هر متن، بلکه هر بند و هر جمله نیز به تنهایی، اعمّ از طنز یا جدّ، لحن خاصّ خود را می‌طلبد و ممکن است در هر بند، انواع و اقسام لحن‌ها به کار گرفته شود. در کنار این موارد، در هر جمله، هر کلمه نیز می‌تواند آوای خاصّ خود را داشته باشد. به طور مثال در شعرها، قافیه‌ها و ردیف‌ها در انواع مختلف، آواهای متفاوت و تلفّظ‌های گوناگون را می‌طلبند و یا ممکن است تأکید شاعر یا نویسنده در هر جملهٔ کوتاه، روی کلمه‌ای خاص باشد که با رعایت لحن کامل و علایم نگارشی و احوال نویسنده، شکل خاصی به خود می‌گیرد» (اکبری شلدره‌ای،۱۳۹۱: ۳۱). لحن می‌تواند «ستایشی و مدحی»، «نیایشی»، «تغزّلی»، «روایی»، «تعلیمی»، «حماسی» و یا «میهنی» باشد (همان).

نکتهٔ مهم این است که اگرچه لحن مربوط به خواننده است، امّا در واقع این نویسنده و متن او است که لحن را به خواننده القاء می‌کند. از این رو، در اشعار فارسی باب شیر و گاو نیز هر یک از این لحن‌ها کاربرد خود را دارند. لحن، موضع نویسنده یا گوینده نسبت به موضوعی است که مطرح می‌کند.

به هرســـو یکی آب‌دان چون گلاب　　شـــناور شـــده ماغ بر روی آب

(منشی، ۱۳۴۳: ۸۹)

لحنی ستایشی نسبت به طبیعت پیرامون دارد. (البتّه اگر لحن ستایشی را خاصّ گفت‌وگو و راز و نیاز با خداوند بدانیم، نمونه‌ای در باب مورد بحث کلیله و دمنه نخواهیم یافت). همچنین شعر زیر، لحنی مدحی نسبت به خود گوینده دارد و به‌اصطلاح ادبا، مفاخره است:

باطلی گر حق کنم عالم مرا گردد مقر — ور حقّی باطل کنم منکر نگردد کس مرا

(همان: ۹۴)

در لحن مدحی، عواملی همچون مقام ممدوح و افتخار به او، مبالغه‌ها و اغراق‌های متن، حس و عاطفهٔ مناسب با جایگاه ممدوح در نظر گرفته می‌شود. همچنین، لحن نیایشی که معمولاً همراه ذکر خواسته و یا آرزویی است، در بیت زیر آشکار است که در آن، گوینده درخواست توجّه و مراقبت از مخاطب دارد:

من هم‌چو خار و خاکم، تو آفتاب و ابر — گل‌ها و لاله‌ها دهم ار تربیت کنی

(همان: ۹۷)

البتّه باز هم اگر لحن نیایشی را خاص راز و نیاز با خداوند بدانیم، نمونه‌ای برای آن در باب شیر و گاو از کلیله و دمنه نخواهیم یافت. نمونه‌ای از لحن تغزّلی در کلیله و دمنه را می‌توان در بیت زیر مشاهده کرد که فضایی عاشقانه را تصویر می‌کند و با احساسات و عواطف سر و کار دارد:

گر حسن تو بر فلک زند خرگاهی — از هر برجی جدا بتابد ماهی

(همان: ۱۰۳)

لحن روایی یا داستانی، لحنی صمیمانه است و گوینده به نحوی مطالب را بیان می‌کند که آگاهی بیش‌تر او از ماجرا نسبت به مخاطب، نمایان باشد. همچنین از معنای ابیات برم‌آید که قصّه‌ای تعریف می‌شود:

وبال من آمد همه دانش من — چو روباه را موی طاووس را پر

(همان: ۱۳۱)

از آن جا که اصل اثر کلیله و دمنه، تعلیمی است، لحن تعلیمی هم در اشعار آن جایگاه ویژه‌ای دارد. در لحن تعلیمی تلاش می‌شود تا نکاتی (معمولاً اخلاقی و گاهی ایدئولوژیک) به مخاطب آموخته شود و گوینده غالباً خود را در موقعیّت فردی آگاه‌تر از مخاطب نشان می‌دهد و به او می‌آموزد که چگونه اندیشیدن و احساس و عمل کردن، بهتر است:

چنان از ســـخن در دلت دار راز　　کـه گر دل بجوید نیابدش باز
(همان: ۱۲۶)

لحن حماسی نیز به نوبهٔ خود در اشعار باب شیر و گاو منظور شده است. این لحن را که علاوه بر مفاهیمی مثل شجاعت و دلاوری، از طریق انتخاب وزن مناسب (مثل مستفعلن) که محکم، استوار، پرطنین، با آهنگی خروشنده به خواننده القاء می‌شود، مثلاً می‌توان در شعر زیر مشاهده کرد:

مرا شربتی از پس بد سگال　　بود خوش‌تر از عمر هفتاد سال
(همان: ۱۱۲)

۲-۴-۱۰- *محتوای متن از کدام زاویهٔ دید مطرح شـده است؟* زاویهٔ دید در کلیله و دمنه «دانای کلّ نامحدود» اسـت. در این شـیوهٔ روایت که سـوم شـخص هم نامیده می‌شـود، «راوی به شـکل نامحدودی از شـخصیّت‌ها، رویدادها و گفت‌وگوها و احساسات و گفتار و رفتار و افکار و انگیزه‌های افراد و کسـان داستان مطّلع است.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۷۸) مثلاً دمنه از جرأت کم کلیله که خطر کردن را صـلاح نمی‌داند، آگاه اسـت و ظاهراً خطاب به او، ولی در واقع با طعنه بر کلیله، به خود می‌گوید:

از دنائت شـــمر قناعت را　　همّتت را که نام کرده‌ســت آز
(منشی، ۱۳۴۳: ۹۱)

گفت‌وگو یا دیالوگ همان گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها در روایت است و در مقابل مونولوگ (تک‌گویی) تعریف می‌شود که شخصیّتی به تنهایی (و معمولاً خطاب به مخاطبان) سخن می‌گوید. در آثار داستانی محتوای گفت‌وگوها را موضوع آن مشخّص می‌کند. «وقتی منظور نویسنده از گفت‌وگو نه صحبت، بلکه کاشتن نهال اطّلاعات باشد، گفت‌وگو دیگر باورکردنی نخواهد بود، چراکه خواننده به جای این که صحبت اشخاص را بشنود، اطّلاعات را می‌بیند» (ر.ک: یونسی، ۱۳۸۴: ۴۲۸-۳۲۷). اگرچه در شعر نیز مانند نثر گفت‌وگو رخ می‌دهد و سیاق «گفتم، گفت» در ادب فارسی شناخته شده است، و نیز نقل قول هم ممکن است، امّا اشعار باب شیر و گاو معمولاً در تکمیل سخنان شخصیّت‌ها آمده است و بدین صورت

نیست که کلامی و پاسخ آن بی هیچ فاصله‌ای که نثر ایجاد کند، به کار رفته باشد. مثلاً کلیله خطاب به دمنه و در سرزنش او می‌گوید: «چه بر پادشاه که تو را گرامی کرد و عزیز و محترم و سرور محتشم گردانید، چنان که در ظلّ دولت او دست در کمر مردان زدی و پای بر فرق آسمان نهاد، این معاملت جایز شمردی و حقوق انعام او تو را دران زاجر نیامد» و سپس در تأیید کلام خود می‌گوید:

یک قطره ز آب شرم و یک ذرّه وفا در چشم و دلت خدای داناست که نیست

(منشی، ۱۳۴۳: ۱۴۸)

۲-۴-۱۱ *چه بحران‌ها، ابهام‌ها و تناقض‌نماهایی در متن شکل می‌گیرد؟* با مطالعهٔ اشعار باب شیر و گاو کلیله و دمنه جهت بررسی روابط میان عناصر متن، مشاهده می‌شود که آفرینش مؤلّفه‌های بحران، انتظار (تعلیق) و متناقض‌نما (پارادوکس) در پیوند شعر با نثر، یعنی در بافت صورت می‌گیرد و شعر، نقش افزایش تأثیر این مؤلّفه‌ها را بر عهده دارد.

بحران (crisis) یعنی آن چه «در خواننده حالت انتظار (suspense) پدید می‌آورد. این حالت به داستان تعلّق ندارد، بلکه واکنش خواننده به داستان است. انتظارانگیزی محصول یک داستان خوب است و نه بخشی از آن. انتظار عبارت است از تردید خواننده نسبت به کنش، دیالوگ و تفکّر شخصیّت‌های داستان، موجب می‌شود که خواننده از خود بپرسد: بعد چه می‌شود.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۳۰) از سوی دیگر، «تناقض» در لغت، «عهد شکستن، باز کردن بنا و تاب رسن و جز آن و ضد یکدیگر شدن است (دهخدا: ذیل همان). همچنین اصطلاحی منطقی به معنای «اختلاف دو قضیّه است، به حسب ایجاب و سلب، چنانکه به اقتضای ذاتی، صدق یکی مستلزم کذب دیگری گردد. مانند: زید انسان است. زید انسان نیست» (همان). امّا پارادوکس یا متناقض‌نما «قضیّه‌ای که به ظاهر تناقض داشته باشد» است (همان). البتّه باید توجّه کرد منظور از پارادوکس در فرمول برسلر، همان مجاز اصلی داستان است.

باب شیر و گاو کلیله و دمنه شامل چند داستان فرعی (مثل داستان پنج پایک) است که هر کدام بحران خود را دارند، با وجود این، بحران اصلی داستان در قتل شنزبه شکل می‌گیرد و آن اشعاری که در جهت تقویت حس تعلیق مخاطب، ضمن انتظار برای دانستن

عاقبت وی باشد، اشعاری هستند که در تشکیل بحران اصلی نقش دارند، مثل تحریک شیر به کشتن شنزبه توسط دمنه که در امتداد فحوای نثر پیرامونی است:
«چه دشمن به مهلت قوّت گیرد و به مدّت عدّت یابد.

مخالفان تو موران بدند مار شـــدند	برآور از ســر موران مار شته دمار
مده زمان‌شـــان، زین بیش روزگار مـــــــــــــــبـــــــــــــــر	که اژدها شــود ار روزگار یابد مار

و عاجزتر ملوک آن است که از عواقب کارها غافل باشد...» (منشی، ۱۳۴۳: ۱۲۳).
از سویی، متناقض‌نما (با معنای اصلی) در اشعار باب شیر و گاو مشاهده نمی‌شود، زیرا اشعار، در جهت هر چه روشن‌تر کردن موقعیّت هستند و عملکرد متناقض‌نما در متن، خلاف این است.

۲-۴-۱۲- به نظر شما، پارادوکس و مجاز اصلی متن کدام است؟

۲-۴-۱۳- چگونه تمام مؤلّفه‌های متن متناقض‌نما (و مجاز) اصلی متن را پشتیبانی می‌کنند؟ منظور اصلی از پرسش نخست آن است که مفهوم مرکزی‌ای را که مؤلّف در پی انتقال آن به ذهن مخاطب است، برای خوانندهٔ متن انتقادی تشریح کنیم. سپس تبیین کنیم که چگونه همهٔ عناصر متن در خدمت به انتقال این مفهوم هستند.
با مرور داستان و خرده روایت‌های موجود در باب شیر و گاو مشاهده می‌شود که گاو با اتکاء بر صداقت خویش به شیر و فرمان‌روایی او اعتماد می‌کند تا زمینه‌ای برای خدمت از یک‌سو و محلّی برای انتعاش خویش از سوی دیگر بیابد، حال آن که این تقرّب به سلطان موجب می‌شود تا روباه جایگاه خویش را در خطر ببیند و با طرح نقشه‌ای شیر را نسبت به گاو بدبین کرده و میان آن دو اختلاف بیندازد و با نابودی رقیب تلاش کند که از جایگاه خود محافظت نماید، امّا در این میان با آشکار شدن فریبکاری روباه، او نیز از خواسته‌ای که با روشی ناپسند در تحصیل آن می‌کوشد، بازمی‌ماند. مجاز اصلی داستان را (مانند فابل‌های دیگر) باید در مقایسهٔ داستان حیوانات مذکور با زندگی انسان‌ها یافت و خطری که انسان‌های صادق و کاردان را در زندگی در کنار قدرت‌مداران تهدید می‌کند. «فابل (که آپولوگ apologue نیز خوانده می‌شود) روایت کوتاهی به نثر یا نظم است که یک نظریّهٔ اخلاقی انتزاعی یا اصول رفتار انسانی را به تمثیل مطرح کرده و معمولاً در انتهای

آن، راوی یا یکی از شخصیّت‌ها، آن نکتهٔ اخلاقی را به صورت کنایه بیان می‌کند (ابرامز، ۱۳۸۷: ۸).

از آن جا که اشعار فارسی مورد مطالعه در این تحقیق، بخشی از یک کل هستند و همراه اشعار عربی و نثر پیرامونی، یک‌پارچگی متن را شکل می‌دهند و این اشعار فارسی به صورت پراکنده در میان نثر به کار گرفته شده‌اند، برای آن‌ها به تنهایی نمی‌توان تصمیم گرفت. با این حال، عناصر مختلف تجزیه و تحلیل شده در این پژوهش، هر یک به جای خود در افزایش تأثیر نقش دارند و در جای خود در خدمت مفهوم مرکزی هستند. مثلاً استفاده از تلمیح در استخدام اطّلاعات پیشین خواننده در افزایش رابطه با متن عمل کرده است. از آن جا که داستان شیر و گاو خود مانند اکثر فابل‌های دنیا جنبه‌ای تمثیلی دارد، استفاده از نمادها به خواننده کمک می‌کند تا دریابد که باید با داستان از جنبه‌ای نمادین مواجه شود. تصاویر ادبی خلق شده به ارتباط هرچه بیش‌تر مخاطب و ایجاد تصوّری از موقعیّت روایت کمک می‌کند. صنایع بدیع لفظی و معنوی به هماهنگی بیش‌تر ذهن خواننده با متن کمک کرده، همان‌طور که استفاده از شعر با اوزان مختلف، علاوه بر به‌کارگیری حسّ موسیقیایی مخاطب، مانع از یک‌نواختی و کسل‌کنندگی متن شده، خواننده را تا انتهای داستان با خود همراه می‌کند، تا آن مفهوم مرکزی در دل همهٔ این شگردها بهتر در ذهن و دل او جای بگیرد. لحن اثر نیز بسته به موقعیّت‌های متفاوت تغییر می‌کند، امّا لحن غالب، در خدمت اندرزدهی و وعظ است. روایت از منظر دانای کل بیان می‌شود تا در کنار وقایع بیرونی، درونیات شخصیّت‌ها نیز بر خواننده آشکار گردد. این مهم در القای پارادوکس مرکزی یاری‌رسان است. متن با ابهام سر و کاری ندارد، بلکه بحران‌های اصلی و فرعی به روشنی و با تأثیر مستقیم به مخاطب عرضه می‌شود تا ابهام، ذهن مخاطب را از مسیر وعظ دور نکند.

۳. نتیجه‌گیری:

علیرغم آن که نقد فرمالیستی چندین قرن پیش پیشنهاد شده است، همچنان در تجزیه و تحلیل متون ادبی جهان کارایی خود را نشان می‌دهد، خاصّه آن که در این نوع از انتقاد ادبی، شیوه‌های روشن و فرمول‌های تعریف شده‌ای برای بررسی متون وجود دارد. مطالعهٔ شکل‌گرایانهٔ کتاب ارزشمند کلیله و دمنه از منظر نقد نو و مطابق فرمول پیشنهادی برسلر، زوایای دقیقی از متن را بر خواننده آشکار می‌کند. در این تحقیق مشاهده شد که

پرسش‌های سیزده‌گانهٔ برسلر که در راستای راهبردهای هفتگانهٔ آن یعنی «۱. بررسی طرز بیان متن، شامل: دلالت‌های صریح و ضمنی، به همراه ریشه‌شناسی واژگان. ۲. بررسی تلمیحات ۳. تجزیه و تحلیل ایماژ (تصاویر)، سمبل‌ها، صنایع بدیعی (مانند: تشبیه، استعاره، اغراق، تشخیص)، با در نظر گرفتن روابط متنی موجود. ۴. بررسی الگوهای ساختاری، شامل وزن و عروض و قافیه، با توجّه به آشنایی‌زدایی‌ها و برجسته‌سازی‌های موجود. ۵. بررسی لحن، موضوع، زاویهٔ دید، گفت‌وگوها، زمینه‌سازی‌ها، نقل قول‌ها، توصیفات، تضمین و استقبال‌ها، وضعیّت و... که مستقیماً به موقعیّت روایی مرتبط است. ۶. بررسی روابط میان عناصر متن با توجّه به آفرینش بحران، تعلیق و تناقض در متن. ۷. مطالعهٔ کلیّت متن برای تشخیص چگونگی تأثیرگذاری بر مخاطب در گره‌افکنی و گره‌گشایی» است، اثر از جهات مختلف لفظی (مانند لحن القایی، وزن و قافیهٔ اشعار) و معنایی (مانند تشبیهات و تناسبات) و از مناظر جزئی و کلّی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت و نشان داده شد که باب شیر و گاو کلیله و دمنه دارای یک مفهوم مرکزی است که به صورت تمثیلی بیان و به شکل هنری که طرفدار بیان غیرمستقیم است، به مخاطب تلقین شده است. با وجود این، در اثر، از ابهام‌انگیزی که موجب پراکندگی ذهن مخاطب از آن منظور اصلی است پرهیز شده است. همچنین این فرمول نشان داد که مؤلّفه‌های مختلف و ابزارهای ادبی گوناگون همگی در خدمت هدف اصلی متن، یعنی وعظ است و تأثیرگذاری افزایش‌یافتهٔ اثر را تضمین می‌کند.

نتیجهٔ فرعی و پیشنهاد ادامهٔ تحقیق: علیرغم این که فرمول برسلر در نقد نو که از زیرشاخه‌های مطالعات شکل‌گراست در تجزیه و تحلیل متون ادبی و متن کهنی مثل کلیله و دمنه یاری فراوان می‌رساند، به نظر می‌رسد که می‌توان با تحقیق گسترده‌تر و دقیق‌تر، به فرمولی مناسب‌تر جهت مطالعات شکل‌گرایانه در ادب فارسی دست یافت.

منابع فارسی:

احمدی،کی‌رخ؛ ناصری، فرشته؛ آرمن، سیّد ابراهیم. (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی شگردهای بیانی در باب "باب شیر و گاو" کلیله و دمنه عربی و پارسی»، مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، تابستان، سال ششم، شمارهٔ ۲۲. صص ۴۷ تا ۶۴.

اسدی طوسی، علی بن احمد. (۱۳۹۴)، گرشاسپ نامه، به کوشش: محمود امیدسالار و نادر مطلبی کاشانی، تهران: سخن.

اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۵۲)، «کلیله و دمنه»، مجلّهٔ فرهنگ ایران زمین، شمارهٔ ۱۹. صص ۱۹ تا ۴۸.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹۲)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، چاپ سوم، تهران: افراز.

پارسا، احمد؛ صلواتی، لاله. (۱۳۸۹)، «ریخت شناسی حکایت‌های کلیله و منهٔ نصرالله منشی»، مجلّهٔ شعر پژوهی، زمستان، شماره ۶. صص ۴۷ تا ۷۸.

ترابی، زهرا. (۱۳۹۱)، «تحلیل فرمالیستی حکایت‌های کلیله و دمنه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی: مرتضی حسنی، دانشگاه پیام نور ساری.

جمال‌زاده،سید محمد علی. (۱۳۵۲)، «فابل در ادبیات فارسی (۳)»، مجلّهٔ گوهر، شهریور، شمارهٔ ۸. صص ۷۰۳ تا ۷۰۷.

حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیله و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه»، مجلّهٔ شعر پژوهی، بهار، شماره ۱. صص ۷۳ تا ۹۰.

حیدری، علی. (۱۳۸۶)، «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن‌مقفّع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه»، مجلّهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، زمستان و بهار، شماره‌های ۶۸ و ۶۹. صص ۴۵ تا ۶۲.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۲)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.

دهقانیان، جواد. (۱۳۹۰)، «بازخوانی داستان شیر و گاو کلیله و دمنه، بر اساس نظریه ساخت‌شکنی»، پژوهش‌های ادبی، بهار و تابستان، شماره‌های ۳۱ و ۳۲. صص ۹۷ تا ۱۱۶.

سلمانی، مهدی؛ مجلی‌زاده، امین. (۱۳۹۵)، «کتابشناسی کلیله و دمنه در زبان فارسی»، مجلّهٔ آینه پژوهش، فروردین و اردیبهشت، سال بیست و هفتم، شمارهٔ ۱. صص ۱۰۹ تا ۱۲۲.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۷)، بدیع، تهران: دانشگاه پیام نور.

ـــــــــــــ (۱۳۶۶)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوس.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس.

ـــــــــــــ (۱۳۹۰)، بیان، تهران: میترا.

ظفری، ولی الله. (۱۳۷۱)، «تضمین شعر در کلیله و دمنه»، مجلّهٔ معارف، مرداد تا آبان، شماره ۲۶. صص ۳ تا ۱۵.

عبداللهی، منیژه. (۱۳۹۰)، «بررسی تصویرپردازی در حکایتی از کلیله و دمنه»، مجلّهٔ شعر پژوهی، پاییز، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۳ تا ۱۱۸.

عمرانپور، محمد رضا. (۱۳۸۴)، «ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله و دمنه»، مجلّهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۵. صص ۱۲۱ تا ۱۴۶.

فرزان، سید محمد (معرف). (۱۳۱۵)، «کلیله و دمنه بهرامشاهی»، مجلّهٔ ارمغان، تیر، شمارهٔ ۱۷۸. صص ۲۸۷ تا ۲۹۵.

محجوب، محمد جعفر. (۱۳۳۶)، «کلیله و دمنه»، مجلّهٔ فرهنگ ایران زمین، شمارهٔ ۵. صص ۹۷ تا ۲۶۱.

ـــــــــــــ (۱۳۳۸)، «دربارهٔ کلیله و دمنه»، مجلّهٔ فرهنگ ایران زمین، شماره ۷. صص ۲۵۳ تا ۲۸۲.

مشکور، ؟. (۱۳۴۱)، «مقایسه اجمالی پنچتنترا (کلیله و دمنه) با ترجمه‌های سریانی و عربی و پارسی»، مجلّهٔ یغما، اردیبهشت، شماره ۱۶۶. صص۸۱ تا ۸۹.

معین الدینی، فاطمه. (۱۳۸۲)، «شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه»، مجلّهٔ فرهنگ، تابستان و پاییز، شماره‌های ۴۶ و ۴۷. صص ۳۰۳ تا ۳۲۶.

منشی، نصرالله. (۱۳۲۶)، کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی، تصحیح عبدالعظیم قریب، تهران: مجلس.

ـــــــــــــ (۱۳۴۳)، کلیله و دمنهٔ ترجمهٔ نصرالله منشی، تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۷۴)، کلیله و دمنه با انتقادات محمد فروزان،، به‌اهتمام محمد روشن، تهران: اشرفی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، شرح کامل کلیله و دمنه، شرح فرج‌الله موسوی، تهران: مه‌رویان.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، شرح کلیله و دمنه بر اساس نسخهٔ مجتبی مینوی، شرح خیرالله محمودی، شیراز: مرکز نشر.
ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، شرح کلیله، شرح محمدرضا برزگرخالقی و عفت کرباسی، تهران: زوار.
ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی، تصحیح حسن حسن‌زادهٔ آملی، قم: بوستان کتاب قم.
مینوی، مجتبی (گزارشگر). (۱۳۳۶)، «داستان کلیله و دمنهٔ رودکی»، مجلّهٔ فرهنگ ایران زمین، شماره ۵. صص ۲۶۵ تا ۲۷۸.
هدایت، صادق. (۱۳۵۶)، بوف کور، تهران: جاویدان.
یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، تهران:.نگاه

منابع خارجی:

Abrams, M.H. (1387), a Glossary of Literary Terms, Tehran: Rahnama.
Bressler, Charles E. (1994), Literary Criticism, an introduction to theory and practice, fourth edition. London: Pearson.

بررسی روایت در کلیله و دمنه (باب بوزینه و باخه)

مریم جعفری [1]

چکیده:

روایت از دیرباز تاکنون به عنوان یکی از ارکان اصلی داستان مورد توجه بوده و در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر دیده می‌شود. با توجه به گستردگی قلمرو روایت، اهمیت شناخت و آگاهی نسبت به آن دوچندان احساس می‌شود. روایت از طریق «راوی» صورت می‌پذیرد. کلیله ودمنه به عنوان یکی از بزرگ‌ترین گنجینه‌های ادب فارسی دارای روایت‌های بسیاری از داستان‌های آموزنده است. در این پژوهش قسمتی از این کتاب ارزشمند(باب بوزینه و باخه) از منظر روایت‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است که بسامدهای آماری آن نشان می‌دهد بیشترین حجم روایت را دانای کل بر عهده دارد. از آن جایی که کلیله و دمنه یک اثر اخلاقی و پندآموز است این زاویه دید بسامد بالایی دارد؛ زیرا به عنوان مثال تک‌گویی درونی یا حدیث نفس معمولاً در ذهن خود شخصیت است و مخاطب بیرونی ندارد، در حالی‌که کلیله و دمنه اثری پندآموز و برای عبرت‌آموزی است. بنابراین بهتر از زاویه ی دیدی استفاده شود که در آن حضور مخاطب نیز مراعات شود. عامل دیگر سبک نثر فنی است که بیشتر به جنبه‌های بیرونی اثر توجه دارد تا به حالات روانی. بنابراین زاویه دید اول شخص و تک‌گویی که بیشتر برای بیان حالات روحی بکار می‌رود، در متون این دوره کاربرد کمتری دارد.

کلیدواژه‌ها: روایت، زاویه دید، ادبیات داستانی، کلیله و دمنه

---

[1] دکترای زبان و ادبیات فارسی M.Jafari7800@yahoo.com

مقدمه:

سرزمین هند به دلیل تنوع آیین‌ها و مناسک مختلف آن‌ها سرشار از نمادها و مناسک خاص مذهبی است. این مناسک عموماً توسط یک پیر یا حکیم که از دانش بالایی برخوردار است، اداره می‌شود. وجود این حکیمان تاثیر مهمی در حافظهٔ تاریخی و تمثیلی مردم هند و حتی سایر کشورها دارد. تئودور بنفی که زبان سانسکریت را نیک می‌دانست، پنجاتنترا را که مجموعهٔ قصص هندی است بررسی کرد. بنفی تمام گونه‌ها و تحریرهای مختلف هر یک از قصه‌های پنجاتنترا را تجزیه تحلیل نمود و سرمنشأ همهٔ قصه‌های جادویی و پریان را به ادبیات تعلیمی هندی / بودایی باز برد(پراپ، ۱۳۸۶: ۳).

کلیله و دمنه از مهم‌ترین آثار ادبیات تمثیلی و داستانی است که حاوی گنجینه‌ای عظیم از داستان‌های حکیمانه و عبرت‌آموز است.«کلیه و دمنه نام دو شغال است که باب اول کتابی بی‌نظیر را به خود اختصاص داده است. نام اصلی این دو شغال به زبان سانسکریت کرتکا دمنکا بوده که چون در زمان خسرو انوشیروان به پهلوی ترجمه می‌شود به کلیلک و دمنک تبدیل می‌شود. بعدها به گفتهٔ استاد بهار در زبان دری گاف‌های اواخر کلمات به (های غیر ملفوظ) بدل می‌شود.»(بهار، ۱۳۶۵: ۲-۲۵۰). در کلیله و دمنه حکمت و خرد به معنای واقعی آن نمود دارد و هر داستان سرشار از نکات گران‌بها و پند آموز است. روایت این داستان‌ها به شیوهٔ سنتی است و عموماً از زاویهٔ دید دانای کل و از زبان برهمن روایت می‌شود. باب بوزینه و باخه روایتی است از بوزینه و باخه‌ای که بر حسب اتفاق با یکدیگر دوست می‌شوند. با گذشت زمان دوستی آن‌ها عمیق‌تر شده بطوری‌که بیشتر زمان روز را با هم سپری می‌کنند. این موضوع باعث کم‌شدن حضور باخه در خانه و در نتیجه اعتراض همسرش می‌شود. در گفت و گویی که همسر باخه با خواهرخوانده‌اش انجام می‌دهد، بوزینه به عنوان عامل غیبت باخه معرفی می‌شود و تصمیم می‌گیرند بوزینه را بکشند. طبق نقشه‌ای که کشیده بودند باخه را متقاعد می‌کنند که همسرش در حال مرگ است و دوای دردش دل بوزینه است. باخه این کار را دور از آداب جوانمردی می‌داند و شروع به گفت‌گو با خودش(حدیث نفس) می‌کند. در نهایت مهر زن بر او چیره شده و قصد جان دوست صمیمی‌اش می‌کند. بوزینه را به خانه‌اش دعوت می‌کند و بوزینه می‌گوید چون نمی‌تواند شنا کند چگونه به آن‌سوی نهر بیاید؟ باخه می‌گوید تو را بر پشت خود به آن سوی نهر خواهم برد. بوزینه موافقت

می‌کند و بر پشت باخه در حال گذر از نهر است که متوجه تغییر رفتار باخه می‌شود و پس از چندبار گفت‌وگو متوجه می‌شود که باخه قصد جان او را کرده و در میان نهر راه گریزی ندارد. بوزینه که بسیار دنیادیده و باهوش است(در گذشته پادشاه بوزینه‌ها بوده است) چاره‌ای می‌اندیشد و می‌گوید که دلش را با خود نیاورده و اگر او را دوباره به آن‌سوی نهر بازگرداند دلش را با خود بیاورد و به عنوان دوای همسر باخه از آن استفاده کنند. هنگامی که باخه او را باز می‌گرداند به‌سرعت بالای درختی رفته و به باخه می‌گوید که بیهوده انتظار بازگشت مرا نداشته باش. زیرا از نیت تو و بی‌وفایی‌ات در دوستی آگاهم و دیگر فریبت را نخواهم خورد. این داستان در بیان شخصی است که قدر چیزی را که دارد نمی‌داند و به‌راحتی آن را از دست می‌دهد(رج: کلیله و دمنه: باب بوزینه و باخه).

تعریف روایت

روایت عبارت است از «توالیِ ازپیش انگاشته شده‌ی رخدادهایی که به طور غیرتصادفی به هم اتّصال یافته‌اند»(تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). رولان بارت با توجه به این تعریف از روایت معتقد است که در بطن هر روایت، دو ویژگی بسیار مهم دیده می‌شود؛ «علّیّت» و «زمان‌مندی» که واژه‌های «توالی» و «غیرتصادفی» در تعریف ارائه شده، بیان‌گر همین نکته‌اند(بارت، ۱۳۸۷: ۹).

«روایت در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر دیده می‌شود: در داستان، قصه، رمان، نمایش، تاریخ، اخبار روزنامه‌ها، فیلم، پانتومیم، رقص، جلسات روان‌کاری، و در همه جا»(همان: ۹). با توجه به گستردگی قلمرو روایت که بخش بسیار بزرگی از زندگی انسان را در بر می‌گیرد، اهمیت شناخت و آگاهی نسبت به آن دوچندان احساس می‌شود و همین اهمیت باعث شده که برای توصیف دقیق آن، تعریف‌های متفاوت و متنوعی ارائه شود. به عنوان مثال میرصادقی معتقد است «روایت نقل رشته‌ای حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد. در بلاغت جدید، روایت به عنوان یکی از انواع بیان محسوب می‌شود و تعریف آن چنین است: روایت، نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته باشد. روایت به سوال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان را نقل می‌کند»(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

روایت از طریق «راوی» صورت می‌پذیرد و در سراسر داستان صدای اوست که شنیده می‌شود. خواننده نه تنها از زبان راوی در جریان وقایع قرار می‌گیرد، بلکه از دریچه و زاویه‌ی نگاه اوست که شاهد و ناظر ماجراهای مختلف داستان است. در بیشتر موارد نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان سه شیوه‌ی زیر را در پیش بگیرد:

انواع زاویه‌ی دید

۱- بیان و ارادهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری‌گرفتن از شرح و توضیح مستقیم و شفاف. به تعبیر دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار، اعمال، خصلت و افکار شخصیت‌ها آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند یا از زاویه‌ی دید شخصی در داستان، خصوصیات و رفتارهای شخصیت‌های دیگر داستان توضیح داده می‌شود و اعمال آنها مورد تفسیر و تعبیر قرار می‌گیرد. موفقیت در نحوه‌ی ارائه‌ی صریح شخصیت‌ها بسته به خصوصیات شخص راوی یا «ویژگی‌های نویسنده‌ی دانای کل است»(میرصادقی، ۱۳۸۵ : ۸۷). رمان کلاغ‌ها و آدم‌ها اثر جمال میرصادقی به شیوه‌ی دانای کل محدود به ذهن شخصیت اصلی روایت می‌کند و شوهر آهو خانم اثر علی محمد افغانی با چنین شیوه‌ای نوشته شده است و شخصیت‌های داستان را نویسنده‌ی دانای کل با شرح و تفسیر ارائه داده است. این روش از امتیاز وضوح و ایجاز در شخصیت‌پردازی برخوردار است اما این روش به تنهایی نمی‌تواند به کار رود چرا که در داستان با وجود شخصیت، باید عملی باشد و خصوصیات خلقی و روحی در برخورد با حوادث مشخص و برجسته شود.

۲- ارائه‌ی شخصیت‌ها از طریق «عمل آن‌ها با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن»(همان: ۸۹). این‌گونه نشان‌دادن شخصیت‌ها از مختصات روش نمایشی است، زیرا از طریق اعمال و رفتار اشخاص است که آن‌ها را می‌شناسیم. در صحنه‌ی تئاتر یا نمایش هنرپیشه با رفتار و گفتارش، خود را به ما معرفی می‌کند و در داستان و رمان نیز از طریق اعمال و گفتار شخصیت‌هاست که خواننده، به ماهیت آن‌ها پی می‌برد. «اغلب نویسندگان ترجیح می‌دهند از روش نمایشی در پرداخت شخصیت‌هایشان استفاده کنند»(همان: ۹۱) و به جای گفتن، آن را تصویر کنند. هنگامی که خواننده به جای توصیف با تصویر مواجه می‌شود می‌تواند با توجه به پیشینهٔ ذهنی خود، جزئیاتی را دنبال کند که از نظر وی دارای اهمیت بیشتری است.

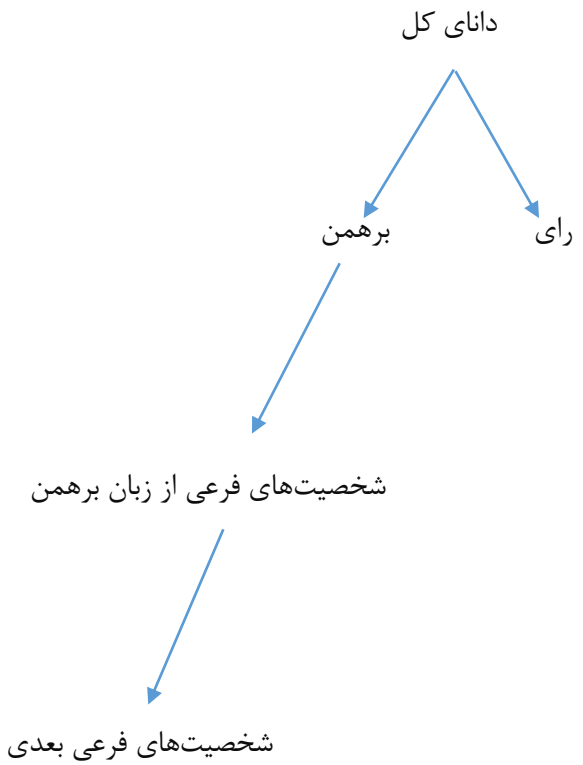
۳- ارائه‌ی درون شخصیت، بی‌تعبیر و تفسیر. نویسنده بازتاب خصوصیات درونی و پیچیده یک انسان را در اثر خود نشان می‌دهد. به این ترتیب با نمایش عمل‌ها و واکنش‌ها و عواطف درونی شخصیت خواننده به طور غیرمستقیم شخصیت داستان را می‌شناسد. رمان «جریان سیال ذهن» از این روش پیروی می‌کند و عمل داستانی در درون این شخصیت‌ها به وقوع می‌پیوندد و «خواننده به طور غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد.»(همان: ۹۲).

دیدگاه دانای کل

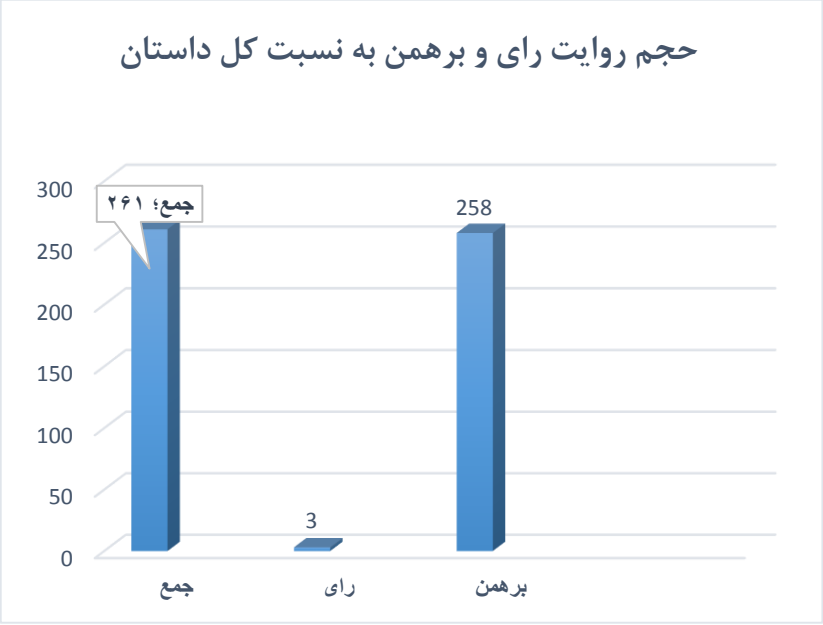
در دیدگاه دانای کل، تمام وقایع داستان از دید نویسنده و با زاویه‌ی دید سوم‌شخص نقل می‌شود. در این نوع از زاویه‌ی دید، راوی با افق دیدی گسترده نسبت به تمام شخصیت‌های داستان به روایت می‌پردازد. چشم‌انداز راوی مانند فردی است که از بالای یک کوه، به تمام دامنه‌ی کوه احاطه دارد و از جزئیات کوچکترین کنش‌ها و حتی افکار دیگران آگاه است. تفاوت داستان‌های مورد بحث ما با دیگر داستان‌ها در کاربرد این شیوه، آن است که در داستان‌های جریان سیال ذهن، آگاهی نویسنده‌ی دانای کل معطوف است به زندگی درونی شخصیت‌ها و محتویات نامنظم، غیرمنطقی و به گفتار درنیامده‌ی ذهن آن‌ها. بنابراین دیدگاه دانای کل در داستان جریان سیال ذهن عبارت است از شیوه‌ای که در آن نویسنده در مقام دانای کل، محتوا و روند ذهنی شخصیت‌ها را از طریق شیوه‌های قراردادی روایت وصف می‌کند. تفاوت این شیوه با تک گویی درونی غیرمستقیم آن است که در این شیوه محتویات ذهن شخصیت‌ها «توصیف» می‌شود ولی در تک‌گویی درونی غیرمستقیم نویسنده‌ی دانای کل، محتویات ذهن شخصیت‌ها را مستقیماً روایت می‌کند. راوی در دیدگاه دانای کل معطوف به ذهن شخصیت، محتویات ذهن شخصیت را گاهی بدون توجه به آن‌که این محتویات وارد مرحله‌ی پیش از گفتار ذهن شده باشند یا نه، توصیف می‌کند، یعنی حتی ممکن است به نقل خاطراتی بپردازد که شخصیت در لحظه‌ی روایت به آن‌ها توجه ندارد. بنابراین، در این شیوه در کنار فرآیندهای ذهنی، حافظه‌ی شخصیت هم مورد توجه راوی قرار می‌گیرد. علاوه بر این‌ها، راوی برای نقل محتویات ذهن شخصیت، از زبان و شیوه‌ی بیان خود استفاده می‌کند،

یعنی ممکن است دانسته‌های شخصیت را با کلماتی وصف کند که خود شخصیت هیچ‌گاه آن‌ها را به‌کار نمی‌برد یا جزو دایره‌ی واژگان او نیستند؛ اما «در تک گویی درونی غیر مستقیم، نویسنده خود را به فرآیندهای مرحله‌ی پیش از گفتار ذهن شخصیت محدود می‌کند و فقط آن‌چه را روایت می‌کند که در این سطح از ذهن شخصیت جاری می‌شود و برای روایت این ذهنیات نیز از زبان ذهن شخصیت بهره می‌گیرد»(بیات، ۱۳۸۷: ۸۶-۸۷).

کلیله و دمنه از دیدگاه دانای کل و از زبان برهمن روایت می‌شود. در خلال داستان گاهی برهمن از طریق شخصیت‌هایی که در داستانک‌های فرعی او وجود دارند روایت را پیش می‌برد اما در نهایت راوی خود اوست. در کلیله و دمنه سطح دیگری از روایت نیز قابل بررسی است که از زاویه‌ای فراتر از برهمن داستان را روایت می‌کند. در بیشتر داستان‌ها عبارت «رای گفت برهمن را» از زبان این راوی مجهول است که در واقع برهمن را نیز او روایت می‌کند. بنابراین سیر روایت در کلیله و دمنه به شکل زیر است:

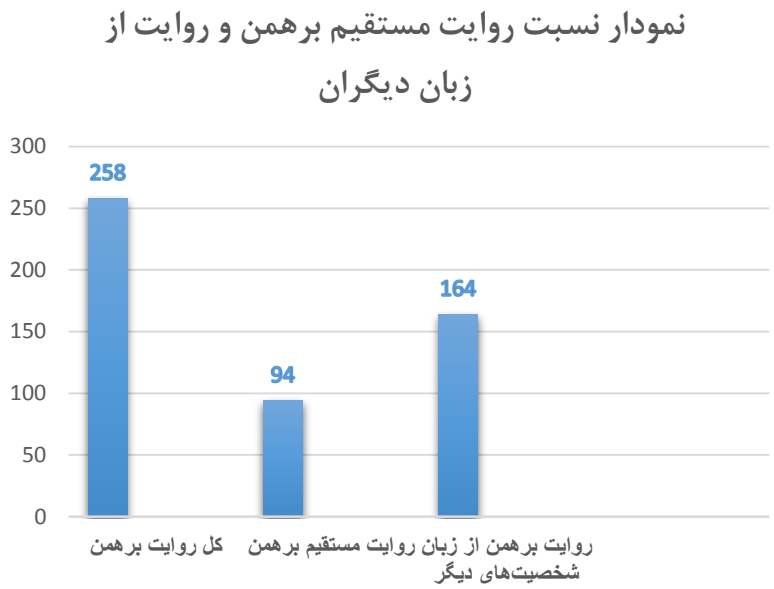


*- همان‌طور که در نمودار مشاهده می‌شود تمام روایت از دیدگاه دانای کل است که این دانای کل به دو راوی رای و برهمن تقسیم می‌شود. برهمن خود در خلال روایت به امثال و قصه‌های آموزنده استناد می‌کند که هر کدام از این داستان‌ها دارای چند شخصیت است که از زبان برهمن روایت می‌شوند. در ادامه هرکدام از شخصیت های داستان های فرعی برهمن ممکن است روایتی جداگانه را رقم بزنند که در این صورت شخصیت‌های جدیدی از زبان آن‌ها به روایت می‌پردازند و ممکن است این روند تکثیر راوی تا چندین روایت متواتر تکرار شود که در نهایت تمام آن‌ها از زبان برهمن است و خود برهمن را دانای کل روایت می‌کند. بنابراین نسبت روایت دانای کل صددرصد است. این راوی دانای کل در هر داستان حجم روایت را به تناسب داستان به برهمن، رای، و شخصیت‌های فرعی می‌سپارد که در ادامه نمودارهایی از حجم روایت هر کدام از آن‌ها ترسیم شده است.

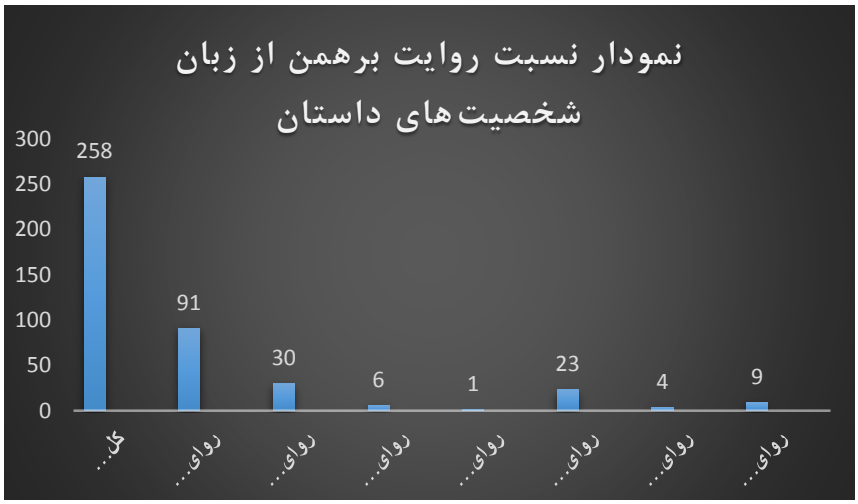


داستان‌های کلیله و دمنه معمولاً با روایت کوتاهی از زبان رای آغاز می‌شود و پس از آن برهمن به درخواست رای روایت را در دست گرفته و در مسیری که رای درخواست کرده است داستان را به پیش می‌برد. در بیشتر داستان‌ها علاوه بر داستان اصلی داستان‌های

فرعی نیز وجود دارد که برهمن به‌عنوان تمثیل از آن‌ها اســتفاده می‌کند. بنابراین روایت برهمن به دو بخش تقســیم می‌شــود. بخش نخســت روایت مستقیم برهمن و بخش دوم روایت برهمن از زبان شخصیت های دیگر. در نمودار زیر نسبت روایت مستقیم برهمن و روایت برهمن از زبان ســایر شــخصــیت‌ها، در باب بوزینه و باخه نشــان داده شــده است:



*- بر اســاس نمودار بالا بیشترین بخش روایت برهمن را روایت از زبان دیگر شخصیت‌ها تشــکیل می‌دهد. ۳۶درصد از روایت برهمن در باب بوزینه و باخه روایت مستقیم از زبان خود اوست و ۶۴ درصد دیگر آن به روایت از زبان شخصیت‌های فرعی که در داستان‌های فرعی او هســتند، اختصــاص دارد. داســتان‌های فرعی نیز دارای راویانی متعدد اســت که برهمن از زبان آن‌ها تمثیل‌های خود را بیان می‌کند:



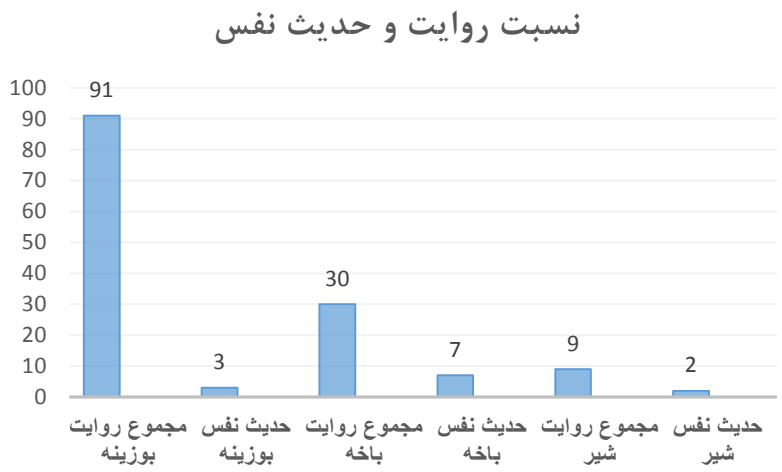
*- گاهی راوی علاوه بر گویندگی، به جای شخصیت‌های مختلف داستان فکر کرده و افکار و دیدگاه‌های آن‌ها را در مورد مسائل مختلف بیان می‌کند. «راوی، گوینده‌ی داستان یا هر روایت دیگری است که می‌تواند به صورت شفاهی یا کتبی باشد»(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۱۴).

نمودار بالا حجم روایت شخصیت‌های فرعی داستان را نشان می‌دهد. بوزینه بالاترین حجم روایت و زن باخه کم‌ترین سهم را در روایت دارد. در بعضی از باب‌های کلیله و دمنه مانند باب شیر و گاو یا بوف و زاغ تعداد داستان‌های فرعی بیشتر است. در زنجیره‌ای از تکثیر راوی هر کدام از راویان جدید با استفاده از داستانی تمثیلی شخصیت‌های دیگری را نیز به داستان اصلی اضافه کرده و این شخصیت‌ها نیز به روایت می‌پردازند.

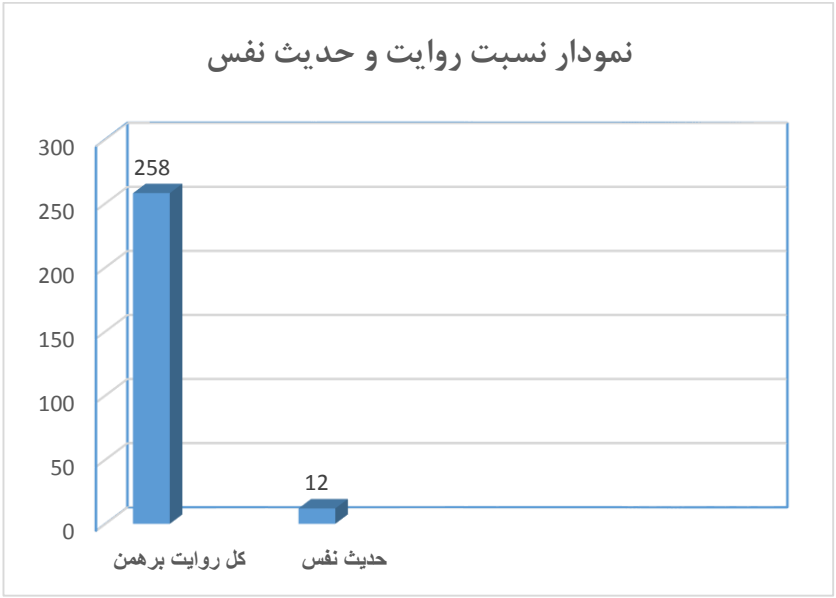
در داستان‌نویسی جدید تلاش بر آن که اولین و ناب‌ترین الهاماتی که به ذهن نویسنده خطور می‌کند -هرچند فاقد ساختار مدون و قواعد دستوری باشد- عرضه شود تا بتواند به عنوان متنی خالص تلقی گردد(پورعلی، ۱۳۹۳: ۹). بنابراین حدیث نفس به‌عنوان یکی از شیوه‌های مهم روایت مدرن است. حدیث نفس(Soliloquy) یا حرف زدن با خود آن است که شخصیت افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده از نیات و مقاصد او باخبر شود. بدین طریق اطلاعاتی در مورد شخصیت داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان افکار شخصیت و نیز آشکار شدن خصوصیات روانی راوی برای

خواننده، به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. کاربرد حدیث نفس در اصل در نمایشنامه بوده است. مثلاً قطعه‌ی «بودن یا نبودن» در نمایشنامه‌ی هملت اثر ویلیام شکسپیر شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی حدیث نفس بوده است. در شیوهٔ حدیث نفس فرض بر این است که مخاطب حضور دارد، ولی شخصیت با خود سخن می‌گوید. برخلاف تک‌گویی درونی، مقصود از حدیث نفس، انتقال هویت ذهنی و زندگی درونی شخصیت به خواننده نیست، بلکه هدف انتقال اندیشه‌ها و احساس‌هایی است که با طرح و عمل داستانی ارتباط دارند. بنابراین حدیث نفس از انسجام بیشتری برخوردار است. ارائه‌ی محتوا و روندهای ذهنی شخصیت‌ها در حدیث نفس مستقیماً و بدون حضور نویسنده صورت می‌گیرد، منتها فرض بر این است که مخاطبی نیز حضور دارد. در حدیث نفس، زاویه‌ی دید همواره همان زاویه‌ی دید شخصیت است و این شیوه از میان لایه‌های مختلف ذهن، با لایه‌های سطحی‌تری نسبت به تک‌گویی درونی سر و کار دارد(بیات، ۱۳۸۷: ۸۸-۸۹).

کلیله و دمنه اثری حکیمانه و برای عبرت‌آموزی است. برای این منظور استفاده از زاویه دید دانای کل با محتوای حکیمانه آن تناسب زیادی دارد زیرا نشان می‌دهد که یک‌نفر حکیم و دانای کل وجود دارد که می‌توان از سرچشمه‌های بی‌نهایت علم او بهره برد. کلیله و دمنه به نثر فنی نگاشته شده است. یکی از ویژگی‌های مهم نثر مفاخره است. نشان‌دادن درماندگی‌های روحی در این نثر جایگاهی ندارد. بیشتر به آرایش بیرونی کلام توجه می‌کند تا به درونیات روحی و فکری شخصیت‌ها، بنابراین در کلیله و دمنه مونولوگ و حدیث نفس به ندرت دیده می‌شود. در باب بوزینه و باخه نیز همین موارد باعث شده است که حدیث نفس به کم‌ترین میزان خود برسد. در ادامه نموداری از حجم حدیث نفس شخصیت‌های مختلف ارائه می‌شود:



اگر بخواهیم کل روایت برهمن اعم از روایت مستقیم و روایت از زبان دیگر شخصیت‌ها را با میزان حدیث نفس آن‌ها مقایسه کنیم شاهد اختلاف فاحشی در ستون‌های نمودار خواهیم بود. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد کم بودن حدیث نفس به این دلیل است که نثر فنی نثری برون‌گرا و برای مفاخره است.



ذکر این نکته نیز ضروری است که این میزان از حدیث نفس در سه شخصیت باخه، بوزینه و شیر وجود دارد. و باخه با ۷ سطر بیشترین سهم را دارد. پس از او بوزینه ۳ سطر و شیر ۲ سطر حدیث نفس دارد.

نتیجه‌گیری:

بررسی روایت در باب بوزینه و باخه از کتاب ارزشمند کلیله و دمنه نشان داد که تمام روایت از دیدگاه دانای کل است. این دانای کل به دو راوی رای و برهمن تقسیم می‌شود. برهمن خود در خلال روایت به امثال و قصه‌های آموزنده استناد می‌کند که هر کدام از این داستان‌ها دارای چند شخصیت است که از زبان برهمن روایت می‌شوند. در ادامه هرکدام از شخصیت های داستان های فرعی برهمن نیز روایتی جداگانه را رقم می‌زنند که در این صورت شخصیت‌های جدیدی از زبان آن‌ها به روایت می‌پردازند و ممکن است این روند تکثیر راوی تا چندین روایت متواتر تکرار شود اما در نهایت تمام آن‌ها از زبان برهمن است و خود برهمن را دانای کل روایت می‌کند. بر اساس این بررسی همچنین مشخص شد که مونولوگ و حدیث نفس در پایین‌ترین حد ممکن است و برخلاف داستان‌های امروزی به حالات روحی و تفکر شخصیت‌ها توجه چندانی نشده است. . کلیله و دمنه به نثر فنی نگاشته شده است. یکی از ویژگی‌های مهم نثر فنی مفاخره است. نشان‌دادن درماندگی‌های روحی در این نثر جایگاهی ندارد. بیشتر به آرایش بیرونی کلام توجه می‌کند تا به درونیات روحی و فکری شخصیت‌ها، بنابراین در کلیله و دمنه مونولوگ و حدیث نفس به ندرت دیده می‌شود. از دیگر مواردی که در بسامد بالای زاویهٔ دانای کل نقش دارد جنبهٔ عبرت‌آموزی کلیله و دمنه است؛ این موضوع باعث می‌شود از این دیدگاه بیشتر استفاده شود تا هنگام مطالعهٔ اثر این تصور پدید آید که حکیمی دانا در حال روایت داستان است. در کلیله و دمنه روایت بصورت خطی جریان دارد و داستان‌های فرعی در جهت داستان اصلی و در سیری منطقی بیان می‌شوند. شکست زمان و ترتیب نامرتب وقایع وجود ندارد و همه چیز در یک خط منظم و بدون جابجایی در ترتیب زمانی وقوع حوادث بیان می‌شود.

منابع:

بارت، رولان(۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها. ترجمه محمد راغب. چاپ اول. تهران: صبا.

بهار، محمدتقی(۱۳۶۹). سبک شناسی نثر(تاریخ تطور نثرفارسی). ج۲. تهران: امیرکبیر.

بیات، حسین(۱۳۸۷). داستان نویسی جریان سیال ذهن. تهران: علمی و فرهنگی.

پراپ، ولادمیر(۱۳۸۶).ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای.تهران:توس.

پورعلی، حجت‌اله(۱۳۹۳). نقد روان‌شناختی راوی در سه رمان؛ بوف کور، شازده احتجاب و قاعدهٔ بازی. دانشگاه ولی‌عصر(عج) رفسنجان. پایان‌نامه.

تولان، مایکل‌جی(۱۳۸۳). درآمدی نقادانه و زبان‌شـــناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضـــل حری. چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

فلکی، محمود(۱۳۸۲). روایت داستان(تئوری‌های پایه‌ای داستان نویسی). تهران: بازتاب نگار.

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

میرصادقی، جمال و میمنت(۱۳۷۷). واژه نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: کتاب مهناز.

میرصادقی، جمال(۱۳۷۶). ادبیات داستانی. تهران: سخن.

یعقوبی، پارسا و احمد پناه، فاتح. ساختار روایی کلیله و دمنه بر اساس گفتمان‌کاوی تعامل رای و برهمن. ادب پژوهی. زمستان ۱۳۹۰ صص۱۰۰-۷۱ .

نقد و بررسی عنصرحرکت در داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه (براساس نظریه ریخت شناسی پراپ)

فاطمه هوشنگی[۱]
معصومه شکر بیگی[۲]

چکیده:
این مقاله، به بررسی حرکت های موجود در داستان های موجود در مرزبان نامه و کلیله و دمنه که از مجموعه داستان های قصه در قصه است می پردازد. پشتوانه نظریه این تحقیق، ریخت شناسی ولادیمیر پراپ روایت شناس روس است که الگوی ریخت شناسی وی، هم اکنون زیربنای اصلی بسیاری از الگوهای تحلیل ساختاری و ریخت شناسی را تشکیل می دهد. اجزای هر داستان با توجه به کارکرد هر شخصیت و حوزه ی عمل او مشخص می شود. پس از معرفی و شرح الگوی پراپ، به تعریف حرکت و نحوه ترکیب آن ها از دیدگاه او به بررسی حرکت ها در ۹ داستان کلیله و ۹ داستان برگزیده از مرزبان نامه می پردازد و سپس نمودار حرکتی داستان ها و الگوی حرکتی هریک بیان شده و در آخر به بررسی و تحلیل این حرکت ها در داستان ها می پردازد. این داستان ها دارای یک تا سهنوع حرکت با بسامدی حدود ۱۸ حرکت است. بیش‌ترین بسامد، مربوط به حکایت-های یک حرکتی و سپس دو حرکتی است.

کلیدواژه‌ها: حرکت، داستان، کلیله و دمنه، مرزبان نامه.

---

[۱]- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی،
hoshangifateme@gmail.com،
[۲]- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سنندج، hoshangifateme@gmail.com

مقدمه:

کارکرد یا خویشکاری:

لوی استراوس در تحلیل ساختاری اسطوره ها، کوچک ترین واحد سازنده آن ها را«میتیم» نامید. ولادیمیر پراپ، پژوهشگر روس، در بررسی یکصد قصه عامیانه روسی در پی کشف ساختار بنیادی این قصه ها بود. و برای این کار، کوچک ترین واحد سازنده این قصه ها را«نقش» نامید.[این واژه(function) را به صورت های«نقش ویژه» ،«کارکرد»، و «خویشکاری» نیز ترجمه کرده اند.]

و سپس به چگونگی ترکیب این واحدها پرداخت، و نشان داد که هر قصه این واحدها را به گونه ای خاص ترکیب می کند، اما همگی از یک الگو و ساختار اصلی پیروی می کنند؛ و درواقع این قصه ها«گفتار» های گوناگون یک «زبان» (به معنای سوسوری زبان و گفتار) هستند(اخلاقی، ۱۳۷۷: ۵۶)

پراپ دریافته بود که اگر بسیاری از قصه های عامیانه و پریان روسی به دقت بررسی شود، عملا یک داستان بنیادین و مشابه در تمامی آن ها یافته خواهد شدو او می کوشد تا نشان دهد که چگونه صد قصه مورد بررسی اش در واقع اشکال مختلف یک طرح اولیه بنیادین هستند. پراپ با بررسی مجموعه ای از صد حکایت با ترکیب بندی مشابه، ساختار یک«شاه حکایت» را بیرون کشید.(اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۰۲)

« سی ویک کارکرد که پراپ در تحلیل قصه های پریان روسی به آن رسیده و نیز ساختی که بدان دست یافته به شرح زیر است:

ردیف	کارکرد	ردیف	کارکرد
۱	وضعیت اولیه	۱۷	پیروزی انتقال مکانی
۲	غیبت	۱۸	داغ گذاشتن کشمکش
۳	نهی	۱۹	رفع نیاز
۴	نقض نهی	۲۰	بازگشت
۵	خبرگیری	۲۱	تعقیب
۶	خبردهی	۲۲	رهایی
۷	فریبکاری	۲۳	رسیدن به ناشناختگی
۸	همدستی	۲۴	ادعاهای بی پایه
۹	شرارت	۲۵	کار دشوار

۱۰	نیاز	۲۶	حل مسئله
۱۱	میانجی گری	۲۷	شناختن
۱۲	مقابله آغازین	۲۸	رسوایی
۱۳	عزیمت	۲۹	تغییر شکل
۱۴	خویشکاری بخشنده	۳۰	مجازات
۱۵	واکنش قهرمان	۳۱	عروسی
۱۶	دریافت شی جادو		

در ذیل به بررسی و نقد حرکت ها و خویشکاری ها در این داستان ها می پردازیم:

تطبیق الگوی پراپ بر داستان های مرزبان نامه و کلیله و دمنه

پراپ در تعیین نمادها برای هفت کارکرد اول از الفبای روسی و برای بقیه کارکردها از الفبای انگلیسی استفاده نمود. باید دقت کرد که طبق گفته پراپ کارکرد هر شخصیت باید در «سیر داستان» مورد بررسی قرار بگیرد. چرا که گاهی اتفاق می افتد که شخصیت منفی در ادامه داستان متحول شده و کارکرد مثبتی انجام دهد و یا بالعکس، مثلا ممکن است یاریگر اعمال شریرانه داشته باشد. پس صرف طبقه بندی شخصیت ها به تنهایی نمی تواند کارکرد آن ها را هم مشخص نماید، بلکه آن چه اهمیت بسیاری دارد، عملکرد شخصیت در سیر و حرکت داستان است.

این عوامل اگرچه نمی توانند عامل مستقلی باشند، اما برای حفظ و انسجام داستان ضروری هستند. او این عوامل را به شکل بسیار مفصل با نمادهای فرعی مشخص کردکه البته در مجموع، همه زیر مجموعه ۳۱ کارکرد اصلی قرار می گیرند.

مسأله ی مهم دیگری که پراپ بیان می کند، تبیین هفت دسته ی اصلی شخصیت های قصه های پریان است؛ شامل: ۱-قهرمان؛ ۲- شاهزاده خانم؛ ۳- بخشنده؛ ۴- دوستان قهرمان یا یاوران؛ ۵- فرستنده ی قهرمان(میانجی گر)؛ ۶- شریر؛ ۷- قهرمان دروغین.(پراپ، ۱۳۶۸: ۸۵)

حرکت در داستان ها:

در ابتدا به توضیحی مختصر در مورد حرکت و انواع آن در ریخت شناسی پراپ می پردازیم و سپس به بررسی و تحلیل این عنصر در داستان های کلیله و مرزبان نامه می پردازیم:

«از لحاظ ریخت شناسی می توان قصه را اصطلاحا آن بسط و تطوری دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شروع می شود و با گذشت از خویشکاری های میانجی به ازدواج یا خویشکاری های دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمه قصه به کار گرفته شده است می انجامد...، این گونه بسط و تحول در قصه را حرکت نامیده ایم». (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۸۳)

«هر قصه دارای یک«وضعیت آغازین» و یک حالت متعادل و ساکن اولیه است، که عمل شرارت یا احساس کمبود و نیاز، در آن حرکتی ایجاد می کند که سرانجام به هدف نهایی یعنی دفع شرارت یا دسترسی به مطلوب می انجامد. و بنابراین هر قصه دست کم از یک حرکت تشکیل شده است. (اخلاقی،۱۳۷۷، ص۵۹)

انواع حرکت:

جدا کردن حرکت ها و تشخیص دادن آن ها کار ساده ای نیست. در هم آمیختگی حرکت ها با یکدیگر و فاصله هایی که میان اجزای کارکردهای جفتی پیش می آید، کار را دشوار می کند. پراپ به دقت انواع حرکت ها و روش های مختلف ترکیب آن ها را با یکدیگر برشمرده است. این موارد به اختصار چنین هستند:

۱. یک حرکت مستقیما حرکت دیگر را دنبال می کند.

۲. پیش از پایان حرکت اول، حرکت دیگری شروع و تمام می شود، حرکت اول هم به پایان می رسد.

۳. قصه با دو شرارت هم زمان شروع می شود و معمولا نخستین شرارت پیش از دومی فیصله می یابد.

۴. دو حرکت پایان مشترکی دارند.

در قصه هایی با دو قهرمان، قهرمان در وسط حرکت اول از هم جدا می شوند. (خدیش، ۱۳۸۷: ۱۰۹-۱۱۱)

«چنان که بر می آید: با مرتب کردن اجزای سازنده قصه ها(عملکردها، شخصیت ها، ساختارقصه و...) عامل بسط و گسترش قصه ها آشکار می شود. از علل عمده گسترش قصه ها، حکایت درونی و گاه حرکت های متعدد در داخل یک قصه است. در حرکت های قصه، شخصیت های ثابتی به همراه قهرمان، در رویدادهای گوناگون، حضور دارند و تمام کنش های شخصیت ها به سوی یک مقصد و یک منظور، در حال شکل گیری است. حال

آن که در حکایت درونی، شخصیت های جدیدی نیز در رویارویی با قهرمان، حضور می یابند.

در یک نگاه کلی، حذف حکایت درونی از سیر طولی قصه امکان پذیر است، اما حذف حرکت های درونی، شاید خللی در سیر علّی و معلولی حکایت به وجود آورد.

بیان انگیزه ها، انتقال اطلاعات یا آگاهانیدن که به صورت گفتگو در قصه شکل می گیرد، نیز می تواند به عنوان عنصر پیوند دهنده باعث بسط قصه ها شود. » (کوپا، ۱۳۸۹: ۱۶۰)

حرکت در داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه:

در پژوهش حاضر، ۹ داستان از کلیله به صورت تصادفی و ۹ داستان از مرزبان نامه انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته، از آن جا که آوردن ساختار تمامی این حکایت ها و خویشکاری های آن ها موجب اطاله ی کلام خواهد شد،خویشکاری ها به صورت خلاصه و نمادین و با عنوان الگوهای حرکتی در پایان بررسی هر داستان بیان شده است.

در این پژوهش خط های ممتد، نشان دهنده سیر حرکت هاست و نقطه چین ها گواه این هستند که حرکت به پایان نرسیده و ادامه آن یا در بخشی دیگر از حکایت قرار دارد و یا داستان قطع شده و ادامه ندارد.

جدا کردن حرکت ها و تشخیص دادن آن ها کار ساده ای نیست. در هم آمیختگی حرکت ها با یکدیگر و فاصله هایی که میان اجزای کارکردهای جفتی پیش می آید، کار را دشوار می کند. پراپ به دقت انواع حرکت ها و روش های مختلف ترکیب آن ها را با یکدیگر برشمرده است.

حرکت ها مسیر رخ دادهای حکایت و تغییراتی را که ممکن است در آن ایجاد شود، نشان می دهند. هر حرکت با اتفاق یا شرارتی آغاز و سرانجام به یکی از خویشکاری های پایانی، مانند شکست، پیروزی، حل مسئله و مسائلی از این دست ختم می شود.

از طرف دیگر، حرکت ها با تعادل حکایت ها در پیوند هستند؛ زیرا تعادل حکایت ها با رخ دادن اتفاق یا مشکلی به هم می خورد که در ادامه حکایت، ممکن است دوباره تعادل اولیه برقرار شود یا به همان صورت، حکایت به پایان رسد و این به هم خوردن تعادل، می تواند نقطه آغازی برای حرکتی دیگر باشد.

راه های ترکیب حکایت ها

هیجده داستان مورد بررسی ما شامل هیجده حرکت است. ترکیب حرکت ها بر اساس این حرکت ها به صورت های مختلف به کار رفته است. برخی ساده و برخی پیچیده و به هم تنیده است که تشخیص آن ها نیاز به دقت بیشتری دارد.

داستان های کلیله و دمنه دارای یک تا چهار حرکت است. بیش ترین بسامد، مربوط به حکایت های یک حرکتی و سپس دو حرکتی و چهار حرکتی است. یک مورد حکایت سه حرکتی نیز داریم.

در بررسی داستان های مرزبان نامه باید گفت که دارای دو نوع حرکت می باشد. بیش ترین بسامد مربوط به داستان های دو حرکتی و سپس یک حرکتی است.

ترکیب حکایت ها به صورت های زیر دیده می شود:

حرکت در در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان نامه و مقایسه آن ها با هم:

۱. حکایت های یک حرکتی: هشت حکایت به این شکل است.

الف) داستان با حرکتی آغاز و پایان یابد. (چهار مورد در کلیله و چهار مورد در مرزبان نامه)

پایان ـــــــــــــــــــــــــــ شروع ۱.

۲. حکایت های دو حرکتی: هفت حرکت به این شیوه با هم ترکیب شده اند که این حرکت ها به چند دسته تقسیم می شوند:

الف) حرکت دوم، بعد از پایان حرکت اول می آید. (یک مورد در کلیله و دو مورد در مرزبان نامه)

پایان۱ ـــــــــــــــــــــــــــ شروع ۱.

پایان۲

ـــــــــــــــــــــــــــ شروع ۲.

ب) پیش از پایان حرکت اول، آغاز و پایان حرکت دوم، بعد ادامه و پایان حرکت اول آمده است. (یک مورد در کلیله و سه مورد در مرزبان نامه)

پایان۱ ـــــــــــــــ ادامه..... ـــــــــــــــ شروع ۱.

پایان۲ ـــــــــــــــــــــــــــ

شروع ۲.

۳. حکایت های سه حرکتی. یک حرکت به این شیوه با هم ترکیب شده است.

حکایت هایی که پیش از پایان حرکت اول، حرکت دوم آغاز خواهد شد و پس از آن دوباره ادامه حرکت اول می آید؛ سپس ادامه و پایان حرکت سوم، بعد ادامه حرکت دوم و پایان آن و در آخر پایان حرکت اول خواهد آمد. این حرکت از حرکت های پیچیده است.(یک مورد در کلیله و دمنه)

پایان۱ ـــــــــــــــــــــــــــادامه۱.... ... .

ـــــــــــــــ شروع ۱.

پایان۲ ـــــــــــ ادامه۲..... ـــــــــــ شروع ۲.

پایان۳ ـــــــــــــــــ شروع ۳.

۴. حکایت های چهار حرکتی: دو حرکت به این شیوه آمده است.

الف) پیش از پایان حرکت اول، آغاز و پایان حرکت دوم، سپس حرکت سوم شروع و پیش از پایان حرکت سوم، حرکت چهارم آغاز می شود و به پایان می رسد؛ پایان حرکت سوم رخ نمی دهد و داستان در اینجا قطع می شود.سپس ادامه و پایان حرکت اول می آید.(دو مورد در کلیله و دمنه)

پایان۱ ـــــــــــــــ شروع ۱.

پایان۲ ـــــــــــــــــــ ادامه۲.....

ـــــــــــــــــــــــ شروع ۲.

پایان۳ ـــــــــــ..... ـــــــــــ شروع ۳.

پایان۴ ـــــــــــ شروع ۴.

به نظر می رسد کثرت حکایت های یک حرکتی(۸ مورد) و دو حرکتی(۷مورد) بیان گر تمایل سازندگان به سادگی این حکایت ها بوده است. همچنین با توجه به بسامد حرکت های پیچیده (سه حرکتی و چهار حرکتی) در داستان های کلیله و دمنه نسبت به حرکت در حکایات مرزبان نامه که فاقد این حرکت های پیچیده هستند، نتیجه می گیریم حکایت های مرزبان نامه از این نظر ساده تر از حکایات کلیله و دمنه است.

پیش از بیان الگوی داستان ها به شرح و بیان علائم اختصاری آن ها می پردازیم:

فرمول هر قصه:

به هر قصه یک فرمول، مانند فرمول های شیمیایی اختصاص داده شده است. این فرمول از زنجیره ای از حروف (یونانی یا لاتین) و علائمی که برای ثبت خویشکاری های مختلف

به کار رفته تشکیل شده است. حروفو علائم می توانند توان هایی هم بگیرند که گونه ی خاصی را در درون یک خویشکاری خاص نشان می دهند. به عنوان مثال فرمول یک قصه ی ساده که پراپ آن را خلاصه کرده است، چنین است

$^{2}\delta 1A^{1}\ B^{1}\ C^{1} \uparrow H^{1}\text{-}1^{1}\ K^{4} \downarrow W$ (پراپ، ۱۳۷۱: ۵۶-۵۷) β

صحنه آغازین(α)	معرفی قهرمان α^1، معرفی شریر α^2،معرفی قهرمان و یاریگر α^3، شرارت α^4، فریبکاری α^5، عزیمت α^6 ، معرفی یاریگر α^7، انتقال مکانی α^8
نهی: (Y)	نهی وتحذیر ازکاری γ^1 ، دستوریا فرمان γ^2
غیبت(β)	رفتن به شکار β^1 ، گم شدن β^2 ،رفتن قهرمان برای غسل β^3
خبرگیری:(ε)	خبرگیری قهرمان از شیء جادو ε^1 ، خبرگیری قهرمان از احوال شریر ε^2
خبردهی:	عدم خبر و آگاهی y^1 ، قهرمان از احوال شریر خبر بدست می آورد y^2 ،قهرمان به مردم از شیء جادو و یاریگر خبر می دهد y^3 ،قمیانجی گر از وضع دارایی قهرمان خبر می دهد y^4، شریر از احوال یاریگر خبر می دهد y^5
نقص نهی: (δ)	سرپیچی قهرمان از فرمان δ^1 ، انجام دادن دستوریا فرمان δ^2 ،سرپیچی یاریگر از فرمان δ^3 ،اسرپیچی شریر از فرمان δ^4
فریبکاری (η)	اغواهای فریبکارانه شریر n^1 ،اغواهای فریبکارانه قهرمان n^2 ،اغواهای فریبکارانه یاریگر n^3
همدستی(Θ)	قهرمان تسلیم فریبهای شریر می شود یا بی اختیار در برابر آنها واکنش نشان می دهد θ^1،قهرمان قربانی تسلیم فریبهای قهرمان می شود یا بی اختیار در برابر آنها واکنش نشان می دهد θ^2، شریر ۱تسلیم فریبهای شریر۲ می شود یا بی اختیار در برابر آنها واکنش نشان می دهد θ^3، شریر تسلیم فریبهای قهرمان می شود یا بی اختیار در برابر آنها واکنش نشان می دهد θ^4
شرارت: (A)	A^1غصب کردن خانه ، A^2کشتن و قتل، A^3سوء استفاده از اعتماد دیگران، A^4دام نهادن و شکار حیوانات، A^5جهالت و نپذیرفتن نصیحت خیرخواهانه، A^6 تهمت و تعجیل در کار، A^7دزدی، A^8دزدی ون خیانت، A^9عدم مهمان نوازی، A^{10}طمع، A^{11}خود بینی و غرور، A^{12}تفرقه و دو دستگی و حسادت

کمبود یا نیاز: (a)	نیاز به خانه a^1 ،نیاز به حکم a^2 ،نیاز به دارو a^3 ،نیاز به رهایی و آزادی a^4 ،نیاز به رزق و پول، غذا و شکار a^5، نیاز به آب a^6، نیاز به کوچ کردن a^7، نیاز به فروش طلا a^8، نیاز به یافتن پاسخ سوال a^9، نیاز به راحتی و آسودگی a^{10}
میانجی گری ،رویداد پیوند دهنده: (B)	خبردادن B^1 ،گسیل داشتن ، فرستادن B^2
مقابله آغازین: (C)	راضی شدن قهرمان به مقابله C^1 ،راضی شدن شریر به مقابله C^2 ، تصمیم یاریگر به کمک C^3
عزیمت: (↑)	$\uparrow^1$ عزیمت قهرمان، $\uparrow^2$ عزیمت شریر، $\uparrow^3$ عزیمت یاریگر
نخستین خویشکاری بخشنده(D)	D^1بخشش بدون درخواست وآزمودن، D^2 بخشش با شرط و شروط D^3بخشش با خواسته قهرمان
واکنش قهرمان(E)	E^1 گذراز آزمون، E^2 واکنش قهرمان در مقابل بخشنده مثبت، E^3 واکنش عیب پوشانه، E^4 ترس، E^5 واکنش قهرمان دروغین دربرابر بخشنده منفی، E^6 واکنش قهرمان درمقابل بخشنده منفی است، E^7 واکنش شریر دروغین درمقابل یاریگر منفی است، E^8 واکنش شریر دروغین درمقابل یاریگر مثبت است، E^9 خشم
تدارک یا دریافت شیءجادو(F)	F^1عامل جادویی بدون در خواست به قهرمان داده می شود F^2عامل جادویی باشرط و شروطی به قهرمان داده می شود F^3خود به خود پدیدار می شود F^4شیء جادو به خاطر حماقت قهرمان از دست داده می شود یا کارساز نیست. F^5قهرمان خود شی جادو را به دست می آورد
انتقال یا برده شدن به جایی معین(G)	انتقال یا برده شدن به جایی معین(G)
کشمکش قهرمان با شریر(H)	H^1جنگ تن به تن، H^2 منازعه وصحبت
پیروزی یافتن(I)	I^1پیروزی در میدان جنگ، I^2 پیروزی در صحبت ومنازعه، I^- عدم پیروزی
داغ یا نشان کردن قهرمان(J)	J^1نشان گذاشتن محله قهرمان

کارسازی مصیبت یا کمبود(K)	K^1به دست آوردن نیاز با زیرکی وزور K^2به دست آوردن شی ء مورد جستجو به کمک یاریگر K^-عدم رفع نیاز
بازگشت (↓	بازگشت (↓)
تعقیب قهرمان(Pr)	تعقیب قهرمان(Pr)
نجات و رهایی قهرمان (Rs)	Rs^1از طریق یاریگر، Rs^2هوش وذکاوت خود
ادعاهای دروغین(L)	L^1ادعاهای دروغین شریر، L^2ادعاهای دروغین قهرمان
مأموریت وکار دشوار(M)	M مأموریت وکار دشوار
انجام دادن کار دشوار(N)	N انجام دادن کار دشوار
رسوایی(Ex)	Ex^1 رسوایی قهرمان، Ex^2رسوایی شریر
تغییرشکل(T)	تغییرشکل باطنی
مجازات قهرمان دروغین یا شریر(U)	U^1کشتن، U^2هجران یار، U^3کتک خوردن و شکنجه ،U^4 عزل و تبعید، U^5فرود به زمین، U^6 نقصان در مال
عروسی (W)	W^1ازدواج، W^2پاداش و صله، W^3 رسیدن به پادشاهی
فرار	**Gu فرار**
شرط	**Ar شرط**

الگوی کارکردها در داستان های کلیله و دمنه

شماره داستان	الگوی کارکردها
۱	$\alpha^1\ \beta^2\ A^1 \downarrow (a1)^1\ C^1 \uparrow^1 \gamma 2\ \delta 1 (a2)^2\ D^3\ L^1\ \pi^1\ \theta^1\ A^5\ A^2\ T$
2	$\alpha^1\ a^3\ (\pi 1)^1\ (\theta 1)^1 Ar\ (\pi 2)^1\ (\theta 2)^1\ G\ F^4\ G\ H\ I^-\ GU\ \gamma 2\ \delta 2 G\ (\pi 3)^1\ (\theta 3)^1\ (\pi 4)^1\ (\theta 4)^4\ (A1)^2\ (A2)^8 \downarrow \varepsilon^1\ y^1\ (\pi 5)^1\ (\theta 5)^1\ k^-$
۳	$\alpha^2\ \pi^1\ \theta^3\ A^4\ (a1)^4\ G\ \varepsilon 2\ y^2\ A^4 Pr\ (a2)^4\ C^1 \uparrow^1 D^2\ F^5\ H^2\ I^2\ Rs^2 Ar\ M\ N\ Rs^1 Gu\ (k1)^1\ (k2)^2$
۴	$\alpha^2\ G\ (a1)^4\ F^1\ K^2\ H^1\ I^-\ (a2)^5\ a^2\ M\ N\ G\ (\pi 1)^1\ (\theta 1)^1\ (\pi 2)^1\ (\theta 2)^1\ A^2$
۵	$\alpha^1\ \beta^1\ A^2 \downarrow D^1\ F^1\ H^2\ I^2\ U^2\ T\ M\ D^1\ N$
۶	$\alpha^3\ (a1)^6\ C^3 \uparrow^3 (a2)^7\ D^2\ F^4 Ar \gamma 1\ G\ A5\ \delta 1 U^1$
۷	$\alpha^1 \gamma 2\ \delta 2 \downarrow A^6\ A^2\ U^2$

۸	α^4 A^7 a^4 Σ^2 y^2 F^5 π^2 θ^4 A^5 U^3 K^1
۹	α^5 $(\pi 1)^1$ $(\theta 1)^1$ $(A1)^4$ $(a1)^4$ $(D1)^1$ F^1 $K^2 \gamma 1$ $\delta 3$G $(W1)^2$ $(W1)^2$ $(A2)^2$ G $(a2)^8$ $(\pi 2)^1$ y^5 $(A3)^8$ $(\theta 2)^2$ $(D1)^1$ $(K2)^-$ F^1 y^3 $(a4)^3$ $(K4)^2$ Q $(K5)^2$ Ex^1 U^1 W^2

الگوی کارکردها در داستان های مرزبان نامه

شماره داستان	الگوی کارکردها
۱	M N $(a1)^1$ O A^9 E^3 β^1 Y^4 U^6 $(a2)^7$ D^1 C^3 $\uparrow^1$ $\uparrow$3 F^1 E^2 $K^2 \gamma 1 \delta 2$ β^1 y4 $^{r}\alpha$ W^2 $\downarrow W^2$ W^1
۲	$\alpha^3 D^1$ a^4Ar E^1 G M (a2) D^1 F^1 N G (a3) G β^2 $(K2)^2$ $(a4)^9$ D^3 $(k4)^2$ $(a5)^4$ M N $(K5)^1 \gamma 1$ E^2 U^4/G W^3
۳	α^2 A^7 G a^5 G $(\pi 1)^1$ A^{10} $\downarrow$ $(\pi 2)^1$ $(\theta 2)^3$ U^1 $(\theta 1)^3$ U^1 K^-
۴	α^1G D^1 F^1 $E^2 \gamma 1$ $\delta 2$ π^2 G A^7 $\downarrow$ H^2 I^2 θ^- EX^2
5	α^{7D1} E^2 L^2 $(A1)^{11}$ $\downarrow$ π^1 θ^1 $(A2)^4 a^4$ H^2 I^2 (α^1 A^8 θ^1 U^4) F^1 RS^1 K^2
۶	α^1 a^5 $D^2 F^2$ E^1 K^2 A^{12} π^1 θ^1 $(U1)^1$ H^2 I^2 $(U2)^2$
۷	α^1 $(a1)^{10}$ D^3 F^2 A^5 $(a2)^5$ K^1 M U^3 N $(K1)^-$
۸	α^8 K^1 E^4 U^1 a^4 D^1 F^1 GU K^2 G
۹	a^8 $(a1)^5$ $(a2)^{10} \gamma 2$ θ^4 F^3 A^7 π^1 θ^-

حرکت در داستان ها:

در ابتدا به بررسی حرکت در داستان های کلیله و دمنه می پردازیم و سپس داستان های مرزبان نامه.

۱.کبک انجیری، خرگوش و گربه ی روزه دار

کبک انجیری گم می شود و خرگوش آشیانه ی وی را می گیرد.کبک برگشته و از وی می خواهد خانه اش را به وی پس بدهد. اما خرگوش نمی پذیرد و می گوید باید به نزد یک حکم عادل برویم. به نزد گربه رفته و گربه با اغفال هردو را می خورد.

نمودار حرکتی:

A_____....._____T

a _____k-

حرکت با شرارت آغاز و در بین داستان حرکت دیگری با نیاز به حکم شروع و با نرسیدن به خواسته و نیاز به پایان می رسد و بعد ادامه حرکت اول را مشاهده می کنیم که به تغییر شکل یاریگر به شریر خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^1\ \beta^2\ A^1 \downarrow (a1)^1\ C^1 \uparrow^1\gamma 2\ \delta 1(a2)^2\ D^3\ L^1\ \pi^1\ \theta^1\ A^5\ A^2\ T$

۲.حکایت شیر و روباه و خر

شیری بیمار برای درمان بیماریش به خوردن گوش و دل خر نیاز دارد. و از روباه تقاضای کمک می کند روباه می پذیرد. خر را فریفته و نزد وی می آورد. اما شیر نمی تواند خر را شکار کند. خر گریخته و روباه دوباره با کلک او را نزد شیر می آورد. شیر خر را می کشد، اما وقتی که شیر برای غسل می رود، روباه دل و گوش خر را می خورد و شیر بی نصیب می ماند.

نمودار حرکتی:

a _____k-

الگوی حرکتی:

$\alpha^1\ a^3\ (\pi 1)^1\ (\theta 1)^1 Ar\ (\pi 2)^1\ (\theta 2)^1\ G\ F^4\ G\ H\ I^-\ GU\ \gamma 2\ \delta 2G\ (\pi 3)^1\ (\theta 3)^1$
$(\pi 4)^1\ (\theta 4)^4\ (A1)^2\ (A2)^8 \downarrow \varepsilon^1\ y^1\ (\pi 5)^1\ (\theta 5)^1\ k^-$

۱. حکایت گربه و موش

صیادان برای شکار حیوانات دام می نهند. گربه در دام می افتد. موش برای یافتن طعمه بیرون آمده و تهدید راسو و بوم را در اطراف خود می بیند. برای رهایی از دست آن دو تصمیم به کمک و صلح با گربه می گیرد. گربه نیز می پذیرد و بدین صورت از دست راسو و بوم رها می شود. برای رهایی از دست گربه آخرین بند دام را می گذارد تا وقتی صیاد آمد در آخرین لحظات بند را پاره و خود می گریزد و گربه نیز آزاد می شود. و صیاد نیز به هدفش نمی رسد.

نمودار حرکتی:

A_____.....k-

a _____k

a _____k

حرکت شرارت صیاد آغاز و در بین داستان حرکت دیگری با نیاز گربه به رهایی آغاز می شود. هنوز حرکت دوم به پایان نرسیده که حرکت سوم با نیاز موش و رفع نیاز او بآغاز و پایان می یابد و حال حرکت دوم و سپس حرکت اول با رفع نیاز گربه و عدم دستیابی صیاد به هدفش به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^2\ \pi^1\ \theta^3\ A^4\ (a1)^4\ G\ \varepsilon 2\ y^2\ A^4 Pr\ (a2)^4\ C^1\ \uparrow^1\ D^2\ F^5\ H^2\ I^2\ Rs^2 Ar\ M\ N\ Rs^1 Gu\ (k1)^1\ (k2)^2$

۴.گرگ و زاغ و شغال

شتری در بیشه با امان نامه شیر زندگی می کرد. شیر در درگیری با فیل زخمی شد و مدتی توان شکار کردن را نداشت. زاغ و گرگ و شغال با فریب دادن شتر او را طعمه ی شیر کردند.

a _____k

a _____k

حرکت با نیاز شتر آغاز و با رفع نیاز او پایان می پذیرد. در ادامه حرکت دوم با نیاز قهرمان برای بهبود و با رفع نیاز قهرمان خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^2\ G\ (a1)^4\ F^1\ K^2\ H^1\ I^-\ (a2)^5\ a^2\ M\ N\ G\ (\pi 1)^1\ (\theta 1)^1\ (\pi 2)^1\ (\theta 2)^1\ A^2$

۵.شیر و مرد تیر انداز

شیری یه شکار رفته وقتی باز می گردد می بیند بچه هایش توسط تیر انداز کشته شده اند. بسیار بی قراری و ناراحتی می کند. شغال به او می گوید دلیل این مصیبت تو، گناهانت در گذشته است. شیر توبه کرده و گوشت خواری را ترک کرده و میوه می خورد. شغال هم که می بیند شیر از قوت او دیگر میوه خواران استفاده می کند شیر را توبیخ کرده و شیر نیز شروع به روزه داری و عبادت می کند.

نمودار حرکتی:

a ____k

A_____.....____k-

a ____.....____k

a _____k

حرکت اول با نیاز شیر و رفع نیازش در شکار شیر به پایان می رسد. حرکت بعدی با شرارت تیرانداز آغاز و در بین داستان حرکت دیگری با نیاز شیر و رفع نیازش آغاز و پایان می یابد. سپس حرکت بعدی در دنباله این حرکت نیاز و رفع نیاز شغال شروع می شود. سپس حرکت دوم داستان با تغییر و تحول قهرمان خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^1\ \beta^1\ A^2 \downarrow D^1\ F^1\ H^2\ I^2\ U^2\ T\ M\ D^1\ N$

۶.باخه و دو بط

در برکه ای کم آبی، باخه و بطان را اذیت می کند. بطان تصمیم به کوچ می گیرند. بط نیز از آن ها می خواهد او را باخود ببرند. بطان قبول می کنند به شرطی که باخه دهان باز نکند. در حین پرواز باخه به خاطر تعجب مردم و سخنانشان، لب به سخن وی می گشاید. لب به سخن گشودن همان و سقوط مردن نیز همان.

نمودار حرکتی:

a _____k-

داستان با نیاز باخه آغاز و سقوط وی به پایان رسید.

الگوی حرکتی:

$\alpha^3\ (a1)^6\ C^3 \uparrow^3 (a2)^7\ D^2\ F^4 Ar\gamma 1\ G\ A5\ \delta 1 U^1$

۷.دو کبوتر

دو کبوتر نر و ماده برای زمستانشان غذا ذخیره می کنند. به علت تخشکی و گرمی هوا دانه ها در ظاهر تهی و در آشیانه کم می شوند. کبوتر نر فکر می کند کبوتر ماده دانه ها را خورده، هر روز او را کتک می زد تا اینکه مرد و در فصل بهار و بارش باران دانه ها باز قد کشیده و نم دار شدن. کبوتر نر متوجه اشتباهش شد و به سوز هجر یار مبتلا گشت.

نمودار حرکتی:

A_____U

داستان با شرارت کبوتر نر و ندامت و از دست دادن یارش به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^1 \gamma 2\ \delta 2 \downarrow A^6\ A^2\ U^2$

۸.دزد نادان

شبی دزدی با یاران خود به دزدی می رود . صاحب خانه از خواب بیدار شده و متوجه حضور دزدان می شود. با ترفندی دزدان را فریفته و دستگیر می کند.

نمودار حرکتی:

A_____U

حرکت اولیه داستان با شرارت دزد و مجازات وی به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^4\ A^7\ a^4\ \varepsilon^2\ y^2\ F^5\ \pi^2\ \theta^4\ A^5\ U^3\ K^1$

۹.زرگر و سیاح

گذر سیاحی به بیابانی می افتد که در آن جا چاهی است که مار و بوزینه و ببرو زرگر در آ« افتاده اند. سعی بر نجات زرگر می کند که حیوانات زا نیز نجات می دهد. حیوانات او را از نجات زرگر برحذر می دارند. اما وی زرگر را نجات می دهد.حیوانات یه وی قول کمک در ازای کمکش را می دهند. روزی گذرش بر محله بوزینه و ببر می افتد. آن ها به نحوی به او کمک می کنند. ببر ختر امیر را کشته و زیور آلات وی را به سیاح می دهند. سیاح به نزد برزگر برای فروش طلاها می رود؛ اما برزگر به وی خیانت کرده و تهمت کشتن دختر امیر را به او میدهد. سیاح را دستگیر می کنند. در این زمان مار به کمک وی آمده و سیاح را نجات میدهد و زرگر به مجازات کارهایش می رسد.

نمودار حرکتی:

a __K

A____....._____U

a _____....._____K

a_____k

حرکت آغازین داستان با نیاز و رفع نیاز وی به پایان می رسد. حرکت بعدی داستان با شرارت آغاز و طی حرکت های بعدی داستان با مجازات به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

α⁵ (π1)¹ (θ1)¹ (A1)⁴ (a1)⁴ (D1)¹ F¹ K²γ1 δ3G (W1)² (W1)² (A2)² G (a2)⁸ (π2)¹ y⁵ (A3)⁸ (θ2)² (D1)¹ (K2)⁻ F¹ y³ (a4)³ (K4)² Q (K5)² Ex¹ U¹ W²

حرکت در داستان های مرزبان نامه

۱.بهرام گور به شکار می رود. در این حین طوفان می شود. بهرام به پناهگاه و مأمنی امن نیاز دارد. به خانه دهقان فرود می آید. دهقان مهمان نوازی شایسته ای در خور شاه به خاطر نشناختن وی بجا نمی آورد. شاه ناراحت شده و شیر گوسفندان کم می شود. به توصیه دخترش از شاه مهمان نوازی شایسته ای به جا می آورد. شاه دختر را می بیند و عاشق وی می شود. در پایان به دهقان صله ای در خور داده و با دختر ازدواج می کند.

نمودار حرکتی:

a_____w

a_____k

داستان از نوع حرکت دوم و دو حرکتی است. حرکت اول با نیاز یاریگر و حرکت دوم در اثنای حرکت اول با نیاز قهرمان و رسیدنش به پایان می رسد. در پایان حرکت اول نیز با عروسی خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

M N (a1)¹ O A⁹ E³ β¹ Y⁴ U⁶ (a2)⁷ D¹ C³ ↑¹ ↑3 F¹ E² K²γ1δ2 β¹ ʿα y4 W² ↓W² W¹

۲.غلام بازرگان:

شرط آزادی غلام زیرکش را در سفر دریایی می داند. غلام می پذیرد و به سفر دریایی می رود.و در راه هوا طوفانی شده و کشتی غرق می شود. خود را به کمک لاک پشتی به جزیره می رساند. و به شهری می رسد. مردم آن شهر او را به پادشاهی خود بر می گزینند. او نیز متعجب از این اتفاق در می یابد که بعد از یکسال پادشاهی او را در بیابان خشک و بی آب و علف رها می کنند. در پی چاره ی کار بر می آید و در بیابان و دریای نزدیک آن، عمارت ها بنا می کند.

نمودار حرکتی:

a_____(w)K

M_____N

داستان از نوع حرکت دوم و دو حرکتی است. حرکت اول با نیاز قهرمان و حرکت دوم در اثنای حرکت اول با مشکل قهرمان و حل مشکلش به پایان می رسد. در پایان حرکت اول نیز با پادشاهی خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

α^3 D^1 a^4Ar E^1 G M (a2) D^1 F^1 N G (a3) G β^2 $(K2)^2$ $(a4)^9$ D^3 $(k4)^2$ $(a5)^4$ M N $(K5)^1$ $\gamma 1$ E^2 U^4/G W^3

۳.سه انباز راه زن با یکدیگر

سه راهزن در بیابانی گنجینه ای می یابند. یکی از راهزنان برای طلب طعام و رفع گرسنگی شان به شهر می رود. و در راه غذا را مسموم می کند. دو راهزن دیگر وقتی شریکشان بر می گردد وی را می کشند و خودشان نیز از غذا میل کرده و در نهایت هر سه می میرند.

نمودار حرکتی:

A_____.....U

a_____k

داستان از نوع حرکت دوم و دو حرکتی است. حرکت اول با شرارت شریران و حرکت دوم در اثنای حرکت اول با نیاز شریران به طعام و تهیه طعام به پایان می رسد. در پایان حرکت اول نیز با مرگ شریران خاتمه می یابد.

الگوی حرکتی:

α^3 D^1 a^4Ar E^1 G M (a2) D^1 F^1 N G (a3) G β^2 $(K2)^2$ $(a4)^9$ D^3 $(k4)^2$ $(a5)^4$ M N $(K5)^1$ $\gamma 1$ E^2 U^4/G W^3

۲. بزرجمهر و خسرو

بزرجمهر هر روز صبح به خسرو پند سحر خیز باش که کامروا گردی را می دهد. خسرو از این کار بزرجمهر بسیار ناراحت شده و تصمیم می گیرد خلاف گفته های بزرجمهر را به او ثابت کند. با نقشه ای از پیش تعیین شده دزدان صبح زود جامه های بزجمهر را می دزدند و بزرجمهر دیر به درگاه می آید. وقتی بزرگمهر عرض حال می کند، خسرو پند هر صبح بزرجمهر را به تمسخر می گیرد. بزرجمهر با بیان اینکه دزدها سحر خیز بودند خسرو را قانع می کند.

نمودار حرکتی:

a_____k

حرکت اولیه داستان با قهرمان و رفع نیازش به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

α^{1} G D^{1} F^{1} $E^{2}\gamma 1$ $\delta 2$ π^{2} G A^{7} $\downarrow$ H^{2} I^{2} θ^{-} EX^{2}

۳. داستان نیک مرد با هدهد

نیک مرد، هدهد را از شکار و دام قضا و قدر بر حذر می دارد. اما هدهد نمی پذیرد. از قضا در دام کودک می افتد و متوجه اشتباهش می شود. نیک مرد به کمک وی می آید و او را از دست طفل نجات می دهد.

نمودار حرکتی:

a_____k

حرکت اولیه داستان با قهرمان و رفع نیازش به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

α^{7D1} E^{2} L^{2} $(A1)^{11}$ $\downarrow$ π^{1} θ^{1} $(A2)^{4}$ a^{4} H^{2} I^{2} (α^{1} A^{8} θ^{1} U^{4}) F^{1} RS^{1} K^{2}

۴. موش و گربه

موش با دیدن بیماری و نیاز گربه، به شرط صلح به او کمک می کند تا قوای خود را بازیابد در این میان خروس که صلح آن دو را به نفع خویش نمی بیند با تفرقه و سخنانش بذر بدبینی را دل گربه نهاده و باعث می شود گربه موش را بکشد.

نمودار حرکتی:

a_____k

a_____U

داستان دو حرکتی و حرکت اولیه داستان با قهرمان و رفع نیازش به پایان می رسد. و حرکت دوم نیز با شرارت آغاز و با مرگ قهرمان قربانی به پایان می پذیرد.

الگوی حرکتی:

α^{1} a^{5} D^{2} F^{2} E^{1} K^{2} A^{12} π^{1} θ^{1} $(U1)^{1}$ H^{2} I^{2} $(U2)^{2}$

۷.شتر و شتربان

به خاطر حمل بار سنگین نمک از کمک و مشاوره ی خرگوش استفاده کرده و در رودخانه کمی تأمل می کند تا بارش سبک شود. شتربان متوجه کار شتر و ضرر وی می شود. از این به بعد به جای نمک، پنبه بر بارش می نهد و شتر همان حرکت را طبق عادتش انجام داده و باعث سنگین تر شدن بارش می شود.

نمودار حرکتی:

a_____k-

حرکت اولیه داستان با نیاز قهرمان و اشتباهش که باعث شد به خواسته اش نرسد به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^1 (a1)^{10} D^3 F^2 A^5 (a2)^5 K^1 M U^3 N (K1)^-$

۸.برزگر با گرگ و مار

مردی نیکو سیرت گذرش بر بیابانی افتاد و مورد تهدید حمله ی گرگ و مار قرار می گیرد. با دعا و توکل بر خدا برزگر به کمکش می آید و وی را نجات می دهد.

نمودار حرکتی:

a_____k

حرکت اولیه داستان با قهرمان و رفع نیازش به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$\alpha^4 A^7 a^4 \varepsilon^2 \gamma^2 F^5 \pi^2 \theta^4 A^5 U^3 K$

۹.سوار و پیاده

مردی بازرگان برای فروش جامه هایش با سواری در راه همراه می شود. از سوار درخواست کمک در حمل بارهایش می کند؛ اما سوار نمی پذیرد. در این بین خرگوشی می جهد و سوار با سرعت به دنبال خرگوش راه می افتد و در این حین پشیمان می شود که چرا به قصد کمک به بازرگان جامه هایش را نربوده است. به همین خاطر به پیاده پیشنهاد کمک کی دهد؛ اما پیاده با اطلاع از نیت شوم سوار فریب وی را نمی خورد.

نمودار حرکتی:

a_____k-

A_____θ-

حرکت اولیه داستان با قهرمان و عدمرفع نیازش به پایان می رسد. حرکت بعدی با شرارت سوار و عدم همدستی پیاده و فریب نخوردن وی به پایان می رسد.

الگوی حرکتی:

$a^{8}\ (a1)^{5}\ (a2)^{10}\gamma 2\ \theta^{4}\ F^{3}\ A^{7}\ \pi^{1}\ \theta^{-}$

نتیجه گیری:

حرکت ها مسیر رخ دادهای حکایات و تغییراتی را که ممکن است در آن ایجاد شود، نشان می دهند. هر حرکت با اتفاق یا شرارتی آغاز و سرانجام به یک یا ز خویشکاری های پایانی ختم می شود.

داستان های کلیله و دمنه دارای یک تا چهار حرکت است. بیش ترین بسامد، مربوط به حکایت های یک حرکتی و سپس دو حرکتی و چهار حرکتی است. یک مورد حکایت سه حرکتی نیز داریم.

و داستان های مرزبان نامه نیز شامل چهار حرکت ساده و یک حرکتی و پنج مورد دو حرکتی بیان گر تمایل سازندگان به سادگی این حکایت ها بوده است و داستان های مرزبان نامه نسبت به کلیله و دمنه دارای سادگی بیشتری از لحاظ حرکت هاست. هر یک از این حرکت ها خود به چند نوع تقسیم می شوند.

بسامد اندک حکایت های چهار دو نوع حرکت و سه حرکتی با یک مورد مؤید تمایل نویسنده اثر به سادگی این حکایت هاست. از این رو به نظر می رسد، توجه آنان به گونه ای، به پیام و درون مایه حکایات بوده است، نه شکل ظاهری آن ها.

منابع:

۱. اخلاقی، اکبر.(۱۳۷۷). **تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار**، انتشارات نقش خورشید، چاپ کوثر، نوبت اول.

۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، فرزانه طاهری،.تهران: آگاه.چاپ دوم.

۳. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). **ریخت شناسی قصه های پریان**. مترجم: بدره ای، فریدون. انتشارات توس.

۴. خدیش، پگاه(۱۳۸۷). **ریخت شناسی افسانه های جادویی**. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. کوپا، فاطمه و نوشین رفیعی سخایی.(۱۳۸۹). «**شکل شناسی سه داستان از گرشاسب نامه بر بنیاد نظریه پراپ**». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س ۶، ش ۱۹، تابستان.

۶. منشی، ابوالمعالی نصر الله، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینویی تهرانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

۷. وراوینی، مرزبان نامه

نقد و تحلیل خویشکاری‌های مرزبان نامه و کلیله و دمنه (بر اساس نظریه ی ریخت شناسی پراپ)

فاطمه هوشنگی[1]

چکیده:

اصطلاح ریخت شناسی به عنوان یکی از روش های تحلیل و طبقه بندی عناصر متن با مطالعات ولادیمیر پراپ بر روی یکصد قصه ی عامیانه ی روسی وارد عرصه ی نقد ساختاری شده است. این شیوه ی تحلیل در شناخت نقش ها، و خویشکاری های آن ها و ارتباط داستان ها با همدیگر کارآمد است.این مقاله، به بررسی و تحلیل ریخت شناسانه‌ی داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه و تحلیل و بررسی آن ها که از قصّه‌های تو در تو و چندین لایه تشکیل شده است، می پردازد. این پژوهش بر اساس شیوه ی پژوهش های توصیفی کتابخانه‌ای ومبنی بر روش تحلیل محتوا و هرمنوتیک صورت گرفته است و سعی شده است بر مبنای اصول ریخت شناسی ولادیمیر پراپ، به تحلیل خویشکاری و تعیین بسامد و مقایسه‌ی تطبیقی آن‌ها پرداخته شود. نتیجه بیانگر این است که در میان این دو اثر و داستان های آن روابط بینامتنی محکمی وجود دارد. از ۱۸داستان مورد بررسی ما در هر دو اثر، علاوه بر ۳۱ خویشکاری پراپ، دو خویشکاری در این مقاله برای اوّلین‌بار مورد بحث قرار گرفته است. که عبارتند از: خویشکاری های فرار وشرط.

کلیدواژه‌ها: ریخت شناسی، داستان، مرزبان نامه، کلیله و دمنه

---

[1]-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، hoshangifateme@gmail.com

مقدمه:

معرفی ولادیمیر پراپ و دستاوردهای وی

ولادیمیر یاکف لویچ پراپ، در آوریل سال ۱۸۵۹ در شهر پترزبورگ روسیه در خانواده ای آلمانی متولد شد. از سال ۱۹۳۲ تا پایان عمر، عضو هیئت علمی دانشگاه پترزبورگ بود و از ۱۹۳۸ به بعد توان خود را صرف مطالعات مردم شناسی و فولکلور روسی نمود و سرانجام در ماه اوت سال ۱۹۷۰ چشم از جهان فرو بست.(پراپ، ۱۳۶۸: صص ۱۴-۲۶)

مهم ترین اثر او، ریخت شناسی قصه های پریان است. ترجمه این کتاب به زبان انگلیسی در ۱۹۵۸ منتشر شد و در نتیجه، محققان در خارج از مرزهای شوروی و به ویژه در جهان انگلیسی زبان، سی سال پس از نخستین انتشار آن، با اندیشه و روش پراپ آشنا شدند. این کتاب در اتحاد شوروی تقریباً نادیده انگاشته شد. اما برعکس در غرب، خیلی زود و به ویژه پس از ۱۹۶۰ و به واسطهٔ مقدمه ای که لوی اشترلوس بر آن نوشت، توجه بسیاری از پژوهشگران غربی به این اثر جلب شد و سرمشقی برای فولکلور شناسان گردید و به چندین زبان اروپایی ترجمه شد. در واقع انتشار این کتاب، نقطه عطفی در روش بررسی ساختاری پدیده های فرهنگی و به خصوص داستان و روایت به شمار می رود.(اخلاقی، ۱۳۷۷: ص ۵۵)

روش مطالعاتی پراپ: «اندیشه اصلی که پراپ در کتاب خود مطرح می کند، این است که قصه های پریان روسی به رغم ظاهر متنوع و متکثری که دارد، دارای ساختاری مشخص و عناصر ثابت و متغیر است؛ به این ترتیب که نام و صفات شخصیت ها و روش انجام کار و ابزاری آن، متغیر است، اما نوع شخصیت ها و عملکرد آنها ثابت؛ به گونه ای که این عملکردها (کارکردها) از سی و یک مورد تجاوز نمی کند که همواره با نظم خاصی در پی هم می آیند. در واقع، ویژگی ریخت شناسی پراپ، اعتقاد به اولویت عملکردها بر شخصیت ها است.(ریکور، ۱۳۸۴: ص ۶۶)

مبنای تحلیل پراپ این تعریف از روایت است که «روایت» متنی است که در آن، تغییر از یک وضعیت به وضعیتی تعدیل یافته تر بازگو می شود». بنابراین، تغییر وضعیت یا واقعه، عنصر اساسی و بنیادی روایت است و کانون توجه مطالعه پراپ نیز بر همین اصل استوار است.(تولان، ۱۳۶۸: ص ۳۳)

ریخت شناسی

:«واژۀ ریخت شـناسـی یا هیأت شـناسی، معادل واژۀ انگلیسی (morphology) است؛ یعنی بررسـی و شـناخت ریخت ها، پراپ مردم شـناس روس از نخستین کسانی بود که اولین بار آن را در مهمترین اثر خویش، ریخت شـناسی قصه های پریان مطرح کرد و آن را به معنی توصـیف حکایت ها بر پایه واحدهای تشـکیل دهنده شـان و مناسـبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد»(خائفی، ۱۳۸۶: ۳۶)

در زبان و ادبیات عربی، آن چه امروزه در مطالعات نوین ادبیات و به ویژه تحت تأثیر آرای ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی نامیده می شود، به علم هیأت معروف است.(انوشه، ۱۳۸۱: صص ۷۳۵-۷۳۶)

«ریخت شناسی قصه ها، همان اجزای سازا و روابط آن ها با هم و با کل ساختار است. اولین گام در این زمینه تعیین و شناخت واحدهای ساختاری و چگونگی ترکیب آن هاست و دانش مورد نیاز در آن نیز در درجه اول، زبان شناسی ساختاری است.»(قافله باشی، ۱۳۸۶: ص ۱۲۱)

کارکرد یا خویشکاری: ولادیمیر پراپ، پژوهشگر روس، در بررسی یکصد قصه عامیانه روسی در پی کشف ساختار بنیادی این قصه ها بود. و برای این کار، کوچک ترین واحد سازنده این قصه ها را«نقش» نامید.[این واژه(function) را به صورت های«نقش ویژه» ،«کارکرد»، و «خویشکاری» نیز ترجمه کرده اند.]و سپس به چگونگی ترکیب این واحدها پرداخت، و نشان داد که هر قصه این واحدها را به گونه ای خاص ترکیب می کند، اما همگی از یک الگو و ساختار اصلی پیروی می کنند(اخلاقی، ۱۳۷۷: ص ۵۶)

پراپ دریافته بود که اگر بسیاری از قصه های عامیانه و پریان روسی به دقت بررسی شود، عملا یک داستان بنیادین و مشابه در تمامی آن ها یافته خواهد شدو او می کوشد تا نشان دهد که چگونه صد قصه مورد بررسی اش در واقع اشکال مختلف یک طرح اولیه بنیادین هستند. پراپ با بررسی مجموعه ای از صد حکایت با ترکیب بندی مشابه، ساختار یک«شاه حکایت» را بیرون کشید.(اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۰۲) سی ویک کارکرد و خویشکاریهایی که پراپ در داستان ها بیان کرده به شرح زیر است: وضعیت اولیه، غیبت، نهی، نقضنهی، خبرگیری، خبردهی، فریبکاری، همدستی، شرارت، نیاز، میانجیگری، مقابلهآغازین، عزیمت، خویشکاریبخشنده، واکنشقهرمان، دریافتشیجادو، پیروزی

انتقالمکانی، داغگذاشتنکشمکش، رفعنیاز، بازگشت، تعقیب، رهایی، رسیدنبهناشناختگی، ادعاهایبیپایه، کاردشوار، حلمسئله، شناختن، رسوایی، تغییرشکل، مجازات، عروسی.

نقش ویژه:مسأله ی مهم دیگری که پراپ بیان می کند، تبیین هفت دسته ی اصلی شخصیت های قصه های پریان است؛ شامل: ۱-قهرمان؛ ۲- شاهزاده خانم؛ ۳- بخشنده؛ ۴- دوستان قهرمان یا یاوران؛ ۵- فرستنده ی قهرمان(میانجی گر)؛ ۶- شریر؛ ۷- قهرمان دروغین.(پراپ، ۱۳۶۸: ۸۵)

ریخت شناسی داستان های مرزبان نامه

داستان اول: داستان خره بماه با بهرام گور

یاریگر۲: خره بماه قهرمان: دهقان یاریگر۱: بهرام گور میانجی گر: شبان

وضعیت اولیه با غیبت آغاز شده: یاریگر به شکار رفته

مشکل: تغییر هوا و تند باد و طوفان و گم شدن در جنگل / نیاز۱: نیاز به یافتن مکان و مأمن تا خوب شدن هوا./ حل مسئله/ رفع نیاز: رفتن به خانه دهقان/ رسیدن به ناشناختگی: دهقان یاریگر را نشناخت./ شرارت: عدم مهمان نوازی

واکنش یاریگر: در مقابل قهرمان، ناراحت شدن/ میانجی گر: شبان خبر کم شدن شیر گوسفندان را داد./ خبردهی: کم شدن شیر گوسفندان. مجازات: کم شدن شیر گوسفندان./ نیاز۲: نیاز به تقویت گوسفندان و پر شیر شدن/ اولین خویشکاری بخشنده:/ یاریگر بدون درخواست قهرمان به کمکش می آید./ مقابله آغازین: یاریگر تصمیم به یاری قهرمان و رفع نیاز وی را دارد.

عزیمت: قهرمان و یاریگر قصد کوچ کردن و رفتن به مقامگاهی دیگر را دارند./ شیء جادو: پیشنهاد/ مهمان نوازی در حق مهمان (مهمان نوازی)/ واکنش قهرمان: در مقابل یاریگر مثبت و پذیرفتن حرف های وی./ رفع نیاز۱: نیاز یاریگر ۱ رفع و از وی پذیرایی شاهانه ای به عمل می آید./ نهی: به صورت درخواست (یاریگر۱ از قهرمان دختری زیبارو را درخواست می کند)./ نقض نهی: قهرمان می پذیرد./ میانجی گر: میانجی گر باز خبر می دهد.

خبردهی: میانجی گر از کثرت شیر گوسفندان خبر می دهد./ پاداش: رضایت یاریگر۱ از قهرمان و کثرت شیر./ بازگشت: بازگشت یاریگر به دولت و سلطنت/شناختن: شناختن

پادشاه./ پاداش: دادن دیه با چندان اضافت به قهرمان./عروسی: ازدواج با یاریگر۲./ نکته: یاریگر۲ باعث رفع نیاز یاریگر۱ شد و خودش هم به پاداش رسید.

داستان دوم: غلام بازرگان

قهرمان: غلام یاریگر: بازرگان یاری گر قهرمان: غلام غلام میانجی گر: مردم دیار

وضعیت اولیه: معرفی قهرمان و یاریگر/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر بدون درخواست قهرمان به کمک و رفع نیاز وی می پردازد./ نیاز قهرمان: نیاز قهرمان به آزادی/ شرط: یاریگر شرط آزادی قهرمان را در سفر کردن می داند./واکنش قهرمان: قهرمان می پذیرد./ انتقال مکانی: رفتن قهرمان به سفر/نیاز۳: قهرمان منظر کمک و امداد الهی است و نیاز به نجات از جزیره./انتقال مکانی: رسیدن به شهری./میانجی گر: مردم گسیل شده و او را با کبکه و دبدبه به قصر بردند./رفع نیاز ۳: به پادشاهی به لطف یاریگر(خدا) رسید./نیاز۴: نیاز به یافتن سوال چگونگی پادشاه شدن وی.

اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر با پرسش قهرمان از وی پاسخ سوالش را می دهد./ رفع نیاز ۴: قهرمان دلیل را می فهمد./کار دشوار: حل مشکل رها کردن قهرمان بعد از یکسال پادشاهی در بیابان./حل مسئله: ساختن بناها و عمارت ها و کشتی ها در بیابان و دریای کنار آن./نهی: امر قهرمان به ساخت بناها در بیابان./نقض نهی: یاریگر می پذیرد./مجازات: عزل از پادشاهی و انداختن در جزیره./عروسی: رسیدن به پادشاهی در مکان دیگر.

نکته: یاریگر دوم در واقع یاری گر قهرمان است.

رفع نیاز۱: قهرمان به آزادی می رسد.

داستان سوم: سه انباز راه زن با یکدیگر

شریر: سه راه زن

وضعیت اولیه: معرفی شریر و شرارت آن ها./شرارت۱: دزدی/انتقال مکانی: رسیدن به خرابکاری/نیاز۱: نیاز به اطعام/انتقال مکانی: رفتن به شهر و خریدن طعام./فریبکاری۱: شریر ۱ در کارش خدعه کرد و طعام را مسموم کرد./شرارت۲: حرص و طمع و خوردن مال دو شریک/بازگشت: بازگشت از شهر و رفتن نزد رفقا./فریبکاری۲: فربیکاری دو شریک در کشتن شریر اول./همدستی ۲: هر دو این پیشنهاد را پذیرفته و قصد جان شریر را کردند.

مجازات: مرگ شریر۱./همدستی ۱: ندانسته فریب مکر شریر۱ را خورد و طعام را خوردند./مجازات: مرگ شریر ۲ و ۳.

داستان چهارم: داستان خسرو با بزرجمهر

یاریگر: بزرجمهر شریر/یاری گر: راهزنان قهرمان: خسرو

وضعیت اولیه: معرفی کار و افعال قهرمان./انتقال مکانی: آمدن هر صبح یاریگر نزد قهرمان./اولین خویشکاری بخشنده: دادن شی جادو به قهرمان بدون درخواست وی./شیء جادو: سخن یاریگر: سحرخیز باش تا کامروا باشی./واکنش قهرمان: واکنش قهرمان در مقابل یاریگر منفی است و سخنان وی را نمی پذیرد./نهی: امر کردن قهرمان به یاری گرانش.(شریران)/نقض نهی: پذیرفتن امر قهرمان/فریبکاری: قهرمان قصد فریب و سرزنش یاریگر و دروغ جلوه دادن شی جادو را داشتند./انتقال مکانی: عزم یاریگر به درگاه قهرمان/شرارت: دزدیدن لباس های قهرمان و دیر رسیدن وی/بازگشت: بازگشت به خانه و پوشیدن لباس های دیگر/کشمکش: صحبت های بین قهرمان و یاریگر/پیروزی: پیروزی یاریگر بر قهرمان/رسوایی: خجل گشتن قهرمان و اطاعت کردن از یاریگر.

نکته۱: چاکران که غلامان قهرمانند در نقش شریر نیز ایفای نقش می کنند. و یاری گر قهرمان هم هستند./ نکته۲: همدستی نداریم در اینجا یاریگر فریب نمی خورد.

داستان پنجم: داستان نیک مرد با هدهد

یاریگر: نیک مرد قهرمان: هدهد/ آدم شریر: بچه خردسال/ قضا و قدر/ابلیس

وضعیت اولیه: معرفی یاریگر/اولین خویشکاری بخشنده: هشدار به قهرمان از تیر بلا و قضا و قدر/واکنش قهرمان: نپذیرفتن حرف ها و هشدار های یاریگر/ادعاهای بی پایه: غرور قهرمان و ادعای هوش زیادش/شرارت۱: غرور و خودبینی/بازگشت: بازگشت یاریگر نزد قهرمان/فریبکاری: تلاش شریر برای گرفتن قهرمان/همدستی: قهرمان فریب شریر را خورده و در دامش می افتد./شرارت۲: آزار و گرفتن حیوانات/نیاز: نیاز قهرمان به نجات/اولین/خویشکاری بخشنده: یاریگر سعی در نجات قهرمان را دارد./کشمکش: صحبت بین قهرمان و یاریگر /پیروزی: مجاب کردن قهرمان، یاریگر را که قضا و قدر موجب شد./وضعیت آغازین: معرفی قهرمان/شرارت: وسوسه و خدعه و غرور/فریبکاری: فریب ابلیس در به دام انداختن قهرمان/همدستی: قهرمان فریب ابلیس را خورد./مجازات: فرود به زمین/شیء جادو: پول/رهایی و رفع نیاز: نجات قهرمان از دست شریر.

نکته: سریر در اینجا لزوما یک شخصیت یا موجود خاصی نیست بلکه قضا و قدر است که باعث همه ی این اتفاقات شده است.

داستان ششم: داستان موش با گربه

قهرمان قربانی (یاریگر): موش قهرمان: گربه شریر: خروس یاری گر قهرمان: صاحب خانه

وضعیت آغازین: معرفی یاری گر و قهرمان/نیاز: نیاز قهرمان به رفع گرسنگی/اولین خویشکاری بخشنده: قهرمان قربانی که در اینجا در نقش یاریگر نیز ایفای نقش می کند قصد کمک به قهرمان را به شروطی دارد./شیء جادو: اطعام/شرط: یاریگر در ازای پذیرش صلح که از قهرمان می خواهد وی را آزاد می کند./واکنش قهرمان: پذیرش صلح و دریافت شیء جادو./رفع نیاز: بهبود حال قهرمان به کمک یاریگر/شرارت: تفرقه و دودستگی به خاطر حسادت و منافع خویش/فریبکاری: شریر قصد فریب قهرمان را دارد./کشمکش: کشمکش درونی قهرمان با خود در مورد سخنان شریر/پیروزی: قبول کردن سخنان شریر همدستی: قهرمان با سخنان او موافقت و همدستی می کند./مجازات۱: کشتن قهرمان قربانی یا همان یاریگر/مجازات۲: مجازاتی که قهرمان متوجه آن نشده و آن از دست دادن یک دوست خوب است.

داستان هفتم: شتر با شتربان

وضعیت آغازین: معرفی قهرمان ۱ و قهرمان ۲

نیاز۱: نیاز قهرمان به حمل بار کمتر/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر با درخواست قهرمان به کمک وی می آید./شیء جادو: سخنان یاریگر و پیشنهاد وی که خیلی هم به نفع قهرمان نیست./شرارت: جهل قهرمان/نیاز۲: نیاز قهرمان به حمل درست نمگ ها و ضرر نرسیدن به وی/شیء جادو: فکر درست قهرمان۲/کار دشوار: پیدا کردن راهی برای از بین نرفتن نمک ها./مجازات: سنگین تر شدن بار قهرمان۱./حل مسئله: با قرار دادن بار پنبه مشکل قهرمان ۲ حل می شود./رفع نیاز۱: -

نکته: در این داستان کمک یاریگر نتوانسته راهگشا باشد و فقط در یک دوره موقت و کوتاه توانسته به قهرمان کمک کند و قهرمان نتوانسته به درستی از راهنمایی یاریگر استفاده کند.

داستان هشتم: برزگر با گرگ و مار

قهرمان: مرد مسافر شریر: مار، گرگ یاریگر: مرد برزگر
وضعیت آغازین: انتقال مکانی قهرمان/شیء جادو: سیرت نیکو و اعتقاد صافی و دعا و اخلاص/واکنش قهرمان: در مقابل شریر ترس است./شرارت: ترس و خطر کشته شدن/نیاز: نیاز قهرمان به نجات
شیء جادو: توکل و ایمان بر خدا/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر اصلی خداوند است و در اینجا برزگر به کمک قهرمان می آید./شیء جادو: چوب دستی یاریگر/فرار: فرار شریر/رفع نیاز: رفع نیاز قهرمان و نجات وی/انتقال مکانی: به راه خود ادامه داد.

داستان نهم: داستان سوار و پیاده

شریر: سوار قهرمان: پیاده
وضعیت آغازین: انتقال مکانی قهرمان/نیاز۱: نیاز به پول و فروختن جامه/نیاز۲: نیاز قهرمان به استراحت و رفع خستگی/نهی: درخواست و کمک از شریر/نقض نهی: عدم قبول شریر در کمک به قهرمان/شیء جادو: خرگوش باعث تنبه قهرمان می شود./شرارت: فکر دزدی در ذهن قهرمان/فریبکاری: فریبکاری شریر در کمک به قهرمان/همدستی:-
نکته: در اینجا قهرمان به کمک شیء جادو فریب شریر را نمی خورد.

ریخت شناسی داستان های کلیله و دمنه

داستان اول: داستان کبک انجیری، خرگوش و گربه روزه دار

یاری گر قهرمان: زاغ قهرمان قربانی۱: کبک انجیری قهرمان قربانی۲: خرگوش شریر: گربه
صحنه آغازین: معرفی قهرمان/غیبت: قهرمان ۱ گم می شود./شرارت: قهرمان۲، مسکن قهرمان۱ را غصب می کندن./بازگشت: بازگشت قهرمان۱ به منزل./نیاز۱: نیاز قهرمان۱ به بازپس گرفتن خانه اش./مقابله آغازین: تصمیم به باز پس گیری خانه اش را دارد./عزیمت: قهرمان ۱ به نزد قهرمان ۲ برای بازپس گیری خانه اش رفت./نهی: درخواست پس دادن خانه/نقض نهی: قهرمان ۲ نمی پذیرد./نیاز۲: نیاز قهرمانان به حکم
اولین خویشکاری بخشنده (یاریگر دروغین): شریر در ظاهر قصد کمک به آن دو را دارد./ادعاهای بی پایه: سخنان و ادعاهای بی پایه و فریبکارانه یاریگر یا همان شریر/فریبکاری: شریر با سخنانش قصد فریب و اغفال قهرمان ها را دارد.

همدستی: قهرمان ها فریب سخنانش را می خورند و از همه جا غافل می شوند./شرارت: حماقت قهرمان ها/تغییر شکل: یاریگر باطن شریرانه خود را نمایان می کند./شرارت: قتل و کشتن هر دو.

داستان دوم: حکایت شیر و روباه و خر

قهرمان: شیرشریر: روباهقهرمان قربانی: خر

صحنه آغازین: معرفی وضع و حال قهرمان/نیاز: نیاز قهرمان به دارو و یافتن سلامتی(شیء جادو)/فریبکاری۱: شریر به قهرمان قول یافتن شیء جادو را به شرط می گذارد./همدستی ۱: قهرمان با فریب شریر همکاری می کند./شرط: شریر کمک به قهرمان را منوط به پذیرش شرط قرار می دهد./انتقال مکانی۱: رفتن شریر به سمت رودخانه/فریبکاری۲: فریب دادن قهرمان قربانی/همدستی۲: قهرمان ۲ فریب می خورد./انتقال مکانی۲: آمدن نزد قهرمان ۱/کشمکش: حمله ی قهرمان به قهرمان قربانی/پیروزی: قهرمان شکست می خورد./فرار: قهرمان قربیانی می گریزد./نهی: درخواست قهرمان از شریر برای بازگرداندن شیء جادو./نقض نهی: پذیرش درخواست قهرمان./انتقال مکانی۳: شریر به نزد قهرمان قربانی رفت.

فریبکاری ۳: شریر دوباره قصد فریب قهرمان قربانی را دارد./همدستی ۳: قهرمان نیز باز فریب شریر را می خورد./فریبکاری ۴: قهرمان، قهرمان قربانی را با انس و الفت بفریفت.

همدستی۴: قهرمان قربانی فریب می خورد./شرارت: کشتن قهرمان قربانی ۲/غیبت: قهرمان برای غسل رفت./شرارت: سوء استفاده از اعتماد./بازگشت: بازگشت قهرمان بر سر شکار./خبرگیری: قهرمان به دنبال یافتن دارو بود./خبردهی: شریر به او اطلاعات لازم را نمی دهد./فریبکاری۵: شریر باز قهرمان را بفریفت./همدستی۵: قهرمان نیز فریب خورد./رفع نیاز: نداشتیم.

نکته: شریر در قالب یاریگر و خویشکاری بخشنده به سراغ هردو قهرمان رفته. در واقع شریر در ظاهر یاریگر است. قهرمان قربانی نیز در اینجا شیء جادو و دارو و درمان کننده بیماری قهرمان است.

داستان سوم: حکایت گربه و موش

شریر۱: گربه شریر: صیاد، راسو، بوم قهرمان: موش

صحنه آغازین: معرفی زندگی و وضعیت شریران./فریبکاری: فریبکاری صیاد(شریر) در دام نهادن/همدستی: شریر ۱ فریب صیاد را خورده و در دام می افتد./شرارت: دام نهادن و شکار حیوانات

نیاز۱: نیاز شریر ۱ به آزادی/انتقال مکانی: بیرون آمدن قهرمان از سوراخ به قصد طعمه/خبرگیری: قهرمان برای احتیاط و حفظ جانش از امنیت اطراف خبر می گرفت.

خبردهی: از اطراف اطلاعات لازم را به دست آورد./شرارت: قصد شکار قهرمان توسط شریران/تعقیب: تعقیب و کمین کردن شریر(راسو و بوم)/نیاز۲: نیاز قهرمان به نجات جانش/مقابله آغازین: قهرمان تصمیم گرفت برای نجات جان خویش به نزد شریر برود./عزیمت: قهرمان به نزد شریر رفت./اولین خویشکاری بخشنده: قهرمان در اینجا به عنوان یاریگر به نزد شریر رفت./شیء جادو: تفکر و تدبر خود قهرمان و به کار بستن عقلش./کشمکش: صحبت های بین شریر و قهرمان/پیروزی: قهرمان با سخنانش شریر را مجاب می کند./رهایی: با پناه بردن به شریر، شریران دو دست از سر قهرمان برمی دارند و می روند./شرط: آزادی شریر به شرط نجات جان خویش./مشکل: شک و تردید قهرمان در نجات جان شریر، زیرا امکان خلف وعده شریر بود.

حل مسئله: یک گره از بند شریر را نگه داشت تا سر فرصت ببرد که شریر در آن هنگام قصد جان قهرمان را نکند. /رهایی: نجات جان شریر به کمک قهرمان(یاریگر)/فرار: قهرمان از شریر فرار کرد

رفع نیاز ۱ و۲: نجات جان قهرمان و آزادی شریر

نکته: قهرمان زمانی که برای منافع خویش است و به کمک نیاز دارد با شریر همدستی و کمک کرده و درنقش یاریگر با شروط ایفای نقش می کند.

داستان چهارم: شیر و گاو

شریر۱: زاغ و گرگ و شغال قهرمان: شیر قهرمان قربانی: شتر شریر۲: پیل

صحنه آغازین: معرفی شریران/انتقال مکانی: قهرمان قربانی در بیشه بماند./نیاز۱: نیاز قهرمان قربانی به حفظ جانش در جنگل/شیء جادو: امان نامه که قهرمان آن را به قهرمان قربانی می دهد./رفع نیاز: رفع نیاز قهرمان قربانی با شیء جادو/کشمکش: بین قهرمان و شریر۲/پیروزی: شکست و زخمی شدن قهرمان/نیاز۲: نیاز قهرمان به شکار/فریبکاری۱: فریبکاری و نقشه شریران/شرارت: نقشه قتل و کشتن قهرمان قربانی/مشکل: عهد قهرمان

در نکشتن قهرمان دروغین/حل مسئله: با نقشه شریران و پیشنهاد ظاهری و تعارف در پیش قدم شدن در مردن/انتقال مکانی: شریران و قهرمان قربانی به نزد قهرمان رفتند./همدستی۱: شریران توانستند قهرمان را راضی کنند./فریبکاری۲: شریران قصد فریب قهرمان قربانی را دارند./همدستی۲: قهرمان قربانی فریب خورد./شرارت: جهالت قهرمان قربانی و کشتن وی.

نکته: قهرمان در اینجا هم می توان گفت در ارتباطش با قهرمان قربانی در ابتدای داستان همانند یاریگر بوده و به وی کمک کرده و هم در پایان داستان در ارتباط با قهرمان قربانی در نقش شریر جلوه کرده که با فریب اطرافیانش پیمانش را نادیده می گیرد و با یک حرف آن را بر باد می دهد. و در ضمن همیشه هم تینطور نیست که یاریگر شیء جادو را به قهرمان دهد کما اینکه در اینجا دیدیم که قهرمان داستان شیء جادو را به قهرمان قربانی داد.

داستان پنجم: افسانه شیر و مرد تیر انداز

شریر: تیرانداز یاریگر: شغال قهرمان: شیر قهرمان قربانی: بچه شیر

وضعیت اولیه: معرفی قهرمان و وضعیت زندگی وی /غیبت: قهرمان به قصد شکار بیرون رفت./شرارت: کشتن بچه شیر/بازگشت: بازگشت قهرمان به نزد فرزندانش/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر بدون درخواست قهرمان به یاری او می رود./شیء جادو: سخنان یاریگر/کشمکش: صحبت های یاریگر و قهرمان/پیروزی: قهرمان قانع شد./مجازات: قهرمان به مکافات اعمال خود رسید و مرگ فرزندانش به خاطر گناهانش در گذشته بود./تغییر شکل: قهرمان از کارهایش پشیمان شد و تصمیم گرفت شیوه جدیدی را در پیش بگیرد./مشکل: خوردن از غذای حیوانات گیاه خوار توسط قهرمان/خویشکاری بخشنده: یاریگر با سخنانش قهرمان را متوجه اشتباه بعدیش می کند./حل مسئله: قهرمان طریقه ی زهد و روزه را در پیش می گیرد.

داستان ششم:حکایت باخه و دو بط

یاریگر: بطان قهرمان: باخه

وضعیت آغازین: وضعیت زندگی قهرمان و یاریگر/نیاز: کم آبی و نیاز به آب

مقابله آغازین: یاریگر برای رهایی از کم آبی و همچنین کمک به قهرمان قصد رفتن به جای بهتر را دارند./عزیمت: یاریگر می خواهد به جای دیگر رود./نیاز۲: نیاز قهرمان به رفتن با یاریگر(کوچ کردن)/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر قصد کمک به قهرمان به شرطی را دارد./نهی/ شرط: هنگام پرواز قهرمان لب به سخن نگشاید.(نهی به شکل تحذیر و برحذر داشتن است)/انتقال مکانی: یاریگر و قهرمان از آن مکان به کمک شیء جادو پرواز کردند./شرارت: جهالت و نپذیرفتن نصیحت و خیرخواهی دوستان/نقض نهی: سرپیچی قهرمان از فرمان/مجازات: سقوط و هلاک شدن

نکته: شرارت را گاهی قهرمان انجام میدهد و بعضا ناخواسته است./چوب شیء جادوست و در صورتی کارساز می افتاد که قهرمان به توصیه یاریگر گوش فرا می داد.

داستان هفتم: حکایت دو کبوتر

قهرمان: کبوتر نر قهرمان قربانی: کبوتر ماده

وضعیت آغازین: وضعیت زندگی قهرمان/نهی: درخواست قهرمان از قهرمان قربانی/نقض نهی: ماده با درخواست قهرمان موافقت می کند./غیبت: به پرواز درآمدند./بازگشت: قهرمان ها بازگشتند.

شرارت: تهمت به قهرمان قربانی و کشتن وی و تعجیل در کار/مجازات: درد و سوز هجر یار.

داستان هشتم: حکایت دزد نادان

قهرمان: مرد شریر: دزد یاری گر قهرمان: زن یاری گران دزد: دوستان و یاران دزد

وضعیت آغازین: با شرارت آغاز شده/شرارت: دزدی

نیاز: نیاز قهرمان به رهایی از شر شریران/خبرگیری: قهرمان از احوال شریر خبر می گیرد./خبر دهی: قهرمان اطلاعات لازم از شریران را با صدای پایشان به دست می آورد./شیء جادو: عقل و تدبر قهرمان /فریبکاری: قهرمان، شریر را فریب می دهد./همدستی: شریر نیز فریب قهرمان را می خورد./شرارت: جهل و نادانی/مجازات: شریر را حسابی کتک زدند./رفع نیاز: رهایی از شریران.

نکته: اینجا قهرمان، شریر را فریفته است.

داستان نهم: باب زرگر و سیاح

شریر: زرگر یاریگر۱: سیاح قهرمان۱: ببر قهرمان ۲: بوزینه قهرمان ۳: مار شریران: صیادان یاریگر۲:امیر

وضعیت آغازین: با فریبکاری آغاز شده/فریبکاری: شریران برای به دام انداختن حیوانات چاهی فرو بردند./همدستی: قهرمانان و شریر به دام افتادند./شرارت: دام نهادن/نیاز: نیاز به آزادی/اولین خویشکاری بخشنده: یاریگر قصد نجات شریر را کرد./شیء جادو: قهرمانان بدون اینکه یاریگر بخواهد از شیء جادوی وی استفاده و خود را نجات دادند./رفع نیاز: نجات جان و آزادی قهرمانان و شریر./نهی: نهی یا تحذیر و هشدار و برحذر داشتن یاریگر از نجات جان شریر./نقض نهی: یاریگر نمی پذیرد./انتقال مکانی: گذر یاریگر به شهر قهرمان ها افتاد./پاداش: قهرمان ۲ پاداش خوبی های یاریگر را با دادن میوه به او داد./پاداش۲: قهرمان ۱ پاداش خوبی های یاریگر را با دادن زیور آلات به وی داد./شرارت: قهرمان ۱ دختر امیر را کشت./انتقال مکانی: یاریگر به نزد شریر می رود./نیاز۲: نیاز به فروش طلاها رفع نیاز: نداریم./فریبکاری: شریر تصمیم بر غدر و خیانت گرفت./خبردهی: شریر به درگاه یاریگر۲ رفته و خبر داد که شریر و قاتل دخترش را یافته./شرارت۳: دروغ و خیانت/همدستی: یاریگر هم فریب شریر را خورد./نیاز۳: نیاز قهرمان به رهایی/خویشکاری بخشنده: قهرمان ۳ به یاری یاریگر می شتابد./شیء جادو: گیاه پادزهر/خبردهی: قهرمان۳ به مردم خبر می دهد که درمان بیماری پسر شاه نزد یاریگر۱ است./نیاز: درمان بیماری پسر امیر توسط یاریگر/شناختن: یاریگر واقعی و شریر شناخته می شوند./رفع نیاز: یاریگر۱ آزاد می شود./رسوایی: شریر و اعمالش و خیانت وی نزد همگان آشکار می شود./مجازات: کشتن وی/پاداش: دادن صلتی گران به یاریگر.

تحلیل خویشکاریهای مرزبان نامه و کلیله و دمنه:

در پژوهش حاضر، نه داستان از کلیله و نه داستان از مرزبان نامه مورد بررسی قرار گرفته است. تحلیل ها و نتایج کلی و مهم به شرح زیر است.

ردیف	نماد	خویشکاری ها	کلیله و دمنه	مرزبان نامه
--	a	وضعیت اولیه	۹	۱۰
۱	β	غیبت	۲	-
2	Y	نهی	۵	۴

3	δ	نقض نهی	۵	۳
4	ε	خبرگیری	۳	-
5	ξ	خبردهی	۵	۲
6	η	فریبکاری	۱۲	۶
7	Θ	همدستی	۱۲	۴
۸/۱	A	شرارت	۱۹	۹
۸/۲	α	نیاز	۱۳	۱۶
9	B	میانجی گری	-	۳
10	C	مقابله آغازین	۳	۱
11	↑	عزیمت	۳	۲
12	D	خویشکاری بخشنده	۵	۹
13	E	واکنش قهرمان	-	۸
14	F	دریافت شی جادو	۷	۷
15	G	انتقال مکانی	۷	۸
16	H	کشمکش	۴	۳
17	J	داغ گذاشتن	-	-
۱۸	I	پیروزی	۲	۳
۱۹	K	رفع نیاز	۶	۸
20	↓	بازگشت	۴	۴
۲۱	Pr	تعقیب	۱	-
۲۲	Rs	رهایی	۲	۱
23	O	رسیدن به ناشناختگی	۱	۱
۲۴	L	ادعاهای بی پایه	۱	۱
۲۵	M	کار دشوار	۳	۴
۲۶	N	حل مسئله	۳	۴
۲۷	Q	شناختن	۱	۱
۲۸	Ex	رسوایی	۱	۱
۲۹	T	تغییر شکل	۲	-
۳۰	U	مجازات	۵	۹
۳۱	W	عروسی	۳	۴
۳۲	**Gu**	فرار	۳	۱
۳۷	**Ar**	شرط بندی	۲	۱

نکته: نمادهایی که در جدول به صورت پررنگ نمایش داده شده مواردی است که در موارد خویش‌کاری پراپ ذکر نشده و در بررسی این داستان‌ها بدان دست یافتیم.

با توجه به جدول بالا و بسامدها می توان به مقایسه ای کلی بین دو کتاب کرزبان نامه و کلیله و دمنه دست یافت.

خویشکاری داغ و نشانه گذاشتن و در هردو اثر دیده نمی شود. خویشکاری های غیبت، خبرگیری، تعقیب، تغییر شکل در مرزبان نامه دیده نمی شود.و کارکردهای واکنش قهرمان و میانجی گر نیز در کلیله و دمنه مشاهده نمی گردد.بیش ترین بسامدها در کلیله و دمنه به ترتیب خویشکاری های شرارت، نیاز، همدستی، فریبکاری، وضعیت اولیه را دارا هستند و در مرزبان نامه نیز نیاز، وضعیت اولیه، مجازات/خویشکاری بخشنده/شرارت به ترتیب دارای بیشترین بسامد خویشکاری ها هستند.

حال در زیر به شرح مهم ترین خویشکاری ها بررسی شخصیت های داستان در هر دو اثر می پردازیم.

شرارت یا نیاز

در نظام پیشنهادی پراپ داستان با شرارت یک شریر شروع می شود و در صورتی که شرارتی رخ ندهد، کمبود یا نیاز به داشتن چیزی یا کسی، داستان را به حرکت می اندازد. این دو نوع، یعنی وقوع شرارت یا کمبود و نیاز، مهم ترین مشکل های مقدماتی هستند. در چند داستان شریر پس از این که متوجه اشتباه خود می شود توبه کرده و متحول می شود. در نتیجه در زمره شخصیت قهرمان قرار می گیرد مانند داستان شیر و مرد تیر انداز که شیر متحول شده و دست از کارهای گذشته اش بر می دارد. در برخی داستان ها نیز مانند کبک انجیری و خرگوش و گربه ی روزه دار، شریر خود را در لباس یاریگر درآورده و به فریب و شرارت می پردازد. در داستان مرد نیک سرشت و هدهد، شریر لزوما یک شخصیت یا موجود خاصی نیست بلکه قضا و قدر است که باعث گرفتاری قهرمانمی شود.

شرارت ها در داستان ها به ترتیب عبارتند از:

شماره داستان	شرارت در داستان های کلیله
۱	غصبکردنخانه،کشتنوقتل، جهالتونپذیرفتننصیحتخیرخواهانه
۲	کشتن و قتل، دزدی ون خیانت

۳	دام نهادن و شکار حیوانات
۴	کشتن و قتل
۵	کشتن و قتل
۷	تهمت و تعجیل در کار، کشتن و قتل
۸	دزدی، جهالت و نپذیرفتن نصیحت خیرخواهانه
۹	کشتن و قتل، دام نهادن و شکار حیوانات، دزدی و خیانت

شماره داستان	شرارت در داستان های مرزبان نامه
۱	عدم مهمان نوازی
۳	دزدی، طمع
۴	دزدی
۵	دام نهادن و شکار حیوانات، خیانت
۶	دام نهادن و شکار حیوانات، دزدی و خیانت، خود بینی و غرور
۷	جهالت و نپذیرفتن نصیحت خیرخواهانه
۹	دزدی

کمبود یا نیاز

در اکثر داستان ها شخصیت داستان به نیازش دست می یابد و در چند مورد یا به خاطر جهل و نادانی قهرمان و یا به خاطر شریر، قهرمان نمی تواند نیازش را رفع کند.این کمبودها را هم می توان براساس بسامد و میزان تکرارشان در داستان ها به صورت های زیر طبقه بندی کرد:

در داستان های کلیله و دمنه

داستان	نیاز
۱	نیاز به خانه و حکم
۲	نیاز به رهایی و آزادی
۴	نیاز به رزق و پول، غذا و شکار و دارو
۶	نیاز به آب و کوچ کردن
۸	نیاز به رزق و پول، غذا و شکار

۹	نیاز به دارو ، نیاز به رهایی و آزادی

در داستان های مرزبان نامه

داستان	نیاز
۱	نیاز به خانه و کوچ کردن
۲	نیاز به رهایی و آزادی
۳	یاز به رزق و پول، غذا و شکار
۵	نیاز به رهایی و آزادی
۶	نیاز به رزق و پول، غذا و شکار
۷	نیاز به رزق و پول، غذا و شکار، نیاز به راحتی و آسودگی
۸	نیاز به رهایی و آزادی
۹	نیاز به رزق و پول، غذا و شکار، نیاز به راحتی و آسودگی

قهرمان قربانی و جستجوگر:

در الگوی پراپ، پس از مشخص شدن نیاز یا بروز مصیبت، شخصیت جدیدی وارد قصه می شود. این شخصیت قهرمان نام دارد. ورود قهرمان به قصه ممکن است به اشکال مختلف صورت بگیرد، ممکن است از قهرمان درخواست و یا به او فرمان داده شود. ممکن است قهرمان خود از ماجرا با خبر گردد و به طور داوطلبانه دست به اقدام بزند و ... قهرمان قصه ممکن است به یکی از دو صورت «قهرمان جستجوگر» یا «قهرمان قربانی شده» ظاهر شود؛ اگر قهرمان به جست و جوی شخص یا شی ناپدید شده بپردازد، قهرمان جست و جو گر نامیده می شود؛ اما اگر رشته داستان به سرنوشت کسی وابسته باشد که ناپدید شده است، و یا اینکه در آخر داستان با وجود همه ی زحماتش کشته می شود و یا حتی در ابتدای داستان نیز این شخصیت به نحوی به قتل می رسدو مرگ وی تاثیر بسزایی در جریان داستان دارد، این قهرمان قربانی شده نام می گیرد .

پراپ تاکید می کند که احتمالا موردی وجود نخواهد داشت که قصه هم قهرمان جست و جو گر و هم قهرمان قربانی شده داشته باشد؛ اما این نظریه فقط در مورد قصه های یک حرکتی می تواند صحیح باشد .در قصه هایی که از بیش از یک حرکت تشکیل شده است، گاهی قهرمان یکی از حرکت ها جست و جو گر و قهرمان حرکت دیگر قربانی شده است.و نمونه های آن را در کلیله و دمنه و کرزبان نامه به وفور می توان مشاهده

کرد.مانند داستان پس در این جا ما این استثنا را به نظریه پراپ بیفزاییم زیرا هردو قهرمان جستجوگر و قربانی شده را می بینیم.

شش قهرمان قربانی در داستان های مورد بررسی دیده شد:

۱. در داستان های مرزبان نامه تنها یک مورد و آن هم در داستان موش با گربه، موش هم در نقش قهرمان قربانی و هم در نقش یاریگر ایفای نقش می کند که در آخر داستان کشته می شود. و گربه نییز قهرمان جست و جو گر که به کمک قهرمان قربانی نجات می یاید.

در داستان های کلیله و دمنه نیز قهرمان قربانی به شرح زیر است:

۲. داستان کبک انجیری، که کبک و خرگوش هر دو قهرمان قربانی هستند. در اینجا قهرمان جست و جوگر زاغ است که راوی و ناظر داستان است.
۳. شیر و روباه و خر که در این داستان خر قهرمان قربانی و شیر قهرمان جست و جوگر است.
۴. داستان شیر و گاو که شتر قربانی و شیر قهرمان داستان است.
۵. شیر و مرد تیر انداز که دو بچه شیر قهرمان قربانی و شیر قهرمان جست و جوگر است.
۶. دو کبوتر، کبوتر نر قهرمان جستجوگر و کبوتر ماده قهرمان قربانی است.

برخورد با یاریگر- دریافت عامل جادو

در الگوی پراپ، ترکیب خویشکاری های شرارت، میانجیگری، مقابله آغازین و عزیمت «فاجعه» یا «گره پیچ» قصه را تشکیل می دهد. از این پس، شخصیت جدیدی وارد قصه می شود. پراپ این شخصیت جدید را «بخشنده» یا «تدارک بیننده» می نامد. به کمک بخشنده، قهرمان جست و جو گر یا قهرمان قربانی شده وسیله ای دریافت می کند که ترمیم مصیبت را امکان پذیر می سازد؛ اما گاهی قبل از دریافت این وسیله، قهرمان مجبور است یک رشته اعمال انجام دهد؛ اعمالی که استحقاق او را در دریافت وسیله مورد نظر ثابت می کند. در اکثر موارد نیز یاریگر بدون درخواست به قهرمان کمک می کند.

شیو های دستیابی به عامل جادو نیز تقریبا در تمام موارد قهرمان با هوش و ذکاوت خود و یا با کمک سخن یا کمکی از جانب یاریگر به شیء جادو دست می یابد.

گاهی شریر در قالب یاریگر و خویشکاری بخشنده به سراغ هردو قهرمان رفته. مانند داستان شیر و روباه و خر یا کبک انجیری در واقع شریر در ظاهر یاریگر است. و نکته ی دیگر این که قهرمان زمانی که برای منافع خویش است و به کمک نیاز دارد با شریر همدستی و کمک کرده و درنقش یاریگر با شروط ایفای نقش می کند. و نکته ی آخر این که در داستان شتر و شتر بان کمک یاریگر نتوانسته راهگشا باشد و فقط در یک دوره موقت و کوتاه توانسته به قهرمان کمک کند و قهرمان نتوانسته به درستی از راهنمایی یاریگر استفاده کند.

تنبیه شریر(U)

پس از یافتن شریر و خنثی کردن رفتارهای شرارت آمیز و زیان کاری های او، شریر به مجازات کارهای نادرست خویش می رسد. تنبیه عامل شرارت به صورت های زیر در داستان ها اعمال می شود:

کشتن، هجران یار، کتک خوردن و شکنجه، عزل و تبعید،فرود به زمین، نقصان در مال

ج: عروسی(W): عروسی در معنای خاص و ازدواج در یک مورد از داستان ها به چشم خورد:. در داستان های مرزبان نامه، داستان خره به ماه و بزرجمهر که این دو شخصیت با هم ازدواج می کنند.در موارد دیگر اگر داستان به دادن پست و منصب یا پاداش و صله و... ختم شد در زیرمجموعه عروسی ذکر شده است.

توالی کارکردها:در داستان هایی روایت شده در هر دو اثر، هیچ قاعده معینی برای تعیین توالی کارکردها وجود ندارد و نمی توان الگوهای دقیق ومستندی برای ترتیب در پی هم آمدن آن ها تنظیم کرد.

کاملا طبیعی است که در نظامی خلاق مانند قصه گویی، هر راوی بنابر سلیقه و حافظه خویش و با در نظر گرفتن احوال شنوندگان، عناصری را پیش و پس، حذف یا اضافه می کنندو راویان هنرمند، آن چه را که شنیده اند طوطی وار نقل نمی کنند، بلکه در آن دست می برند و آن را مطابق با حال و هوای خویش و خاطبان روایت می کند. از این رو تلاش برای به نظم درآوردن و قاعده مندی کردن کارکردها راهی به جایی نمی برد.

منابع

۸. اخلاقی، اکبر(۱۳۷۷)، تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار، انتشارات نقش خورشید، چاپ کوثر، نوبت اول

۹. اسکولز رابرت، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری، چاپ دوم،۱۳۸۳، تهران،آگاه.

۱۰. انوشه- حسن(۱۳۸۱)، فرهنگنامه ادبی فارسی، ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم.

۱۱. پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، مترجم: بدره ای، فریدون، انتشارات توس

۱۲. تولان، مایکل (۱۳۶۸) روایت شناسی، درآمدی زبان شناختی- انتقادی، ترجمهٔ فاطمهٔ علوی و فاطمه نعمتی، چاپ اول، تهران، سمت.

۱۳. خائفی، فیضی گنجین، عباس، جعفر (زمستان ۱۳۸۶) «تجزیه و تحلیل قصه سمعک عیار بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ» فصلنامهٔ پژوهش های ادبی سال پنج، شمارهٔ ۱۸.

۱۴. ریکور، پل(۱۳۸۴) رمان و حکایت، پیکربندی زمان در حکایت داستانی، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران، گام نو.

۱۵. قافله باشی، سید اسماعیل، بهروز، سیده زیبا(۱۳۸۶)، نقد ریخت شناسی حکایت های کشف المحجوب و تذکره الاولیاء، فصلنامه پژوهش های ادبی، سال ۵، ش ۱۸، زمستان. صص ۱۱۷-۱۴۰

۱۶. منشی، ابوالمعالی نصر الله، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینویی تهرانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۱.

۱۷. وراوینی، مرزبان نامه

بررسی شیوه های تاثیر ادب غنایی در مرزبان نامه

مهدی عیسی زاده [۱]

دکتر عبدالله طلوعی آذر [۲]

چکیده

مرزبان نامه یکی از آثار گرانقیمت ادب فارسی است که در قرن چهارم توسط مرزبان بن رستم شروین به گویش طبری باستان تالیف شده به سبب ارزش و اهمیتی که داشته در قرن هفتم توسط نویسنده توانا، سعدالدین وراوینی به زبان فارسی دری بازنویسی شده است. سبک نویسندگی این کتاب که از نوع ادب تمثیلی(فابل) است متضمن حکایات و داستان هایی از زبان حیوانات است این نوع داستان پردازی در ایران و هند بدان سبب معمول بوده که پند و اندرز مستقیم بر خوانندگان جذابیت نداشته و انتقاد از پادشاهان مستبد برای خوانندگان بیم جان داشته است از سطوح ادبی سبک این اثر نیز می توان به آراستن این نثر به زیورهای بدیعی و بیانی و آوردن اشعار عربی و فارسی در متن کتاب است.امّا آنچه برای نویسندگان این مقاله اهمیت دارد بررسی چگونگی استفاده از واژگان و مطالب و مضامین ادب غنایی برای پروراندن محتوای حکایات و داستان های این اثر می باشد.

کلید واژه: مرزبان نامه، عشق، واژگان ادب غنایی.

۱-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (غنایی) دانشگاه ارومیه mehdi_issazadeh@yahoo.com

۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه a.toloeiazar@urmia.ac.ir

مقدمه

محققان و نظریه پردازان ادبیات برای داشتن نگاه علمی به ادبیات آن را به انواع مختلفی دسته بندی می کنند. دسته بندی آثار ادبی هم در یونان باستان و غرب و هم در ایران سابقه زیادی دارد[1] به طوری که محققان یونان باستان مانند هوراس و ارسطو اصطلاح انواع ادبی را به کار برده اند. (شمیسا،۱۳۸۳:۲۰)

یکی از انواع ادبی در یونان باستان و اروپا و ایران ادب غنایی می باشد که غالباً به صورت نظم و اندکی هم به صورت نثر در ادب فارسی مشاهده می شود اما درغرب منحصر به صورت نظم می باشد.

ادب غنایی با همه تفاوتهایی که در تعاریف و قالبهای آن در اروپا و ادب فارسی وجود دارد به آثاری گفته می شود که به عواطف و احساسات بشر مربوط می شود. عواطفی و احساساتی که علیرغم جنبهٔ شخصی داشتن به جامعه شاعر نیز مربوط می شود چرا که شاعر فردی است که در اجتماع زندگی می کند و از آن تاثیر می پذیرد و احساسات او با احساسات جامعه پیوند می یابد. (رزمجو،۱۳۷۰:۲۶) و تمام احساسات شاعر و جامعه از نرم ترین آن تا درشت ترین آن با همه واقعیات اجتماعی در ادب غنایی انعکاس می یابد. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶:۲۶)

عواطف و احساسات هنرمند علاوه بر آثاری که از نوع ادب غنایی به حساب می آیند در انواع دیگر ادبیات مانند ادبیات تعلیمی نیز انعکاس می یابد و در آن تاثیر می گذارد. قدرت تاثیر گذاری و انعکاس ادب غنایی در انواع دیگر ادبی یکی از موضوعاتی است که محققان کمتری بدان پرداخته اند.

امّا به سبب این که عواطف و احساسات بشری همواره به صورت آگاهانه و نا آگاهانه بر قلم او جاری می شود و بر آثار او اثر می گذارد و حتی در تالیفاتی که نویسنده قصد تعلیم و انتقاد دارد منعکس می شود نویسندگان این مقاله بر آن شدند با مطالعه ی تلمیحات، تشبیهات، مضامین و واژگان غنایی مرزبان نامه به این مسائل بپردازند که ادب غنایی چگونه در ادب داستانی انعکاس یافته و چه تاثیری بر داستان های آن گذاشته و چه تفاوتی در فضای داستانها و محتوای آن ایجاد کرده است. بدین سبب پس از تقسیم بندی انواع عشق که موضوع اصلی ادب غنایی است به بررسی چگونگی تاثیر واژگان، مضامین، صور خیال ادب غنایی بر متن مرزبان نامه می پردازیم.

عشق مرد به همسر خویش

در داستان ایراجسته با خسرو نوعی ازعشق (عشق مرد به همسر خویش) مطرح شده که با عشق غزلیات عاشقانه تفاوت دارد اما نویسنده مانند غزلهای عاشقانه، رخ معشوق (زن) را به آفتاب و عارضش را به ماه تشبیه کرده و از واژگانی مانند عشق، زار، عارض، رخ، عزیز، گوشه خاطر، یاسمین، مشکین، شکر، نقل، جمال، نرگسدان، یاسمین، نرگس، ارغوان، بضع (هم آغوشی)، سمن عذار، بنفشه موی، سوسن وار و ...استفاده کرده است.

در این داستان که درونمایه آن زیرکی ایراجسته وزیر و به خطر انداختن جانش برای کار پادشاه و سرور خود است خسرو ابتدا دستور به کشتن زنش می دهد اما وزیر، زن آبستن او را در امان خود نگه داشته و پس از به دنیا آمدن فرزند شاه، آنان را به صورت پنهانی نگه می دارد و بعد از هفت سال که شاه از کرده خود پشیمان شده به پیشگاه شاه عرضه می کند شاه بعد از فراق طولانی به وصال زن و فرزندش می رسد و از شدت خوشحالی بیهوش شده و پس از به هوش آمدن ابیات عاشقانه زیر را می سراید؛

«اَهلاً وَ سَهلاً بِالَّتِی جَادَت عَلَیَّ بِعِلَّةِ
اَهلاً بِهَا وَ بِوَصلِهَا مِن بَعدِ طُولِ الهِجرَةِ
اَدِرِ المُدَامَ وَ غَنِّنِی اَهلاً وَ سَهلاً بِالتَّیِ

اخوش و نکو حال باد آنکه بر من (عاشق خود) در بیماری عشق مهر آورد .خوشا وی و وصال وی پس از دوری دراز،(ای ساقی) شراب بگردش آور و بگو: خوش و نکوحال باد آنکه (برمن در بیماری عشق مهر آورد». (وراوینی، ۱۳۸۹: ۶۳۱)

نویسنده برای تبین مطالب خود که از زبان موش و جادو بیان شده این داستان را آورده که وزیر جان خود را به سبب مصلحت سرور خود به خطر می اندازد و به سبب علاقه و محبتی که شاه نسبت به همسر خود دارد و به مناسبت فضای عاطفی که بر محتوای داستان غالب است از واژگان غنایی ذکر شده استفاده می کند و هم چنین از صورخیال موجود در ادب غنایی و غزل های عاشقانه بهره می برد و در آخر داستان از زبان شاه ابیات عاشقانه ی می سراید و سه بیت عربی در متن خود می آورد. تا با نشان دادن شدت علاقه ای که شاه نسبت به همسر خود دارد از جان گذشتگی وزیر را که مضمون اصلی داستان است برجسته کند.

عشق به دختر زیبا روی

داستان دیگری که ادب غنایی و عشق به دختر زیبا روی در آن انعکاس یافته است داستان خرّه نما با بهرام گور است درون مایهٔ این داستان رابطه ی رعیت و پادشاه و رضایت این دو قشر اجتماعی از هم است با توجّه به حوادث داستان که مضمونی عاشقانه دارد داستان با واژگان و ترکیبات عاشقانه شروع می شود و نویسنده ابر را در تیرگی به شب انتظار مشتاقان به وصال جمال دوست و از نظر بارندگی و ریختن قطرات باران به دیدهٔ اشک بار عاشقان بر فراق معشوق تشبیه کرده و مشبه به تشبیهات خود را با مضمون داستان هماهنگ کرده است اما به سبب درون مایهٔ داستان به وصف دختر خرّه نما نمی پردازد و فقط روی نیکوی او را به نظافت ظرف و خوی پاکیزه او را به لطافت شراب تشبیه می کند و سپس شرابی که برای بهرام گور می آورند را به گلگونهٔ عارض گلرخان و نقل آن را در حلاوت به بوسهٔ شکر لبان تشبیه می کند و از خود بهرام گور هنگامی که می خواهد سرّ خاطر خود را بیان کند از ترکیب « عشاق وار » یاد می کند.

بهرام گور خواستار کنیزکی برای مشاهده و باز رهاندن خود از غم غربت می شود[۳].و هنگامی که به تماشای منظر روحانی دختر خرّه نما راضی می شود و از رنج روزگار بر می آساید این بیت عاشقانه را زیر لب زمزمه می کند.

در دست منی دست نیازم به تو برد دردا که در آب تشنه می باید برد

(وراوینی، ۶۴:۱۳۸۹)

بدین ترتیب بهرام گور عاشق دخترخرّه نما می شود و پای دلش در گل عشق فرو می رود و پنهانی (در دل خود) مهرهٔ عشق آن زهره عذار می بازد تا سرانجام تدبیر کرده و او را با اکرام و اجلال به عقد خود در می آورد با اینکه در این داستان از فراق و وصال غزلهای عاشقانه ادب غنایی فارسی خبری نیست و جور و جفای معشوق وجود ندارد اما عشق و عاطفه که بشر حتی در هنگامهٔ نبرد نیز از آن گریزی ندارد مضمون اصلی این داستان است.

در این داستان که محتوای آن توجه و مهر پادشاه به رعیت و رضایت این دو قشر از هم است نویسنده توجّه و مهر پادشاه به رعیت را به صورت عشق پادشاه به دختر زیبا روی رعیت متجلی ساخته تا خواننده را به توجه بیشتر به داستان برانگیزاند و داستان سبب ملال مخاطب نشود. و برای ایجاد تناسب بین محتوا و مضمون داستان با واژگان ،صورخیال و ترکیبات از تشبیهات عاشقانه و متناسب با ادب غنایی استفاده کرده است.

برادر دوستی و علاقه زن به برادر خود

در داستان دیگر که عنوان آن «حکایت هنبوی با ضحّاک» است که در آن ملک زاده به پادشاه می گوید که از گردش روزگار عوض ذات همایون مبارک او هیچ کس نیست و کسی را بر او ترجیح نمی دهد و برای این مطلب حکایات هنبوی را می آورد که از بین برادر و فرزند و شوهر خود که مغزشان باید طعمهٔ ضحّاک شود برادر خود را نجات می دهد و ضحّاک هر سه را به خاطر هنبوی و دلایلی که برای نجات برادر خود می آورد می بخشد. نویسنده از زبان ملک زاده برای ترجیح پادشاه به افراد دیگر خانواده، داستان هنبوی را می آورد و او را عملاً در سه راهی انتخاب بین یکی از برادر و فرزند و شوهر خود متحیر می کند تا میزان علاقه ملک زاده به پادشاه و ترجیح او به همه افراد را به صورت عملی نشان دهد و برای برجسته کردن این علاقه و احساس و متناسب ساختن ساختار داستان با محتوای عاطفی آن از تشبیهاتی که بار عاطفی دارند استفاده کرده و شوهر را به نور دیده[۴] ، پسر را به آرامش دل و برادر را به آرایش زندگانی تشبیه می کند و از ترکیبات و جملاتی که دارای بار عاطفی هستند استفاده می کند مانند؛ « خاک تظلّم بر سر کنان نوحهٔ درد آمیز در گرفته» یا «مهر موالفت و موافقت در نهاد او بجنبید» و « خوناب حسرت به رخسار ریزان با خود اندیشید». (وراوینی، ۶۴:۱۳۸۹)

هم چنین از تشبیهات متداول در غزل های عاشقانه مانند تشبیه فراق به آتش و وصال به آب استفاده می کند تا بین فضای داستان و محتوای آن تناسب ایجاد کند.

علاقه به موسیقی

یکی دیگر از مطالب مرتبط با ادبیات غنایی در مرزبان نامه خنیاگری است که در داستان گرگ خنیاگر دوست با شبان آمده است محتوای این داستان دست کشیدن از آیین اسلاف است که گرگ از آیین پدران خود دست بر می دارد و به سبب علاقه ای که به موسیقی دارد می خواهد طعمهٔ خود را با ساز و نوای بزغاله بخورد که دچار زخم چوب شان شده و طعمهٔ خود را از دست می دهد نویسنده در این داستان نیز برای تنوع بخشیدن به داستان و جلوگیری از یکنواختی از واژگان موسیقی مانند؛ آهنگ، مطربان خوش زخم، مغّنیان غزل سرای، الحان خوش، غزلهای خسروانه و ... استفاده می کند که می تواند مبیّن ملازمت او در دربار و زندگی درباری باشد.

عشق به حیوان

یکی دیگر از داستانهایی که در آن عاطفه انسانی مطرح شده داستان « آهو و موش و عقاب » است.

محتوای این داستان گرفتن افتاده و کمک به افراد ضعیف است. در این داستان صیّاد غزال زیبایی را که « به هزار غزل و نسیب، تشیب عشق جمال لحضات و دلال خطرات او نتوان کرد » (وراوینی، ۱۲۷:۱۳۸۹) را شکار می کند و از روی ترحم از کشتن آن صرف نظر می کند در راه نیک مردی آن را خریده و آزاد می کند هم نوعی عاطفه بشری در آن مطرح شده که بیانگر حس ترحم و زیبایی شناسی انسان است و هم از ترکیبات و تشبیهات متناسب با ادب غنایی مانند: « گاه در چشمش خیال غمزۀ خوبان دیدی، گاه بر گردنش زیور حسن دلبران بستی » (همان) استفاده می کند و برای تنوّع بخشیدن به داستان های خود از ادب غنایی بهره می گیرد.

عشق به فرزند

در داستان دیوانه با خسرو نوعی دیگر از عشق وجود دارد که فقط یک بار در مرزبان نامه از آن سخن به میان آمده است و آن عشق به فرزند و محبت پدر به فرزند از دست رفتۀ خویش است که پس از مرگ فرزندش فراوان در سوگ او گریه و زاری می کند. این نوع عاطفه که منشاء آن غم و اندوه است سبب پدید آمدن اشعار مرثیه می شود که زیر ژانر ادب غنایی است نویسنده برای ایجاد ارتباط بین محتوا و فضای داستان از واژگان ادب غنایی مانند دلبند جان، پیوند دل، قلق و جزع، اشک، اندوه، داغ فراق، جگر گوشه، دل و ... استفاده کرده است.

علاقه به دوست و وفاداری به عهد و پیمان

نوع دیگری از عشق و محبت که در مرزبان نامه از آن سخن به میان آمده است دوست پیدا کردن و محبت به دوستان صادق است که بازرگان پسر خود را به آن سفارش می کند و برای تفهیم پسر خود «داستان دهقان با پسر خود» را بیان می کند داستانی که پسر دهقان پس از در گذشت پدر «خواسته و ساخته» پدر را با دوستان اسراف کار بر باد می دهد و مادر او که زنی دانا و نیکو رای است برای تشخیص دوستان واقعی و دوستان رایگان خور ابیات زیر را ذکر می کند

یار هم کاسه هست بسیاری لیک همدرد کم بود باری
چه بود عهد عشق لقمه زنان بی مدد چون چراغ بیوه زنان

هرزه دان هم شریف و هم خس را کو کسی کو کسی بود کس را
(وراوینی، ۱۳۸۹:۱۶۳)

از انواع این عشق حکایت بازرگان با دوست دانا می باشد که بازرگان برای نشان دادن دوستی خود با دوست دانا برای آگاه کردن فرزندش دوستش را مورد آزمایش قرار می دهد و دوستش خواهش او را برای پذیرفتن او و فردی را که به صورت ساختگی به قتل رسانده ، قبول کرده و پس از شنیدن علت آزمایش و اصل داستان انگشت قبول بر چشم نهاده و این بیت را می خواند؛

تا هرچ ترا باشد و تا هرک تر است یکسو ننهی، حدیث عشق از تو خطاست
(همان، ۱۷۱)

در این دو داستان که نویسنده از واژگان ادب غنایی مانند؛ یار، عشق، رقیب، هم درد، راز معشوق، حدیث عشق و... استفاده کرده است و برای مقایسه دوستی انسانهای هم کاسه و هم درد از ابیات تعلیمی که واژگان غنایی دارد استفاده کرده و به تعلّق و ارادت دوستان صادق به یکدیگر جنبهٔ عاطفی داده تا میزان تاثیر گذاری داستان را شدت بخشد.

عشق زن به مردی غیر از شوی خویش

در مرزبان نامه نوعی دیگر از عشق هست که در آن زن جوان شوهردار به صورت پنهانی با مرد دیگری نرد عشق می بازد که خالی از تمتّع جسمانی و میل جنسی نیست در این نوع داستان ها که محتوای آن بیان پند و نصیحتی است نویسنده برای پروراندن مطلب خود از سه شخصیت زن، شوهر زن و مرد دیگری که با زن رابطهٔ عاطفی و جنسی دارد بهره می برد که بی تفاوت به سه ضلع مثلث عاشق، معشوق و رقیب در ادب غنایی نیست که در چهار داستان مرزبان نامه به نوعی به آن بر می خوریم. مانند: «داستان زن دیبا فروش و کفشگر»در این داستان که محتوای آن توصیه خواننده به گستاخ نشدن در کارها و عجله نکردن در امور است و اینکه در هیچ کاری بدون تجربه و امتحان تعجیل روا ندارد سه ضلع مثلث مذکور را می توان دید که یکی دیبا فروش، دومی زن او و سومی پسر کفشگر است که با زن دیبا فروش رابطهٔ عاشقانه اروتیک دارد در این داستان علاوه بر حضور مثلث عشق واژه های ادب غنایی مانند؛ ماه، مشک ، غماز، دیرینهٔ سودا، حجرهٔ وصال، ملاقات و... قابل توجه است. که می تواند هم ناشی از اصل داستان باشد و هم تاثیر ادب غنایی در آن.

در داب غنایی وجود عاشق، معشوق و رقیب سابقه دیرینه ای دارد. و در ادب قرن ششم و هفتم به اوج خود رسیده است[۵].

یکی دیگر از داستان هایی که مثلث مذکور در آن حضور دارد «داستان جولاهه با مار» است که زن جولاهه پیشه (بافنده) با مرد دیگری عقد الفت بسته و راه خیانت گشوده بود در این داستان مانند داستان قبلی مضامین و واژگان غنایی دیده نمی شود اما از جهت حضور مثلث عاشق، معشوق و رقیب که در اینجا نیز مانند « داستان زن دیبا فروش و کفشگر» سه شخصیت زن، شوهر زن و مرددیگری که یا زن رابطهٔ عاطفی و جنسی دارد دارای اهمیت است.

در این داستان برای بیان شدّت عشق و اتحّاد زن پاکیزه صورت آلوده صفت با دوست خود ابیات زیر را از قول آن دو می آورد:

ای کرده یکی، هرچ دوئی با من تو فرقی نگذاشتی ز خود تا من تو
این عشق مرا با تو چنان یکتا کرد کاندر غلطم که تو منی یا من تو

(همان، ۵۷۶)

نمونهٔ دیگر این عشق نکوهیده و مذموم را در« داستان درودگر با زن خویش» می بینیم. در این داستان نیز زن به شوهر خود خیانت کرده و با مرد دیگری رابطهٔ عاشقانه بر قرار می کند استفاده ای که در این داستان نویسنده از ادب غنایی کرده است علاوه بر اشاره به رابطهٔ عاشقانه زن درودگر با دوست خود اشاره به زیبایی زن و در عین حال حیله گری و نیرنگ بازی اوست [۶] که از ویژگی های معشوق در ادب فارسی است هنگامی که می گوید: «و الحق اگرچ نقش نگارخانهٔ خوبی و جمال بود. نقش بندی میل زنان هم بکمال دانستی و از کارگاه عمل صورتها انگیختی که در مطالعهٔ آن چشم عقل خیره شدی» (همان، ۶۱۷) در ادب غنایی نیز اکثر شاعران معشوق را با ویژگیهای زیبایی و حیله گری توصیف کرده اند. مانند:

به فروغ رخ زهره صفتت به فریب دل هاروت فنت

(خاقانی، ۱۳۷۹: ۳۳۹)

خاقانی رخ و چهره معشوق را در زیبایی به زهره و دل او را در فریب کاری به هاروت تشبیه کرده است و این مضمون تا قرنها در ادب غنایی فارسی رواج دارد.

در این داستان نویسنده متناسب با دوستی و عشق این دو از واژگان غزل سرایان ، نگارخانه، جمال، مژگان، سلسهٔ عشق و ... استفاده کرده است.

داستان دیگری که سه شخصیت مذکور به نوعی در آن حضور دارند «داستان مرد بازرگان با زن خویش» می باشد. در این داستان که محتوای آن توصیهٔ مخاطب به صبر و عدم تبعیت از هوس است می توان شخصیت زن این داستان را با معشوق ادب غنایی سنجید که بی وفایی ویژگی بارز شخصیت او می باشد به طوری که در غیاب شوهرش به دلیل نیاز به وجه معاش با شوهری دیگر پیمان زناشویی بسته و مهر و پیمان شوهر سابق را فراموش کرده است.

در این ۴ داستان نویسنده به نوعی از ادب غنایی عصر خویش متاثر بوده که هردو از جامعه عصر شاعر و نویسنده تاثیر می پذیرند به طوری که هم می توان گفت این دو روی هم تاثیر می گذارند و هم می توان بر آن بود که هر دو عامل از عوامل اجتماعی عصر تاثیر می پذیرند. اما وجود واژگان و مضامین غنایی در داستانها نظر اول را بیشتر تایید می کند.

به کار گیری صرف مضامین غنایی بدون اظهار عاطفه برای تبیین مطالب داستان

در مواردی هم نویسنده بدون اینکه از عشق یا عاطفه و دوست داشتن صحبت کند برای بیان مطالب داستان از واژگان غنایی مانند ناز و نیاز و عاشق و معشوق استفاده می کند مانند«داستان موش با گربه» هنگامی که خروس با مشاهده دوستی گربه با موش و ترس از بی نیازی گربه از مصادقت او برای انقطاع مودّت آنان چاره ای می اندیشد چرا که پیش خود فکر می کند «عاشق نیز ناز معشوق چندان کشد که نیازمند او بود و با او چندان بپیوندد که دل در مهر دیگری نبندد.» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۳۸۶)

در داستان دیگری که نویسنده می خواهد به بیان خواستگاری بوم از بچه زاغ بپردازد برای ایجاد تناسب بین فضای داستان از واژگان غنایی مانند؛ جلوه گاه، جمال طاووس، چمن، بلبل، نوا، بلبله، چمانه، سودا، شادی و.. استفاده می کند.

یکی دیگر از داستانهایی که نویسنده برای تبیین پند خود که مبتنی برگماشتن فردی صاحب بصیرت و بیدار دل در کارهاست به مقایسهٔ فردی که شخصاً و از روی مهر و محبت همسر خود را برگزیده با فردی که پدر و مادر برایش زن انتخاب کرده اند می پردازد بیش از داستانهای دیگر از واژگان ادب غنایی مانند؛ چنگ، نوای بلبل، فراق، برگ گل، سماع، عشق، دل، غوانی، عشق بازی، وصال و فراق، نالهٔ عشاق، آرزوی دل، سوز، جان و... استفاده کرده است.

تاثیری که این داستان از ادب غنایی گرفته فقط به واژگان فوق محدود نشده بلکه نویسنده با آگاهی که از ادب عاشقانه عرب و فارسی داشته غبطه ناهید بر تردستی خنیاگر و به هیجان آمدن او را به سوختن و ناله سردادن دعد در فراق رباب تشبیه کرده است.

دعد و رباب از عاشق و معشوق ادب عرب هستند که لغت نامه دهخدا آنان را «دو معشوقه مثلی عرب یا عاشق و معشوقه ای از آنان» می داند و در شعر شعرای فارسی قبل و بعد از مرزبان نامه اسم آنان ذکر شده است، مانند:

از دل عالم مپرس حالت صبح دلش بر کر عنّین مخوان قصه دعد و رباب

(خاقانی، ۱۳۳۸:۴۱۰)

همیشه تا که به عشق اندرون خبر گوید زحال عروه وعفرا و حال دعد و رباب

(معزی، ۱۳۸۵:۴۱)

بازگشتم به نعت سیّد قاب برگرفتم ز روی دعد نقاب

(سنایی، ۱۳۸۶: ۵۹)

وان نقاب عقیق رنگ تو را کرد خوش خوش به زرّ ناب خضاب

چند گفتی و بر رباب زدی غزل دعد بر صفات رباب

(ناصر خسرو، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

این استفاده نویسنده از شخصیت های ادب غنایی سبب تنوع در داستانها و جذب مخاطب می شود و خواننده از خواندن داستانها ملول نمی گردد.

نتیجه

با بررسی داستانها و حکایات مرزبان نامه می توان دریافت که عواطف و احساسات بشری به صورت نا خود آگاه در آثار تعلیمی منعکس شده و سبب تنوع بخشیدن به اثر وجلوگیری از یکنواختی آن و در نهایت جلوگیری از ملالت مخاطب می شود. علاوه بر این گاهی نویسنده توانا برای پروراندن مطالب و پند و اندرز و داستانهای خود از واژگان و مضامین ادب غنایی استفاده کرده و فضای داستانها و حکایات خود را تنوع بخشیده و معنای موجود را به صورت ادبی تری به خواننده منتقل می کند.

وراوینی هم از این روش به خوبی بهره گرفته و هم از صور خیال و تلمیحات و تشبیهات

موجود در ادب غنایی برای نیل به مقصود خود بهترین استفاده را کرده است تا جایی که یکی از روشهای تاثیر گذاری او در خواننده استفاده از این روش بوده است.
با نگارش این تحقیق می توان امیدوار بود که با بررسی تاثیر مضامین و واژگان ادب غنایی بر روی انواع دیگر ادبیات و اهداف و کارکردی که این بهره گیری داشته به نتایج علمی تر و مسّلم تری برسیم.

پی نوشت

۱. در ایران کمتر از غرب بدان توجه نشان داده اند و سابقه کمتری نسبت به غرب دارد.
۲. در زیر رخ چو آفتاب او آن غبغب چون دو هفته ماهش بین
(فلکی شروانی، درج ۴: غزل ها)
شبانگه آفتاب آوردی از رخ مرا عهد سلیمان تازه کردی
(خاقانی، ۱۳۷۹: ۴۴۵)
یا مثالهای متعدد دیگر که در آثار غنایی قبل و بعد از مرزبان نامه به وفور یافته می شود.
۳. در این داستان بر خلاف داستانهای دیگر مرزبان نامه میل جنسی و مسائل جنسی مطرح نمی شود و بهرام گور برای رسیدن به آرامش به نظر بازی اکتفا می کند.
۴. نور دیده در ادب غنایی فارسی معمولا به عنوان مشبه به عزیز از دست رفته به کار می رود. مانند:
شمع گویای من خموش نشست من چرا بانگ بر فلک نبرم
شیر میدان و شمسهٔ مجلس قرهٔ العین جان ابوالفارس
(خاقانی، درج ۴: در مرثیه خواجه ابوالفارس)
یا هنگامی که حافظ در سوگ پسرش می گوید:
قره العین من آن میوه دل یادش باد که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

(دیوان، بی تا: ۹۱)

۵.

رفتم که حلقه زنم پنهان ز چشم رقیب آمد رقیب و سبک در ره گرفت مرا

(خاقانی، ۱۳۷۹: ۳۱۴)

گر نه ز رقیب ناخوشتی با خلوت او مرا نشستی

گر جمله بلا ز عشق بودی حقا که همه بلا خوشتی

(ادیب صابر، درج ۴: غزل شماره ۵۳)

قانع شده این از آن به بوئی و آن راضی از این به جستجوئی

از بیم تجسس رقیبان سازنده ز دور چون غریبان

(نظامی، ۱۳۹۳: ۵۴)

بودند بسی سوختگان گرد در او لیکن به سرا پرده او بار مرا بود

من سایه شدم او ز پس چشم رقیبان بر صورت من راست چو خورشید سما بود

(خاقانی، ۱۳۷۹: ۳۷۸)

از منت دانم حجابی نیست جز بیم رقیب کاش پنهان از رقیبان در حجابت دیدمی

(سعدی، ۱۳۸۴: ۷۳۸)

همچنین در ادبیات غنایی بعد از مرزبان نامه نیز حضور این مثلث ادامه داشته است که شواهد فراوانی برای آن قابل ذکر است.

منابع

حافظ، شمس الدین محمد (بی تا). ***دیوان اشعار***. تهران: نشرلقمان.

خاقانی، افضل الدین بدیل(۱۳۷۹). ***دیوان***. با مقدمه استاد بدیع الزمان فروزانفر، به اهتمام جهانگیر منصور. چاپ اول، تهران: نشر گل آرا.

خاقانی، افضل الدین بدیل(۱۳۳۸). ***دیوان***. به کوشش ضیاء الدین سجادی. چاپ اول، تهران: انتشارات زوار.

رزمجو، حسین(۱۳۷۰). ***انواع ادبی***. چاپ اول، تهران:آستان قدس رضوی.

سعدی، مشرف الدین (۱۳۸۴). ***کلّیات سعدی***. چاپ دوم.

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۶). ***حدیقه الحقیقه***. تصحیح مدرس رضوی. چاپ سوم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). ***زمینه اجتماعی شعر فارسی***.چاپ سوم. تهران: اختران.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۳) ***انواع ادبی***. چاپ دهم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۷) ***سبک شناسی نثر***. چاپ دوازدهم، تهران: نشرمیترا.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳) ***تاریخ ادبیات در ایران***. چاپ ششم، تهران: فردوس.

معزّی، امیر (۱۳۸۵) ***کلیات دیوان***. به تصحیح محمد رضا قنبری. چاپ اول، تهران: انتشارات زوار.

ناصرخسرو، ابومعین (۱۳۸۷). ***دیوان اشعار***. چاپ سوم، تهران: انتشارات معین.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۳) ***لیلی و مجنون***. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به اهتمام سعید حمیدیان. چاپ ششم، تهران: نشر قطره.

وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۹). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

بررسی عناصر اسطوره‌ای در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی

محمدکاظم کهدویی[۱]
زهرا دهقان دهنوی[۲]

چکیده:
موضوع مقالهٔ حاضر بررسی شاخصه‌های برجستهٔ اسطوره‌ای در برخی از افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی است که با توجه به ۲۰ افسانهٔ عاشقانهٔ ایرانی از نوع افسانه‌های سحرآمیز انجام شده است؛ در این افسانه‌ها به بررسی عناصر اسطوره‌ای در سه حوزهٔ اصلی عشق، عاشق و معشوق پرداخته شده و با نشان دادن الگویی ساختاری، فضاهای قابل تطبیق افسانه و اسطوره در این سه حوزه نشان داده شده است؛ در ترسیم این‌الگوها، ابتدا عناصر اسطوره‌ای تعریف شده‌اند و سابقهٔ این عناصر در اسطوره‌ها نشان داده شده است و سپس تجلی آنها در فضای افسانه مورد بررسی قرار گرفته است؛ در حوزهٔ عشق، وقوع عشق پیش از دیدار و منع شدگی و همچنین ممنوعیت آن قبل و بعد از وقوع، نزدیکی زیادی با فضای اسطوره‌ای دارد؛ در حوزهٔ ویژگی‌های عاشق افسانه‌ای، بلندمرتبگی، شیوهٔ غیرمعمول تولد، سن کم و سفر قهرمانانه از ویژگی‌های قابل تطبیق با اسطوره‌ها به شمار می‌روند و در مورد معشوق، جوانیِ جاودانه، ظاهر و قدرت غیرمعمول، دانش‌های خاص، خواستاران بی‌شمار، عبادت شدن، و پیوند با طبیعت از جمله ویژگی‌های اسطوره‌ای او به نظر می‌رسند.

واژگان کلیدی: افسانه؛ اسطوره؛ نقد اسطوره‌ای؛ ادبیات عامیانه؛ عشق

---

[۱] . استاد دانشگاه یزد.
[۲] . دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه یزد

مقدمه:

افسانهٔ عامیانه در معنی رایج آن روایتی نسبتاً کوتاه است از یک بخش یا همهٔ زندگی یک یا چند انسان که با انواعی از اغراق‌ها و معانی غیرمنطقی و یا غیررایج درآمیخته، سرگذشتی سرگرم کننده و هیجان انگیز پدید آورده است که معمولاً توسط یک قصه گو روایت می‌شود. در واقع «افسانه‌های عامیانه قصه‌های سنتی هستند که ... شامل انواعی هستند. [در گونهٔ] افسانه‌های پریان، غولها، عفریتها، جادوان، دیوها و هیولاها ظاهر میشوند و عناصر ماوراء طبیعی این قصه‌ها را تشکیل می‌دهند. پهلوانان و قهرمانان قصه‌های عامیانه همیشه مردان یا زنان معمولی هستند ... [و] ... مضمون‌های مهم افسانه‌های عامیانه زیرکی و نیرنگ، ارضای امیال و نیازهای انسان‌های معمولی و ... [است]. (بالازاده، ۱۳۷۱: ۷۷) و اسطوره روایتی است دربارهٔ عمل خارق‌العادهٔ خدایان و انسان‌های برجسته‌ای در زمان‌های آغازین که سرگذشت آنها و یا دلیل پدید آمدن آفریده‌ها یا سبب بنیانگزاری آیین‌ها را بیان می‌کند. در حقیقت اسطوره‌ها بخشی اساسی از داشته‌های فرهنگی و ادبی اقوام اند که «عموماً رویدادی ماوراء طبیعی را باز می‌گویند ... [و] از اعمال و کردار اشخاص و افراد غیرعادی و شگفت سخن می‌گویند.» (همان: ۷۸)

در زمینهٔ ارتباط اسطوره و افسانه باید گفت امروزه در حوزهٔ نقد ادبی دیگر به ادبیات عامیانه به چشم ادبیات سخیف و غیرقابل توجه که حرفی برای گفتن ندارد نگریسته نمی‌شود و می‌توان گفت اغلب ابزارهای نقد ادبی که در بررسی ادبیات کلاسیک استفاده می‌شود در بررسی ادبیات عامیانه یا شفاهی نیز کابرد دارد؛ نقد اسطوره‌شناختی نیز هم به عنوان یکی از انواع نقد در بررسی این نوع ادبیات میتواند راه‌گشا باشد؛ از سوی دیگر، در بررسی افسانه‌های عامیانه و بویژه افسانه‌های پریان باید توجه داشت که گاه «تعیین مرز میان اسطوره و افسانه امکان پذیر نیست؛ چون هردو نمایشگر نوع حکایتی یگانه اند. قصه های عامیانه و مردمی نیز از لحاظ ساختار حکایاتی مشابه اساطیر و حتی عین اساطیر اند و چنین مینماید که فرق عمدهٔ آن دو در این است که قصهٔ عامیانه فاقد جنبهٔ جدی خاصی است که مشخصهٔ اسطوره است»(فرای، ۱۳۷۴: ۱۰۶) اما شباهتهای بسیاری میان بن‌مایه‌های این دو نوع ادبی وجود دارد و «برای توجیه و تحلیل همانندی‌هایی که میان روایات مختلف این بن‌مایه[ها] در پهنهٔ جهان هست ... کافی است که از فرضیهٔ صور مثالی کارل گوستاو یونگ مدد بجوییم و در واقع این صور مثالی در بازپسین تحلیل چیزی جز اساطیر لایزال و پایدار و ماندگار نوع بشر نیستند.» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۶) «نورتروپ فرای اسطوره و افسانه را نمایشگر حکایتی یگانه می‌داند که روایت‌های شفاهی را در بردارند و هردو به ادبیات وابسته اند.» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۹)

اسطوره و افسانه هر دو بر اساس باورهای مردم شکل گرفته‌اند و می‌توان مشابهاتی مانند این موارد میان آن دو یافت: ابهام در زمان مکان؛ جادو و اعمال خارق‌العاده مانند پیکرگردانی، پرواز،

طلسم و تغییر شرایط جوی؛ دیوان؛ پریان؛ جانوران شگفت و ... .(مظفریان، ۱۳۹۱: ۱۳۵) و شاید در شرح دقیق‌تر ارتباط این دو نوع بتوان گفت «اسطوره می‌تواند در افسانه رخنه کند ... اما افسانه نمی‌تواند در اسطوره راه یابد.» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۹) بنابراین بررسی و تشخیص ردپای اسطوره در متن افسانه پژوهشی پذیرفتنی است که می‌تواند به شناخت بازتاب اسطوره در افسانه و ادبیات شفاهی کمک کند؛ چرا که «بازتاب اسطوره در ادبیات یا آشکار است یا به صورت مکتوم است.» (همان: ۸۸) که نیاز به تحلیل و ژرف‌کاوی بیشتر دارد.

افسانهٔ عاشقانه:

مضمون عشق و ازدواج از مضمون‌های رایج در افسانه‌های عامیانه است و بویژه یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های شخصیت‌های افسانه‌های پریان را شکل می‌دهد. «همان گونه که نامیرایی و جاودانگی بخشی از روایات اساطیری را تشکیل میدهد عشق نیز جایگاهی بس گسترده دارد بویژه در داستان های شرقی.» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۹۰) و به تعبیر دلاشو، هدف اصلی در بیشتر افسانه‌ها «جفت‌جویی» است. (دلاشو، ۱۳۶۴: ۱۹) و برجستگی عنصر عشق در این دسته از افسانه‌ها سبب قرارگرفتن آنها در دستهٔ جداگانه‌ای شده است که این دسته را می‌توان افسانه‌های عاشقانه نامید؛ افسانه‌های عاشقانه تیپ‌های ۸۵۰ تا ۹۹۹ فهرست آرنه ـ تامپسون و نیز تعدادی از افسانه‌های تیپ‌های ۳۰۰ تا ۷۴۹ را در بر می‌گیرد.(بیات، ۱۳۸۹: ۹۰) در این پژوهش نیز برای نشان دادن ویژگی‌های اسطوره‌ای افسانه‌های عاشقانه، از افسانه‌هایی از این نوع استفاده شده است و از میان آنان افسانه‌هایی که به نظر می‌رسد اشتراکات بیشتری با فضای اسطوره‌ای دارند انتخاب شده است.

هدف از پژوهش و جامعهٔ آماری تحقیق:

در این پژوهش سعی داریم با بررسی تعداد بیست افسانه از افسانه‌های جادویی رایج در ادبیات عامیانهٔ ایرانی، ارتباط روایت عاشقانهٔ این نوع افسانه‌ها را با روایت‌های اسطوره‌ای بررسی نماییم و ضمن نشان دادن این ارتباط و همسانی، ابعاد و شاخص‌های این رابطه را تعیین نموده با ذکر مثال‌هایی از افسانه‌ها و اسطوره‌ها، دستاوردی از عناصر اسطوره‌ای این افسانه‌ها را به صورت الگویی تکرار شونده نشان دهیم.

افسانه‌هایی که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌اند عبارت اند از:

۱.شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز(انجوی شیرازی، ۱۳۸۲ :۲۹)

۲. گل خندان(انجوی شیرازی، ۱۳۸۲ :۲۵۹)

۳. دختر نارنج و ترنج(انجوی شیرازی، ۱۳۸۲ :۵۲۱)

۴. باغ سیب(انجوی شیرازی، ۱۳۸۲ :۱۳۷)

۵.گلبانگ (کریستن‌سن، ۱۳۹۳: ۲۵)

۶. باغ گل زرد و گل سرخ و گل یاس (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۳۹)
۷. مغول دختر (کوهی کرمانی، ۱۳۱۴: ۵۳)
۸. ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۱۷۵)
۹. عوض الحیات (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۶۵۵)
۱۰. شاهزاده و ملکه خاتون (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۶۱۳)
۱۱. زرگیسو (قاسم زاده، ۱۳۹۳، ج۲: ۳۵۵)
۱۲. شاهرخ و نازپری(قاسم زاده، ۱۳۹۳، ج۲: ۵۶۷)
۱۳. زردپری (قاسم زاده، ۱۳۹۳، ج ۱: ۱۹)
۱۴. خورشید خاور و خرامان چین (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۵۰۱)
۱۵. دربند خانهٔ هفتم (قاسم زاده، ۱۳۹۲، ج۴: ۵۰۷)
۱۶. چل گزه مو (شاملو، ۱۳۷۹: ۲۲۴)
۱۷. قصهٔ شاهزاده اسماعیل و عرب زنگی
۱۸. ملک محمد و طلسم دختر شاپورشاه قصه های مشدی گلین خانم(ساتن، ۱۳۷۶: ۸۰)
۱۹. ملک محمد که تقاص برادراش را از دختر بی‌رحم گرفت(ساتن، ۱۳۷۶: ۴۵۹)
۲۰. جانتیغ و چلگیس (درویشیان وخندان مهابادی،۱۳۷۹، ج۳: ۷۸)

در این افسانه‌ها که عشق به عنوان عنصری برجسته و پیش‌برنده حضور دارد، قهرمانِ عاشق مردی است که معمولاً پیش از دیدار دختری عاشق او شده برای رسیدن به وصل او بار سفر را می‌بندد، با ماجراهای گوناگون روبرو شده پس از غلبه بر مشکلات و موانع و با استفاده از راهنمایی پیران و دانایان به وصل معشوق می‌رسد.

پیشینهٔ تحقیق:

در زمینهٔ بررسی و تحلیل افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی می‌توان گفت محمدجعفر محجوب از نخستین افرادی است که در کتاب ادبیات عامیانهٔ ایران (۱۳۸۲)، به تحلیل ساختار و مضمون این گونهٔ ادبی و بویژه داستان‌های بلند عامیانه پرداخته است؛ پگاه خدیش نیز در کتاب ریخت شناسی افسانه‌های جادویی (۱۳۸۷) به بررسی ساختار و مضامین افسانه‌های جادویی ایران پرداخته است؛ زیبا پریشانی و مسعود شیربچه در کتاب بن‌مایه‌ها و عناصر قصه های عامیانهٔ ایرانی (۱۳۸۸) بن‌مایه‌ها و عناصر تکرارشونده در افسانه‌های ایرانی را شرح داده‌اند؛ پگاه خدیش در مقالهٔ «بازتاب و کارکردهای سحر و جادو در افسانه‌های سحرآمیز» (۱۳۸۸) موضوع جادو، جادوگری و ابزار جادویی در افسانه‌ها را مورد پژوهش قرار داده است؛ نغمه ثمینی و دیگران در مقالهٔ «بدل پوشی: آشوب سازی در ایدئولوژی» بن‌مایهٔ بدل پوشی در افسانه‌های آذربایجان را تحلیل کرده‌اند؛ بهاره قربانی هویه در پایان نامهٔ «بررسی عنصر شخصیت در افسانه‌های سحرآمیز

ایرانی»، شخصیت‌های تکرارشونده در افسانه‌های ایرانی را تحلیل نموده برخی از خویشکاری‌های آنان را شرح داده است؛ پگاه خدیش در مقالهٔ «الگوهای ساختاری افسانه‌های سحرآمیز» (۱۳۸۹) الگویی بر حسب ساختار افسانه‌های سحرآمیز ترسیم کرده است؛ حسین بیات در مقالهٔ «محوریت قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه» (۱۳۸۹)، الگوهای ساختاری افسانه‌های جادویی را با تأکید بر نقش محوری زنان به دست داده است؛ سپیده معافی در پایان‌نامهٔ «بررسی نشانهای افسانه‌های مازندران» (۱۳۹۰) به بررسی نشانه شناسی ۷۸ افسانهٔ مازندرانی پرداخته است؛ مرتضی حسن‌زاده و مریم ولی‌زاده، در مقالهٔ «بن‌مایه‌های توتمیسم در قصه‌های عامیانهٔ ایران» (۱۳۹۰) موضوعات حمایت جانوران از انسان، درمان با گیاهان و پیکرگردانی انسان به حیوان یا گیاه و برعکس را بررسی کرده‌اند؛ فیروزه رحیمی‌طلب در پایان نامهٔ «شناخت توتم و تابو در افسانه‌های گیلان» پایان نامه ارشد ایرانشناسی (گرایش فرهنگ) پاییز ۱۳۹۰ دانشگاه گیلان به بررسی تابوها و توتم‌های گیاهی و حیوانی در افسانه‌های خطهٔ گیلان پرداخته است و نیز اولریش مارزلف در کتاب طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، به طبقه‌بندی ساختاری قصه‌های ایرانی بر اساس الگوهای طبقه‌بندی آرنه-تامسون و دیگران همت گماشته است؛ در این زمینه تابحال پژوهشی که به بررسی عناصر اسطوره‌ای در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی پرداخته باشد انجام نشده است.

الگوهای اسطوره‌ای در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی:

با بررسی اسطوره‌های گوناگون جهان می‌توان به این نتیجه رسید که مضامین اسطوره‌ای به صورت الگوهایی تکرار شونده پدیدار می‌شوند که همچون حوادثی تکراری در بستر و زمینه‌های گونان روی می‌دهند؛ این اشتراکات یا الگوهای تکرار شونده همان کهن‌الگوهای یونگ هستند که به عنوان عناصر و عواملی ثابت در اسطوره‌های گوناگون پدیدار شده در خاطره و روان جمعی انسان‌ها همواره یافت می‌شوند.

برای این که بتوانیم چند نمونه از این الگوهای اسطوره‌هایی را در افسانه‌های عامیانه جستجو و بررسی کنیم ابتدا برای دقیق‌تر کردن حوزهٔ تحقیق به جستجوی الگوهای تکرار شونده در سه زمینهٔ مختلف می‌پردازیم؛ این سه حوزه، عشق اسطوره‌ای، عاشق اسطوره‌ای و معشوق اسطوره‌ای در افسانه‌های عامیانه است.

عشق اسطوره‌ای در افسانه‌های عامیانه:

عشق به عنوان مضمونی برجسته در ادبیات هر ملت، همواره دستمایهٔ خلق ماجراها و یا داستان‌های عامیانه و شفاهی بوده است؛ اما آنچه می‌تواند این عشق را به زمینه و فضای اسطوره‌ای نزدیک کند ویژگی‌های خاصی است که در اسطوره‌ها به عشق نسبت داده می‌شود. شاید بتوان گفت در اسطوره با زمان و مکان خاصی سروکار نداریم و عشق اسطوره‌ای از نوع دیدار و علاقمندی معمولی نیست؛ چشم‌انداز کلی این الگو در اسطوره‌های ایرانی که در افسانه‌های ایرانی نیز می‌توان

محورهای آن را جستجو کرد به این گونه است که «مرد ایرانی به سفری می‌رود که منتهی به کشور بیگانه یا مرز آن می‌شود. علت سفر او گاهی شکار و قصد جنگ و یا دعوت یا توطئه است. به زنی برمی‌خورد که صاحب جاه و بزرگیست و در برخی از موارد با او در جشنگاه یا مهمانی روبرو میشود. دعوت عاشقانهٔ زن از مرد از مشخصات رایج داستان است. نیز یک یا چند هادی و میانجی و گاه پیامی آسمانی و غیبی در پدید آوردن رابطهٔ عروس و داماد دخالت دارند. همچنین عنصر حادثه سازی در داستان پیش میآید که بعضی اوقات با خوشی پایان میپذیرد و گاهی نیز منجر به قتل مرد ایرانی یا فرزند ذکور وی که زادهٔ این عروسی است میگردد. این مرگ از نوع کشته شدن مردان در کارزار نیست. در پایان مسألهٔ بازگشت داماد به تنهایی و یا به همراهی عروس مطرح می شود. فرزندانی که از این نوع ازدواج به وجود آمده اند گاهی به ایران میآیند و گاه نزد خاندان مادری میماند. اما هیچگاه نسبت خویشاوندی آنان با مادر و خویشان مادری فراموش نمیگردد.» یازده داستان در شاهنامه از این نوع اند. .(مزداپور، ۱۳۸۳: ۱۷۴-۱۷۵)

الگویی که گاه در اسطوره‌ها شاهد آن هستیم، این است که در این ماجراها اغلب «آشنایی یا عشقی از سوی زن، پیش از دیدار با مرد وجود داشت» .(همان:۱۷۹-۱۸۰) این الگوی اسطوره‌ای در برخی از داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه مانند داستان رستم و تهمینه نیز دیده می‌شود؛ در افسانه‌هایی که به عنوان جامعهٔ آماری این مقاله انتخاب شده‌اند نیز شاهد نوعی عشق پیش از دیدار هستیم؛ این عشق گاه با دیدن تصویر دختر و گاه نیز با شنیدن وصف و یا نام او در دل قهرمان پدید آمده سبب حرکت قهرمان به سوی محبوب می‌شود.

در فضای اسطوره‌ای گاه عشق یا ازدواج (در واقع وصلت) پیشگویی می‌شود و به رغم تمام ممانعت‌ها و مخالفت‌ها و تدبیراندیشی‌ها این وصلت سرمی‌گیرد و کسی را یارای مقابله با این عشق نیست؛ به عنوان یکی از نمونه‌های معروف آن می‌توان به ماجرایی در اسطوره‌های یونانی اشاره کرد که مطابق با آن ماجرا در بارهٔ دختری به نام دانائه «پیشگویی شد پسر او پدرش آکریزیوس، پادشاه آرگوس را می کشد؛ پدرش او را در اتاقی مفرغی در زیرزمین محبوس کرد اما زئوس او را فریفت و به شکل باران طلا از شکاف سقف وارد شکم دختر شد»(گریمال، ۱۳۳۹: ۱۹)

در افسانه‌های ایرانی نیز گاهی به ماجرایی برمی‌خوریم که طی آن قهرمان از مانعی عبور کرده وارد ماجرایی عاشقانه و البته پرخطر می‌شود؛ گاه این مانع به صورت دری قفل شده و گاه به صورت دروازه‌ای مسدود شده است که شخصی (معمولاً پدر قهرمان) او را از ورود به اتاق یا عبور از دروازه منع کرده است اما قهرمان بی‌اعتنا به این ممانعت، وارد ماجرای عاشقانه می‌شود؛ بنا بر آن چه گفته شد می‌توان اتفاق افتادن عشق پیش از وقوع دیدار و همچنین ممنوع شمرده

شدن عشق و عبور قهرمان از این ممانعت‌ها را دو ویژگی اسطوره‌ای برجستهٔ عشق در افسانه‌های عامیانهٔ مورد نظر دانست.

ویژگی‌های اسطوره‌ای عاشق در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی:

در ویژگی‌های قهرمانان این افسانه‌ها نیز برخی ویژگی‌های اسطوره‌ای به چشم می‌خورد؛ قهرمان و ویژگی‌های خارق العادهٔ او جایگاه برجسته‌ای دارد؛ «به اندیشهٔ جوزف کمبل در تمامی روایتهای اسطوره‌ای قهرمانی وجود دارد که شخصیت اصلی روایت را بر عهده دارد قهرمان از سرنمون‌هایی است که همواره محور اصلی اسطوره بوده است و سایر شخصیت‌های فرعی همچون پیر دانا یاری دهنده سایه و ... در ارتباط و تعامل با قهرمان اصلی معنا می‌یابند.» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۹۲) به گفتهٔ جوزف کمبل «در یک قهرمان اسطوره ای کهن الگویی وجوددارد که زندگی او در سرزمینهای گوناگون توسط گروه کثیری از مردم نسخه برداری شده است» (کمبل،۱۳۸۰: ۲۰۶)

به عبارتی دیگر فضای «اسطوره متضمن کنش‌های اساطیری خدایان و دلاوری‌های حماسی قهرمانان دوران آغازین است و انسان و با تقلید و تکرار این کنش‌ها خود را از زمان زمینی رها نموده و به زمان مینوی سیر می‌کند (ضمیران، ۱۳۷۹: ۴۱) شاید بتوان گفت سایه‌ای از ویژگی‌های خدایان اسطوره‌ای را می‌شود در هیئت قهرمانان اسطوره‌ای مشاهده کرد؛ چرا که «از میان میرایان قهرمانان به خدایان نزدیکترند. زیرا راه و روش آنها مینوی است. (همان:۷۴) قهرمانان افسانه‌های عامیانه نیمی خدا و نیمی انسان‌اند؛ این اشخاص را می‌توان سایه‌ای کمرنگ شده از خدایان و یا جلوه‌ای پررنگ از انسان‌ها دانست؛ چرا که در آنها ویژگی‌های فراانسانی و ویژگی‌های انسانی غلو شده را می‌توان یافت؛ «انسان‌های متعلق به طبقهٔ اجتماعی حاکم، که بر زیردستانشان این مزیت را دارند که از آنان شهوت‌ران‌تر و هوسناک‌ترند، به وضوح همچون الگویی برای رقم زدن مشخصات و خدایان اساطیر به کار رفته اند.» (فرای، ۱۳۷۴: ۱۰۴) بویژه این نکته زمانی باورکردنی‌تر می‌شود که بپذیریم «بعضی خدایان یا ارباب انواع انسان‌های میرایی بوده اند که پس از مرگشان خدا پنداشته شده اند.» (کراپ، ۱۳۷۷: ۳۵)

افسانه‌های مورد نظر ما آکنده از دست و پنجه نرم کردن قهرمان افسانه با انواع موجودات شریر و موانع و مشکلات گوناگون است و همین تلاش دلیرانه و خستگی‌ناپذیر است که در پایان افسانه قهرمان را به پیروزی رهنمون می‌نماید. شاید ریشهٔ این محور اندیشگی را بتوان در فرهنگ زیستی در ایران قدیم جستجو کرد؛ در ایران به دلیل «اوضاع طبیعی برفراز فلات ایران ... فکر و اندیشه در حول و حوش ضروریات زندگی دور میزد و مسألهٔ تنازع بقا و کشمکش حیات بیشتر واقعیت داشت و از این رو دین و مذهب بر پایهٔ خلق و منش قرار گرفت و مسألهٔ سعی و عمل در دماغ ایرانیان ... مستقر شد.» (ناس، ۱۳۵۴: ۲۹۹-۳۰۰)

قهرمان اسطوره‌ای قهرمانی است که علاوه بر شجاعت و درایت و رشادت و کمال فکری و احساسی و ظاهری در امور دیگر نیز هیئتی خداگونه دارد؛ این قهرمان اغلب به شکلی خاص و ویژه به دنیا آمده و در سن و سال کم به اوج قدرت می‌رسد؛ این قهرمان که اغلب مرتبه‌ای برتر از انسان‌های معمولی دارد پا در سفری اسطوره‌ای می‌گذارد. قهرمانان افسانه‌ای اغلب پسر خدا و یا نیمه‌خدایان اند که در کودکی و سن کم به قدرت می‌رسند؛ مطابق با اسطوره‌های یونانی آشیل در ۱ سالگی به جنگ تروآ برده شد و در اسطوره‌های ایرانی نیز زال، رستم و اسفندیار از قهرمانانی اند که به سرعت رشد کرده در سنین پایین به اوج قدرت قهرمانانه رسیده‌اند؛ در مجموع باید در نظر داشت که قهرمان این افسانه‌ها پادشاه‌زاده‌ای است که اغلب با نذر یا دعای درویشی به دنیا می‌آید؛ این قهرمان (اگر تک پسر پادشاه نباشد) کوچکترین و کم سن‌ترین پسر او است که برای وصال با دختر محبوب خود پای در سفری قهرمانانه می‌گذارد.

ویژگی‌های اسطوره‌ای معشوق در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی:

به نظر می‌رسد در بررسی ویژگی‌های معشوق در این دست از افسانه‌های عامیانه، بیشترین شباهت‌ها میان افسانه و اسطوره را خواهیم یافت و زنی که به عنوان معشوق قهرمان در افسانه تصویر می‌شود با بانوخدایان و زنان اسطوره‌ای اشتراکات غیرقابل‌انکار دارد؛ «نورتروپ فرای اسطوره را منشأ ادبیات و کوشش ساده و ابتدایی تخیل برای این‌همانی جهان بشری و غیربشری می‌داند که بیشتر متکی بر داستانی دربارهٔ یک رب‌النوع است. بدین ترتیب اصل اساسی اسطوره را داستان‌سرایی و شخصیت زن را لازمهٔ بخشی از این گونه داستان‌ها می‌داند.» (معرک‌نژاد،۱۳۹۳ :۱۷) البته باید به یاد داشت «در اسطوره‌های ایرانی [نیز] زن نقشی بسیار ابتدایی و زنانگی و فرعی داشته است. اما هرچند در بنیاد بسیار ابتدایی و یکسویه است دارای تاثیرگذاری عمیقی در پیدایش رویدادهای مهم بوده است» (بخنوه و زرین جوی الوار، ۱۳۹۰: ۱۰۰)

روساخت اسطوره و حماسهٔ پهلوانی به گونه‌ای است که «در ظاهر هر اسطوره و حماسه‌ای چنان به نظر می‌رسد که تنها بیان‌کنندهٔ روایت نبرد پهلوانان است اما با بررسی ژرفکاوانه می‌توان دریافت که نحوهٔ ظهور و نقش زنان در اسطوره و حماسه در پیشبرد فرایند اسطوره‌ها و حماسه‌ها بی تاثیر نبوده بلکه تاثیرپذیر و در پیشبرد روند آن بسیار مهم بوده است. (همانجا)

در افسانه‌های عامیانه نیز نقش زن اهمیتی غیرقابل چشم‌پوشی دارد؛ «اهمیت نقش زنان در این قصه‌ها به حدی است که اغلب بدون دخالت آنان قهرمان نمی‌تواند با تکیه بر زور بازوی خود یا زیرکی و تدبیرش راه برون رفت از تنگناها و رسیدن به محبوب را بر خود هموار کند. بدون حضور چنین شخصیتی داستان یا شکل نمی‌گیرد و یا به ماجرایی کاملا متفاوت تبدیل می‌شود.»(:۹۲ «محوریت قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه» حسین بیات نقد ادبی س ۳ ش ۱۱

و ۱۲ پاییز و زمستان ۱۳۸۹ صص ۸۷-۱۱۵) به نظر می‌رسد این زنان یا معشوق‌های افسانه‌ای، دارای ویژگی‌های اسطوره‌ای متعددی هستند که جاودانگی، برجسته‌ترین آنها به شمار می‌روند. به دلیل این که ویژگی‌های اسطوره‌ای زنان معشوق در این افسانه‌ها بسامد و برجستگی بیشتری دارد به طور جداگانه به توضیح هریک می‌پردازیم.

جاودانگی

ویژگی خاص اسطوره‌ای که در شکل دهی شخصیت زن (معشوق) در این افسانه‌ها تأثیر اساسی داشته است موضوع زمان اسطوره‌ای و غیرتاریخی است؛ مطابق با تعریف‌های اسطوره، «اسطوره متضمن کنش‌های اساطیری خدایان و دلاوری‌های حماسی قهرمانان دوران آغازین است و انسان و با تقلید و تکرار این کنش‌ها خود را از زمان زمینی رها نموده و به زمان مینوی سیر می‌کند.» (ضمیران، ۱۳۷۹: ۴۱) در فضای اسطوره‌ای و جوامعی که اسطوره در آنها زنده است «هر بار که با برگزاری مناسک و مراسمی از کار مثالی خدا یا نیایی تقلید می کنند تاریخ فسخ و ابطال میشود و همگان دوباره به آن زمان اساطیری بازمی‌گردند.»(باستید، ۱۳۷۰: ۵۴) در واقع یک ماجرای اسطوره‌ای «دربارهٔ زمانی سخن می‌گوید که یکسر با زمان دنیوی و سپنجی ... متفاوت است.»(بالازاده،۱۳۷۱ : ۷۵)

در واقع سیر زمان در اسطوره‌ها نه به صورت خطی که به صورت دایره‌وار است؛ «زمان اساطیری دارای گوهری کیفی بوده و در برخورد با رویدادهای شگرف اساطیری معنا میپذیرد در چنین بینشی هیچ چیز و از جمله زمان و مکان فی حد ذاته واجد معنا نبوده و همهٔ امور و پدیده‌ها تنها در پیوند با مبدأ مینوی (بن دهش) دارای ارزش میشود. چون اسطوره نمودار الگو و سرمشق یا عین ثابت است و بنابراین باید بی‌وقفه تکرار شود»(ضمیران گذار ۱۱۷) این تکرار همواره با نوعی تازگی همراه است که همواره اشیا را همان‌گونه که هستند می‌داند و بارها و بارها توصیف می‌کند. به باور میرچا الیاده «اسطوره با تاریخ آفاقی بیگانه است و درست‌تر بگوییم ضد تاریخ است چه زمان آن زمان سرمدی یا زمان بی‌زمان است.» (ستاری، ۱۳۷۶: ۶)

بنابراین نباید از متوقف ماندن زمان تاریخی در یک ماجرای اسطوره‌ای در شگفت ماند؛ زنان اسطوره‌ای زنانی جاودانه‌اند که گذر زمان نمی‌تواند بر زیبایی و جوانی آنان تأثیری داشته باشد؛ گویی معشوق و عشق چون مفاهیمی گره خورده به یکدیگر، قدمت و جوانی را به طور همزمان و در اسطوره انعکاس می‌دهند؛ برای نمونه آفرودیت [،خدای عشق] را از زئوس باستانی‌تر و ریشه‌دارتر دانسته‌اند (کندی، ۱۳۸۵: ۴۴) و همچنین در ودا آمده است که الههٔ عشق یکی از اولین آفریده‌های جهان است.(ضمیران و جیحون، ۱۳۷۲ :۷۴۷) اما بانوخدایان و زنان اسطوره‌ای هرگز پیرشده و فرتوت توضیف نشده‌اند؛ همچنین در اسطوره‌های ایرانی، «دختران جمشید که از زمان کیومرث تا جمشید دارای نقشی پایدار و بنیادین و گسترده بوده اند را جزء مواردی می

توان دانست که جاودانگی انسان اسطوره‌ای را به نمایش در می‌آورد؛ چنان که در این دوران جز این دو زن، زنی ایفای نقش نکرده است و قابل توجه این که پیری و فرسودگی در آنان قابل مشاهده نیست. این مورد در اسطوره های غرب نیز دیده می شود.» (بخنوه و زرین جوی الوار، ۱۳۹۰: ۱۰۱)

در افسانه‌های مورد نظر ما نیز زمان افسانه‌ای آنجا که با معشوق سروکار دارد ماهیتی اسطوره‌ای پیدا می‌کند؛ به طوری که می‌توان گفت اغلب این زنان محبوب جاودانه زیبا و جوان مانده‌اند و گذر زمان بر آنها تأثیری نداشته است؛ گاه جوانی که عاشق دختری می‌شود به پیرمردی برمی‌خورد که پیش از او عاشق آن دختر بوده و به مراد خود نرسیده است؛ گاه نیز جوان به تصویری از دختر برمی‌خورد که سال‌ها پیش نقاشی شده در جایی مخفی شده است؛ اما معشوق از گزند تاثیر عبور زمان در امان بوده همچنان جون و زیبا و شاداب و در آستانهٔ ازدواج قرار دارد.

قدرت و مرتبهٔ فرابشری:

خدایان اسطوره‌ای جایگاهی بالاتر از انسان‌ها دارند و قدرت و توان آنان توانی فرابشری است؛ این خدایان انسان‌ها را خلق می‌کنند، زمین را آباد یا ویران می‌سازند، پادشاهان را یاری می‌دهند، امور طبیعت و حوادث جوّی را رقم می‌زنند در تعیین سرنوشت و مرگ و زندگی انسان‌ها نقش دارند و می‌توانند انسان‌ها را از بین ببرند، دست به جادو و انجام کارهای خارق‌العاده می‌زنند و به طور کلی ادارهٔ جهان هستی را در دست دارند. «در اساطیر هند باستان در پاره‌ای از منابع حتی خدای عشق به مرتبه‌ای از الوهیت رسیده که آفرینش به عهدهٔ او صورت پذیرفته است. (ضمیران و جیحون، ۱۳۷۲: ۷۴۷) و «مطابق با اسطوره‌های ایرانی [بانوخدا] میترا یا مهر قله‌های شکوهمند را تسخیر کرده از آنجا به سراسر گیتی فرمان می‌راند.» (همانجا) از القاب آفرودیت، بانوخدای یونانی آندروفونوس به معنی کشندهٔ مردان است (کندی، ۱۳۸۵: ۴۴) و هیپودامی، بانوخدای یونانی هرکس را که به خیال وصلت با او می‌افتاد از بین می‌برد.(گریمال، ۱۳۳۹: ۴-۵)

جادو و پیکرگردانی از توانایی‌های معمولی این خدایان اسطوره‌ای است؛ دمتر که در جستجوی دختر خود پرسفونه بود آباس را که او را مسخره می‌کرد به مارمولکی تبدیل کرد(کندی، ۱۳۸۵: ۱) آتنه می‌توانست هرکس که سپر مخصوص او را دید تبدیل به سنگ کند؛همچنین وی تیرسیاس را که هنگام استحمام به صورت اتفاقی با او برخورد کرد کور کرد (همان: ۱۷) و آراخنه را به عنکبوت تبدیل کرد:۱۸ آفرودیت به دخترش شب عروسی گردنبندی جادویی داد که قدرت ایجاد علاقهٔ شدید داشت و آتنه هم به عروس ردایی جادویی بخشید که شأن خدایی به او می‌داد(همان: ۴۶) آتنا همچنین مردی را که به او ناسزا گفت به صورت جغدی در آورد.(گریمال، ۱۳۳۹: ۴۴) جنگجویی و جنگ‌آوری نیز از دیگر خصوصیات زنان اسطوره‌ای است که گاه با نوعی قساوت نیز همراه است؛ در اساطیر یونان، آتنه ایزدبانوی جنگ (کندی، ۱۳۸۵: ۱۴) و جنگجویی سهمگین است که همیشه زره

بر تن و سپر در دست دارد(همان: ۱۵) وی در جنگ تروآ نقشی فعال داشت (همان:۱۸) و در جنگ با آرس، خدای جنگ، به پیروزی رسید(همان:۱۶) آبسورتوس بانوی اسطوره‌ای، برادرش را تکه تکه کرد (همان:۱) و آرتمیس الههٔ یونانی، همهٔ بیگانگان را قربانی می‌کند(همان:۲۵).

معشوق در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی نیز چنین قدرت فرابشری‌ای دارد؛ وی اغلب دختر پادشاهی است که مال و اموال فراوانی دارد و بر زیردستان خود حق حکمرانی دارد؛ اراده و حق رد کردن خواستگاران را دارد و برای خواستگاران شرط‌هایی ویژه تعیین می‌کند؛ گاه این زن حکم قتل خواستگاران نالایق خود را صادر می‌کند ملک گاه لشکری را به سنگ تبدیل می‌کند؛ گاه وی می‌تواند افراد را طلسم کند و یا پس از مرگ به پیکری دیگر درآید و دوباره زندگی کند.

ظاهر ماورایی:

توانایی‌های فرابشری خدایان اسطوره‌ای، باید به ظاهر فرابشری آنان نیز توجه داشت؛ درواقع در ویژگی‌های ظاهری این خدایان نیز مشخصه‌های فرابشری یافت می‌شود؛ «در ضمیر اسطوره ساز آدمی، از جمله سازوکارهای طبیعی، خلق نظمی نوین است میان مفاهیم؛ مفاهیم که بخش بزرگ آنها به مصداق‌های عینی باز می‌گردند در ذهن آدمی و نیز در ضمیر جامعهٔ فرهنگی در نظامی تازه جایگزین می گردند که ارتباطی نوساخته میان آنها برقرار می‌کند و گاه با آنچه در محیط خارجی و در عالم واقع هست نسبتی مستقیم و ساده و سرراست ندارد.»(مزداپور، ۱۳۸۳: ۲۲)

این ویژگی‌های متمایز از واقعیت‌های معمولی، در خصوصیات ظاهری مردان و زنان اسطوره‌ای نیز نمودی برجسته دارد؛ زن در حماسه های یونانی ایلیاد و ادیسه «بنیادی ترین انگیزهٔ نبرد بوده ... [مهمترین] موردِ قابل بحث، زیبایی آنان و کامجویی است.» (بخنوه و زرین جوی الوار، ۱۳۹۰: ۱۰۵) این زنان از زیبایی غیرعادی چهره، اندام و گیسوان برخوردارند؛ آتنه چنان گیسوانی دارد که می‌تواند با گیسوان خود آشیل را کشیده نگذارد آشیل خشمش را بر آگا ممنون بریزد(کندی، ۱۳۸۵: ۱۶) آرتمیس زن اسطوره‌ای دیگری است هلال ماه بر پیشانی دارد(کندی، ۱۳۸۵: ۲۷) و این نکته‌ای است که به طور غیرقابل انکار، در افسانه‌های عامیانه نیز مشابهاتی دارد.

زنان افسانه‌ای نیز گاه با ویژگی‌های ظاهری اسطوره‌ای توصیف شده‌اند؛ گاه دختر افسانه‌ای گیس طلا و دندان مروارید دارد، گاه آنچنان زیباست که از چهره‌اش شعاعی نورانی ساتع می‌شود و گاه نیز نامی مانند چل گزه مو، چلگیس و یا زرگیسو دارد که به نظر می‌رسد این نام بازماندهٔ یک ویژگی ظاهری اسطوره‌ای است.

خواستاران بیشمار:

از دیگر موارد قابل توجه از ویژگی‌های اسطوره‌ای معشوق افسانه‌ای تاکید بر فراوانی خواستاران و خواستگاران این دختر است که شاید برجستگی این موضوع با موضوع زن‌سالاری یا مادرسالاری

در جوامع کهن بی‌ارتباط نباشد؛ «با توجه به فراوانی پیکرک‌های زنانه و نقش‌هایی که انتظار می‌رود از آنِ الهگانی در دوران پیش از ورود اقوام آریایی به این خطه باشد، شاید اقوامی بومی در این سرزمین ساخت خانوادهٔ زن سرور و مادرنسب و مادرمکان داشته اند. در این صورت، شاید هنگامی که ایرانیانِ پدرسالار با بومیان روبرو می‌شدند یکی از راه‌های غلبه بر ساکنان مادرسالار این خطه، ازدواج با شاهدختان بوده است.(مزداپور:۲۷) همچنین از آنجا که می‌توان گفت برخی ویژگی‌های زن افسانه‌ای سایه‌ای از ویژگی‌های خدابانوان است و به عبارتی «طبق گزارش مقدس، الهه در بدن زنی زمینی که شاید کاهنه و شاید ملکه بوده است حلول میکرده و معشوق و شوهر وی به شاهی می‌رسیده است.» .(مزداپور:۲۸) می‌توان موضوع خواستگاران بی‌شمار زنان افسانه‌ای را پذیرفت؛ بویژه این که برخی داستان‌ها داستان‌هایی اند «اساطیری، مربوط به خدابانوی باروری و مردانی که معشوق او بوده اند و نیز شعائر دینی مربوط به پرستش الههٔ مزبور در این قصص دیده میشود. با گذشت ایام صورت اصیل و کهن آنها دگرگون شده است و قهرمانان آن هیأت آدمی یافته اند.» .(مزداپور:۲۰۸) آفرودیت خدابانوی یونانی که همسرش خدای لنگ لمنوس و خودش عاشق آرِس خدای جنگ.(گریمال، ۱۳۳۹: ۸۳) بود به عشق های متعدد و خیانت به همسر شهرت دارد.(کندی، ۱۳۸۵: ۴۶)

در افسانه‌های مورد بررسی این مقاله نیز اشاره به خواستاران و خواستگاران فراوان معشوق بارها دیده می‌شود؛ گاه قهرمان در سفر خود به این خیل عاشقان برخورد می‌کند و گاه بر سر راه وصال، با خواستگاری صاحب منصب و مال روبرو می‌شود؛ گاه نیز تعداد سرهای فراوانی که بر دیوار قصر معشوق آویخته است حکایت از خواستگاران بی‌شمار او را دارد؛ در برخی موارد با اشاره به این که هرکس به این راه رفته دیگر برنگشته به خیل خواستگاران دختر اشاره می‌شود و گاه پیر راهنما و یا پدر پسر خود از خواستاران این دختر بوده‌اند.

تقدیس شدگی در معبد:

معبد به عنوان محل پرستش و عبادت خدایان، در اسطوره‌ها نیز نمود داشته است؛ معابدی که برای خدایان اسطوره‌ای برپا شده محل ستایش و قربانی و درخواست کمک و حمایت خدایان بوده برخی از این معبدها تا امروز نیز پابرجا مانده است؛ مطابق با اسطوره‌های یونانی، آتنه چنان اهمیتی برای معبد خود قایل بود که مدوسا را به دلیل نقص حرمت پرستشگاهش به صورت هیولا تبدیل کرد:۱۶ همچنین آتنه اورستس را حمایت کرد و اورستس تمثال آتنه را در پرستشگاهی در آتن به آغوش کشید۱۸ آرتمیس از الهگانی است که تصویر او را به سرزمین دیگری بردند و در آنجا به پرستش او مشغول شدند. (کندی، ۱۳۸۵: ۱۶، ۱۸ و ۲۵)آفرودیت نیز الههٔ دیگری است که معبد باشکوهی در جزیره دریای اژه داشت.(گریمال، ۱۳۳۹: ۸۳)

گاه در افسانه‌های عامیانه نیز ردپایی از معبد و پرستشگاه را می‌توان یافت؛ در برخی از افسانه‌های مورد بررسی این مقاله، سخن از صورت نقاشی شدهٔ دختری بر پرده یا دیواری در یک اتاق یا غار به میان آمده که فردی جلو شمایل او به تماشا و راز و نیاز و گریستن مشغول می‌شود؛ این اتاق که معمولاً خالی از لوازم عادی و سکنه است، دری بسته و قفل شده دارد و چیزی جز تصویر دختر در آن یافت نمی‌شود؛ این اتاق را می‌توان دگردیسی معبد الهگان دانست که در آنها افرادی به نیایش و زاری و کمک خواستن مشغول بوده اند.

پیوند با طبیعت:

پیوند خدایان اسطوره‌ای با طبیعت، نکته‌ای بسیار مهم و برجسته است؛ خدای زمین، خدای آسمان، خدای باد، خدای بارندگی و ... در اغلب اسطوره‌های ملل گوناگون حضوری پررنگ دارند؛ در اسطوره‌های یونانی جایگاه خدایان بر افراز بلندتری کوه‌ها است و در اسطوره‌های ایرانی نیز ایزدان موکل بر گیاهان دلالت بر این موضوع دارند و همچنین در اسطوره‌های ایرانی میترا با خورشید و آناهیتا با آب پیوند دارد؛ در افسانه‌های یونانی آفرودیت بخشی از سال روی زمین و بخش دیگر را در جهان فرودین نزد پرسفونه سپری می‌کند (کندی، ۱۳۸۵: ۴۵)

معشوق افسانه‌ای نیز اغلب با طبیعت پیوندی نگسستنی دارد؛ گاه این دختران به شکل میوه‌ای از درختان آویزانند و گاه در جریان پیکرگردانی، از خونشان که بر زمین ریخته گیاهی سر برمی‌آورد؛ اغلب این دختران با عناصری مانند باغ و گل پیوندی قابل‌توجه دارند.

الگوی ویژگی‌های اسطوره‌ای عشق در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی:

۱- **عشق پیش از دیدار**:

۱-۱ عاشق شدن با دیدن تصویر دختر — شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید

عوض الحیات خورشید خاور و خرامان چین

دربند خانهٔ هفتم

۱-۱ عاشق شدن با شنیدن نام دختر — نارنج و ترنج

۱-۲ عاشق شنیدن با شنیدن وصف دختر — چل گزه مو

۱-۳ عاشق شدن در خواب — مغول دختر

قصهٔ شاهزاده اسماعیل و عرب زنگی

۴-۱ عشق بر اساس دیدن پیکره غیراصلی — شاهرخ و نازپری

۲- منع شدگی عشق:

۲-۱ پیرمرد/ پیرزن راهنما جوان را منع می‌کند — شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

۲-۲ منع از سوی خانواده — دختر نارنج و ترنج
گل خندان
دختر نارنج و ترنج
عوض الحیات
زرگیسو
شاهزاده و ملکه خاتون
خورشید خاور و خرامان چین

۲-۳ منع از طریق قفل کردن در یا مسدود کردن دروازه (از سوی پدر)

ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید
شاهزاده و ملکه خاتون
جانتیغ و چل گیس
دربند خانهٔ هفتم
ملک محمد و طلسم دختر شاپورشاه
ملک محمد که تقاص برادراش را از دختر بی رحم گرفت

الگوی ویژگی‌های اسطوره‌ای عاشق در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی:

۱- تولد غیرعادی

۱-۱ تولد با ازدواج مجدد و نذر پدر — شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

۱-۲ تولد با نذر (پول دادن به فقرا) — سیف الملک

تولد با نذر پدر و به کمک درویش — زرگیسو

چل گزه مو

خورشید خاور و خرامان چین

۲- سن کم

۲-۱ قهرمان پسر کوچکتر خانواده است. — دختر نارنج و ترنج

گلبانگ

ملک محمد و سفر به سرزمین

دو خورشید

باغ سیب

۲-۲ قهرمان چهارده ساله است. — خورشید خاور و خرامان چین

۳- مرتبهٔ بالا

۳-۱ قهرمان شاهزاده است — شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

دختر نارنج و ترنج

باغ گل زرد و گل سرخ و گل یاس

مغول دختر

ملک محمد و سفر به سرزمین

دو خورشید

عوض الحیات

زرگیسو

شاهرخ و نازپری

دربند خانهٔ هفتم

خورشید خاور و خرامان چین

گل خندان

شاهزاده و ملکه خاتون

قصهٔ شاهزاده اسماعیل و عرب زنگی
ملک محمد و طلسم دختر
شاپورشاه
زرگیسو
شاهرخ و نازپری
زردپری
دربند خانهٔ هفتم
باغ سیب
گلبانگ

۴- سفر قهرمان
۴-۱ دیدار با پیرمرد یا پیرزن؛ شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز
عوض الحیات
شاهرخ و نازپری
چل گزه مو
۴-۲دیدار با انسان‌های عجیب و غریب سیف الملک
۴-۳ دیدار با خضر مغول دختر
۴-۴ سفر به تنهایی یا تنها شدن پس از مدتی؛ شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز
ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید
شاهزاده و ملکه خاتون
۴-۵ تدبیر و چاره اندیشی ؛ شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز
۴-۶ یاری گرفتن از ابزار جادویی ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید
۴-۷ دیدار با موجودات ماورایی سیف الملک
ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید
گلبانگ
۴-۸ رویارویی با موجودات ماورایی شرور (اغلب دیو یا اژدها)
ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید

ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید
زرگیسو
دختر نارنج و ترنج
گلبانگ
چل گیس و جانتیغ
شاهرخ و نازپری
خورشید خاور و خرامان
چین

۴-۹ جستجوی اشیای جادویی؛ گلبانگ
۴-۱۰ یاری و راهنمایی گرفتن از نیروهای ماورایی: گلبانگ
ملک محمد و
طلسم دختر شاپورشاه

الگوی ویژگی‌های اسطوره‌ای معشوق در افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی:

۱- جاودانگی معشوق:

۱-۱ پیرمردی عاشق دختر است: شاهزاده ابراهیم و
فتنهٔ خونریز
چل‌گزه‌مو

۱-۲ پیرزن و پیرمردان از محل او اطلاع می‌دهند. دختر نارنج و
ترنج

۱-۳ پدر شاهزاده هم عاشق این دختر بوده ملک محمد و سفر به
سرزمین دو خورشید
مغول دختر
شاهزاده و ملکه
خاتون

جانتیغ و چلگیس

دربند خانهٔ هفتم

۴-۱ مردان زیاد دیگری عاشق او بوده‌اند مغول دختر

۲- ظاهر ماورایی

۲-۱ زیباتر از ماه؛ باغ سیب

۲-۲ زیباتر از خورشید و ماه گلبانگ

۲-۳ پسر پادشاه تابحال لنگهٔ این دختر را ندیده است. گل خندان

۲-۴ زبان توان گفتن زیبایی اش را ندارد گلبانگ

۲-۵ روی زمین که هیچ ئر خواب هم نمی‌توانند لنگهٔ این دختر را پیدا کنند. ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید

۲-۶ اگر دنیا را زیر پا می‌گذاشتی لنگه‌اش را پیدا نمی‌کردی عوض الحیات

۲-۷ دندان مروارید و گیسوی طلایی قصهٔ خندهٔ دسته گل

۲=۸ شعاع صورتش اطاق را روشن کرده ملک محمد و طلسم دختر شاپورشاه

۲-۹ چهل گیس داشت و هر روز یکی از گیسهایش می شست جانتیغ و چلگیس

۲-۱۰ دختری زیبا با چهل گز مو چل‌گزه‌مو

۲-۱۱ در خوشگلی همتا ندارد خورشید خاور و خرامان چین

۳- قدرت ماورایی

۳-۱ دختر پادشاه؛ شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

مغول دختر

چل گزه مو
خورشید خاور و خرامان

چین

۳-۲ کشتن تمام مردان خواستگار؛ شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز
۳-۳ دانش‌های غیبی؛ باغ سیب
۳-۴ پیشگویی؛ باغ سیب
۳-۵ گل از دهان و مروارید از دهان دختر می‌ریزد. گل خندان
۳-۶ تناسخ و تولد پس از مرگ دختر نارنج و ترنج
۳-۷ دوختن پیراهن گل سرخ و گل یاس باغ گل زرد و گل
۳-۸ پیکرگردانی شاهرخ و نازپری زردپری
۳-۹ هنگام خنده گل و هنگام گریه مروارید می‌بارد قصهٔ خندهٔ دسته گل
۳-۱۰ زیر پایش خشت طلا و نقره ساخته می‌شود قصهٔ خندهٔ دسته گل گل خندان
۳-۱۱ جنگاوری گرفتن زردپری شاهزاده اسماعیل و عرب زنگی
۳-۱۲ طلسم و سنگ کردن ملک محمد و طلسم دختر شاپورشاه جانتیغ و چلگیس
۳-۱۳ هرصبح زیر سر دختر کیسه صداشرفی پیدا می‌شود گل خندان
۳-۱۴ کشتن خواستگاران زردپری ملک محمد که تقاص برادراش را از دختر بی‌رحم گرفت

۴- خواستاران بیشمار

۴-۱ همه عاشق دختر هستند شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

۴-۲ هرکس به این راه رفته برنگشته دختر نارنج و ترنج

جانتیغ و چلگیس

ملک محمد که تقاص برادراش را از دختر بی‌رحم گرفت

۴-۳ پدر شاهزاده هم عاشق این دختر بوده است مغول دختر

۴-۴ چهل درویش خاکسار هم عاشق دختر بودند مغول دختر

۴-۵ پادشاه ولایتی دیگر هم خواستگار دختر است مغول دختر

شاهزاده و ملکه خاتون

۴-۵ شاهزاده نه اولین کسی است که این عکس را دیده و نه نفر آخرین نفر ملک محمد و سفر به سرزمین دو خورشید

۴-۶ خواستگاران همه در حجله [نه به ارادهٔ دختر] کشته می‌شوند. عوض الحیات

۴-۷ شاهزادگان بسیار خواستگار دختر بودند شاهزاده و ملکه خاتون

جانتیغ و چلگیس

خورشید خاور و خرامان چین

۵- معبد

۵-۱ پیرمردی در غاری با تصویر دختر راز و نیاز می‌کند. شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خونریز

۵-۲ پادشاه روزی سه بار به اتاقی خالی می رود و تصویر دختر را که روی دیوار نقاشی شده تماشا میکند. ملکه خاتون

۵-۳ تصویر دختر بر پرده در اتاقی در بسته نقاشی شده است جانتیغ و چل گیس دربند خانهٔ هفتم

۵-۴ مردی جلو شمایل این دختر شب تا صبح گریه می‌کند چل گزه مو

۶- پیوند با طبیعت

۶-۱ به شکل میوه‌ای از درخت آویزان است یا از میوه‌ای بیرون می‌آید. باغ سیب

دختر نارنج و ترنج

شاهرخ و نازپری

۶-۲ سکونت دختر در باغ. گل خندان

۶-۳ از محل ریختن خونش گیاهی سبز می‌شود. دختر نارنج و ترنج

۶-۴ دختر تبدیل به گل می‌شود. شاهرخ و نازپری

۶-۵ دختر پیراهنی هماهنگ با رنگ گل‌های باغ پوشیده به باغ می‌رود. باغ گل زرد و گل سرخ و گل یاس

۶-۶ گرفتن یا دادن دسته گل باغ گل زرد و گل سرخ و گل یاس

گل خندان

۶-۷ شاهزاده دختر را در باغ انگور [هنگام چیدن انگور] ملاقات می‌کند. مغول دختر

۶-۸ تار موی دختر سبب باروری درختان میوه می‌شود چل گزه مو جانتیغ و چل گیس

نتیجه‌گیری و تحلیل:

هدف اصلی پژوهش حاضر این بود که شاخصه‌های برجستهٔ اسطوره‌ای در برخی از افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی نشان داده شود و در واقع از میان افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی، افسانه‌های جادویی یا افسانه‌های پریان مد نظر ما بوده است؛ از این افسانه‌ها نیز افسانه‌هایی با بن‌مایهٔ عشق و ازدواج زمینهٔ اصلی این پژوهش بوده است که از نظر ساختاری در ردیف ۸۵۰ تا ۹۹۹ آرنه-تامپسون قرار می‌گیرند و همچنین با تعدادی افسانهٔ جادویی از ردیف ۳۰۰ تا ۷۴۹ نیز ساختاری مشابه دارند؛ از این میان نیز تعداد ۱۰ افسانه که در آنها بازتاب جلوه‌های اسطوره‌ای نمود بیشتری داشت انتخاب شد.

در این افسانه‌ها به بررسی سه حوزهٔ اصلی عشق، عاشق و معشوق پرداختیم و تلاش کردیم با دست دادن الگویی ساختاری، فضاهای قابل تطبیق افسانه و اسطوره را در این سه حوزه نشان دهیم؛ در واقع در این بررسی تلاش شده است، با بررسی روایت افسانه از هنگام وقوع حادثهٔ عشق تا هنگام وصال، ویژگی‌هایی که می‌تواند در این عشق، عاشق و معشوق با اسطوره‌ها مشابهت و همانندی پیدا کند تعیین و شرح شود.

با بررسی عنصر عشق در این افسانه‌ها در می‌یابیم نحوهٔ وقوع عشق و اقدامات قبلی و بعدی اطرافیان عاشق و معشوق همگی می‌توانند دارای ویژگی‌های اسطوره‌ای باشند؛ عشق در این افسانه‌ها اغلب پیش از رویارویی و دیدار حضوری دختر و پسر و با دیدن تصویر یا خواب و یا با شنیدن نام یا وصف اتفاق می‌افتد که این موضوع می‌تواند با عشق پیش از دیدارمیان زنان و قهرمانان اسطوره‌های ایرانی قابل مقایسه باشد؛ همچنین تلاش اطرافیان برای جلوگیری از وقوع عشق و یا منع پسر از قدم گذاشتن در راه عشق و پیروز شدن عشق علی رغم مخالفت‌ها و ممانعت‌ها می‌تواند با قدرت و تغییرناپذیری حکم عشق و وصلت در افسانه‌های یونانی قابل مقایسه باشد.

با بررسی ویژگی‌های عاشق در این نمونه افسانه‌ها در می‌یابیم عاشق یا قهرمان اغلب شاهزاده‌ای است که به شیوه‌ای غیرمعمول به دنیا آمده و در سن کم به اوج قهرمانی می‌رسد و قدم در سفری قهرمانانه که سرشار است از ماجراهای عجیب، مدد نیروهای غیبی و دیدار با انسان و جانوران غیرمعمول. این ویژگی‌ها نیز در اسطوره‌ها از خطوط مهم و قابل توجه به شمار می‌روند.

معشوق نیز در این افسانه‌ها با ویژگی‌هایی ذکر شده که با اسطوره‌ها تناسباتی دارد؛ معشوق در این افسانه‌ها دختری است همیشه جوان و زیبا و گویی که گذر زمان بر او اثری ندارد؛ ظاهر این معشوق همانند دختران عادی و معمولی نیست و قدرت و جنگاوری او نیز با زنان معمولی قابل مقایسه نیست. وی از دانش‌های غیبی و پیشگویی آگاهی دارد، توان طلسم کردن و پیکرگردانی دارد و توانایی‌های غیرمعمول دیگر دارد، مرتبه‌ای بالاتر از مردم عادی دارد و از کشتن مردان خواستگار ابایی ندارد؛ همچنین این معشوق عشاق و خواستاران فراوان دارد، در معبدی ستایش می‌شود و پیوندی ناگسستنی با طبیعت دارد.

بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که در برخی از انواع افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی جلوه‌هایی از ویژگی‌های اسطوره‌ای یافت می‌شود؛ این ویژگی‌ها در برخی از انواع افسانه‌های عاشقانه، در سه محور اصلی عشق، عاشق و معشوق قابل مشاهده‌اند و گاه چنین به نظر می‌رسد که فضای عاشقانهٔ این افسانه‌ها را نه در جهانی معمولی بلکه در جهانی اسطوره‌ای باید جستجو کرد.

فهرست منابع:

انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم؛ (۱۳۸۲)، گل به صنوبر چه کرد؟ تهران، امیرکبیر.
باستید، روژ؛ (۱۳۷۰)، دانش اساطیر، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
بالازاده، امیرکاووس؛ (۱۳۷۱)، «بررسی نظریه‌های رایج دربارهٔ اسطوره» مندرج در نامهٔ فرهنگ، ش ۷ بهار، صص ۷۴-۸۳
بخنوه، مریم و سهیلا زرین‌جوی‌الوار؛ (۱۳۹۰)، «نگاهی به زنان حماسی و اسطوره ای ایرانی و یونانی»، مندرج در مجلهٔ زن و فرهنگ، دوره ۳، ش ۱۰، زمستان، صص ۹۷-۱۱۰.
بیات، حسین؛ (۱۳۸۹)، «محوریت قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه» مندرج در فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی، س ۳، ش ۱۱ و ۱۲، پاییز و زمستان، صص ۸۷-۱۱۵.
پریشانی، زیبا و مسعود شیربچه؛ (۱۳۸۸)؛ بن مایه ها و عناصر قصه های عامیانهٔ ایرانی، نجف‌آباد: انتشارات دانشگاه آزاداسلامی نجف‌آباد.
ثمینی، نغمه و دیگران؛ (۱۳۸۹)، «بدل پوشی: آشوب سازی در ایدئولوژی»، مندرج در مجلهٔ جامعه شناسی هنر و ادبیات، س ۲، ش ۲، پاییز و زمستان، صص ۴۱-۷۰.
حسن‌زاده، مرتضی و مریم ولی‌زاده؛ (۱۳۹۰)، «بن مایه های توتمیسم در قصه های عامیانهٔ ایران»، مندرج در فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، س ۷، ش ۲۳، تابستان.
خدیش، پگاه؛ (۱۳۸۷)، ریخت شناسی افسانه‌های جادویی، تهران: علمی و فرهنگی.
ـــــــــــ ؛ (۱۳۸۸)، «بازتاب و کارکردهای سحر و جادو در افسانه‌های سحرآمیز»، مندرج در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، س ۱۷، ش ۶۵، پاییز و زمستان، صص ۱۵۱-۱۶۵.
ـــــــــــ ؛ (۱۳۸۹)، «الگوهای ساختاری افسانه‌های سحرآمیز»، مندرج در فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی، س ۳، ش ۱۱ و ۱۲، پاییز و زمستان، صص ۱۷۱-۱۸۴.
درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان مهابادی؛ (۱۳۷۸)، فرهنگ افسانه های مردم ایران، تهران: کتاب و فرهنگ، چ۲، ج ۳.
دلاشو، م. لوفر؛ (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه‌ها، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
رحیمی‌طلب، فیروزه؛ (۱۳۹۰)، شناخت توتم و تابو در افسانه‌های گیلان، پایان نامه کارشناسی ارشد ایرانشناسی (گرایش فرهنگ)، دانشگاه گیلان، پاییز.
ساتن، ل.پ. الول؛ (۱۳۷۶)، قصه های مشدی گلین خانم، تهران: مرکز، چ۲.
ستاری، جلال؛ (۱۳۷۶)، اسطوره در جهان امروز، تهران: مرکز.
شاملو، احمد؛ (۱۳۷۹)، قصه‌های کتاب کوچه، تهران، مازیار.
ضمیران، محمد؛ (۱۳۷۹)، گذار از جهان اسطوره به فلسفه، تهران: هرمس.

ـــــــــــــــ و فریدهٔ جیحون؛ (۱۳۷۲)، «نگرشی تطبیقی بر اسطورهٔ عشق در فرهنگ‌های کهن»مندرج در مجلهٔ ایرانشناسی، س ۵، ش ۲۰ ، زمستان.
فرای، نورتروپ؛ (۱۳۷۴)، «ادبیات و اسطوره» مندرج در مجموعه مقالات اسطوره و رمز، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش، صص۱۰۱-۱۲۶
قاسم زاده، محمد؛ (۱۳۹۲)، افسانه‌های ایرانی، تهران: هیرمند، ج ۴.
ـــــــــــــــ ؛ (۱۳۹۲)، افسانه‌های ایرانی، تهران: هیرمند، چ۲، ج ۲.
ـــــــــــــــ ؛ (۱۳۹۳)، افسانه‌های ایرانی، تهران: هیرمند، چ۳، ج ۴.
قربانی هویه، بهاره؛ (۱۳۸۹)، بررسی عنصر شخصیت در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی، پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، مهرماه.
کراپ، الکساندر؛ (۱۳۷۷)، «طرح تاریخ اسطوره شناسی»، مندرج در جهان اسطوره شناسی، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز صص ۳۲-۴۳.
کریستن‌سن، آرتور امانوئل؛ (۱۳۹۳)، افسانه‌های ایرانیان، ترجمهٔ امیرحسین اکبری شالچی، تهران: ثالث، چ۲.
کمبل، جوزف؛ (۱۳۸۰)، قدرت اسطوره، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
کندی، مایک دیکسون؛ (۱۳۸۵)، دانشنامه اساطیر یونان و روم، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: طهوری.
کوهی کرمانی، حسین؛ (۱۳۱۴)، چهارده افسانه از افسانه‌های روستایی ایران، تهران: مجلس.
گریمال، پیر؛ (۱۳۳۹)، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمهٔ احمد بهمنش، تهران: دانشگاه تهران.
مارزلف، اولریش؛ (۱۳۹۱) طبقه بندی قصه‌های ایرانی؛ ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، سروش، چ۳.
محجوب، محمدجعفر؛ (۱۳۸۲)، ادبیات عامیانهٔ ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
مزداپور، کتایون؛ (۱۳۸۳)، داغ گل سرخ و چهارده گفتار دیگر دربارهٔ اسطوره، تهران: اساطیر.
مظفریان، فرزانه، (۱۳۹۱)؛ «اسطوره و قصه‌های عامیانه»، مندرج در مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ش ۲۸، پاییز، صص ۱۳۵-۱۵۷.
معافی مدنی، سپیده؛ (۱۳۹۰)، بررسی نشانه‌ای افسانه‌های مازندران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور بابل، اسفند.
معرک‌نژاد، سیدرسول؛ (۱۳۹۳)، اسطوره و هنر، تهران: میردشتی.
ناس، جان؛ (۱۳۵۴)، تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی اصغر حکمت، تهران: فراکلین.

نشانه های زبان غیرکلامی در کلیله و دمنه و مرزبان نامه

علی حسین رازانی*

چکیده

بر طبق نظریات «علوم ارتباطات» و «زبان شناسی» انسانها برای ایجاد ارتباط و درک مفاهیم بین خود از دو شیوهٔ «کلامی» و «غیرکلامی» استفاده می کنند. کاربرد «زبان غیرکلامی» که به شاخه های مختلفی تقسیم می شود بسیار متنوع تر و گسترده تر از «زبان کلامی» است. یکی از شیوه های ارتباط غیر کلامی «زبان بدن» است که در ایجاد ارتباط نقش مهمی بعهده دارد . «نصراله منشی» و « سعد الدین وراوینی» با شناخت و آگاهی نسبت به نشانه های غیرکلامی بطور گسترده و متنوع از این زبان در «کلیله و دمنه» و « مرزبان نامه» بهره برده اند. این تحقیق برای نخستین بار مفاهیم تازه ای از زبان غیرکلامی را در کتاب «کلیله و دمنه» و « مرزبان نامه» مورد بررسی قرار داده و توانسته نشانه های تازه ای از این زبان را بدست آورد و تحقیق تازه ای در پژوهشهای بین ادبیّات و علوم ارتباطات ارائه نماید.

واژگان کلیدی: زبان کلامی، زبان غیرکلامی ، زبان بدن ،کلیله و دمنه ، مرزبان نامه

*عضو هیات علمی و استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاداسلامی واحددورود

razani@iau.dorud.com -dr_razani@yahoo.com

۱- بیان مسأله

ارتباط بین انسانها به دو شکل«کلامی» و «غیرکلامی»و یا ترکیبی از هر دو بوجود می آید. در ارتباط کلامی «زبان» نقش اصلی را برعهده دارد.«زبان از یک سو برپایهٔ توانایی گویایی و از سوی دیگر محصول مجموعه ای از قراردادهای ضروری است که یک گروه اجتماعی پذیرفته اند.»(مشکوه الدینی،۱۳۸۶: ۶۹)ارتباط بین لفظ ومعنی باعث می شود بین گوینده و شنونده ارتباط «کلامی» ایجاد شود . در زبان غیر کلامی«حرکات» و«اشارات» اعضای بدن ، زبانی مستقل دارندکه اصطلاحاً به آن «زبان بدن»[۶] می گویند.این زبان بسیار موثرتر و متنوع تر از زبان کلامی درخدمت زبان و ادبیّات قرار گرفته و در آثار فارسی تاثیرات آن بفراوانی دیده می شود.

پژوهش های انجام شده نشان می دهد رفتارهای غیرکلامی در درک بهتر زبان و ادبیّات و انتقال اطّلاعات نقش مؤثری را ایفا می کند.و در این بین نقش ارتباط غیر کلامی بسیار بیشتر از ارتباط کلامی است. مثلاً «بیردوسیل[۷]» از پیشتازان مطالعات غیرکلامی از گذر شواهد تجربی ثابت کرده که « فقط (۳۵) درصد از معنی در یک وضعیت خاص با کلام به دیگری منتقل می شود و (۶۵) درصد باقیمانده مرهون روابط غیرکلامی است»(بهنام،۱۳۹۳ :۳۵).

بدین ترتیب «زبان غیرکلامی» بازگو کنندهٔ بسیاری از مفاهیم احساسی و حالات درونی شخصیت های ادبیست که بشیوه های غیرکلامی درآثار شعرا و ن.یسندگان بروز می کند. و از این جایگاه می توان به مفاهیم تازه و ظرافت های دو کتاب ارزشمند یعنی کلیله و دمنه و مرزبان نامه بیشتری اشنا شویم و همین امر بررسی و مطالعهٔ این تحقیق را ضروری می سازد.

۲- پیشینهٔ تحقیق

محققان جامعه شناسی و علوم اجتماعی و ارتباطات در جهان به اهمیّت «زبان بدن» توجّه زیادی داشته اند و در این زمینه کتاب های فراوانی نوشته شده و بسیاری از آنها به زبان فارسی ترجمه گردیده . مانند : کتاب زبان بدن (چگونه افکار دیگران را بخوانیم) اثر « آلن پیز» ترجمه سید محمود هاشمی و فاطمه شعیبی و کتاب مدیریت ارتباطات

---

[6] - Body Language
[7] - Bierdusil

اثر «ری ام.برکو»و« آدندرو دی.ولوین» و «دارلین آر.ولوین» ترجمهٔ سید محمد اعرابی و داود ایزدی . و کتاب زبان تن اثر «سامی مولکو» ترجمهٔ امید نوری خواجوی . و کتاب کلام جسم اثر «جودی جیمز» ترجمهٔ آرین ابوک و کتاب ارتباطات غیرکلامی تالیف «علی اکبر فرهنگی» از جمله آنهاست. امّا مقالاتی که به زبان فارسی در خصوص ارتباطات غیرکلامی و زبان بدن در ایران چاپ و منتشر گردیده عبارتند از: مقالهٔ آقای «محمّدرضا پهلوانی نژاد» با عنوان «ارتباطات غیرکلامی و نشانه شناسی حرکات بدنی» که در مجلهٔ «زبان و زبان شناسی» چاپ شده و مقالهٔ «خانم مینا بهنام» با عنوان «گفتار بی صدا تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس» که در مجلهٔ «فنون ادبی» دانشگاه اصفهان چاپ گردیده و مقالهٔ آقای «احمد رضی» با عنوان «تحلیل نشانه های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست» که در مجلهٔ «مطالعات ادبیّات کودک» دانشگاه شیراز منتشر گردیده . همچنین مقالهٔ نشانه های زبان غیر کلامی در گلستان سعدی که توسط نویسندهٔ این مقاله در نخستین همایش متن پژوهی ارائه و در مجموعهٔ مقالات همایش چاپ گردیده است .همچنین در موضوع ارتباط غیرکلامی و متون ادبی بتازگی پایان نامه ای با راهنمایی نویسنده ی مقاله با عنوان «نشانه های غیرکلامی (زبان بدن)با تکیه بر جلد اوّل مثنوی مولوی» . و پایان نامه ای دیگر با عنوان « نشانه های زبان غیر کلامی در بوستان سعدی » با مشاورهٔ نویسندهٔ این مقاله بتازگی دفاع گردیده است.

۳- ارتباط غیرکلامی

«براساس نظریات ارتباطی از برجسته ترین نشانه های غیرکلامی و حرکات بدن می توان به نشانه های مربوط به «فاصله بدن»، «نشانه های دیداری» و «نشانه های آوایی» اشاره کرد». (آرژیل، ۱۳۷۸: ۳۷۴) .همچنین «فردینان دو سوسور» معتقد است که «نشانه شناسی دارای همهٔ وسائل به کار رفته در جامعهٔ انسانی است که هدف آن ایجاد ارتباط است و عبارات زبانی و وسایل غیرزبانی از قبیل حرکات و اشاره ها را در بردارد.» (سوسور، ۱۳۷۸، ۳۶). زبان غیرکلامی یعنی مجموعه ای از آواها و حرکات که می توانسته در ارتباطات روزمره و ابتدایی بشر به او کمک کند. این نوع زبان از تنوع فراوانی در بین مردم برخوردار بوده به همین خاطر کوچکترین حرکت یا صدایی که بتواند معنا و مفهوم خاصی را منتقل کند جزئی از «زبان غیرکلامی» محسوب می شود. در همین رابطه گفته اند: «ارتباطات غیرکلامی عبارت است از: پیام های آوایی و غیر آوایی که با

وسـایلی غیر از وسـایل زبانی و زبانشـناسـی ارسال و تشریح شده اند» (فرهنگی، ۱۳۷۵: ۲۲).

زبـان غیرکلامی بـه مـا کمـک می کند در مواقع ضـــروری و اضـــطراری بتوانیم در کوتاهترین زمان و با کمتری انرژی با مخاطبان بســـیاری ارتباط برقرار کنیم و پیام خود را به آنان برسـانیم. از طرفی ارتباطات غیرکلامی صـادقانه ترین شـکل بیان احساسات و عواطف درونی ما انسـانهاسـت. از این رو گفته اند: «عواطف و احساسات اثری مستقیم بر وسعت قلمرو شخصی افراد و واکنش ها و پاسخ های غیرکلامی ناشی از آن دارد» (برکو , و نویسـندگان، ۱۳۹۳: ۱۲۴). از سـویی دیگر زبان غیرکلامی با ذهن انسان در ارتباط است به همین خاطر گفته اند: «آنچه کلام جسم یک فرد، برایتان بازگو می کند در واقع نوعی گفتگو با بخش نیمه آگاه ذهن شـماسـت و به این خاطر اسـت که آن را به عنوان نوعی وسیله ی ارتباطی قدرتمند در نظر می گیریم.» (جیمز، ۱۳۷۷: ۷۷).

۴- نشانه های زبان غیرکلامی

نوع بشـــر از ابتدا برای ایجاد ارتباط در بین خود ، نشـــانه های فراوانی را ابداع کرد و هر قبیله و نژاد بر اسـاس موقعیت جغرافیایی و اعتقادات دینی و باورهای سـنتی و آداب و رسوم خاص خود این نشانه ها را نظم و ترتیب داد و صدها زبان غیر کلامی ایجاد شد . با توجّه به گسـتردگی زبان غیرکلامی و نشانه های فراوانی که برای آن در نظر گرفته اند تحقیق در این زمینه بسـیار دامنه دار و گسـترده اسـت . دراین تحقیق نشـانه های زبان غیر کلامی که بدست آمده عبارتند از :

۴-۱ - نشانه های دیداری:

این نشانه ها در ظاهر ما آشکار می شود و بینندگان می توانند از روی این نشانه ها ، به احسـاسـات ما پی ببرند. حرکات و حالات چهره می تواند پیام های روشـنی را از درونی ناپیدای ما نشـان دهند . نظیر: رضـایت، قهر ،شـادی، غم، خواهش و تمنا، درد، ترس و خشم و ....

۴-۲ - حرکات اندام ها (زبان بدن)

« زبان بدن (حرکت گفتاری) عبارت اسـت از مطالعهٔ فرایند ارتباطات از طریق جنبش و حرکت اعضای بدن .ما از طریق ژستی که می گیریم ، طرز راه رفتن و ایستادن و چشم

های خود و چگونگی این متغیرها برای باز کردن یا بســـتن کانال ها ، ارتباط برقرار می کنیم. » (برکو و نویسندگان ، ۱۳۹۳ :۱۲۷)

۴-۳- فضا و فاصلهٔ بدنی

« انسان نیز چون جانوران دیگر ، حباب هوای (air bubble) قابل حمل متعلق به خود را دارد که اندازهٔ آن به تراکم جمعیت بســتگی دارد که در آن رشــد یافته و به هرجا که برود آن را با خود می برد.»(آلن پیز ،۱۳۸۸ :۲۳) . فاصــلهٔ حوزه های بدنی را به چهار نوع تقســیم کرده اند : « الف- حوزهٔ صمیمی : ۱۵ تا ۴۶ سانتیمتر . ب- حوزهٔ شخصی : ۴۶ تا ۱۲۰ ســانتیمتر . ج – حوزهٔ اجتماعی : ۱۲۰ تا ۳۶۰ سانتیمتر . د : حوزهٔ عمومی : بیش از ۳۶۰ سانتیمتر.» (همان ، ۲۶) نزدیکی افراد به یکدیگر و یا رعایت فاصله ها می تواند پیام های زیادی را به طرف مقابل برساند.

۴-۴- بلندی یا کوتاهی صدا (نشانه های صوتی)

صدا و کیفیت آوایی کلمات نیز می تواند پیام هایی در برداشته باشد. از این رو گفته اند: «کیفیت صــدا به شــکلی غیرکلامی، پیامی خاص برای شــنونده دارد. ســرعت، قدرت، طنین، مکث و شــدت صــدا، همه معنایی خاص دارند. به این ابزارهای شــبه اصــوات، اصطلاحاً نشانه های صوتی می گوییم» (برکو و نویسندگان ، ۱۳۹۳: ۱۳۳)

«ســکوت» یا قطع کامل صــدا نیز می تواند پیام هایی به مخاطب برســاند . به همین خاطر در بین مردم این ضــرب المثل متداول شده است که : « جواب ابلهان خاموشیست ».

۵- روش تحقیق

این مقاله نشــانه های مهم زبان غیرکلامی را در باب «شیر و گاو» و باب «بازجسته کار دمنه» از کتاب «کلیله و دمنه» و در باب اوّل از کتاب «مرزبان نامه » بررسی و جستجو کرده و نمونه های روشــنی از آن را معرفی نموده اســت. کاربرد این نشانه ها در دو هر دو کتاب ، میزان تاثیر زبان غیر کلامی در نثر فارســی را بخوبی نشان می دهد. بعضی از این نشــانه ها در دو کتاب مشــترک و بعضــی از آنها غیر مشــترک هســتند .و گاهی یک نشــانه چند بار تکرار شده . بهر روی ، بعلّت محدود بودن صفحات مقاله تنها نمونه هایی از این نشانه ها ذکر می گردد.

نشانه های « دیداری » و «زبان بدن» عبارتند از :

۵-۱- «برخاستن» به نشانه ی خشم و عصبانیت

آنجا که خرگوش بعد از تاخیر بسیار ، به نزد شیر گرسنه می آید و خبر از وجود شیری دیگر می دهد. شیر با عصبانیت بر می خیزد و از خرگوش می خواهد که دشمن را به او نشان دهد. خرگوش گفت: «در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند . در راه شیری از من بستد، من گفتم: این چاشت ملک است. التفات ننمود و جفاها راند و گفت: این شکارگاه و صیدِ آن به من اولیتر که قوّت و شوکت من زیادت است. من بشتافتم تا ملک را خبر کنم. شیر برخاست و گفت: او را بمن نمای» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۸۷).

۵-۲-«برخاستن و رفتن» به نشانه ی قهر و دشمنی

مادر شیر وقتی می بیند سخنان دمنه بر شیر اثر کرده «روی به شیر آورد و گفت: خاموشی بر حجّت، به تصدیق ماند و از اینجا گویند که خاموشی همداستانیست و به خشم برخاست» (همان، ۱۴۰). و در ادامه ی «باز جُست کار دمنه» یکبار دیگر مادر شیر به نشانه ی عصبانیت و اعتراض بر می خیزد و می رود. «گفت: ملک میان دروغ و راست فرق نمی کند و منفعت خویش از مضرّات نمی شناسد و دمنه بدین فرصت که می یابد فتنه ای انگیزد که رای ملک در تدارک آن عاجز آید و شمشیر او از تلافی آن قاصر و به خشم برخاست و برفت» (همان، ۱۵۰).

۵-۳-«برخاستن و نشستن و چشم به راه بودن» به نشانه ی اضطراب و نگرانی

شیر وقتی دمنه را برای مذاکره به نزد شنزبه گسیل می دارد، از شدّت نگرانی آرام و قرار ندارد. «شیر در این فکرت مضطرب گشت، می خاست و می نشست و چشم براه می داشت. ناگاه دمنه از دور پدید آمد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱، ۷۲).

۵-۴-«ایستادن» به نشانه ی ترسیدن

شیر از نعره ی بلند شنزبه می ترسد و ساکن و بی حرکت می ایستد. «شیر هرگز گاو ندیده بود و آواز او ناشنوده. چندانکه بانگ شنزبه گوش او رسید هراسی بدو راه ی افت، و نخواست که سباع بدانند که او می بهراسد بر جای ساکن می بود و به هیچ جانب حرکت نمی کرد» (همان، ۶۱).

۵-۵-«ایستادن» به نشانه ی حمله کردن

شیر با دیدن شنزبه: «راست ایستاد و می غرّید و دُم چون مار می پیچانید. شنزبه دانست که قصد او دارد» (همان، ۱۴).

۵-۶«چپ و راست نگریستن و پس و پیش سره کردن» به نشانه ی حمله کردن

دمنه به شیر گفت اگر چنین حرکاتی از شنزبه دیدی مطمئن باش قصد دارد که به تو حمله کند: «و علامت کژی باطن او آنست که متلّون و متغیر پیش آید و چپ و راست می نگرد و پس و پیش سره می کند، جنگ را می بسیجد». (همان، ۱۰۰).

۵-۷-«روی گردانیدن» به نشانهٔ قهر و بی اعتنایی

وقتی دمنه را دست بسته به حضور شیر آورد او نخواست که به صورت دمنه نگاه کند، به همین خاطر روی بر گرداند و اعراض نمود: «پس بفرمود تا دمنه را بیاوردند و از وی اعراض نمود و خویشتن را در فکرت مشغول کرد» (همان، ۱۳۲) و باز دمنه در توصیف اصل حقایق گفته: «و برای اینست که اهل حقایق پشت به دیوار امن آورده اند و روی از این دنیای ناپایدار بگردانیده و دست از لذّات و شهوات آن بداشته» (همان، ۱۳۲).

۵-۸-«روی نمودن» در معنی توجّه کردن، پدیدار گشتن

«روی نمودن کنایه از توجّه کردن، در خاطر گذشتن و پدیدار گشتن» (عفیفی، ۱۳۷۶: ۱۲۰۹). دمنه در تحریک شیر به کشتن شنزبه می گوید: «ملک را بر آن کافر نعمت غدّار جای ترحّم نیست، و بدین ظفری که روی نمود و نصرتی که دست داد شادمانگی و ارتیاح و مسرّت و امتداد افزاید» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۲۴).

۵-۹-«تازه رویی» در معنی شادابی و خوشحالی

«تازه رویی کنایه از خوشرویی، گشاده رویی، شادابی، زیبارویی و نیز محبوب بودن» (عفیفی، ۱۳۷۶: ۴۴۳). وقتی که دمنه، شنزبه را می فریبد شاد و سرخوش به سوی کلیله می آید. «دمنه شادمان و تازه روی، به نزدیک کلیله رفت. کلیله گفت: کار کجا رسانیدی؟ گفت: فراغ هر چه شاهدتر و زیباتر روی می نماید» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۱۴).

۵-۱۰-«آب دهان خشک شدن» به نشانه ی عصبانیت و خشم

شیر از دیر رسیدن خرگوش و بد عهدی نخجیران خشمگین شده و «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 نقض عهد را در خاک می جست» (همان، ۸۷).

نشانه های «دیداری» عبارتند از :

۵-۱۱-«گریستن» به نشانه ی حسرت و غم

آنگاه که کلیله برادر را در بند و اسارت بدید به گریه افتاد. «چون دمنه را در حبس بردند و بند گران بر وی نهاد کلیله را سوز برادری و شفقت صحبت برانگیخت، پنهان بدیدار او رفت و چندانکه نظر بر وی افکند اشک باریدن گرفت و گفت: ای برادر ترا در این بلا و محنت چگونه توانم دید و مرا پس ازین از زندگانی چه لذّت؟» (همان،۱۴۲). و در کتاب کلیله و دمنه در داستان ضحاک و زنی که همسر و پسر و برادرش را به قتلگاه می بردند . وقتی زن تصمیم می گیرد برادر را از بین آن سه نجات دهد.گفته :«همی ناگاه برادر را دید در همان قیدِ اسار گرفتار ، سر در پیش افکند و خوناب حسرت بر رخسار ریزان .» (وراوینی، ۱۳۷۳ :۵۱) و در داستان خرّه نمای و بهرام گور ، باران سیل آسا را به اشک عاشقی تشبیه می کند که از حسرت فراق معشوق خونابه می ریزد : « ابری برآمد تیره تر از شب انتظار مشتاقان به وصال جمال دوست و ریزان تر از دیدهٔ عاشقان بر فراق معشوق . » (وراوینی، ۱۳۷۳ :۵۹)

۵-۱۲-«سرانگشتان خاییدن» به نشانه ی پشیمانی

شیر آنگاه که شنزبه را کشت، از کرده ی خود پیشمان شد. «چون شیر از کار گاو بپرداخت از تعجیل که در آن کرده بود بسی پشیمانی خورد و سرانگشت ندامت خائید» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۲۷).

۵-۱۳-انگشت در دندان آمدن به نشانهٔ حیرت کردن

در داستان شبان و بهرام گور گفته : « همان شبان از دشت باز آمد و از کثرت شیر گوسفندان حکایتی گفت که شنوندگان را انگشت حیرت در دندان آمد.» (وراوینی ، ۱۳۷۳ : ۶۴)

۵-۱۴-«پشت دست خاییدن و سینه خراشیدن» به نشانه ی پشیمانی

کلیله در نصیحت دمنه می گوید: «از این زرق و شعوذه وقتی پشیمان گردی که بیش سود ندارد و زبان خرد در گوش تو خواند که ترکتَ الرَّأیَ بالرّیِّ. لختی پشت دست خائی و روی سینه خراشی» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۱۷).

۵ -۱۵-«دست دادن» به نشانه دوستی

دمنه بعد از مرگ کلیله از روزبه می خواهد که با او هم پیمان و دوست گردد. پس به او می گوید: «و امروز مرا تو همان بذاذری که کلیله بوده ست، دست بده و مرا به بذاذری قبول کن» (همان،۱۴۹).

۵-۱۶-«سر در پیش افکندن» به نشانه ی خجالت کشیدن

در داستان آن غلام که به زن مرزبان طمع کرده بود و کامیاب نشده بود و دو مرغ را دو جمله یاد داده بود که آبروی زن مرزبان را ببرد گفته: «طایفه ای از اهل بلخ میهمان مرزبان آمدند. چون از طعام خوردن فارغ شدند در مجلسِ شراب نشستند. مرزبان قفص بخواست و ایشان بر عدت معهود آن دو کلمه می گفتند. میهمانان سر در پیش افگندند و ساعتی در یکدیگر نگریست» (همان،۱۵۳) و در داستان شیر و شنزبه آنگاه که دمنه به دیدن شنزبه می رود گفته: «چون دمنه از اغرای شیر بپرداخت و دانست که بدم او آتش فتنه از آن جانب بالا گرفت. خواست که گاو را ببیند و او را هم بر باد نشاند. پس چون سرافگنده ای اندوه زد به نزدیک شنزبه رفت» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۰۰).

۵-۱۷-«سر در پیش افکندن» به نشانه ی راضی و مجاب شدن

در داستان زاغ و گرگ و شگال و شتر که بقصد جانثاری به خدمت شیر رفتند. زاغ برای کشتن شتر به دست شیر دلایلی مطرح می کند و شیر قانع می شود تا عهد خود را با شتر بشکند. زاغ می گوید: «و عهد را هم مخرجی توان یافت چنانکه جانب ملک از مضرات غدر منزّه ماند. و حالی ذات او از مشقّت فاقه و مخافت بوار مسلّم ماند. شیر سر در پیش افکند» (همان، ۱۰۸).

۵-۱۸- سر به زانو نهادن به نشانه تفکّر و پشیمانی

در داستان گرگ خنیاگر دوست و شبان می خوانیم : « گرگ از آنجا به گوشه ای گریخت و خائبا خاسراً سر به زانوی تفکّر نهاد که این چه امهالِ جاهلانه و اهمالِ کاهلانه بود که من ورزیدم.» (وراوینی ،۱۳۷۳ :۷۱) .

۵-۱۹-«نشستن» به نشانه ی غم و اندوه

عمل نشستن می تواند بیانگر غم و اندوه فراوان باشد. ماهیخوار برای فریب پنج پایک به کنار برکه می آید و می نشیند. «پس چون اندوهناکی بر کنار آب بنشست. پنج پایک از دور او را بدید پیشتر آمد و گفت: ترا غمناک می بینم. گفت: چگونه غمناک نباشم» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۸۲).

۵-۲۰-«نشستن و خود را افراشتن» به نشانه ی حمله کردن

دمنه نشانه های حمله ی شیر را به شنزبه گوشزد می کند. «دمنه گفت: چون به نزدیک او رَوی، علامات شرّ بینی، که راست نشسته باشد و خویشتن را برافراشته و دُم بر زمین می زند» (همان، ۱۱۳).

۵-۲۱-«دویدن» به معنی پناه بردن و متوصل شدن

دمنه بعد از مرگ کلیله در توصیف او می گوید: «دریغ دوست مشفق و برادر ناصح که در حوادث بِدو دویدمی و پناه، در مهمات، رای و رویّت و شفقت و نصیحت او بود» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۴۸).

۵- ۲۲-دویدن به نشانهٔ خشم و انتقام

در داستان گرگ خنیاگر دوست و شبان وقتی شبان بسوی گرگ حمله می کند گفته : « چوب دستی محکم گرفت ، چون باد به سر گرگ دوید و آتش در خرمن تمنّای او زد.» (وراوینی ، ۱۳۷۳ : ۷۱)

۵-۲۳-«دویدن» به نشانهٔ ترس

در داستان شگالِ خر سوار ، آنگاه که شغال فهمید که خر از نقشهٔ آنان خبر دار شد گفته : « شگال دانست که مقام توقّف نیست ، از پشت خر بجست و روی بگریز نهاد سگان دیه در دنبال او رفتند و خون آن بیچاره هدر گشت.» (همان، ۸۸)

۵-۲۴-«آه کشیدن» به نشانه ی حسرت و غم

دمنه از مرگ برادر خبردار شد و «رنجور و متاسف گشت و پر غم و متحیّر شد و از کوره ی آتش دل، آهی برآورد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۴۸).

۵-۲۵-«میان بستن و دامن در چیدن» به نشانه ی آماده ی کار شدن

هر دو کنایه در ارتباط با پوشاک و جامه ی قدیم بوده که مردان در موقع انجام کاری کمر را می بستند و یا دامن بلند خود را برای آنکه جلوی دست و پایشان را نگیرد در می چیدند و به اصطلاح امروزی بالا می زدند. بدین ترتیب این دو حرکت کنایه و نشانه ای از آمادگی و قصد کاری داشتن شده است و دمنه این حرکات را به شنزبه نسبت می دهد و شیر را آگاه می کند که در صورتی که شنزبه چنین حرکاتی را کرد برای حمله به تو آماده می شود و جنگ را می بسیجد.

بر بسته میان و در زده تاوک بگشاده عنان و در چده دامن

شیر گفت: صواب همین است و اگر از این علامات چیزی مشاهده افتد، شبهت زایل گردد» (همان،۱۰۰).

در داستان کلیله و دمنه دو بار از کلمه ی «مشتمّر» و «تشمیر» نیز استفاده شده و در معنای تشمیر گفته اند: «تشمیر: جامه فراهم گرفتن و برداشتن جامه، دامن بالا زدن، دامن در چیدن» (لغتنامه ی دهخدا) و به کنایه اراده ی کاری کردن، آماده کاری شدن و چابکی کردن است. و این کاربرد کنایی دو بار در داستان شیر و گاو بکار رفته. یکی آنجا که دمنه، شیر را از حرکات شنزبه آگاه می کند و می گوید: «و شاید بود که چون صورت حال بشناخت و فضیحت خود بدید به مکابره درآید، ساخته و بسیجیده جنگ آغازد یا مستعّد و مشتمّر روی بگرداند» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۹۹) و دیگر در زمان مواجه ی آنها با یکدیگر می گوید: «چون شیر تشمیر او مشاهدت کرد، برون جست و هر دو جنگ آغاز نهادند» (همان، ۱۱۴).

۵-۲۶- دندان فشردن به نشانهٔ ابراز نیاز و حاجت کردن

درداستان گرگ خنیاگر دوست و شبان ،می خوانیم که:« غصّهٔ حمایت شبان گلوی گرگ گرفته بود و از گله بجز گرد نصیب دیدهٔ خود نمی یافت ، دندان نیاز می افشرد .» (وراوینی ،۱۳۷۳ : ۶۹) . در حاشیهٔ این جمله آمده است : « دندان نیاز : دندان حاجت ، تشبیه صریح – معنی جمله : دندان حاجت سخت بر میسود و بهم می کوفت ، بکنایه سخت عرض نیاز می کرد .» (خطیب رهبر ، ۱۳۷۳ :۶۹).

۵-۲۷-خاک بر سر کردن به نشانهٔ تظّلم و دادخواهی

د رحکایت هنبوی و ضحّاک گفته : « روزی قرعهٔ قضای بد بر سر پسر و شوهر و برادر او آمد . هر سه را بازداشتندتا آن بیدادِ معهود بر ایشان برانند . زن بدرگاه ضحّاک رفت و، خاک تظلم بر سر کنان، نوحهٔ درد آمیز در گرفته» (همان ،۵۰).

و نشانه های « سکوت» یا « خاموشی» عبارتند از :

۵-۲۸-«سکوت» به نشانه ی دوراندیشی

دمنه، شیر را از سخن گفتن با شنزبه دور می دارد و معتقد است در این باره نباید حرفی به شنزبه زده شود. «گفت: این باب از حزم دور باشد و مادام که گفته نیامده ست محلّ خیار باقی است. پس از اظهار، تدارک، ممکن نگردد.

سخن تا نگویی توانیش گفت　　و مر گفته را باز نتوان نهفت

... و مهابت خاموشی، ملوک را پیرایه ای نفیس است» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۹۹).

۵-۲۹-«سکوت» به نشانه ی موافقت و تایید

مادر شیر، سکوت شیر را نشانه ی قبول ادعاهای دمنه می داند. پس به پسر خود می گوید: «خاموشی بر حجّت، به تصدیق ماند و از اینجا گویند که خاموشی همداستانیست» (همان، ۱۳۹).

۵-۳۰-«سکوت» به نشانه ی رازداری و کتمان سر

ددی سخنان کلیله و دمنه را در زندان شنود و به روی خود نیاورد و با سکوت خود، راز آنها را نگه داشت. «و ددی با دمنه بهم محبوس بود و در آن نزدیکی خفته، به سخن کلیله و دمنه بیدار شد و مفاوضت ایشان تمام بشنود و یاد گرفت و هیچ باز نگفت» (همان، ۱۴۴).

۵-۳۱-«سکوت» به نشانه ی عدم یقین

در دادگاهی که برای باز جست کار دمنه برپا شد، قاضی از حاضران خواست که اگر از دمنه چیزی می دانند، شهادت دهند. امّا «چون این سخن به آخر رسید همه حاضران خاموش گشتند و هیچ کس چیزی نگفت، چه ایشان را در کار او یقین ظاهر نبود، روا نداشتند که بگمان مجرّد چیزی گویند و بقول ایشان حکمی رانده شود و خونی ریخته گردد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۱۴۵) و باز در ادامه باز جست کار دمنه، آنگاه که دمنه از خود دفاع می کند حاضران سکوت می کنند «چون دمنه بر این جمله جواب بداد، دیگر حاضران دَم در کشیدند و چیزی نگفتند. قاضی بفرمود تا او را به زندان باز برود» (همان، ۱۴۸).

نشانه های «فاصله بدنی» عبارتند از :

۵-۳۲-«فاصله نزدیک» برای جلب اطمینان

دمنه خود را به شیر نزدیک کرد تا اطمینان او را جلب کند. «گفت: من می خواهم که در این فرصت خویشتن را بر شیر عرضه کنم، که تردّد و تحیّر بدو راه یافتست و او را به نصیحت من تفرّجی حاصل آید و بدین وسیلت قربتی و جاهی یابم» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۶۴).

۵-۳۳-«فاصله نزدیک» برای اظهار دوستی و محبّت

شیر برای نشان دادن دوستی و محبّت به شنزبه نزدیک می شود. «شیر او را به خویشتن نزدیک گردانید و در اعزاز و ملاطفت، اطناب و مبالغت نمود» (همان، ۷۳).

۵-۳۴-«فاصله نزدیک» برای ایجاد اتّحاد و یکدلی

در داستان شیر و نخجیران، حیوانات گردهم می آیند و تصمیم می گیرند به نزدیک شیر روند و این نزدیکی و جمع شدن باعث می شود بر سر تصمیم خود یکدل و یکزبان شوند. «روزی فراهم آمدند و جمله نزدیک شیر رفتند و گفتند: تو هر روز پس از رنج بسیار و مشقّت فراوان از ما یکی شکار می توانی شکست و ما پیوسته در بلا و تو در تکاپوی و طلب. اکنون چیزی اندیشیده ایم که ترا در آن فراعت و ما را امن و راحت باشد» (همان، ۸۶).

۵-۳۵-«فاصله نزدیک» به نشانه ی فریب دادن

آنجا که دزد به طمع دزدیدن جامه ی زاهد و فریب او به زاهد نزدیک می شود. «زاهدی را پادشاهی کسوتی داد فاخر و خلعتی گران مایه، دزدی آن در وی بدید در آن طمع کرد و بوجه ارادت نزدیک او رفت و گفت: می خواهم در صحبت تو باشم و آداب طریقت در آموزم. بدین طریق محرم شد بر وی» (همان،۷۴).

۵-۳۶«فاصله نزدیک»(در آغوش کشیدن) به نشانه ی احساس امنیت و آرامش

وقتی خرگوش بر سر چاه می رسد از شیر می خواهد که او را در آغوش بگیرد و می گوید: «[او] در این چاهست و من از وی می ترسم، اگر ملک مرا در برگیرد او را نمایم. شیر او را در برگرفت و به چاه فرو نگریست» (همان، ۸۷).

۵-۳۷-«فاصله ی دور» به نشانه ی ترس و احساس خطر

شیر آنگاه که از بانگ بلند شنزبه ترسید، ماندن در آن جنگل را صواب ندانست و دوری او از شنزبه به نشانه ی ترس و احساس خطر است. «شیر راز خود بر دمنه بگشاد و گفت: سبب این آواز است که می شنوی. نمی دانم که از کدام جانب آید. لکن گمان برم که قوّت و ترکیب صاحب آن فراخور آواز باشد. اگر چنین است ما را اینجا مُقام صواب نباشد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۷۰) و در داستان پنج پایک و ماهیخوار آنجا که ماهیخوار رفتن از برکه را برای امنیت آنها لازم دانست و به ماهیان توصیه کرد که: «اگر بدان [آبگیر] تحویل توانید کرد در امن و راحت و خصب و فراغت افتید. گفتند: نیکو رائیست» (همان، ۸۴).

نشانه های «بلندی و کوتاهی صدا» عبارتند از :

۵-۳۸-«صدای بلند» به نشانه شور و نشاط

آنگاه که شنزبه در فراوانی گیاه قوّت گرفت و بر سر نشاط آمد و بانگی بلند سر داد: «چون یکچندی آنجا ببود و قوّت گرفت و فربه گشت، بطر آسایش و مستیِ نعمت بدو راه یافت، و به نشاط هر چه تمامتر بانگی بکرد بلند» (نصرالله منشی، ۱۳۶۱: ۶۱).

۵- ۳۹-« صدای بلند » به نشانهٔ خشم و عصبانیت

در حکایت هنبوی و ضحاک ، وقتی هنبوی خبر دار می شود که سه عزیز او را به قتلگاه ضحاک می برند از خشم فریاد برمی آورد : « و نوحهٔ درد آمیز در گرفت که رسم هر روز ، از خانه مردی بود ، امروز بر خانهٔ من سه مرد متوجّه چگونه آمد؟ » (وراوینی ، ۱۳۷۳ : ۵۱) و باز در خطاب دستور با ملک زاده آمده : « دستور را از این سخن سنگی عجب به دندان آمد و از غیظ ، حالت آتش غضبش لهبی بر آورد ، زبان بی مسامحتی دراز کرد و گفت : که ملک زاده افسانهٔ چند همه تزویر و ترفند از بهر تشویر حال من و تقریر مقال خویش جمع کردست.» (همان،۷۴).

۵- ۴۰-صدای آرام و ملایم به نشانهٔ حیله گری و فریب دادن

در خطاب دستور با ملک زاده شیوهٔ بیان دستور را چنین نشان می دهد : « دستور در لباس ملاینت و مخادعت سخن آغاز کرد و گفت : ملک زادهٔ دانا و کارآگاه و پیش اندیش و دوربین و فرهمند و صاحب فرهنگ هرچ می گوید از بهر احکام عقدهٔ دولت و نظام عِقد مملکت می گوید .» (وراوینی ، ۱۳۷۳ :۵۴)

۶- نتیجه گیری

این تحقیق نشانه های زبان غیر کلامی را در بخش هایی از کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه مورد بررسی قرار داده و توانسته چهل نشانه از نشانه های زبان غیرکلامی را در این دو کتاب بدست آورد و با نمونه هایی از نثر زیبای دو کتاب ارائه دهد . این نشانه ها در چهار گروه اصلی قرار گرفته اند . که شامل : « نشانه های دیداری» و « زبان بدن» ، « فاصله بدنی » و « کوتاهی و بلندی صدا » می باشد.

در این تحقیق از بین نشانه های دیداری به «گریستن» اشاره شده که بیانگر درد ، غم و حسرت شخصیّت های داستان است. نشانهٔ دیگر این تحقیق ، با «زبان بدن» بوجود می آید که به آن « حرکت گفتاری » نیز گفته اند . این نشانه ها بیشترین کاربرد را در

این مقاله داشته اند و نشان می دهد که قدرت ارتباطی زبان بدن بیش از زبان های دیگر است. و می تواند حالات درونی و احساسات شخصیت های داستان را راحتر بیان کند . مانند : «خاک بر سر کردن » با « نشستن و برخاستن و چشم براه بودن » و.... گاه جملاتی که در آنها به زبان بدن اشاره شده از نوع کنایی هستند . نکتهٔ قابل توجّه آنست که ریشهٔ این کنایات از زبان مردم کوچه و بازار و حرکات آنها برخاسته و نویسندگان و ادیبان فارسی زبان این کنایات رادر آثار خود بکار برده اند . مانند : «روی گردانیدن» ، «میان بستن و دامن در چیدن» و...این کنایات از نظر علم بیان جزء با صنایع بیانی و از نظر علم ارتباطات جزئی از نشانه های زبان غیر کلامی محسوب می شوند. و ما در این مقاله به معانی و مفاهیم ارتباطی آنها اشاره کرده ایم .

نوع دیگر زبان غیر کلامی که در این تحقیق به آن اشاره شده « فاصله بدنی » است. و نصراله منشی در کتاب کلیله و دمنه از این نشانه ها در بیان احساسات و انگیزه های شخصیت های داستان بخوبی بهره برده. گاهی فاصلهٔ نزدیک برای حیله گری و گاه برای جلب اطمینان و یا اظهار دوستی و علاقه بکار می رود.

آخرین نوع از نشانه های غیر کلامی که در این تحقیق به آن پرداخته شده ، کوتاهی یا بلندی سخن است . حالات روحی و روانی شخصیت ها بر روی صدای آنها تاثیر می گذارد و شخصیت ها با بلند یا کوتاه کردن صدای خود و یا با سکوت و مکث خود، نشانه هایی از خشم ، عصبانیت ، شور ، نشاط ی، صداقت و فریب کاری را نشان می دهند.

در مجموع معلوم می گردد که زبان غیر کلامی به شیوهای گوناگون در کلیله و دمنه و مزبان نامه بکار گرفته شده . دلیل این کاربرد آنست که نویسندگان هر دو کتاب توانسته اند به کمک این نشانه ها ، ارتباط نزدیکتر و موثرتری بین شخصیت های دو کتاب و بین نویسنده و خواننده ایجاد کنند .

از آنجایی که ما روزانه ، بطور طبیعی در بیان احساساتمان از نشانه های کلامی و غیر کلامی بهره می بریم ، وجود این نشانه های در آثار ادبی نشان می دهد که نصراله منشی و سعد وراوینی با علم و آگاهی از حقیقت وجود انسان و شناخت عمیقی که از علم روانشناسی و علم ارتباطات داشته اند، به تاثیر این زبان در متون ادبی اشراف داشته اند و با بیان حالات و حرکات آنها در بین داستان ، توانسته اند شخصیت های تمثیلی داستان های خود را به واقعیت های ملموس زندگی ما بسیار نزدیک کنند و به «نثر فارسی» قدرتِ بیان طبیعی بدهند . سخن آخر آنکه نشانه های زبان غیر کلامی به متن هر دو

کتاب ایجازی ادبی بخشیده ، بگونه ای که عبارات کتاب در جملاتی موجز و معنایی بی کران ادا شوند .برای مثال دریایی سخن در این عبارت کلیله و دمنه موج می زند : «و علامت کژی باطن او آنست که متلّون و متغیر پیش آید و چپ و راست می نگرد و پس و پیش سره می کند، جنگ را می بسیجد.» . بدین ترتیب بیان نشانه های غیر کلامی ، نشانه ای دقیق و روشن از بلاغت و سخنوری هر دو نویسنده است و نقش موثری در جاودانگی متون زیبای فارسی برعهده داشته است.

کتابنامه

۱-آرژیل ، مایکل(۱۳۷۸). روان شناسی ارتباطات و حرکات بدن ، ترجمه مرجان فرجی، تهران : انتشارات مهتاب.

۲-برکو، ری ام/ آندرو، دی ولوین، دارلین آر ولوین (۱۳۹۳). مدیریت ارتباطات، ترجمه سیدمحمّد اعرابی و داود ایزدی. تهران: انتشارات پژوهش های فرهنگی.

۳- بهنام، مینا (۱۳۹۳). «گفتار بی صدا تاملی بر زبان بدن در غزلیات شمس». مجله فنون ادبی. سال ششم. شماره دوم.

۴- پهلوان نژاد، محمّدرضا (۱۳۸۶). «ارتباط غیرکلامی و نشانه شناسی حرکات بدن». مجله ی زبان و زبان شناسی. سال سوم. شماره ی دوم.

۵- پیز ، آلن(۱۳۸۸) زبان بدن (چگونه افکار دیگران را بخوانیم)، ترجمه محمود هاشمی و فاطمه شعیبی، تهران : انتشارات جانان.

۶- جیمز، جودی (۱۳۷۷). کلام جسم. ترجمه ی آرین ابوک. تهران: انتشارات نسل نواندیش.

۷- رازانی، علی حسین (۱۳۹۴).«نشانه های زبان غیر کلامی در گلستان» .مجموعه مقالات نخستین همایش متن پژوهی ادبی.

۸- سعدی، مشرف الدّین (۱۳۸۴). گلستان. تصحیح توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی.

۹- عفیفی، رحیم (۱۳۷۶). فرهنگنامه شعری. تهران: انتشارات زوّار.

۱۰- فرهنگی، علی اکبر (۱۳۷۵). ارتباطات غیرکلامی هنر استفاده از حرکات و آواها. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

۱۱- قلاوند، آذر (۱۳۹۴). زبان غیرکلامی (زبان بدن) با تکیه بر جلد اوّل مثنوی مولوی. به راهنمایی علی حسین رازانی. دانشگاه آزاد اسلامی دورود.

۱۲- منشی ،ابوالمعالی(۱۳۶۱). کلیله و دمنه.تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران :انتشارات دانشگاه تهران.

۱۴- مولکو، سامی (۱۳۸۶). زبان تن. ترجمه ی امید نوری خواجوی. تهران: انتشارات ترفند.

۱۵-وراوینی، ســـعدالدین(۱۳۷۳). مرزبان نامه .به کوشـــش خلیل خطیب رهبر. تهران : انتشارات صفی علیشاه.

ویژگی‌های اخلاقی پزشک و صاحبان حِرف پزشکی
با تکیه بر باب « برزویه طبیب »

دکتر مریم خادم[1]
دکتر ابراهیم خادم[2]

چکیده:
در میان نیازهای گوناگون و مهّم انسان، نیاز به خدمات پزشکی شامل خدمات پیشگیرانه، مراقبت از سلامت و درمان بیماریها، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا علاوه بر کیفیت زندگی، گاهی ادامهٔ زندگی نیز به طور کامل، به آن وابسته است. از این رو، از قدیم‌ترین ایّام و در فرهنگ‌های مختلف، به موضوع" اخلاق پزشکی"- که ضامن دست یابی محترمانه و منطقی به شایسته‌ترین خدمات پزشکی است- توجه خاصی شده است، به گونه‌ای که علاوه بر آموزش‌ها و توصیه‌های اخلاقی به فراگیران دانش پزشکی، قوانین مشخصّی نیز برای نظارت بر نحوهٔ ارائه خدمات پزشکی تدوین گشته است.در این میان، آنچه که «برزویه طبیب» در دیباچه «کلیله و دمنه» آورده، در حد خود، یک دوره اخلاق پزشکی است و البته مربوط به ایران قبل از اسلام . این مقاله که به ویژگی های پزشک و صاحبان حرف پزشکی، با تکیه بر باب «برزویه طبیب» می پردازد، ثابت می کند اگرچه برزویه طبیب، در دوران پیش از اسلام می زیسته،امّا «لزوم توجه به اخلاق پزشکی» را درک نموده است.نکته ای که حکیمان مسلمان ایرانی، قرنها بعد، البته با شرح و بسط و توضیح و تحلیل بیشتر و در واقع ریزبینانه تر به آن می پردازند و این مسأله،نشان می دهد که بسیار ساده‌انگارانه و غافلانه است اگر در خدمات پزشکی تصوّر شود که اجرای یک سبک و سیاق درمانی، بدون توجّه به جنبه‌های روحی و معنوی آدمی، می‌تواند همان گونه کارایی داشته باشد که توجّه آگاهانه به این بخش مهم از حیات انسان .

کلیدواژه‌ها: طب سنّتی ایران ،ادبیات فارسی، اخلاق پزشکی

---

[1] استادیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج
com.yahoo@۴۷۰khadem.m

۲ استادیار و عضو هیأت علمی گروه طب سنّتی دانشگاه علوم پزشکی تهران.ایران
com.ebrahimkhadem@yahoo.dr.

مقدمه :

هر ملتی،پیشینه تاریخی خویش را جزئی از هویّت خود می داند و از آن،به عنوان میراث گرانبهایی حفاظت و حراست می نماید.بازگشت به خویشتن و شناخت ژرف و عمیق از ریشه های فرهنگی،تاریخی و علمی،در استعلاء و اصلاح جامعه،نقش ارزنده ای دارد.از جمله میراث گران سنگ و تمدن افتخار آمیز ایرانی-اسلامی،غنای دانش پزشکی و وجود علماء،فضلاء و حکمای شهیر جهانی است.(رُهاوی، ۱۳۹۰،پیشگفتار)

یکی از اصول بنیادین در طب سنّتی ایرانی،رعایت موازین اخلاقی در این حرفه مقدّس است که در کلام و آثار بنیان گذاران این مکتب طبّی،می توان بارها و بار ها این تأکید را مشاهده کرد.(تابعی،مهرماه۱۳۹۰،۲۲) در واقع،طب سنّتی ایران،مکتبی اخلاق مدار است.(همان،۲۹)

علم اخلاق که در حرفه پزشکی،باید ها و نباید های اخلاق پزشک را به او گوشزد می کند و شیوه رفتار با بیماران و همکاران را به او می آموزد،از مهمترین بخشهای علم و تعهّد پزشکی به شمار می رود. (خدادوست،آذر۱۳۸۹،۱۷) بنابراین،اخلاق پزشکی،علمی است که موضوع آن،بررسی مجموعه آداب و رفتار پسندیده یا ناپسندیده ای است که صاحبان مشاغل پزشکی باید رعایت نمایند.تمام مسائل اخلاق پزشکی،به نحو عام و جامع،در علم اخلاق مورد بررسی قرار گرفته و علم اخلاق پزشکی،در واقع،منطبق کننده روابط و رفتار صاحبان مشاغل پزشکی با کلّیات اخلاق است. (همان ،۱۲)

می توان گفت پیشرفت های علمی بشری،زمانی برای نوع بشر،مفید و ثمر بخش است که از پشتوانه اخلاقی برخوردار باشد.علم و تخصّص،بدون بهره مندی از اخلاقیات،پاسخ گوی نیاز های فطری بشر نبوده و گاهی نقض غرض است،زیرا هر نوع پیشرفت باید دارای جهت و هدف باشد و اخلاق به پیشرفت علمی،جهت و هدف می بخشد. (همانجا)

بدین ترتیب، پزشکی که برای انسانیت ارزش قائل است و طالب شخصیت اجتماعی و سعادت آخرت خود است،باید به اخلاقیات این حرفه،پایبند باشد و اهمیت این مباحث را کمتر از مباحث تخصّصی خود نپندارد،چون روشن است که ضرر یک پزشک سهل انگار،شهرت طلب و طالب هوای نفس،اگر بیشتر از زیان یک پزشک محروم از تبحّر لازم نباشد،قطعاً کمتر نخواهد بود.پس با توجه به اهمیت شغلی و موقعیت اجتماعی خویش، نسبت به تعدیل و کنترل رفتارش بیش از دیگران اهتمام می ورزد و برای کامل ساختن خود از حیث اخلاقی، بر دیگران سبقت می جوید.(همان،۱۷)؛چرا که می داند پیشرفت

علمی عاری از مکارم و سجایای اخلاقی،حرکت در تاریکی است و اخلاق،چراغ هدایت هر حرکت محسوب می شود.(همان،۱۲)

با توجه به این توضیحات، پیش از ورود به بحث اصلی،ارائه تعاریفی از «طب» و «اخلاق»، ضروری به نظر می رسد.

تعریف طب:

حکیم سیّد اسماعیل جرجانی،در باب اول کتاب «الأغراض الطبیه و المباحث العلائیه»، در حد طب و بیان موضوع آن می گوید:

«بباید دانستن که طب،علمی است که طبیب بدان علم اندر،حال های تن مردم و درستی و بیماری او نگاه کند،تا چون درست باشد،تندرستی بر وی نگاه بدارد،و چون بیمار گردد،او را به حال تندرستی باز آرد،چندانکه ممکن گردد؛حد طب این است.»(جرجانی،۱۳۹۱،ج۱،۴۲)

ابن سینا نیز در تعریف علم طب آورده است:«دانشی است که به وسیله آن می توان بر کیفیات تن آگاهی یافت.هدف آن،حفظ تندرستی در موقع سلامت و اعاده آن به هنگام بیماری است.»(اترک،تابستان۱۳۸۹،۲۵به نقل از قانون در طب ابن سینا)

باب سوم کتاب «مفتاح الطب و منهاج الطلاب» درباره تعریف علم پزشکی است. ابن هندو می گوید پیشینیان تعاریف گوناگونی از علم پزشکی کرده اند، ولی آن تعریفی که همگی بر آن اتفّاق دارند، این است : «پزشکی، صناعتی است که به بدن های مردم عنایت دارد و به آن بدن ها صحّت و سلامتی می بخشد.»(ابن هندو،۱۳۸۹، ۲۲۳) او سپس تعریف دیگری را برای پزشکی بدین گونه ذکر می کند که : «طب ، علمی است که از امور صحّی و امور مرضی و همچنین اموری که نه صحّی و نه مرضی اند، بحث می کند.»(همان،۲۲۴)

و در توضیح «صحّی» و «مرضی» می گوید:

«مراد از صحّی،بدن های سالم است ...ومقصود از امور مرضی،بدن های بیمار است...،و اموری که نه صحّی و نه مرضی اند،اسباب و علامات آن حالتی است که نمی توان بر آن،اطلاق صحّت و مرض کرد و بدنهایی که دارای چنین حالت هستند، یا بدنهایی هستند که صحّت آنها در غایت کمال نیست،مانند بدنهای سالخوردگان و بدنهای بهبود یافتگان از بیماری،و یا آن بدنهایی است که در بخشی از آن،بیماری راه یافته و بخشی دیگر،سالم مانده است.مانند آنکه دستش فلج و بقیه اجزای بدنش سالم است و یا بدن هایی که

تندرستی آنها مورد اعتماد نیست؛یعنی گاهی سالم و گاهی بیمار هستند و تندرستی آنها استمرار ندارد.

حال،کسی که با قوانین کلّی این امور آشنا گردد،می تواند به تدبیر و درمان بدنهای مختلف بپردازد؛یعنی به وسیله علامات،بر تندرستی و بیماری،آگاه گردد.اگر سلامتی از بین رفته،اسباب بازگرداندن آن را و اگر موجود است،اسباب نگهداشتِ آن را جلب کند و اسبابی که بیماری را به وجود آورده،از ریشه بر کند و چنین کسی،پزشک واقعی است و آنچه ما گفتیم،تعریف درست از علم پزشکی است.» (همان،۲۲۴و۲۲۵)

تعریف اخلاق:

اخلاق،واژه عربی و جمع خُلق است.لغت شناسان بر آنند که دو واژه «خُلق» و «خَلق» در اساس،واحدند،امّا در کاربرد رایج،مراد از «خَلق»،هیأت، شکل و صورت قابل درک با چشم است و «خُلق»،به قوای نفسانی و سجایای درونی قابل درک با بصیرت اطلاق می شود. بر این اساس،«اخلاق»، به معنای خُلق و خوی،خصلت های رفتاری،سرشت،طبیعت و مزاج به کار می رود و در قرآن نیز واژه خُلق،به معنای خوی و سرشت به کار رفته است.امروزه وقتی از اخلاقی بودن یک شخص سخن می گوییم،مراد از «اخلاق»، در این کاربرد،رفتار فضیلت آمیز یا خُلق نیکو و پسندیده در برابر رفتار رذیلت آمیز است،نه هر رفتاری. (شجاعی،مرداد۶۸، ۱۳۹۰)

اخلاق که از زمان های دیرین،به مثابه شاخه ای از فلسفه به شمار می رفت،از زمان شکل گیری علم پزشکی،جزئی لا ینفک از آن به حساب آمده است.در ساده ترین وجه آن،از پزشک انتظار می رفته که در مواجهه با بیمار،بهترین عملکرد را در درمان بیماری و جراحت داشته باشد و بیمار را در کانون توجّه قرار دهد تا بیمار به علّت بیماری،در حاشیه قرار نگیرد.در این حالت،اخلاق پرشکی،به مانند پیمانی برای محور قرار دادن انسان،تمرکز بر روی بیمار و در اولویت دانستن بیمار،نسبت به بیماری است.بنابر این در ارتباط بین پزشک و بیمار و به نوعی،رویاروئی وجدان(پزشک) با اعتماد و اطمینان(بیمار)،انجام هر گونه رفتار از سوی پزشک،مجاز نیست.(حیدری،مهر ماه۶۲، ۱۳۹۱)

پیشینه پژوهش:

در نیم قرن اخیر،توجّه دانشمندان دنیا به تاریخ پزشکی در اسلام و اخلاق و آداب و رسوم علم پزشکی،بسیار گشته و دانشگاهها و مؤسسات علمی،متون مهم پزشکی دانشمندان

اسلامی را تصحیح و ترجمه کرده و مطالب آنها را مورد بررسی و تحلیل قرار داده اند.از جمله می توان به کتابها و مقالات ارزشمند استاد گرانقدر،جناب آقای دکتر محمد مهدی اصفهانی در این زمینه اشاره کرد:

-«اخلاق حرفه ای در خدمات بهداشتی و درمانی»،۱۳۷۲،دانشگاه علوم پزشکی ایران

- «اخلاق و تاریخ پزشکی»،۱۳۸۳، دانشگاه علوم پزشکی ایران

- «نیم نگاهی به بایست ها و شایست ها در خدمات پزشکی»،۱۳۹۱،دانشگاه علوم پزشکی تهران

- «اخلاق پزشکی از اندیشه تا رفتار و نگاهی به بایسته‌ها و شایسته‌های عرصهٔ خدمات پزشکی»

- «نگاهی به آثار و جایگاه محمد بن زکریای رازی و بهاءالدوله رازی»،۱۳۷۶، دانشگاه علوم پزشکی ایران.

- پیشگفتاری درباره اخلاق پزشکی

- همدم بیمار. تهران: انتشارات مرکز تحقیقات اخلاق و تاریخ پزشکی- دانشگاه علوم پزشکی تهران: ۱۳۸۴

-«اندیشه و مهر حکیمانه در رفتار طبیبانه؛نیم نگاهی به بایسته ها و شایسته ها در خدمات پزشکی»،زمستان۱۳۸۷.

و یا به مقالات و کتابهای استاد،جناب آقای اسماعیل ناظم در این زمینه:

- تحقیق،تصحیح و ویرایش خلاصه الحکمه.

-حکایات اهل نظر(در شناخت طب و طبیب).

با توجه به این توضیحات،بحث اصلی مقاله را با بیوگرافی «برزویه طبیب» و پس از آن،«اخلاق پزشکی» در این باب آغاز می کنیم.

برزویه طبیب:

قدیمی ترین اشاره ها به وجود تاریخی این شخص و کارهای او،در مقدّمه «شاهنامه ابو منصوری»(اواسط سده چهارم ق)،شاهنامه فردوسی(اواخر سده چهارم ق)،غرر اخبار الملوک الفرس ثعالبی(اوایل سده پنجم ق) ، مجمل التواریخ و القصص(اوایل سده ششم ق) و سرانجام در باب «برزویه طبیب» و مقدّمه ابن مقفّع آمده است.(سعادت،۷۵۸،۱۳۸۴)

برزویه،پزشک نامدار و پیشوای پزشکان ایران در عصر خسرو اول ساسانی،گرد آورنده کلیله و دمنه و احتمالاً مترجم پنجه تنتره از سنسکریت به زبان پهلوی است که بخشی از کلیله و دمنه را تشکیل می دهد.(موسوی بجنوردی،۷۰۵،۱۳۸۱)

از سال تولّد و مرگ او اطّلاع دقیقی در دست نیست.اصطخری در کتاب «المسالک و الممالک»،برزویه را از اهالی اَبَر شهر(نام قدیم نیشابور) دانسته،امّا در تصحیح دیگری از این کتاب و نیز در «نزهه القلوب» حمدالله مستوفی،شهر مرو،به عنوان زادگاه وی ذکر شده است.(ولایتی،۱۳۹۰،ج۱،۱۰۴۱)

اطلاعات ما درباره زندگی برزویه و سفر او به هند،برگرفته از سرگذشتِ ظاهراً خود نوشت او در آغاز «کلیله و دمنه»،باب «برزویه طبیب»، و نیز آنچه در روایت افسانه آمیز «شاهنامه» فردوسی ، به روایت شادان برزین و «غرر السیر» ثعالبی احتمالاً از طریق خدای نامه ها و شاهنامه ابو منصوری آمده است،به دست می آید.(موسوی بجنوردی،همان،۷۰۶)

پدر برزویه،از سپاهیان و مادرش از خاندان علمای دین زرتشت بوده است.پدر و مادر برزویه -که او را بیش از دیگر فرزندان،گرامی می داشتند- در پرورش او کوشیدند و در هفت سالگی،او را به یادگیری علم پزشکی تشویق کردند.وی نیز با استعداد چشمگیر خود توانست پس از طی آموزش های پایه و مراحل متعدّد،در پزشکی به شهرت فراوان دست یابد.وی، سپس، نفس خود را در چهار چیز می آزماید:ثروت،لذّت،شهرت و ثواب آخرت؛ و سرانجام گزینه چهارم یعنی ثواب باقی را انتخاب می کند و اگر چه گاه «تمنای مراتب این جهانی»،او را نیز وسوسه می کند؛امّا باز به «ساختن توشه آخرت» می پردازد. (ر.ک.منشی،۸۹،۱۳۸۵-۹۱)

پس از مدتی طبابت و کسب سالها تجربه، ،با بررسی و تحلیل اندیشه های خویش و تفکّرات رایج زمانه،در باب حاصل کار پزشکی و نیز عقاید دینی خود دچار تردید می شود. موضوعاتی از قبیل بدگمانی و تردید درباره هدف آفرینش و جهان مادّی،پرسش هایی در زمینه نیکی و بدی،شناخت زندگانی و جایگاه انسان که ذهن برزویه را به خود مشغول کرده بود،باعث شد که او برای دست یابی به حقیقت،به سمت شناخت درون و پالودگی نفس تمایل یابد. برزویه،پس از مشاهده حال خود و اطرافیان در می یابد که دنیا و راحت آن،مانع نجات نفس است،پس به این نتیجه می رسد که باید از آن کناره جست،به قضاهای آسمانی رضا داد و در حدّ توان به کار آخرت پرداخت. بدین ترتیب، از جهان پزشکی کناره

گیری کرد،زیرا به اعتقاد او،پزشک نمی توانست بیماری را برای همیشه درمان کند و تندرستی جاوید به انسانها ببخشد،تا این که سفر هندوستان پیش می آید.بدین ترتیب ، احتمالاً سفر برزویه به هند نیز در پی این علاقه بوده است. (ر.ک.همان،۹۳-۱۰۵)

درباره این سفر در متون،تفاوت هایی وجود دارد:

ابن مقفّع، در ترجمه خود بر ترجمه عربی «کلیله و دمنه» می نویسد که انوشیروان از وجود کتابی در خزائن ملوک هند آگاهی یافت که در آن،حکایت هایی از زبان مرغان و جانوران گرد آورده اند و «پادشاهان را در سیاست رعیّت و بسط عدل و رأفت و قمع خصمان و قهر دشمنان بدان حاجت باشد و آن را عمده هر نیکی و سرمایه هر علم و راهبر هر منفعت و مفتاح هر حکمت می شناسند و چنان که ملوک را از آن، فواید تواند بود،اوساط مردمان را هم منافع حاصل تواند شد،و آن را کتاب «کلیله و دمنه»خوانند.آن خسرو عادل،همّت بر آن مقصور گردانید که آن را ببیند و فرمود که مردی هنرمند باید طلبید که زبان پارسی و هندوی بداند...آخِر، برزویه نام جوانی نشان یافتند که این معانی در وی جمع بود و به صناعت طب شهرتی داشت....»(همان،۶۳-۶۴)

امّا بنا بر روایت فردوسی و ثعالبی، این،خودِ برزویه است که شاه را از وجود آن گیاه در کوههای هند می آگاهاند.وی ،از غور بسیار در کتابهای هندی دریافت که در کوهی در سرزمین هند،گیاهی می روید که مرده را زنده می کند.(ثعالبی،۱۳۶۸،۴۰۶؛فردوسی،۱۳۸۹،ج۷،۳۶۲)پس به منظور انجام مطالعات و بررسی هایی در علم طب و شناخت گیاهان، خواستار سفری به هندوستان می شود.انوشیروان اجازه می دهد و او را با مال بسیار روانه می کند و نامه ای هم به شاه هند می نویسد تا اسباب پیشرفت کار را فراهم سازد.(ثعالبی،همانجا؛فردوسی،همان،۳۶۳)

برزویه، در جستجوی گیاه،با راهنمایی دانا،کوهساران هند را پای پیمود و انواع گیاهان را از خشک و تر آزمود،هیچ یک از آنها مرده ای را زنده نکرد.سرانجام او را نزد پیری داننده بردند و او راز گیاه را چنین گشود که مراد از گیاه،سخن ، و منظور از کوه،دانش ، و مقصود از مرده،نادانی است.آنگاه او را از وجود کتابی به نام «کلیله و دمنه»خبر داد که «به دانش،راه نماینده» است و آن کتاب در خزانه شاهی است.(فردوسی،همان،۳۶۵-۳۶۷؛قس ثعالبی،همان،۴۰۶-۴۰۷)

برزویه،شاد از این خبر،دیدن کتاب را از شاه هند خواستار می شود.شاه،با این شرط می پذیرد که او کتاب را در حضورش بخواند،ولی نسخه ای بر ندارد.برزویه می پذیرد.هر روز

پاره ای از کتاب را می خواند و به خاطر می سپارد.و چون به سرای خویش باز می گردد،خوانده های خود را می نویسد و بدین سان، نسخه ای از سراسر کتاب فراهم می آورد.پس از بازگشت برزویه به ایران،انوشیروان او را پاداش می دهد و کتاب را به بزرگمهر بختگان می سپارد تا آن را به پهلوی بر گرداند.و سرانجام،بنا بر خواست برزویه،بابی به نام «برزویه طبیب»، در آغاز کتاب گنجانده می شود.(همان،۴۰۷-۴۰۸؛فردوسی،همان،۳۶۸-۳۷۱)

از قول خود او در انتهای باب «برزویه طبیب» آمده است:«..تا سفر هندوستان پیش آمد،برفتم و در آن دیار هم شرایط بحث و استقصاء هر چه تمام تر تقدیم نمودم و به وقتِ بازگشتن،کتابها آوردم،که یکی از آن،این کتاب "کلیله و دمنه"است.»(منشی،همان،۱۰۷-۱۰۸)

بنابراین،اصل کتاب به هندی بوده،به نام پنچه تنترهPanchatantra،در پنج باب فراهم آمده،برزویه طبیب در عصر انوشروان خسرو و پسر قباد، پادشاه ساسانی،آن را به پارسی در آورد و ابواب و حکایاتی چند بر آن افزود که اغلب آنها از مآخذ دیگر هندی بود.

به طور کلی،دوران سلطنت انوشیروان،از حیث ترجمه کتب یونانی و هندی به فارسی،بسیار قابل توجه است؛(آهنگری،آذر۶،۱۳۸۹)و برزویه طبیب، نمونه بارز است.

۱-ویژگی ها ی اخلاقی پزشک در باب «برزویه طبیب»:

این باب، در «کلیله و دمنه»، خود،داستانی دلکش از گفتگو با خود خویشتن، و تردید هایی است که درباره هدف از آفرینش گیتی و شناخت زندگانی و جایگاه آدمی و تبیین فضایل و تعیین رذایل،بر جان انسان اندیشمند رخنه می کند و حاکی از تلاطم یک روح حقیقت جوست.(موسوی بجنوردی،همانجا)

اما از نظر بررسی اخلاق پزشکی در باب «برزویه طبیب» به موارد شایان ذکری بر می خوریم:

- برزویه طبیب، بهترین پزشکان را کسانی می داند که معالجه بیمار را با انگیزه انباشتن توشه ای برای آخرت انجام می دهند:

«در کتب طب آورده اند که فاضل ترِ اطبآء آن است که بر معالجت از جهت ذخیرت آخرت مواظبت نماید.»(منشی،همان،۹۰)

-در این باره به تمثیل زیبایی اشاره می کند که ذکر آن در این جا،خالی از فایده نیست:

«...چنان که غرض کشاورز در پراکندن تخم،دانه باشد که قوت اوست،اما کاه که علف ستوران است،به تبع آن هم حاصل آید.» (همانجا)

- نتیجه این نگرش را نیز چیزی جز نصیب فراوان از دنیا و رستگاری در آخرت نمی داند.

«...که به ملازمت این سیرت،نصیب دنیا هر چه کامل تر بیابد و رستگاری عقبی مدّخر گردد.» (همانجا)

-پس بدون هیچ گونه مزدی ،به درمان بیماران می پردازد:

«...هر کجا،بیماری نشان یافتم که در وی،امید صحّت بود،معالجت او بر وجه حِسبت بر دست گرفتم.»(همانجا)

«...به رغبت صادق و حِسبت بی ریا،به علاج بیماران پرداختم و روزگار در آن مستغرق گردانید.» (همان،۹۳)

-و باز در نتیجه این رفتار می گوید:

«...تا به میامن آن،درهای روزی بر من گشاده گشت و صِلات و مواهب پادشاهان به من متواتر شد.و پیش از سفر هندوستان و پس از آن،انواع دوستکامی و نعمت دیدم و به جاه و مال،از امثال و اقران بگذشتم.» (همانجا)

-و آن هنگام که در نتیجه مقایسه خود با همردیفانش دچار وسوسه می شود،این گونه نفس خود را مورد عتاب و خطاب قرار می دهد:

«...با خود گفتم:ای نفس!میان منافع و مضارّ خویش فرق نمی کنی؟»(همان،۹۰)

-و این رفتار را از خرد به دور می داند:

«و خردمند چگونه آرزوی چیزی در دل جای دهد که رنج و تبعت آن،بسیار باشد و انتفاع و استمتاع،اندک؟»(همانجا)

-و با یادآوری مرگ،تمام همّت خویش را بر دور ماندن از حرص و آز به کار می گیرد:

«اگر در عاقبت کار و هجرت سوی گور،فکرت شافی واجب داری،حرص و شره این عالم فانی به سر آید.»(همانجا)

-پس به خود نهیب می زند :

«...همّت بر اکتساب ثواب مقصور گردان که راه،مخوف است و رفیقان،نا موافق و رحلت،نزدیک و هنگام حرکت،نامعلوم.»(همان،۹۱)

-و هشدار می دهد که:

«زینهار تا در ساختن توشه آخرت تقصیر نکنی.» (همانجا)

-در این مسیر،جز به خشنودی خداوند نمی اندیشد:
«...و بدان التفات نکنی که مردم قدر طبیب ندانند.» (همان،۹۲)
-و شیرینی بخشوده شدن گناهانش را بر همه چیز ترجیح می دهد:
«لکن در آن نگر که اگر توفیق باشد و یک شخص را از چنگال مشقّت خلاص طلبیده آید،آمرزشِ بر اطلاق مستحکم شود.» (همانجا)
-و با باوری محکم به خیر و برکت در زندگی می گوید:
«آن جا که جهانی از تمتّع آب و نان و معاشرت جفت و فرزند محروم مانده باشند و به علّت های مزمن و دردهای مهلک مبتلا گشته،اگر در معالجت ایشان،برای حِسبت،سعی پیوسته آید و صحت و خفّت ایشان تحرّی افتد،اندازه خیرات و مثوبات آن کی توان شناخت؟.»(همانجا)
-و بر حال انسانهای فرومایه و سطحی نگر تأسف می خورد:
«اگر دون همّتی،چنین سعیی به سبب حطام دنیا باطل گرداند،همچنان باشد که:مردی ،یک خانه پر عود داشت،اندیشید که اگر برکشیده فروشم و در تعیین قیمت،احتیاطی کنم،دراز شود،بر وجه گزاف،به نیم بها بفروخت.» (همانجا)
به طور کلی،تحقیقات ثابت می کند که یک پزشک شایسته در عصر ساسانی ،کسی بوده که علاوه بر داشتن دانایی و آگاهی کامل نسبت به اعضای بدن و داروها و معاینه و معالجه دقیق امراض،دنیا پرست نباشد.(ر.ک.خدادوست،همان،۱۳)
۲- عقیلی خراسانی شیرازی:
«محمد حسین بن محمد هادی عقیلی خراسانی شیرازی،معروف ترین و اثر گذار ترین دانشمند خاندان عقیلی است که بین سالهای پایانی قرن دوازدهم تا سالهای آغازین قرن سیزدهم هجری قمری زیسته است.اگرچه تاریخ زندگی این حکیم فرزانه به روشنی نقل نشده،امّا چنین به نظر می رسد که این طبیب بزرگ در دار العلم شیراز متولّد شده و سالهای زیادی از عمر پر برکت خود را در سرزمین های مختلف،به ویژه هندوستان،به علم اندوزی،طبابت و علم آموزی سپری نموده است.
تسلّط علمی،آشنایی با آخرین علم روز،روحیه تتبّع و پژوهشگری،ارائه نظرات علمی مستقل و شخصی،تواضع مثال زدنی،احترام به نیاکان و پیشکسوتان،پایبندی به شرع و تخلّق به اخلاق اسلامی،از ویژگی های بارز محمد حسین عقیلی است که در جای جای کتاب ارزنده «خلاصه الحکمه» نمود یافته است.»(تابعی،همان،۲۳و۲۴)

خلاصه الحکمه و ویژگی های اخلاقی پزشک:

یکی از منابع غنی،کتاب گران سنگ «خلاصه الحکمه»، تألیف دانشمند فرزانه ایران زمین،حکیم سید محمد حسین عقیلی خراسانی شیرازی است که نگارش آن،به بیش از دو قرن پیش باز می گردد.توجه دقیق و نکته سنجی این پزشک عالی قدر در کتاب مذکور،قابل ستایش است.(همان،۲۲)

این کتاب،یکی از معدود منابع طب سنّتی ایران است که به زبان فارسی نگاشته شده است(اگرچه برخی از لغات،هندی است.)در بین کتابهای فارسی،تا به حال،کتابی با این حجم،در باب کلیات طب سنّتی ایرانی نگاشته نشده است.نگارش این کتاب به سال ۱۱۹۵ ه.ق. یعنی به بیش از ۲۳۰ سال پیش بر می گردد. کتاب مذکور،شامل دو بخش (یا به تعبیر نویسنده،یک مقدّمه،دو مقاله و اختتام) است که به طور کامل به بررسی طب نظری و طب عملی می پردازد و با نقد و بررسی آراء و نظرات دانشمندان پیش از خود،کتاب جامعی را پیش روی علاقمندان به طب سنّتی ایران قرار می دهد. (همان،۲۳)

ویژگی های اخلاقی پزشک در این کتاب،در قالب ۲۲ مورد ذکر گردیده است که در ذیل به آنها اشاره می شود:

توجه به شفا دهنده حقیقی،ستایش استاد و معلم،احترام به سایر طبیبان و نظرات آنها و درس گرفتن از تجربیات آنان؛پیگیری احوال بیماران،تدبیر صحیح با اختصاص دادن وقت کافی؛کتمان اسرار بیمار؛حسن برخورد با بیمارانی که به بیماری مُسری مبتلا هستند.مطالعه،پژوهش و تدبیر مستمر،عدم اصرار بر اشتباه؛برخورد محترمانه با نظرات مخالف؛تأکید بر ادامه درمان نزد طبیب حاذق،ارجاع بیمار به طبیب ماهر؛ارجاع بیمار به طبیب مورد اعتماد بیمار؛ارجاع بیماری که به درمان جواب نمی دهد،به پزشک حاذق تر؛رعایت اصول و ترتیب درمان،رعایت اصول صحیح درمان دارویی،دقّت در تجویز داروی مناسب با مرض،رعایت اصول درمان در اجتماع چند مرض و... ؛ پرهیز از داروی مضر و سمّی و سقط جنین،

نداشتن بخل علمی،پیگیری درمان بیماران،برخورد مساوی با بیماران مختلف؛منّت ننهادن بر بیمار و شاگرد؛رعایت اصول اخلاقی،دقّت در پذیرش یا ردّ هدیه از بیماران؛عدم درمان بیمار سایر پزشکان که مدّتها توسّط دیگر پزشکان تحت درمان بوده اند(ضمن عذرخواهی فراوان)؛پرهیز از صفات نکوهیده،دوری کردن از محرّمات،عدم توصیه بر رفتار مضر به بیماران،اتّصاف به اخلاق حمیده و اجتناب از رذائل. (ر.ک.عقیلی،۱۹،۱۳۸۵-۲۶)

۳-اسحاق بن علی رُهاوی:

در میان تازی نویسانی که درباره پزشکان و کتابهای پزشکی،رساله یا کتاب نوشته اند،تنها ابن ابی اصیبعه(م۶۶۸ق)،صاحب کتاب «عیون الأنباء فی طبقات الأطباء»،با آوردن نام و لقب «رُهاوی»،برجستگی و کاردانی و دانش او را در هنر پزشکی و آگاهی وی را از اندیشه و سخن جالینوس ستوده است و نام او را در چندین جا آورده و به نیکی و بزرگواری از او یاد کرده است و شگفتا که در آثار معروف دیگری چون: «الفهرست» ابن ندیم(م ۳۷۸ق)، و «تاریخ الحکماء» قفطی(م۶۴۸ق)،نام و نشانی از «رهاوی» و کتاب او نیامده است.

درباره زندگانی،تولّد،وفات،استادان و شاگردان رهاوی و ...،چیزی در دست نیست.تنها می توان با توجّه به متن «ادب الطبیب» و «عیون الأنباء» ابن ابی اصیبعه،مدّت حیات او را تعیین کرد.با توجّه به قرائن و شواهد،احتمالاً رهاوی، در روزگاری بین ۲۴۰ق تا ۳۱۹ق می زیسته است.(شریعت،۱۳۸۸،)

ادب الطبیب و ویژگیهای پزشک در آن:

یکی از آثار برجسته پزشکی اسلامی در قرن سوم هجری،«ادب الطبیب»،نگاشته اسحاق بن علی رُهاوی است.این کتاب،به زبان عربی تألیف یافته است.

صاحب کتاب «ادب الطبیب»، در باب سوم،از اموری سخن می گوید که سزاوار است طبیب در حفظ تندرستی افراد سالم و درمان بیماران از آنها بپرهیزد:

-او ، پیش از هر چیز ، لازم می داند طبیب، عقل کسی را که قرار است معالجه کند و به او خدمت نماید،بهبود بخشد و پس از آن،به درمان بپردازد(ر.ک.رهاوی،همان،۱۴۰)؛زیرا معتقد است: «گاه،بیمار در اثر جهل و نادانی،مرتکب عملی می گردد که جبران آن بر وی،سخت و گران می شود.»و بلافاصله سخنی از بقراط را نقل می کند:«گاه شایسته است که تو بر اقدامی که با شرایط بیمار و چیزهایی که از بیرونند و با وی سازگاری ندارند،جرأت نورزی.»(همان،۱۴۱)و خود،درباره «چیزهای بیرونی» در جمله بقراط،این گونه توضیح می دهد:

«...چنین مستفاد می گردد که منظور وی،محلّی است که بیمار در آن سکونت می کند،به عبارت دیگر،اموری که بر وی محیط است و داروها و خوراکی ها و اندازه های آنها و اصلاح آنها و همه تدابیر دیگر بیمار،همانند استحمام و دلک و روغن مالی و ورزش و سایر تدابیر و درمان هایی نظیر اینها،که اگر پزشک،نابجا و نامتناسب با احوال مریض،آنها را به کار ببرد،به بیمار زیان می رساند،نه نفع؛در واقع،آن پزشک با چنین عملی،این پند یاد شده

بقراط را پشت گوش انداخته...:تو باید خودت را به دو چیز ملزم کنی:یکی این که به بیمار سود برسانی و دیگر آن که به او زیان نرسانی.»(همانجا)

پس از آن،در همین ارتباط،به سخنی از جالینوس اشاره می کند:«پزشک نباید خود را تابع خواست و اراده بیمار کند،چنانچه خواسته بیمار،موافق مصلحتش نباشد، و نیز نباید ترس پزشک از بیمار، یا طمع او به پول و ثروت بیمار، وی را بدین کار وادارد؛چراکه فقط باید از خدا ترسید و تنها باید به حضرت او رغبت نشان داد.»(همانجا)

-پزشک نباید:کینه توز، حسود،شتابناک،بی حال و آزمند باشد. ؛بلکه باید نکوکار، قانع، قدر شناس، شادمان از نکوگویی ، چشم پوشنده از خطا و اهل تسامح و نرمش و تواضع با مردم باشد و با استواری و استقامت و دانایی به کار خویش بپردازد. وی همچنین باید در باطن،پاکدامن،و در ظاهر،پاکیزه باشد.(همان،۱۴۱و۱۴۲)

و سپس نتیجه می گیرد:«چنانچه پزشک،خود را ملزم به این خُلقیات پسندیده کند،با اشخاص نادان به ستیزه گری نمی پردازد،مبادا آنکه در جهل با هم برابر شوند و در حرام خواری،تمایل نشان نمی دهد تا به حیله گری معروف نگردد. (همان،۱۴۲)

سپس از قول جالینوس، اعمال پزشکانی که با تجویز دارو،آگاهانه، باعث سقط جنین می شوند،ناشی از «جهل نسبت به عواقب کار و کفر به خدای نعمت دهنده» می داند و باور دارد که اعمال آنها عیناً به خودشان باز خواهد گشت.(برای توضیحات بیشتر ر.ک.همانجا)

رُهاوی، مطالعه «قسم نامه بقراط»،دریافت رهنمود های او ، ملزم شدن به پیمانهای وی و در نهایت، پیوستن به این سوگندنامه را بر پزشکان لازم می شمرد،و سپس به بیان فصلی از این کتاب و تفسیر جالینوس از آن می پردازد.(همان،۱۴۳)از جمله نکات این فصل، این که:

-پزشک باید تا آنجا که می تواند منفعت بیمار را در نظر بگیرد.پس پزشکانی که می توانند،اما این کار را نمی کنند،اندیشه ناپاک دارند و این عیب،به هیچ وجه متوجّه حرفه آنان نیست. (همانجا)

همچنین در سوگندنامه بقراط آمده است:«قسم یاد می کنم که در همه خانه هایی که وارد می شوم،هدفم سودرسانی به بیماران باشد و قصد ستم و آسیب نداشته باشم.»(همان،۲۰۵)

و نیز بایدها و نبایدهایی از این قبیل:

-پزشک نباید به کاری که در آن ،صاحب تخصّص نیست،اقدام کند؛چرا که چنین عملی ،باعث هلاکت بیمار و نیز خود پزشک می شود.(همان،۱۴۴)

-پزشک نباید پیش از تشخیص قطعی بیماری،به درمان آن بپردازد؛زیرا ممکن است با این کار،بیمار را به بیماری دیگری دچار سازد که درمان آن،سخت تر از درمان بیماری نخست باشد.(همانجا)

-پزشک باید در تجویز داروی مسهل به بیمار دقّت نماید،و این گونه استدلال می کند که:« تابستان و زمستان،خصوصاً در نیمه های این دو،و نیز نیمه های شب و روز،برای استفراغ،نا خوشایند و نامناسب است.(همانجا)

-طبیب نباید تحت تأثیر دغل بازی و چاپلوسی انسانهای بدنهاد قرار گیرد؛چرا که آنها قصد سوء استفاده از خدمت وی را دارند.(همانجا)

-وقتی پزشک از درستی کار خود مطمئن است،نباید نکوهش بیمار بر او اثر کند و باعث شود که از کار صواب خویش، دست بکشد.(همانجا)

-«[پزشک] نباید به هر سخنی که از بیمار می شنود،توجّه کند؛چرا که بسیاری از بیماری ها،قوّه تخیّل و تمییز مریض را از کار می اندازد؛بلکه او باید به کاری که بایسته و درست است،بپردازد.»(همانجا)

۴-قطب الدین شیرازی:

«محمود بن مسعود بن مصلح فارسی کازرونی، مکنّی به ابو الثناء ، از دانشمندان بزرگ قرن هشتم هجری و از شاگردان خواجه نصیر طوسی و صدر الدین قونوی و کاتبی قزوینی است.مؤلف که در تاریخ علم،او را به عنوان یک دانشمند جامع و صاحب اثر ماندگار «دره التاج لغرّه الدباج»به زبان فارسی و شرح «حکمه الاشراق»،ترجمه «تحریر اقلیدس»،شرح «مفتاح العلوم» سکّاکی و کتاب «نهایه الإدراک فی درایه الأفلاک» می شناسند،از نوادر زمان و متخصّص در نجوم،حکمت ، موسیقی و علوم ادبی بود؛لیکن کتاب «تحفه سعدیه» وی ،با دانش پزشکی که از عنفوان شباب،حیات علمی او با آن آغاز شده بود،مرتبط است. قطب الدین که ظاهراً سال ولادت او باید ۶۳۴ هجری قمری باشد؛(زیرا وی در سال ۶۴۸ که عهده دار منصب پزشکی در بیمارستان مظفّری شیراز شده بود،فقط حدود ۱۴ سال داشت)،مدّت ۱۰ سال در بیمارستان مذکورمشغول خدمت بود.آن گونه که خود او در مقدّمه کتاب «تحفه سعدیه» آورده،فراگیری پزشکی را نزد پدرش،ضیاء الدین مسعود

کازرونی و شمس الدین محمد بن احمد کیشی و شرف الدین زکی بوشکافی تلمّذ کرده است.

قطب الدین برای درک عمیق از کلیات قانون،شروح مختلفی را که در مقدّمه به آنها اشاره کرده ،مطالعه نموده و سفر های متعدّدی از جمله به خراسان،عراق عجم و عراق عرب و روم و غیره داشته است؛لیکن آن که توانست کام تشنه او را از چشمه جوشان دانش خویش سیرا ب کند،خواجه نصیر الدین طوسی،وزیر با تدبیر و دانشمند کلامی،عالم نجوم و علوم ریاضی و فیلسوف ارزنده بود.»(کازرونی،۱۳۸۷،۳)

فطب الدین محمود با کار بزرگی که در شرح «قانون» انجام داده،گنجینه عظیمی را به جهان پزشکی و طب سنّتی ما تقدیم کرده است. (همان،۴) نامگذاری این کتاب به نام« سعدیه»،برگرفته از نام سعد الدین محمد بن تاج الدین علی الساوی(وفات ۷۱۱ه ق) است که در دربار غازان خان، مقام وزارت داشت. (همان،۳)

کتاب «فی بیان الحاجه إلی الطب و الأطباء و وصایاهم» که در سال ۶۸۲ هجری قمری نوشته شده،در واقع، بخشی از کتاب «تحفه سعدیه» است و قطب الدین ،در فصل سوم آن،یعنی مفصّل ترین و به اعتباری،سودمند ترین بخش این کتاب که شامل تذکّرات مفیدی نیز می شود، به ده صفت و ویژگی اخلاقی مورد انتظار از پزشک می پردازد.

ویژگی ها ی اخلاقی پزشک در «فی بیان الحاجه إلی الطب و الأطباء و وصایاهم»:

در کتاب «فی بیان الحاجه إلی الطب و الأطباء و وصایاهم» به ده صفت اخلاقی پزشک اشاره می شود :

-طبیب، باید «عارف به خدا باشد،تقوای او را پیشه کند، معتقد به موضوع معاد و ثواب و عقاب باشد تا ایمانش به خدا و معاد، او را به سمت کارهای نیک سوق دهد و از آنچه زیان آور است،باز دارد؛چرا که طبیب،در روح و روان مردم تصرّف می کند و اگر چنین نباشد،شایسته نیست که مورد اعتماد قرار بگیرد.» (کازرونی،۱۳۱)

وسپس می گوید:

-«غرضش از معالجه آنها،کسب مال نباشد؛بلکه طلب ثواب و پاداش آخرت باشد.»(همانجا)

-همچنین درباره در باره سپاسگزاری از استادان،بخل نورزیدن در آموزش طب، تلاش در معالجه بیماران با استفاده از خوردنی ها و نوشیدنی ها، عدم تجویز داروی خطر آفرین و نیز داروی سقط جنین،کتمان اسرار بیمار، ملاطفت و مهربانی،داشتن کلامی نرم،گشاده رویی و اشتیاق برای معالجه بیمار، تفاوت نگذاشتن میان دارا و ندار،پرهیز از تکبّر،دوری

از عیش و نوش و خودداری کردن از نوشیدن سُکریات، عدم تأثیر پذیری از راهنمایی های گمراه کننده، اشتغال به مطالعه مستمر و پرهیز از حرص و طمع سخن می گوید.(همان،۱۳۱-۱۳۳)

و در پایان می گوید:

و بدان چنانچه طبیب،بر این مسیر،مراقبت و ملازمت نماید،امید است که از او،نامی نیک در دنیا و پاداشی وافر در عقبی بر جای ماند که همراه با مال و جاه،زایل نمی گردد. (همان،۱۳۳)

نتیجه:

چنان که ملاحظه می شود برزویه طبیب که پزشک قرنها قبل،متعلق به دوره پیش از اسلام بوده،لزوم «اخلاق پزشکی» را درک کرده بوده و درباره آن،سخن می راند.در دوره اسلامی نیز پزشکان ایرانی،به ویژه تحت تأثیر تعالیم دین مبین اسلام،بیشتر به این مهم پرداخته اند و با شرح و تفصیل و بسط و توضیح بیشتری به بیان موارد ریزتر و جزئی تر می پردازند و این نشان می دهد که در گذر زمان،لزوم این امر بیشتر و بیشتر احساس گردیده است.

انسان، موجود برگزیده و خلقت او، غایت مقصود از آفرینش جهان و راه پیش روی او، تا بیکران‌های کمال گشوده است. مراقبت از سلامت و پاسداری از جان ارزشمند او، کاری بسیار گرانقدر و هم سو با نگاهبانی حیات همه آدمیان است و پزشک آراسته به فضایل اخلاقی که دانش پویا و رو به کمال خود را مشفقانه و سخاوتمندانه در خدمت بندگان خدا و تسکین آلام درون و بیرون آنان به کار می‌گیرد، در جایگاه والایی قرار می‌گیرد که گویی اندیشه و دست او، مظهر اراده‌ی ذات باری در شفای بیماران و وجود او پناهگاهی برای مردم و مایه آرامش خاطر انسان‌های بی شماری است .

با این نگاه، هم دانش پزشکی و هم پزشک، به حق در هاله‌ای از قداست قرار می‌گیرد که پاسداشت این قداست، آراستگی پزشک به ضرورت‌های اخلاقی پسندیده و مکارم اخلاقی و دوری از ناشایستگی‌های اندیشه و رفتار است، خواه همگان یا برخی از مردم ارزش این ویژگی‌ها را با معیارهای منطقی و سپاسگزارانه ارزیابی کنند یا ناآگاهانه از آن بگذرند .

فهرست منابع:

۱-آهنگری،فرشته،(آذر۱۳۸۹)،«آیین پزشکی در اسطوره و تاریخ ایران باستان،مجله اخلاق و تاریخ پزشکی،سال سوم،ش۱،۵-۱۰.

۲-ابن هندو،ابو الفرج علی بن الحسین،(۱۳۸۹)،مفتاح الطب و منهاج الطلاّب،ترجمه دکتر مهدی محقّق،تهران،مرکز تحقیقات علوم قرآن،حدیث و طب دانشگاه علوم پزشکی تهران.
۳-اترک،حسین؛اترک،شهلا؛ملّابخشی،مریم،(تابستان۱۳۸۹)،«تأثیر طب سنّتی بر اخلاق اسلامی»،مجله اخلاق و تاریخ پزشکی،سال سوم،دوره۳،ش۳،۲۴-۳۴)
۴- تابعی،ضیاءالدین؛پاسالار،مهدی؛کیانی،مهرزاد،(مهر ۱۳۹۰)،«اخلاق پزشکی در خلاصه الحکمه،یکی از منابع طب سنتی ایرانی»،مجله اخلاق و تاریخ پزشکی،سال چهارم،ش۵،۲۲-۳۰.
۵- ثعالبی،عبد الملک بن محمد،(۱۳۶۸)،تاریخ ثعالبی(غرر أخبار ملوک الفرس و سیرهم)،ترجمه محمد فضائلی،تهران:
۶--جرجانی،اسماعیل،۱۳۹۱،الأغراض الطبیه و المباحث العلائیه،تصحیح مهدی مدائنی،تهران:مؤسسه مطالعات تاریخ پزشکی،طب اسلامی و مکمل دانشگاه علوم پزشکی تهران
۷- حیدری،علی احسان؛کشاورز،حسین؛نوری سپهر،محمد،(مهر۱۳۹۱)،«مروری بر مبانی اخلاق پزشکی در کتاب قانون بو علی سینا»مجله ایرانی اخلاق و تاریخ پزشکی،دوره پنجم،ش۵،ص۶۱-۶۹.
۸- خدا دوست،کاظم؛حسینی،فاضل؛محجل شجا،محمد علی،(آذر۱۳۸۹)،«اخلاق پزشکی و اهمیت آن در ایران باستان و اسلام»،مجله اخلاق و تاریخ پزشکی،سال سوم،ش۱۱،۵-۱۸.
۹- رهاوی،اسحاق بن علی،(۱۳۹۰)،ادب الطبیب،ترجمه محمد صادق شریعت پارسا،مریم پوتی،مینو علی میرزایی،تهران:انتشارات طب سنتی ایران.
۱۰- سعادت،اسماعیل،(۱۳۸۴)،دانشنامه زبان و ادب فارسی،تهران:فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۱۱- شجاعی،امیر احمد؛ابو الحسنی نیارکی،فرشته،(مرداد۱۳۹۰)،«تحلیل اخلاق:تقوی،ملکات،رفتار»،مجله اخلاق و تاریخ پزشکی،دوره چهارم،ش ۴،۶۷-۷۴.
۱۲-شریعت،محمد صادق،(۱۳۸۸)،«ترجمه کتاب ادب الطبیب»،سایت معرفی کتاب.najvaname.ablogf.com/post/

۱۳-عقیلی خراسانی شیرازی، میر محمد حسین ،(۱۳۸۵)،خلاصه الحکمه،تحقیق،تصحیح و ویرایش اسماعیل ناظم،قم،انتشارات اسماعیلیان،مؤسسه مطالعات تاریخ پزشکی،طب مکمل و اسلامی.ج۱.

۱۴-فردوسی،ابوالقاسم،(۱۳۸۹)،شاهنامه،به تصحیح جلال خالقی مطلق،تهران:انتشارات دایره المعارف.

۱۵- کازرونی، محمود بن مسعود بن مصلح (قطب الدین محمود شیرازی)،(۱۳۸۷)، تحفه سعدیه(شرح کلیات قانون ابن سینا)،مؤسسه مطالعات تاریخ پزشکی،طب اسلامی و مکمل دانشگاه علوم پزشکی ایران.

۱۶- منشی،ابو المعالی نصر الله ،(۱۳۸۵)، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی تهرانی،زارا کشاورز باقری،تهران،انتشارات بهزاد.

۱۷- موسوی بجنوردی،کاظم،(۱۳۸۱)،دایره المعارف بزرگ اسلامی،ج۱۱،تهران:مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۱۸-ولایتی،علی اکبر،(۱۳۹۰)،دایره المعارف پزشکی اسلام و ایران،تهران،مؤسسه انتشارات امیرکبیر،ج۱.

جایگاه ادبیات کودک
در کلیله و دمنه

دکتر حجت اله امیدعلی[1]
علی اسکندری[2]

چکیده

کلیله و دمنه متنی تعلیمی ادبی است که در قالب زبان حیوانات نوشته شده است که واجد مولفه های مهم اخلاقی، تربیتی و سیاسی و دارای ارزش های ادبی کم نظیر است که پاسخ گوی طیف های زیادی از مخاطبان می باشد. این مقاله با هدف روشن ساختن جایگاه ادبیات کودک و نوجوان در کلیله و دمنه در پی پاسخ به این سوالات است که این اثر ارزشمند چه تناسبی با ادبیات کودک دارد؟کودکان و نوجوانان چه سهمی از این اثر ماندگار می توانند داشته باشند. در راستای تبیین این سوالات چند ویژگی عمده کلیله و دمنه را که با ادبیات کودک تناسب دارد بررسی کرده ایم و به جز زبان فنی این اثر ادبی که متناسب با کودکان و نوجوانان نمی باشد و برخی از درون مایه های آن، روایت و شخصیت پردازی، محتوای حکمی و اخلاقی آن، تصویرآفرینی و مملموس کردن مفاهیم انتزاعی و اخلاقی در این فابل تناسب زیادی با ادبیات کودک و نوجوان دارد.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، ادبیات کودک، بررسی و تطبیق

---

[1] - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک omidsu@gmail.com

[2] مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فراهان، دانشگاه آزاد اسلامی، فراهان، ایران
eskandari83@gmail.com

مقدمه

کلیله و دمنه بنا بر برخی روایت های تاریخی، از نخستین متون داستانی بوده که به زبان فارسی آمده است و برای ایرانیان خواندنی و صد البته ماندنی شده است. در تاریخچه این اثر گفته شده که اصل این کتاب هندی است و به زبان سانسکریت نوشته شده است که به دستور انوشیروان، برزویهٔ طبیب آن را به زبان پهلوی ترجمه می کند. در قرون اولیه اسلام ابن المقفع آن را به زبان عربی برگرداند و از آن پس مورد توجه مخاطبان زیادی قرار گرفت تا اینکه رودکی آن را به نظم درآورد در قرن ششم نیز نصراله منشی با مهارت و چیره دستی کم نظیر آن را به شیوه ای فنی بازنویسی کرد که به قول او «این مجموع تا زبان پارسی میان مردمان متداولست به هیچ تاویل مهجور نگردد.» (منشی، ۱۳۶۲: ۱)

کلیله و دمنه یکی از متون کهن و ارزشمند ادبی است که سرشاز از مفاهیم اخلاقی و اجتماعی می باشد و شیوه چگونه زیستن و تعامل را به خواننده خویش می آموزد. مخاطب این اثر تعلیمی – ادبی، همه مردم می باشند که هر کدام به تناسب درک و فهم خود از آن می توانند بهره مند شوند. زبان فنی آن که یکی از دلایل ماندگاری و جذابیت آن است برای مخاطبان آشنای با ادبیات و بلاغت، بسیار جذاب و دلنشین است اما برای خواننده و مخاطب عادی قدری دشوار و غیرقابل فهم است. در میان این دسته از مخاطبان کودکان و نوجوانان نیز با زبان این اثر نمی توانند ارتباط برقرار کنند تا خود را از مفاهیم ارزشمند آن سیرآب کنند.

برخلاف ادبیات در معنای محض خود، که گاه ادعا می شود بدون توجه به مخاطب خلق می گردد، ادبیات کودک در سرشت خویش مقید به مخاطب است. هدف ادبیات کودک ایجاد پیوند همه سویه با کودک است. ادبیات کودک و نوجوان گونه‌ای از ادبیات است که جداسازی آن از دیگر بخش‌های ادبیات با سن مخاطبان آن انجام می‌شود. جدا کردن این نوع ادبی به خاطر این بود که بزرگسالان متوجه شدند کودکان و نوجوانان به سبب گنجایش‌های شناختی و ویژگی‌های رشدی خود آمادگی پذیرش متن‌های سنگین را ندارند و به متن‌هایی نیاز دارند که پاسخگوی نیاز آنها و متناسب با دوره رشد آن‌ها باشد. در این نوع ادبی هنرمند تلاش می کند تا در قالب کلام، برای هدایت کودک به سوی رشد، با زبان و شیوه‌ای مناسب و در خور فهم او دست به آفرینش ادبی بزند. بزند

و «کودک با توجه به نیازهای درونی خود به مطالعه یا شـنیدن قصـه ها و پذیرفتن آنها می پردازد.» (شجری، ۱۳۸۴: ۲۵)

ادبیـات کودک، بـه ویژه در زمینه‌های زبان آموزی و آموختن کلمات تازه به کودکان، نقش قـاطعی دارد. کمـک بـه پرورش قـدرت بیـان و عواطف و افکار کودکان، تقویت و پرورش نیروی تخیل در کودکان، تحریک قوه ابتکار و ابداع در کودکان، ایجاد عشـق و علاقـه به ادبیات در کودکان، رشـد اعتماد به نفس کودک و علاقه مند سـاختن او به آزادی و عدالت اجتماعی، برآورده کردن نیازهای عاطفی کودک و آماده سـاختن او برای دریافت پیام‌های اخلاقی و انسـانی و شهروندی خوب بودن از دیگر اهداف ادبیات کودک می تواند باشد. و از جمله «دست آوردهای ادبیات[کودک]، راهنمایی های اخلاقی بدون اجبار، تنبیه یا تشـویق، تربیت شـخصـیت، ایجاد اعتماد به نفس و اسـتقلال شـخصی و همچنین ارضـای بعضـی از نیازهای ذهنی و عاطفی و لذت بردن اسـت.»(بهداد، ۱۳۸۹: ۱۰)

در گذشـته کتاب هایی به صـورت اختصـاصـی برای بچه ها نوشته نمی شد بلکه آنها کتاب هایی را که برای عامه مردم نوشـته می شد ولی زبانی ساده تر و قابل فهم داشتند، می خواندند. امروزه بسترهای مناسبی برای انتقال ادبیات کهن به نسل کودک و نوجوان فراهم شده است تا پاسخ‌گوی علایق، کنجکاوی‌ها و نیازمندی‌های آنان باشد.

ادبیات کودک در دهه‌های اخیر به عنوان یک رشـته علمی در بعضـی از دانشـگاه ها تاسـیس شـده و به تبع آن، مجلات، مطالعات و پژوهش هایی هم در پیوند با این رشـته انجام گرفته است. هویت نوبنیاد این دانش، نیازمند انجام پژوهش های فراوان است تا به طور دقیق مورد کنکاش قرارگیرد و افق های جدیدی نیز برای آن کشف یا تولید شود.

متون ادبی گذشـته سرشار از داستان ها و حکایات و مطالب آموزنده ای است که می تواند الهام بخش نویسندگان حیطه ادبیات کودک باشد؛ به این صورت که با بازنویسی یا بازآفرینی این آثار می تواند نوشـته هایی را متناسـب با کودکان و نوجوانان بیافرینند. باز نویسـی و بازآفرینی کلیله و دمنه کار بسـیار خوب و قابل قبولی بود که اولین بار توسـط مهدی آذر یزدی تحت عنوان قصه های خوب برای بچه های خوب انجام گرفت. او بیست و پنج داسـتان کوتاه آن را به زبانی سـاده و قابل فهم برای کودکان و نوجوانان بازنویسی کرد که بسیار هم مقبول افتاد.

این پژوهش با هدف بررسی جایگاه ادبیات کودک در کلیله و دمنه در پی پاسخ به این سوالات است که آیا می توان در کلیله و دمنه به نوع ادبی کودک قائل شد؟ و آیا مولفه های ادبیات کودک در کلیله و دمنه قابل رویت است؟

بحث اصلی

با مطالعه کلیله و دمنه ارتباط آن را با ادبیات کودک در سه محور مورد بحث قرار گرفته است:

۱- فابل بودن: در کلیله و دمنه شخصیت ها حیواناتی هستند که زندگی آنها شبیه انسان هاست تکلم می کنند و می اندیشند. محققان این نوع داستانها را فابل می خوانند. به بیان دیگر فابل حکایت کوتاهی است که اشخاص آن غالبا از حیوانات هستند و به قصد بیان یک آموزه اخلاقی یا تجربه انسانی بیان می شود. وضعیت تخیلی و حوادثی که در فابل رخ می دهد در عالم واقع وجود ندارد اما نکته اخلاقی آن عمدتا به مسائل دنیوی و مادی مربوط است. حیواناتی که در فابل نقش ایفا می کنند رفتار و کردارشان انسانی است و تعلیم اصلی ترین هدف آن است. کلیله و دمنه یکی از فابل های مشهور ادبیات فارسی است که مورد توجه بسیاری از نویسندگان و شاعران بعد از خود شده است.

این ویژگی کلیله و دمنه باعث می شود که برای کودکان و نوجوانان جذاب و جالب باشد. این قشر از مخاطب با خواندن داستان های کلیله و دمنه دایره تخیلات آنها گسترده تر می شود و پیام های اخلاقی را ملموس تر درک می کنند.

نام کتاب که برگرفته از نام دوشغال اشت که شخصیت های اصلی داستان می باشند خود

۲- آوردن تمثیل و تشبیه: تشبیه مؤثرترین ابزار تخیل است که باعث رسایی کلام و زمینه ساز ارزش بلاغی آن میشود و مخاطب را از حالت عادی کلام به فراز قله های اندیشه و عاطفه می کشاند. تشبیه حاصل تخیل فرهیخته و آزاد شاعر و نویسنده است که با ظرافت و دقت در امور ذهنی و غیرذهنی شباهت ها را احساس میکند و از این طریق آنها را به یکدیگر پیوند میدهد . به همین دلیل است که تشبیه را «ابتدایی ترین لوازم خیال انگیزی و هسته و مرکز اغلب خیالهای شاعرانه» (پورنامداریان، ۱۳۷۴ :۱۸۱) و «بنیاد ادبیات هندی و ایرانی» (بهار، ۱۳۷۰ :۲۸۱) گفته اند. جرجانی از تشبیه در

کنار تمثیل و اسـتعاره به عنوان اصـول بزرگی یاد می کند که مهمترین محاسن کلام را در بر گرفته اند (جرجانی، ۱۳۷۴ : ۱۶.) از آنجا که تشبیه حلقهٔ اتصال اندیشه و ذهنیات خالق اثر با عالم واقع اسـت، به خوبی می تواند بیانگر تفکر و خلاقیت او باشـد. از سـوی دیگر، نگرش سنتی به تصویر در شعر، نقش و وظیفه آن را توضیح و آرایش و تزیین معنا می داند (فتوحی، ۱۳۸۵ :۸۹) تشـبیه جایگاهی خاص و قابل تأمل در کلیله و دمنه، به عنوان اولین نمونه نثر فنی دارد و همانند ابزاری مهم و مسـلم، در خدمت بیان اندیشه و مفاهیم اخلاقی و تعلیمی و تبیین و تحلیل آنهاسـت. نویسـنده سـعی دارد تا به کمک تصـاویر شـاعرانه از جمله تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز نثر این کتاب را به زبان شاعرانه نزدیک کند و از سوی دیگر سردی و خشونت آموزه های اخلاقی و تعلیمی را در پس آن پنهان نماید. کارکرد تعلیمی این کتاب موجب می شـود که نویسـنده از همه امکانات زبانی و ادبی در این راه بهره مند شـود، به گونه ای که همه مخاطبان از جمله «ملوک و اوسـاط مردم» از آن منتفع شـوند.تشـبیه باعث می شود که کودکان و نوجوانان مفاهیم انتزاعی را بهتر و ملموس تر لمس کنند چون با خلق تصـویر درک آنها از مفاهیم، عینی تر و ملموس تر می شـوند حتی بسـیاری از موارد به وسـیلهٔ تشبیه و آوردن تمثیل قابل فهم می شـود.مثلا نویسـنده در توصـیه به اینکه در خواندن کتاب کلیله و انتفاع از آن، خواننده «باید دران تامل واجب داند و همت در آن نبندد که زودتر به آخر رسـد، بل که فواید آن را به آهسـتگی در طبع جای دهد...» (منشـی، ۱۳۶۲: ۳۹) با آوردن حکایت «مردی در بیابان گنجی یافت ...» (همانجا) توصـیه تعلیمی خود را ملموس و قابل درک تر می کند.

هر که نصـیحت و خدمت کسـی را کند که قدر آن نداند چنان اسـت که بر امید ریع در شورستان تخم پراکند و با مرده مشاورت پیوندد و در گوش کر مادرزاد غم و شادی گوید و بر روی آب روان معما نویسد. (همان: ۱۰۶)

علما پادشـاه را به کوه بلند تشـبیه کنند که در او انواع ثمار و اصـناف معادن باشـد لکن مسـکن شیر و مار و دیگر موذیات که بر رفتن در وی دشوار است و مقام کردن میان آن طایفه مخوف. (همان: ۶۷)

در کلیله و دمنه تشبیه و تمثیل کاربرد فراوانی دارد کارکرد تعلیمی این متن این فراوانی را توجیه می کند؛ زیرا «تمثیل برای توضـیح و تبیین معنی به کار می رود و قالبی است در خدمت ادبیات تعلیمی و تمثیل با تجسـم بخشـیدن و تصویر کردن مفاهیم انتزاعی و

عقـایـد دینی و اخلاقی امر آموزش بـه عوام و ذهن هـای مبتـدی را ســـاده می کند» (فتوحی،۱۳۸۵ :۲۷۳) تمثیل در این موارد به کارکرد اصـلی خود، یعنی اسـتدلالگری و اقناع کنندگی مخاطب، نزدیک می شـــود. در کلیله و دمنه داســـتانهای اصـــلی و فرعی زیادی هست که داستانهای کوتاه حجم بالایی در کتاب دارند.

شـــیوه اســـتفاده از تمثیل در نثر ابوالمعالی و در حکایات بســـیار درخور توجه اســـت. از آنجایی که تمثیل گنجایش آموزش بسیاری از مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و ... را در خود دارد شـیوه مناسـبی برای انتقال این گونه مطالب اسـت.نصر اله منشی حکمت عملی و مفـاهیم اخلاقی اجتماعی خود را در قالب تمثیل بیان می دارد تا هم قابل لمس تر باشد و هم در ذهن مخاطب بهتر بماند. و از این طریق مفاهیم انتزاعی را تصویرسازی می کند. از نظر محتوا تمثیل در کلیله و دمنه بیشـتر از نوع اخلاقی، سـیاسـی است که این مفاهیم به کمک تمثیل ها به خوبی برای کودک و نوجوان قابل درک می شوند:

کمین غدر که از مأمن گشـــایند جای گیرتر اســـت؛ چنانکه خرگوش به حیلت شـــیر را هلاک کرد. گفت چگونه؟ گفت آورده اند که..... (منشی، ۱۳۶۲: ۸۶)

نکته دیگر در بحث آوردن تمثیل ها و تناسب آن برای کودکان این است که نویسنده در جاهای زیادی هم قبل از حکایت و هم در پایان آن پیام و نتیجه داستان را می آورد:

به هر آوازِ بلند و جثهٔ قوی، التفات نشاید نمود. شیر گفت: چگونه است آن؟ گفت: آورده اند که روباهی در بیشـــه ای رفت آنجا طبلی دید .... و گفت بدانســـتم که هر کجا جثه ضخیمتر و آواز آن هایل تر منفعت آن کمتر. (همان: ۷۱)

... و من از محل و درجت خویش بیفتادم. کلیله گفت: که تو را همان پیش آمد که پاسـا مرد را. دمنه گفت: چگونه؟ گفت: زاهدی را پادشاهی کسوتی داد فاخر ... کلیله گفت این مثـل بدان آوردم تا بدانی که این محنت تو به خود کشـــیدی و از نتایج آن غافل بودی. (همان: ۷۹)

۳- درون مایه و پند: هدف این نوع داســـتان، آموختن و تعلیم یک اصـــل و حقیقت اخلاقـــی یـا معنـوی اسـت. ایـن کتاب با حکایت هایی همراه است که موضوع اصلی آن ها بیشتر معطوف بـــه حکمـــت عملی است که از سه شعبه اخلاق فردی، تدبیر منزل و سـیاسـت مدن تشکیل شده است. از آنجا که این کتاب علاوه بر امتیازهای ادبی به دلیل مضـامین برجـــســـته و محتوای آن درخور توجه است، هرکس فراخور ذوق و فهم و بر

وفـــق مـــرام و مقـــصود خود از آن بهره می گیرد «: عوام برای داستان های شیرین و دلکـــش آن، خـــواص بـرای مضامین حکمت آمیز و پند آمیز آن و اهل سیاست و کشور داری برای عبرت گـرفتن و تدبیر آموختن.» (مجتبایی، ۱۳۸۱: ۱۷) انتخـاب حکایـت و داســـتان بـــرای بیـــان مقاصـــد تعلیمی از ویژگی های کلیله و دمنه است که آن را از اندرزنامه ها یا کتاب هایی چـون اخلاق ناصری، کیمیای سعادت، نصیحه الملوک و غیره متمایز کـــرده اســـت. بـه همـین دلیل، مخاطب صرفاً با نظریه های انـدرزی خـشک و بـی روح مواجـه نیـست. شـکل داستانی توانسته است به جای امر و نهی صرف، کنش و اندیشه ای را در عمـــل نـــشان دهد. مخاطب از طریق خاصیت مهم ادبیات داستانی - نمایشی یعنی همـــذات پنـداری، خود را با ماجراها و یا گفت و گوهای داستان شریک و همراه مـــی کنـــد و در نهایـــت، درباره امر اخلاقی مورد بحث قضاوت می کند. این شخصیت ها بـــا کـــردار و گفتـــار خـــویش، تعلیمـــات اخلاقی بسیاری را به صورت غیرمستقیم یادآوری می کنند.

یکی از درون مایه های کلیله و دمنه که بسـیار مناسـب حال کودکان و نوجوانان اسـت بحث دوسـتی اسـت که به نظر نویسـنده «در دنیا هیچ شـادی چون صحبت و مجالست دوســتان نتواند بود.» (منشـی، ۱۳۶۲: ۱۷۹) نویسـنده در لابلای اثر خود به این مطلب پرداخته اسـت و راه انتخاب و شـناخت دوست واقعی را در قالب حکایت های جالب ذکر می کند. در کلیله انواع دوسـتی بر دو نوع تقسـم بندی می شود: اول- دوشتانی هستند که با میل و رغبت و راسـتی پیمان دوسـتی می بندند بدون ترس از انگیزه های ضـرر و زیان از روی صـفا عقیده و تنها به خاطر دوسـتی، دوست می شوند. بنای این دوستی بر انگیزه های مهربانی و وفاداری اسـتوار شـده اسـت نه برای کسـب منفعت به طوری که حیچ حادثه ای نمی تواند در این دوستی خللی وارد کند:

اکنون بازگوی داســـتان دوســـتان یک دل و کیفیت موالات و افتتاح مواخات ایشـــان و استمتاع از مخالصت و برخورداری از نتایج مصادقت... (همان: ۱۵۷)

نوع دوم- دوستانی که از روی اجبار همنشین و دوست می شوند. گرایش مردم جهان به این دوســتی به خاطر سـود مادی اسـت و نوع بهره برداری آنها به فراخور زمان و مکان است.

بیان اینگونه حکایات در قالب تمثیل و تشـبیه باعث جذب کودکان و نوجوانان می شـود از روشی موثر و غیرمستقیم این آموزه های اخلاقی و تعلیمی را به آنها نشان می دهد.

نتیجه گیری

کلیله و دمنه از متون ارزشـمند قرن ششم است که سرشار از مفاهیم اخلاقی و اجتماعی می باشـد و شـیوه چگونه زیستن و تعامل را به خواننده خویش می آموزد. مخاطب این اثر تعلیمی – ادبی، همه مردم می باشـند که هر کدام به تناسب درک و فهم خود از آن می توانند بهره مند شـوند. زبان فنی آن که یکی از دلایل ماندگاری و جذابیت آن اسـت برای مخاطبان آشـنای با ادبیات و بلاغت، بسیار جذاب و دلنشین است اما برای کودکان و نوجوانان قدری دشـوار و غیرقابل فهم اسـت. سـوای این مورد ویژگی هایی در کلیله و دمنه وجود دارد که با ادبیات کودک تناسـب زیادی دارد. فابل بودن اثر اولین و برترین امتیاز این کتاب ماندگار اسـت که آن را به حیطه ادبیات کودک می کشاند. حیوانات که شخصیت های اصلی کتاب را تشکیل می دهند عاملی مهم در جذب کودکان و نوجوانان می بـاشـنـد که با تخیل بیکران خود با آنها همذات پنداری کنند و از زبان آنها مطالب تعلیمی را یاد بگیرند. اسـتفاده زیاد نصراله منشی از تشبیه و تمثیل ویژگی دیگری است که این مطالب و آموزه های این اثر را برای کودکان و نوجوانان قابل فهم کرده اسـت و این خود دلیل دیگری اسـت که کلیله و دمنه در شمار کتاب های مورد علاقه کودکان و نوجوانـان قرار گیرد. تعلیمی بودن و وجود پنـدهـای عالمانه و جامع در این کتاب، چراغ سبزی برای جذب کودکان و نوجوانان می باشد.

منابع و مآخذ

بهار، محمدتقی (۱۳۷۰) سبک شناسی، تهران: امیر کبیر
بهداد، بهاره (۱۳۸۹)،ادبیات کودک- عامل پیوند کودکان دنیا، تهران:سوره مهر.
پورنامداریان تقی (۱۳۷۵) رمز و داستانهای رمزی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴) اسرارالبلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران
شجری، رضا(۱۳۸۴)، ادبیات کودکان در ایران، تهران: عیاران.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران: سخن
مجتبایی، فتح الله (۱۳۸۱) رای و برهمن، تهران: سخن
منشی، نصراله (۱۳۶۲) کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: دانشگاه تهران.

پیاده و سوار، سوار بر متن
(بررسی کتاب‌های گزیده‌ی کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه برای نوجوانان)

صدیقه مزارعی زاده*

چکیده

خوانش صحیح متون از دیرباز مورد توجه بوده است؛ تا جایی که تصحیح، توضیح و شرح بر متون کهن در ادوار مختلف تاریخی مشاهده می شود. در این مقاله سعی می شود تا به بررسی نحوه‌ی ارائه‌ی مجموعه‌ی آشنایی با متون کهن فارسی به ویژه مجموعه‌ی اول و ششم که متن حکایت‌هایی از *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* است، پرداخته شود. هدف از این مقاله روشن ساختن میزان موفقیت ارائه‌ی متون کهن *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوانان، از طریق توضیح و شرح مختصر است. در واقع تلاش می‌شود تا میزان موفقیت کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* در شرح و توضیح ساده و روان متون کهن آثار ادبی چون *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* به نوجوانان نشان داده شود. در آخر و با بررسی متن مشروح کتاب‌های گزیده‌ی *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار*، ویژگی های مثبت این کار برشمرده شده و نکاتی که سبب بهتر شدن این گونه تولیدات است، بیان می شود.

کلیدواژه‌ها: متون کهن، شرح متن، *کلیله و دمنه*، *مرزبان نامه*، نوجوان.

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی sedmazarei@gmail.com

مقدمه

شرح و توضیح متون کهن در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه بوده، این امر بدان سبب است تا مخاطب برای خوانش و درک متون راهنمایی شود و می تواند برای همه‌ی رده های سنی کودکان، نوجوانان و بزرگسالان تهیه گردد.

مجموعه ی آشنایی با متون کهن از جمله مجموعه هایی است که به شرح و توضیح متون کهن برای نوجوانان بالای ۱۵ سال (گروه سنی هـ سال‌های پایانی دبیرستان) می‌پردازد. کتاب‌های این مجموعه با شیوه‌ای متفاوت متون کهن را به مخاطبان نوجوان ارائه می‌کند.

این مقاله به بررسی دو مجموعه ی *مرغابی و ماه* (گزیده‌ای از *کلیله و دمنه*) و *داستان پیاده و سوار* (گزیده‌ای از *مرزبان نامه*) می‌پردازد، چرا که این دو اثر از نمونه های عالی نثر مصنوع فارسی به شمار می روند، همچنین از طریق بررسی این آثار میزان موفقیت شیوه‌ی ارائه شده در این مجموعه‌ها، در شرح و توضیح متون کهن برای مخاطب نوجوان آشکار می‌شود.

هدف از این مقاله روشن ساختن میزان موفقیت ارائه‌ی متون کهن *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوانان، بدون بازنویسی و بازآفرینی، و فقط با توضیح و شرح مختصر است.

در واقع تلاش می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که تا چه میزان متن کهن مشروح پیش‌رو می‌تواند در ارائه ی آثار ادبی چون *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* به نوجوانان موفق باشد و چقدر در ارائه‌ی شرح ساده و روان به نوجوانان و ارتباط بیشتر با متون کهن کمک خواهد کرد.

روش به کار رفته در این مقاله، استنتاج از طریق تعمق و جستجو در منابع کتابخانه‌ای است؛ هر چند همراه با کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار*، لوح فشرده جهت ارائه‌ی خوانش صحیح به نوجوانان، منتشر شده است، اما هدف مقاله بررسی متن بوده و عوامل چند رسانه‌ای و میزان موفقیت آن‌ها در مقاله‌ی جداگانه‌ای می‌تواند مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

پیشینه‌ی پژوهش

آثار پژوهشی اندکی در زمینه‌ی بررسی متون کهن *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوان دیده می‌شود و با توجه به اینکه غالب آثار کودک و نوجوان مربوط به بازنویسی یا بازآفرینی حکایت‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه است؛ مقاله‌ها نیز معطوف به همین امر می‌باشند از جمله مقاله ی « نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب *قصه‌های شیرین کلیله و دمنه* برای نوجوانان» نوشته‌ی جهانگیر صفری، مسعود رحیمی و سجاد نجفی بهزادی. از این رو در مقاله‌ی حاضر، بررسی شرح و توضیح بر گزیده‌ی متون کهن *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوانان کاری بدیع و نو است.

بحث

در این مقاله شرح و توضیح پیرامون متن کهن *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوانان در دو کتاب گزیده‌ی *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* بررسی می‌شود که پیش از پرداختن به متن مشروح، توضیحات مختصری درباره‌ی شرح، انواع آن و گزیده‌نویسی، همچنین تأثیر نوع و سبک ادبی بر انتخاب گزیده و شرح برای نوجوانان، می‌آید؛ سپس ویژگی‌های متن مشروح کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* بیان می‌شود.

۱. شرح و انواع آن

شرح و توضیح متون از دیرباز و در ادوار مختلف تاریخی صورت می‌گرفته است. نخستین شرح ها و توضیحات را می توان در تفسیرهای کهن قرآن مشاهده کرد. چرا که هر چند « در آغاز کار اسلام برای عرب اشکال مهمی در فهم قرآن وجود نداشت ولی با نشر آن و رواج در میان ملل غیر عرب البته از جهات مختلف لغوی و صرفی و نحوی و غیره حاجت به توضیح و تفسیر قرآن به میان آمد» (صفا، ۱۳۸۴: ۳۰) که ایرانیان در انجام این کار از پیشروان بوده اند؛ از جمله: کتاب *جامع البیان* یا *تفسیر کبیر* تألیف محمدبن جریر طبری در قرن چهارم هجری. پس از آن نیز شرح و توضیحات بسیاری بر متون علمی و ادبی نوشته شد؛ همچون شرح های *روضهٔ اطهار* از شاه نعمت الله ولی و *مفاتیح الاعجاز* لاهیجی که بر *منظومه ی گلشن راز* شیخ محمود شبستری نوشته شده است (صفا، ۱۳۸۸: ۱۲۹)؛ اما در سده اخیر « اولین گروه شارحان در ایران، مصححان نسخه‌های خطّی بودند که تلاش می‌کردند متنی منقّح و نزدیک‌تر به متون اصلی را از آثار ادبی به چاپ برسانند و در اختیار عموم قرار دهند. بسیاری از آنان توضیحاتی در مقدمه، پاورقی و پی‌نوشت

کتاب‌ها آورده‌اند که برای خوانندگان در فهم متون راهگشا بود» (رفاهی بخش و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۱).

شرح‌ها و توضیحات پیرامون متون نیز به طرق و شیوه‌های مختلفی ارائه می‌شوند. در واقع « شرح‌ها را از جهت اینکه چه مقدار از متن ادبی را در برمی‌گیرند می‌توان به دو دسته ی شرح کامل و شرح برگزیده‌ی متن تقسیم بندی کرد. گزیده ها نیز انواع مختلفی دارند، در بعضی از آن‌ها فقط قسمت‌های دشوار متن شرح شده‌اند و در گروهی از آنها بخش یا بخش‌هایی از متن ادبی با توجه به علائق و اهداف شارح، برگزیده و شرح شده‌اند. (همان، ۹۲) کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* نیز گزیده ای از *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*اند که واژگان، عبارت‌ها و گاه جملات مشکل آنها برای مخاطبان نوجوان معنی، ساده نویسی یا شرح شده‌اند.

کتاب‌های گزیده از آن جهت برای مخاطبان نوجوان می‌تواند مفید باشد که دورنمایی کلی از آثار ادبی کهن همچون *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* در اختیار آنان قرار می‌هد، افزون بر آن خواندن همه‌ی بخش‌های کتاب برای مخاطبان این رده‌ی سنی مشکل و ملال‌آور است و توجه گزینش‌کنندگان این حکایت‌ها بر آن بوده است تا مطالب پندآموز و حکایات جالب و خواندنی را ارائه کنند تا نوجوانان به خوانش متون کهن ترغیب شوند. روشن است که این موضوع خود از اهداف گزیده نویسی محسوب می شود؛ تا آنجا که برخی معتقدند: « آشنا ساختن جامعه با متون نظم و نثر گذشته، ارائه بخش‌های اساسی آثار ارزشمند همراه با توضیحات روشنگرانه، پیراستن آثار گرانسنگ از بخش‌های دیریاب و تهیه متن‌های کوتاه برای دانشجویان [و البته همه‌ی رده‌های سنی]، از اهداف گزیده‌نویسی است» (سنگری، ۱۳۸۵: ۴۵).

۲. تأثیر نوع و سبک ادبی بر انتخاب گزیده و شرح برای نوجوانان

نوع و سبک ادبی کتاب *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* بر انتخاب حکایات و شرح آنان برای مخاطب نوجوان در کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* مؤثر بوده است. در واقع نشر این گونه کتاب‌ها نشان می‌دهد که ضرورت پرداختن به متون کهن آثار ادبی، برای مخاطبان این رده‌ی سنی وجود دارد. چرا که در سال‌های اخیر بازنویسی و بازآفرینی‌های زیادی از این کتاب‌ها صورت گرفته است؛ برای نمونه: کتاب *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب* (جلد اول و دوم) نگارش مهدی آذریزدی، *حکایت‌نامه‌ی* حسین معلّم، *یادگارماندگارِ* سیاوش رحیمی و... اما با توجه به تولیدات مختلف در این زمینه، نیاز به

تولید کتاب‌های گزیده با شرح متناسب برای مخاطبان نوجوان و پیوند آن‌ها با متون کهن سبب شده است تا انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان به این امر بپردازد.

نوع ادبی *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* بر انتخاب گزیده از آنها برای مخاطب نواجوان تأثیرگذار است. از نظر نوع ادبی این دو کتاب فابل‌هایی هستند که به شیوه‌ی تمثیلی نوشته شده اند، چنانکه می‌دانید « فابل در حقیقت داستان کوتاهی است که به شیوه‌ی تمثیلی نوشته شده است. ...معمول ترین نوع فابل، فابل حیوانات Beast Fable است. در این نوع حکایات، جانوران نماینده و ممثّل آدمیانند، مانند آدمیان عمل می کنند و سخن می گویند. ... *کلیله و دمنه* عالی ترین مجموعه ی فابل در ادبیات فارسی هم از این نوع است که از مجموعه فابل‌های کهن هندی موسوم به پنچتنترا اخذ شده است. *مرزبان‌نامه*، شاهکار دیگر ادبیات هم به این شیوه است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۵۷ و ۲۵۸). این نکته در مقدمه‌ی کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* نیز آمده است و نشان می‌دهد که در گزینش حکایت‌های *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* برای نوجوانان مؤثر بوده است: « در این شیوه از داستان‌نویسی، پند و اندرز و انتقاد از زبان جانوران و گیاهان، و یا حکایتی از شاهان و بزرگان، مطرح می‌گردد. حکایات *مرزبان‌نامه* شامل اطلاعات بسیار گران‌بهایی در مورد اخلاق، اعتقادات، ارزش‌ها و باورهای مردم ایران است» (عالیه یوسف فام،۱۳۸۹: ۹). همچنین بیان شده است که « *کلیله و دمنه* دربرگیرنده‌ی حکایت‌های حکیمانه و قصه‌های ساده و شیرینی است که به غیر از باب برزویه‌ی طبیب و سرآغاز باب شیر و گاو، همه از زبان جانوران بیان می‌شوند» (شعبانی: ۱۳۸۹: ۱۱).

سبک ادبی کتاب *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* سبب می‌شود تا نحوه و میزان شرح و توضیح برای مخاطب نوجوان را مشخص کند. از آنجایی که شیوه ی نوشتاری این کتاب‌ها به سبک نثر مصنوع است؛ از این رو نویسندگان به اطناب، توصیفات و تمثیلات توجه بیشتری دارند، همچنین لغات عربی فراوانی در متن مشاهده می شود که نیاز به معنی و توضیح برای مخاطب نوجوان در این زمینه بیشتر احساس می شود.

در مقدمه‌ای که بر کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* نوشته شده، نیز به این نکته اشاره شده است تا مخاطب نوجوان پیش از شروع به خوانش کتاب و روبه‌رو شدن با نثر مصنوع، از طریق مقدمه آمادگی ذهنی لازم را برای دشواری خواندن متن در یابد. « در قرن ششم هجری به دنبال جریانات و تمایلات ادبی، ادیبان ایران این عقیده را پذیرفتند که فضل و عربی دانی با هم مساوی است؛ و به سبب همین نگرش دبیران و

شاعران کتب ارزشمندی را که به نثر مرسل و ساده بود، می جستند و آن را به نثر فنی و زبان ادبی بازنویسی می کردند.» (یوسف فام، ۱۳۸۹: ۹).

افزون بر آن درباره‌ی ویژگی‌های دیگر سبکی در مقدمه‌ی کتاب *مرغابی و ماه* آمده است: « مهم‌ترین ویژگی کتاب منشی، همان نثر و شیوه‌ی بیان آن است. هنر او در بهره‌گیری تحسین برانگیز از صنعت موازنه و انواع سجع است که نثر او را با وجود دشواری، آهنگین و دلنشین کرده است. با این حال انباشتگی کلمه‌های دور از ذهن و معلومات غیرضروری، کتاب را از دسترسِ عموم دور ساخته است» (شعبانی: ۱۳۸۹: ۱۰). همچنین در پیش در آمد کتاب *داستان پیاده و سوار* اشاره شده است که « وراوینی در ترجمه ی *مرزبان نامه* به پارسی دری آراسته، پیرو نصرالله منشی صاحب *کلیله و دمنه* بوده است و اثر خود را به آرایه های لفظی، مانند: سجع، جناس، موازنه و آرایه های معنایی، مانند: تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، آراسته است. کاربرد لغات عربی فراوان و استفاده از آیات و احادیث و ضرب المثل و اشعار فارسی و عربی در میانه ی کلام از دیگر خصوصیات سبکی کتاب *مرزبان نامه* است» (یوسف فام، ۱۳۸۹: ۹). از این طریق مخاطب نوجوان متوجه می‌شود که با یک متن عادی مواجه نیست و می‌تواند روبه‌رو شدن با فضا و کلمات کهن ناآشنا حتی سبب ترغیب او به خوانش متن شود.

۳. بررسی شرح و توضیح متون کهن در کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار*

۱،۳. بررسی مقدمه‌ی گزیده‌های انتخابی

مقدمه‌ی هر اثری نشان‌دهنده‌ی کلیاتی پیرامون اثر، پدیدآورنده، موضوع، اهداف و... است. در مقدمه‌ی کتاب‌های گزیده‌ی مشروح نیز بهتر است مطالبی مطرح گردد از جمله: معرفی نویسنده و شرح حال او، ویژگی های سبکی اثر، اشاره به جایگاه ادبی اثر، بیان روش گزینش متن و بیان علت گزینش متن (رفاهی بخش و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۰۹ تا ۱۱۲).

مقدمه‌ی نوشته شده در کتاب‌های گزیده‌ی مورد بررسی نیز به معرفی نویسنده و شرح حال او پرداخته است، همچنین توضیح درباره‌ی ترجمه‌های مختلف صورت گرفته بر *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* را دربردارد. ویژگی‌های سبکی اثر نیز همان طور که مطرح شد، برشمرده می‌شود. جایگاه ادبی اثر با توضیحاتی مختصر شرح داده شده و به بیان علت گزینش متن نیز پرداخته است. تنها موردی که در مقدمه نیامده است، بیان روش گزینش متن است که توضیح پیرامون آن ضروری است.

بیان روش گزینش متن به مخاطب کمک می‌کند تا اطلاعات مهمی را در زمینه‌ی اهداف شارح از انتخاب حکایات، علت حذف سایر قسمت‌ها، دشواری یا آسانی متن و ... دریابد. همچنین اگر ویژگی منحصر به فرد و تازه‌ای در گزیده‌ی پیش رو باشد را نشان می‌دهد. اما با توجه به ضرورت بیان روش گزینش متن، این شاخص در کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* مطرح نشده است. همین امر سبب شده است که مخاطب متوجه نشود که برخی جملات عربی طولانی و بیت های عربی (برای نمونه ر.ج حکایت ماهی خوار) از متن حذف شده اند و تلاش بر آن بوده است تا حکایات ساده و آموزنده برای مخاطب نوجوان انتخاب شود. می‌توان با قراردادن بخشی از مقدمه به بیان روش گزینش متن، این امر را اصلاح کرد.

نکته‌ی دیگری که در مقدمه‌ی گزیده‌ها بیان آن بایسته است؛ اشاره به منبع مورد استفاده در انتخاب گزیده‌ها می‌باشد. روشن است که گزیده‌های اخیر به ویژه آثاری اینچنینی که برای نوجوانان تهیه می‌شوند از نسخه‌ی کامل تصحیح شده‌ای انتخاب شده‌اند. در مقدمه‌ی کتاب *مرغابی و ماه* به این نکته اشاره شده است: «*کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی را پژوهنده‌ی نام آور معاصر، استاد مجتبی مینوی پس از تحقیق و مقابله با دوازده نسخه، تصحیح کرده که معتبرترین نسخه محسوب می‌شود. ما نیز در فراهم آوردن این مجموعه، همین نسخه را که به شیوه‌ی کهن نشانه‌گذاری شده، منبع قرار داده‌ایم و در مواردی اندک، برای توضیح بیشتر در شرح واژگان و عبارت‌های دشوار از فرهنگ معین یاری جسته‌ایم» (شعبانی: ۱۳۸۹: ۱۱).

عنوان کردن نسخه‌ی کامل مورد استفاده در انتخاب گزیده، افزون بر اینکه نشان‌دهنده‌ی امانتداری به متن مورد استفاده است؛ سبب می‌شود تا هم به مخاطب گزیده کمک کند تا در صورت علاقه‌مندی به خوانش نسخه‌ی کامل یا رجوع به آن برای موارد مختلف راهنما باشد، هم محقق را در تطبیق و بررسی متن یاری‌گر است.

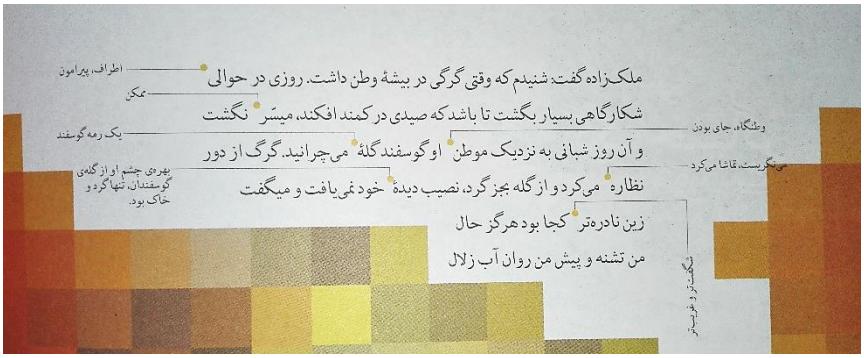
همان‌طور که بیان شد در مقدمه‌ی کتاب *مرغابی و ماه* به این نکته‌ی مهم اشاره شده است اما در کتاب *داستان پیاده و سوار* نسخه‌ی کامل مورد استفاده در انتخاب گزیده، بیان نشده است.

۲،۳. بررسی شیوه‌ی شرح متن

پس از بیان نکته‌های مربوط به مقدمه، شیوه‌ی شرح متن در کتاب‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نخستین امری که در ابتدای خواندن متن به صورتی متفاوت جلوه‌گر می‌شود؛ طریقه‌ی نوشتن شرح‌ها و توضیحات می‌باشد.

شیوه‌ی نگارش معانی و توضیحات بر متن به صورت زیرنویس، پی‌نوشت یا فصلی جداگانه نیست، بلکه به صورت حاشیه نویسی‌های گذشته اما به شکلی جدید و با استفاده از فلش در اطراف متن آورده شده است. به تصویر شماره ۱ توجه کنید.



تصویر شماره ۱

حکایت ها و داستان‌های برگزیده در کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* که برای نوجوانان سال‌های پایانی دبیرستان (گروه هـ) در نظر گرفته شده است. اغلب حکایت‌ها و داستان‌های کوتاه آموزنده می‌باشند که گردآورندگان به تشخص خود به شرح و توضیحاتی پیرامون آن‌ها پرداخته‌اند.

شرح و توضیحات متن شاملِ معنی و توضیح واژگان، عبارت‌ها، جمله‌ها و گاهی ویژگی‌های سبکی ناظر به آرایه‌های ادبی و دستور می‌باشد. به همین سبب به بررسی هر کدام از این مقوله‌ها به صورت جداگانه پرداخته می‌شود.

۱،۲،۳. شرح، توضیح و معنی واژگان

روشن است که شرح، توضیح و معنای واژه‌های دشوار در فهم متون کهن بسیار راهگشاست؛ به همین سبب شرح و توضیح متن در کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* بیشتر معطوف به معنی، شرح و توضیح واژگان است. در واقع واژه‌ها هویت سبک و اثر می‌باشند. « بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه ها می سازد. واژه ها، ایستا و منجمد نیستند. بلکه جان دار و پویایند، تاریخ و زندگی نامه دارند، حتی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند، برخی ثابت و انعطاف ناپذیرند و برخی در اثر فشار بافت های مختلف تغییر شکل و معنا می‌دهند و جدال و انگیزشی مداوم برای

تخیل نویسنده ایجاد می کنند. واژه ها در گذر تاریخ نیرومند می شوند و نیروی خود را از دست می‌دهند؛ پوست می‌اندازند؛ فرسوده و نخ نما و منسوخ می‌شوند؛ گاهی دوباره زنده می‌شوند و تغییر معنی می‌دهند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۷).

معنای واژه در فهم متون کهن می‌تواند بسیار مؤثر باشد اما نه به عنوان بخشی جداگانه، بلکه در بافت متن و در انسجام با جملات.

در کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* برخی واژگان به تنهایی معنی شده‌اند؛ مانند: کتف: شانه، قوت: غذا، غدّار: حیله‌گر، مبتلی: گرفتار و... که تلاش شده است تا واژگانی را که برای مخاطب نوجوان دشوار است، به سادگی معنا کند؛ اما گاهی دیده می‌شود که از کنار برخی واژه‌ها عبور کرده‌اند؛ برای نمونه واژه‌ی « شبان»، هرچند براساس قرینه‌های موجود در جمله، ذهن مخاطب به سمت معنی هدایت می‌شود ولی چون در ابتدای داستان « گرگ خنیاگر دوست با شبان» می‌آید، بهتر است معنی شود تا ذهن مخاطب نوجوان سریع‌تر به متن داستان پیوند بخورد و تلاش و درگیری ذهنی او برای یافتن معنی واژه، مانع از پرداختن به متن نشود.

گاهی تنها یک واژه از عبارت‌های ترکیبی معنی شده‌اند که زیر مجموعه‌ای از معنی واژه محسوب می‌شوند؛ مثل زندان سرای: زندان کاخ، خرمن تمنا: خرمن آرزو و... . در برخی موارد نیز واژه ها ابتدا به شکل کامل (در صورت تخلیص) آورده شده و سپس معنای آن ذکر گردیده است؛ برای نمونه: بوزنگان: بوزینگان، میمون‌ها که به نظر می‌رسد برای آشنایی ذهن مخاطب نوجوان با واژه ی اصلی مفید می‌باشد. همچنین آوردن مفرد لغات و پس از آن ترجمه‌ی آنها در شناخت واژگان به مخاطب نوجوان کمک می‌کند؛ مانند: مکاید: جمع کید، حیله‌ها؛ افعال: جمع فعل، کارها؛ انیاب: جمه نائبه، بلا و مصیبت؛ الحان: جمع لحن، آوازهای خوش و... .

آوردن مترادف‌های معنایی برای یک واژه، هرچند برای افزایش گستره و دایره‌ی واژگانی مخاطب نوجوان می تواند مفید باشد اما سبب می شود پیرامون متن شلوغ شود و نه تنها از نظر بصری نازیباست، ملال آور نیز می باشد. در این گونه موارد بهتر است از آوردن مترادف‌های بسیار خودداری شده و تنها آن معنی مرتبط، نزدیک‌تر به متن و ساده‌تر از لحاظ درک و فهم برای مخاطب آورده شود. مثلاً برای معنی شوخ چشمی: بی حیایی و گستاخی یا تعذیب: عزاداری و تسلیت یک معنی انتخاب شود. حتی در برخی

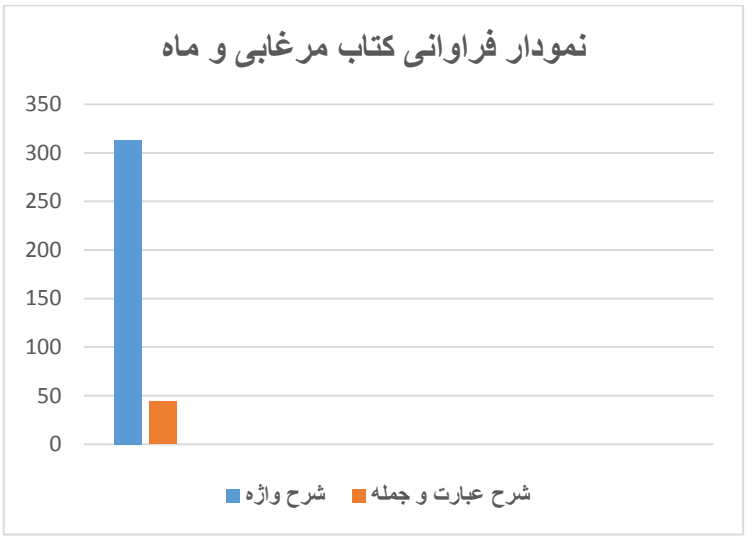
کلمات معنی واژه مترادف گویا خود غریب می نماید مانند قصد: آهنگ، هدف؛ که همان معنی هدف گویاست و نیازی به واژه غریب آهنگ نیست.

شرح طولانی واژگان در فضای کم و محدود حاشیه‌ی کتاب‌ها زیبنده نیست و می‌توان به بخش یا خلاصه‌ای از آن بسنده کرد. برای نمونه: کهربا: ماده‌ای که چیزها را به خود جذب می‌کند، کاه ربا (ماده‌ای صمغی زرد رنگ و شفاف است که اگر به پارچه‌ی پشمی بمالند، خاصیت الکتریسته می یابد.) که می توانست تنها به بیان بخش اول اکتفا کند یا از آوردن توضیح درون پرانتز پرهیز کند و یا اینکه توضیحات افزون تر را به صفحه‌ای خارج از متن منتقل می شد. همین گونه است در شرح واژه‌ی ضحاک: معرب اژی دهاک، پادشاه داستانی که پس از جمشید در ایران سلطنت کرد. اهریمن ضحاک را بفریفت و کتف او را بوسید و ناپدید شد. آنگاه دو مار سیاه از دو کتف برست. اهریمن به صورت پزشکی نزد او آمد و دستور داد که ماران را با مغز آدمیان پرورش دهند، تا آرام گیرند. ضحاک به دستور او عمل کرد...

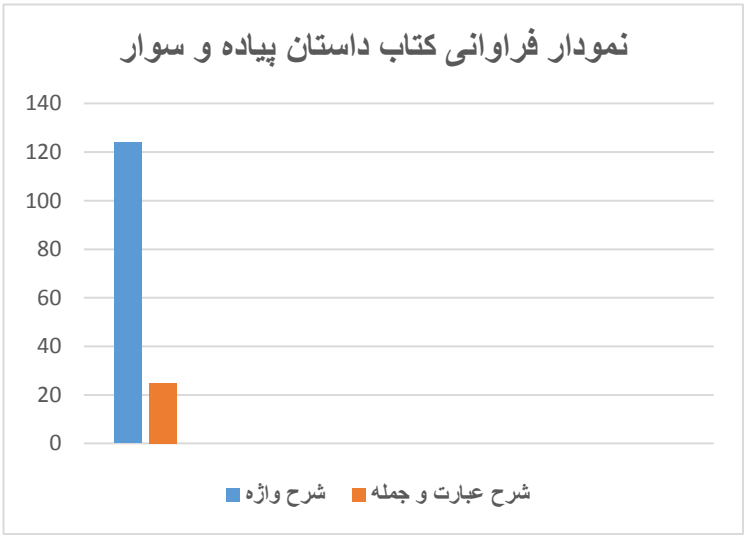
البته این شرح که مقدمه ای برای حکایت هنبوی با ضحاک است می توانست به صورت درآمدی در ابتدای حکایت ولی مجزا و متفاوت از متن اصلی آروده شود.

۲،۲،۳. شرح، توضیح و معنی عبارات، ترکیب‌ها و جملات

عبارت‌ها، ترکیبات و جملات نسبت به واژگان کمتر شرح و توضیح داده شده است. به بیان دیگر درکتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* تلاش شده تا بیشترین تکیه بر معنی واژه باشد و تنها در صورت لزوم به معنی عبارت‌ها، ترکیبات و جملات پرداخته شود. به نمودار فراوانی شماره یک و دو نگاه کنید.



نمودار شماره ۱



نمودار شماره ۲

همان‌طور که مشاهده می‌شود میزان فراوانی معنی و شرح عبارات، ترکیبات و جملات بسیار کمتر از واژگان است اما با این حال ذکر نکاتی در این زمینه اهمیت دارد.

شرح و معنی ترکیبات اضافی و وصفی در کتاب‌ها دیده می‌شود؛ برای نمونه ترکیبات اضافیِ خلاص خویش: آزادی خود؛ فواید حرّیّت: سود دوستی و فایده‌های آن؛ چشم مراد: دیده‌ی مقصود یا ترکیبات وصفی همچون: مطربان غزل سرای: نوازندگان سرودخوان و خشن جامه: کسی که لباسی زمخت و نامناسب داشته باشد؛ که بهتر است ابتدا از حالت مقلوب بیرون بیاید و به صورت جامه‌ی خشن نوشته و سپس معنی شود.

گاهی تنها به معنی ساده و روانی از عبارت اکتفا می شود، در عباراتی چون: خوناب حسرت بر رخسار ریزان: اشک خونین برچهره روان کردن؛ قطع پیوند برادری: بریدن رشته‌ی برادری؛ قرعه قضای بد: سرنوشت شوم و ...، گاهی نیز به شرح آن عبارت می‌پردازد برای نمونه: تظلم برسرکنان: در روزگار باستان دادخواهان به نشانه‌ی دادخواهی خاک بر سر می‌افشاندند.

در معنی و شرح جملات نیز گاهی جمله به صورت کامل معنی می‌شود؛ مانندِ کرام عالم رسم افاضت کرم خاصّه در ضیافت از او آموختندی: جوان مردان جهان آئین کرم گستری به ویژه در پذیرایی مهمان، از وی فرا می گرفتند؛ گاهی نیز بخشی از جمله معنی می‌شود که دشواری بیشتری دارد؛ برای مثال: در بریدن بندها ایستاد: به بریدن بندها مشغول شد؛ یا در کتاب بخشی که فاصله گرفته مانند فاعل محذوف در معنی مجدداً بیان می‌شود؛ همچون: در دامن صحبت او آویخت: کشاورز هم صحبت و هم نشین مار شد. باقی بخش‌های جمله به همان گونه که هستند معنی می‌شوند؛ در عهده‌ی وفای خود می‌آیم: به عهد خود وفا می کنم؛ او را گرم بپرسید: به گرمی حال او را پرسید؛ به گفتار تو یار نباشند: با حرف تو همراه و هم داستان نیستند و...

معنی جملات عربی تنها در صورتی که در خود متن به صورت فارسی نیامده باشد، آورده می‌شود؛ برای نمونه: و الجودُ بالموجودِ غایةُ الجود: دست بخشش به آن چه در دست است برگشادن، نهایت رادمردی است.

جملاتی که معنی کنایی دارند، تنها به ذکر همان معنا بسنده شده است که در بخش بعدی به آن پرداخته می‌شود.

۳،۲،۳. توضیح ویژگی‌های سبکی ناظر به آرایه‌های ادبی و دستور

در متن کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* برخی نکات مربوط به ویژگی‌های دستوری یا معانی و بیان که مشخصه‌های سبکی نثر مصنوع است بیان می‌شود. برای نمونه در توضیح « عقاب آفت» آورده شده است: « آفت به عقاب تشبیه شده است» و به همین بسنده کرده است، توضیحات دیگری درباره‌ی اضافه‌های استعاری یا حتی برخی اضافه‌های تشبیهی دیده نمی‌شود؛ حتی اگر محققی با دیده‌ای موشکافانه‌تر بنگرد برخی مباحث معانی و بیان مطرح شده، صحیح نیستند و چون غرض از این مقاله غور در نکات معانی و بیان این دو کتاب نیست از ورود به آن خودداری می‌گردد.

جملات کنایی، همان‌طور که پیش از این گفته شد، با استفاده از بیان مفهوم کنایی آن‌ها معنی شده‌اند؛ به عنوان مثال: شکر در زیر آب پنهان کند: کنایه از کارناممکن؛ زه آب دیدگان بگشاد: کنایه از گریه کردن؛ بگذاشتم که مرا بزغاله گیرد: به کنایه یعنی احمق و نادان پندارد و... .

درباره‌ی ویژگی‌های دستوری نکات اندکی چون: همی: پیشوند فعل « دید» برای تأکید در آغاز؛ چه: حرف ربط برای بیان علت؛ هلا: از اصوات برای ندا و آگاه کردن؛ بیان شده‌اند، چرا که اهداف آموزشی در این زمینه برای مخاطب نوجوان در نظر گرفته نشده است.

برای درک بهتر متون کهن توضیح پیرامون برخی نکات دستوری و آرایه‌های ادبی ساده که بتواند در درک سبک نوشتار به مخاطب نوجوان کمک کند با رعایت نکته‌های دقیق در صحت و نحوه‌ی ارائه‌ی آنها بسیار راهگشاست که بهتر است بیشتر به آن پرداخته شود.

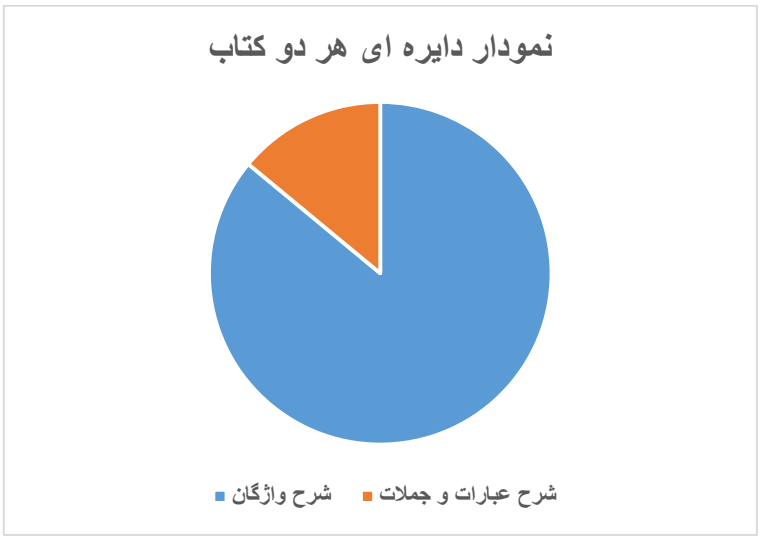
نتیجه‌گیری

انتخاب گزیده از آثار ادبی ارزشمند *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* و شرح آن برای مخاطب نوجوان حرکتی مؤثر در تولید آثاری ماندگار است. از طرفی ذهن نوجوان با متون کهن و فرهنگ و ادب برخاسته از آن پیوند می‌خورد و از سوی دیگر خوانش متون دشوار کهن دور از دسترس نمی‌ماند.

تولید کتاب‌های *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* و انتشار آن‌ها نشان می‌دهد که می‌توان بخش‌هایی از متون کهن را به صورت گزیده در اختیار مخاطب نوجوان قرار داد و با استفاده از شرح، توضیح و معنی ساده و روان او را به خوانش این گونه کتاب‌ها

علاقه‌مند کرد. هرچند برخی کاستی و نواقص در برخی موارد دیده می‌شود از معنی واژگان گرفته که به بعضی نکات اشاره شد تا نواقص مربوط به بخش ویژگی‌های سبکی.

همان‌طور که پیش از این نیز بیان شد، در هر دو کتاب گزیده به معنی، توضیح و شرح واژگان بیشتر توجه شده و عبارات، ترکیبات و جملات سهم اندکی در این شرح دارند. برای آشکار شدن این موضوع به نمودار شماره ۳ توجه کنید که یافته‌های کمّیِ هر دو کتاب در آن بررسی شده‌اند.



نمودار شماره ۳

پیشنهاد می‌شود متخصصان معانی و بیان در پژوهشی جداگانه نکات مربوط به معانی و بیان را در کتاب *مرغابی و ماه* و *داستان پیاده و سوار* بررسی کنند. همچنین با توجه به تصویرپردازی متفاوت اثر پیشنهاد می‌شود سایر پژوهشگران در آن زمینه به بررسی و تحقیق بپردازند.

منابع

ـ رفاهی، زینب/ رضی، احمد (۱۳۸۹). « بررسی و تحلیل مقدمه‌ها در شرح نویسی بر متون ادبی». *ادب پژوهی*. شماره ۱۱. صص ۸۸-۱۱۷.

ـ سنگری، محمد رضا (۱۳۸۵). « گزیده‌نویسی، کاستی‌ها، بایسته‌ها». *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*. شماره ۱۴. صص ۴۵-۵۶.

ـ شعبانی، اسدالله (۱۳۸۹). *داستان پیاده و سوار (گزیده مرزبان‌نامه)*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ـ شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. تهران: میترا.

ـ صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴). *تاریخ ادبیات ایران*. جلد اول. تهران: ققنوس.

ـ ــــــــــــ (۱۳۸۸). *تاریخ ادبیات ایران*. جلد دوم. تهران: فردوس.

ـ صفری، جهانگیر/ رحیمی، مسعود/ نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۰). « نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب *قصه‌های شیرین کلیله و دمنه* برای نوجوانان». مطالعات ادبیات کودک. سال ۲. شماره۲. صص ۷۷- ۱۰۱.

ـ فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰). *سبک شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)*. تهران: سخن.

ـ یوسف فام، عالیه (۱۳۸۹). *مرغابی و ماه (گزیده‌ای از کلیله و دمنه)*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

مقایسه تحلیلی و کارکردی داستان (پسر احول) در مرزبان نامه و مثنوی

روح اله رحیمی[1]
بهار بهارخانه[2]

چکیده

در این تحقیق کوشش شده است که داستان «پسر احول میزبان» در دو منبع مرزبانه و مثنوی مولوی مقایسه و مورد تحلیل قرار بگیرد، نتیجه به دست آمده از تحقیق چنین است: الف- در مرزبان نامه، محتوای شیشه، شراب است که میزبان جهت پذیرایی از مهمان، از پسر احول می خواهد آن را از اتاق بیاورد، ولی در مثنوی اشاره ای به محتوای شیشه نیست و به صورت کلی از یک شیشه ای سخن گفته شده است که معلوم نیست خالیست یا محتوی مایه خاصی است. ب- مولوی زمینه به اصطلاح «طرح داستان» را بیان نکرده است، صرفا به احول بودن پسر اشاره داشته ولی در مرزبان نامه به زمینه پشت طرح داستان توجه شده است. د- در مثنوی، مثل بسیاری از موضو عاتی که مولوی آن ها را ابزاری جهت تعلیم اخلاقی قرار می دهد، فقط می گوید که انجام آنچه که باعث دوبینی فرد می شود، خشم و شهوتی است که در درون او وجود دارد. درحالی که در مزربان نامه هیچ اشاره ای به مساله نشده است، بلکه پسر احول به دلیل عارضه جسمی و نقص در بینایی دچار این مشکل شده و بدین ترتیب شیشه را شکسته است.

کلیدواژه‌ها: مرزبان نامه، مثنوی، داستان پسر احول، نقد وتحلیل،مقایسه

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور استان زنجان dr.ru_rahimi@yahoo.com
۲-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی b.baharkhane@gmail.com

مقدمه

این پژوهش بر آن است که داستان «پسر احول میزبان» را در مرزبان نامه و مثنوی مولوی مورد بررسی و مقایسه قرار دهد. این داستان (پسر احول) که یکی از داستان های مرزبان نامه است، راوی در کنار توصیف شخصیت داستان (مردی جوانمرد پیشه، مهمانواز، عنانگیر و...)به نکوهش و تقبیح کار ظالمان نیز اشاره می کند.«چه دودی از مطبخشان آنگه برآید که آتش در خرمن صد مسلمان زنند و ...»(وراوینی،۱۳۹۳: ۲۲۵). وقتی که مهمان به منزل جوانمرد آمد، صاحب خانه به انواع اکرام و احترام از او استقبال کرد، چون خوردن غذا به پایان رسید، میزبان خواست به رسم مهمان نوازی شراب بعد از غذا بیاورد، در خانه بیشتر از یک شیشه شراب نداشت، پسر احولش را برای آوردن شراب فرستاد، پسر به دلیل احولی، شیشه شراب را دوتا دید به نزد پدر بازگشت و گفت: شیشه دوتاست کدام را بیاورم؟ پدر بخاطر اینکه مهمان گمان نکند که او (میزبان) دو شیشه شراب داشته و در مورد یکی از شیشه ها بخل و خست کرده است، در اینجا آفریننده به زیبایی آن را به تصویر می کشد: «پدر دانست که حال چیست، اما از شرم روی مهمان عرقش بر پیشانی آمد تا مگر او را در خیال آید که بدیگر یک صنت کردست.» (همان:۲۲۸). میزبان از حال پسرش با خبر بود اما به دلیل اینکه از چنان شبه ای برهد و حسن نیت خود را نشان دهد به پسرش گفت: یکی از شیشه ها را بشکن و دیگری را بیاور. پسر سنگی بر شیشه زد و شیشه شکست. وقتی که شیشه دیگر را نیافت، آمد به پدر آنچه را که اتفاق افتاده بود را باز گو کرد، به مهمان معلوم شد که خلل در دیدگان پسر بود نه در نیت پدر.

این داستان (شاگرد احول) درمثنوی، باکمی تغییرات بیان شده است. استادکاری، شاگردی لوچ و دو بین داشت، روزی به او می گوید: برو از فلان حجره، فلان شیشه را برایم بیاور.

گفت استاد احولی را کاندر آ زو برون آر از وثاق آن شیشه را

(مثنوی، ص۱۴۷، بیت۳۲۷)

وقتی شاگرد به شیشه نگاه می کند، آن را دو می بیند. پس به استاد می گوید: اینجا دو عدد شیشه است، کدام یک را بیاورم؟!

گفت احول زان دو شیشه من کدام　　پیش تو آرم بکن شرح تمام
(همان، ص۱۴۷، بیت۳۲۸)

استاد می گوید: دو شیشه در آنجا نیست، بلکه فقط یک شیشه است. استاد گفت: نه پسر جان، در آنجا فقط یک بطری هست. چون تو دو بینی، یکی را دو تا تصور می کنی. غلام با ناراحتی گفت: استاد مرا طعنه مزن؛ به من تهمت دو بینی مزن. شاگرد بر حرف خود اصرار می ورزد. استاد می بیند که بحث فایده ای ندارد. پس می گوید: حال که شیشه دوتاست، یکی از آن دو را بشکن!

گفت ای استا مرا طعنه مزن　　گفت استا زان دو یک را در شکن
(همان، ص۱۴۷، بیت۳۳۰)

وقتی شاگرد شیشه را می شکند می بیند که دیگر هیچ شیشه ای سالم نماند! پس دانست که نقص در چشمانش بوده است.

چون یک بشکست هر دو شد ز چشم　　مرد احول گردد از میلان و خشم
شیشه یک بود و به چشمش دو نمود　　چون شکست او شیشه را دیگر نبود
(همان، ص۱۴۷، بیت۳۳۲-۳۳۱)

مقایسه

- در هر دو داستان نخست، گره داستان با ترک شخصیت از صحنه ایجاد می شود. مضمون داستان یکی است ولی هدف در هر دو روایت فرق می کند. نوع روایت پردازی مولوی با نگارنده مرزبان نامه اندکی متفاوت است. فضا سازی و وصف در مرزبان نامه موجز است ولی در مثنوی کلی بیان شده است.
- در هر دو داستان به انتقال مکانی بیشتر توجه شده تا انتقال زمانی چندان محسوس نیست.
- در مرزبان نامه، محتوای شیشه، شراب است که میزبان جهت پذیرایی از مهمان، از پسر احول می خواهد آن را از اتاق بیاورد، ولی در مثنوی اشاره ای به محتوای شیشه نیست و به صورت کلی از یک شیشه ای سخن گفته شده است که معلوم نیست،

خالیست یا محتوی مایه خاصی است. - مولوی زمینه به اصطلاح «طرح داستان» را بیان نکرده است، صرفا به احول بودن پسر اشاره داشته ولی در مرزبان نامه به زمینه پشت طرح داستان توجه شده است. در تفسیر مطلبی است که دستور یا وزیر به گاو پای راجع به بد دیدن و بی بصیرتی می گوید: «بصا خطا ها که وهم بصورت صواب در نظر آورد وبسا دروغ ها که خیال در لباس راستی فرا نماید.» (وراوینی، ۲۲۴:۱۳۹۳)

- در مزربان نامه، پسر احول به دلیل عارضه جسمی و نقص در بینایی دچار این مشکل شده و بدین ترتیب شیشه را شکسته است.

موضوع دستور میزبان به پسر احول برای شکستن شیشه، این عمل بخاطر این انجام شده است تا مهمان گمان نکند که او (میزبان) دو شیشه شراب داشته و در مورد یکی از شیشه ها بخل و خست کرده است. ولی در مثنوی، در واقع مولوی، مثل بسیاری از موضو عاتی که که آن ها را ابزاری جهت تعلیم اخلاقی قرار می دهد، فقط می گوید: انجام آنچه که باعث دوبینی فرد می شود، خشم و شهوتی است که در درون او وجود دارد:

خشم و شهوت مرد را احول کند ز استقامت روح را مبدل کند

(مثنوی، ص۱۴۸، بیت۳۳۳)

قرآن در مورد کسانی که از غرائض حیوانی(خشم و شهوت) پیروی می کنند می فرماید: «اولئک کالانعامِ بل هم أضلّ سَبیلًا» «آنها همچون چارپایان بلکه گمراهترند.»(اعراف، ۱۷۹، فرقان،۴) آنجنان که سعدی خشم و شهوت را از اعمال حیوانی می داند:

خور و خواب و خشم و شهوت شغبست و جهل و ظلمت حیوان خبر ندارد ز جهان آدمیت

(سعدی،۱۳۸۶: ۶۰۶، غزل۱۶،بیت۳)

یکی دیگر از کلید های مطرح شده در مثنوی، خروج از احولیت است؛ و آن را دراین داستان توضیح می دهد: خواجه ای غلامی داشت. به اوگفت در پستوی حجره - که تاریک است؛ و سمبل تاریکی ذهن خود انسان است- یک بطری هست؛ آن را بیاور. وقتی شاگرد به شیشه نگاه می کند، آن را دو می بیند. پس به استاد می گوید: اینجا دو عدد شیشه

است، کدام یک را بیاورم؟! استاد می گوید: دو شیشه در آنجا نیست، بلکه فقط یک شیشه است. استاد گفت: نه پسر جان، در آنجا فقط یک بطری هست. چون تو دو بینی یکی را دو تا تصور می کنی.غلام با ناراحتی گفت: استاد مرا طعنه مزن؛ به من تهمت دو بینی مزن...(همه ما انسان ها دو بین هستیم ولی خودمان درک و باور نمی کنیم که دوبین هستیم. واین یکی از مشکلات ماست در طریق خروج از دوبینی روانی.)

اصلی ترین مانع و حجاب انسان و حقیقت چیزی است که در عرفان با اسم "نفس" از آن نام برده شده وعرفا از جمله مولانا، بارها تاکید می کنند:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد صد حجاب از دل به سوی دیده شد

(مثنوی، ص۱۴۸، بیت۳۳۴)

این "نفس" مانند یک حجاب، پرده، مانع، ابر تیره و زنگار بر روی آیینه دل است و اجازه نمی دهد انسان در کیفیت عشق و روشنایی روحی - روانی زندگی کند. حال، از محوری ترین و اصلی ترین خصوصیت این " نفس"، همین دو بینی است.

نتیجه گیری:

از مجموع مباحث مطرح شده در این مقاله می توان به وضوح دریافت که این داستان کوتاه هشدار به آدمیان است تا به پیرامون خود با دیدگانی باز بنگرند و در تشخیص واقعیات اسیر امیال و هوا وهوس ها نباشند.مقصود از دوبین کسی است که فاقد اعتدال در قضاوت و دقت در مشاهده است به درستی نمی نگرد و احوال واوضاع را بی شائبه اغراض مورد داوری قرار نمی دهد.گرفتار حبوبغض است و از این رو قادر به درک حقایق نیست. از داستان پسر احول میزبان میتوان به این نکته رسید که حواس انسان آنچنان شایسته اعتماد صددرصد نیست و نباید ظاهر را دید و گمان کرد که باطن را هم با همان دیده ظاهری می توان دید. همه این داستان ها برای رسیدن به سه اصل اخلاقی پدید آمده اند وآن گفتار و کردار و رفتار نیک است.

منابع

قرآن مجید، ترجمه آیت اله العظمی مکارم شیرازی

سعدی، مصلح الدین عبدالله،۱۳۸۶،کلیات سعدی، براساس تصحیح محمدعلی فروغی،تهران، نشر کتاب پارسه

مولوی، جلال الدین محمد بن محمد،۱۳۸۳،مثنوی معنوی، دفتر اول، شرح کریم زمانی، تهران، انتشارات اطلاعات

وراوینی، سعدالدین، ۱۳۹۳، مرزبان نامه، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران،انتشارات صفی علیشاه

بن مایهٔ اسطوره‌ای «فرّه» در مرزبان نامه

فرانک جهانگرد[1]
سمانه کشاورز دهنوی[2]

چکیده:
فرّه از بن‌مایه‌های مهمّ اسطوره‌ای در گسترهٔ جهانی است که در *مرزبان‌نامه* نمود بارزی دارد. از آن‌جایی‌که *مرزبان‌نامه* یک پندنامه است شخصیّت «شاه» و بن‌مایه‌های مربوط به آن موضوع محوری این متن محسوب می‌شود. «شاه» که خود از مهم‌ترین شخصیّت‌های اسطوره‌ای در اساطیر جهانی است، دارای بن‌مایه‌هایی است که **فرّه** از با اهمیّت‌ترین آن‌ها محسوب می‌شود. درواقع اگر **فرّه** را از شاه بگیریم آن را به یک فرد معمولی تبدیل کرده‌ایم. در پژوهش حاضر با تعریف و بررسی این مفهوم در تمدّن‌های گوناگون جهانی و منابع ایرانی در دوره‌های مختلف، به طور کلی به اهمیّت وجود آن در اساطیر و تفکّر مردم پی‌خواهیم برد. در متن مذکور نیز وجود یک حکایت و عبارات فراوان در مورد این واژه نشانگر این است که همچنان اعتقاد به تبلور این نیرو در شخص «شاه»، گرچه با تغییراتی اندک، پابرجاست ضمن این‌که «شاه» با داشتن آن، موظّف به انجام اعمالی است که هم در *مرزبان‌نامه* و هم قبل از آن در دیگر منابع ایرانی و غیرایرانی، شاهد آن هستیم.

کلیدواژهها: اسطوره، فرّه، مرزبان‌نامه

---

[1] استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
[2] دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
samaneh.keshavarz@gmail.com.

مقدّمه

اسطوره تاکنون از دیدگاه‌های گوناگونی بررسی شده و طبعا تعاریف مختلفی هم برای آن ارائه‌شده‌است. به‌طورکلّی می‌توان گفت اسطوره، نحوهٔ اندیشهٔ مردمان باستان در مورد طبیعت، انسان، ماورائی که به طور مبهم آن را درک می‌کردند امّا تعریف خاصی از آن نداشتند و رابطهٔ این‌ها با یکدیگر است. درواقع اسطوره تلاشی است برای شناختِ هرچه بیشترِ پدیده‌های پیرامون انسان، خودِ انسان و درک وقایعِ شکل‌گرفته در زندگی.

تجلّی‌گاه مهمّ اساطیر، فرهنگ هر ملّت است و ادبیات، بخش عمدهٔ فرهنگ به شمار می‌آید که ردّ پای اساطیر را می‌توان در آن مشاهده کرد و پی‌گرفت. در این جستار، مرزبان‌نامه به عنوان یک اثر ادبی انتخاب شده و بن‌مایهٔ «فرّه» در یک حکایت و همچنین برخی عبارات متن، از منظر اساطیری بررسی شده‌است. این متن حاوی حکایات ایرانی در نُه باب است که هر باب شامل حکایاتی فرعی است. اثری که امروزه با نام مرزبان‌نامه خوانده می‌شود، میان سال‌های ۶۱۷ – ۶۲۲ از گویش طبری باستان به زبان فارسی برگردانده شده است. باید توجّه داشت که «در بررسی‌های اسطوره شناسی، دست یافتن به حقیقت و بن‌مایه‌های اساطیر، کاری بسیار دشوار و چه بسا ناشدنی است، زیرا دیرینگی اساطیر به درازنای خلقت و آفرینش انسان است و در گذر زمان بارها دگرگون می شوند و ویژگی‌های یکی به دیگری داده می‌شود و از دل یک اسطوره، اسطوره‌ای دیگر زاده می شود. ...از این رو بررسی‌های تطبیقی، تنها می‌تواند پژوهندگان را به مشابهت‌های اساطیر راه نماید نه حقیقت اساطیر» (شعبانلو، ۱۳۹۱: ۱۱۲ – ۱۱۳).

پیشینه

پیش از این در مقالاتی، چند حکایت مختلف از مرزبان‌نامه از دیدگاه اسطوره‌ای مورد بررسی قرارگرفته‌اند، از جمله مقالات «نقد اسطوره گرای باب دیوگاوپای و دانای دینی» تألیف الهام خلیلی جهرمی و شیرین رزمجوبختیاری؛ «تحلیل ساختاری – اسطوره‌ای حکایت غلام و بازرگان» اثر میثم روستایی و نسرین علی‌اکبری؛ «تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری داستان شهریار بابل با شهریارزاده در مرزبان‌نامه» تألیف محمّدرضا عابدی و حمیدرضا فرضی؛ «تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایهٔ نظریهٔ گریماس» از محمود فضیلت و صدیقه نارویی و «تحلیل کهن‌الگویی حکایت جولاهه بامار» نوشتهٔ قاسم صحرایی و نوش‌آفرین کلانتر که دو مقالهٔ اخیر، یک حکایت را از دو دیدگاه متفاوت بررسی کرده‌اند. اما حکایتی که در نوشتهٔ حاضر مدّ نظر است نیز پیش از این درمقاله‌ای با نام

«بن‌مایه‌های اساطیری – آیینی داستان خرّه‌نماه و بهرام گور در مرزبان‌نامه» اثر ناهید اشرفی و سیّد احمد پارسا، مورد بررسی قرار گرفته است که بن‌مایه‌های آن را با یکی از جشن‌های خورماه، گاهنبار پنجم (مدیاریم)[1] و جشن دهقانان در ایران مرتبط دانسته و بیان کرده که «در آن، همهٔ نشانه‌های اسطوره‌ای جشن از قبیل فروپاشی نظام اجتماعی، حضور عناصر مربوط به کامرانی و در نهایت نکاح مقدّس که تحقّق عینی زایش دوباره و گیتی و انسان است به چشم می‌خورد»(اشرفی و پارسا، ۱۳۸۷: ۴۱). لازم به ذکر است که در این بررسی، واژهٔ خرّه‌نماه، خرّه‌بماه دانسته شده که همین خوانش می‌تواند تغییراتی در معنا ایجاد کند. اما تفاوتی که اثر مذکور با پژوهش حاضر دارد این است که در این اثر تمرکز بر روی واژهٔ «فرّه» است نه کلِّ حکایت که از این حیث تا کنون بررسی نشده است.

بحث

در مباحث تاریخ سیاسی چه در ایران و چه در دیگر تمدّن‌ها، شاه ، عنوانِ مهم‌ترین موضوع را به خود اختصاص داده است. زمانی که پیرامون این شخصیّت مسائلی شکل می‌گیرد که مهم‌ترین آن پیوند دین با سیاست است، حتّی در مطالعات سیاسی نیز ناگزیر از تحلیل‌هایی از منظری جز سیاست هستیم. درواقع ساختار قدرت در ایران باستان و بسیاری از تمدّن‌ها، همان‌گونه که در ادامه به تبیین آن خواهیم پرداخت، نتیجهٔ پیوند دین و سیاست است و این مسأله همان خطِّ رابطی است که بررسی شخصیّت شاه را از منظر اسطوره‌شناسی ممکن می‌سازد.

«شاه، در گسترده‌ترین و انتزاعی‌ترین معنا، نمادی است از کهن‌الگوی نوع انسان و مطلق انسان. بدین‌ترتیب، بر بنیاد جاندارانگاریِ اشیاء و نیز اندیشه‌های زیست- نجومی، از هندوستان گرفته تا ایرلند، شاه، دارای نیرویی جادویی و فراطبیعی است. همچنین، مبیّن اصل حاکمیت یا فرمانروایی، خودآگاهیِ متعالی، و فضیلت‌های داوری و پرهیزگاری است» (سرلو،۱۳۹۲: ۵۱۴). «شاه مظهر انسانی نیروهای برکت بخشندهٔ آسمانی» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۷) و مقدّس است. امّا این تقدّس، نتیجهٔ اعتقاد به نیرویی است که از جانب خداوند به شاه بخشیده شده و همین امر موجب پذیرش وی از جانب مردم گشته است. در ایران باستان این نیرو را «فرّه» می نامند.

فرّه و معادل های آن:

«در اوستا کلمهٔ خوارنه Xvarənah و خوارنو XvarənÔ آمده، و آن معرّف hvarnah ایرانی باستانی است. این لغت در پهلوی Xwarrah[۲]و در پازند Xvareh آمده» (معین، ۱۳۳۸: ۴۱۲). اَشکال مختلف این واژه در زبان فارسی فرّ، فرّه و خرّه می‌باشد.

در تعریف این واژه آمده است: «فرّ فروغی است ایزدی به دل هر که بتابد از همگنان برتری یابد از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی رسد، برازندهٔ تاج و تخت گردد و آسایش‌گستر و دادگر شود و هماره کامیاب و پیروزمند باشد همچنین از نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی و روحانی آراسته شود و از سوی خداوند از برای رهنمایی مردمان برانگیخته گردد و به مقام پیغمبری رسد و شایستهٔ الهام ایزدی شود به عبارت دیگر آن که مؤیّد به تأیید ازلی است خواه پادشاه و خواه نیرومند و هنرپیشه دارای فرّ ایزدی است چون فرّ پرتو خدایی است ناگزیر باید آن را فقط از آنِ شهریاری شمرد که یزدان‌پرست و پرهیزگار و دادگر و مهربان باشد به همین جهت در اوستا ضحّاکِ بیداد و افراسیاب ستمکار دارندهٔ فرّ خوانده نشده‌اند» (یشت‌ها، [بی تا]: ۳۱۴و ۳۱۵).

اعتقاد به این نیرو در بسیاری از تمدّن‌ها و با نام‌های گوناگون وجود دارد که نمونه-هایی از آن را بیان می‌کنیم.

«به باور ایلامی‌ها همهٔ خدایان نیرویی اسرارآمیز و فوق طبیعی داشتند. این نیرو با واژهٔ Kiten بیان می‌شد. این واژهٔ ایلامی به صورت Kidennu به اکدی راه یافته است. از شیوهٔ نگارش اکدی پی می‌بریم که ظاهرا ایلامی‌ها خود آن را Kidenn تلفظ می-کرده‌اند، با یک «t نرم» و با تکیه بر هجای آخر. این کیتن طلسمی جادویی، فرّهٔ ایزدی، قدرت محافظ و همچنین قدرت مجازات‌گر او بود. همان‌گونه که لیمنس پی‌برده، این قدرت می‌توانست به صورت یک نشانهٔ تابوی برنزی یا سنگی هم مجسّم شود. پادشاهان ایلام قدرت خود را بر پایهٔ محافظت جادویی کیتن استوار می‌کردند. شاهان خود را در برابر رعیّت، کارگزار زمینی کیتن الهی می دانستند. کسی که به آن تعدّی می‌کرد زندگی خود را می‌باخت، مطرود می‌شد و می‌بایست می‌مُرد. البتّه تمام خدایان چنین کیتنی داشتند، امّا کیتن هومبان لااقل از زمانی که این خدا به سروری خدایان ایلامی رسید، فرّهٔ خاصِّ فرمانروا به حساب می‌آمد» (هینتس، ۱۳۸۶: ۶۰). این تأیید الهی باعث می‌شد که قدرت شاه در مقابل مردم و در نظر آنان تحکیم شود. در برخی سنگ‌نوشته‌های ایلامی نیز، واگذاری پادشاهی از طرف خداوند مشهود است. همان سنّتی که بعدها شاهان هخامنشی ادامه دادند. در سنگ‌نوشته‌ای متعلّق به هومبان‌نومنه از شاهان ایلامی (حدود

۱۳۰۰ ق. م) چنین آمده است: «ایزد هومبان به خاطر مادرم مرا دوست داشت و به من گوش سپرد... زندگی سالم به من ارزانی شد. ایزد اینشوشینک به من پادشاهی بخشید... باشد که هومبان، کیریریشه و ایزدان نیکوکار مرا زندگی جاودان ببخشایند! برای رسیدن به پادشاهی نیایش کردم، باشد که آن‌ها مرا به سلامت به آن هدایت کنند!» (همان: ۱۲۸ - ۱۲۹). این واژه را حتّی در نام‌های خاص نیز مشاهده می‌کنیم؛ در سال ۱۲۳۵ ق. م شاهی بر تخت می‌نشیند با نامِ کیتن- هوتران- او- تَش به معنای «نیروی محافظ جادویی ایزد هوتران مرا یاری کرد» (همان: ۱۳۶).

در تمدّن آشور نیز به چنین اعتقادی برمی‌خوریم که «تقدّس شخص شاه را می‌توان از تابش یا وجود هاله‌ای فوق طبیعی و شگفت‌آور دریافت که از آنِ ایزدان و آنچه الهی است، از جمله شاه، می‌باشد. نام این نیرو در آشوری مِلَمو[۳] بود. کیفیّاتی راکه به فرّه نسبت می‌دهند، آن را با ملموی آشوری و کیدن ایلامی نزدیک می‌سازد، و، به احتمال زیاد، فرّه محصول تبادل فرهنگی با ایلام و بین النّهرین است، و محتملا اصلی هندو ایرانی ندارد. همان‌طور که فرّه حامی شاه و دور دارندهٔ دشمنان او بود، ملمو نیز از شاه حمایت می‌کرد و بر دشمنانش شکست وارد می‌ساخت. ولی اگر خدایان از شاه روی می‌گرداندند، ملمو نیز از او باز گرفته می‌شد و دشمنان بر او فایق می‌شدند، و دقیقا همین تصوّر دربارهٔ فرّهٔ ایرانی وجود دارد، و شاهان بی فرّه‌ای چون داریوش سوم هخامنشی و یزدگرد سوم ساسانی توسّط مردم این سرزمین کشته می‌شوند، تا مگر بلای بیگانگان دفع شود. در حماسه‌ها نیز جمشید فرّه را از دست می‌دهد و کشته می‌شود. حتما کیدن هم این کیفیّات را داشته است» (بهار، ۱۳۷۶: ۱۴۲ - ۱۴۳).

همچنین مانا معادلی برای فرّه است که در تعریف آن آمده است: «مانا به معنی نیروی حیاتی دینامیزم است. اصل این کلمه را علمای انسان‌شناس از لفظی ملانزیایی (مجمع-الجزایری درشمال شرقی استرالیا) اقتباس کرده‌اند، و اکنون این لفظ را اصطلاحا به معنای خاصّ علمی استعمال می‌کنند. مانا یک نیروی روحانی غیبی است که اعتقاد به آن در نزد اقوام بدوی عمومیت دارد، ولی در هر ناحیه و اقلیم رسوم و آداب و واکنش‌های خاصی نسبت به آن معمول است. اعتقاد به مانا در نزد هندوهای آمریکا، وحشیان مراکش، پیگمه-ها (کوتوله‌ها)ی وسط آفریقا، بانتوهای آفریقای جنوبی و بالاخره ملل و اقوام بدوی در دیگر نقاط روی زمین – همه‌جا ولی هرجا به نوعی خاص - وجود دارد. بالاخره، به طور کلّی همهٔ این مردم بدوی معتقدند که یک قدرت ساکت و نامعلوم در هر شیء موجود

است و خاصّه شبیه یک نیروی مافوق طبیعی است که به‌خودی خود دارای فعالیّت و مافوق قوّهٔ حیاتیِ موجود در اشیاء است، و به وسیلهٔ اشخاص معیّن یا در وجود اشیاءِ زنده و متحرّک ظاهر می‌شود؛ و دارای این خاصیّت است که می‌توان آن را از اشیاءِ جامد به افراد جاندار منتقل ساخت، یا از یک شخص به شخصی دیگر سرایت داد، یا بالاخره از اشخاص جاندار به اشیاءِ جامد بازگرداند. چون ریشهٔ عقیده به مانا را در نزد اقوام بدوی تجزیه و تحلیل کرده‌اند، معلوم شده است مانا بیشتر از سایر قوای عادی طبیعت دارای معنای حیاتی و اثر فوق العاده و صاحب صفات و امتیازاتی خاص است، و حوادث بزرگ یا قدرت شگفت‌انگیز فرد خاص یا حیوان درنده ای مخصوص که مورد توجّه ایشان قرار می‌گیرد، مبتنی بر ماناست که در جسم آن‌ها وجود دارد، و برای دفاع در برابر آن، یا برای استمداد از آن برای افزایش قوّت بازو یا بیل یا حاصلخیزی محصول خود، باید به آن توجّهی خاص مبذول داشت؛ از این رو طبقات و نسل‌های متوالی این اقوام دربارهٔ مانا معتقد به خواص و آثار سحری شگفت‌انگیز شده‌اند» (ناس، ۱۳۹۰: ۱۴). «مانا نیروی رمزآمیز و فعّالی است که برخی افراد و غالبا ارواح مردگان و تمامی ذرّات در اختیار دارند. عمل عظیم خلقت کائنات ممکن نبوده مگر به وسیلهٔ مانای الهی رؤسای قبایل نیز دارندهٔ مانا هستند..... مانای اشیاء و انسان‌ها را برخی موجودات برتر به آن‌ها هبه کرده‌اند، به عبارت دیگر آن‌ها به ترتیبی باطنی به فرّهٔ ایزدی دسترسی دارند و در حدّ خود با آن اشتراک دارند.... نهایتا کسانی که مانا دارند، به چشم دیگران افرادی تأثیرگذار، پویا ، خلّاق و کامل می‌رسند» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۵/ ۱۱۴ - ۱۱۵).

این باور به مسیحیت نیز راه یافت و کاریزما نام گرفت. «کاریزما بنا به تعالیم پاول قدّیس عطایایی ملکوتی است که به تفاوت در میان مؤمنان تقسیم شده و آنان را قادر به انجام تکالیفی خاص می‌کند، ازجمله: آموزش، شفابخشی، پیشگویی. منشأ این عطایا روح-القدس است. بدون مدد روح‌القدس، مؤمنان نمی‌توانستند هیچ‌یک از این تکالیف را به انجام برسانند، حتّی قادر نبودند به عیسی مسیح ایمان بیاورند» (کولاکوفسکی، ۱۳۸۶: ۳۹).

گاه تقدّس شاهان، آن‌ها را به جایگاهی ویژه از جمله تنها نمایندگان خدا، واسطهٔ انسان و خدا، پسر خدا و حتّی خودِ خدا می‌رساند. به عنوان مثال در اساطیر بابل، «[انلیل][۴] همانند آنو[۵]، نشانهٔ شهریاری را در دست داشت که به شخص برگزیدهٔ خویش واگذار می‌کرد. پس شهریاران زمینی تنها نمایندگان یا جانشینان انلیل به شمار می‌رفتند»

(ژیران، ۱۳۸۲: ۶۶). همچنین در اساطیر مصر «نخست فرعون را نمایندهٔ خدا بر زمین و با گذشت زمان او را از تبارِ خدایان و تنها کسی می‌دانستند که می‌توانستند چون کاهنان با خدایان ارتباط برقرار نمایند. در این کیش شهریاران خدایانی بودند که بر زمین فرمان می‌راندند... از آن‌جا که مردم خدایان را چون شهریاران می‌دیدند فراعنه را نیز در شمار خدایان می‌دانستند و چنین بود که از دیدِ مردمان این شهریاران همراه با داشتنِ قدرتِ فرمانروایی بر رعایای خویش از قدرتِ کاهنانی که با نیروهای طبیعت رابطه داشتند نیز برخوردار بودند. مصریِ باستان اعتقاد داشت که شاه واسطهٔ مستقیم میان انسان‌ها و خداست و ساکنان مصر نمی‌توانند بدون وی از موهبت‌های خدایان برخوردار شوند. بدین-سان خدمتگزاری شاه و فراهم آوردن وسیلهٔ آسایش و رفاه وی از مهم‌ترین وظایفِ هر یک از رعایای او بود و شاه نیز در این راه به سهم خود موظّف بود شعائر آیینی را رعایت و در انجام وظایف خویش برای حفظِ سرشت خدایی خود کوشا و حمایت خدایان را جلب نماید» (ایونس، ۱۳۷۵: ۱۵ - ۱۶).

از آن‌جایی که فرّه می‌تواند در چیزی حلول کند یا به صورت چیزی مانند یک شیء، حیوان و حتّی انسان نمایان شود می‌توان تاج شاهان مصر که کبرایی چنبره زده به نام یوریس است را نمادی از فرّه دانست. «تاج که نمادی از فرّهٔ ایزدی است، به انسان برگزیده اعطا شده، بر سرِ او قرار گرفته و به وی قدرتی می‌بخشد که مردمان را به اطاعت از او که در ادامهٔ پیروی خداوند است، وامی‌دارد» (قائمی، ۱۳۹۰: ۱۳۴) و به قول دوبوکور«تاج که نشانهٔ فرمانروایی و سلطنت و شوکت و حشمت خسروی است، علامت بزرگی و سروری و افتخار محسوب می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۹۸؛ همچنین ر. ک پینچ، ۱۳۸۹: ۸۹). امّا آنچه این نقش را کامل می کند این است که یوریس می‌توانست به‌هنگام، علیه فرعون عمل‌کند (ر. ک ایونس، ۱۳۷۵: ۱۳۹).

امّا از قدرتی دیگر نیز به صورت مختصر در اساطیر مصر سخن می‌رود که کع نام دارد. «کعِ شاهی قدرتی لایزال تصوّر می‌شد که در بدنِ شاه منزل داشت، به همان ترتیب که کعِ فلان خدا در بتِ او» (پینچ، ۱۳۸۹: ۹۸).

گستردگی این مفهوم، امکان بررسی و ارائهٔ معادل‌های بیشتری را فراهم می‌کند امّا در ادامه به توضیح این واژه در منابع ایرانی خواهیم پرداخت.

فرّه در منابع ایران باستان

منابع نوشتاری ایران باستان، محدود به کتیبه‌ها ، کتاب مقدّس یعنی اوستا و متون پهلوی است.

در کتیبه‌های هخامنشی هر چند نامی از فرّه برده نشده است امّا شاهان خود را ملزم به تأکید بر این می‌دانند که مقام شاهی را از خداوند دریافت کرده‌اند (ر. ک زمانی، ۱۳۸۶: ۱۲۸). قبل از توضیح بیشتر باید یادآور شد که در مورد دین هخامنشیان آراء، متفاوت است، امّا عموما نظر بر این است که هخامنشیان زردشتی نبوده‌اند امّا به اورمزد معتقد بوده‌اند (ر. ک کریستن‌سن،۲۵۳۵: ۶۹؛ بهار، ۱۳۷۶: ۱۴۷ و۱۶۰-۱۶۲؛ بنونیست،۱۳۵۴: ۲۶). در هر صورت، اعتقاد به اعطای مقام شاهی از جانب خداوند مشهود است. به عنوان نمونه در لوحه‌ای طلایی که متعلّق به داریوش است و در تخت‌جمشید قرار دارد، شاه اعطای مقام شاهنشاهی را از اهورا مزدا می‌داند و از او می‌خواهد که حمایتش کند (موله،۱۳۹۱: ۲۰). همان مسأله‌ای که پیش از این، نمونه‌ای از آن را در تمدّنِ ایلام ذکر کردیم. اگر تأثیرپذیری مادها از تمدّن ایلام را که در غرب ایران واقع بوده‌اند، بپذیریم، این که هخامنشیان تا حدّ زیادی با مادها قرابت داشته‌اند و پیوندی میان آن‌ها برقرار بوده است، این همانندی را توجیه خواهدکرد.

در اوستا، یشت نوزدهم (زامیاد یشت)، به‌طور کلّی به این مفهوم اختصاص دارد. در این یشت قسمت کوتاهی یعنی از بند ۱ تا ۸ به توصیف کوه‌ها پرداخته و از بند نهم تا آخرِ یشت (بند ۹۶) به توصیفِ فرّه می‌پردازد. ابتدا از فرّ کیانی صحبت می‌کند که مزداآفریده است و در ایزدان و امشاسپندان نیز وجود دارد و این فرّه به هوشنگ پیشدادی و دیگر شاهان می‌رسد تا جمشید، که به دلیل دروغی که می‌گوید فرّ در سه نوبت به شکل مرغی از وی می‌گریزد که مهر و فریدون و گرشاسپ آن را دریافت می‌کنند و در ادامه از فرِّ ناگرفتنی سخن می‌راند: «سپندمینو[۶] و اَنگرمینو[۷]، به‌چنگ آوردن این فرِّ ناگرفتنی را کوشیدند و هر یک از آن دو، چالاک‌ترین پیک‌های خویش را در پی آن فرستاد. سپندمینو، پیک‌های خویش بهمن و اردیبهشت و آذرمزدا اهورا را گسیل داشت و انگرمینو پیک‌های خود اَکَ مَنَ[۸] و خشمِ خونین درفش و اَژی‌دَهاکَ و سپیتیوَر را – آن که تنِ جم را به ارّه دو نیم کرد – روانه داشت» (اوستا، ۱۳۹۲: ۱/ ۴۹۲ – ۴۹۳، زامیادیشت، بندهای ۴۶ – ۴۷). و در ادامه، مبارزهٔ ایزد آذر و اژی‌دهاک برای به دست آوردن فرّ است تا این‌که آن به دریای فراخ‌کرت می‌رود و اَپام‌نَپات آن را دریافت می‌کند و

تا آخر این یشت در مورد فرّ است . منظور از فرِّ ناگرفتنی، فرّی است که متعلّق به زردشت و تیره‌های ایرانی است (ر. ک همان: بندهای ۵۶، ۵۷، ۵۹و...).

اشتادیشت که یشت کوتاهی است نیز در ستایش فرِّ ایرانی است: «اهوره مزدا به سپیتمان زردشت گفت: من فرِّ ایرانی را بیافریدم که از ستور برخوردار، خوب‌رمه، توانگر و فرّه‌مند است؛ خردِ نیک آفریده و دارایی خوب فراهم آمده بخشد؛ آز را در هم شکند و دشمن را فروکوبد./ فرِّ ایرانی، اهریمنِ پرگزند را شکست دهد؛ خشمِ خونینً درفش را شکست دهد؛ بوشاسپِ[۹] خواب‌آلوده را شکست‌دهد؛ یخبندانِ درهم‌افسرده را شکست دهد؛ اَپوش‌دیو[۱۰] را شکست دهد؛ سرزمین‌های اَنیران را شکست دهد» (همان: ۴۸۱، اَشتاد یَشت: بندهای ۱-۲).

مهر که پیش از این در زامیادیشت خاطرنشان کردیم، قسمتی از فرِّ گریخته از جمشید را دریافت کرد، در مهریشت، مهر خود هم بخشندهٔ فرّ است و هم آن را از برخی برمی‌گیرد و قابل توجّه است که مهر بخشندهٔ شهریاری نیز هست: «آن ایزدِ مینویِ بخشندهٔ فرّ به سوی همهٔ کشورها روان شود. آن ایزدِ مینویِ بخشندهٔ شهریاری به سوی همهٔ کشورها روان شود..../ آن که مردمانِ سرزمینِ دشمن را به راهِ راست رهنمون نشود و فرّ را از آن سرزمین برگیرد و پیروزی را از آن دور کند» (همان: ۳۵۷ و ۳۵۹، مهریشت، بندهای ۱۶ و ۲۷)

در متون پهلوی نیز از فرّ یاد شده است. در *بندهش* از چهار نوع فرّه نام برده شده است: «هرمزد آفرینشِ خویش را نگهبانی کند به آمرزیداری[۱۱]، راهبری[۱۲] و فرّه مندی. آمرزیداری او پرورش آفریدگان و راهبری او رادی[۱۳] بر آفریدگان است و فرّه‌مندی او این که فرّه هرمزدآفریده است. چنین گوید که فرّهٔ روشنِ هرمزد آفریده، فرّهٔ کیانیِ هرمزد آفریده و فرّهٔ آزادگانِ هرمزدآفریده و نیز فرّهٔ ناگرفتنیِ هرمزد آفریده. فرّهٔ کیانی آن است که با هوشنگ و جم و کاوس و دیگر شاهان آفریده شده است و پیوند کیان نیز از او رفت[۱۴]. فرّهٔ آزادگان آن است که ایرانیان را است. فرّهٔ ناگرفتنی آن است که آسرونان[۱۵] را است؛ زیرا همواره دانایی با ایشان است. هرمزد خود آسرون است. بدان روی وی را دارایِ فرّهٔ ناگرفتنی خواند که هرمزد در میان مینوان، مینویی[۱۶] تواند بودن که ناگرفت فرّه است» (بهار،۱۳۶۹ :۱۰۹).

در متون پهلوی با معانی مختلفی از فرّه برخورد می‌کنیم از جمله: روان، روشنی، سه آتش مقدّس دین زردشتی و معنای اصطلاحیِ آن که مورد بحث ما در این جستار است (ر. ک همان: ۴۹، ۷۰، ۸۱، ۹۰،۱۴۲، ۱۷۱، ۱۸۰، ۱۹۶).

در دیگر کتب پهلوی نیز از فرّه با معانی گوناگون یاد شده است (ر. ک وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۹۰: ۷۳-۷۵؛ ۳: ۸۶؛ ۵: ۱؛ ۱۰: ۱۹- روایت پهلوی، ۱۳۹۰: فصل چهل و نهم بند ۱ – ۲ و فصل ۶۵ بند ۱۴).

همان‌گونه که مشاهده کردیم، کارکرد مهمّ این نیرو، مشروعیت بخشیدن به شخصِ شاه است و از آن‌جا که در اسطوره کارکرد مهم است نه شخص، پس با از دست رفتن فرّه، دیگر مشروعیتی برای شاه باقی نخواهد ماند زیرا تأیید الهی دیگر او را یاری نمی‌کند و شاه کارکرد خود را از دست می‌دهد.

نمونه‌ای از گسستن فرّه را در اوستا دیدیم که جمشید به علّت دروغ گفتن، از این نیرو و در نهایت از مقام شاهی محروم شد. در بین النّهرین هم به همین صورت بود که «شاه پاسخگوی خداوند در حفظ مردم، سرزمین و آبادانی آن بود و تنها در برابر خداوند مسئول به شمار می‌آمد. خداوند به شاهِ بین النّهرینی فرّهٔ سلطنت می‌بخشید و شاه به یاری این فرّهٔ شاهی موفّق بود و اگر خداوند فرّه را از او بازمی‌گرفت، سرنگون می‌شد» (بهار، ۱۳۷۶: ۱۶۴). «در ایران باستان گر چه کسی که به مقام شاهی می‌رسید، محدودیت زمانی برایش نبود، ولی عملا تا زمانی حاکم بود که شرایط شاهی را دارا و از فرّهٔ ایزدی برخوردار بود و نسبت به حفظ اشه[۱۷] یا ارته و عدالت و قانون مندی متعهّد، در غیر این صورت مقام شاهی از اوسلب می‌شد» (زمزم، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

در زمان ساسانیان اندیشهٔ پیوند دین و سیاست ادامه پیدا می‌کند و بالطّبع وظایف شاه نیز از لحاظ دینی اهمّیّتی ویژه دارد. «می‌توان سلطنت را در دوران ساسانی دارای این ویژگی‌ها دانست: شاه سرشتی ایزدی دارد و برگزیدهٔ خداوند است، زیرا فرّهٔ سلطنت از آنِ او بوده است – شاه مقدّس و فوق مردمان شمرده شده است – فرمان او مطاع بوده است و در آخر، فراخی نعمت و امنیّت جامعه و مرزها بر اثر فرّه‌مند بودن پادشاه بوده است. شاه بی‌فرّه، یعنی شاهی که مورد اعتماد خدایان، و در رأس آنان اهورا مزدا، نیست. معمولا چنین شاهانی یا کشته شده‌اند و یا از سلطنت طرد گشته‌اند» (بهار، ۱۳۷۵: ۵۰۳).

درواقع، گسستن فرّ امری طبیعی است چون یک شاه عملا چند سالی بیشتر در رأسِ امور نیست و برای همیشه نمی‌تواند ریاست کند پس برای این مشکل باید توجیهی ارائه داد که اندیشهٔ گسستِ فرّ مطرح می‌شود.

به منظورِ پیوندِ بحث به متن مورد نظر، نیازمند به تبیین این مسأله هستیم که آیا در دوران بعد از اسلام نیز، اعتقاد به فرّهٔ شاهنشاهی ادامه پیدا کرده است یا نه؟ که در ادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت.

فرّه در دوران اسلامی

در دورهٔ اسلامی اعتقاد به فرّه از بین نرفت. نمی‌توان اندیشه و دیدگاه را به یکباره و طیِّ یک حادثهٔ تاریخی تغییر داد. به‌علاوهٔ این که هنوز در رأس امور شخصیّت شاه قرارداشت که تا دوران معاصر نیز این اندیشه ادامه پیدا کرد. درواقع اعتقاد به حکومتی مردمی و سلب قدرت مطلق از فردی که در رأس امور سیاسی قرار دارد بعد از دورانی طولانی اتّفاق افتاده است.

«به‌طور کلّی مشروعیت پادشاهان قبل از اسلام یکی اصالت خون، نسب به پادشاهان اساطیری- تاریخی و دیگری خاصه در دورهٔ ساسانیان تأیید موبد موبدان با توجه به نامهٔ تنسر[۱۸] بود. حکومت‌های ایرانی بعد از اسلام برای مشروع جلوه دادن حکومت خود و بهره بردن از فرّهٔ ایزدی همچو دولت‌های باستانی دست به نسب‌سازی زدند، امّا در کنار آن عهد و لوای خلیفه هم برای جلب رضایت نسبی توده مردم بسیار مهم بود» (بیطرفان و محمّدی، ۱۳۹۱: ۱۳). «این اندیشه در هر دورهٔ تاریخی بر اساس مقتضیات سیاسی و اجتماعی، مراحل مختلفی را سپری کرد. ولی کماکان در اصل فکری و دینی این اندیشه خدشه‌ای وارد نشد» (همان: ۳۰).

برخی نظریّهٔ فرّهٔ ایزدی را در دوران اسلامی تقریبا مطابق با نظریّهٔ ظلّ اللهی[۱۹] می‌دانند امّا تفاوت‌هایی نیز میان آن‌ها قائل شده‌اند و اعتقاد بر این است که «برخلاف نظریهٔ فرّهٔ ایزدی که شاه باید فضیلت‌های بسیاری را در خود متبلور سازد و نور فرّهی از وی بتابد، تا مورد عنایت خداوند قرار گیرد در نظریهٔ ظلّ اللهی چنین سیری متصوّر نشده است. حتّی فضیلت عدالت که در آغاز ظهور این نظریّه، از شروط اطلاق ظلّ الله بر سلاطین شمرده شده، حذف، و با وجود ظلم و جور، اطلاق این مقام به سلطان با توجیهات بدیعی، همچنان امکان خواهد داشت. رعایا نیز ملزم به صبر بر ظلم سلطان بوده و از بازخواست و شورش بر وی باز داشته شده‌اند. در حالی‌که در فرّهٔ ایزدی به محض دروغ در نظام اشه

که معنای وسیعی از پندار و گفتار را دارد از نمایندگی خدا خلع و مردم در همین دنیا وی را بازخواست و حقِّ شورش علیه وی را دارند» (دلیر، ۱۳۹۳: ۵۱ - ۵۲). «مهم‌ترین شاخصهٔ ظلّ اللهی که در تعارضِ کامل با فرّهٔ ایزدی قرار دارد؛ عدم گسست آن از سلطان است. اندیشمندان دورهٔ اسلامی با این تعبیر که سایه از اصل جدا نیست؛ این اعتقاد را ترویج دادند که سلطان هیچ‌گاه نمایندگی خدا را از دست نمی‌دهد و همیشه مشروعیت دارد. بنابراین حقِّ مقاومت و بازخواست از وی وجود ندارد و رعایا تنها باید اطاعت کنند، چنانچه سلطان ظلم کرد برای او، گناه و بر صبر رعیت، ثواب است. ... این امر بر خلافِ نظریه‌پردازی فرّهٔ ایزدی است که به دلیل قابلیّتِ گسست فرّ، امکان از دست دادن نمایندگی خدا و در نتیجه حقِّ بازخواست و طغیان علیه پادشاه وجود داشت. از این‌رو، در حوزهٔ این نظریه، پادشاهان، دائم باید در مراقبت نفس کوشا بوده تا همواره بتوانند محمل این نیرو قرار گیرند» (همان: ۵۴). حتّی اگر این تفاوت‌ها را هم بپذیریم امّا این مسأله در کلّیّتِ بحث تغییری ایجاد نمی‌کند یعنی نظریّهٔ فرّهٔ ایزدی و تأیید الهی در دورهٔ اسلامی ادامه پیدا کرده امّا با اغراقی بیشتر.

فرّه در مرزبان نامه

همان‌گونه‌که پیش از این یادآور شدیم مرزبان‌نامه یک پندنامه است. در این‌گونه متون که شاه، شخصیّت محوری متن است و مخاطب اصلی آن، ناگزیر ویژگی‌ها و مسائل مربوط به شاه نیز در جای‌جای آن مشهود است و ارتباط این قضیّه با بحث ما، می‌شود بن‌مایه‌های مرتبط با شخصیّت شاه.

در مرزبان‌نامه، در مورد فرّه، یک حکایت و تعداد فراوانی عبارت وجود داردکه در ادامه به بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت.

از عنوان باب اولِ متن یعنی «در تعریف کتاب و ذکر واضع و بیان اسباب وضع مرزبان-نامه» پیداست که در این قسمت می‌توان علّتِ تألیف کتاب را یافت. نویسنده در ضمنِ معرّفیِ شخصیّت شاه، نکاتی را بیان کرده، که گویا چکیدهٔ عقاید رایج در مورد شاه است والبتّه تثبیتِ عقایدِ ذکر شده که در فصول بعد این موارد تکرار می‌شود و اگر هم نکاتی تازه بیان شده، شمار آن زیاد نیست.

ابتدا حکایت مورد نظر را بررسی خواهیم کرد، سپس به توضیح عبارات خواهیم پرداخت.

داستان خرّه نماه با بهرام گور: ۵۹ – ۶۵

روزی بهرام‌گور به شکار رفت که ناگاه در شکارگاه ابری تیره برآمد و همه جا تاریک شد. همراهان شاه در آن تاریکی از یکدیگر جدا افتادند و او نیز به یکی از روستاهای نزدیک آن نواحی رسید. در آن‌جا دهقانی خرّه‌نام بود که ثروتی فراوان داشت پس شاه به صورت ناشناس به خانهٔ او فرود آمد. میزبان که او را نشناخت آن‌گونه که شایستهٔ پادشاهان است به او خدمت نکرد. پس شاه از این قضیّه ناراحت و خشمگین شد امّا در ظاهر چیزی بروز نداد. شبانگاه که چوپان از دشت آمد به خرّه‌نماه گفت امروز گوسفندان شیر کمتری داده‌اند. خرّه‌نماه دختری زیبا و باکمال داشت، به او گفت ممکن است که نیّت پادشاه ما با رعیّت بد شده و نظر نیک خویش را از ما برگردانده که در شیرِ گوسفندان اثر کرده، بهتر است که از این‌جا دور شویم و منزل دیگری انتخاب کنیم. دختر گفت: حال که تصمیم تو بر این است، از انواع طعام و شراب که داریم برای سبکبارتر شدن مجبوریم مقداری را همین‌جا بگذاریم پس بهتر است که از آن مقدار چیزی را صرف مهمان کنی. دهقان پذیرفت و چنین کرد. هنگامی که شاه طعام را خورد شروع به خوردن شراب کرد و خوب در او تأثیر کرد، درخواست کنیزی زیباروی از میزبان کرد. دهقان که به خویشتن‌داری دختر خود اطمینان داشت از او خواست که مدّتی را نزد مهمان باشد، دختر فرمان پدر را پذیرفت و به نزد شاه رفت. شاه از زیبایی او به شگفت آمد و با خود گفت هنگامی‌که به خانه روم، او را به زنی اختیار کنم و پدرش را نیز به دلیل این خدمتگزاری اکرام خواهم کرد. بامداد فردا، همان چوپان از دشت باز آمد و به دهقان گفت که گوسفندان، امروز، شیر فراوان داده‌اند که بی سابقه بوده‌اند. پدر و دختر هردو گفتند: که پادشاه نظر سوءِ خویش را از ما برگردانده و با ما بر سر مهر آمده است که چنین اتّفاقی روی داد. بهرام‌گور نیز چون به جایگاه خود بازگشت به قراری که با خود گذاشته بود، عمل کرد.

در این حکایت، نکتهٔ جالب توجّه تأثیر دیدگاه شاه است بر طبیعت. نه تنها کلّ حکایت بیانگر این دیدگاه است بلکه صراحتا در این جمله از داستان نیز به این اعتقاد می‌پردازد: «روزگار تبعیّت نیّت پادشاه بدین صفت کند» (مرزبان نامه، ۱۳۹۲: ۶۵).

همان‌گونه که پیش از این گفتیم «شاه مظهر انسانی نیروهای برکت بخشندهٔ آسمانی است» (بهار، ۱۳۷۶: ۱۴۲) و مسئولیّت سرسبزی و برکت به عهدهٔ اوست (ر. ک همان: ۴۶). ازجمله خویشکاری‌های شاه، بارورکنندگی وراندن خطرات طبیعی است (ر. ک همان: ۱۶۹ و ۲۷۱). مسئولیّت این خویشکاری‌ها تا زمانی با وی همراه است که شاه، فرّه داشته باشد. به بیان دقیق‌تر، وی با داشتن تأیید الهی، قادر به انجام چنین اعمالی بود و حافظ و پاسدار طبیعت به شمار می‌آمد.

«مطابق فرّهٔ ایزدی نه تنها اعمال و رفتار پادشاه در عالم هستی و موجودات جهان تأثیرگذار است، بلکه اندیشه و افکار وی نیز همان تأثیر را از خود باقی می‌گذارد. در شاهنامه نیز تنها راه علاج مصائب، اندیشهٔ پاکِ شاه و دادگری وی است که باعث باروری و آبادانی جهان خواهد بود» (دلیر، ۱۳۹۳: ۴۴). «به گفتهٔ فردوسی با حضور پادشاه فرّه‌مند همهٔ امور کشور دستخوش دگرگونی بنیادین یا به عبارتی دگرگونه‌تر شده و بدی جای خود را به خوبی می‌دهد. این دگرگونی بر اثر وجود شاه آرمانی تنها به کشورداری و فرمانروایی مربوط نمی‌شود، بلکه حتّی در قلمرو امور طبیعی نیز دگرگونی‌های بنیادین صورت می‌گیرد» (زمانی، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

در اوستا نیز می‌توان ارتباط مستقیم فرّه و تأثیر آن بر طبیعت را مشاهده نمود که نمونه‌ای از آن را پیش از این در ضمن آوردنِ مثال‌هایی از اوستا ذکر کردیم و همان مطلبی است که در اشتادیشت آمده است.

با این توضیحات تأثیر تغیّر حال شاه بر کم و زیاد شدن شیر گوسفندان توجیه می‌شود و جالب این‌جاست که دهقان فورا به این موضوع پی می‌برد، یعنی نظر شاه را به عنوان اصلی‌ترین موضوعِ تأثیرگذار بر طبیعت می‌داند و در پی علّت آن نیست، پس اعتقاد به فرّه، اعتقادی رایج بوده و شاید انتخاب نام دهقان، خرّه‌نماه، نیز با این موضوع بی‌ارتباط نباشد زیرا خرّه شکل دیگری از واژهٔ فرّه است.

از عبارات موجود در مرزبان‌نامه می‌توان به نکاتی در مورد فرّهٔ پادشاهی پی برد که به چند دسته تقسیم می‌شود:

فرّه داشتن و تأیید الهی از لوازم پادشاهی است: «پادشاهان به تأیید الهی و توفیقِ آسمانی مخصوص‌اند و زمام تصرّف در مصالح و مفاسد و مسرّات و مساآت[۲۰] در دستِ اختیار ایشان بدان جهت نهادند که دانش ایشان به تنهایی از دانش همگنان علی العموم بیش باشد... » (مرزبان‌نامه، ۱۳۹۲: ۴۶۲). این فرّه‌مند بودن شخصیّتی فراانسانی به شاه می‌بخشد و او را دارای قدرتی می‌کند که هر کسی به آن دسترسی ندارد، ازجمله تشخیص خوب و بد و واقعیت و باطن امور: «شاه گفت: نقش راستی این دعوی از لوح عقیدت خویش برمی‌خوانم» (همان: ۵۲)؛ «امروز به پرتو فرّ پادشاهی در آیینهٔ فراستِ خویش چنان می‌بینم که آن گوهر در بطن یکی از این بطان است» (همان: ۳۱۹).

امّا این مقام با خود وظایفی را نیز به همراه دارد که خویشکاری شاه، محسوب می‌شود؛ ازجملهٔ مهم‌ترین آن‌ها دادگری و عدالت، آبادانیِ رعیّت، کم‌آزاری و ظلم‌ستیزی، رعایتِ رعیّت و برقراری امنیّت است: «شاه راعی[۲۱] رعیّت و مراعی[۲۲] مصالح ایشان است.» (همان: ۲۰۲)؛ «ومن از این فصول الّا ثبات اصول ملک که بنیاد آن بر آبادانی رعیت مبنی است، نمی‌خواهم» (همان: ۷۶)؛ «حفظ مصلحت پادشاهی را که بنیاد آن بر رعایت رعیّت است، جور دیگران از ما بازدارد» (همان: ۴۲۲) ؛ «از پادشاهی ما همه به رحمت و کم‌آزاری و رفق و رعیّت‌داری چشم دارند» (همان: ۴۳۲)؛ «اکنون هم‌چنان‌که بر من واجب است رعایت و حمایت شما (=رعیّت) کردن، شما را هم لازم است طاعت و متابعتِ من ورزیدن تا من جناحِ رأفت و مهربانی بر شما گسترانم و نجاح و سلامت قرینِ حال شما گردانم و هر یک را در خانه و آشیانهٔ خویش به حضانهٔ[۲۳] حفظ نگاه دارم و نگذارم که هیچ غاشمِ[۲۴] ظالم دستِ اطالت[۲۵] به یکی دراز کند» (همان: ۴۱۳)؛ همچنین نمونه‌هایی از رعایت عدل: «رعیّت به اطفال نارسیده ماند و پادشاه عادل به مادر مهربان که از آب و آتش روزگار هیچ حافظ و رقیب ایشان را چون خود نداند» (همان: ۷۱۶). ؛ و وابستگی آن (= عدل) به فرّه را ارائه خواهیم داد: «تو (یعنی شاه) ثابت‌قدم باش و دل قوی و نیّت و طویّت[۲۶] بر عدل و رحمت منطوی[۲۷] دار و به فرطِ مجاملت[۲۸] و حسنِ معاملت با خلقِ خدا یک رویه باش و قوانینِ امرِ شرع و آیین فرمانبریِ حق پیرایهٔ اعمالِ خود کن تا از عالمِ غیب سرایایِ[۲۹] نصرت و تأیید نامزد ولایتِ تو گردانند و افواجِ فتح و ظفر به سپاهِ تو متواصل شود» (همان: ۵۲۶-۵۲۷)؛ «[شهریار] شکر تأیید ربّانی و توفیق آسمانی را سر بر زمینِ خضوع نهاد. اکنافِ عرصهٔ مملکت را به نشرِ رایتِ عدل و طیِّ بساطِ ظلم آذینی دگرگون بست و اطرافِ[۳۰] عروسِ دولت را به زیوری نو از رأفت و احسان بر رعایا و زیردستان جلوهٔ دیگر داد» (همان: ۵۵۳).

نتیجه گیری: از مجموع این نمونه‌ها به این نتیجه می‌رسیم که در این متن، دیدگاه مؤلّف نسبت به مفهوم فرّه به نسبتِ دوره‌های پیش از آن، تغییر چندانی نکرده[۳۱]؛ اگرچه داشتن فرّه را از لوازم پادشاهی می‌داند امّا رعایت عدل و کوشش در آبادانی نیز در مقابل، از خویشکاری‌های شاه شمرده‌شده است؛ درواقع شاه مانند یک محافظِ قدرتمند عمل می‌کند که قدرتی کنترل‌شده دارد زیرا اگرچه وابستگی مردم به شاه در متن ذکر شده امّا در مقابل وابستگی شاه به مردم را نیز عنوان می‌کند این یعنی شاه مطلق‌العنان نیست،همچنین این که شاه اگر این خصوصیّات را نداشته باشد دیگر یک شاه خوب نیست.

در چند مورد نیز از نبود عدل در زمانه و ظلم و ستم موجود انتقاد می‌شود که می‌توان از آن چند استنباط داشت: پیش از این ذکر کردیم که لوازم پادشاهی در متون دورهٔ پس از اسلام، اغراق شده است و به سمت یک جانبه بودن پیش می‌رود که کفّهٔ ترازو به سمت شاه مایل است تا سوی دیگر آن یعنی مردم، امّا در این متن صد در صد و به‌طور کامل این‌گونه نیست گرچه کمی ابهام وجود دارد به عنوان مثال در تعریف اعتدال آمده است: «بدان که اعتدال نه مساوات است در مقادیر هرچیز، بلکه اعتدال ساختن است بر وفقِ مصلحت» (همان: ۴۴۱). امّا در مجموع شرایط کاملا به نفع شاه نیست، این می‌تواند اثبات این قضیّه باشد که متن به دوره‌های پیش یعنی قبل از اسلام تعلّق دارد که نظر در این مورد کمی معتدل‌تر بوده است و یا این‌که حتّی اگر این شرایط مطلوب که همه چیز بر وفق مراد است، وجود ندارد، که شواهد تاریخی اکثرا نیز همین را تأیید می‌کنند، حداقل آرمان مؤلّف را نشان می‌دهد و ضمن این که مؤلّفه‌های شاه آرمانی را بیان می‌کند شرایط نیز برای انتقاد و حتّی پیشنهادی منطقی مهیّاست. به بیان دیگر، در دیگر متونی که مؤلّفِ آن‌ها، شرایط را بر وفق مراد، شاه را عادل و همه جا را آبادان عنوان می‌کنند معمولا به منظور مدح شاه است که شرایطِ مطلوب مساوی با رأی و نظر شاه است حتّی اگر خلاف منطق باشد امّا در این متن، حداقل با توصیفی دقیق‌تر رو به رو هستیم که شرایط پادشاهی باید چگونه باشد. البتّه جمع بین دو نظر نیز بلا مانع است.

یادداشت ها:

[1] گاهنبار پنجم (مدیاریم): از جشن های ششگانهٔ زردشتی، به مناسبتِ آفرینش شش مرحله ای است. در پهلوی mēdyārim و در اوستا maiδyāirya، به معنای «میان سال» است این پنجمین گاهنبار را از دویست و هشتاد و ششمین تا دویست و نودمین روز سال جشن می گرفتند. این که این عید زمستانی را میان سال خوانده اند، معرّفِ تقویمی است که آغازِ آن اول تابستان بوده است. پنجمین آفرینش، بنا به تقویمِ امروزینِ ما، از ۲۵ مهر تا ۹ دی، وبا پنج روز درنگ، تا ۱۴ دی ادامه داشته است (بهار، ۱۳۷۵: ۵۱).

[2] صورتِ پهلوی این واژه از این کتاب: مکنزی، دیوید نیل. ۱۳۸۸. *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی. چ چهارم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

[3] melammū.

[4] انلیل: ایزد زمین در اساطیر آشور و بابل (ژیران، ۱۳۸۲: ۶۶).

[5] آنو: ایزد آسمان ها در اساطیر آشور و بابل (همان: ۶۰).

[6] سپندمینو: در گاهان، مینویِ مزدا اهورا آفریدگار جهان نیکی و برترین فروزهٔ اوست؛ امّا در اوستای نو تجسّم شخصی یافته و مترادف با نام اهورامزدا شده است و گاه به جای آن می آید. (اوستا، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۰۰۳) برخی سپندمینو را اولین امشاسپند می دانند. این نام به معنی روح افزایش بخش و مقدّس، نماد اهورا مزدا و روح و اندیشهٔ او به شمار می آید. این خصوصیّتِ افزایش بخشی فقط به دادار اورمزد تعلّق دارد، در حالی که در تجلّیاتِ دیگر او (منظور دیگر امشاسپندان است) انسان و سایر آفریده های گیتی نیز می توانند سهیم باشند (آموزگار،۱۳۸۷: ۱۵ – ۱۶).

[7] انگرمینو: همان اهریمن است.

[8] اک من: یا اکومن که دشمن بهمن (از امشاسپندان) است و نمادی است از بداندیشی و آشتی ناپذیری. او پیام آور اهریمن است (همان: ۳۷).

[9] بوشاسپ: دیو خوابِ مفرط و تنبلی است (همان:۴۰).

[10] اپوش: دیو خشکی و خشکسالی است که تیشتر با او درمی ستیزد.

[11] آمرزیداری: دلسوزی، شفقت (بندهش، ۱۳۶۹: ۱۸۹).

[12] راهبری: مدیریت، نظام بخشی (همان جا).

[13] رادی: برابر کرامت اسلامی است و راد صفت خداوند است (همان: ۱۸۹- ۱۹۰).

[14] پیوند کیان از او رفت: پیوند رفتن به معنای ادامه یافتن نسل است (همان: ۱۹۰).

[15] آسرونان: āsrōnān، به معنی روحانیان. یکی از طبقات سه گانه در جامعهٔ زردشتی. متنی نیز با عنوانِ «پنج خیم روحانیان [آسرونان]» به زبان پهلوی موجود است (ر. ک تفضّلی، ۱۳۷۶: ۱۹۱).

[16] مینو: به معنی مثال یا هیأتی نااستومند (غیر مادّی) است که هر یک از آفریدگان پیش از آفرینشِ استومندِ (مادّی) خویش در جهانِ مینوی داشته و در گزارش های فارسی از آن به خرد و روح و جوهرِ معنوی تعبیر شده است. منظور از جهانِ مینوی نیز جهانی است که پیش از آفرینش جهان استومند بوده و پس از پایان این جهان برپایی رستاخیز نیز خواهد بود و در فارسی به مفهوم بهشت و فردوس نیز آمد است (اوستا، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۰۶۲).

[17] اشه: rta / aša / arta در نظرِ آریاییانِ ایران و هند به معنایِ نظام و آیینی بوده که سراسرِ عالمِ هستی را به هم می پیوسته و بر همهٔ امور، کلّی و جزیی و بر همهٔ اشیاء، خُرد و بزرگ

حاکم بوده است. نظام اجتماعی، آداب اخلاقی، آیین های دینی و همگیِ جلوه هایِ آن، در عوالم مختلف به شمار می آمدند. در نطر ایرانیان، راستی، هماهنگ شده با همین نظام اخلاقی و اجتماعی بود و ظلم و دروغ هم، شکستن و بر هم زدنِ این آیین (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۳۰ – ۳۱). همچنین معانیِ گوناگونِ دیگری نیز برای آن در نظر گرفته اند با این حال هنوز کسی تعریف جامعی از این اصطلاح ارائه نداده است. لازم به ذکر است که این اصطلاح، در گاهان نیز به کار رفته است (ر. ک اوستا، ۱۳۹۲، ۱/ ۷ – ۷۸؛ همان ۲ / ۹۱۹ – ۹۲۰).

[18] نامۀ تنسر: رسالۀ کوچکی به زبان پهلوی که ابن مقفّع آن را به زبان عربی ترجمه کرده بود که اکنون هیچ کدام در دست نیست. تنسر که صورت درست آن توسر است، هیربدان هیربدِ اردشیر ساسانی بود (ر. ک تفضّلی، ۱۳۷۶: ۲۲۸ – ۲۳۴).

[19] نظریّۀ ظلّ اللهی معادلی برای فرّۀ ایزدی در دوران اسلامی است.

[20] مساآت: جِ مساءت (ۀ)، بدی ها (مرزبان نامه، ۱۳۹۲: ۴۶۲).

[21] راعی: نگاهدار و پاسدار (همان: ۲۰۲).

[22] مُراعی: اسم فاعل از مراعات، نگاهدارنده (همان جا).

[23] حضانه: کنار گرفتن و پرورش دادن (همان جا).

[24] غاشم: ستمگر (همان جا).

[25] اطالت: دراز کردن – دست اطالت: دست ستم و تاراج، استعارۀ مکنیه (همان جا).

[26] طویّت: راز و قصد (همان: ۵۲۶).

[27] منطوی: پیچیده و درنوردیده – معنی جمله: قصد و عزم بر منوال داد و مهربانی مقصور و منحصر دار (همان جا).

[28] مجاملت: نیکورفتاری. (همان جا).

[29] سرایا: جِ سریّه به معنی پاره ای از لشکر – سرایای نصرت: مددهای پیروزی و یاری (همان جا).

[30] اطراف: جِ طرف به معنی اطراف البدن است یعنی هر دو دست و پای و سر و انگشتان و مواضع وضو (همان جا).

[31] و راعی خلق همواره باید که به ارّۀ درودگران ماند که سوی خود و سوی رعیّت به راستی رود تا چنانکه از ایشان به منفعتِ مال با خود تراشد، درِ مجاملت و مساهلت نیز از ایشان بر خود ایشان گشاده دارد... (همان، ۷۶-۷۷)؛ اگرپادشاه را باید که شرایط عدل مرعی باشد و ارکان ملک معمور، کاردار چنان به دست آرد که رفق و مدارات بر اخلاق او غالب باشد و خود را مغلوب طمع و مغمور هوی نگرداند و از عواقب و بازخواست همیشه با اندیشه بود و بباید دانست که ملک را از چنین کاردان چاره نیست که پادشاه مثلا منزلت سر دارد و ایشان مثابتِ تن و اگر چه سر

شریف‌ترین عضوی است از اعضا هم محتاج‌ترین عضوی است به اعضا، چه در هر حالتی تا اعضاءِ آلی آلتی در کار نیاید، سر را هیچ غرض به حصول نپیوندد و تا پای رکاب حرکت نجنباند، سر را به هیچ مقصدی رفتن ممکن نگردد و تا دست هم‌عنانِ ارادت نشود، سر به تناولِ هیچ مقصود نتواند یازید؛ پس همچنان که سر را در تحصیل اغراض خویش سلامت و صحّتِ جوارح شرط است و از مبدأِ آفرینش هر یک را عملی را متعین، پادشاه را نیز کارگزاران و گماشتگان باید که درست رای و راست کار و ثواب اندوز و ثنادوست و پیش بین و آخراندیش و عدل‌پرور و رعیّت‌نواز باشند... . (همان: ۶۶ – ۶۷).

منابع:

آموزگار، ژاله (۱۳۸۷). *تاریخ اساطیری ایران*. چ دهم. تهران: سمت.

اشرفی، ناهید وسیّد احمد پارسا (۱۳۸۷). « بن مایه های اساطیری- آیینی داستان خرّه بماه و بهرام گور در مرزبان نامه ». *مجلّهٔ زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. دورهٔ ۴۱، شمارهٔ ۱۶۳. ۴۱ – ۵۲.

اوستا (۱۳۹۲). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. ۲ج. چ هفدهم. تهران: مروارید.

ایونس، ورونیکا (۱۳۷۵). *شناخت اساطیر مصر*. ترجمهٔ باجلان فرّخی. تهران : اساطیر.
بندهش (۱۳۶۹). ترجمه و توضیح مهرداد بهار. تهران: توس.
بنونیست، امیل (۱۳۵۴). *دین ایرانی بر پایهٔ متن های مهم یونانی*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چ دوم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
بهار، مهرداد (۱۳۷۵). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگه.
_____(۱۳۷۶). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
بیطرفان، محمّد و ذکرالله محمّدی. (۱۳۹۱). « انتقال و تحوّل اندیشه سیاسی فرّه ایزدی از ایران باستان به ایران اسلامی ». *سخن تاریخ*. سال ششم، شمارهٔ ۱۶. ۳ – ۳۶.
پینچ، جرالدین (۱۳۹۴). *اساطیر مصر*. ترجمهٔ حمید عسکرزاده. تهران : نشر ماهی.
تفضّلی، احمد (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار. چ سوم. تهران: سخن.
خلیلی جهرمی، الهام و شیرین رزمجو بختیاری (۱۳۹۰). « نقد اسطوره گرای باب دیو گاوپای و دانای دینی مرزبان نامه ». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی*. سال دوم، شمارهٔ ۴. ۶۹ – ۸۲.
دلیر، نیّره (۱۳۹۳). « فرهنگ سیاسی و مبانی نظری پادشاهی و سلطنت؛ بررسی تطبیقی فرّهٔ ایزدی و ظلّ اللهی ». مطالعات فرهنگی؛ *پژوهش نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ*. سال پنجم، شمارهٔ ۲۰. ۳۹ – ۵۹.
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جان*. ترجمهٔ جلال ستّاری. تهران: نشر مرکز.
روایت پهلوی (۱۳۹۰). تصحیح و ترجمهٔ مهشید میر فخرایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
روستایی، میثم و نسرین علی اکبری (۱۳۹۲). « تحلیل ساختاری – اسطوره ای حکایت غلام و بازرگان در مرزبان نامه ». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. سال نهم، شمارهٔ ۳۳. ۱۷۷ – ۲۰۶.
زمانی، حسین. (۱۳۸۶). « شاه آرمانی در ایران باستان و بایستگی های او ». *تاریخ*. سال دوم، شمارهٔ ۷. ۱۲۳ – ۱۳۸.
زمزم، علیرضا (۱۳۸۷). « تحلیل آیین شهریاری در ایران باستان ». *مطالعات ایرانی*. سال هفتم، شمارهٔ ۱۳. ۱۲۹ – ۱۴۸.

ژیران، ف ول، لاکوئه و دلاپورت (۱۳۸۲). *اساطیر آشور و بابل*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: کاروان.
سرلو، خوان ادواردو (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. چ دوم. تهران: دستان.
شوالیه، جان و آلن گربران (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ۵ج. تهران: جیحون.
صحرایی، قاسم و نوش آفرین کلانتر (۱۳۹۲). « تحلیل کهن الگویی حکایت جولاهه با مار مرزبان نامه ». *نامهٔ ادب پارسی*. سال چهارم، شمارهٔ ۳. ۱۴۱ – ۱۵۴.
عابدی، محمّدرضا و حمیدرضا فرضی (۱۳۹۳). « تحلیل بن مایه های اساطیری داستان شهریار بابل با شهریارزاده در مرزبان نامه ». *زبان و ادب فارسی*. سال شصت و هفتم، شمارهٔ ۲۳۰. ۱۱۳ – ۱۳۴.
فضیلت، محمود وصدیقه نارویی (۱۳۹۱). « تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایهٔ نظریه گریماس ». *بهار ادب*. سال پنجم، شمارهٔ ۱۵. ۲۵۳ – ۲۶۲.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۰). « تحلیل انسان شناختی اسطورهٔ فر و کارکردهای آن در شاهنامهٔ فردوسی و اساطیر ایران ». *جستارهای ادبی*. سال چهل و چهارم، شمارهٔ ۱۷۴. ۱۱۳-۱۴۸.
کریستن سن، آرتور (۲۵۳۵شاهنشاهی). *آفرینش زیانکار در روایات ایرانی*. ترجمهٔ احمد طباطبایی. تبریز: ا مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
کولاکوفسکی، لشک (۱۳۸۶). « رهبر فره مند و معلم فره مند ». ترجمهٔ روشن وزیری. *بازتاب اندیشه*، شمارهٔ ۹۶، ۳۹ – ۴۵.
مجتبایی، فتح الله (۱۳۵۲). *شهر زیبای افلاطون و شاه آرمانی در ایران باستان*. تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
مرزبان نامه (۱۳۹۲). ترجمهٔ سعدالدّین وراوینی و به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چ بیست و یکم. تهران: صفی علیشاه.
معین، محمّد (۱۳۳۸). *مزدیسنا و ادب پارسی*. چ۲. تهران: دانشگاه تهران.
مکنزی، دیوید نیل (۱۳۸۸). *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی. چ چهارم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
موله، م (۱۳۹۱). *ایران باستان*. ترجمهٔ ژاله آموزگار. چ ششم. تهران: توس.

ناس، جان (۱۳۹۰). *تاریخ جامع ادیان*. ترجمهٔ علی اصغر حکمت. چ بیستم. تهران: علمی و فرهنگی.

وزیدگی های زادسپرم (۱۳۹۰). ترجمه و تحقیق محمّدتقی راشد محصّل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هینتس، والتر (۱۳۸۶). *شهریاری ایلام*. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: نشر ماهی.

یشت ها. [بی تا]. ترجمهٔ ابراهیم پورداوود. ۲ج. چ دوم. [بی نا]: انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی؛ انجمن ایران لیگ.