بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات

دومین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به متون داستانی کهن

جلد اول

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 اول:

تحلیل باب «اسد و ثور» بر اساس نظریه‌ی تأویل نحوی.... ۱۱
بازتاب فرهنگ عامه در کتاب شرح زندگانی من عبدالله... ۳۳
پیکرگردانی امیرارسلان نامدار ۶۳
بررسی تطبیقی دو داستان کوتاه از کلیله و دمنه و مرزبان.... ۸۷
تحلیل ساختاری داستان «شتر و شیر پرهیزگار» ۱۱۱
بازتاب تقدیرگرایی و فره‌ی ایزدی در مرزبان‌نامه ۱۲۹
آفرینش طنز و مطایبه در مرزبان‌نامه ۱۳۹
تحلیل معنا- ساختاری حکایت‌های سیاست‌نامه،.... ۱۵۱
نگاهی به *کلیله و دمنه* از منظر نقد خواننده‌محور.... ۱۷۳
حیّ‌بن یَقظان: داستان تمثیلی ایرانی یا روایتی ۱۸۹
بررسی پیوندوارگی دو قصّه از مرزبان‌نامه و هفت‌پیکر ۲۰۳
بررسی و تحلیل احتجاج به آیات قرآنی در حکایت های.... ۲۲۱
تحلیل تطبیقی ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز در دو نمایشنامهٔ..... ۲۴۳
گفت وگوی بینامتنیِ *کلیله و دمنه* و رمان *جای خالی سلوچ* ۲۶۱
معرفی آخرین متن قصص انبیا (نسخه منحصر بفرد و.... ۲۷۹
کاربرد آیات قرآن در مرزبان نامه ۳۰۳
بررسی شخصیت زن در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه ۳۱۵
بررسی داستان نخجیران (شیر و خرگوش) در کلیله و ۳۳۳
بررسی و تحلیل مفاهیم برگزیده اخلاقی مشترک بین ۳۵۳
بررسی ویژگی‌های حماسی داراب‌نامه‌ی طرسوسی ۳۸۳
بررسی رد پای آیین های گذر در داستان جوذر ماهی ۴۰۹
نقد و تحلیل روان‌شناختی داستان بوزینه و باخه (براساس ۴۳۳
بررسی تطبیقی فابل‌های ژان‌دو لافونتن و پروین اعتصامی ۴۴۳
تحلیل نگارگری ایران در ارتباط با ادبیات کهن پارسی ۴۶۳
نقد زن محور (فمنیستی) به متون کهن فارسی ۴۹۱

مقایسهٔ عیّاری‌های زنان عیّار در دو کتاب سمک عیّار و..... ۵۰۹
بررسی و مقایسه‌ی تابو در *کلیله و دمنه* و *گلستان* سعدی..... ۵۳۱
بررسی بازنویسی داستان‌های مرزبان‌نامه ۵۵۱
بررسی تطبیقی دو قصه‌ی ادبی و عامیانه بر اساس نظریه‌ی گریماس ۵۶۹

تحلیل باب «اسد و ثور»
بر اساس نظریه‌ی تأویل نحوی«عبدالقاهر جرجانی»

بتول واعظ[1]

چکیده:

در این جستار، داستان نخست کلیله و دمنه، یعنی باب «شیر و گاو» را بر مبنای نظریه‌ی تأویل نحوی «عبدالقاهر جرجانی» تحلیل نموده‌ایم. این نظریه، رسیدن به فهم معنا را در یک متن، در نتیجه‌ی مجموعه روابط نحوی بین اجزای آن می‌داند و آگاهی نسبت به ساختارهای نحوی زبان را راه ورود به اندیشه‌ی گوینده و گفتمان غالب متن تلقی می‌کند. تأویل نحوی با کشف روابط بین اجزای یک جمله، پاره‌گفتار و کلیت متن، بین آرایش معانی در ذهن گوینده و چینش زبانی آن در محور هم‌نشینی ارتباط عمیقی می‌یابد و با مطالعه‌ی ساختار و نظم نحوی خاص یک متن به شیوه‌ی تفکر و ساخت اندیشه‌ی گوینده-ی آن راه می‌برد. در این مقاله داستان «شیر و گاو» را بر مبنای تحلیل ساخت‌ها و نظام‌های نحوی حاکم بر متن بررسی نموده و از طریق بازخوانی دقیق مقوله‌های نحوی چون جمله و ساخت آن، ترتیب و آرایش نحوی کلمات در جمله، فعل و مقوله‌ی وجهیت و نقش‌مندی هر واژه (جزء) در بافت نحوی کلام به گونه‌شناسی تعلیمی متن و روان-شناسی شخصیت‌ها در ارتباط با گفتمان قدرت و سبک‌شناسی متن پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، عبدالقاهر جرجانی، تأویل نحوی، نظریه‌ی نظم، سبک‌شناسی.

۱-استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه:

در خوانش و تحلیل دقیق یک متن ادبی می‌توان از منظرها و چهارچوب‌های نقدی متعددی بهره گرفت. اما نکته‌ای که جای تأمل دارد، این است که در محمل قرار دادن یک متن و سنجش آن با معیار یک نظریه یا نقدی نظام‌مند می‌بایست اجزای متن با کلیت آن در نظر گرفته شود تا نتیجه‌ی تحلیل، منسجم، علمی و دقیق باشد؛ زیرا اجزای متن عناصری مجزای از هم نیستند، بلکه در هم تنیده و هم‌پیوند می‌باشند. با توجه به این نکته، هر نقد منسجمی دو بعد متن را با هم می‌سنجد؛ یکی بررسی نظام روساختی متن (نظیر نظام واژگانی، نظام صرفی، نحوی، نظام فرعی و...) و دیگر نظام ژرف‌ساختی آن (چون نظام اندیشگانی، درون‌مایه‌ای، موضوعی، تفسیری، انسجامی و...).

یکی از شیوه‌های تحلیل متن ادبی، به ویژه در ژانر نثر، تحلیل نظام نحوی آن است. قرار گرفتن علم نحو در کنار علم صرف، بیشتر صبغه‌ی شکلی و ساختی این نظام را در بررسی متن به ذهن می‌آورد؛ در حالی که نحو، در وسیع‌ترین صورت کاربردشناختی آن، از جامعیتی برخوردار است که از صورت و شکل فرمی متن به لایه‌های معنایی- اندیشگانی آن نیز راه می‌یابد. نحو را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «نحو عبارت است از مطالعه‌ی روابط میان صورت‌های زبانی در جمله و چگونگی توالی و نظم و هم‌نشینی و چینش واژه‌ها». (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۷) در کتب نحوی نیز بر خلاف صرف که واژه را به تنهایی و خارج از روابط نحوی و بافتی آن در نظر می‌گیرد، کارکرد نحو بررسی روابط بین اجزای جمله و کیفیت این پیوند شناخته شده است. کارکرد نحو به عنوان یک روش تحقیق می‌تواند فراتر از جمله را نیز در بر بگیرد و تبدیل به یک واحد گفتمان‌شناسی شود. در نظریه‌های زبان‌شناسی‌ای چون نقش‌گرایی و تحلیل گفتمان، شاخصه‌ی مرکزی تحلیل بر محور نمودهای نحوی بندها قرار دارد. برای مثال، در دستور نقش‌گرای «هلیدی»، نقش‌ها و معناهای زبان به سه دسته‌ی «اندیشگانی، بینافردی و متنی» تقسیم می‌شوند. (همان: ۱۴۹) (ر. ک: صدری، ۱۳۹۴: ۵۵-۱۰۰) که در هر سه‌ی این ساحت‌های زبانی، نقش تحلیل به عهده‌ی نحو است؛ در ساخت اندیشگانی که فرآیند افعال و مشارکان و عناصر پیرامونی بررسی می‌شوند، یا در ساخت بینافردی که توجه به وجهیت (Modalite) اهمیت بسزایی دارد و در ساخت متنی که بحث در باب ساخت اطلاع و شیوه‌های آغازگری و پایان‌بخشی و شیوه‌ی توزیع اطلاعات کهنه و نو جملات در بندهاست، کارکرد نظریه،

کارکردی بر مبنای تأویل نحوی است؛ یعنی شیوه‌ی قرار گرفتن واژه در جمله یا بند و کیفیت ارتباط آن با دیگر اجزای بند.

در تحلیل گفتمان نیز که زبان را در قلمرو فراتر از جمله بررسی می‌کند و مقولاتی چون پیوستار معنایی، پیوستار دستوری، بافت، کنش گفتار و... بررسی می‌شوند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۵۲)، یکی از رویکردهای مهم این نظریه، تأویل و تحلیل نحوی بافت کلام است. تا جایی که می‌توان بافت زبانی کلام را قلمرویی نحوی به شمار آورد که در باب نوع ارتباط اجزاء با کل بحث می‌کند. قلمرو کارکرد نحو آنقدر وسیع است که بخشی از مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت و عوامل ایجاد آن چون صورخیال و انسجام نیز در چهارچوب نحوی کلام قابل بحث است؛ برای مثال وقتی از مجاز و استعاره سخن می‌گوییم، مگر جز این است که درباره‌ی محور هم‌نشینی و جانشینی کلام سخن می‌گوییم و مجاز بودن یا استعاری بودن زبان در متن با توجه به نوع قرار گرفتن عناصر زبانی در کنار هم فهمیده می‌شود. برای نمونه در بیت:

چو تنها مانده ماه سروبالا فشاند از نرگسان لؤلؤی لالا

استعاری بودن زبان این بیت تنها با توجه به نحو جملات و پیوند بین واژگان در محور هم‌نشینی قابل تشخیص است. به عبارتی دیگر، قطب استعاری این بیت بر مبنای قطب مجازی (مجاورت واژه‌ها) آن تحقق پذیرفته است.

یکی از روش‌های سبک‌شناختی متن ادبی نیز، سبک‌شناسی نحوی است که هم به کشف نظام ساختاری متن و هم نظام اندیشگانی آن منتهی می‌شود: «نحو منظم، مولود ذهن نظام‌مند است. ساخت اندیشه با نحو پیوند آشکارتری دارد تا با واژه. کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، کیفیات وجه و زمان، همگی بیانگر نوع اندیشه‌اند. بنابرای کیفیات روحی و ذهنیات پنهان گوینده در عناصر نحوی بیشتر خودنمایی می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)

اصطلاح تأویل برگرفته از نظریه‌ی «معانی‌النحو» نظریه‌پرداز بلاغت کلاسیک، «عبدالقاهر جرجانی» است. نظریه‌ی او در باب ساخت، بسیاری از متفکران زبان و بلاغت را در زمینه‌ی اهمیت این بحث و مقایسه‌ی آن با نظریه‌های زبانی نقد امروز چون بافت و نشانه‌شناسی زبان به اذعان واداشته است. جرجانی نظریه‌ی نظم یا ساخت را به عنوان یکی از عوامل مهم تقلیدناپذیری قرآن مطرح کرد. این نظریه، مبنایی مستحکم برای علمی شد که به «علم معانی» معروف گشت. «نظریه‌ی ساخت بخشی است از نظریه‌ی

عمومی معنا و فرآیند خلاق که جرجانی در دو اثر بزرگش «دلائل‌الاعجاز» و «اسرارالبلاغه» تمام همتش را صرف نوشتن آن کرد. در هر کدام از این کتاب‌ها، دیدگاه-های سنتی را هم در مورد اهمیت لفظ و هم معنا در آثار ادبی رد می‌کند و می‌نویسد: فصاحت و بلاغت نه از هیچ یک از این دو عنصر بلکه از کل محصول پایانی فرآیند ادبی؛ یعنی ساخت عناصر زبانی در ساختارهای زبانی هماهنگی نشأت می‌گیرد که مجموعه‌های معینی از قواعد حاکم بر سازمان‌دهی و هماهنگ‌سازی تجربه و زبان، آن‌ها را تولید می-کند. (ابودیب، ۱۳۹۴: ۵۸)

معیار فصاحت و بلاغت در نظر جرجانی با توجه به ارتباط اجزاء با کل مشخص می‌شود و نه در تک‌تک واژه‌ها. می‌بینیم که حتی در نظریه‌ی بلاغت جرجانی نیز، تعریف نحو و کارکرد جامع آن دیده می‌شود. با این تفاوت که نحو از سطح جمله فراتر رفته و گاه یک بند یا چند بند دستوری را هم در بر می‌گیرد. به عقیده‌ی عبدالقاهر جرجانی بین نظم یا ساختار و قوانین نحوی، اتحاد و ارتباط تنگاتنگی وجود دارد: «ای خواننده بدان که معنی نظم کلام این است که کلام را آن‌گونه که علم نحو اقتضا می‌کند، بگذاری. کلام را بر پایه‌ی قوانین و اصول این علم بنا کنی؛ روش‌هایی را که کلام بر آن استوار است بشناسی و نسبت به هیچ یک بی‌اعتنا نباشی... هر معنایی که درستی یا نادرستی آن به نظم کلام مربوط می‌شود، مقصودی از مقاصد نحوی خواهد بود؛ یعنی اگر مقصود نحوی در محل خودش به کار رفته و در مقامی که شایسته‌ی آن است، جای گرفته باشد، عبارت صحیح و معنا مستقیم است، اما اگر خلاف این عمل شده باشد خطاست. در نتیجه هر توصیفی از کلام، خواه صحت نظم یا فساد و هر چه از این دست است، ریشه در مقاصد نحوی و احکام آن دارد» (عبدالقاهر جرجانی، ۷۷-۷۸، دلائل‌الإعجاز؛ به نقل از عبدالحسینی، ۱۳۹۳: ۷۰) بنابراین عبدالقاهر جرجانی نحو را محدود به اعراب کلمات و مقولات نحوی چون مبتدا، خبر، تمیز، حال و... نمی‌کند، بلکه مقصود وی «تحلیل ساختار کلام و فهم زوایای پنهان آن است. از دید او نظم کلام بر مبنای قواعد نحوی، عملی است فکری که به صورت زبانی متجلی و به شکل یک الگوی کامل صورت‌بندی می‌شود». (دلائل‌الاعجاز: ۸۲-۸۷؛ به نقل از عبدالحسینی، همان: ۷۲)

نحو در ذهن جرجانی به عنوان روشی در تفسیر و معنای متن مطرح است؛ زیرا آنچه در سطح زبان روی می‌دهد از گزینش واژه، بلاغت کلام، مواضع ایجاز و اطناب، ساختار افعال و دیگر مقولات زبانی، همه از نوع آرایش اندیشه در ذهن گوینده حکایت دارد.

فرآیند صورت‌پذیری هر اندیشه‌ای به شکلی خاص در زبان اتفاق می‌افتد. از دید جرجانی نحو و اندیشه از هم جدا نیستند: «وقتی از ترتیب معانی در نفس فارغ شدیم، دیگر نیازی نداریم که در ترتیب الفاظ، فکری را از ابتدا شروع کنیم، بلکه خود ما می‌فهمیم که الفاظ برای ما مرتب می‌شوند به حکم آنکه الفاظ در خدمت معانی‌اند و تابع آن‌ها. زیرا علم به موقعیت‌های معانی در نفس و فکر، علم به موقعیت‌های الفاظ دالّ بر آن معانی در گفتار است.» (همان: ۵۸)

آنچه عبدالقاهر در باب نحو بیان می‌کند، می‌تواند چونان روشی منسجم و علمی در شرح و تفسیر متون ادبی به کار گرفته شود. در نزد عبدالقاهر جرجانی نحو و مسائل آن با نظریه‌ی نظم او پیوند نزدیکی دارد. به گونه‌ای که می‌توان مبنای اصلی این دو اصطلاح را بر پایه‌ی ارتباط و پیوند بین سازه‌های زبانی در یک ساختار یا بافت دانست. در دیدگاه وی، تحقق و کشف معنا تنها در نتیجه‌ی ورود به مجموعه روابطی است که در جمله یا سطح بالاتر از آن، کل متن یا بافت زبانی و حتی موقعیتی کلام بین عناصر سازنده‌ی متنی وجود دارد. «اگر کسی یک بیت شعر را بگیرد و به طور اتفاقی الفاظش را شماره و ساختارش را بشکند، بیت بی‌معنی و پوچ خواهد شد.» (اسرارالبلاغه، ص ۳-۴، به نقل از ابودیب: ۱۳۹۴: ۵۹) این نکته‌ای است که حتی برخی زبان‌شناسان امروزی نیز به آن پرداخته‌اند. «وورف» می‌گوید: «معنی یا مفهوم نه از واژه‌ها یا تک‌واژها، بلکه از روابط الگومند بین واژه‌ها یا تک‌واژها نشأت می‌گیرد.» (ابودیب: ۵۹)

بنابراین تحلیل نحوی در بررسی متون ادبی دو کارکرد و وجه دارد: یا پرداختن به مقولات نحوی چون فعل، مبتدا و خبر، حال و تمیز، فاعل و مفعول و... در سطح جمله است یا نحو به مثابه‌ی روشی معناشناسانه و گفتمان شناختی در تحلیل متن در نظر گرفته می‌شود که از سطح جمله فراتر می‌رود و کشف معانی پنهان گوینده، متن و تمام ساختار آن را دربر می‌گیرد. در بررسی‌های سبک‌شناختی قدیم و جدید نیز به هر دو وجه روش‌شناسانه‌ی تحلیل و تأویل متن، پرداخته شده است. در این جستار می‌خواهیم بر مبنای نظریه‌ی تأویل نحوی عبدالقاهر جرجانی و سبک‌شناسی لایه‌ای که بیشتر روشی زبان‌شناختی است، قصه‌ی اول کلیله و دمنه؛ یعنی باب «شیر و گاو» را تحلیل نماییم.

بحث و بررسی:

کلیله و دمنه روایتی تمثیلی- استعاری به زبان نثر است. در نثر بر خلاف شعر با سطح تفصیلی و گسترده‌ی کلام روبه‌رو هستیم. بنابراین زبان نثر در بسیاری از وجوه با زبان شعر تفاوت دارد. استفاده از روش تأویل نحوی در کشف ساختار متن و وجوه معنایی پنهان و آشکار آن، بیشتر در نثر کاربرد نقش‌گرایانه دارد؛ زیرا در شعر، بویژه شعر کلاسیک، به اقتضای کلام و ژانر ادبی آن، جابه‌جایی کلمات و آرایش نحوی در نتیجه‌ی عواملی چون موسیقی و ریتم شعر، اجمال و فشردگی زبان و ضرورت‌های دیگری چون قافیه و ردیف و تخیل سرشار آن، شکل می‌گیرد. از این‌رو از نقش معناآفرینی نحو و ارتباط کلمات با یکدیگر تا حدودی کاسته می‌شود. اما نثر، زمینه‌ی بیان و اظهار ایدئولوژی و اندیشه‌ی نویسنده است و در آن غایت اندیشه‌وری و تفکر بر غایت تصویر و تخیل‌آفرینی برتری دارد. کلیله و دمنه متنی است که گفتمان غالب آن، قدرت است. از این‌رو در این متن، نحو یعنی چینش واژه‌ها و شبکه‌ی روابط میان اجزای سازنده‌ی جمله و پاره‌گفتارها نقش مهمی در کشف این گفتمان و معناآفرینی قصه‌های کلیله و دمنه دارد. برای مثال در دیباچه‌ی این کتاب با نشانه‌های زبانی گفتمان قدرت در نظام نحوی آن مواجه می‌شویم:

«سپاس و ستایش مر خدای را جلّ جلاله که آثار قدرت او بر چهرهٔ روز روشن تابان است و انوار حکمت او در دل شب تار درفشان. بخشاینده‌ای که تار عنکبوت را سدّ عصمت دوستان کرد. جبّاری که نیش پشّه را تیغ قهر دشمنان گردانید. در فطرت کاینات به وزیر و مشیر و معونت و مظاهرت محتاج نگشت و بدایع ابداع در عالم کون و فساد پدید آورد... » (کلیله و دمنه، ۱۳۸۱: ۲)

در محور هم‌نشینی این جملات، از نظام واژگانی‌ای استفاده شده که همه، رمزگان قدرت را به نمایش می‌گذارند. نویسنده در ستایش خداوند صفاتی را گزینش کرده که نمودار اقتدار و قدرت است: جلّ جلاله، آثار قدرت، روز روشن، انوار حکمت، سد کردن، جبّار، نیش پشّه، تیغ قهر دشمنان و... . حلقه‌ی ارتباط و انسجام این پاره‌گفتار، عامل فاعلی آن است؛ یعنی فاعل در تمام این جملات یکی است. در حالی که در هر جمله با کنایه از موصوفی متمایز از او نام برده است. این کنایه از موصوف‌ها در محور هم‌نشینی با دیگر جملات (قبل و بعد از خود) یک رمزگان معنادار را شکل می‌دهند که القای مفهوم قدرت می‌کند. از سوی دیگر استفاده از فرآیندهای فعلی کنش‌مند و مادی چون سد کردن، تیغ قهر گردانیدن، محتاج نشدن، پدید آوردن و... در کنار فاعل یا کنشگر این فرآیندها معنای قدرتی را نشان می‌دهد که قدرتی حقیقی است و در برابر آن نظام قدرتی

قرار می‌گیرد که همان قدرت حاکمان و پادشاهان است و در متن کتاب به آن اشاره شده است.

سبک و ساختمان جمله‌ها:

جملات یک متن از نظر کوتاهی، بلندی، گسستگی و پیوستگی واحدهای نحوی نشان‌داری هستند که هم سبک گوینده را تعریف می‌کنند و هم از اندیشه‌ی او حکایت دارند. در کلیله و دمنه سبک غالب در جملات، طولانی بودن و بسامد بالای جملات مرکب پیوسته و وابسته است. «جمله بلندترین واحد سازمانی در نحو است و اگر هر ساخت نحوی شکلی از واحد اندیشه باشد، می‌توان از ره‌گذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد. فراوانی جملات کوتاه و منقطع در سخن باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و فراوانی جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زند و جملات مرکب پیچیده نیز حرکت سبک را کند می‌کند... » (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۷۵)

در باب «شیر و گاو»، کاربرد جملات کوتاه معطوف، بیشتر در صحنه‌ی آغازین داستان-ها و توصیف صحنه برای ورود به روایت اصلی است. برای مثال ابتدای روایت این‌گونه آغاز می‌شود:

«بازرگانی بود بسیار مال و او را فرزندان در رسیدند و از کسب و حرفت اعراض نمودند و دست اسراف به مال او دراز کردند. پدر موعظت و ملامت ایشان واجب دید و در اثنای آن گفت: «که فرزندان اهل دنیاجویان سه رتبت‌اند و بدان نرسند مگر به چهار خصلت...» » (کلیله و دمنه: ۵۹)

گسستگی و انقطاع جملات کوتاه در صحنه‌ی آغازین داستان که حرکت داستان را سرعت بخشیده است، هم نشان از تعلیمی بودن ژانر این متن دارد و هم اندیشه‌ی نویسنده‌ی متن را آشکار می‌کند. توصیف و تصویرپردازی طولانی در ابتدای روایت‌ها بیشتر با ژانر غنایی تناسب و هم‌سویی دارد. در حالی که در گونه‌ی تعلیمی غایت زبان به ابزاری برای انتقال اندیشه تبدیل می‌شود. جایگاه‌های اطناب به وسیله‌ی پیوستگی و وابستگی جمله‌ها بیشتر آنجایی است که نویسنده در پی تبیین و توضیح یک اندیشه یا ایدئولوژی است. بنابراین روایت در صحنه‌پردازی‌ها به وسیله‌ی جملات کوتاه منقطع شتاب بیشتری دارد. نمونه‌ی دیگر آن، آغاز روایت داستان کلیله و دمنه است:

«با وی دو گاو بود: یکی را شنزبه نام و دیگری را نندبه و در راه خلابی پیش آمد. شنزبه در آن بماند، به حیلت آن را بیرون آوردند، حالی طاقت حرکت نداشت...» (همان: ۶۰)

یا

«در میان اتباع او دو شگال بودند یکی را کلیله نام بود و دیگر را دمنه. هر دو، دهای تمام داشتند و دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بود...» (همان: ۶۱)

اما وقتی به روایت اصلی وارد می‌شویم که صحنه‌ی تقابل شخصیت‌ها، گفتگو و عملکرد آن‌هاست، ساختمان جملات گونه‌ای دیگر می‌یابند. گفتگوی هر شخصیت به عنوان واحدی اندیشگانی سبک خاصی از جملات را برمی‌گزینند؛ برای نمونه، در سخنان کلیله و دمنه با دو سبک متمایز مواجه می‌شویم: در صحنه‌ی اول روایت پیش از ورود شنزبه، عرصه‌ی سخن بیشتر در دست دمنه است و کلیله جز در چند مورد که جنبه‌ی مشورتی دارد، به سخن درنمی‌آید. در گفتگوهایی که بین این دو انجام می‌شود، ساختار زبانی در کلام دمنه از جمله‌های مرکب و وابسته و پیوسته تشکیل یافته است که هم حضور پویای او را در کنش‌مندی روایت نشان می‌دهد و هم جنبه‌ی برهانی و منطقی کلام او را. در این روایت دمنه در پی رسیدن به قدرت است، از همین‌روی بیشتر اوست که در مقام سخن برمی‌آید. همان‌طور که کوتاهی کلام کلیله از نقش منفعل او در روایت و عدم ادعای آشکار او در بحث قدرت حکایت می‌کند. کلام طولانی دمنه و حضور جملات مرکب در زبان او، نشان اقتدارگرایی اوست که خود راوی نیز در ابتدای روایت با صفت «حریص‌تر و بزرگ-منش‌تر» بر آن صحه می‌گذارد. بنابراین در اینجا زبان تبدیل به ابزاری برای نمایش قدرت شده است. در حالی که جملات کلیله در نقش اول، جز در یک یا دو مورد، بیشتر جملاتی کوتاه پرسشی است.

«کلیله گفت: چه می‌دانی که شیر در مقام حیرت است؟» (همان: ۶۴)

«چگونه قربت و مکانت جوئی نزدیک شیر؟» (همان)

«کلیله گفت: انگار که به ملک نزدیک شدی، به چه وسیلت منظور گردی و به کدام دالّت به منزلتی رسی...» (همان: ۶۵)

نکته‌ی دیگری که نشان اقتدارگرایی در زبان دمنه است، فراوانی جملات پیوسته‌ی تعلیلی و شرطی است؛ یعنی عنصر پیرامونی حرف ربط «که» تعلیلی، رمزگانی در اشاره به گفتمان قدرت است. دمنه بیش از آن که دلایل منطقی بیاورد، از توجیه و جدل و گونه‌ای مغلطه استفاده می‌کند:

«هر که به محل رفیع رسید، اگر چون گل کوتاه‌زندگانی باشد، عقلا آن را عمردراز شمرند به حسن آثار و طیب ذکر و آنکه به خمول راضی گردد، اگرچه چون برگ سرو دیر پاید، به نزدیک اهل فضل و مروت وزنی نیارد» (همان: ۶۳)

یا

«گفت: می‌اندیشم که به لطایف حیل و بدایع تمویهات گرد این غرض درآیم و به هر وجه که ممکن گردد، بکوشم تا او را درگردانم که اهمال و تقصیر را در مذهب حمیت رخصت نبینم و اگر غفلتی روا دارم به نزدیک اصحاب مروت معذور نباشم.» (همان: ۷۹)

ساخت نحوی دیگر در کلام دمنه که نشانی دیگر بر اقتدارطلبی اوست، استفاده از جملات کوتاه مستقل و در عین حال به هم پیوسته‌ای است که در کنار هم یک واحد اندیشه را تشکیل می‌دهند و حکمی منطقی و عقلی در باب یک موضوع ارائه می‌کنند. به عبارتی، این وجه کلامی بیشتر به قضایای منطقی برای رسیدن به نتیجه شباهت دارد. پیوستگی آن‌ها به گونه‌ای است که جدا کردن یک جمله، این ساختار منطقی را به هم می‌زند، بنابراین آرایش زنجیره‌ای این جملات از یک اندیشه‌ی منسجم و سامان‌یافته حکایت دارد:

«هر که درگاه ملوک را ملازم گردد و از تحمل رنج‌های صعب و تجرّع شربت‌های بدگوار تجنب ننماید و تیزی آتش خشم به صفای آب حلم بنشاند و شیطان هوا را به افسون خرد در شیشه کند و حرص فریبنده را بر عقل رهنمای استیلا ندهد و بنای کارها بر کوتاه‌دستی و رای راست نهد و حوادث را به وفق و مدارا تلقی نماید، مراد هر آینه در لباس هرچه نیکوتر او را استقبال کند.» (همان: ۶۵)

در باب اول اگرچه چهار شخصیت اصلی در روایت حضور دارند، اما تا پیش از کشته شدن شنزبه، کنشگر اصلی دمنه است و به همین دلیل زمام سخن در دست اوست. کلیله، گاو (شنزبه) و شیر در ابتدای روایت تنها به اقتضای موقعیت سخن را به درازا می‌کشند. برای مثال، شیر تنها در یک موقعیت بعد از فرستادن دمنه به نزد گاو و تحقیق ماجرا در تک‌گویی یا حدیث نفسی که با خود دارد، کلام او طولانی می‌شود که این طولانی شدن کلام با استفاده از جملات مرکب پیوسته‌ی هم‌پایه، بیشتر در جهت غلبه بر ترسی است که هم با شنیدن آن صدای ناآشنا در او رخنه کرده و هم در نتیجه‌ی اعتماد کردن به شخص گمنام و ناآشنایی چون دمنه است که بدون اندیشه او را به انجام رسالتی مأمور کرده است.» (کلیله و دمنه: ۷۱)

شنزبه نیز تنها در یک موقعیت، آنگاه که دمنه او را نسبت به شیر بدگمان می‌سازد، برای تحلیل و توجیه علت این سوءظن در ذهن خود و در جواب دمنه، تأمل‌گونه فصلی مشبع در این موضوع بیان می‌کند و در این کلام به طریق شرط چندین دلیل را پیش‌فرض این مسئله قرار می‌دهد. با این همه، انفعال شنزبه در این موقعیت کلامی او آشکار است و از موضعی پایین سخن می‌گوید. (صص ۱۰۱-۱۱۲)

اما در بخش دوم روایت بعد از شوراندن شیر و گاو علیه یکدیگر، دمنه مقام سخن را از دست می‌دهد و کلیله جانشین او می‌شود. با توجه به اینکه در باب دوم (بازجست کار دمنه) این کلیله است که یکی از کنشگران اصلی ماجراست، به نظر می‌رسد دغدغه‌های قدرت‌طلبی البته نه از نوع انحصارطلبی دمنه، در درون او نیز رخنه کرده است. سخنان طولانی و مفصلی که بعد از درگیری شیر و شنزبه با دمنه می‌کند، او را در موضع قدرت نشان می‌دهد. نشانه‌های زبانی این قدرت را می‌توان در جملات پیوسته‌ی تعلیلی، بازنمایی سخن غیر (حکیمان و خردمندان) در سخن خود و ادامه‌ی سخن، شیوه‌ی تمثیلی و خطاب مستقیم ندایی به دمنه دید. (کلیله و دمنه، صص ۱۱۴-۱۲۴) البته کنشگری کلیله در سخن، اطناب و تفصیل او در بیان منظور را می‌توان ناشی از ترس او به دلیل متهم شدن به همراهی با دمنه و برائت ساحت خود از این فتنه نیز دانست. بنابراین جمله به عنوان بزرگ‌ترین واحد نحوی در این قصه نقشی گفتمانی و معناشناسانه ایفا کرده است.

نقش متغیرهای نحوی در کشف معنای متن:

الف. وجهیّت در فعل، صفت و قید:

وجهیت، عبارت است از میزان قطعیت گوینده در بیان یک گزاره که به طور ضمنی به وسیله‌ی عناصر دستوری نشان داده می‌شود و بیان‌کننده‌ی منظور یا قصد کلی یک گوینده یا درجه‌ی پای‌بندی او به واقعیت یک گزاره یا باورپذیری، اجبار و اشتیاق نسبت به آن است. وجه، مقوله‌ای است نحوی- معنایی که نظر و دیدگاه گوینده را در جمله نسبت به موضوع سخنی که بیان می‌کند، نشان می‌دهد. (۳۹ : ۱۹۹۳, simpson، به نقل از فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۵) مقوله‌ی وجه‌نمایی هم در باب فعل، هم صفت و هم قید مطرح می‌شود. این مقوله روشی از تحلیل دیدگاه گوینده در دستور نقش‌گرای «هلیدی» است. پرکاربردترین وجوه فعل که نمود معنایی جمله را شکل می‌دهند عبارتند از: وجه اخباری، وجه التزامی، وجه تمنایی، وجه معرفتی و وجه عاطفی. (همان: ۲۸۷-۲۸۹) بسامد و

فراوانی هر کدام از این وجوه در متن هم در گونه‌شناسی ادبی نقش دارد و هم در سبک-شناسی آن متن عاملی مهم است. در گونه‌ی تعلیمی، گوینده در ذهن خود گزاره‌هایی قطعی و عمومیت‌پذیر دارد که در پی انتقال آن‌ها به مخاطب است. او از موضعی بالا با مخاطب خود سخن می‌گوید. بنابراین بیشترین نوع وجه فعل در این گونه وجه اخباری، معرفتی و امری است. در قصه‌ی شیر و گاو هر کدام از شخصیت‌ها به عنوان تجسمی از یک اندیشه، نسبت به گزاره‌های اندیشگانی خود در موقعیت متفاوتی قرار دارند.

در سخنان دمنه، قطعیت و تردیدناپذیری گزاره‌های اندیشگی او را می‌توان در فراوانی وجه اخباری و معرفتی افعال به کار رفته در زبان او دید. این ویژگی زبانی یکی دیگر از نشانه‌های اقتدارگرایی در شخصیت دمنه را آشکار می‌کند. در کنار وجه خبری افعال، کاربرد قیود تعمیم‌پذیری چون هرکه، همه، تمام و... بر میزان قطعیت موضوع در نزد گوینده می‌افزاید:

«هر که را همت او طعمه است در زمرهٔ بهایم معدود می‌گردد؛ چون سگ گرسنه که به استخوانی شاد شود و به پاره‌ای نان خشنود گردد و شیر باز اگر در میان شکار خرگوشی، گوری بیند، دست از خرگوش بدارد و روی به گور آرد.» (همان: ۶۲)

وجه فعل در کلام کلیله در ابتدای روایت غالباً پرسشی و التزامی است. چون در موضع انفعال قرار دارد و نسبت به عمل دمنه و نتیجه‌ی آن ذهنیتی قطعی ندارد و موضع او نسبت به اقدام دمنه روشن نیست؛ زیرا نه دمنه را به طور کامل از این امر نهی می‌کند و نه تشویق می‌نماید. اگرچه با حالتی منفعلانه او را از اینکه در این فتنه به شیر آسیبی برسد، بازمی‌دارد، به نظر می‌رسد با اقدام دمنه مبنی بر نزدیک شدن به شیر و آوردن گاو به نزد او و در غایت از بین بردن گاو مخالفتی صریح ندارد. این موضع نامشخص او در داستان، محافظه‌کاری او را نشان می‌دهد؛ زیرا توجیهاتی که پس از درگیری شیر و شنزبه در باب نهی نکردن دمنه از کار به صورت سرزنش‌آمیز می‌آورد به گونه‌ای از قدرت دوستی و منزلت‌طلبی پنهان او پرده برمی‌دارد. بنابراین بین محافظه‌کاری و منفعل بودن کلیله و مقوله‌ی وجهیت در سبک زبان او پیوند مستقیمی است. کارکرد وجوه التزامی و اخباری غیرقاطعانه و وجه مصدری افعال در سخن کلیله میزان باورپذیری ضعیف او را نسبت به عقیده‌ای که مطرح می‌کند، نشان می‌دهد:

«و تو ای دمنه در عجز رای و خبث ضمیر و غلبهٔ حرص و ضعف تدبیر بدان منزلتی که زبان از تقریر آن قاصر است و عقل در تصویر آن حیران و فایدهٔ مکر و حیلت تو مخدوم را این بود که می‌بینی و آخر وبال و تبعبت آن به تو رسد». (همان: ۱۲۰)

البته در سرزنش دمنه گاه میزان قطعیت و باورپذیری او نسبت به گزاره‌هایی که بیان می‌کند با کارکرد وجه اخباری و معرفتی که بیشتر با قید و صفات ارزش‌گذار همراه است، تقویت می‌شود. تغییر سبک زبانی کلیله در بخش دوم روایت بیشتر جنبه‌ی دفاع و تبرئه‌ی ساحت خود از دمنه و بقای ذات او را دارد. به نظر می‌رسد بین thone و mood (لحن و حالت) در سخن کلیله با توجه به ساخت کلی داستان تفاوت آشکاری وجود دارد. زیرا آنچه کلیله در سرزنش دمنه و اثبات حق شنزبه و شیر می‌گوید، جنبه‌ی یقینی و قطعی ندارد و تنها در نتیجه‌ی ترسی است که ممکن است دامن او را نیز بگیرد:

«و هیچ چیز ضایع‌تر از دوستی کسی نیست که در میدان کرم پیاده و در لاف‌گه وفا سرافکنده باشد و همچنان نیکویی کردن به جای 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 چون آفتاب روشن است که از ظلمت بدکرداری و غدر تو پرهیز می‌باید کرد که صحبت اشرار مایهٔ شقاوت است...» (همان: ۱۲۳)

در کلام شنزبه وجهیت در فعل و قید برجستگی زیادی دارد. «قیدها نیزحامل دیدگاه گوینده درباره‌ی موضوع‌اند و شدت و ضعف تلقی، باور و دل‌بستگی وی را به عقاید و ایدئولوژی‌ها نشان می‌دهد.» (فتوحی، ۲۸۹) شنزبه در برشمردن دلایل احتمالی تغییر حالات شیر از وجه اخباری و شرطی و احتمال در سخن خود زیاد بهره گرفته است. این وجهیت کلام او دو نمود دارد: یکی در ارتباط با دمنه و دیگری در پیوند با رفتار شیر. به همین خاطر گزاره‌هایی که شنزبه بیان می‌کند، بین دو وجه یقین و تردید در حرکت است. با کاربرد قیود تأکیدی چون البته، هرآینه، همه، قید نفی، هرچه تمام‌تر و وجه اخباری در افعال دیدگاه قطعی و یقینی خود را نسبت به دوستی بی‌شائبه‌ی شیر با خود بیان کرده و بر پاک بودن ساحت خود از غدر و اندیشه نسبت به شیر تأکید می‌کند:

«گفت: واجب نکند که شیر بر من غدر اندیشد که از من خیانتی ظاهر نشده است مگر به دروغ او را بر من آغالیده باشند و به تزویر و تمویه مرا در خشم او افگنده و در خدمت او طایفه‌ای نابکارند، همه در بدکرداری استاد... و هر آینه صحبت اشرار موجب بدگمانی باشد». (کلیله و دمنه: ۱۰۱)

از سوی دیگر هنگام بر شمردن دلایل احتمالی این تغییر رفتار در کلام او با فراوانی قیود شرطی و احتمال روبه‌رو شویم. به نظر می‌رسد این عدم قطعیت و تردیدپذیری در کلام شنزبه نسبت به گزاره‌هایی است که دمنه در باب شیر بیان کرده است؛ یعنی شنزبه به سخنان دمنه باور ندارد و نمی‌تواند آن‌ها را قطعی بشمارد. به گونه‌ای سوءظن او را در این ماجرا ابتدا به خود دمنه است. در تمثیلی هم که برای برهانی کردن سخن خود می‌آورد (تمثیل شتر و شیر و شگال) یکی از شخصیت‌های اصلی تمثیلی، شغالی چون دمنه است که با دیگر دوستان خود علیه شتر توطئه می‌کنند:

«اگر بر من خطایی خواهد شمرد جز آن را نمی‌شناسم که در رای‌ها جای‌جای برای مصلحت او را خلافی کرده‌ام، مگر آن را بر دلیری و بی‌حرمتی حمل فرموده است» (همان: ۱۰۳)

یا

«و اگر این هم نیست، ممکن است که سکرات سلطنت و ملال ملوک او را برین باعث می‌باشد... و نیز شاید بود که هنر من سبب این کراهیت گشته است... (همان : ۱۰۳)

ب. استعاره‌ی دستوری (وجه مصدری):

یکی دیگر از ساخت‌های دستوری که صدای نویسنده را در خود پنهان می‌کند، استعاره‌ی دستوری است و آن عبارت است از تبدیل جمله یا بند فعلی به بند اسمی. این ساخت در ساده‌ترین شکلش چنان است که یک کنش یا یک فرآیند که به طوری طبیعی با جمله‌ی فعلی بیان می‌شود، در قالب اسمی یا مصدری به یک امر یا شی بدل گردد. استعاره‌ی دستوری کاربرد زیادی برای بیان حقایق دارد. دلیل گزینش ساختار استعاره‌ی دستوری در این جمله‌ها آن است که حقیقت عمل اخلاقی بیش از فاعل اهمیت دارد. (فتوحی: ۲۹۸) وقتی این ویژگی زبانی- نحوی را در بافت کلی کلیله و دمنه در نظر می‌گیریم، به دو ساحت معنایی می‌رسیم: یکی ساحت معنایی ژانرشناسانه و دیگری ساحت معنایی گفتمانی:

در مورد اول چون کلیله و دمنه، متنی تعلیمی است در تمام آن، آنچه اهمیت و برجستگی دارد، پیام و اندیشه است نه فاعل آن. نشانه‌های دیگری نیز در تأیید این مختصه‌ی سبکی در متن وجود دارد: مانند استناد به سخن غیر، راوی سوم شخص، استفاده از تمثیل، تقدم موضوع بر فاعل موضوع و... و دیگر کاربرد فراوان وجه مصدری در جملات و پاره‌گفتارهای کلیله و دمنه نشانه‌ای گفتمانی است که راوی/ نویسنده با استفاده از این رویکرد زبانی،

صدا و ایدئولوژی خود را در جملات تعمیم‌پذیر و غیرزمانمند پنهان می‌کند. این کنش نحوی در کلیت قصه‌ی شیر و گاو محملی برای آزادانه سخن گفتن شخصیت‌ها قرار گرفته است. برای مثال دمنه در چند موضع برای رسیدن به خواسته‌ی خود از گزاره‌های قطعی و عمومیت‌پذیر به شیوه‌ی استعاری دستوری استفاده می‌کند؛ زیرا تأویل رکن فعلی به رکن اسمی، موجب کم‌رنگ کردن نقش فاعل و تمرکز بر موضوع می‌شود. برای مثال در مواجهه‌ی نخست با شیر که در پی استوار کردن جایگاه قدرت خود است، در گفتگوی با او از این شیوه استفاده می‌کند تا از شدت صراحت کلام خود در خطاب قرار دادن شیر اندکی بکاهد:

«... دو کار از عزایم پادشاهان غریب نماید: حِلیت سر بر پای بستن و پیرایه‌ی پای بر سر آویختن و یاقوت و مروارید را در سرب و ارزیر نشاندن در آن تحقیر جواهر نباشد...» (کلیله و دمنه : ۶۹)

ج: صفت:

صفت یکی از مقوله‌های نحوی است که می‌تواند به عنوان یک عنصر نشان‌دار و گفتمانی در متن ایفای نقش کند. البته نشان‌داری و نقشمندی صفت نیز چونان دیگر مقوله‌های کلام، زمانی است که در ارتباط با دیگر اجزای کلام در محور هم‌نشینی قرار گیرد نه به صورت مجزا. این همان مطلبی است که جرجانی در باب همه‌ی مقوله‌های کلام در نظریه-ی نظم خود مطرح می‌کند: «به اعتقاد عبدالقاهر اگر چه کلمات نشانه و دالّ بر معنایی از پیش موجود هستند اما اگر به صورت منفرد و بدون به کار رفتن در جمله استعمال شوند، فقط کارکرد اشاری و ارجاعی دارند و بر معنای مشخص و معینی دلالت نمی‌کنند. این جمله و بافت سخن است که به کلمات، معنای مشخص می‌بخشد.» (عبدالقاهر. ص ۳۳۶، ۳۷۱، ۳۹۱: به نقل از عبدالحسینی، ۱۳۹۳: ۱۷۹)

در کلیله و دمنه فراوانی صفت‌ها بویژه صفات ارزشی (تفضیلی/ عالی) تا سطح عنصری گفتمانی و انسجامی فرا رفته است. در ابتدای روایت شیر و گاو، شیر با صفت جوان، رعنا و مستبد به رأی خویش، توصیف می‌شود. این صفات به طور مستقل و جدای از بافت کلی داستان، چهره‌شناسی و شخصیت پردازی خوبی از شیر ارائه نمی‌دهد. تا جایی که حتی در مواجهه‌ی نخست با شنزبه، بین شخصیت شیر و این صفات تناقضی روی می‌دهد. اما وقتی پا به پای روایت پیش می‌رویم، نسبت این صفات با شخصیت شیر بیشتر مشخص می‌شود. از سویی دیگر در کلام دمنه نیز به طریق استعاره و تمثیل این صفات در باب

شیر تأیید می‌شود. در ماجرای ترس شیر از صدای گاو و توصیه‌ی طعن‌آمیز و آیرونیک دمنه به او به شیوه‌ای استعاری و ضمنی با تجسم صفت نادانی و ترس در شیر روبه‌رو می‌شویم:

«دمنه گفت: جز بدین آواز ملک را از وی هیچ ریبتی دیگر بوده است؟ گفت: نی. گفت: نشاید که ملک بدین موجب مکان خویش خالی گذارد و از وطن مألوف خود هجرت کند. چه گفته‌اند که آفت عقل تصلّف است و آفت مروّت چربک و آفت دل ضعیف، آواز قوی...» (کلیله و دمنه: ۷۰)

همچنین در باب بازجست کار دمنه نیز، به جای کنشگری و اعمال قدرت از شیر با چهره‌ای منفعل و مردّد مواجه می‌شویم. در سخنانی هم که دمنه در خطاب با شیر دارد، نشانه‌های قدرت و کنشمندی بیشتر در سبک بیان دمنه دیده می‌شود. همچنین در تمثیل شیر و خرگوش که از زبان دمنه نقل می‌شود، شیر، حاکمی مستبد، ظالم و قدرت-طلب معرفی می‌شود. در آخر تمثیل راوی ـ دمنه، با دو صفت «نفس خون‌خوار و جان-مردار» (ص ۸۷) بین شیر روایت اصلی و شیر این تمثیل نوعی پیوند و هم‌ذاتی ایجاد می‌کند. این دو صفت نشان‌دار، ناظر به تنفری است که دمنه در باطن خود از شیر دارد و شاید بعد از کشتن گاو، طرح کشتن شیر را نیز در ذهن خود می‌پروراند.

همچنین در ابتدای روایت، دمنه نیز با دو صفت ارزشی حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر به خواننده معرفی می‌شود که تمام وقایع داستان و اوج و بحران آن در نتیجه‌ی فعلیت‌پذیری این دو صفت در دمنه است. اگر چه او درگفتگویی با کلیله، این ویژگی‌های رفتاری را از خود نفی می‌کند، سیر حوادث داستان بر تحقق این صفات مهر تأیید می‌زند:

«... نیز منزلتی نو نمی‌جویم و در طلب زیادتی قدم نمی‌گذارم که به حرص و گرم شکمی منسوب شوم.» (همان: ۷۹)

یا بسامد صفات نقشمندی چون «ضعیف و قوی» و دیگر صفات همسو با این تقابل در این داستان با گفتمان اصلی این متن یعنی قدرت تناسب دارد:

«شیر گفت آن را بر ضعف حمل نتوان کرد و بدان فریفته نشاید گشت که بادی سخت، گیاهی ضعیف را نشکند و درختان قوی را دراندازد و گوش‌های محکم را بگرداند و مهتران و بزرگان قصد زیردستان و أذناب در مذهب سیادت محظور شناسند و تا خصم بزرگوار قدر و کریم نباشد، اظهار قوت و شوکت روا ندارند» (همان: ۷۲)

د: آرایش و ترتیب نحوی:

هر الگویی در چینش نحوی کلمات در جمله از نحوه‌ی آرایش آن معانی که الفاظ بر آن دلالت می‌کنند، در ذهن گوینده حکایت دارد. تقدیم یا تأخیر عنصری از کلام، حذف یا ذکر بخشی از آن، قرار گرفتن زنجیره‌ای از واژگان مترادف در محور هم‌نشینی و... نشانه‌ای از نظام‌مندی و ترتیب معانی و اندیشه با همان سیاق زبانی در ذهن گوینده است.

«این الگوی خاص مطابق با آرایش معانی در نفس حاصل می‌شود که به فرمان عقل ترتیب می‌یابد. می‌توان تصور کرد که الفاظ باید از ترتیب معینی تبعیت کنند یا صرفاً به عنوان الفاظی جایگاه‌ها یا آرایش خاصی بیابند.» (اسرار البلاغه: ص ۴: به نقل از ابودیب، ۱۳۹۴: ۶۰)

جرجانی در جای دیگر آرایش نحوی کلمات را متأثر از نحوه‌ی آرایش معانی در ذهن گوینده دانسته است: «بنابراین اگر معنی نخست در ذهن است لفظی که بر آن دلالت می‌کند، باید نخست در سخن آید. تصور اینکه الفاظ پیش از معانی ساخت و آرایش می‌یابند یا این تصور که فعالیت ذهنی برای ساخت فعالیت الفاظ است یا اینکه معانی را آرایش دادید باز هم به فرآیند جدیدی از تفکر برای آرایش دادن الفاظ مطابق با آن‌ها نیاز دارید، فرضی کذب و غیرواقعی است» (جرجانی، دلائل الاعجاز: ص ۴۳؛ به نقل از ابودیب، ص ۶۰)

در کلیله و دمنه الگوی نحوی جملات غالباً الگویی دستوری و طبیعی است؛ بدین معنی که در چینش عناصر نحوی جمله چون فاعل، مفعول، فعل و دیگر اجزای کلام میزان جابه‌جایی بسیار کم است. اجزای کلام طبیعی و روان و مطابق با زبان معیار در کنار هم قرار گرفته‌اند. در داستان شیر و گاو نیز با کمترین جابه‌جایی در عناصر و و اجزای نحوی کلام مواجه می‌شویم. این نکته‌ای است که با درون‌مایه‌ی حاکم بر متن و ذهنیت گوینده تناسب و هم‌سویی دارد. طبیعی بودن نحو جملات حاکی از ترتیب منطقی اجزای اندیشه در ذهن گوینده است. معانی و اندیشه‌های مطرح در نظام اندیشگانی او آنقدر روشن، قطعی و آماده است که به همان صورت و با همان الگو بر ساختار نحوی کلام ظاهر می‌شود. البته این جابه‌جایی به صفر نمی‌رسد، بلکه در بخش‌هایی از روایت که وجوه گفتمانی و ساحت‌های اندیشه برجسته است، این الگوی ثابت نحوی اندکی تغییر می‌کند و در ارکان جمله تقدم و تأخیری صورت می‌گیرد که از اهمیت پاره‌هایی از اندیشه در ذهن گوینده حکایت دارد. در چنین حالتی نحو جمله از حالت زمینه خارج شده و به

عنصری نقشمند و نشان‌دار تبدیل می‌شود. برای نشان دادن نقش‌پذیری معناشناختی الگوی نحوی، به نمونه‌هایی از داستان شیر و گاو اشاره می‌کنیم.

ابتدا پاره‌گفتاری را از دمنه می‌آوریم که در آن نحو جملات به شکل طبیعی و منطقی و بدون جابه‌جایی اجزای کلام آرایش شده است. نظم و ترتیب منطقی در کلام دمنه نشان از اقتدار او در موضوع بحث و ذهن آماده و ساخته و از پیش اندیشیده‌ی او در باب این مسئله دارد. در این پاره‌گفتار عنصر فاعلیت نسبت به دیگر عناصر کلام برجستگی و غلبه‌ی بیشتری یافته است و بسامد بالای افعال کنشمند، مادی و دینامیک (افعال متعدی) در کنار نحو منظم و منطقی کلام، حضور فعال او را در روایت در تقابل با حضور منفعلانه‌ی نماد قدرت یعنی شیر قرار می‌دهد:

«گفت: اگر قربتی یابم و اخلاق او را بشناسم خدمت او را به اخلاص عقیدت پیش گیرم و همّت بر متابعت رأی و هوای او متصور گردانم و از تقبیح احوال و افعال وی بپرهیزم و چون کاری آغاز کند که به صواب نزدیک و به صلاح مُلک مقرون باشد آن را در چشم دل وی آراسته گردانم و در تقریر فواید و منافع آن مبالغت نمایم تا شادی او به متانت رأی و رزانت عقل خویش بیفزاید و اگر در کاری خوض کند که عاقبت وخیم و خاتمت مکروه دارد، پس از تأمل و تدبر برفق هر چه تمام‌تر و عبارت هر چه نرم‌تر ... غور و غایلهٔ آن با او بگویم...» (کلیله و دمنه : ۶۶)

برخی از اجزای کلام مربوط به فعل یا تأخیر صفت، تأخیر مستثنی و ادات آن و تقدیم گروه متممی بر فعل است که البته میزان این جابه‌جایی‌ها در متن بسیار کم است. به برخی از این نمونه‌ها اشاره می‌کنیم:

۱- «نشاط هر چه تمام‌تر بانگی بکرد بلند» (کلیله و دمنه: ۶۱)

۲- «در سه کار خوض نتوان کرد مگر به رفعت و قوّت طبع» (همان: ۶۷)

۳- «در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند» (همان: ۷۰)

۴- «گاو گفت: کیست این شیر؟» (همان: ۷۳)

۵- «کلیله گفت: این مثل بدان آوردم تا بدانی که این محنت تو به خود کشیدی...» (همان: ۷۹)

۶-« لکن به مجاورت شیر آن همه منغض بود» (همان: ۸۶)

۷- و بقای کافّهٔ وحوش به دوام عمر ملک بازبسته است و خردمند و حلال‌زاده را چاره نباشد از گزارد حق و تقریر صدق...» (همان: ۸۹)

۸- «شیر گفت: من کاره شده‌ام مجاورت گاو را...» (همان: ۹۸)

شیوه‌های جابه‌جایی اجزای کلام در باب اول کلیله و دمنه- و حتی در کلیت متن- به مواردی این‌گونه محدود می‌شود. در این جملات تقدیم عنصر فعلی و تأخیر صفت یا تقدیم گروه متممی و تقدیم مفعول، نحو جملات را به آرایشی نشان‌دار تبدیل کرده است؛ یعنی تقدیم و تأخیر، فرایندی است که با توجه به میزان اهمیت عنصر معنایی نسبت به عنصری دیگر در نحو جمله، انفاق می‌افتد. برای مثال در نمونه‌ی اول و سوم، تأخیر صفت صورت گرفته نه تقدیم فعل. زیرا این صفت به عنوان نقطه‌ی انگیزش داستان در ذهن راوی از اهمیت زیادی برخوردار است. یا در نمونه‌ی چهارم، تقدیم مسندٌالیه، آن هم با ضمیر اشاره‌ی نزدیک، نشانه‌ی عدم شناخت گاو نسبت به شیر بوده و همین عدم شناخت موجب اشاره‌ی تحقیرآمیز گاو نسبت به او می‌شود.

هـ گسترش شبکه‌ی نحوی در فرآیند تمثیل:

شیوه‌ی پیش‌برد روایت در کلیله و دمنه مانند دیگر متون تعلیمی- تمثیلی، از طریق فرآیند تشبیهی- عقلانی تمثیل صورت می‌گیرد. نوع تعلیمی با این شگرد بیانی سازگاری بیشتری دارد، چون تمثیل دارای وجهی عقلانی و منطقی است. نحو در معنای وسیع آن، محدود به روابط بین کلمات یک جمله نیست، بلکه از مجموعه روابطی که بین اجزای یک ساختار کلی وجود دارد، نیز بحث می‌کند که مطابق با نظر جرجانی همان نظم یا ساخت یک متن است. وقتی گوینده/ راوی ابتدا یک موضوع عقلانی را مطرح می‌کند، سپس برای تقریر و تبیین آن مطلب قرینه‌ای محسوس و عینی می‌آورد، نحو از سطح جمله به صورت شبکه‌ی در هم تنیده‌ای از کلمات و پاره‌گفتارهای دیگر گسترش می‌یابد. تنها تفاوتی که وجود دارد این است که نسبت بین این دو جزء (موضوع عقلانی- موضوع تمثیلی) نسبت بین حقیقت و مجاز است؛ یعنی تمثیل، ادامه‌ی منطقی یک مطلب عقلی و ذهنی با زبانی استعاری و نمادین است. می‌توان تمثیل را نوعی تقارن نحوی نسبت به آن کلام مبنا (مشبه) دانست که بین اجزای آن‌ها با یکدیگر نوعی رابطه‌ی تقارن برقرار است؛ برای مثال حکایت تمثیلی «شیر و خرگوش» که از زبان دمنه برای عینی‌سازی شیوه‌ی کشتن «شنزبه» بر اساس حیله و مکر روایت می‌شود، با اجزای روایت اصلی رابطه‌ی تقارنی دارد؛ یعنی خرگوش، با شخصیت دمنه و شیر با شخصیت گاو و موضوع به چاه افکنده شدن شیر از سوی خرگوش به وسیله‌ی حیله با دست یافتن دمنه بر گاو به این شیوه، در تناظر و تقارن است. (کلیله و دمنه، ۸۶) یعنی عنصر فاعلیت، مفعولیت و

فعل در داستان اصلی با داستان تمثیلی هم‌خوانی دارد، اگرچه گاه بین تمام اجزای روایت اصلی با روایت تمثیلی تناظر یک به یک برقرار نیست، ولی آرایش و نظم این دو روایت یک شبکه‌ی در هم تنیده‌ی نحوی را شکل می‌دهند که گاه تا چند روایت تمثیلی دیگر نیز ادامه می‌یابد. از ابتدای روایت شیر و گاو تا پایان این روایت که به کشته شدن گاو می‌انجامد، با چند روایت تمثیلی کوتاه و بلند که هر کدام از زبان یکی از شخصیت‌ها روایت می‌شود، مواجه می‌شویم.

این روایت‌های تمثیلی به صورت شبکه‌ای با هم و با درون‌مایه و ساختار کلی داستان ارتباط و انسجام مفهومی دارند. در اینجا برای تبیین موضوع گستردگی شبکه‌ی نحوی از طریق تمثیل نمونه‌ای را مثال می‌آوریم:

«دمنه گفت: جز بدین آواز ملک را از وی هیچ ریبتی دیگر بوده است؟ گفت: نی! گفت: نشاید که ملک بدین موجب مکان خویش خالی بگذارد و از وطن مألوف خود مهاجرت کند... و در بعضی امثال دلیل است که به هر آواز بلند و جثهٔ قوی التفات نشاید نمود. شیر گفت: چگونه است آن؟ گفت: آورده‌اند که روباهی در بیشه‌ای رفت آنجا طبلی دید پهلوی درختی افگنده و هرگاه که باد بجستی و شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک به گوش روباه آمدی. چون روباه ضخامت جثه بدید و مهابت آواز بشنید طمع دربست که گوشت و پوست فراخور آواز باشد. می‌کوشید تا آن را بدرید. الحق چربوی بیشتر نیافت. مرکب زیان در جولان درکشید و گفت: بدانستم که هر کجا جثه ضخم‌تر و آواز آن هایل‌تر منفعت آن کم‌تر». (کلیله و دمنه: ۷۰-۷۱)

مطابق با نظر جرجانی فرآیند معناآفرینی تنها وقتی صورت می‌گیرد که جزء در ارتباط معنادار خود با کل (بافت) در نظر گرفته شود نه به صورت پاره‌ای جداگانه و مستقل. این همان مفهوم نحو در معنای وسیع آن است که رسیدن به معنا را در گرو بررسی بین اجزا هم در محور هم‌نشینی و هم جانشینی می‌داند. در این نمونه، معنایابی روایت اصلی و تمثیلی در نتیجه‌ی این دو در یک بافت کلی و در ارتباط با یکدیگر است. روایت تمثیلی همان ساختار نحوی و نظم روایت اصلی را دنبال کرده است. عنصر فاعلیت، مفعولیت و فعل (کنش) در این دو روایت در تقارن با هم قرار دارند؛ با توجه به این نکته که در محور جانشینی گوینده به شکلی آیرونیک با گزینش روباه در جایگاه فاعل و طبل در جایگاه مفعول با عناصر نحوی فاعل و مفعول در روایت اصلی (شیر و گاو) بازی رندانه‌ای کرده است. از سوی دیگر گزینش دایره‌ی واژگانی در روایت تمثیلی وقتی با بافت کلی داستان

اصلی تحلیل شود، گزینشی کاملاً نشان‌دار است و به گونه‌ای ضمنی روایت را پیش می‌برد و نتیجه‌ی ماجرا یا آنچه را خواسته‌ی ذهنی گوینده است، آشکار می‌کند. استفاده از فعل «بدّرید» نسبت به مفعول روایت تمثیلی؛ یعنی طبل، نوع رابطه فاعلیت و مفعولیت و کنش را در جریان روایت اصلی به گونه‌ای باز می‌تاباند؛ زیرا در پایان روایت اصلی نیز گاو توسط شیر دیده می‌شود. نکته‌ی دیگر اینکه روایت تمثیلی اجزایی اضافی نسبت به روایت اصلی دارد که موجب طولانی شدن ساختار نحوی کلام شده است. «چون روباه ضخامت جثه و مهابت آواز شنید» این کلمات نشان‌دار که در پایان حکایت نیز به عنوان نتیجه آمده است «هر کجا جثه ضخم‌تر و آواز آن هایل‌تر، منفعت آن کمتر» دو کارکرد را القا می‌کند:

یکی در جهت فرونشاندن ترس و اضطراب شیر و دیگر تعریض به خود شیر که با این همه ادعا و بزرگی، تنها با صدایی این‌گونه به لرزه افتاده است. بنابراین آرایش نحوی به دو صورت انجام گرفته است: یکی در محور هم‌نشینی و نوع ارتباط کلمات با یکدیگر و دیگر در محور عمودی و جانشینی و کیفیت رابطه‌ی اجزای روایت تمثیلی با اجزا و عناصر نحوی روایت اصلی. از این‌رو رابطه‌ی نحوی از سطح جمله از طریق فرآیند تمثیل به سطح گسترده‌تری از زبان انتقال پیدا کرده است. نوع رابطه‌ی بین کلمات و نقش‌پذیری آن‌ها در روایت اصلی بر مبنای نوع رابطه‌ی بین اجزای روایت تمثیلی روشن و مشخص می‌شود.

نتیجه گیری

یکی از شیوه‌های شرح و فهم متن ادبی، تحلیل ساختار نحوی آن و کشف مجموعه روابطی است که بین اجزای یک جمله یا پاره‌گفتار یا کلیت عناصر متن وجود دارد. فهم معنای هر جزئی تنها با قرار دادن آن در یک بافت کلی و در نظر گرفتن نوع ارتباط آن با اجزای دیگر در همان نظام به دست می‌آید. نظریه‌ی نظم عبدالقاهر جرجانی که در تحول علم بلاغت و نقد، نقطه‌ی عطفی به شمار می‌آید، در توصیف و بیان همین مسأله به عنوان روی‌کردی در فهم متن معرفی می‌شود. این نظریه که با بحث نحو و تأویل نحوی (معانی-النحو) جرجانی هم‌پوشانی دارد، نقش‌پذیری و معنایابی کلمات را تنها در صورت قرار گرفتن در جمله و بافت سخن امکان‌پذیر می‌داند. این موضوعی است که زبان‌شناسان معاصری چون «ریچاردز» نیز در باب معناپذیری و معنایابی متن ادبی بر آن تأکید می-کنند.

نحو در نظریه‌ی جرجانی تنها محدود به جمله نیست، بلکه به کلیت و ساختار متن و نظم آن تسری می‌یابد و با کشف مجموعه روابط بین اجزای متن در محور هم‌نشینی و جانشینی به شناخت معناهای زبانی و سبک خاص گوینده دست می‌یابد. او نحو را کانون توجه و تأویل خود قرار می‌دهد و از طریق آن هم به روان‌شناسی گوینده می‌پردازد و هم انگیزه‌ی چینش و الگوی نحوی خاصی را که در یک متن به کار رفته، باز می‌کاود.

تأویل نحوی، رویکرد دستوری - معناشناختی است که بیشتر می‌تواند بر روی گونه‌ی نثر که جایگاه و مرکز ظهور اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های گوینده به شکلی صریح‌تر و واقعی‌تر از شعر است، اعمال شود. در این جستار با این روش، داستان نخست کلیله و دمنه یعنی باب شیر و گاو را تحلیل نمودیم و نشان دادیم که نحو هم در معنای محدود آن (آرایش نحوی در جمله) و هم معنای وسیع آن (نظم و ساختار کلی متن) در کشف معناهای پنهان متن و بازکاوی روان‌شناسی شخصیت‌های داستان و راوی آن می‌تواند موفق عمل کند. این تحلیل نحوی بر اساس مقوله‌های نحوی کلام چون جمله (بزرگ‌ترین واحد نحوی) و ساخت آن، قید و صفت، فعل و وجهیت، ترتیب نحوی کلام و نقش تمثیل به عنوان شیوه‌ی برجسته‌ی این متن در گسترش شبکه‌ی نحوی و ایجاد شبکه‌ی ارتباطی بین اجزاء صورت پذیرفت که نتیجه‌ی آن در بازشناسی نقش نحو و ساخت کلام در فرآیند شرح و خوانش متن ادبی و سبک شناسی آن بروز می‌یابد.

منابع و ماخذ:

۱. ابودیب، کمال (۱۳۹۴)، ***صورخیال در نظریه‌ی جرجانی***، مترجم: فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، چاپ اول، تهران، نشر علم

۲. جرجانی، عبدالقاهر، (۱۹۹۷)، ***دلائل‌الاعجاز***، به کوشش محمد تنجی، بیروت، دارالکتاب العربی

۳. _____(۱۳۷۴)، ***اسرارالبلاغه***، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴. صدری، نیره، (۱۳۹۴)، «بررسی سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان-شناختی نقش‌گرا (بر اساس حکایت‌های برگزیده از تمامی ابواب)»، رساله‌ی دکتری، استاد راهنما: دکتر محمد دبیرمقدم، تهران: ***دانشگاه علامه طباطبائی***

۵. ضیف، شوقی(۱۳۹۳)، ***تاریخ و تطور علوم بلاغت***، ترجمه‌ی دکتر محمدرضا ترکی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.

۶. عبدالحسینی، حسین، (۱۳۹۳)، «تحلیل روان‌شناختی سخنور بر مبنای تأویل نحوی، بازخوانی رویکرد عبدالقاهر جرجانی به فلسفه‌ی زبان در کتاب دلائل‌الاعجاز، صحیفه‌ی مبین»، ***مطالعات تاریخی- زبان‌شناختی قرآن و حدیث***، دوره ۲۰، شماره ۵۵، تابستان و پاییز، صص ۶۵- ۸۴

۷. علوی مقدم، (۱۳۸۹)، بحثی درباره‌ی کتاب« دلائل‌الإعجاز فی علم المعانی از عبدالقاهر جرجانی»، ***فصل‌نامه‌ی تحقیقات زبان و ادب فارسی***، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، شماره ۲، پاییز، صص ۱۶۳- ۱۷۹.

۸. فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، ***سبک‌شناسی***، چاپ اول، تهران، نشر سخن

۹. منشی، نصرالله، (۱۳۸۱)، ***کلیله و دمنه***، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چاپ بیست و یکم، تهران، انتشارات امیرکبیر

بازتاب فرهنگ عامه در کتاب شرح زندگانی من عبدالله مستوفی

حسین فیروزی[۱]
عباسعلی وفایی[۲]
فرشته یار محمدی[۳]

چکیده

در میان مباحث متون ادبی، فرهنگ عامه نوع خاصی از گفتمان است که به جنبه‌های غیررسمی زندگی اجتماعی می‌پردازد. در مباحث مختلف فرهنگ عامه، آداب، رسوم، باورها، طرزتلقی‌ها، رفتارها، جشن‌ها، سرگرمی‌ها و تفریحات، خرافات و ... به عنوان مظاهر فکری و رفتاری جامعه بازتاب داده می‌شود. با وصف اینکه فرهنگ عامه به شکلی غیررسمی زندگی اشاره دارد، میزانی از فهم و درک مردم و نیز وضعیت جامعه را به تصویر می‌کشد. هدف این پژوهش شناسایی مواد فرهنگ، عامیانه در کتاب شرح زندگانی من عبدالله مستوفی است. شرح زندگانی من تصویر زندگی روزانه‌ی مردم در صدسال پیش است که با زبانی ساده و روان نگاشته شده است. حاصل این پژوهش و بررسی نشان می‌دهد که احاطه‌ی نویسنده این کتاب به علوم و دانش‌های عامه خود و کثرت اشارات آنها به‌ویژه ه به کنایات، مثل‌ها، لغات واصطلاحات عامیانه و بهره‌گیری او از باورها، اعتقادات، آداب و رسوم و شیوه‌های معیشتی مردم، زمینه‌ی مساعدی را برای ورود فرهنگ عامه در آثارش فراهم ساخته است.

واژگان کلیدی: فرهنگ، فولکلور، شرح زندگانی من،عبدلله مستوفی

۱-دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد پردیس علوم و تحقیقات ساوهH57f57@gmail.com
۲-استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی: a_a_vafaie@ yahoo.com
۳-دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد پردیس علوم و تحقیقات ساوه
f1357yarmohamadi@gmail.com

مقدمه

ادبیات هر قوم از جمله داستان‌های محلی و فولکلور به بیان روحیات آن قوم می‌پردازد و در هر دوره بیانگر آرزوها، آمال، افکار و آثار و آیینهٔ روحیات و اخلاق و عادات مردم آن قوم محسوب می‌شود. برای شناختن حقیقت یک ملت باید به ادبیات آن ملت رجوع کرد. مطالعهٔ فرهنگ عامه ما را به روحیات گذشتگان که تمدن و فرهنگ عصر کنونی زاییدهٔ افکار و اندیشه‌های ایشان است، آشنا می‌کند.

فرهنگ عامه تا پیش از ورود فرهنگ و تمدن غرب به ایران، مانند بسیاری از مسائل دیگر چندان مورد توجه نبود و اغلب روشنفکران و نویسندگان، آن را به دلیل این که در بین مردم عادی جریان دارد، حقیر می‌شمردند و از پرداختن به آن دوری می‌کردند. با رواج داستان‌نویسی نوین و تغییر زبان و سبک نوشتار و ورود درون‌مایه‌های جدید به عرصهٔ ادبیات داستانی، داستان و رمان نیز پذیرای فرهنگ عامه شد.این مسائل در کنار یکدیگر باعث توجه پژوهشگران و نویسندگان به فرهنگ تودهٔ مردم گشت. فولکلور در مغرب زمین از باستانی‌ترین و حتی داستانی‌ترین ادوار تمدن یونان و روم تا قرون جدید، الهام بخش بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش‌نامه نویسان و پژوهندگان بوده است.

کتاب شرح زندگانی‌من که در۳جلد و در طول۵سال نگاشته شده‌است یکی از زیباترین و ماندگارترین نمونه‌های حسب حال نویسی در ادب فارسی به شمار می‌آید. این کتاب تصویر زندگی روزانهٔ مردم در صدسال پیش است که با زبانی ساده و روان نگاشته شده است. بر این اساس هدف پژوهش حاضر بررسی فرهنگ عامه در کتاب شرح زندگانی من (عبدالله مستوفی) می‌باشد.

بیان مسأله

فولکلور مجموعهٔ دانش، عادات و سنن و افسانه‌ها، قصص، معتقدات و خراقاتی که در عمل و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر می‌رسد و رقص‌ها و ترانه‌ها، طب عامیانه ،اساطیر و ضرب‌المثل‌های عوام را شامل می‌شود و مرکب است از دو جز «فولک» به معنی توده و «لور» به معنی دانش.(مصاحب، ۱۳۴۵: ذیل واژهٔ فولکلور) از جمله آثار گرانبهایی که گوشه‌هایی از احوال و آداب و سنن مردم در آن به تصویر کشیده شده، کتاب شرح زندگانی من اثر عبدالله مستوفی است. احاطهٔ این نویسنده به دانش های عامهٔ زمان خود و بهره

گیری از باورها، اعتقادات، آداب و رسوم و شیوه‌های معیشتی مردم، زمینهٔ مساعدی را برای ورود فرهنگ عامه در آثارش فراهم ساخته است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی که در زمینه شرح زندگانی من اثر عبدالله مستوفی صورت گرفته است.

- علی حسن زاده(۱۳۸۸)، در پایان نامه خود با عنوان «فرهنگ اصطلاحات دیوانی کتاب شرح زندگانی من» ، لغات و اصطلاحات دیوانی و اداری این کتاب را مورد بررسی و کنکاش قرار می دهد.

- عشرت معینی (۱۳۸۸) ، در پژوهشی با عنوان «ویژگی های نثرشرح زندگانی من»، ویژگی های محتوایی و ویژگی های ظاهری این کتاب سه جلدی را با ذکر شواهدی از کتاب بیان کرده است.

- زینب باقری (۱۳۹۱)، در پایان نامه خود با عنوان «فرهنگ شغل های دور قاجاریه بر اساس (شرح زندگانی من، سیاحتنامه ابراهیم بیگ، کتاب احمد یا سفینه طالبی، مسالک المحسنین) » به بررسی مشاغل رایج در دورهٔ قاجار در این آثار می پردازد.

تعریف واژه ها و اصطلاحات

فرهنگ

فرهنگ واژه‌ای فارسی و مرکب از دو جزء «فر» و «هنگ» است و در زبان پهلوی به معنی تربیت، آموزش و پرورش و آنچه آموخته می‌شود به کار می‌رفته است. گاهی فرهنگ از طریق تماس و ارتباط چه ارتباط دوستان و صلح‌آمیز و چه ارتباط قهرآمیز و خصمانه موردقبول چند جامعه‌ی مختلف قرار می‌گیرد و مشترک بین آن جوامع می‌شود و این عمل در دایره‌المعارف مصاحب متضمن هم فرهنگی است. مصاحب گسترش خصوصیات یک فرهنگ، از طریق تماس مستقیم و غیرمستقیم، میان گروه‌های مختلف را، انتشار فرهنگ نامیده است. (مصاحب، ۱۳۴۵، ذیل واژهٔ فرهنگ) قلمرو فرهنگ به وسعت حیات بشری است و این عامل سبب شده که تعاریف گوناگونی در مورد فرهنگ ارائه دهد.

نخستین تعریف نسبتاً کامل فرهنگ را ادوارد تایلور(Edvard Tailor) انسان‌شناس معروف انگلیسی ارائه داده است. وی در تعریف فرهنگ می‌نویسد: «فرهنگ یا تمدن مجموعه‌ای پیچیده است که در برگیرندهٔ دانستنی‌ها، اعتقادات، هنرها، اخلاقیات، قوانین

و عادات هر گونه توانایی دیگری است که به وسیله انسان به عنوان عضو جامعه کسب شده است.» (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۱)

فرهنگ عامه یا فولکلور

مطالعه‌ی فولکلور از سال ۱۸۴۶ که ویلیام تومس(William Thomes) عتیقه‌شناس انگلیسی این اصطلاح را ابداع کرد و بر زبان راند، آغاز شد و در توضیح و جامعیت آن پیوسته بحث و گفتگو شد. (مصاحب، ۱۳۴۵: ذیل واژۀ فولکلور)

فولکلور معادل انگلیسی فرهنگ عامیانه است و واژۀ عامیانه ترکیب کلمه «عامی» عربی با «انه» فارسی است این پسوند در ساختن قید از صفت مورد استفاده قرار گرفته است. «عامی» اسم فاعل از مصدر «عمی» است که کوری و کور بودن را می‌رساند و در نهایت به معنی «کورانه» است. (میهن‌دوست، ۱۳۸۰: ۱۵) به هر حال فولکلور و باورها و اعتقادات فولکلوری در همه جوامع وجود دارد و در ایران نیز تاکنون بیش از نیم قرن است که سابقه دارد.

ویژگی‌ها و خصوصیات فرهنگ عامه

فرهنگ عامیانه هر قومی خصوصیاتی دارد که سبب تمایز تفاوت و جوامع از یکدیگر می‌شود و نیز تا حدودی در میان اقوام و قبایل گوناگون اشتراک دارد. فرهنگ‌ها در نقاط مختلف جهان با گذشت زمان بر اثر ارتباط و برخورد با دیگر فرهنگ‌ها تعادل پیدا می‌کنند و وجوه اشتراک زیادی در میان آنها پدید می‌آید. آرنولد وان نپ چند خصوصیت برای فولکلور ذکر می‌کند که عبارتنداز:

۱. فولکلور، اعمال و رفتارهای جمعی و گروهی است که در بین عامه مردم رایج است بنابراین عمل و رفتار یک نفر یا یک خانواده را نمی‌توان فولکلور نامید.
۲. اعمال و رفتارهای فولکلوری به مناسبت و بنا بر مقتضیات تکرار می‌شود، یعنی آنچه که یک یا چند مرتبه یا فقط در دوره‌ای محدود اتفاق می‌افتد فولکلور نیست.
۳. فولکلور نه به طور خاص، بلکه در مجموع فعالیت‌های زندگی نقشی بر عهده دارد.
۴. ابداع‌کننده‌اند و زمان شروع رفتارها و اعمال و فولکلور معلوم نیست و این پدیده‌ها به تدریج به وسیله عامه‌ی مردم به وجود آمده‌اند.

۵. مقدار زیادی از اعمال و رفتارهای فولکلور بی‌ادبانه و خارج از نزاکت، تلقی معمولاً در محافل رسمی و اشرافی و روشنفکری از انجام یا بیان آن خودداری می‌شود. به همین مناسبت است که در قرون وسطی بارها به عنوان خرافات و بدآموزی و زیان‌بخش بودن با فولکلور مبارزه شده است. (روح‌الامینی، ۱۳۶۵: ۸۱-۸۲)

قلمرو و موضوع فرهنگ عامه

قلمرو فرهنگ عامه وسیع است به گستردگی حیات بشر. با توجه به نظریهٔ «سی، اس، برن» موضوعاتی که به نام فولکلور بررسی می‌شوند. در سه مقولهٔ اصلی و چندین مقولهٔ فرعی قرار می‌گیرند. اما سه مقولهٔ اصلی آن عبارتنداز:

الف) باورها و عرف و عادات مربوط به زمین و آسمان، دنیای گیاهان و روییدنی‌ها حیوانات، دنیای انسانی، اشیا مخلوق و مصنوع بشر، روح و نفس دنیایی دیگر مانند موجودات مافوق بشر، غیب‌گویی، معجزات، کرامات یا سحر و ساحری و طب و طبابت.

ب) آداب و رسوم مربوط به نمادهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، شعائر و مناسک زندگی انسان، مشاغل و پیشه‌ها، گاه‌شماری و تقویم و جشن‌ها و بازی‌ها و سرگرمی‌ها.

ج) داستان‌ها، ترانه‌ها ضرب‌المثل‌ها، تصنیف‌ها، مثل‌ها، متل‌ها و چیستان‌ها. (بیهقی، ۱۳۶۵: ۲۱)

اهمیت بررسی فرهنگ عامه

فرهنگ عامیانه در حفظ نهادهای اجتماعی یک قوم و اعتبار بخشیدن به عقاید و آداب و رسوم و آنها مؤثر می‌باشد. حتی برای شناخت مردم هر قوم و پی بردن به ویژگی‌های روحی و اخلاقی آنها باید فرهنگ عامهٔ آن قوم بررسی شود تا بتوان به احوال و افکار و هنر مردم پی برد. به همین دلیل برای حفظ و نگهداشت فرهنگ عامه باید آنها را جمع‌آوری کرد. زیرا در انتقال شفاهی فرهنگ عامه که از طریق زبان صورت می‌گیرد امکان از بین رفتن و تغییر بعضی از این عقاید و آداب و رسوم بسیار می‌باشد. صادق هدایت در نیرنگستان به ضرورت گردآوری مواد فرهنگ عامیانه و نگهداری اندوخته‌های فرهنگی تأکید می‌کند.

شرح زندگانی من عبدالله مستوفی

عبدالله مستوفی نویسنده کتاب شرح زندگانی من روز آدینهٔ بیست و چهارم آذرماه ۱۳۲۹ شمسی در هفتاد و چهار سالگی چشم از جهان فرو بست. عبدالله مستوفی که در روزگار

ناصرالدین شاه به دنیا آمد، در بخش نخستین کتاب خود به گزارشی درباره چند و چون دودمانش از آغاز دوره قاجار تا زاد روز خودش می‌پردازد. کتاب او، تصویر گسترده عصری بلند به شمار می‌رود، که امروز یادگارهای اندکی از آن وجود دارد. شاید کتاب مستوفی را پربارترین یادگارآن روزگار بتوان دانست. جلد یکم این کتاب، از پادشاهی آقا محمد خان قاجار آغاز و تا پایان سلطنت ناصرالدین شاه دنبال می‌شود. نویسنده در این بخش از اثر خود، نخست به گزارش کوتاهی از اسلاف آقا محمدخان قاجار، اندیشه‌ها و ویژگی‌های وی و زمینه‌های پادشاهی‌اش می‌پردازد و از سرانجام کار لطفعلی خان زند خبر می‌دهد و با توصیف امیرنشین‌های پیرامون ایران و گزارش درباره نام و کار پدران خود در روزگار فتحعلی شاه قاجار، تأسیسات دوره قاجاریه و جهان‌گشایی فتحعلی شاه و رویکرد دولت ایران را در گزینش والی بغداد و سلیمانیه بازگو می‌کند و با گزارشی از جنگ با گرجستان و ذکر نام و نشان فرزندان میرزا اسماعیل مستوفی، رویدادها را تا مرگ فتحعلی شاه پی می‌گیرد و به مناسبت یاد کردن از اسلاف خود در دوران محمد شاه و ناصرالدین شاه، از رویدادهای داخلی و خارجی کشور در آن روزگاران گزارش می‌دهد.

آنگاه به شرح زندگانی خود در دوره ناصرالدین شاه می‌پردازد. گزارش‌های او درباره خانواده و تحصیلاتش و آیین‌ها و طبقات اجتماعی و شغل و درآمد، کار روزانه و طرز فکر و چگونگی دین‌ورزی مردم در آن روزگار و چند و چون سفرها، پوشش‌ها، بیماری‌ها و زاد و مرگ و بهبودشان، ویژگی‌های فرهنگی- اجتماعی و سیاسی- اقتصادی عصر ناصری و شیوه کشورداری قاجاریان را به نیکی آشکار می‌سازد. جلد دوم این کتاب، رویدادهای ۳۳ سال را از جلوس مظفرالدین شاه برتخت پادشاهی تا پایان یافتن قحطی ۱۳۳۶ در بر دارد.

سبک نویسنده در نوشتن رویدادهای این دوره نیز، همانند شیوه‌اش در جلد یکم است؛ یعنی رویدادهای عمر خود را به زمینه‌ای برای بازگویی اوضاع اجتماعی و اداری ایران بدل می‌کند. برپایی هیئت‌های وزیران و روزنامه و سیاست‌های خارجی و سفرهای شاه به فرنگ و بنیاد یافتن مدرسه‌های نو و اوضاع سفارت‌خانه‌های ایران در خارجه و ویژگی‌های مردم روسیه و دیگر کشورهای اروپایی، چیزهایی‌اند که نویسنده به آنها توجه کرده و درباره‌شان قلم زده است. جلد سوم، رویدادها را از کابینه قرارداد وثوق‌الدوله تا پایان مجلس مؤسسان گزارش می‌کند. نویسنده در این بخش نخست به بازگویی زمینه‌های فراهم آمده برای برپایی کابینه قرارداد ۱۲۹۸ و منحل شدن هئیت ممیزی ایالت تهران می‌پردازد. آن‌گاه با اشاره به درگذشت دو تن از اعضای خانواده‌اش، از بازگشت احمدشاه به ایران و استعفای

وثوق‌الدوله و برپایی کابینه مشیرالدوله و مشکلات فرا روی آن خبر می‌دهد. توقیف اجرای قرارداد، سرکوبی گردن‌کشان (متجاسرین) و دفع فتنه آذربایجان و برقرار شدن پیوند دوباره میان ایران و روسیه، درون‌مایه دیگر گزارش‌های اوست. وی در آن سال‌ها به ریاست تشخیص عایدات گمارده شد، مشیرالدوله نیز استعفا کرد و زمینه‌های براندازی حکومت فراهم آمد. گزارش درباره بی‌رونقی بازار چیرگی خواهی (امپریالیسم) دولت انگلستان و تملق‌گویی‌ها و دروغ‌گویی‌هایش نزد شاه ایران و انگیزه‌هایش برای بردن نفت این کشور، درون‌مایه بخش‌های دیگر این جلد است. نویسنده همچنین درباره اوضاع ایران پس از رفتن مشیرالدوله، شهرداری تهران، بیانیه قوام السلطنه و کابینه‌اش، اعلامیه ریاست وزرا درباره لغو کردن قرارداد ایران و انگلستان، سقوط کابینه قوام السلطنه و ویژگی‌های نفت شمال و روی کار آمدن سردار سپه گزارش می‌دهد و اوضاع اجتماعی- اقتصادی مردم کشور را آشکار می‌سازد. این بخش با گزارش‌هایی درباره رفتن احمدشاه به فرنگ، مسأله اسکان ایلات، قانون‌هایی کلی ارتش، قانون اصلاح تقویم و نظام اجباری و نسخ القاب و ابلاغ قانون اقراض سلطنت قاجاریه و آیین گشایش مجلس مؤسسان پایان می‌یابد. گفتنی است نویسنده در خاتمه کتاب، گزارش‌های کوتاهی درباره اوضاع کشور پس از برافتادن سلسله قاجاریان عرضه می‌کند. وی پس از آن هنگام، در دوره‌ای که مرحوم داور به سامان‌دهی ساختار دادگاه (تشکیلات عدلیه) می‌پرداخت، به ریاست استیناف فارس و خوزستان منصوب شد و به دلیل دوری‌اش از مرکز، از نوشتن رویدادهای آن دوران بیست ساله در قالب شرح زندگانی من باز ماند.(آرین پور، ۱۳۷۵: ذیل عبدالله مستوفی)

بازتاب ادب عامه در شرح زندگانی من

هریک از متون کهن جـهان،در بـر گیرنده‌ی ادب عامه و فرهنگ زمان خود یا مردم آن سرزمین هستند.در این متون، نویسندگان یا شاعران ضمن معرفی اثر خود،آداب،سنّت‌ها،مذهب،پوشش آن سرزمین و سایر ابعاد فرهنگی را به نمایش 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 کمک می‌کنند که با فضای فرهنگی نسل‌های پیش از خود آشنا شود. جهان‌بینی قومی را به قلاب تعمق صید نمود.(پراپ،۱۳۷۱:۱۶)

۱- باورهای عامیانه

الف) باورهای عامیانه و خرافی

واژه خرافات جمع خرافه است. معنی خرافه در واقع همان سخن بیهوده است. سخن باطل افسانه ای و اسطوره، و در زبان فارسی امروز به عمل یا اعتقاد ناشی از نادانی جهل ترس از ناشناخته ها اعتقاد به جادو و بخت یا درک نادرست علت و معلول ها است. فرهنگ انگلیسی واژه های خرافه را به طور دقیق تری تعریف کرده است (اعتقاد یا عقیده ای فاقد پشتوانه علمی به نحس بودن یک چیز شرایط حادثه عمل خاص و نظایر آن) (وارینگ،۱۳۷۱: ۸).

علاقه و تمایل بشر به یافتن علت حوادث و وقایعی که در اطراف او رخ می‌دهد و گاهی ترس از ابهام و گنگی علت یک واقعه سبب به وجود آمدن خرافات و باورهای خرافی شده. افکار خرافی در همه دوره‌ها مورد ستیزه و انکار بزرگان و دانشمندان بوده است. فرهنگ کنونی ایران زمین تداوم فرهنگ پربار و دیرینه ای است که مجموعه ای از هنر و آداب، سنت ها، و رفتارهای نیاکان ما را عرضه می دارد. زمینه های پیدایش فرهنگ مردمی متعدد است. برخی از این عقاید و باورها ریشه در مذاهب قدیم دارند برخی دیگر از اسطوره ها سرچشمه گرفته اند و پاره ای نیز نتیجهٔ نیاز مردم است بر این مجموعه، ویژگی های ذهنی و ابهام دوستی آدمیان را نیز می توان اضافه کرد. (صرفی،۱۰۵:۱۳۸۳) باورهای خرافی و مردمی و عوامانه از نادانی بشر در قبال پدیده های طبیعی اطرافش به وجود می آمده است چون مردم نمی توانستند رابطه ی علی و معلولی قضایا و علل ظهور حوادث گوناگون طبیعی را کشف کنند، ناچار برای هر حادثه و پیشامد، علت و عاملی که مانند خود انسان ذی روح باشد، قائل می شدند تا به این وسیله خود را قانع کنند و بدبختی های خود را تخفیف دهند. (راوندی،۶۷:۱۳۵۶ج۱)

سبزه گره زدن دختران برای بخت گشایی

در روز سیزدهم نوروز دختران دم بخت، برای پیدا کرن شوهر، به سبزه گره می‌زدند و اعتقاد داشتند که تا سیزده به در سال بعد حاجت آنها برآورده خواهد شد؛ البته اگر این ذکر را هنگام گره زدن سبزه گفته باشد. «سیزده به در، سال دیگر، خانه شوهر، بچه به بر.» ولی زنان برای نیت های دیگر مثل زیارت کربلا و مشهد هم این کار را انجام می‌دادند. (مستوفی،۱۳۸۴:ج۱، ۳۶۶).

زیاد شدن عشق میان عروس و داماد با ریختن خاک قند در کاچی روز پاتختی

به گفته کلثوم ننه اگر خاک قندی را که از میان سائین کله قندها حاصل می‌شود، برای درست کردن کاچی و قیماق که برای روز پاتختی به مادر زن می‌دهند به عنوان هدیه به کار می‌برند و عروس و داماد از آن خورده عشق آن ها نسبت به یکدیگر زیاد خواهد شد (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۳۴۳).

کوزه شکستن پشت سر مهمان

کاش ملت ایران آنچه خمرهٔ لب پریده و مودار و هر چه تاپو و دیزی کهنه داشت همه رادر بدرقهٔ این مهمانان ناخوانده که به هیچ وجه دل نمی کندند، ایران راترک می گویند (همان، ج۳، ۲۵۸)

در گذشته بر این باور بودند که اگر پشت سر میهمان کوزه یا خمره بشکنند دیگر بر نمی گردد. (شهری،۱۳۷۹،ج۳، ۲۵۸).

ب) باورهای مذهبی

هرکس قرآن رانیمه کاره بخواندمقروض می‌شود.

کمتر کسی بودکه سوادداشته باشدوماه رمضان ختم نکندحتی درمیان عوام معروف بودکه هرکس خواندن قرآن رادرماه رمضان شروع کندونیمه کاره رهاکند،مقروض می شود(مستوفی، ۱۳۸۴،ج۱، ۳۲۷).

۲- آداب ورسوم عامیانه

به طور کلی می توان آئیین و رسم را این گونه تعریف کرد که : مجموعه ای از شیوه ها، قواعد و قوانینی است که نه تنها حرکتی برخلاف عرف معمول جامعه نباشد بلکه در حدی تکرار شده باشد که انجام این اعمال کاملا معمول شده باشد و جزو لاینفک رفتارهای مردم آن جامعه محسوب می شود. وقتی در تعریف آئین و رسوم به معادل هایی همانند قانون و قاعده برخورد می کنیم باید این نکته را مد نظر داشته باشیم که به دنبال اعمال و رفتارهایی باشیم که علاوه بر معمول بودن انجام دادن آنها، تخطی و عدم تبعیت از آن خارج شدن از دایره ی قانون به حساب بیاید. قسمت بزرگی از رسوم و آئین های ایرانی قدیم در قرن چهارم همچنان به قوت خود باقی بوده بازماندهٔ اصول طبقاتی ایران قدیم در برخی از دربارها هنوز رعایت میشد و اعیاد و رسوم ملی خواه در دربارهای سلاطین و خواه

در میان عامهٔ مردم متداول بود از میان امراء این دوره کسی که در اقامهٔ رسوم و اعیاد ایرانی مبالغات شدید می نمود «مرداویچ بن زیاد دیلمی» است. (صفا،۱۳۶۹:۲۲۱ ج۱)

بی تردید آئین ها و آداب و رسوم هر ملت با فرهنگ آن پیوند استواری دارد. بسیاری از این آداب و رسوم و و عقاید اجتماعی، نتیجه ی آمیزش روح آن قوم با مذهب و محیط پیرامون خود و تجربه های تلخ و شیرین است که در طی تاریخ طولانی آن را به دست آورده است. هر چند آئین های ایران کهن، میان ایرانیان تا کنون حفظ شده و چه بسیاری از مراسم و آئینهای امروز ریشه و شکل کهن خود را نگاه داشته اند اما نمونهٔ روشن و بارز رسوم گذشته را می توان در شرح زندگانی من عبدالله مستوفی جست و جو و ملاحظه کرد. بدین منظور این آداب و رسوم را در چند دسته طبقه بندی کرده و هر کدام با ذکر شاهد توضیح داده می شود.

الف) ازدواج

نان و پنیر به کمر عروس بستن

آقای فتح اله مستوفی از جای خود بلند شد و مجلس را ترک کرد، بعد از نیم ساعت بازگشت، دانستیم که رفته است نان پنیر به کمر عروس ببندد. در شب عروسی پسر بچه ای را انتخاب می‌کردند تا نان و پنیر به کمر عروس ببندد و به نظر آنها این کار به سفره عروس و داماد برکت می‌بخشید(مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۳۴۷).

دادن دلمه در عقد کنان

در عقد کنان هایی که دلمه می‌دادند، برادر بزرگتر یا عمو یا دایی داماد با کیسه‌ای که در آن اشرفی یا لامحاله پنج هزاری طلا بود، در قسمت پایین مجلس می‌نشست دو تا قاب بزرگ که در آن‌ها شاخه های نبات چیده شده بودند پیش خود داشت به محض اینکه صیغه عقد اجرا شد برای هر کدام از حاضرین یک دانه پول طلا و یک شاخه نبات در ظروف بلور گذاشته، در سینی های چهارگوش کوچک نزد آن‌ها می‌برند (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۳۴۴).

حضور پیدا نکردن داماد در مجلس

روحانی ها که صیغه عقد را جاری می‌کردند بعد از خواندن صیغه عقد پا سخت نمی‌کردند همین که آنها می‌رفتند صدای ارکستر نظامی که در حیاط دور حوض را گرفته بودند بلند می‌شد من اصلاً بیاد ندارم که در مجلس عقد، مطرب دایره و تنبک زن دیده باشم. تا یکی

دو ساعت مجلس ادامه داشت و حضور داماد، حتی در مجلس مردانه رسم نبود است (همان، ۳۴۴).

فرستادن خلعتی اطرف خانواده عروس

سه چهار روز بعد از عروسی از طرف خانواده عروس خلعتی‌هایی برای پدر و مادرها و برادرها و خواهرها و عموها و عمه ها و رفیقهای نزدیک داماد به ویژه ساقدوش و سلدوش البته با تایید کس و کار داماد فرستاده می‌شد (همان، ۳۵۰).

اعلام شایستگی داماد

در قدیم رسم بوده است که به محض ورود عروس به خانه و دست به دست دادن عروس و داماد که بوسیله پدر داماد انجام می‌شد باید همگی حجله را ترک کرده و فقط عروس و داماد در آنجا بمانند و داماد هم باید زود شایستگی خود را نشان داده و بیرون بیاید و شاهکار خود را به ساقدوش و سلدوش که پشت در منتظر بودند، اعلام کرده و آن ها هم با شلیک تفنگ لیاقت و شایستگی رفیق خود را به همه اعلام می‌کنند وای به حال وقتی که این اعلام عمومی به تاخیر می‌افتاد یا این که صدای تفنگ بلند نمی‌شد (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۳۴۱).

فرستادن کاچی و قیماق در روز پاتختی

در روز پاتختی از خانه عروس کاچی و قیماق برای عروس و داماد می‌برند و این رسم شاید از مراسم ایلاتی و یا ترک ها و قاجاریه به ایران آمده باشد (همان، ۳۵۰).

ملاقات داماد با مادر زن

داماد صبح بعد از عروسی با مادر زن خود که تا آن موقع وی را ندیده بود ملاقاتی داشته باشد و این برای اظهار رضایت از عروس است و رسم بود که مادر زن هدیه ای مانند: ساعت، زنجیر طلا یا انگشتر و از این قبیل چیزها به دامادش بدهد تا همچنین از او قدردانی هم کرده باشد (همان، ۳۵۰).

خواستن زیر لفظی

در قدیم مرسوم بود که مادر داماد در مجلس عقد کنان مقداری پول طلا به عنوان زیر لفظی به دختر می داد (همان، ۳۴۴).

ب) مراسم اعیاد

خوردن آب نیسان در هنگام تحویل سال

هفت آیه قرآن که با سلام شروع می‌شود. سلام علی ابراهیم- سلام مولاً من رب الرحیم- سلام علی آل یاسین- سلام علی موسی و هارون- سلام علی نوح فی العالمین- سلام علیکم طبتم فادخلوها خالدین-سلام علیکم بما صبرتم فنعم عقبی الدار- را در قدح چنین نوشته، با آب باران و نیسان می شستند و در موقع تحویل سال از آن می‌خوردند. روحانی‌ها از این آب دعا در سفره‌ی عید داشتند و پذیرایی عید بعضی از آن ها منحصر به همین آب دعا بوده است(مستوفی،۱۳۸۴،ج۱، ۳۵۷).

به صدا درآمدن توپ های افطار به هنگام دیدن ماه

شب اول ماه شوال اگر ماه تهران دیده نمی‌شد از شهرهای دیگر با تلگراف خبر می‌گرفتند همین که معلوم می‌شد شب عید است، توپ‌های افطار را هر وقت شب که بود به صدا درمی‌آوردند(همان، ۳۳۳).

ج) مراسم تولد فرزند

ختنه کردن طفل در چهل روز اول تولد

رسم ختنه کردن طفل در چهل روز اول ولادت خبر در خانواده های فقیر که تمکن مالی برای برگزاری جشن ندارند متداول نبود در آن موقع دادن اسباب بازی به کودک مرسوم نبود و مغازه ای هم که اسباب بازی بفروشد اصلاً نبود(همان، ۲۰۶).

د) مراسم روضه خوانی

معمول بودن روضه خوانی در شب های محرم و صفر

از این قبیل روضه خوانی‌ها در شب و روز در دو ماه محرم و صفر به خصوص در دهه‌ی اول محرم و در دهه‌ی آخر صفر، بسیار بود که کمابیش شبیه به هم بودند (مستوفی۱۳۸۴، ج۱، ۲۸۲).

سینه زنی در عزاداری ها

یکی در عزاداری های تودهٔ مردم، مخصوصاً داش ها، سینه زنی بود (همان، ۲۷۷).

دید و بازدید دسته های عزاداری

در این اواخر به خصوص در اوایل مشروطیت که تحبیب بین هم وطن‌ها یک اصل شده بود اکثر دسته‌های محله‌ها شب به دید و بازدید هم می‌رفتند و با علامت و تمام افراد

مبرز خود و مشعل و فانوس به محله‌ی دیگر می‌رفتند و از آن محل هم با طبق های چراغ و دسته های گل و طبق های گلاب به استقبال می آمدند (همان، ۲۷۹).

تعزیه خواندن شاهزادگان و اعیان

از شاهزادگان و اعیان و رجال هم هر یک از آن‌ها که وسعت پذیرایی و بساط تعزیه و خود آن ها توانایی پرداخت انعامات قاطرچی و ساربان و نقاره‌چی و موزیکال‌های دولتی که در تعزیه لازم بود داشتند تعزیه می خواندند (همان،۲۹۹).

ادا کردن نذر در مراسم روضه خوانی

ولی روشن کردن شمع در تکیه‌ها و سقاخانه‌ها آن هم در شب معین و به طور اسراف هیچ گونه منطق و عنوان شرعی ندارد. با این حال در شب های عاشورا عده ای دیده می شوند که حتی بعضی از آنان پای برهنه کیسه یا جعبه‌ای پر از شمع در زیر بغل به طرف تکیه ها و مجالس که روز در آنجا روضه خوانی می‌شد می‌رفتند که نذر خود را دربارهٔ روشن کردن چهل و یک شمع در چهل و یک منبر ادا کرده باشند (همان،۳۰۱).

۳- طب و طبابت

علم طب که به لطف قریحه‌ی بقراط ابداع شده و از همّت بلند پاستر به درجه‌ی کمال رسیده اشرف علوم این جهانی و ستون خیمه‌ی زندگانی است. (نفیسی، ۱۳۱۷ ، ۱) و آن صناعتی که درباره‌ی بدن انسان از لحاظ بیماری و تندرستی گفتگو می‌کند و دارنده‌ی این علم می‌کوشد بیماری‌ها را تشخیص دهد و به علل آنها پی ببرد و آنها را با کمک داروها درمان کند.

در ایران و هند و یونان و روم و آشور و کلده و مصر و تمام دنیای متمدن قدیم مردم از طب اطلاعاتی داشتند و گاهی به صورت موبد و گاهی به صورت کاهن و ... به طبابت می‌پرداختند. (نجم‌آبادی، ۱۳۱۴، ۲)

در قدیم گروهی علت بیماری را وارد شدن روح خبیث در بدن بیمار تصور می‌کردند و به همین جهت بیمار را آن قدر می‌زدند که روح خبیث بیرون رود و بیشتر اوقات روح مریض با روح خبیث با هم خارج می‌شدند (تاج‌بخش، ۱۳۸۱: ۹۳)

آبله کوبی نکردن بچه ها

در این دوره اطبا معتقد بودند که نباید بچه ها رادر سن کم آبله کوبی کرد. (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۱۵۶).

اصغر گاهی غوره می‌خرید، چند دانه آن را نگه می‌داشت تا منو برادرم را می دید روی آجرها دراز می شد غوره را به ما داده و با یک لحن خیلی مودبانه که دو سه جمله دعا هم ضمیمه آن بود، می گفت این‌ها را توی چشم من بچکانید (همان، ۱۶۷).

زالو درمانی

طشتی از آب ولرم آوردند و پاهای مرا در آب نیمه گرم شست و بعد با پارچه خشک کرد و دستور داد به هر پایی دو سه تا زالو بیاندازند، پنج قران هم به او دادند (همان، ۴۵۳).

بالاخره دو قلم دوا را که سائیده و حاضر بود با تخم مرغها خمیر و کرباس را از میان دو تاکرد و این ضماد را روی آن کشیده به دور پاها بست (همان، ۴۵۲).

کشیدن دندان به وسیله سلمانی ها

عامه مردم به گذاشتن دندان عاریه عادت نکرده بودند سلمانی ها همچنان مشغول به کشیدن دندان بودند و با کلبتین ساخت اصفهان کار خود را بدون هیچ تزریقی انجام می‌دادند و بعضی از آنها واقعاً در کار خود مهارت بسیاری داشتند (همان، ۵۲۹).

حجامت کردن

گفت باید حجامت کرد، بعد از رفتن مریض گفتم آقا اگر تجویز حجامت برای اخراج خون است از رنگ و روی مرد معلوم است که در تمامی عروقش یک مثقال خون نمانده اگر مقصود بادکش است این مرد خرمن حیاتش را به باد داده...(همان، ۱۵۲).

حجامت آن بود که میان دو کتف را با شاخ بادکش کرده و سپس به جای آن تیغ زده و از آن خون می‌گرفتند و زفت هم چیزی شبیه قیر بود که در درمان کچلی به کار می‌بردند و جراح و رگ زن و دلاک هم معمولا سلمانی ها بودند که کشیدن دندان و قبول معالجات دیگر می‌کردند (شهری، ۱۳۷۹، ج۳، ۳۰۴).

۴- مشاغل

سبزی فروشی

سبزی فروش ها نیازی به تزئین خارجی نداشته همین که سبزی های خود را مرتب چیده و از پیازچه و ترب سفید که ریشه آن ها را بیرون می‌گذاشتند به صورت کلی در می‌آمد و دکان آن‌ها تزئین می‌شد. (مستوفی،۱۳۸۴: ج۱، ۳۵۴).

خیاطی

از اوایل اسفند بازار ها شلوغ می‌شود، به ویژه بزازی ها مغازه های کفش فروشی و کلاه دوزی، همه به فکر تهیه کلباس برای عید بودند و هر کس در حد توانایی خود سعی کرده و این کار را انجام دهد خیاط ها تا اواسط اسفند سفارش برای دوخت لباس را قبول می‌کردند و از بیستم اسفند به آن طرف بعضی از مغازه ها که سر وکار مستقیم با عید داشتند مغازه های خود را آذین بندی می‌کردند (همان، ۳۵۴).

بقالی

بقالی ها طبق های معلق از سنجد می‌ساخته و دسته های شمع پیهی که با جوهر سبز و قرمز به روی آنها نقش و نگار زده بودند در سرتاسر دکان خود می‌آویختند کپه های کهنه مال قبل را نو و سرطاس‌های برنجی پشت آنها را برق می‌انداخت و پز از نوع حبوبات می‌کردند و در فاصله هر کپه کاغذ زنگی سبز و آبی و سفید لوله می‌گذاشتند (همان، ۳۵۴).

خراطی

خراط ها علاوه بر جبهه دکان که به یک ردیف میانه قلیان تزئین کرده بودند گاز اطاق بازار هم زنجیری آویزان و به آن دایره ای بسته و روی دوره این دایره اقسام میانه قلیان با تراش های مختلف از سروی، شیخ رضایی، کردی و مازندرانی نصب می‌کردند دکان های کوزه و سر قلیان و بادگیر فروش کالاهای خود را مرتب با زرق و برق که به کوزه و سر قلیان می‌زدند لوله های کاغذ که بین کوزه ها می‌گذاشتند توجه مشتری را به خودشان جلب می کردند(همان، ۳۵۴).

۵- بازیها و سرگرمی‌های عامه

بازی‌ها و سرگرمی‌ها نیز ریشه در فرهنگ عامیانه دارد و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است زیرا نشان‌دهندهٔ حالات و ویژگی‌های روحی مردم مختلف می‌باشد.

خرپشته

خرپشته یکی از بازی های داش ها بود.

این داش ها بازی خاصی داشتند که به آن خرپشته می‌گفتند ابتدا قرعه کشی کرده یکی را به عنوان خرپشته ساختن معین می‌کردند و این شخص باید تا جایی که خم می‌شود که دستش را به مکعب پای بچسباند و بقیه دو خیزگرفته یا تکیه دادن دسته ها

به گروه او از رویش بپرند و هر کس کارش را خوب انجام نمی‌داد و خطایی از او سر می‌زند به جای او خرپشته می‌ساخت (همان، ۳۶۵).

گرگ بازی، بلبل بازی، سهره بازی، کفتر بازی و در این اواخر قناری بازی از تفریحات این طبقه و تربیت قوچ و خروس جنگی و جنگ انداختن آنها در سر چهار راهها ومیدان های عمومی هم منحصر به آن ها بود علاوه بر این قاپ بازی و لیس بازی هم از قمارهای مخصوص داشها بود (همان، ۳۰۴).

۶- کنایات عامه

پس بودن هوا و روزگار

زیرکی حاجی ناصر السلطنه به او دستور می‌داد تا هوا و روزگار مالک بودن خالصه پس و حساب او در دیوان محاسبات خودش و پدرش که جزو تجاوز محسوس شد دموکرات بودند (همان، ج۳، ۳۰۱).

پس بودن هوا و روزگار کنایه از مساعد نبودن وقت برای کاری یا پیشرفت دادن مقصودی است (همان، پاورقی).

دندان طمع

ثانیاً خود را در نزد حاجی آقا و پسرش و سرانجام در دموکراس پیش اعضای رئیسه دیوان محاسبات که مخصوصاً به پسر حاجی در دموکراس بسیار معتقد بودند، نیازمند به فروش ملک معرفی کرده دندان طمع آنها را از دارایی خود می‌کشید مهمتر از هر چیز خودش نیز از مالکیت این ملک حرف مفت مردم خلاص می‌کرد (همان، ۳۰۱).

کشیدن دندان طمع کنایه از طرف نظر کردن از کار بی فایده است (همان، پاورقی).

زیرگذاشتن

خلاصه اینکه در مدت ده، دوازده سال، دعوای این و مشتری، و این مستبد و دموکرات، در عدلیه مطرح ئو چندین بار شمش آباد دست به دست گشته و در همه جا ناصر السلطنه حاجی آقای دموکرات را زیر می‌گذاشت (همان، ۳۰۲).

زیر گذاشتن کنایه از مغلوب کردن با حیله و تدبیر خود را از مخمصه خلاص کردن و گیر دادن طرف است و ظاهراً این استعاره باید از زورخانه کشتی ایران بیرون آمده باشد (همان، پاورقی).

پاشنه ترکیده

مردم به پسر رکفلر بیشتر از جوانی‌های رکفلر پیر احترام می‌گذارند، زیرا در او شمایل و ذوق و دانش و معنویاتی دیده می‌شود که در پدرش جمال زادهٔ پاشنه ترکیدهٔ بی سواد که مادی صرفی بیش نبوده، نمی دیدند (همان، ۳۰۵).

پاشنه پای اشخاص که مشغول کارهای صعب و پر مشقت زندگی بوده و دوندگی می‌کنند یا کفش ندارند می‌ترکد و اشخاص مادی جان سخت کم فرهنگ و به کنایه پاشنه ترکیده می‌گویند (شهری، ۱۳۷۹، ج۱، ۱۷۶).

آهن سرد کوبیدن و سنگ در ترازو نگذاشتن

فقط فرخی یزدی بود که به حکم (تخالف تشتهر) تا آخر دوره چهارم، دست از این آهن سرد کوبیدن برنداشت ولی چون همه می‌دانستند چگونه است، کسی هم سنگی در ترازوی او نمی‌گذاشت (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۳، ۳۳۶).

کنایه از کار بی نتیجه کردن است نظیر مهره‌ی کور نخ کردن است (همان، پاورقی).

دست به عصا راه رفتن

آنهایی که جبلتاً یا بر اساس سابقه، اینکاره بودند، خیلی دست به عصا راه می‌رفتند که برگه‌ای از این رویه خود به دست ندهند.کنایه از احتیاط کار بودن و با ملاحظه و پیش بینی وارد کار شدن است(مستوفی ۱۳۸۴، ج۳، ۲۳۷).

باغچه روی‌ها

در هر اداره‌ای که می‌رفتی، از این باغچه روی های آقایان دموکرات ها که مردم را نترسانیده و پارتی بی سواد خود را در آنجا چسبانده بودند جدا می‌شد (همان، ج۲، ۳۱۹).

نان خانه قاضی که سگش دنبال آن را بگیرد

قصد داشتند با این کار نفوذ خود را در مالیه بیشتر کرده، مثل نان خانه قاضی که سگش دنبال آن را بگیرد تا مزمار دست نشانده خود را دنبال این پول فرستاده و او را در این کار مداخله بدهد (همان، ج۱، ۳۴۱). کنایه از این که قاضی از ضنت سگش را نان نمی‌دهد و همین که به فقیر نانی بدهد سگش دنبال مسکن را گرفته نمی‌گذارد به رفاه از آن برخوردار شود(همان، پاورقی).

قاپ کسی را دزدیدن

به او گفتم این خبر را دمکرات ها شاخ و برگ پوشانده به شما داده‌اند، منکر نمی‌شد ولی حقیقت را هم می‌شنید تا دلیل قانع کننده‌ای برای آن نبود باور نمی‌کرد زیرا دمکرات ها به قول عوام (قاپ او را دزدیده بودند) (همان، ج۲، ۳۴۴). «قاپ کسی را دزدیدن» کنایه از فراهم کردن اسبابی است تا هر چه از او بخواهند بکند و هر حرفی را به او بگویند باور نماید (همان،پاورقی).

خر با پیغام آب نمی‌خورد

شاه می‌خواهد روش کار های گذشته او را سرزنش کند و این پیرمرد درویش وحدت طلب را به وظایف خود واقف کند و به او بفهماند مشاوره با سکوت منافات دارد و «خر با پیغام آب نمی‌خورد»(همان، ۱۴۳).

یک تکه نان شدن

میرزا کاملا آرام شده بود با این حال برگشت تا اثر شکست را در چهره دربان مشاهده کند و شاید به ریشش بخندد ولی از او اثری نبود یک تکه نان شده بود و سگش خورده بود (همان، ۵۹). نظیر روغن بود و در زمین فرو رفت کنایه از پنهان شدن شخص از انظار و مفقود شدن چیزی است که آنچه پی آن بگردند پیدا نکنند (همان، پاورقی).

خر خود را دو سره کرایه بستن

ای کاش به همین سر کشی و کوتاهی در حق رعیت دیگ طمع افسران از جوش می‌افتاد، آقایان خر خود را دو سره کرایه می‌بستند و به دولت تعدی می‌کردند (همان، ۱۰۲).

جنگ سر شخم به از دعوای سر خرمن

جناب آقا برای عضویت این مجلس تعیین شده ولی چون احساس کرد که این دارالشرای کبری مقدمه اقدامات دیگری است که در نتیجه مخالف مصالح وحدت طلبی او است «جنگ سر شخم را بهتر از دعوای سر خرمن دانست (همان، ۱۱۱). دعوای سر شخم بهتر از دعای سر خرمن است کنایه از آن است که اگر کاری با سلیقه ات جور نیست از همان اول وارد آن کار نشوی بهتر از آن است که مثلا سر خرمن موقع جمع آوری حاصل زحمت یک ساله قرار داد را برهم بزنی و کارها را از نسقی که گرفته خارج نمایی(همان، پاورقی).

نخود توی شله زرد

بدتر از همه چیز اینکه آقایان لباس رسمی و فراک با خود نیاورده بودند تا در سرریز نخود توی شعله زرد نباشد (همان، ۱۴۱).

نخود توی شعله زرد، کنایه از داخل شدن کسی یا چیزی در جماعت یا چیزهایی است که نامتناسب باشد(همان، پاورقی).

آروق بی جا زدن

باید کارهای تک تک آنها را زیر ذره بین قرار بگیرد و بر اساس قانون با آنها رفتار شود تا از این به بعد هیچ کس جرات نکنند از این آروق های بی جا زده و برای کشور ایران خواب تجزیه ببینند (همان، ۵۰۱).

آروق بیجا کنایه از کار بی رویه کردن است(همان، پاورقی).

گربه رقصانی

در این شهرکسی نیست که محرک گربه رقصانی های مشارالملک در کابینه صمصام السلطنه و اجتماع مسجد شاه و هرزه گی های بازاری‌ها و سنگر بندی گلدسته و بام مسجد و مهاجرت به حضرت عبدالعظیم را نشناسد(همان، ج۳، ۲۱). دختر بچه ها گربه را قنداق می‌کنند و سر دست گرفته می‌رقصانند (گربه رقصانی) کنایه از کارهای بیمغز و مایه بچگانه است که برای تعمیه مردم به آن اقدام کنند (همان، پاورقی).

دیگی که سر من برای آن نمی‌جوشد سر سگ در آن بجوشد

حضرت اشرف هم به حکم مثل معروف (دیگی که سر من برای آن نمی‌جوشد سر سگ در آن بجوشد) راضی شد که برای آن مستشار بلژیکی بیورد (همان، ۵۰). جوشیدن سر کسی برای کار کنایه از علاقه داشتن او به آن کار است (همان، پاورقی).

مهره کور نخ کردن

از نخ کردن این مهره کور انتشار کمونیست جهانی برای خود و ملت خود چه نتیجه ای می‌خواهید بگیرید؟ (همان، ج۳، ۳۹۵).

مهره سوراخ نکرده را مهره کور می‌گویند البته از مهره بی سوراخ نخ بیرون نمی‌رود. (مهره کور نخ کردنکنایه از صرف وقت در کار بی نتیجه است)(همان، پاورقی).

۷- ضرب المثل‌های عامیانه

ضرب المثل «جمله‌ای است مختصر،مشتمل بـر تـشبیه یـا مضمون حکیمانه که به واسطه روانی الفاظ،روشنی معنی و لطافت ترکیب،بین عامه مشهورشده و آن را بدون تغییر یـا بـا تـغییر جزئی در محاورات خود به کار برند». (بهمنیار، ۱۹:۱۳۸۱) ضرب المـثل‌ها را مـی‌توان به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایه‌های دانش عامه به شمار آورد، زیرا در بیش‌تر زبان‌ها و در مـیان بـیش‌تر اقـوام رواج دارند و در زبان فارسی نیز کاربردی گسترده پیدا کرده‌اند.ضرب المثل‌ها،در گفت‌وگوی روزمره،به عنوان پشتوانه‌ی درسـتی دیـدگاه افراد، و گاه نشانه‌ی بالا بودن ادراک و فهم گوینده به شمار می‌آیند؛درحالی‌که بیش‌تر آنـها، برپایه‌ی گـفته‌هایی اسـت که سینه‌به‌سینه منتقل شده و کم‌تر پشتوانه‌ی علمی و منطقی دارد. ضرب المثل ها، زیر مجموعه فرهنگ مردم و فرهنگ مردم، یکی از عناصر مهم هویت ساز است.

- **هر جا بروی آسمان همین رنگ است**

او گفت: ایران کجاست؟ گفتم مملکتی است که تا اینجا هزار ورست فاصله دارد. بسیار متعجب شد و پرسید آنجا آفتاب ستاره هست؟ گفتم:« هر جا بروی آسمان همین رنگ است».

در اینجا این ضرب المثل به معنی خود استعمال نشده است معنی کنایه ای آن اکثر محاورات می‌آورند و عبارت از بی تغیر بودن وضعی است که کسی از آن راضی نبودهو می‌خواهند کاری کنند که وضعی بهتر شود و برای فهماندن بی نتیجه بودن اقداماتش به او می‌گویند هر جا بروی آسمان همین رنگ است(مستوفی،۱۳۸۴، ج۲، ۱۲۸).

- **مار از پونه بدش میاد دم سوراخش می‌رود**

ولی فوراً به یاد مثل «مار از پونه بدش میاد دم سوراخش می‌رود» افتاد دیده چون هیئت در این میهمانی‌ها در اصل مهمان نیست و تا حدی سمت میزبانی دارد(همان، ۱۴۱).

- **جلوی ضرر را از هر جا بگیری سراسر نفع است**

و چند بار مثل معروف «جلوی ضرر را از هر جا بگیری سراسر نفع است» را تکرار کرده (همان، ۲۳۴).

- **از مار به عقرب پناه برده بود**

در اصل مشاور الممالک در مذاکره با ایزولسکی بر خلاف مثل معروف، از مار به عقرب پناه برده بود (همان، ۲۵۴).

- **مرگ حق است ولی برای همسایه**

و هیچکدام راضی نمی‌شدند که در دهات ساکن باشند و همه روستان نشینی را برای همکار و «مرگ را برای همسایه، حق خواهند دانست» (همان، ۲۶۵). معنی آن معلوم و مورد استعمالش جایی است که کسی اصل مسلمی را که اجرای آن زحمتی دارد نسبت به خود رعایت نکند و دیگران را به اجرای آن وادار نماید.

- **گنجشک یک پولی انا اعطیناک نمی‌سراید**

مگر نشنیده‌اید که کفتر یک عباسی با کریم نمی‌خوانند و«گنجشک یک پولی انا اعطیناک نمی‌سراید» و «او صد دینار آتش طاقه شال ترمه بیرون نمی‌آید».

- **هر کس تنها به قاضی برود راضی برمی‌گردد**

آقای ژنرالیسیم! تنها آن هم نزد هم عقیده های خود به قاضی نروید زیرا در این محاکمه طرف های شما حاضر نیستند و در حقیقت شما در میدان خالی مبارز طلبیده اید! (همان، ۳۹۳).

- **اگر برای من آب ندارد برای تو که نان دارد**

آورده اند که روزی حاجی خودش تنها به سر قناتی که داده بود حفر کنند رفت و از کارگری که چرخ می‌کشید پرسید «این قنات به آب رسیده است؟» در جوای می‌گوید: «آب کجا بود؟ حاجی میرزا آقاسی بی‌خودی ما را معطل کرده است ما داریم برای کبوترهای خدا لانه می‌سازیم» و حاجی به گفته است:« بنده خدا برای من آب ندارد، برای تو هم نان ندارد؟» و این جمله از آن روز به بعد به صورت مثل درآمده است(همان، ۴۹).

اگر برای من آب ندارد برای تو که نان دارد. کاربرد: ۱- این مثل به صورت عقیده و نظر در مور کاری ابراز می‌شود که شاید برای شخص در ظاهر فایده نداشته باشد، اما سود و منفعت آن به صورت نهایی عاید دیگران خواهد شد ۲-گاهی نیز به طعنه، این مثل را درباره کسی می‌گویند که کاری بی فایده را انجام می‌دهد؛ کاری که سودی برای دیگران ندارد، اما انجام دهنده کار، آن را دهانی کند؛ زیرا حداقل برای او سود و درآمدی دارد. معنای لغت مقنی: چاه کن(رحماندوست، فوت کوزه گری، ج۱، ۱۴۸).

- **علف باید به دهن بزی خوش بیاد**

چون خانم ها رو می‌گرفتند پس به جز مادر و خواهر و عمه و خاله و برادر زاده و خواهر زاده خودش زن دیگری را ندیده بود و هر چند نصیبش می‌شد راضی بود وقتی هم که «علف به دهن بزی شیرین می‌آمد به دیگران هیچ ربطی نداشت»(همان، ۲۱۱).

جواب کسی که ایراد به اظهار عشق علاقه نبایست بکند. پیکی مجنون را از عشق لیلی منع نمود که نه جای خواستن دارد! جواب داد او از دیده مجنون بای به جمال لیلی نگاه کنی و این سخن که علف باید به دهن بزی شیرین بیاید (قند و نمک، شهری، ۴۲۳).

- **در دیگ باز است حیای گربه کجا رفته است**

اکثر آن‌ها لقبی هم دست و پا و شکر پنیر داخل مویز می‌کردند مستوفی های تازه کار همین که در دیگ باز دیدند، حیا را کنار گذاشتند و مشغول دلالی و مواجب گذراندن شدند. (همان، ۴۸۷).

وقتی گربه بی حیاست، در دیگ را چرا محکم نمی‌نمائید. اگر قرار است در این امر ساده هم به شورای امنیت رجوع کرد، پس این کار را چه موقعی می‌خواهند انجام دهند (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۳، ۳۵۷).

۸- لغات و اصطلاحات عامیانه

اصطلاحات عامیانه واژه ها و کلماتی هستند که در زبان و گفتار مردم به معنایی قاموسی و فرهنگ نامه ای به کار می روند اگر چه می توان آنها را از نظر ادبی مجاز، یا اغراق، شمرد اما در هر صورت به دلیل رواج عام جزو فرهنگ مردم درآمده است. خطیبی در کتاب فن نثر خود و در تعریف نثر محاوره ای چنین می نگارد: « در این نوع نثر (محاوره ای) نه در انتخاب الفاظ و نه در بیان معنی، ضوابط و قیودی وجود ندارد.. گوینده کلیهٔ تعبیرات و لغاتی را که زبان محاوره مرتجلا در دسترس اندیشهٔ او می گذارد به کار می برد معانی در قالب جمله ای ساده که در آن جز قواعد کلی زبان، ضوابط دیگری مراعات نمی شود، بیان می گردد، جمله نیز با نظمی بسیار ساده و ابتدایی در رشتهٔ کلام جای می گیرد، هدف غایی در این نوع کلام آن است که مقصود را به ساده ترین وجه، به صورتی که از آن به فصاحت و بلاغت عوام تعبیر می شود، بیان نماید.» (خطیبی،۱۳۸۶:۵۳)

رنگ کردن کسی

ولی حاجی ناصر السلطنه، از راه دیگر درصددرنگ کردن حاجی آقا برآمده و در تحت شرایط دیگری، دوباره ملک را تصرف حاجی آقا داد.

در دوره‌ای که اسب و قاطر و الاغ در طویله انسان زیاد بود سئیسی هم یکی از مشاغل آزاد بود سئیس ها اکثر مردمان چاخان و زبان باز بودند که اگر می‌خواستند سئیسی را به زبان باری معرفی کنند می‌گفتند: این از آن هاست که خر را رنگ می‌کند و عوض قاطر می‌فروشد و یا می‌گفتند: یکی از آن خر رنگ کن هاست کم کم این اصطلاح در انسان هم معمول شد هر کس در معامله فریب می‌خورد می‌گفتند یا رو خوب رنگت کرده است، یا به عبارت دیگر ساده خوب خرت کرده و فریبت داده است. (مستوفی،جلد۳:۳۹۲)

گزک

و الا تلافی و معامله متقابله، در نوبت دیگر که گزک دست رضا می‌افتاده کار سختی نبوده است. حقا به از رودخانه نهر خاصی است که از دهنه رودخانه جدا شده و برای دهی می‌آید، یا به وسیله انشعاب از نهری که برای ده دیگری می‌رود، این انشعاب را گزک می‌گویند. ممکن است چندین گزک از یک نهر منشعب شود. اگر آب به قدری نباشد که به قدر کافی به همه برک ها برسد، صرفه همگی در این است که آب را از حیث مدت قسمت کنند. مثلاً کلیه آن را به چند ساعت قسمت کرده هر یک از شرکاء در نوبت خود از تمام آب استفاده کند. این تقسیم را گزک موسوم کرده‌اند. به تدریج این اصطلاح عمومی تر شده و تقسیم آب یک ده را که هر روز و در مکان هایی که آب کم است هر ساعت آب ده متعلق به کدام بند است به گزک موسوم کرده اند و در این موارد گزک به معنی نوبت است. (گزک دست کسی افتادن) کنایه از فرصت تلافی یافتن و از موقع برای معارضه به مثل استفاده کردن است. «بالاخره گزک دست من می‌افتد» از امثله معروف روستایی است. نظیر (گذار پوست به دباغخانه می‌افتد) یعنی موقع تلافی از دست نرفته است نوبت من هم خواهد رسید(همان، ۳۲۴).

نه ها گفت نه نه

ولی بر خلاف انتظار، این فرد هیچ جوابی به میرزا نداد یا به اصطلاح شیرازی «نه ها گفت نه نه» مثل این بود که اصلا حرف‌های میرزا را نشنیده و اگر هم شنیده متوجه نشده است.

کلمه «ها» در لهجه شیرازی معانی مختلفی دارد که طرز ادای آن معنی را مفهوم می‌کند و یکی از آن‌ها «آری» است و وقتی به ابله ترکیب می‌کنند و در موردش به کار می‌بندند بسیار قشنگ و مثل «ها» در موارد مختلف که طرز ادای آن معنای منظور نظر را می‌فهماند زیاد استعمال می‌شود. زن های شیرازی موارد استعمال را طرز ادای (ها، بله) و «ها» را بهتر از مردها شناخته و بهتر به کار می‌بندند (مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۶۲)

جونمرگ مرده

میرزا دیگر تاب نیاورد و مثل انار ترکید و گریه سر داد و با هق هق گفت: «قربان این ملوهائیکه دور خودت جمع کرده‌ای، این قدر شکلک درمی‌آورند که آدم راه خانه‌اش را گم می‌کند تا برسد به پس و پیش شعر» و با اشاره به طرف رفیق درباری‌اش اضافه کرد:«این جونمرگ مرده هم امروزه خرش را گلوی خر این ها بسته است...»

«جوانمرگ مرده» نفرین و اصل آن همان جوان مرگ شده نفرین معروف است که در اصطلاح بازاری شیرازی «جونمرگ» مرده اش کرده اند(همان، ۶۳).

خاله قزی

این آقا باجی و آقا داداش به مادرم خاله قزی می‌گفتند و مادرم هم با آن ها مهربان بود، کار زندگی آنها از هر حیث ردیف بود.

خاله قزی و عمه قزی و دایی قزی با اینکه ترکی است، بجای دخترخاله، دختر عمه و دختر دایی و دختر عمو در فارسی مصطلح بود و قوم و خویش ها همدیگر را به این نام‌های خودمانی می‌خواندند. مثلاً اگر مردی دختر عمویش زنش بود همیشه به او عموقزی می‌گفت(همان، ۱۸۴).

سر واکنک

مگر این اقایان همان ها که در تهران بودند و خوش محضر و بذله گوی بودند نیست؟ چرا هر چه سوأل می‌شود به اختصار برگزار می‌کنند و جواب های سر واکنک می‌دهند.

شاید برای شما هم اتفاق افتاده است که در مجلس گاهی بی دلیل و گاهی با دلیل باطنی که از حضار کسی از آن خبری ندارد، نمی‌خواهد با گرمی وارد صحبت شود و ترجیح می‌دهد با اینکه در میان جمع نشسته، دلش جای دیگری باشد اگر در چنین حالی یکی از پر چانه‌های مجلس با او طرف شود، جواب‌های او خیلی مختصر و اکثر جز بلی یا

خیر چیز دیگری نخواهد بود این طرز جوابها را در اصطلاح عامیانه (سروکنک) یعنی جوابی که شر شخصی پرچانه را از سرش بکند می‌گویند(همان، ۴۷۸).

به از شما نباشد چه هفت جوش خواهد شد؟

فکرش را بکنید رئیس وزرای آن دوره که در رزائل اخلاقی سرآمد و خصوصیات هفت وزیر دیگر در آن جمع شده بود «به از شما نباشد» چه هفت جوش خواهد شد؟

این جمله در میان عوام شهری و دهاتی ها در موردی که کسی در غیابش تمجید و تحسینی می‌کنند برای تعارف و مجامله با مخاطب رایج است. (همان، ج۳، ۱۰۳).

این که قوارش قواره این کار نیست

یک نفر آمد و گفت: شنیده ام سیه دار رئیس وزراء می‌شود! مدرس که خود از هر کس بهتر از این موضوع مطلع بود. گفت؟!... (این که قوارش قواره این کار نیست).

قواره در اصطلاح خیاطی پارچه نبریده است که مثلا برای یک دست لباس یا یک پالتو اندازه باشد. در لباس هم که به تن کسی موزون بیاید این اصطلاح را به کار می‌بندند. درست به قواره، یعنی اندازه اوست. در اصطلاح میدان کهنه ای اصفهانی که فتحه قاف را به ضمه تبدیل می‌کنند کنایه از موزون بودن و رسائی و کفایت شخصی برای کار است و قواره‌اش قواره این کار نیست، یعنی قواره لیاقت و کفایت او با این کار مناسب نیست، یا به عبارت ساده تر از عهدهٔ این کار برنمی‌آید(همان، ۱۵۶).

دستمسک و دستمسک کرده

زیرا نه وزرا راضی می‌شدند از مذاکرات مسکو به حضار اخبار را بگویند و نه مجلس ایده اش را بیان کرد که سپه دار آن عقیده را به قول خودش، دستمسک ودستمسک کرده، و به علیه سیاست یک طرفه اقدامی کند.

دستک درست کردن در اصطلاح عوامانه به معنی شاخ و برگ قرار دادن و در نتیجه مستمسک تراشیدن است. سپهدار یک قسمت از این اصطلاح عامیانه را به کلمه مستمسک می چسباند و در صحبت های معمولی خود به کار می‌برد(همان، ۱۸۰).

دنگش

یک روز این رفیق دنگش گرفته بود که با حاجی میرزا خلیل درباره طبابت شوخی کند.

این جمله را اکثر به همین عبارت استعمال می‌کنند با« دیوانگیش گل کرده» بود تقریباً برابر و هر دو به معنی «چلچلی کردن» و هر سه به معنی از راه مزاح کارهای بی منطق کردن و حرف های بی منطق گفتن است(همان، ۵۳۰).

هپرو

تا شب عید آقایان در حدود نصف این دوازده میلیون تومان را (هپرو) کردند.

«هپرو» لغتی است که اصل و ریشه و شجره نامه ندارد و بنابراین معنای لغوی آن برای آن سراغ ندارم در لهجه عامیانه وقتی مال زیادی صرف کارهای بیهوده و خرج های بی مورد شود می‌گویند هپرو شد(همان، ۴۹).

بیکار قلی

تا این وقت هیچ گونه سابقه و شغل و کاری در هیچ اداره‌ای نداشت، بیکار قلی این در و آن در پرسه می‌زد، ولی از فن جفت و جدا و پشت هم اندازی بی بهره نبوده است.

قلی لغت ترکی و به معنای غلام است. بیکار قلی یعنی بیکاری نوکر و غلام وفادار او بود. یا بهتر بگویم او نوکر و غلام وفادار بیکاری بوده است(همان، ۳۲۴).

۹- تصنیف‌های عامیانه

مردم پایتخت این اشعار را به طور تصنیف می‌خواندند:

شاه کج کلا رفته کربلا گشته بی بلا
نان شده گران یک من یک قران یک من یک قران
ما شدیم اسیر از دست وزیر از دست وزیر(مستوفی، ۱۳۸۴، ج۱، ۱۱۰).

اشعاری هم برای این غزل ساختند و بچه ها در کوچه بازار خواندند از این قرار:

ستاره کوره ماه نمی‌شه شاهزاده وچه شاه نمی‌شه
تو بودی که پارک می‌ساختی سر در ولاک می‌ساختی؟!
پشتتا دادی به پشتی صارم الدوله را تو کشتی
کفشاتا گیوه کردی خواهراتا بیوه کردی!(همان، ۱۷۷).

در سال ۱۲۹۹ کسوف کلی در ایران رخ داد که تاکنون همانند آن در ایران به وقوع نپیوسته بود به طوری که چند شعر عامیانه هم برای این واقعه آسمانی ساخته شده بود که کودکان تا مدتی در کوچه های می‌خوانند:

دیدی؟ واخ واخ! نترسیدی؟ واخ واخ!
عالم سیاه شد واخ واخ کوکب پیدا شد ! واخ واخ

ماه ربیع الثانی و جمادی الاولی سپری شد. اما باز هم از اصلاحات خبری نشد و بچه ها این اشعار عامیانه را در کوچه ها می‌خواندند.

آبجی مظفر آمده با ترکای... آمده
در در در شا ببین امیر بهادر شاببین
ظرظرظرشا ببین شازده ناظر شاببین(همان، ج۲، ۱۰)

این شعر بر زبان ها افتاده بود و بچه ها در کوچه ها می‌خواندند:

چای روس بیر بیوک فنجان گتر ای ممد جعفر! تزول قلیان گتر

ولی من تا به حال نشنیده ام که کسی این قدر بی باک باشد که علی روس الاشتهاد از این «دروغ های بی حد و گرگ های سر افراز» که نظیر (شتر بر کک نشست و رفت شیراز) تحویل همقطاران خود یعنی دیگر لردها بدهد (همان، ۲۶۴).

بشکن بشکن یکی از ترانه های عامیانه است و بسیار مفصل است و روایات گوناگونی در ن بیان شده و هدایت تنها چند سطری از آن آورده شده است:

بشکن من نمی‌شکنم بشکن
اینجا تهرونه بشکن قر فراونه بشکن
برای تاجرا بشکن دوای آجرا بشکن

این ترانه با دف یا ضرب یا دایره زنگی اجرا می‌کردند و نوازنده آن دف یا ضرب آن را می‌خواند اما کلمه (شکن) را دیگران با او می‌خوانند ترانه این طور تلفظ می‌شود.

اینجا می‌شکنم یار گله داره
اونجا می‌شکنم یار گله داره
هر جا می‌شکنم یار گله داره

نتیجه گیری

همان طور که گفته شد فرهنگ عامهٔ هر قوم نشان دهندهٔ هویت آن قوم است و از عناصری نظیر آداب و رسوم، باورها و معتقدات مختلف شکل می‌گیرد و شناخت این عناصر به حفظ و شناخت هویت و ارزشهای جامعه کمک می‌کند، ازاین روتحقیق، بررسی و تحلیل این عناصر از ارزش و اهمیت فوق‌العاده ای برخوردار است. «کتاب شرح زندگانی من»

ریشهٔ عمیق در فرهنگ مردم دارد ؛ زیرا عبدالله مستوفی در عصرقاجار و در بطن جامعهٔ آن زمان زندگی کرده است، بسیاری از باورها ی مردم این دوره، در مورد مسائل مختلف زندگی اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، و سیاسی و هم چنین آداب و رسوم و تجربیات آن ها را انعکاس داده است. با مطالعهٔ این آثر می توانیم به این نکته برسیم که این نویسنده با دانش فراوان و ارتباطی که با مردم روزگار خود داشته است، فرهنگ عامیانهٔ عصر خود را به بهترین نحوی در آثارش انعکاس داده است و با این کار اطلاعات گسترده‌ای را در مورد فرهنگ عامه در اختیار خواننده گذاشته و نیز در می‌یابیم که با گذشت زمان برخی از این عناصر ازبین رفته اند یا تغییر کرده اند و یا چیزهایی به برخی از آن ها اضافه شده است. اما برخی از عناصر هم به قوت خود باقی ماندند و گذر زمان هیچ تحولی در آن ها ایجاد نکرده است.

منابع و مأخذ

۱. **آرین پور، یحیی. (۱۳۷۵).** *از صبا تا نیما، تاریخ*، **۱۵۰ سال ادب فارسی. تهران:انتشارات فرانکلین.**

۲. بیهقی،حسینعلی (۱۳۶۵). ***بررسی و پژوهش فرهنگ عامه ایران***، مشهد: اداره‌ی موزه‌های آستان مقدس رضوی.

۳. بهمنیار،احمد (۱۳۸۱)، ***داستان‌نامه بهمنیاری***، چ سوم،تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۴. پراپ، ولادیمیر(۱۳۷۱)، ***ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان***، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، چ اول، انتشارات توس.

۵. **تاج بخش، احمد.(۱۳۸۱).** *تاریخ تمدن و فرهنگ در ایران از اسلام تا صفویه.* **شیراز: انتشارات نوید.**

۶. خطیبی، حسین، (۱۳۸۶)، ***فن نثر در ادبی پارسی***، تهران، انتشارات زوار.

۷. رحماندوست، مصطفی. (۱۳۸۶)، ***فوت کوزه گری***. تهران: انتشارات مدرسه.

۸. راوندی، مرتضی،(۱۳۵۶)، ***تاریخ اجتماعی ایران***، دوره ی دو جلدی. چ چهارم، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۹. **روح‌الامینی، محمود. (۱۳۶۵).** *زمینه فرهنگ‌شناسی*. **تهران: انتشارات عطار.**

۱۰. شهری، جعفر. (۱۳۷۹). ***قندونمک***. چاپ اول. تهران: انتشارات وزیری.

۱۱. صرفی،محمدرضا (۱۳۸۳)، ***بازتاب باورهای خرافی در مثنوی***، چ اول ،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگ.

۱۲. صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)، ***تاریخ ادبیات ایران***، انتشارات فردوس.

۱۳. مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۴). ***شرح زندگانی من***. تهران: انتشارات زوّار.

۱۴. مصاحب، غلامحسین. (۱۳۴۵). ***دائرةالمعارف مصاحب***. تهران: امیرکبیر.

۱۵. میهن دوست، محسن. (۱۳۸۰). ***پژوهش عمومی فرهنگ عامه***. تهران: توس.

۱۶. نجم آبادی، محمود. (۱۳۱۴). ***مقدمه تحفه حکیم***. تهران: انتشارات مترجم.

۱۷. نفیسی، علی اکبر (ناظم الاطبا). (۱۳۱۷). ***پزشکی نامه***. تهران: خیام.

۱۸. وارینگ، فیلیپ. (۱۳۸۳). ***فرهنگ خرافات*** (عجیب ترین خرافات مردم جهان). ترجمه و گردآوری احمد رجحان. تهران: مترجم.

پیکرگردانی امیرارسلان نامدار

سهیلا صلاحی مقدم[1]
مریم اسپرهم[2]

چکیده:
امیرارسلان نامدار از قصه‌هایی است که در مجموعهٔ ادبیات عامیانه و رمانس می‌گنجد. این داستان را نقیب‌الممالک نقّال دربار ناصرالدین‌شاه قاجار، نوشته است. از نکات قابل‌توجه در این رمانس، دگرگون شدن چهره یا در اصطلاح ادبی "پیکرگردانی" شخصیت است که پیوند عمیق با ماهیت شخصیت‌ها دارد. در این مقاله، پیکرگردانی و انواع آن یعنی پیکرگردانی‌های انسانی، پیکرگردانی‌های نباتی، پیکرگردانی‌های حیوانی و پیکرگردانی‌های دیوان و پریان در داستان امیرارسلان نامدار بررسی شده است، نتیجهٔ به دست آمده نشانگر این است که در این قصه بیشترین سهم حوادث را وقوع انواع پیکرگردانی تشکیل داده است و از میان انواع پیکرگردانی، پیکرگردانی‌های دیوان و پریان بیشترین بسامد را دارد. در امیرارسلان نشان‌های دیگری از پیکرگردانی و مظاهر دیده می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: وجود سلاح‌های جادویی، گشودن طلسم‌ها و قفل‌ها، راه‌یافت به درمان‌ها، پیشگویی و غیب‌دانی، معجون‌های شفابخش و پرواز به آسمان.

کلیدواژه: امیرارسلان نامدار، رمانس، پیکرگردانی، ادبیات عامیانه

۱- دانشیار دانشگاه الزهرا
۲- دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد تهران

۱- مقدمه

۱-۱ رمانس

"واژه رمانس (romance) در اوایل قرون وسطی به زبان‌های بومی جدیدی اطلاق می‌شد که ریشه در لاتین داشتند و درعین‌حال در برابر رسمی و عالمانه، یعنی لاتین، قرار می‌گرفتند. واژه‌های romanze, romancar, enromancier به معنای توجه یا تألیف کتاب به زبان بومی بود. به‌تبع آن خود کتاب romanzo, romance, roman, romanz نام می‌گرفت. سپس در تقابل با ادبیات یا آثاری که به لاتین تألیف شده بودند، معنای این واژه گسترش یافت تا ویژگی‌های ادبیات نوشته شده به این زبان‌ها را در برگیرد. بدین ترتیب در زبان فرانسه کهن roman, romant به معنی «حکایت منظوم عشق درباری» آمده است، اما معنی لغوی آن «کتاب عامه‌پسند است». توجه بسیار به عشق و ماجراجویی و نوعی افسارگسیختگی تخیل، ویژگی‌هایی بودند که در آن زمان با ادبیات زبان بومی تداعی می‌شدند. طنین "عامه‌پسند" و "اشرافی" رمانس به‌خودی‌خود در واژه منعکس بود و درحالی‌که موضوع رمانس درباری بود، زبان آن برای همه قابل فهم بود." (بیر،۱۳۷۹: ۷ و ۸)

رمانس شکلی از ادبیات منظوم یا منثور است با ساختاری روایی که در قرن دوازدهم در فرانسه رونق گرفت و به تدریج در کشورهای غربی دیگر راه پیدا کرد. اما به دلیل ویژگی‌هایی که نوع ادبی دارا بود، به دوران خاص محدود شد و بعدها با شکل‌گیری رمان و فراگیری انواع آن کمتر موردتوجه قرار گرفت. در تعاریف زیر از رمانس، به برخی از ویژگی‌های آن اشاره شده است:

"رمانس یا حکایت افسانه‌وار داستانی شاعرانه و خیالی و تغزلی و یا حماسی است که نه اتفاق افتاده و نه احتمال اتفاق افتادنش هست. به دلیل آنکه هیچ نوع دلیل عمیق عاطفی و فکری، خودآگاه و ناخودآگاه بر آن حکومت نمی‌کند." (براهنی، ۳۲:۱۳۴۷)

"رمانس قصه‌ی خیالی منثور یا منظومی است که به وقایع غیرعادی یا شگفت‌انگیز توجه کند و ماجراهای عجیب‌وغریب و عشق‌بازی‌های اغراق‌آمیز یا اعمال سلحشورانه را به نمایش گذارد. "(میرصادقی، ۲۲:۱۳۸۵).

"معمولاً از رمانس داستان عشقی فهمیده می‌شود حال‌آنکه مشخصه اصلی رمانس در مرحله‌ی اول، جنگ‌ها و رشادت‌ها و رفتارهای شهسوارانه و پهلوانانه است و عشق در

مرحله‌ی ثانوی قرار دارد... در رمانس هم مانند حماسه‌ها سخن از نبرد با اژدها و دیوان و غولان است و از سلاح‌های جادویی مثل کمندهای عجیب‌وغریب و از سحر و جادو سخن می‌رود." (شمیسا، ۱۳۸۳ : ۱۲۵و۱۲۴)

۱-۲ امیرارسلان در قالب رمانس فارسی

وجود عناصری در قصه‌ی امیرارسلان سبب شده تا بتوان آن را در قالب اروپایی رمانس نیز گنجاند و این اثر را رمانس فارسی نیز به‌حساب آورد:

۱-۲-۱. زمان و مکان: در رمانس نویسنده به گذشته‌ای دور پرداخته که نسبت به آن دوران علاقه‌مند است. یا به دلیل انگیزه‌های اجتماعی که در دورانی خاص ذهن نویسنده را به خود جلب کرده می‌خواهد با بیان داستان در آن زمان و دوره‌ی به‌خصوص و به رخ کشیدن شکوه آن، کاستی‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و ... زمان خود را برای خوانندگان بارز و آشکار کند. (دلاشو، ۸۳:۱۳۶۶)

در داستان امیرارسلان آنچه از باطن آن فهمیده می‌شود، اشاره‌ای به زمان وقوع جنگ-های صلیبی و گشوده شدن روم توسط مسلمانان دارد و این از پیروزی امیرارسلان بر فرنگی‌ها و تخریب کلیساها و آثار مسیحیت از شهرها به دست او دریافت می‌شود.

در امیرارسلان وقوع حوادث تنها در یک مکان صورت نمی‌گیرد و بخشی از آن‌ها در مصر، بخشی در روم شرقی، بخشی در فرنگ و بخشی در میان قلعه‌های جادویی و سرزمین پریان که عالمی‌ست خیالی اتفاق می‌افتد. در رمانس به سفر از جهت روح جستجوگر بشر اهمیت خاصی داده می‌شود.

۱-۲-۲. زبان: هرچند زبان رمانس‌های اروپایی فاخر و ادیبانه است اما منافاتی با سادگی و شفافی آن ندارد. در رمانس همه چیز بدون کوچک‌ترین پیچیدگی بیان می‌شود. این بدان معنی نیست که از صنایع ادبی بی‌بهره باشد، بلکه زبانی ساده با آرایه‌هایی درخور سادگی آن سبک رمانس را فاخر کرده است.

درباره‌ی زبان به کار رفته در قصه‌ی امیرارسلان نیز مانند رمانس سادگی و شفافیت کاملاً رعایت شده است تا آنجا که زبان آن به زبان مردم عامه و کوچه‌بازاری گرایش پیدا کرده است و به این ترتیب برای توده‌ی مردم قابل فهم و بدون پیچیدگی است. لحن شخصیت‌های کلام آن‌ها هم کاملاً شبیه به هم است و فارغ از اینکه هر کدام از چه مقامی برخوردار هستند، جملاتی همسان در هنگام سخن گفتن به کار می‌برند.

در میان داستان از وجود شعر و سروده‌های شاعرانی چون قاآنی که در آن زمان اشعارش از مقبولیتی برخوردار بوده بسیار استفاده شده است و زبان آن را از حالت تکرار و یکنواختی خارج کرده و زینت داده است.

۱-۲-۳. آداب و رسوم و نحوه زندگی مردم: رمانس درباره‌ی آداب و رسوم و زندگی مردم صاف و شفاف سخن می‌گوید و همان‌طور که در تعریف از رمانس گفته شد، رمانس دوست دارد به ساده‌ترین رسوم مردم نیز توجه نشان دهد و شرط اصلی و اساسی‌اش نشان دادن سادگی زندگی است. (رستمی، فصلنامه دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، س.۲، ش.۴، ۱۱۳:۱۳۸۴)

در قصه امیرارسلان به آداب و رسوم مختلفی در خلال داستان اشاره شده است؛ از نمونه‌های آن می‌توان موارد زیر را ذکر کرد:

- نگه داشتن چلّه‌ی پادشاه گذشته توسط همسر او تا ازدواج بعدی.
- مراسم انتخاب نام برای فرزند به دنیا آمده.
- مراسم استقبال از فرستادگانی که از طرف پادشاهی به دربار آمده‌اند.

همچنین در بسیاری موارد می‌توان به اندیشه‌های خرافی مردم که در آن زمان رایج و معمولاً رنگ دینی به خود گرفته بودند نیز اشاره کرد. اندیشه‌هایی مانند: فال نیکو زدن، نگاه کردن در طالع و ...

۱-۲-۴. وقایع عجیب‌وغریب و سرنوشت محوری: در رمانس حوادث و ماجراهای باورنکردنی و اعجاب‌انگیز بسیاری وجود دارد که همگی آن‌ها گرچه خارج از درک و فهم و غیرواقعی هستند، در دنیایی که ساخته نویسنده است واقعی جلوه می‌کنند. این وقایع که معمولاً در اثر بداندیشی و بدکاری شخصیت‌های سیاه رمانس اتفاق می‌افتند با کمک نیک‌اندیشی و اعمال درست قهرمان و شخصیت سفید رمانس یکی پس از دیگری پشت سر گذاشته می‌شوند و به اصطلاح «ختم به خیر» می‌شوند. زیرا رویکرد رمانس پیروزی خیر بر شر است. نیرویی که در اینجا به کمک قهرمان رمانس می‌آید معمولاً نیروی دین و مذهب است.

نیروی دیگری که در قصه‌ی امیرارسلان حضور دارد، نیروی غیب است.

نقش نیروی سرنوشت در قصه‌ی امیرارسلان کاملاً مطابق با انتظارات یک رمانس اروپایی است.

۱-۲-۵. گرایش‌های اخلاقی: رمانس توجه بسیاری به آموزش‌های اخلاقی و پرورش خوی نیک در جامعه دارد و همواره آنچه سبب تربیت انسانی خوب و نیک‌اندیش شود، تبلیغ و ترویج می‌کند. این خوبی‌ها و نیکی‌هایی که در رمانس دیده می‌شود در حقیقت همان کمبودهایی‌ست که در جامعه‌ی فاسد آن زمان احساس می‌شده و رمانس با دادن خصلت‌های خوب به قهرمان خود می‌خواهد آن را به جامعه‌ای که خالی از خوبی‌هاست بازگرداند. رمانس از خصلت‌هایی سخن می‌گوید که دیگر نیستند و در این راه از آیین‌های مذهبی مایه می‌گذارد. هرچند به گفته مارزلف "نقش و سهم مذهب رسمی به‌صورت مستقیم در قصه اندک است." (مارزلف، ۴۴:۱۳۷۱) و در زمان پیدایش رمانس تنها رنگ دینی به آن زده شده است.

دکتر محجوب در مقدمه کتاب امیرارسلان می‌گوید، از عیاران و عیاری در قصه‌ی امیرارسلان خبری نیست و این به دلیل از بین رفتن این آیین در دوران قاجار است، و حتی از دوره‌ی قاجار به بعد دیگر واژه عیار در معنای خود استفاده نمی‌گردد؛ (محجوب، ۲۵۳۶، مقدمه: ۲۳) اما از قهرمان قصه اعمالی سر می‌زند که کم از عیاری ندارد.

آموزه‌های اخلاقی و رفتارهای پسندیده‌ای که در قصه امیرارسلان به آن اشاره شد از نظر خالق قصه همگی برگرفته از مذهب اسلام است و در قصه‌ی امیرارسلان از نظر خالق اثر، همه‌ی شخصیت‌های خوب و مثبت قصه مسلمان هستند و اگر شخصی هم باشد که اندک گرایشی به نیکی از خود نشان دهد و کمکی به نیروهای خیر برساند، حتی اگر در جناح کفر قرار گرفته و مانند ماه منیر شاهزاده خانمی از سرزمین بت‌پرستان باشد، حتماً مسلمان شده است.

این خلق‌های پسندیده هرچند با زمینه‌ی دینی و در قالب توجه به مذهب اسلام عنوان شده‌اند، اما در طول قصه آن‌چنان‌که بایدوشاید پایبندی به همه‌ی دستورات اسلامی دیده نمی‌شود.

۱-۲-۶. چهره زیبای شخصیت‌ها: در ادبیات فارسی برای معشوق در غزل‌های عاشقانه و یا عارفانه چهره‌ای زیبا تصور می‌شود که هیچ هنرمندی نمی‌تواند زیبایی آن را طبق آنچه در توصیفات شاعران می‌آید به تصویر بکشد، چراکه زیبایی معشوق امری نیست که هر کسی آن را درک کند مگر آنکه عاشق باشد؛ در رمانس نیز چون قهرمان اصلی حکم

همان معشوق غزل‌های فارسی را دارد. این زیبایی نسبت به رتبه‌ی شخصیت‌های مثبت و نیک‌سرشت رمانس درجه‌بندی می‌شود.

سخن گفتن از چهره اشخاص تنها به شخصیت‌های خوب قصه و شرح زیبایی‌ها و ابروی آن‌ها ختم نمی‌شود، بلکه نقیب‌الممالک بارها از زشتی و کراهت اشخاص پلید و جادوگران و عفریتان نیز صحبت کرده است.

۱-۲-۷. شخصیت‌پردازی: شخصیت‌های رمانس مردان و زنانی هستند که اصل و تباری بزرگ داشته باشند. میرعابدی در این باره می‌گوید: «رمانس، گرایش به قهرمان سازی دارد، آن‌هم قهرمانی نیک‌سرشت و از هر نظر کامل، و نیز دل‌بسته به نظام اشرافیت.» (میرعابدینی، ۱۶۱:۱۳۸۰). این برخاستن قهرمانان رمانس از دل اشرافیت است که برای آن‌ها صفاتی چون جوانمردی، قدرت و ... رقم زده است.

شخصیت‌های قصه امیرارسلان چند دسته هستند. دسته اصلی که تنها قهرمان یعنی امیرارسلان و دشمن اصلی‌اش قمر وزیر در آن جای می‌گیرد. دسته دوم که مجموع اشخاص خوب و بد اصلی مانند شمس وزیر، فولادزره و مادرش و ... است. دسته سوم که شامل اشخاصی فرعی‌اند که چندان نقشی در ماجرا ندارند با آن که همگی اصیل و با قدرت و دلیرند، مانند ملک شاهپور و ... . دسته چهارم مربوط به پادشاهانی‌ست که چندان به شخصیت آن‌ها پرداخته نشده مانند پطروس شاه و ... .

در رمانس، گاهی محوریت قهرمانان زن از این راه صورت می‌گیرد که آنان به دلیل ناتوانی جسمی، نیرنگ و افسون را به عنوان مهم‌ترین جنگ‌افزار خود به کار می‌گیرند.

شخصیت‌های زن نقیب‌الممالک ویژگی‌های اشخاص اصیل و اشرافی رمانس را رعایت کرده‌اند اما در مورد آن‌ها بیشتر به وفاداری، زیبایی، و عاشق بودن و تنها در موارد اندکی به زیرکی و دلاوری‌شان پرداخته شده است.

۱-۲-۸. درون مایه عشقی: رمانس علاوه بر شرح جنگ‌ها و دلاوری‌های قهرمانانش به مسائل عشقی آن‌ها اهمیت فراوان می‌دهد. بنابراین یکی از درون مایه‌های اصلی رمانس عشق است. عشق‌هایی که در رمانس مطرح است از نوع عشق‌هایی است که با یک نگاه آغاز می‌شوند. این نگاه می‌تواند مستقیم باشد و یا غیر مستقیم و با دیدن تصویری از معشوق.

در قصه‌ی امیرارسلان، نقیب‌الممالک عشق را با همان شیوه اغراق آمیزِ نخستین نگاه و البته از نوع غیر مستقیم آن یعنی دیدن تصویر معشوق آغاز می‌کند که همین عاشق شدن از روی تصویر بر اغراق آن می‌افزاید.

نقیب‌الممالک به ریاضت کشیدن عاشق و صبوری‌اش که سبب پختگی او در مسیر تکامل می‌شود نیز پرداخته است.

۱-۲-۹. پایان خوش: رمانس همواره پایانی خوش دارد. به این صورت که قهرمانآن‌همگی پیروز و کامیاب می‌شوند و با از بین بردن دشمنان به وصال معشوق خود می‌رسند و در خوشی و خرمی به زندگی خود ادامه می‌دهند.

۲- پیشینه تحقیق:

۱. شخصیت و شخصیت‌پردازی در آثار سیمین دانشور و احمد محمود (سووشون، جزیره سرگردانی، همسایه‌ها، زمین سوخته). غلام، محمد.

در این پایان‌نامه طی ۴ بخش مجزا به بررسی دو مقوله‌ی شخصیت و شخصیت‌پردازی در چهار رمان شاخص دو نویسنده معاصر ایران پرداخته شده است. سپس ضمن معرفی نویسنده‌ها، به بررسی آثار آن‌ها از جنبه‌ی ساختاری و محتوایی پرداخته شده و شخصیت-ها، طبقه اجتماعی، سن، ویژگی‌های فردی و روحی آنان مورد تحلیل واقع گرفته است. در پایان پرسش‌هایی از جنبه‌ی شخصیت‌پردازی و چگونگی تأثیر هر یک در داستان، تحول شخصیت‌ها، ورود و خروج آن‌ها در داستان، توصیف و گفتگوی بین شخصیت‌ها در داستان بررسی شده است. (دانشگاه تربیت معلم تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی)

۲. شیوه‌های شخصیت‌پردازی و تحلیل مهمترین شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی. رشیدی کوچی، مهدی.

در این پژوهش عنصر شخصیت‌پردازی مورد مطالعه و تحقیق قرار گرفته است و در بخش-های دیگر تحلیلی نسبتاً جامع از مهمترین شخصیت‌های تاریخ بیهقی انجام شده است. در بخشی مجزا نیز دو داستان و ماجرای خواندنی این اثر که ساختار داستانی بیشتری داشته است از دیدگاه داستان‌نویسی معاصر مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است. در مجموع هدف این پژوهش آن بوده است که از دیدگاه ادبیات داستانی به تاریخ بیهقی بنگرد و این اثر را از آن زاویه مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. (دانشگاه شیراز)

۳. بررسی شخصیت‌های داستان سمک عیار

عنوان به زبان دیگر: "analyzing character of the samak-e-ayyar An". یاقوت، راضیه.

از آنجا که آفرینش هر اثر داستانی بر پایهٔ شخصیت آن بنا می‌شود و گردانندگان اصلی جهان داستان، شخصیت‌های آن است، در این رساله با بررسی، تحلیل و طبقه‌بندی شخصیت‌های داستان سمک عیار، تصویری کلی از اقشار مختلف جامعهٔ آن روزگار به دست آمده و با برشمردن ویژگی‌ها و عملکرد افراد هر طبقه، شناخت تازه‌ای از شخصیت-های این اثر عامیانه حاصل شده است. (دانشگاه اصفهان)

۴. تحلیل قصه امیر ارسلان/ دشتی، محمد/ کیهان فرهنگی، سال ۱۵، ش ۱۴۲، (خرداد ۱۳۷۷): ۱۵-۱۲.

۵. شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر/ حمید عبداللهیان/ تهران: آن، ۱۳۸۱. در این تحقیق یکی از عناصر داستان انتخاب و از دو بعد به آن پرداخته شده است. یکی از بعد ادبی و دیگر از بعد اجتماعی. همچنین ده نویسنده و تمامی آثارشان موضوع تحقیق قرار گرفته و شخصیت‌های مورد توجه ده تن از نویسندگان بزرگ را در دوره‌ای از تاریخ اجتماعی ما در کلیت و جامعیت نگاه آنان به تصویر کشیده و تحلیل نموده است.

۶. شخصیت‌پردازی در آثار هدایت، پایان‌نامه نگارش علی حسنی مقدم؛ استاد راهنما حبیب‌الله عباسی؛ استاد مشاور عین علیلو.

پژوهش شامل موارد ذیل است هدایت به قلم خودش، زندگی‌نامه هدایت، سالشماری زندگی و آثار هدایت، هدایت در نگاه دیگران، داستان، تقسیم‌بندی داستان، عناصر داستان، شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان، چند داستان از صادق هدایت و بیان شخصیت و ویژگی‌هایشان، خصوصیات کلی شخصیت‌ها در آثار هدایت.

۷. شخصیت‌پردازی و روان‌شناسی شخصیت‌ها در بخش اسطوره‌ای و پهلوانی شاه‌نامه [پایان‌نامه] نگارش سپیده یزدان‌پناه؛ استاد راهنما محمود طاووسی؛ استاد مشاور مهدی ماحوزی.

پاره‌ای از نظریه‌هایی که در زمینه نقد اسطوره‌گرا مورد توجه قرار می‌گیرد عبارت است از: توتم و تابو، جادو، کهن الگوها، ناخودآگاه جمعی، آنیما و آنیوس، سایه، پرسونا. در این پژوهش، هر یک نظریه‌ها با توجه به نقدهای روان‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته است و پژوهشگر کوشیده است با پیوند این نظریه‌ها با نظریه‌های روان‌شناختی و بکاربردن آن در شخصیت‌پردازی و روانکاوی شخصیت‌ها در داستان شاه‌نامه اثری جدید پدید آورد.

۸. نقد عناصر داستان و شخصیت‌پردازی در کلیله و دمنه، پایان‌نامه پژوهشگر ژاله ذهبی، استاد راهنما: مرزآبادی، استاد مشاور: بهزادی.

هدف پژوهش نقد و بررسی عناصر داستانی و نحوه‌ی شخصیت‌پردازی در کتاب کلیله و دمنه برای شناخت ارزش‌های داستان‌پردازی در این کتاب بوده است. شناخت اصول داستان‌نویسی و روش‌های شخصیت‌پردازی در کلیله و دمنه با تأمل و تفحّص در آن و آوردن نمونه‌هایی از متن کتاب محتوای اصلی این تحقیق است.

۳- مفهوم پیکرگردانی

«مراد از پیکرگردانی آن است که در ادبیات فرنگ "metamorphoses" و "transformation" خوانده می‌شود و معنای آن تغییر شکل ظاهری و ساختمان و اساس هستی و هویت شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراءالطبیعی است ...» (رستگار فسائی، ۴۳:۱۳۸۸)

در حقیقت پیکرگردانی، دگرگونی اشخاص یا اشیاء از صورتی به صورتی دیگر است. در این دگرگونی گاه ظاهر شخص یا شیء دستخوش تغییر می‌گردد و گاه باطن و نهاد آن تغییرات بنیادین می‌یابد.

در نتیجه این پیکرگردانی‌ها، انسان قادر است به حیوان بدل شود، حیوانات توانایی سخن گفتن آدمیزادی دارند، گیاهان و اشیاء از خود اعمال و سخنانی بروز می‌دهند، رفتن به عوالم خارج از حطیه‌ی انسانی چون سرزمین مردگان و بهشت و جهنم و برزخ به‌راحتی امکان پذیر می‌گردد، اجنه و پریان و دیوها و موجودات جادویی و شگفت با انسان ارتباط دارند و به طور کلی همه چیز در این دگرگونی‌ها بدون توجه و نیاز به قوانین باورمندی حوادث و منطق ما به وقوع می‌پیوندد.

پیکرگردانی پدیده‌ای غیرعادی است و این خارج از عادت بودن در هر دوره زمانی اصل اساسی آن است.

۳-۱ ویژگی‌های پیکرگردانی

دکتر رستگار فسائی پیکرگردانی را دارای دو ویژگی می‌داند:

نخست؛ خدایانی با قدرت مطلق که می‌توانند هر لحظه که بخواهند خود را به اشکال مختلف درآورند. در در اساطیر ایران باستان اهورامزدا در آسمان، خورشید است و در زمین روشنی و لباس مزین به ستارگان به تن دارد و دختران و پسرانش امشاسپندان هستند.

اهریمن گاهی خود را به شکل انسان و به هیبت مردی جوان و پانزده ساله در می‌آورد، در حالی که پیکر خود او به هیزمی مانند بدن سوسمار می‌ماند... دیوان، پریان و اژدهایان در پیکرهای گوناگون می‌گردند. تیشتر در اساطیر زرتشتی گاهی به صورت اسبی با سم سپید در می‌آید و با اپوش، دیو خشکی به نبرد می‌پردازد و گاه به صورت گاو و زمانی در هیأت جوانی دانا و پانزده ساله و زیبا جلوه می‌کند. فرشته‌ها نیز پیکرگردانی‌های گوناگون دارند. فر نیز صورت‌های گوناگون به خود می‌گیرد. در توتم‌هایی که به منزله‌ی خدایان ابتدایی بشرند نیز گاهی به صورت اسب سیاوش و کیومرث، یعنی قهرمانان و خدایان گیاهی و زمانی به شکل حیوانانی به شکل اسب و سیمرغ آشکار می‌شوند و گه‌گاه قدرت خویش را در آب حیات و رویین تنی و اکسیر در اشخاص و اشیای دیگر جلوه‌گر می‌سازند. **دوم؛** انسان نیز دارای قدرتی است که خود یا دیگران و یا اشیاء را تغییر پیکر می‌دهد. فریدون همچون اژدهایی بر فرزندانش آشکار می‌شود و ضحاک یا اژدهاک، انسان با پیکر مار است و در روایات مختلف اساطیری، ملی و مذهبی نیز بسیاری از انسان‌های نیک، ظهوراتی در پیکر اشیاء، حیوانات، گیاهان، اژدهایان و غیره دارند و جادوگرآن‌هم خود را به شکل‌های متفاوتی در می‌آورند و کارهای شگفت انجام می‌دهند. تهمورث، اهریمن را به صورت اسبی در می‌آورد و بر آن سوار می‌شود و به یاری همان نیرو دیوان را به کار گل می‌گمارد و از آن‌ها هنر و خط می‌آموزد و نشان می‌دهدکه اراده‌ی انسانی بر نیروی دیوی غلبه کرده است. کاووس نوشدارو را در اختیار دارد که زخم خوردگان را بهبود می‌بخشد. کیخسرو در جام جهان بین خود همه جا را می‌بیند و رستم زرهی به نام ببر بیان دارد که نه در اتش می‌سوزد و نه در آب تر می‌شود و وقتی آن را می‌پوشد، پرواز می‌کند. (رستگار فسائی، ۱۳۸۸: ۶۶-۴۷، با تصرف و تخلیص)

۳-۲. اهداف پیکرگردانی

پیکرگردانی پدیده‌ای است که در آن مسأله‌ی دگرگون شدن در بالاترین ظرفیت‌های انعطاف‌پذیری صورت می‌گیرد و بالاترین حالت آن تبدیل و ارتقاء هر مخلوقی به مقام خدایان و ایزدان و اهریمنان است.

بنابراین اهدافی که انسان از این پیکرگردانی‌ها و دگرگونی‌های خلاقانه‌ی خود در نظر دارد عبارتند از:

۱. آرزوی ماندن، دیر ماندن و جاودانگی؛ که انسان را وا می‌دارد تا برای پیکرگردانی از موجود زوال‌پذیر به انسانی جاویدان در جستجوی «آب حیات جاودانگی» برآید.
۲. آرزوی جوانی،؛ که دست یافتن به جاودانگی تحقق همین آرزوی جوان ماندن است. زیرا اوج قدرت و نیروی زندگی و زیبایی و کامرانی در جوانی خلاصه می‌شود. نیرویی که دست‌یابی به آن با صعود به آسمان‌ها و جاودانگی ابدی توأم است.
۳. آسمانی شدن و رفتن به آسمان‌ها؛ که نشان دهنده‌ی آرزوهای انسان برای سلطه بر آسمان‌ها و صعود از عالم سفلی به عالم علوی و ثبات و جاودانگی از نوع آسمانی، فرار از مرگ، پیری و فناپذیری و یا حتی اندیشه‌ای مانند آرزوی پرواز است.
۴. آسیب ناپذیری و بازیافت سلامت؛ انسان می‌کوشد تا وسیله‌ای پیدا کند که بتواند علاوه بر سلاح‌های متعارف یا پوشش‌های جنگی معمول که در حال آسیب‌پذیرند و گاهی بی‌تأثیرند، راه حلی پایدار و همیشگی برای آسیب‌ناپذیری و سلامت خود بیابد.
۵. بزرگ و کوچک شدن و بلند و کوتاه شدن؛ بیانگر آن است که انسان آرزوی غلبه بر تنگنای جسم و قالب مادی خود دارد و می‌خواهد تا هرگاه اراده کند در کوچکترین ذرات هستی پنهان شود و هرگاه بخواهد در جهانی به بزرگی زمین و آسمان‌ها نگنجد.
۶. بینایی و بازیافت آن؛ بازیافت بینایی از مهمترین آرزوهای انسان بوده است.
۷. پنهان و پیدا شدن؛ از آرزوهای قدرت طلبانه‌ی انسان است که در پیکرگردانی‌های خود به آن دست می‌یابد.
۸. پیشگویی و غیب‌دانی؛ جام جهان نما و جام کیخسرو از مظاهر آن هستند که آرزوی انسان برای دست یافتن به قدرت‌های غیبی چون توانایی تعبیر خواب‌ها و پیش‌بینی آینده و دیدن کل هستی و رویدادهای همزمان آن در یک لحظه با هم را بازگو می‌کند.
۹. تغییر جنسیت و دوجنسی بودن؛ برتری موقعیت اجتماعی مرد و نیرومندی بیشتر او سبب شده است تا مرد بودن به عنوان یکی از امتیازات باشد و در اسطوره‌های پیکرگردانی به صورت جلوه‌ای از آرزوهای انسانی مطرح شود و در نتیجه تغییر جنسیت به «زن» نوعی مجازات به شمار آید. همچنین دو جنسی بودن انسان یعنی کامل بودن آن که هم نیمه‌ی مرد را داراست و هم نیمه‌ی زن را و انسانی با طبیعت

دوگانه را می‌طلبد که در راستای کمال‌گرایی و قدرت مطلق بودن و تسلط بر هر دو طبیعت زنانه و مردانه وجود انسان است.

۱۰. ثروتمندی و نعمت همیشگی بی‌زوال؛ ثروتمندی و نعمت بی‌زوال یکی از روش‌های اقتصادی باورهای اساطیری است که برای حل مسأله‌ی فقر و ناتوانی‌های مادی آفریده شده است.

۱۱. زنده کردن مردگان و راه یافت به درمان‌ها؛ در راستای آرزوی دست‌یابی به حیات جاودانه و گریز از مرگ به صورت پیکرگردانی‌های گوناگون جلوه می‌کند. آرزوی کشف راز زنده کردن مردگان آن‌قدر دست نیافتنی می‌نمود که دست‌یابی به آن معجزه تلقی می‌شد. زندگی در زیر زمین نیز یکی از واکنش‌های انسان اسطوره‌ساز است که در حقیقت می‌خواهد مرده را زنده کند یا مردگان نیز دنیایی چون زندگان داشته باشند.

۱۲. زیبا بودن؛ این آرزومندی بیشتر در داستان‌های عاشقانه و غنایی جلوه می‌کند. همه زیبا بودن را دوست دارند و در آرزوی آن هستند. ولی گاهی در داستان‌های اساطیری و مذهبی به زشتی پسندی برخورد می‌کنیم.

۱۳. سخن گفتن ایزدان و فرشتگان و سخن شنیدن از آن‌ها؛ در داستان‌های مذهبی-اسطوره‌ای سخن گفتن با ایزدان، فرشتگان و یا سخن شنیدن از راه‌های خیلی دور و غیره فراوان آمده است.

۱۴. سخن گفتن حیوانات و گفتگو کردن با آن‌ها؛ یکی از ویژگی‌های عمده پیکرگردانی، صحبت کردن حیوانات، گیاهان و اشیاء و گفتگو کردن آن‌ها با هم و یا انسان‌ها، حیوانات دیگر و یا اشیاء است.

۱۵. گذر از آب؛ گذشتن از رودها و دریاها و دست یافتن به آن‌ها یکی از مشکلات همیشگی انسان بوده است.

۱۶. سعادتمندی؛ آفرینش مرغ سعادت یا همای در اسطوره‌ها که سایه‌اش بر سر هر کس بیفتد سعادت ابدی نصیب او می‌گردد از جمله پیکرگردانی‌ها با هدف رسیدن به فرّه‌ی جاوید و دور ماندن از مشکلات و سختی‌های زندگی انسان اسطوره‌ای است.

۱۷. سفر به سرزمین مردگان؛ شاید هدف انسان از چنین پیکرگردانی‌هایی در اساطیر چند مضمون غلبه بر ترس از عالم ناشناخته و مبهم، دستیابی به رؤیای حیات جاودانه و ادامه زندگی این جهانی حتی پس از مرگ، پاسخ گرفتن برای پرسش‌هایی

رازآمیز درباره‌ی جهان پس از مرگ از طریق مردگان که این عالم را تجربه کرده‌اند و نسبت به رازهای جهان زندگان نیز آگاهند و از جایگاه بسیاری از ابعاد پنهان جهان باخبرند، باشد.

۱۸. گذر از آتش؛ گذشتن از آتش نیز درباره‌ی تحقق آرزوی آسیب‌ناپذیری انسان و همچنین داشتن قدرت ایزدی تشخیص حق و باطل و مجازات مجرمین حقیقی است که به صورت پیکرگردانی‌های مختلفی درآمده است.

۱۹. گشودن قفل‌ها؛ هدف از باز شدن قفل‌ها و گشودن گره‌های مادی و معنوی نیز از آرزومندی‌های اقتصادی و اجتماعی انسان بوده است.

۲۰. یک روح در دو قالب؛ از جمله پیکرگردانی‌هایی‌ست که هدف از آن اثبات قدرت انسان در ظهور و جلوه کردن همزمان در قالب‌های مختلف است که در حیطه‌ی نیروهای ایزدان به شمار می‌رود. (همان: ۱۲۹-۷۹، با تصرف و تلخیص)

۴- انواع پیکرگردانی در امیرارسلان نامدار

روایت پرپیچ و خم امیرارسلان و ماجرای عشق او به فرخ‌لقا و جست و جوهای پر حادثه‌ی او در طول سفری طولانی، با ساختاری که از قصه‌های عامیانه و محتوای آن‌ها انتظار می‌رود، نمی‌تواند خالی از گونه‌های مختلف پیکرگردانی باشد. در امیرارسلان بیشترین سهم حوادث را وقوع انواع پیکرگردانی تشکیل داده است. از آغاز سفر امیرارسلان و گذر او به سوی آب‌ها و رفتن به فرنگ گرفته تا کشتن جادوگران و دیوها و باطل کردن طلسم‌ها و ...، همواره شاهد تبدیل و دگرگونی‌های انسان به حیوان، دیو، پری، تبدیل گیاه به نیروی جادویی، انسان به سنگ و اجساد دروغین و مواردی از این دست هستیم.

پیش از پرداختن به بحث اصلی، لازم می‌دانم تا به توضیحی مختصر در مورد روان‌ها و اهریمنان که دو نوع غالب پیکرگردانی در امیرارسلان هستند، بپردازیم:

روان‌ها) قدما روان را معادل نفس و روح در عربی می‌دانستند و معتقد بودند که روان یا نفس آدمی، جاودانی است و بعد از مرگ برجای می‌ماند و از میان نمی‌رود، ولی جان زایل می‌شود. روان در ذهن انسان ابتدایی، نیرویی ناظر بر او بوده که با خارج شدن آن از تن، جسم را از هستی و حرکت ساقط می‌کند. آن‌ها روان را دارای جاودانگی و مادّیت می‌دانستند که تنها در ویژگی سرشت و لطافت وجودی با جهان ظاهری تفاوت پیدا می‌کند.

گونه‌های مختلف نیروهای روانی عبارتند از: ارواح، جن، غول، همزاد، سایه، آنیما و آنیموس و ... . (رستگار فسائی، ۱۹۱:۱۳۸۸)

اهریمن و موجودات اهریمنی) در متن‌های زرتشتی، اهریمن شامل گروه دیوان، پریان و اژدهایان و خرفستران و نماینده‌ی خشم و خشکسالی است که برای تخریب جهان تلاش می‌کند. اهریمن می‌تواند تغییر صورت ظاهری بدهد و به شکل انسانی درآید مثلاً پیرمردی دانا، مردی جوان و یا به صورت حیوانی نظیر مار، سوسمار و ... . (بهار، ۱۳۶۲: ۱۲)

در یک نگاه کلی از پیکرگردانی‌های صورت گرفته در امیرارسلان به این موارد برمی-خوریم:

۴-۱. پیکرگردانی‌های انسانی)

- تبدیل انسان به جسد دروغین و جادویی: در روایت امیرارسلان دوبار اتفاق می‌فتد که با جسدی سربریده و خون‌آلود مواجه می‌شویم که در هر دو مورد اشاره شده این اجساد دروغین هستند و با کمک جادو و طلسم قمروزیر جادوگر و الهاک‌دیو صورت گرفته‌تند. این جادو از نوع تبدیل و ظاهر یا همان پیکرگردانی است.
  - تبدیل فرخ‌لقا به جسد تقلّبی سربریده و مرگ ساختگی او توسط قمروزیر جادوگر: فرخ‌لقا که فریب قسم‌های دروغین امیرارسلان را می‌خورد و حرف‌های او را باور می‌کند توسط او بیهوش می‌شود و پس از آن‌که امیرارسلان گردنبند طلسم او را از گردنش باز می‌کند و با ضربه‌ی ناشناسی بیهوش می‌شود، به صورت جسدی سربریده و خون‌آلود و بر زمین افتاده پیدا می‌شود. که در طول ماجرا عامل این تغیر و تبدیل جادویی را قمروزیر می‌یابیم.

در پیکرگردانی‌هایی که عامل اصلی آن‌ها جادو و طلسم جادوگران است، معمولاً دو نوع جادو اتفاق می‌افتد:

نوع اول- جادوی مثبت که جادوگر آن را از سروش و نیروهای خیر می‌آموزد و ایزدی است. مثلاً در مورد جادوی شمس وزیر و تبدیل شدن او به اژدها جادوی مثبت مدنظر است.

نوع دوم- جادوی منفی که جادوگر آن را از اهریمن و نیروهای شیطانی آموخته و یا اگر مانند قمروزیر جادوی خود را از آصف وزیر که نیروی خیر است آموخته بعدها اسیر وسوسه

و نیروهای بدی شده و از منبع خیر دوری کرده پس جادوی او منفی و ناروا جلوه کرده است.

از دیگر توانایی‌های جادوگران توانایی بر امور اجرام آسمانی و تأثیر ستاره‌ها و مدد جستن از ارواح و شیاطین و ایجاد حوادث عجیب و غریب است.

منشأ اسطوره‌ای جادو و جادوگری در باور انسان ابتدایی است که معتقد بود در تمام اشیاء خاصیتی نهانی و نیروی غیبی وجود دارد که از آن به مانا تعبیر می‌شود و جادوگر کوشش می‌کند که مانا را در تسخیر خود درآورد تا آن شیء یا شخص و حیوان و جماد را مطیع و تابع اراده خود کند. انگیزه او از این کار، اعمال نفوذ در طبیعت به وسیله‌ی اوراد و الامات برای بدست آوردن نتایج خارق‌العاده و خارج از قوانین طبیعی بود. (مصاحب، ۱۳۵۶، ج۱: ذیل واژه «سحر»)

- تبدیل انسان به حیوان: تبدیل‌های انسانی به حیوانی در امیرارسلان به جز مورد سوم، یعنی اژدها شدن شمس وزیر، توسط یکی از نیروهای اهریمنی، فولادزره دیو صورت می‌گیرد. درباره‌ی دیوان همواره جنبه‌ی اهریمنی آن‌ها برجسته بوده است و اینکه در کنار جادوگران و ساحران از آنان یاد شده است. (کریستن‌سن، ۱۲:۲۵۳۵)
  - تبدیل قمروزیر جادوگر به سگ سیاه توسط فولادزره دیو: در اندرزها و سخنان بزرگمهر حکیم برگرفته از یک پندنامه‌ی پهلوی، عیب‌ها و بدی‌هایی چون آز، نیاز، خشم، رشک، ننگ و ... به صورتی نمادین در قالب دیو تجلی پیدا می‌کنند. (همان: ۹۳) پیکرگردانی قمروزیر به سگ سیاه نیز از این بابت قابل توضیح است چراکه اولاً منشأ این دگرگونی فولادزره دیو بوده است که با صفت او در روایت امیر ارسلان آشنا هستیم و ویژگی بارز او آز و خشم است؛ ثانیاً سگ حیوانی پست در فرهنگ عامیانه به حساب می‌آید و علت این تغییر را آزورزی قمروزیر و داخل شدن او در صفات بد و حیوانی سگ می‌توان دانست. همچنین در روایات به رنگ سیاه دیوان به دفعات اشاره شده است و شاید سیاه بودن سگ هم با جادوی فولادزره دیو در ارتباط است. اینکه قمروزیر جادوگر مورد این تغییر و دگرگونی انسانی به حیوانی قرار گرفته است نیز منبعی اساطیری دارد. به طور مثال در اساطیر آفریقایی آمده است که کسی که در انجام وظیفه-ی خود کوتاهی کند، فوراً به صورت حیوان درمی‌آید. (لانتیه، ۱۳۷۳: ۸۳)

- تبدیل مرآت پیر به طاووس توسط فولادزره دیو: نقش طاووس در اساطیر به عنوان پرنده‌ای زیبا و متکبر و در ایران باستان به منزله‌ی نمادی از سلطنت مشخص شده است. در برخی قصص اسلامی، طاووس مرغی بهشتی است که شیطان را به جایگاه میوه‌ی ممنوعه راهنمایی می‌کند و شیطان نیز حوا را به خوردن آن میوه فریفته می‌کند. سپس طاووس به همین جرم از بهشت رانده می‌شود. همچنین سبب زشتی پای طاووس را نیز پیچیدن شیطان به صورت ماری بر پای او دانسته‌اند که به این حیله وارد بهشت می‌شود. (شریفی، ۱۳۸۸: ۹۶۵)
- تبدیل شمس وزیر به اژدها: در تبدیل شمس وزیر به اژدها، باید در نظر داشت که اگرچه اژدها در افسانه‌پردازی‌های سراسر جهان، نماد نیروهای پلید و ناپاک و عامل شر و موجودی اهریمنی است، (رستگار فسائی، ۲۹۶:۱۳۸۸) اما در برخورد با پهلوان و قهرمان داستان بهترین انتخاب برای صحنه‌های مبارزه و میدان‌های نبرد به شمار می‌رود.

  خارج از نقشه شرور اژدها در افسانه‌ها، لازم به ذکر است که در اساطیر اسلامی، اژدها گاهی در چهره‌ی موجودی دوزخی ظاهر می‌شود و زمانی هم با سیمای عصای موسی، حالت نیروی الهی را می‌یابد و عرفا نیز اژدها را در چهره‌های خاص‌تری دیده‌اند. (همان: ۲۹۸)

- تبدیل انسان به انسان دیگر: در روایت امیرارسلان، تنها یک‌بار شاهد دگرگونی انسان به انسان هستیم و آن وقتی است که شمس وزیر برای یافتن فرخ‌لقا از فرنگ خارج می‌شود و در این جستجو، هنگامی که برای یافتن همسر پادشاه لعل به قلعه‌ی سنگباران می‌رود، با قمروزیر درگیر می‌شود و پس از کشته شدن همسر پادشاه لعل به دست قمروزیر، شمس وزیر با او مبارزه و او را دستگیر می‌کند و با خود به شهر لعل می‌آورد. شمس وزیر، قمروزیر را که با طلسم فولادزره دیو به صورت سگی درآمده است، در زیرزمینی اسیر کرده و هر روز او را شلاق می‌زند. در ضمن در همان زیرزمین از شمشیر زمردنگار که سلاح جادویی امیرارسلان نیز هست محافظت می‌کند.
  - تبدیل شمس وزیر به پیرپاره دوز شهر لعل: تبدیل شمس وزیر به پاره دوز شهر لعل از جمله دگرگونی‌هایی است که جنبه‌ی معماسازی و جذابیت‌بخشی برای

ماجرای اصلی روایت را ایفا می‌کنند. از آنجا که شمس وزیر خود انسان آگاه و دانایی است و راز جادوها و طلسم‌ها را می‌داند و همواره در پی هدایت و راهنمایی امیرارسلان است، به پیرمردی پاره دوز تغییر چهره می‌دهد. پیر در تمام افسانه‌ها و ادبیات جهان نماد آگاهی و هدایت‌گری است و از این روست که شمس وزیر تنها صورتی که شایسته‌ی تغییر به آن است.

۴-۲. پیکرگردانی‌های نباتی)

این نوع از پیکرگردانی در روایت امیرارسلان نمود چندانی ندارد. تنها در یک مورد با وساطت جادو اتفاق می‌افتد که برگ‌های درختی تبدیل به سربازهای جنگی می‌شوند.

- تبدیل گیاه به انسان
  - تبدیل برگ‌های درخت به سربازهای جنگی توسط پیرزن ساحر، خلیفه‌ی ریحانه جادو: در متن امیرارسلان آمده است "... چشمش بر بالای شاخه‌ی درختی بر همان پیرزال که مادر جوان بود افتاد. بر شاخه‌ی درخت نشسته مشت مشت از برگ‌های درخت می‌چیند، وردی می‌خواند، به برگ‌ها می‌دمد و می‌پاشد. هر برگی یک جوان قوی هیکل می‌شود و بر امیرارسلان حمله می‌کند. " (محجوب، ۴۷۹:۲۵۳۶) در تبدیل گیاه به انسان این‌طور بیان شده که مردمانی در آفریقا هستند که ریشه‌ی هستی را نباتی می‌دانند. در باور آنان «وتو» جادوگر آوازی داشت که با آواز او درختان جنگل دهان می‌گشودند و از آنان بسیاری از مردم کوچک اندام زاده می‌شدند. (رستگار فسائی، ۱۳۸۸: ۲۷۹و۲۸۰).

۴-۳. پیکرگردانی‌های حیوانی)

- تبدیل حیوان به انسان
  - تبدیل طاووس به پیرمرد ریش سفید سرخ مو (مرآت پیر) پس از شکستن طلسم فولادزره دیو: درباره‌ی تبدیل چهره‌ی مرآت پیر به طاووس توضیحاتی داده شد. این پیکرگردانی در دو مرحله اتفاق می‌افتد. نخست تبدیل مرآت پیر (انسان) به طاووس (حیوان) و سپس با باطل شدن طلسم فولادزره دیو طاووس (حیوان) به پیرمرد ریش سفید سرخ مو یا همان مرآت پیر (انسان) تغییر چهره می‌دهد.

۴-۴. پیکرگردانی‌های دیوان و پریان)

در روایت امیرارسلان بیشترین پیکرگردانی‌ها مربوط به دیوان و پریان است. درباره‌ی پری مطالب مختلفی وجود دارد. پری از چشم انسان‌ها پنهان است. پریان بال و پر دارند و در آسمان به سرعت حرکت می‌کنند. پریان انسان‌نما هستند و در برخی از انواع آن‌ها چهره‌ی انسانی با پاهای چهارپایان و اندامی شبیه به مرغ همراه است. آن‌ها در جادو و جادوگری مهارت دارند و به این طریق می‌توانند به شکل جانوران مختلف درآیند. در داستان‌های عامیانه فارسی پریان مونث و مذکر در کنار انسان‌ها حضور دارند. (افشاری، ۱۳۸۷: ۵۱و۵۲) دیوها نیز موجوداتی زشت و سنگدل با قدرتی بسیار هستند که در انواع جادو و افسونگری مهارت دارند و هرگاه اراده کنند به صورت‌های دلخواه درمی‌آیند. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰۲) تغییر چهره‌ی دیوان و پریان در روایت امیرارسلان با جادو و طلسم ارتباط مستقیم دارد. همان‌طور که اشاره شد آن‌ها می‌توانند با جادو به هر صورتی که بخواهند تغییر شکل دهند.

- تبدیل پری به شیء: در روایت امیرارسلان عامل این پیکرگردانی طلسم فولادزره دیو است. تبدیل شاهزاده‌ها و پریزاده‌ها به اجسام مختلف و خصوصا به مجسمه‌های سنگی در داستان‌های مختلف عامیانه‌ی ایران و کشورهای دیگر جهان نمونه‌های زیادی دارد.
  - تبدیل ملک شاهپور پری و سربازانش به سنگ توسط فولادزره دیو: با توجه به نظریه‌ی یونگی، تبدیل ملک شاهپور پری و سربازانش به سنگ می‌تواند تصویری از ناخودآگاه جمعی و مشترک انسان‌ها باشد. در تبدیل شدن به سنگ، آرزوی دیر ماندن و جاودانگی بشر به صورت پیکرگردانی نمایان می‌شود. شکسته شدن طلسم و تبدیل شدن دوباره‌ی ملک شاهپور از سنگ به پری نیز می‌تواند آرزوی بی‌مرگی و حیات دائمی را در ذهن مخاطب بپروراند و پیام انسان اساطیری را در قالب ادبیات عامیانه و روایتی مانند امیرارسلان به گوش نسل‌های بعد برساند.
- تبدیل دیو به انسان: در متون زردشتی آمده است که پیش از زردشت، دیوها به شکل آدمیزاد بر روی زمین در رفت‌وآمد بودند. پس از ظهور زردشت، او چهار بار دعای «اهونور» را خواند، سپس دیوها در زمین پنهان شدند. (تفضلی، ۱۳۵۴: ۴۶)

- تبدیل مادرفولادزره به فرخ‌لقای دروغین: در این مورد تغییر چهره‌ی دیو به انسان زمانی صورت می‌گیرد که انگیزه‌ی وسوسه، تحریک و فریب دادن فرد یا افرادی از انسان‌ها وجود داشته باشد. مادرفولادزره زمانی خود را به شکل فرخ‌لقا برای امیرارسلان ظاهر می‌کند که قصد فریب او را دارد و می‌خواهد شمشیر زمردنگار را که تنها باطل‌کننده‌ی طلسم‌ها و از بین برنده‌ی دیوهاست از او برباید و این‌گونه جان خود را نیز نجات دهد. نکته‌ی دیگر در تبدیل دیو به انسان، دگرگونی چهره‌ی دیو به انسانی جوان و زیباروست تا پیری زشت‌رو. دیوان موجوداتی زشت و کریه منظر هستند و اگر با ظاهر اصلی خود بر انسان جلوه کنند خیلی زود شناخته شده و به دلیل دافعه‌ای که چهره‌ی زشت آن‌ها دارد، به خودی خود انسان خطر حضور آن‌ها را احساس می‌کند. بنابراین دیوها خود را به شکل جوانی زیبارو و در داستان‌های عامیانه اغلب به شکل ملکه و معشوقه، آوازه‌خوان زیبارو، جوانی رعنا و خوش‌سیما و ... درمی‌آورند که بتوانند به‌راحتی قهرمان قصه و یا دشمن خود را فریب دهند و او را مجذوب و فریفته‌ی سخنان و وسوسه‌های دروغین خود کنند تا به مقصود خود دست یابند.

- تبدیل دیو به حیوان: دیوها نیز همان‌طور که گفته شد، مانند پریان قادرند خود را به شکل‌های مختلف از جمله حیوان دربیاورند. در امیرارسلان سه مورد از پیکرگردانی‌های غیرانسانی را تبدیل دیو به حیوان تشکیل داده است.
  - تبدیل الهاک‌دیو به عنتر توسط فولادزره دیو: در وصف الهاک‌دیو که به عنتر تبدیل شده، آمده است «این عنتر حرامزاده ایست که در کل ممالک قاف از شجاعت و دلاوری و سحر و جادوگری ثانی ندارد. اسمش الهاک‌دیو است، از عفریتان مملک جان است و شیر گویا پرست می‌باشد... دو سال است در حبس فولادزره است.» (همان: ۴۰۶) در قرآن کریم عنتر و بوزینه چهره‌ی مسخ شده‌ی انسان‌های بت‌پرست و کافر است و نتیجه‌ی خشم خداوند بر گروهی از بنی‌اسرائیل که جادو را آسمانی می‌دانستند. (رستگار فسائی، ۱۳۸۸: ۴۲۸)
  - تبدیل ذوالخمار پیرجادوگر به خداوند شیرگویا: در گذشته‌های دور، میان فرمانروایان مینوی جهان توازن و توازی برقرار بوده است. به این صورت که همواره دو گروه خدایان در ذهن بشر وجود داشته‌اند. خدایانی که اسورا یا

اسوره نام داشتند و دارای مرتبه‌ای خسروی و از نیروی معجزه‌آمیز «مایا»، پایگاه فرمانروایی برخوردار و گروه دوم که دیو نام داشتند و نشان دهنده‌ی قدرت و نیروی رزمی بودند. ایندرا / ایندره در رأس آنان جای دارد. خدایی نیرومند که باران‌های سیلابی را پس از فصل گرما می‌فرستد و اژدهای خشکی و خشکسالی را از میان می‌برد. از همکاران توانا و نیرومند او یکی رودرا سروا ایزدی نگران‌کننده و دوپهلو و شوم است و دیگری ویو عنصری باد مانند که رام هیچ قدرتی نمی‌شود و هیچ نیرویی در برابرش توان ایستادگی ندارد. در آغاز دو گروه خدایان اسوراها و دیوها با هم هم‌زیستی داشتند، اما رفته رفته در برابر هم قرار گرفتند و کم‌کم در سرودها از دشمنی میان آنان گفتگو می‌شد. (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۴۲-۳۳۹) در این تغییر چهره نیز دو نکته پنهان است. نخست آن‌که در بند بالا گفته شد، و آن تبدیل شدن دیوان به صورت خدایان دروغین است. نکته‌ی دوم علت تبدیل شدن این دیو به شیر است. در میان حیوانات، شیر سلطان جنگل است و در حقیقت ادعای بزرگی و صلابت و قدرت نسبت به دیگر جانوران دارد.

- تبدیل ریحانه‌ی جادو به اژدها: در مورد اژدها شدن شمس وزیر کارکرد مناسب و مثبت آن پیکرگردانی ذکر شد و اژدها نمادی از شرّ و نیروهای اهریمنی در نظر گرفته نشد. حال‌آنکه در این دگرگونی شخصیتی، ریحانه‌ی جادو، خود نیرویی اهریمنی و دیوزنی است که به انواع حیله‌ها و طلسم‌ها و جادوها مهارت دارد. ریحانه‌ی جادو از دیوی به اژدهایی آتشکام بدل می‌شود که از نیروهای اهریمنی و زیانکار محسوب می‌شود.

در روایت امیرارسلان نشان‌های دیگری از پیکرگردانی و مظاهر آن نیز وجود دارد که مهمترین آن‌ها وجود سلاح‌های جادویی چون شمشیر و خنجر زمردنگار، گشودن طلسم‌ها و قفل‌ها، راه یافت و به درمان و زخم‌های عمیق، پیشگویی و غیب‌دانی، بازیافت سلامت، معجون‌های شفابخش و باطل کننده‌ی طلسم‌ها، گریز از زمین و پرواز به آسمان‌ها به کمک عفریتان و ... است.

۵. نتیجه‌گیری:

داستان امیرارسلان نامدار یکی از داستان‌های ایرانی است که هم در ادبیات عامه می‌گنجد و هم ویژگی‌های رمانس را دارد. شگردهای شخصیت‌پردازی نسبت به رمانس‌های قبلی ایرانی، پخته‌تر و متنوع‌تر است و نقیب‌الممالک، امیرارسلان را به شخصیتی پویا تبدیل کرده است.

پیکرگردانی (metamorphoses) در ادبیات ایران و جهان وجود دارد پدیده‌ای غیرعادی است و انسان برای برطرف کردن نقاط ضعف خود در هستی، پیکرگردانی را در دل اسطوره‌ها پرورش داد و به این ترتیب عظمت دنیای شگفت‌انگیز اساطیر و گستره‌ی ظرفیت‌های بی‌پایان ذهن و تصورات انسانی را خاطرنشان کرد.

در داستان امیرارسلان پیکرگردانی انسانی و حیوانی و نباتی و پیکرگردانی دیوان و پریان وجود دارد که از میان سه، پیکرگردانی دیوان و پریان (تبدیل پری به شیء، تبدیل دیو به انسان، تبدیل دیو به حیوان) بسامد بیشتری دارد.

پیکرگردانی انسانی مانند تبدیل انسان به جسد دروغین و جادویی

تبدیل انسان به حیوان مانند تبدیل قمروزیر جادوگر به سگ سیاه توسط فولادزره دیو و تبدیل شدن شمس وزیر به اژده

تبدیل انسان به انسان دیگر: تبدیل شمس وزیر به پیرپاره دوز

پیکرگردانی نباتی: مانند تبدیل گیاه به انسان (تبدیل برگ‌های درخت به سربازهای جنگی توسط پیرزن ساحر)

پیکرگردانی حیوانی: تبدیل حیوان به انسان مانند تبدیل طاووس به پیرمرد ریش سفید سرخ مو

پیکرگردانی دیوان و پریان: مانند تبدیل پریزاده‌ها به اجسام مختلف، تبدیل الهاک دیو به عنتر در روایت امیرارسلان نشان‌های دیگری از پیکرگردانی و مظاهر آن وجود دارد که مهمترین آن‌ها عبارت‌اند از وجود سلاح‌های جادویی چون شمشیر و خنجر زمردنگار، راه‌یافت به درمان‌ها و زخم‌های عمیق، پیشگویی و غیب‌دانی معجون‌های شفابخش و باطل‌کننده‌ی طلسم‌ها، پرواز به آسمان به کمک عفریتان.

منابع

۱. افشاری، مهران(۱۳۸۷). ***تازه به تازه نو به نو (مجموعه مقاله‌ها درباره‌ی اساطیر، فرهنگ مردم و ادبیات عامیانه‌ی ایران)***: نشر چشمه.

۲. آموزگار، ژاله(۱۳۸۶). ***زبان فرهنگ اسطوره***: نشر معین.

۳. براهنی، رضا(۱۳۷۴). ***قصه‌نویسی***: سازمان انتشارات اشرفی.

۴. بهار، مهرداد (۱۳۶۲). ***پژوهشی در اساطیر ایران***. ج.۱. تهران: نشر توس.

۵. بیر، گیلیان(۱۳۸۶). ***رمانس***. ترجمه سودابه دقیقی: نشر مرکز.

۶. تفضّلی، احمد(۱۳۵۴). ***مینوی خرد***: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۷. دلاشو، م.لوفلر(۱۳۸۶). ***زبان رمزی قصه‌های پریوار***. ترجمه‌ی جلال ستاری: انتشارات توس.

۸. رستگار فسائی، منصور(۱۳۸۸). ***پیکرگردانی در اساطیر***: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۹. رستمی، فرشته(۱۳۸۴). «ظهور آخرین رمانس فارسی در فضای مشروطه». ***فصلنامه دانشگاه تربیت معلم آذربایجان***. سال دوم. شماره‌ی چهارم.

۱۰. شریفی، محمد(۱۳۸۸). ***فرهنگ ادبیات فارسی***: فرهنگ نشر نو، انتشارات معین.

۱۱. شمیسا، سیروس(۱۳۸۳). ***انواع ادبی:*** نشر میترا.

۱۲. عابدینی، حسن(۱۳۸۰). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. تهران: نشر چشمه.

۱۳. کریستن‌سن، آرتور(۱۳۵۵). ***آفرینش زیانکار در روایت ایرانی***. ترجمه احمد طباطبائی: تبریز دانشکده‌ی ادبیان و علوم انسانی دانشگاه تبریز.

۱۴. لانتیه، ژاک(۱۳۷۳). ***دهکده‌های جادو***. ترجمه‌ی مصطفی موسوی زنجانی. تهران: نشر بهجت.

۱۵. مارزلف، اولریش(۱۳۷۱). ***طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی***. ترجمه کیکاووس جهانداری: انتشارات سروش.

۱۶. مصاحب، غلامحسین(۱۳۵۶). ***دایرةالمعارف فارسی***. ج.۱. کتاب‌های جیبی: فرانکلین.

۱۷. میرصادقی، جمال(۱۳۸۵). ***عناصر داستان:*** نشر سخن.

۱۸. یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۷۵، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، تهران، نشر سروش.

بررسی تطبیقی دو داستان کوتاه از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بر اساس الگوی گرماس

دکتر احمدرضا یلمه‌ها[1]
هاله اژدرنژاد[2]

چکیده

مطالعهٔ ساختار و فرم روایت‌ها و به طور کلی روایت‌شناسی کمک شایانی است برای رسیدن به معنای جدیدی از یک اثر ادبی. ساختارگرایانی چون گرماس، برمون، ژنت و تودوروف در بررسی و تحلیل روایت‌ها توجه خود را بیشتر به الگوها و زنجیرهای داستان‌ها معطوف کرده‌اند. دو کتاب ارزشمند کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از جمله قصه‌های قرن ششم و هفتم هجری قمری در ایران محسوب می‌شوند. هدف از انجام این پژوهش که به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بر مبنای توصیف و تحلیل انجام شده، بررسی ساختارگرایانهٔ دو داستان کوتاه «زاغ و مار» از کلیله و دمنه و داستان «موش و مار» از کتاب مرزبان‌نامه و مقایسهٔ تطبیقی این دو داستان از دیدگاه گرماس نظریه‌پرداز مطرح در زمینهٔ روایت‌شناسی است. هدف از انجام این پژوهش دست یافتن به میزان انطباق این دو داستان با الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی و مربّع معناشناسی گرماس است. حاصل این پژوهش که به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بر مبنای توصیف و تحلیل انجام شده، بیانگر این است که دو حکایت تعلیمی یاد شده از دیدگاه نظریـات ساختارگرایانه و معناشناسانهٔ گرماس شباهت‌های بسیاری دارند.

واژگان کلیدی: الگوی گرماس، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، زاغ و مار، موش و مار.

۱-استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان ayalameha@yahoo.com
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان h_ajdarnejad@yahoo.com

۱-مقدّمه

روایت‌شناسی یا کارکرد روایی «علم نسبتاً نوبنیاد» (اخوت،۱۳۷۱: ۲) و «یکی از زمینه‌های موفّق ساختارگرایی، روایت‌شناسی یا مطالعهٔ روایت بوده است.» (گرین و همکاران،۱۳۸۳: ۱۱۰). هر دانشی هدفی دارد و «هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برمی‌گیرد. در واقع، همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسّر می‌کنند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷).

وبستر روایت را سامان‌دهندهٔ شالودهٔ تفکّر و شکل‌های نوشتار و شناخت معرفی می‌کند (وبستر،۱۳۸۲: ۸۱). فرمالیست‌های روسی نخستین گروهی بودند که که در زمینهٔ داستان‌پردازی و روایت، مطالعات اساسی و گسترده‌ای انجام دادند. آن‌ها در قرن بیستم تحقیقات خویش را آغاز کردند و هدف آن‌ها این بود که بتوانند به فرمولی دست یابند که با آن شکل و ساختار داستان‌ها را ارزیابی و تحلیل کنند. ولادیمیر پراپ از این دسته بود. پس از او ساختارگرایانی مانند گرماس، تودوروف، ژنت و برمـون به ارائه نظریّات در این زمینه پرداختند.

گرماس زبان‌شناس، نشانه‌شناس و ساختارگرای لیتوانیایی روایـت را محدود به قصّه و داستـان می‌داند و معتقد است که اینها متونی هستند که ماهیّت مجازی دارند. (ر.ک اخوّت، ۱۳۷۱: ۹). نظریّات او همان نظریّات پراپ است که تعدیل یافته. او با مطالعهٔ معناشناسی و ساختارهای معنا توانست فرضیهٔ الگوی «کنشی» را ارائه دهد. و با توجّه به این الگوی، در برخورد با تسلسل‌های روایت، سی و یک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد کاهش دهد. (ایگلتون،۱۳۸۳: ۱۴۴) و کلّ ساختار قصّه را مـنتج از سـه توالی یا زنجیرهٔ میثاقی، اجرایی و انفصالی بداند:

هدف اصلی در این پژوهش شناخت کارکرد روایی دو داستان «زاغ و مار» از کلیله و دمنه و داستان «موش و مار» از کتاب مرزبان‌نامه از منظر گرماس نظریّه‌پرداز فرانسوی می‌باشد و تلاش می‌شود الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی و مربّع معناشناسی در این داستان تحلیل و بررسی شود و به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

- الگوی ساختارگرایی و معناشناسانهٔ چگونه به تحلیل روایت‌های داستانی می‌پردازد؟

- آیا تجزیه و تحلیل ساختار این حکایت با تکیه بر الگوی گرماس که (رویکرد جدید در نقد ادبی) امکان‌پذیر است؟

۱-۱-پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینهٔ روایت‌شناسی این دو داستان کاری تحقیقی صورت نگرفته است؛ اما دربارهٔ روایت‌شناسی الگوی گرماس و مقایسهٔ کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته که به برخی از این مقالات اشاره می‌شود:

الف) پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ روایت‌شناسی بر اساس الگوی گرماس:

«تحلیل عوامل کنشی در رمان سووشون بر مبنای الگوی کنشگران گرماس» به قلم فهیمه حیدری جامع بزرگی و همکاران در فصلنامهٔ نقد زبان و ادبیّات خارجی؛ «کاربرد «الگوی کنشگر» گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی» نوشتهٔ مهیار علوی‌مقدم و سوسن پورشهرام و مقالهٔ مسعود روحانی و علی‌اکبر شویکلایی تحت عنوان «تحلیل داستان «شیخ صنعان» منطق‌الطیر عطار بر اساس نظریه کنشی گرماس» در پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)؛ «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام برپایهٔ نظریّهٔ گریماس» نوشتهٔ محمّدامیر مشهدی و فاطمه ثواب و «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف‌المحجوب هجویری بر اساس الگوی نشانه‌شناسی روایی گریماس» نگارش ناهید دهقانی در فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی؛ مقالهٔ «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی بر اساس نظریّهٔ الگوی کنشگر آلژیر داس گریماس» به قلم جلیل مشیّدی و راضیه آزاد در مجلهٔ متن شناسی ادب فارسی.

ب) مقالات نوشته شده در زمینهٔ مقایسهٔ تطبیقی کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه:

«مقایسهٔ دو واقعه از تاریخ هردوت با دو داستان از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه» به قلم هوشنگ محمدی افشار در مجلهٔ ادبیات تطبیقی؛ « بررسی و مقایسه عناصر داستانی در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه (مطالعه موردی حکایت شیرگر گرفته از کلیله و دمنه با حکایت روباه و بط از مرزبان‌نامه» نوشتهٔ محمد مجوزی در هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران؛ «مقایسه دو حکایت از مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه» به قلم نفیسه میرزا امیری در مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی.

۱-۲-معرّفی نظریّهٔ گرماس

گرماس مطالعهٔ معناشناسی و ساختارهای معنایی توانست نظریهٔ «الگوی کنشی» را ارائه دهد. در حقیقت، الگوی کنشی، با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیونده دهندهٔ کنش و شخصیت، به شناخت شخصیت کمک شایانی کرد. گرماس، الگوی معناشناسی خود را برکنش روایت استوار کرد و کوشید آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد (علوی مقدم و پورسهراب، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

او با مرکز قراردادن شخصیّت (کنشگر) اصلی در ارتباط با هدف،نقش‌های بیان شده به‌وسیلهٔ پراپ را تغییر داد تا الگوی جدیدی را ارائه نماید که الگوی خود را براساس ارتباط دوبه‌دوی شخصیّت‌ها مطرح کرد.«گرماس پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش (کنشگر)، به منزلهٔ مقولات کلّی در زیربنای همهٔ روایات وجود دارد که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند» (محمدی،۱۳۷۸: ۶۵).

این عوامل شش‌گانه کـه کـنش‌های داستان را به‌طور کامل پوشش می‌دهند عبارت‌اند از:

۱-فرستنده یا تحریک‌کننده: عامل یا نیرویی است که«کنشگر»را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد. برای نـمونه در کـوه‌نوردی، انگیزه‌ای که کنشگر را به صعود وادار می‌کند، عامل فرستنده است.

۲-گیرنده: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد.

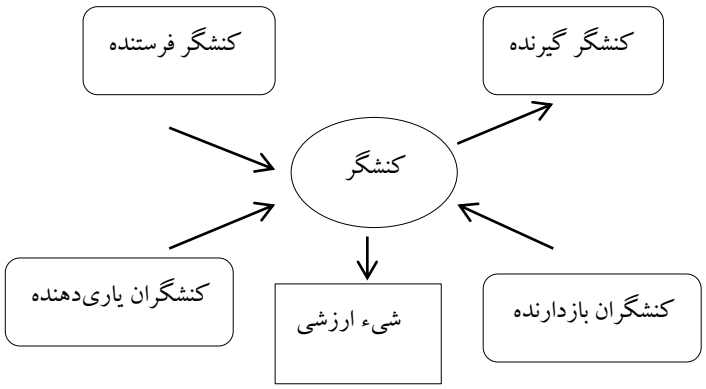
۳-کنشگر: معمولاً مهم‌ترین شخصیت داسـتان اسـت که عمل را انجام می‌دهد و به سوی «شیء ارزشـی» خود می‌رود.

۴-شیء ارزشـی: هدفی اسـت که کنشگر به سوی آن می‌رود یا عـملش را بـر روی آن انجام می‌دهد.

۵-کنشگر بازدارنده: کسی است که جلوی رسیدن «کنشگر» را به «شیء ارزشی» می‌گیرد. برای نمونه در کوه‌نوردی، هوای بد یا گـردنه‌های خـطرناک عامل بازدارنده هستند.

۶-کشنگر یاری‌دهنده: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تـا بـه «شیء ارزشی» برسد. درکوه‌نوردی، هوای خـوب عـامل یـاریگر است. شکل زیر الگوی کنشگرها نامیده می‌شود. ترتیب جـای گـرفتن کنشگرها و جهت پیکان‌ها اهمیت بسیاری دارد.

به تصویر زیر مراجعه شود:



نمودار۱-الگوی کنشی گرماس

فرستنده کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستند تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست‌وجو،کنشگران یاری‌دهنده او را یاری می‌دهند و کنشگران بازدارنده مانع اومی‌شوند (Gremas,1983: 86 ؛ نقل از خادمی و قوام، ۱۳۹۰: ۷۱-۷۲).

گرماس کلّ ساختار قصّه را منتج از سه توالی یا زنجیرهٔ می‌داند:

«زنجیرهٔ پیمانی»: این زنجیره وظیفه‌ای را که به عهدهٔ قهرمان قصّه گذاشته شده،به سرانجام معهود خود می‌رساند یا نمی‌رساند (بستن و شکستن پیمان‌ها)؛

«زنجیرهٔ اجرایی»: زنجیره‌ای است که دلالت بر عمل و یا انجام مأموریتی می‌کند (آزمون‌ها؛ مبارزه‌ها)؛

«زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی»: زنجیره‌ای که دلالت بر تغییر وضعیّت یا حالتی می‌کند و دربرگیرندهٔ تغییر شکل‌های قصّه‌اند.به عقیدهٔ گرماس سیر حرکت بسیاری از قصّه‌ها از منفی به مثبت است. (اسکولز،۱۳۸۳: ۱۵۴؛ اخوت،۱۳۷۱: ۶۶).

همچنین گرماس از پایه‌گذاران معناشناسی ساختارگراست. وی روشی ساختارمند به نام «نشانه‌شناسی زایا»، از نشانه‌شناسی گسترش داد و کوشید تا تمرکز را از نشانه به معنا بگرداند (شعیری،۱۳۸۱: ۷).

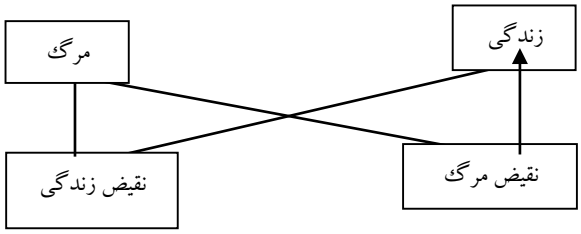
مربّع معناشناسی از چهار واژه تشکیل شده است که می‌توان آن‌ها را به چهار موقعیّت بر روی مربّع تشبیه کرد و از مجموع آن‌ها، سه نوع ارتباط حاصل می‌شود:

الف) ارتباط تقابل تضادّی: که بر روی محور متضادها یعنی بین دو واژهٔ بالایی مربّع (مرگ و زندگی) وجود دارد.

ب) ارتباط تقابل تناقضی: که بین یک متضاد و نفی آن ایجاد می‌شود (مرگ و نقیض مرگ؛ خطوط ↘↙ در طرح‌وارهٔ زیر).

ج) ارتباط تقابل تکمیلی:که بین یک نفی متضاد و واژهٔ مثبت برقرار می‌شود (نقیض مرگ و زندگی؛ خطوط ↓↓ در طرح‌وارهٔ زیر).

براساس این سه ارتباط، سه محور متضادها، متناقض‌ها و مکمّل‌ها شکل می‌گیرد که می‌توان آن را در طرح‌وارهٔ زیر نشان داد: (همان، ۱۲۹).



نمودار ۲- الگوی مربّع معناشناسی گرماس

۲- بحث (روایت‌شناسی داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»)

۲-۱-خلاصه و تحلیل دو روایت

قبل از ورود به بحث اصلی لازم است توضیحاتی دربارهٔ اساسی ترین ویژگی‌های روایت و پیرنگ داده شود. هر روایت ویژگی‌هایی دارد که به اساسی‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

۱.مصنوعی بودن: تفاوت روایت با زبان طبیعی و روزمره در این است که روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است که طبق آن طرح ساخته می‌شود.

۲.تکراری بودن: این تکراری بودن به این معناست که چیزهایی که ما در داستان می‌خوانیم، در داستان‌ها یا قصّه‌هایی که قبلاً خوانده‌ایم، تکرار شده و فضاسازی و شخصیّت‌های داستان هم برای ما آشناست

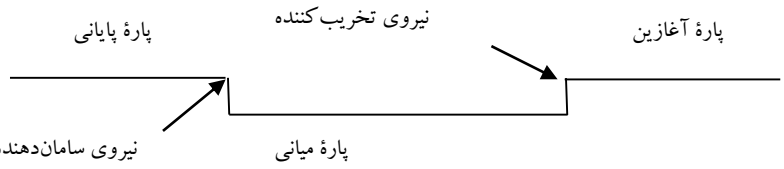
۳.سیر مشخص روایت: هر روایت از جایی شروع می‌شود و به جایی ختم می‌شود

۴. راوی: هر روایتی یک راوی یا قصه‌گو دارد (اسماعیل آذر، ۱۳۹۳: ۳۵).

منظور از مصنوعی بودن و طرح داشتن از دیدگاه ریخت‌گرایان، یعنی این که روایت دارای ساختار است و «اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پیرنگ است» (والاس،۱۳۸۲: ۵۷). در نگاه ارسطو در کتاب بوطیقا پیرنگ باید از کلّیّتی برخوردار باشد؛

یعنی ابتدا، وسط و انتها داشته‌باشد.او معتقد است که اگر عنصری از پیرنگ کاسته شود، اساس داستان به هم می‌ریزد (اخوت،۱۳۷۱: ۳۶).

پیرنگ به دلیل پنج مرحله‌ای بودن، آن را طرح کلّی روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند. بر این اساس، روایت به این صورت تعریف می‌شود: تغییر و تحوّل از یک حالت به حالت دیگر. این تغییر و تحوّل از سه عنصر تشکیل شده‌است: عنصری که روند تغییر و تحوّل را به راه می‌اندازد (نیروی تخریب کننده در داستان)؛ پویایی‌ای که این تغییر و تحوّل را تحقق می‌بخشد و یا نمی‌بخشد؛ یک عنصر دیگر که این روند تغییر و تحوّل را خاتمه می‌دهد (نیروی سامان‌دهنده در داستان) (عباسی، ۱۳۸۵: ۴).



نمودار ۳- الگوی پیرنگ

۲-۱-۱- خلاصه و تحلیل روایت «زاغ و مار» کلیله و دمنه

زاغی در کوه بر بالای درختی لانه داشت و در آن نزدیکی ماری بود که هر گاه جوجه زاغ از تخم بیرون می‌آمد مار آن را می‌خورد. زاغ که درمانده شده بود، نزد شغالی که دوستش بود شکایت کرد. شغال نیز راه نجاتی به او نشان داد و گفت چاره ای به تو نشان خواهم داد «که اگر بر آن توانا گردی، سبب بقای تو و هلاک مار باشد.» (نصرالله منشی،۱۳۹۲: ۸۶). سپس گفت: باید در اوج هوا پرواز کنی و به بام‌ها و صحراها نگاه کنی و هر جا زیور و پیرایه ای یافتی آن را بربایی. و با سرعت پرواز نکنی تا همواره در مقابل چشمان مردمی باشی که تو را تعقیب می‌کنند. همینکه به نزدیک مار رسیدی آن پیرایه را بر روی مار بیندازی تا مردمان ابتدا مار را بکشند و بعد پیرایه را بردارند و این گونه نجات یابی. زاغ به سوی آبادی رفت و زنی را دید که زیور خود را گوشه بام گذاشته، آن را ربود و مطابق سخنان شغال بر روی مار انداخت. مردمی که به دنبال زاغ آمده بودند مار را کشتند و زاغ نجات یافت.

در تحلیل این روایت باید گفت:

۱.داستان «زاغ و مار» دارای طرح و پیرنگ است یعنی از سه پارهٔ آغازین، میانی، پایانی و دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده تشکیل شده که در نمودار زیر رسم شده:

-پارهٔ ابتدایی:

زاغی در کوه بر بالای درختی لانه داشت و در آن نزدیکی ماری بود که هر گاه جوجه زاغ از تخم بیرون می‌آمد مار آن را می‌خورد.

-نیروی تخریب‌کننده:

مار با خوردن جوجه‌های زاغ، او را آزار می‌دهد.

-پارهٔ میانی:

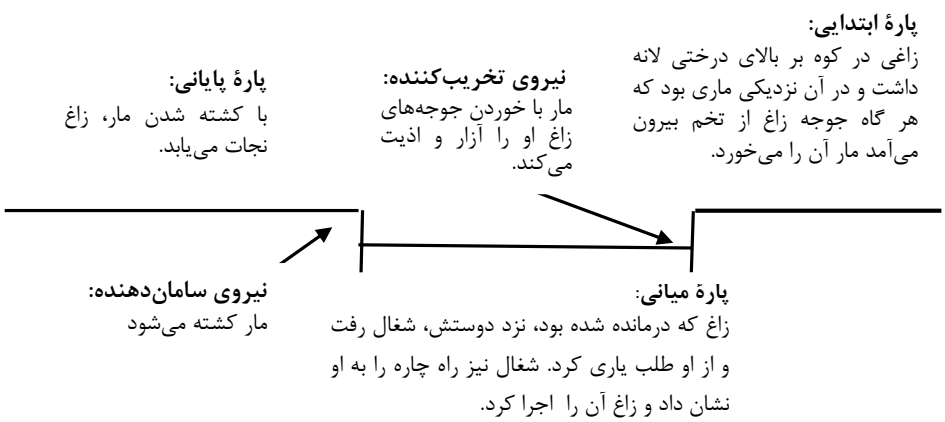
زاغ که درمانده شده بود، نزد دوستش، شغال رفت و از او طلب یاری کرد. شغال نیز راه چاره را به او نشان داد و زاغ آن را اجرا کرد.

-نیروی سامان‌دهنده:

مار کشته می‌شود.

-پارهٔ پایانی:

با کشته شدن مار، زاغ نجات می‌یابد.



نمودار ۴- الگوی پیرنگ داستان «زاغ و مار»

چون همهٔ عناصر پیرنگ در این داستان حضور دارد، می‌توان گفت که داستان «زاغ و مار» یک روایت کامل است.

۲.بین این داستان با داستان «موش و مار» در مرزبان‌نامه شباهت‌های بسیاری وجود دارد.

۳.روایت «زاغ و مار» از معرفی وضعیت تعادل اولیه «آورده‌اند که زاغی در کوه بر بالای درختی خانه داشت» (نصرالله منشی،۱۳۹۲: ۸۱) آغاز می‌شود و با بازگشت تعادل پایانی که نجات زاغ است، تمام می‌شود.

۴.راوی داستان نصرالله منشی است.

این داستان همهٔ ویژگی‌های بنیادین یک روایت را داراست.

۲-۱-۲- خلاصه و تحلیل روایت «موش و مار»:

موشی در خانهٔ توانگری لانه‌ای می سازد و به آسودگی روزگار می‌گذراند تا این که روزی در غیاب او ماری اژدها پیکر لانه‌اش را تصاحب می‌کند. وقتی موش به خانه بازمی‌گردد مار را می‌بیند. جهان پیش چشمانش تاریک می‌شود. پیش مادر می‌آید و از او راه چاره می‌جوید. مادر او را از ایستادگی در برابر مار برحذر می‌دارد و از او می‌خواهد با این شرایط کنار بیاید؛ اما موش نمی پذیرد و تصمیم می‌گیرد با توسل به نیرنگ مار را از بین ببرد. موش صبر می کند تا این که روزی مار از سوراخ بیرون می‌آید و زیر بوتهٔ گلی می‌خوابد. موش به سراغ باغبان که خوابیده بود می‌رود و روی سینه‌اش جست می‌زند به محض بیدار شدن باغبان موش پنهان می‌شود. او این کار را چند بار انجام می‌دهد تا اینکه باغبان بسیار خشمگین می‌شود و موش را دنبال می‌کند تا این که به نزدیک مار می‌رسد، باغبان نیز سر مار را می‌کوبد و او را می‌کشد و بدین ترتیب موش لانه اش را دوباره باز می‌یابد.

در تحلیل این روایت باید گفت:

۱.داستان «موش و مار» دارای طرح و پیرنگ است یعنی از سه پارهٔ آغازین، میانی، پایانی و دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده تشکیل شده که در نمودار زیر رسم شده:

-پارهٔ ابتدایی:

موشی در خانهٔ توانگری لانه‌ای ساخت و به آسودگی روزگار می‌گذراند.

نیروی تخریب‌کننده:

ماری اژدها پیکر در غیاب او لانه‌اش را تصاحب می‌کند.

پارهٔ میانی:

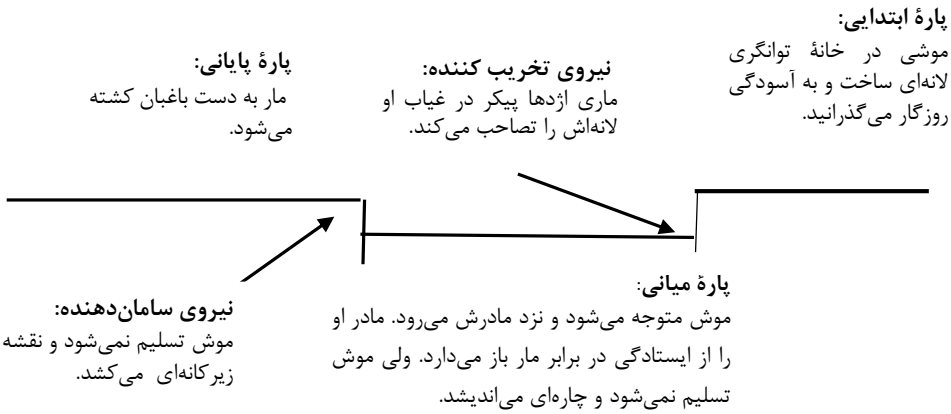
موش متوجه می‌شود و نزد مادرش می‌رود. مادر او را از ایستادگی در برابر مار باز می‌دارد.

-نیروی سامان‌دهنده:

موش تسلیم نمی‌شود و نقشه‌ای زیرکانهٔ می‌کشد.

-پارهٔ پایانی:

مار به دست باغبان کشته می‌شود.



نمودار ۵- الگوی پیرنگ داستان «موش و مار»

این داستان نیز یک روایت کامل محسوب می‌شود.

۲.در عرصهٔ ادب تعلیمی با داستان‌های زیادی برخورد می‌کنیم که در آن شخصی ظلمی روا می‌دارد و فرد مظلوم با زیرکی و دانایی فرد ظالم را به سزای اعمالش می‌رساند و حق خود را باز می‌ستاند.

۳.روایت «موش و مار» با «موشی در خانهٔ توانگری خانه گرفت» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۳۴) آغاز و با کشته شدن مار به دست باغبان «باغبان بر مار خفته ظفر یافت، سرش بکوفت.» (همان، ۲۴۴) پایان می‌یابد.

۴.راوی داستان مرزبان بن رستم است.

بنابراین روایت فوق همهٔ ویژگی‌های بنیادین یک روایت را داراست.

۲-۱-۳-مقایسه تطبیقی پیرنگ دو حکایت

همان‌طور که دیده می‌شود هر دو داستان ویژگی‌های بنیادین روایت را دارا هستند.در هر دو داستان سه پارهٔ ابتدایی،میانی و پایانی دیده می‌شود.در هر دو داستان دو نیروی

تخریب‌کننده و سامان‌دهنده بر کنشگر داستان وارد شده‌است.بنابراین هر دو داستان به‌دلیل داشتن همهٔ اجزای پیرنگ،روایت کامل محسوب می‌شوند.گرماس متأثّر از کلود لوی استروس ساختار طرح قصّه را نتیجهٔ تقابل‌های دوگانه می‌داند که این «تقابل‌های دوگانه در واقع، اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکّر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/خوب،زشت/زیبا،شب/روز.در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (شمیسا،۱۳۸۳: ۱۸۲)؛ زیرا نقش بسیار مهمّی را در فهم متن به‌خصوص در داستان ایفا می‌کنند،به‌گونه‌ای که «می‌تواند در مسیر سیر حرکتی داستان صادق باشد.این تقابل‌ها در ارتباط با طرح به این شکل است: تقابل‌های زمانی یعنی شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصّه،در برابر شرایط مضمونی یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه حلّی پیدا می‌شود و دوباره تعادل می‌یابد.» (اخوت،۱۳۷۱: ۶۵).

باید گفت در هر دو داستان، این تقابل زمانی دیده می‌شود؛ یعنی داستان با یک وضعیت آرام و متعادل آغاز می‌شود (پارهٔ ابتدایی/وضعیت متعادل آغازین). حادثه یا حوادثی که همان نیروی تخریب‌کننده داستان است،وضعیت متعادل را برهم می‌زند.آشفتگی و وضعیت نامتعادل ایجاد می‌شود (پارهٔ میانی/وضعیت نامتعادل میانی). حادثه‌ای یا نیرویی که همان سامان‌دهنده است وضعیت نامتعادل را سامان داده به سمت تعادل پیش می‌برد و در نهایت وضعیت متعادل پایانی ایجاد می‌شود.خواه مطلوب باشد،خواه نامطلوب (پارهٔ پایانی/وضعیت متعادل پایانی). هر دو داستان تکراری هستند و نمونه‌هایی در ادبیّات ایران و دیگر کشورها دارند که در جای خود ذکر شده‌است. هر دو داستان آغاز و پایانی دارند مشابه دارند.

جدول ۱-تطبیقی اجزاء پیرنگ در دو داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»

ردیف	اجزاء پیرنگ	داستان «زاغ و مار »	داستان «موش و مار»
۱	پارهٔ ابتدایی (وضعیت متعادل آغازین)	زاغ در لانه‌اش بر روی درخت زندگی می‌کند.	موش در منزل توانگری در آسایش زندگی می‌کند.
۲	نیروی تخریب کننده	مار با خوردن جوجه‌ها زاغ را آزار می‌دهد.	مار لانه موش را تصاحب می‌کند.
۳	پارهٔ میانی (وضعیت متعادل میانی)	زاغ از شغال چاره جویی می‌کند.	موش از مادر چاره جویی می‌کند.

۴	نیروی سامان دهنده	زاغ نقشه شغال را اجرا می‌کند و مار کشته می‌شود.	موش نقشه‌ای زیرکانه می‌کشد و مار به دست باغبان کشته می‌شود.
۵	پارهٔ پایانی (وضعیت متعادل پایانی)	زاغ نجات می‌یابد.	موش لانه‌اش را پس می‌گیرد.

۲-۲-الگوی کنشی روایت «زاغ و مار» و «زاغ و مار»

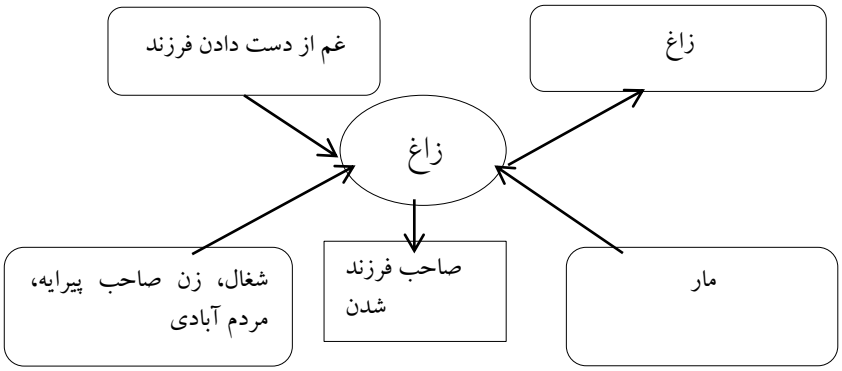
بنابه نظر برتنز این خواننده است که عملاً در مورد شخصیّت‌ها و رویدادهای داستان قضاوت می‌کند. این که مثلاً کدام شخصیّت داستان «یاری‌دهنده» و کدام «بازدارنده» است. او معتقد است معنای یک اثر ادبی، در واقع محصول هم‌یاری خواننده و ساختاری است که معنا را شکل می‌دهد (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۷-۹۸).

۲-۲-۱- الگوی کنشی روایت «زاغ و مار»

در نظام روایی این داستان غم از دست دادن فرزند، زاغ را در پی چاره جویی نزد شغال می‌فرستد. بنابراین غم که نیرویی درونی است به عنوان کنشگر فرستنده و زاغ کنشگر فاعل محسوب می‌شود. در این روایت، صاحب فرزند شدن، شیء ارزشی است. شغال، زن صاحب پیرایه، مردم آبادی، زاغ را در رسیدن به این هدف یاری داده‌اند، بنابراین کنشگران یاری‌دهنده‌اند. مار به دلیل خوردن تخم‌ها و جوجه‌ها کنشگران بازدارنده محسوب می‌شوند. در پایان زاغ از شرّ مار نجات پیدا می‌کند؛ بنابراین کنشگر گیرنده است.

- کنشگر فرستنده: غم از دست دادن فرزند
- کنشگر گیرنده: زاغ
- کنشگر: زاغ
- کنشگر بازدارنده: مار
- کنشگر یاری‌دهنده: شغال، زن صاحب پیرایه، مردم آبادی
- شیء ارزشی: صاحب فرزند شدن

نمودار این الگو در زیر مشاهده می‌شود.



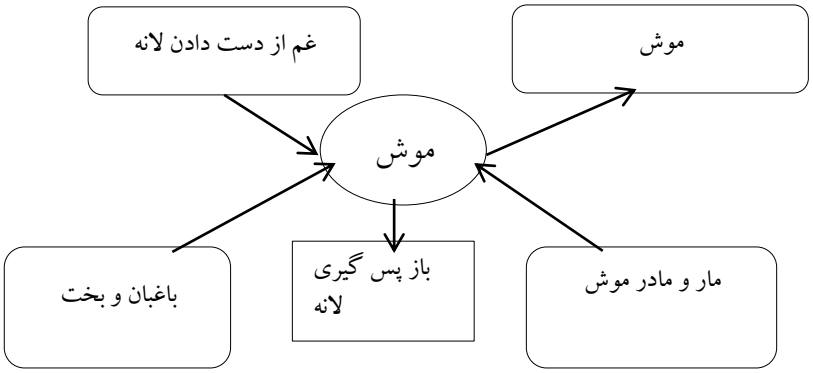
نمودار ۶- نظام روایی «زاغ و مار»

۲-۲-۲-الگوی کنشی روایت «موش و مار»

در این داستان غم از دست دادن لانه، موش را در پی چاره جویی نزد مادر می‌فرستد. بنابراین غم کنشگر فرستنده و موش کنشگر فاعل محسوب می‌شود. در این روایت، باز پس گیری لانه، شیء ارزشی است. باغبان، زاغ را در رسیدن به این هدف یاری داده‌اند، بنابراین کنشگر یاری‌دهنده است. مار و مادر موش کنشگر بازدارنده محسوب می‌شوند؛ زیرا مادر او را از مقابله و رویارویی با مار باز می‌دارد. در پایان موش به یاری بخت و باغبان مار را می‌کشد و لانه‌اش را باز پس می‌گیرد؛ بنابراین کنشگر گیرنده است.

- کنشگر فرستنده: غم از دست دادن لانه
- کنشگر گیرنده: موش
- کنشگر: موش
- کنشگر بازدارنده: مار و مادر موش
- کنشگر یاری‌دهنده: باغبان و بخت
- شیء ارزشی: باز پس گیری لانه

نمودار این الگو در زیر مشاهده می‌شود:



نمودار ۷- نظام روایی «موش و مار»

۲-۲-۳-مقایسه تطبیقی الگوی کنشی دو حکایت

با توجّه به الگوی کنشگر گرماس «شخصّیت اصلی در پی دستیابی به هدف خاصّی است،با مقاومت حریف روبه‌رو می‌شود؛ یک قدرت راسخ (فرستنده) او را به مأموریت گسیل می‌دارد.این روال یک دریافت‌گر (گیرنده) هم دارد.» (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۲). الگوی کنشگران دو داستان نشان می‌دهد که کنشگر فرستنده، گیرنده، بازدارنده و یاری‌دهنده تحت تأثیر کنشگر فاعل و به پیروی از آن تحت تأثیر شیء ارزشی هستند و این بیانگر اهمّیّت بیشتر کنشگر فاعل و شیء ارزشی است. اشتراکات و افتراقات دو داستان در بخش نظام روایی و کنشگران در جدول زیر نشان داده شده است.

جدول ۲-تطبیقی کنشگران در دو داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»

کنشگران	نظام روایی «زاغ و مار»	نظام روایی «موش و مار»
فرستنده	غم از دست دادن فرزند	غم از دست دادن لانه
فاعل	زاغ	موش
گیرنده	زاغ	موش
شیءارزشی	صاحب فرزند شدن	باز پس گیری لانه
بازدارنده	مار	مار و مادر موش
یاری‌دهنده	شغال، زن صاحب پیرایه، مردم آبادی	باغبان و بخت

با توجه به جدول بالا در نظام روایی هر دو داستان، همهٔ کنشگران حضور دارند بنابراین هم داستان «زاغ و مار» کلیله و دمنه و هم داستان «موش و مار» مرزبان‌نامه روایت کاملند.

همچنین برخی از شخصیّت‌ها فقط یک کنشگر نیستند؛ بلکه ممکن است در چند کنشگر نقش ایفا کنند.گرماس هم براین عقیده بود که ممکن است یک یا چند کنشگر در روایت حاضر نباشند یا این که یک یا چند کنشگر در هم ادغام شوند. (ن.ک:اسکولز ۱۵۰،۱۳۸۳). همان‌طور که در داستان زاغ و مار، زاغ، و در داستان «موش و مار»، موش هم کنشگر فاعل است و هم کنشگر گیرنده.

همچنین در هر دو داستان تعداد شخصیت‌های داستان اندک است.

در هر دو داستان کنشگر به خاطر ظلم و ستم، شیء ارزشمندی را از دست می‌دهد و برای به دست آوردن آن شیء ارزشی از شخصی یاری می‌خواهند، با این تفاوت که در داستان «زاغ و مار»، شغال، زاغ را با نقشه‌ای زیرکانه راهنمایی می‌کند ولی در داستان «موش و مار»، مادر موش، او را از رویارویی با مار باز می‌دهد. در پایان هر دو کنشگر موفق به کشتن ظالم شده، به شیء ارزشی خود دست می‌یابند.

در نظام‌های روایی دو داستان فرستنده نیرویی درونی قدرتمندی است که کنشگران فاعل را به دنبال هدفی بلند می‌فرستد و کنشگر فاعل همان گیرنده است. همچنین کنشگران به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف) کنشگران انسانی: زن صاحب پیرایه، مردمان آبادی، باغبان.

ب)کنشگران غیر انسانی: که به دوسته تقسیم می‌شوند:

۱. حیوان: زاغ، موش، مادر موش و مار.

۲. امر معنوی: غم و بخت.

جدول ۳-تطبیقی نوع کنشگران در دو داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»

ردیف	انواع کنشگران		داستان «زاغ و مار»	داستان «موش و مار»
۱	کنشگران انسانی		زن صاحب پیرایه، مردمان آبادی	باغبان
۲	کنشگران غیر انسانی	حیوان	زاغ، مار	موش، مادر موش، مار
		امر معنوی	غم	غم، بخت

۲-۳-زنجیره‌های روایی دو حکایت «زاغ و مار» و «موش و مار»

گرماس، برخلاف ولادیمیر پراپ که ساختار طرح روایت‌ها را براساس نقش ویژهٔ آن‌ها بررسی می‌نمود،از سه پی‌رفت مانند سه قاعدهٔ نحوی نام برده و کلّ ساختار طرح قصّه‌ها را نتیجهٔ توالی سه زنجیرهٔ زیر می‌داند:

۲-۳-۱-زنجیره‌های روایی «زاغ و مار»

الف) زنجیرهٔ پیمانی:

گرماس در بخش زنجیره‌های روایی «پیمان را به الگوی پراپ می‌افزاید و خویشکاری‌هایی نظیر امر و قبول، نقض و نهی، گسست و پیوست، هجر و وصل و قهر و آشتی را در روایت‌هـا مـورد توجّه قرارمی‌دهد.» (نبی‌لو،۱۳۸۹: ۲۴). زنجیره‌های پیمانی این داستان:

- شغال از زاغ می‌خواهد از مقابله مستقیم با مار بپرهیزد و نقشهٔ او را اجرا کند.
- زاغ می‌پذیرد نقشه شغال را انجام دهد.

ب)زنجیرهٔ اجرایی:

زنجیره‌های اجرایی همان مـأموریت‌ها و آزمـون‌هایی است که کنشگر باید پشت سر بگذارد و در آن کنشگر، کنشگزار، کنشپذیر، عامل مخرّب، عامل کمکی دخالت دارنـد. زنجیره‌های اجرایی داستان به شرح زیر می‌باشد:

- زاغ جهت مشاوره نزد شغال می‌رود.
- زاغ پیرو نقشه شغال به آبادی می‌رود.
- پیرایه زن را می‌رباید.
- به گونه‌ای پرواز می‌کند که در مقابل دید مردمانی که او را تعقیب کرده‌اند باشد.
- به سوی مار باز می‌گردد و آن پیرایه را بر روی مار می‌اندازد.

از آنجایی که زنجیرهٔ روایی، طرح اصلی هر داستان را می‌سازد؛ بنابراین ساختار روایی هر داستان به زنجیرهٔ اجرایی آن متّکی است (اسکولز،۱۳۸۳: ۱۵۴).

ج)زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی:

زنجیره‌های انفصالی داستان، سـیر رخدادهای داستان را از وضعیّت نابسامان و نامتعادل به وضعیّت متعادل بیان می‌کند. پس می‌توان گفت در زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی به موضوع تعادل داستان پرداخته می‌شود. اینکه تعادل و آرامشی که در ابتدای داستان

وجود داشته، باز می‌گردد یا نه؟ که در این داستان وضعیّت متعادل باز می‌گردد. زنجیره‌های انفصالی این روایت عبارتند از:

- زاغ بر روی درختی در کوه زندگی می‌کند.
- ماری به آن حوالی می‌آید و تخم‌ها و جوجه‌های او را می‌خورد.
- زاغ به ستوه می‌آید و شکایت نزد شغال می‌برد.
- شغال راهکاری به او نشان می‌دهد.
- زاغ نقشه را اجرا می‌کند.
- مار کشته و آرامش به زندگی زاغ باز می‌گردد.

۲-۳-۲-زنجیره‌های روایی «موش و مار»

الف) زنجیرهٔ پیمانی:

- مادر موش از فرزند می‌خواهد از مقابله و رویارویی با مار بپرهیزد و شرایط پیش آمده را بپرهیزد.
- موش نهی مادر را نمی پذیرد و بر خلاف آن تدبیری می‌اندیشد که با آن مار را می‌کشد.

ب) زنجیرهٔ اجرایی:

- موش چاره‌ای می‌اندیشد.
- روزی که مار بیرون لانه خوابیده نزد باغبان که در حال استراحت بود می‌رود.
- بر روی او جست میزند و او را بیدار می‌کند.
- این کار را سه بار انجام می‌دهد تا باغبان به اوج خشم می‌رسد.
- باغبان او را دنبال می‌کند و موش فرار و باغبان را به سمت مار هدایت می‌کند تا باغبان مار را ببیند و او را بکشد.

ج) زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی:

- موشی در خانهٔ توانگری لانه‌ای ساخت و به آسودگی روزگار می‌گذرانید.
- ماری اژدها پیکر در غیاب او لانه‌اش را تصاحب می‌کند.
- موش متوجه می‌شود و نزد مادرش می‌رود. مادر او را از ایستادگی در برابر مار باز می‌دارد.
- موش تسلیم نمی شود و نقشه‌ای زیرکانهٔ می‌کشد.

- مار به دست باغبان کشته می‌شود و موش لانه‌اش را بازپس می‌گیرد.

۲-۳-۳- مقایسه تطبیقی زنجیره‌های روایی دو حکایت

در هر دو حکایت، چندین زنجیرهٔ میثاقی و قراردادی وجود دارد که هر یک از شخصیّت‌ها در جهت عمل یا نقض آن در تلاشند. همچنین زنجیره‌های اجرایی و انفصالی هم دیده می‌شود. در هر دو حکایت با نگاهی به پی‌رفت‌ها در زنجیره‌های اجرایی می‌توان طرح اصلی داستان را دریافت. همچنین به دلیل کوتاه بودن حکایات سفرها، رفت‌ها و بازگشت‌های اندکی دیده می‌شود ولی با این وجود زنجیرهٔ انفصالی و تغییر وضعیّت قهرمان داستان را در مقابل عمل یا نقض پیمان یا قراردادهایش در طول دو روایت مورد نظر نشان می‌دهد. همچنین تعداد پیرفت ها در هر کدام از زنجیره های روایی تقریباً برابر است که در جدول زیر مشخص شده است:

جدول ۴-تطبیقی زنجیره‌های روایی در دو داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»

ردیف	زنجیره‌های روایی	حکایت «زاغ و مار»	حکایت «موش و مار»
۱	**پیمانی**	-شغال از زاغ می‌خواهد از مقابله مستقیم با مار بپرهیزد و نقشهٔ او را اجرا کند. -زاغ می‌پذیرد نقشه شغال را انجام دهد.	-مادر موش از او می‌خواهد از مقابله و رویارویی با مار بپرهیزد و شرایط پیش آمده را بپرهیزد. -موش بر خلاف نهی مادر تدبیری می‌اندیشد که با آن مار را می‌کشد.
۲	**اجرایی**	-زاغ جهت مشاوره نزد شغال می‌رود. -زاغ پیرو نقشه شغال به آبادی می‌رود. -پیرایه زن را می‌رباید. -به گونه‌ای پرواز می‌کند که در مقابل دید مردمانی که او را تعقیب کرده‌اند باشد. -به سوی مار باز می‌گردد و آن پیرایه را بر روی مار می‌اندازد.	-موش چاره‌ای می‌اندیشد. -روزی که مار بیرون لانه خوابیده نزد باغبان که در حال استراحت بود می‌رود. -بر روی او جست میزند و او را بیدار می‌کند. -این کار را سه بار انجام می‌دهد تا باغبان به اوج خشم می‌رسد. -باغبان او را دنبال می‌کند و موش فرار و باغبان را به سمت مار هدایت می‌کند تا باغبان مار را ببیند و او را بکشد.

۳	**انفصالی (انتقالی)**	-زاغ بر روی درختی در کوه زندگی می‌کند. -ماری به آن حوالی آمده، تخم‌ها و جوجه‌های او را می‌خورد. -زاغ به ستوه می‌آید و شکایت نزد شغال می‌برد. -شغال راهکاری به او نشان می‌دهد. -زاغ نقشه را اجرا می‌کند. -مار کشته و آرامش به زندگی زاغ باز می‌گردد.	-موشی در خانهٔ توانگری لانه‌ای ساخت و به آسودگی روزگار می‌گذرانید. -ماری اژدها پیکر در غیاب او لانه‌اش را تصاحب می‌کند. -موش متوجه می‌شود و نزد مادرش می‌رود. مادر او را از ایستادگی در برابر مار باز می‌دارد. -موش تسلیم نمی شود و نقشه‌ای زیرکانهٔ می‌کشد. -مار به دست باغبان کشته می‌شود و موش لانه‌اش را بازپس می‌گیرد.

۲-۴-مربّع معناشناسی دو حکایت حکایت «زاغ و مار» و «موش و مار»

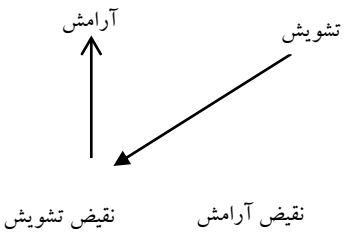
مربّع معناشناسی با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است و می‌توان گفت که تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت، که همان نقطهٔ مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است (شعیری،۱۳۸۱: ۱۲۷).

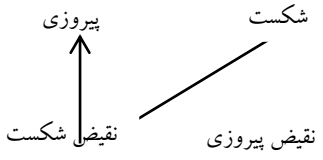
۲-۴-۱- مربّع معناشناسی منظومهٔ «زاغ و مار»

فرآیند حرکت معانی و مفاهیم در این داستان با توجّه به الگوی مربّع معناشناسی گرماس را در دو مربّع معنایی می‌توان بررسی کرد:

الف) مربّع معنایی به دست آمده از شکست و پیروزی **و** نقیض آن‌ها؛

ب) مربّع معنایی حاصل از تشویش و آرامش و نقیض آن‌هاست که در نمودار زیر مشاهده می‌شود:





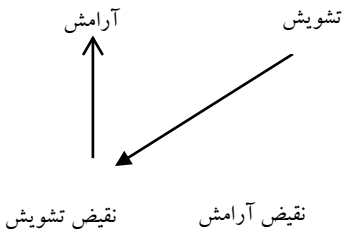
نمودار۸-اوّلین مربّع معنایی داستان «زاغ و مار» نمودار ۹-دوّمین مربّع معنایی داستان «زاغ و مار»

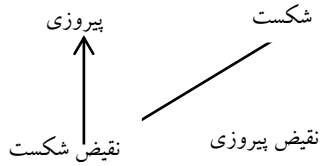
۲-۴-۲-مربّع معناشناسی روایت «موش و مار»

در این روایت نیز دو مربّع معنایی روبه‌رو هستیم:

الف)مربّع معنایی به دست آمده از شکست و پیروزی و نقیض آن‌ها.

ب) مربّع معنایی حاصل از تشویش و آرامش و نقیض آن‌هاست که در نمودار زیر مشاهده می‌شود:





نمودار۱۰- اوّلین مربّع معنایی داستان «موش و مار» نمودار۱۱-دوّمین مربّع‌معنایی داستان«موش ومار»

۲-۴-۳-مقایسهٔ تطبیقی مربّع معناشناسی دو حکایت

همان‌طور که در تصاویر دیده می‌شود در هر دو حکایت «زاغ و مار» و «موش و مار» دو مربّع معنایی یافت شد که در هر دو مشترک است. در هر دو داستان سه نوع ارتباطی از مجموع این واژه‌ها، پدید می‌آید که عبارتند از:

الف) ارتباط تقابل تضادّی:

- مربّع معنایی اوّل: فراق و پیروزی.

- مربّع معنایی دوّم: تشویش و آرامش.

ب) ارتباط تقابل تناقضی:

- مربّع معنایی اوّل: شکست و نقیض شکست، پیروزی و نقیض پیروزی.
- مربّع معنایی دوّم: تشویش و نقیض تشویش ؛ آرامش و نقیض آرامش.

ج) ارتباط تقابل تکمیلی:

- مربّع معنایی اول: نقیض شکست و پیروزی ،نقیض پیروزی و شکست.
- مربّع معنایی دوّم: نقیض تشویش و نقیض آرامش ؛ نقیض آرامش و نقیض تشویش.

۳-نتیجه‌گیری

در این پژوهش حاضر دو حکایت کوتاه «زاغ و مار» از کتاب کلیله و دمنه و «موش و مار» از مرزبان‌نامه بر اساس نظریات گرماس، مورد بررسی قرار گرفت و الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی و مربّع معنایی آن بر طبق الگوی گرماس و به صورت تطبیقی بررسی و تحلیل شد. حاصل این بررسی به شرح زیر است:

- در بررسی پیرنگ این دو داستان همهٔ عناصر پیرنگ یعنی پارهٔ ابتدایی، میانی و پایانی و نیروی سامان‌دهنده و تخریب‌کننده وجود دارد و می‌توان گفت هر دو روایت از نوع کاملند. در هر دو حکایت، شش کنشگر ایفاکننده نقش یعنی فاعل، فرستنده، گیرنده، یاری‌دهنده و بازدارنده و شیء ارزشی حضور دارند. در هر دو داستان کنشگر فاعل، گیرنده هم هست.
- بررسی زنجیره‌های روایی دو حکایت نشان داده، سه زنجیرهٔ پیمانی و اجرایی و انفصالی یعنی زنجیره‌های سه‌گانهٔ موردِ نظرِ گرمـاس وجود دارد. زنجیرهٔ انفصالی در این روایت بیانگر سیر حرکت داستان از وضعیّت ناپایدار به سوی وضعیّتی متعادل و آرام است. بنابراین در هر دو روایت وضعیّت متعادل آغازین با نیروهای مخالف و بازدارنده، به وضعیّتی نامتعادل مبدّل می‌شود تا این‌که این وضعیّت با تأثیر نیروهای یاری‌دهنده، به‌سوی تعادل حرکت می‌کنند.
- با تحلیل مربّع معناشناسی، در هر دو حکایت، دو مربّع معنایی به‌دست آمد. مربّع حاصل از دو واژهٔ «شکست و پیروزی» و «تشویش و آرامش» در هر دو حکایت مشترک است. در دو مربّع معنایی هر دو داستان کنشگران فاعل برای رسیدن به

شیء ارزشی حرکتی را آغاز می‌کنند. این حرکت از واژه‌ها به سوی نقیض آن‌ها صورت می‌گیرد و در نهایت به معنای نهایی می‌رسند. بنابراین می توان نتیجه گرفت که هر دو نویسندهٔ با بازگو کردن این حکایات قصد داشتند پیام واحدی را به خواننده القاء کنند.

- با توجّه آن‌چه که تاکنون گفته شده، می‌توان گفت دو حکایت تعلیمی «زاغ و مار» از کتاب کلیله و دمنه و «موش و مار» از مرزبان‌نامه از الگوی ساختاری و روایی کاملی برخوردارند و در قالب نظریـّهٔ ساختارگرایانه و معناشناسانهٔ گرماس قابـل بررسی و تحلیلند. دو روایت در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا و مطابقت با الگوی گرماس بسیار شبیه به همند. البتّه تفاوت‌هایی اندک نیز در آن‌ها دیده می‌شود.

فهرست منابع

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

۲. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

۳. اسماعیل آذر، امیر(۱۳۹۳). ***الهی نامه عطار در نظریّه نشانه- معناشناسی آلژیر گرماس و شکل‌شناسی ژرار ژنت***. به اهتمام ویدا آزاد. تهران: سخن.

۴. ایگلتون، تری(۱۳۸۳). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

۵. برتنز، یوهانس ویلم(۱۳۸۲). ***نظریّه ادبی***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

۶. برتنس، یوهانس ویلم(۱۳۸۴). ***مبانی نظریّهٔ ادبی***. ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

۷. خادمی، نرگس و قوام. ابوالقاسم(۱۳۹۰). «شخصیت کنیزک در مثنوی مولوی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. سال چهارم. شمارهٔ ۱۳. بهار. صص ۹۱-۱۱۵.

۸. شمیسا، سیروس(۱۳۸۳). ***نقد ادبی***. چاپ چهارم. تهران: فردوس.

۹. شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۱). ***مبانی معناشناسی نوین***. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۱۰. عباسی، علی(۱۳۸۵). «پژوهشی در عنصر پیرنگ». ***پژوهشنامه دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران***. شماره ۳۳. صص۸۵-۱۰۳.

۱۱. علوی مقدم، مهیار و پورسهراب. شهرام(۱۳۸۷). «کاربرد الگوی کنشگر گرماس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی». ***مجلهٔ گوهر گویا***. سال دوم. شماره ۸. زمستان. صص۹۵-۱۱۶.

۱۲. گرین، کیت و لبیهان، جیل(۱۳۸۳). ***درسنامهٔ نظریّه و نقد ادبی***. ترجمهٔ دکتر پاینده. تهران: روزنگار.

۱۳. محمدی، محمدهادی(۱۳۷۸). ***روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان***. تهران: سروش.

۱۴. مکاریک، ایرناریما(۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
۱۵. نبی‌لو، علیرضا(۱۳۸۹). «روایت‌شناسیِ داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». ***مجلّهٔ ادب پژوهشی***. شمارهٔ چهاردهم. زمستان. صص۷-۲۸.
۱۶. نصرالله منشی، ابوالمعالی(۱۳۹۲)، ***کلیله و دمنه***. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: ثالث.
۱۷. والاس، مارتین(۱۳۸۲). ***نظریّه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
۱۸. وبستر. راجر(۱۳۸۲). ***پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: روزنگار.
۱۹. وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۹). ***مرزبان‌نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

تحلیل ساختاری داستان «شتر و شیر پرهیزگار» مرزبان‌نامه بر پایهٔ الگوی کنش گریماس

فرشته فیضی[۱]
محمّد ایرانی[۲]

چکیده:
ساختارگرایی یکی از رایج‌ترین مکتب‌های روایت‌شناسی است که با یاری و پیشگامی اشخاصی همچون گریماس، تودوروف، ژنت و برمون برای مطالعه و تجزیه و تحلیل روایت مورد استفاده قرار گرفته است. داستان« شتر و شیر پرهیزگار» به عنوان داستان اصلی باب هشتم کتاب مرزبان‌نامه و به عنوان یک متن مستعد و دارای ساختار منسجم و جنبه‌های روایی، این قابلیّت ذاتی را دارد که با استفاده از مبانی نظریه‌های ادبی همانند دیدگاه‌های ساختارگرایان و یا نظریه‌های نوین نقد ادبی، مطالعه و نقد و تحلیل شود. نگارندگان این جستار با در نظر گرفتن این نکته که داستان‌های مرزبان‌نامه کمتر از دیگر متون روایی بر پایهٔ نظریه‌های ساختارگرایانه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند، به بررسی ساختاری داستان مزبور بر مبنای الگوی کنش گریماس روی آورده‌اند. این داستان طبق الگوی گریماس دارای شش کنشگر است که عبارتند از: فرستنده: حسادت و جاه-طلبی خرس برای حفظ مقام و موقعیّت خود؛ گیرنده: خرس؛ رقیبان: زاغ، موش، شیر و جادو نگهبان زندان؛ یاریگر: خارپشت؛ فاعل: خرس؛ هدف: از میان برداشتن و کشتن شیر. مهمترین و اصلی‌ترین نقش را نیز فاعل و هدف و مخالفان او دارند؛ چرا که با اعمال و اقدامات رقیبان، روند داستان به ضرر فاعل تغییر جهت پیدا می‌کند. داستان با داشتن زیرساخت«ثمرهٔ سعایت و بدسگالی» به صورت تقابلهای سه‌گانه و در جریان سه پیرفت اجرایی، انفصالی و پیمانی شکل گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی، روایت، گریماس، الگوی کنش، مرزبان‌نامه.

---

[۱] . کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، f.feyzi34595@gmail.com
[۲]. دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه، moham.irani@yahoo.com

۱- مقدّمه

یکی از راه‌های مطالعهٔ آثار ادبیّات داستانی، توجّه به فرم و ساختار ظاهری آن‌هاست که در دوره‌های گذشته کمتر بدان توجّه شده است. توجّه به ساختار آثار ادبی، ابتدا در مکتب فرمالیسم مورد توجّه قرار گرفت. فرمالیست‌ها از نخستین کسانی هستند که به بررسی روایت و ساختارهای روایی پرداخته‌اند. هدف آنان، پی‌بردن به قواعد و فرمول‌هایی است تا به زبان روایت و نظام حاکم بر ساختار متن دست پیدا کنند. بعد از فرمالیست‌ها، ساختارگرایانی چون گریماس، تودورف، برمون و ژنت به مطالعه و بررسی روایت و ساختارهای آن توجّه نشان دادند.

از نظر تودوروف، همچون گریماس و دیگران، «روایت صرفا مجموعه‌ای است از امکانات زبانی که به طریقی خاص، بر اساس مجموعه‌ای از قواعد ساختاربندی زبردستوری یکجا جمع آمده‌اند»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۰). غرض پژوهشگر در این نوع تحلیل از متون، کشف الگوها و بن‌مایه‌های زنجیره‌ای داستان‌ها است. پژوهش‌هایی که در حوزه ساختارگرایی صورت گرفته‌اند، باعث شده تا دانشی به نام روایت‌شناسی شکل بگیرد. مکاریک در کتاب خود روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت(داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است... به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ پیش ساختارگرا(تا ۱۹۶۰.م)، دورهٔ ساختارگرا(از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰.م) و دورهٔ پساساختارگرا»(مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). که از این میان دورهٔ ساختارگرایی مهم‌ترین نظریات روایت را ارئه می‌دهد.

می‌توان گفت هدف روایت‌شناسی کشف مناسبت‌های درونی، روابط و پیوندهای حاکم بر روایت است. به عبارت دیگر«روایت‌شناسی ساختگرا درصدد یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانونمندی‌ها و قواعدی که بر قصّه‌ها و داستان‌ها حاکم است»(اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶). بنابراین بررسی ساختار داستان‌های کهن به شناخت بهتر دیدگاه داستان‌سرایان سنتی از عناصر داستان و همچنین شناخت بهتر آثار کمک می‌کند. از این رو بررسی داستان‌های کهن فارسی بر اساس نظریه‌های ساختارگرایانی چون گریماس و امثال وی مدتی است که آغاز شده و دست‌مایهٔ پژوهش محقّقان این حرفه قرار گرفته است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختگرا پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) تحلیل معناساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گریماس(۱۳۸۸) از نرگس خادمی.

۲) الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی بر اساس نظریهٔ کنشگر آلژیر داس گریماس(۱۳۹۰) از جلیل مشیدی و راضیه آزاد.

۳) تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گریماس(۱۳۸۷) از فاطمه کاسی.

۴) بررسی حکایت‌های باب اوّل کلیله و دمنه بر بنیاد الگوی کنش گریماس(با تأکید بر حکایت شیر و گاو(۱۳۹۳) از نسرین علی اکبری و همکاران.

۵) روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه(۱۳۸۹) از علیرضا نبی‌لو.

همچنین از دو مقاله که به بررسی ساختار حکایت مرزبان‌نامه از منظر گریماس پرداخته‌اند می‌توان یاد کرد از جمله:

۱) بررسی دو حکایت از باب سوم مرزبان‌نامه بر بنیاد الگوی کنش گریماس(۱۳۹۳) از نسرین علی اکبری و همکاران.

۲) تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایهٔ نظریهٔ گریماس(۱۳۹۱) از محمود فضیلت و صدیقه نارویی.

اگرچه در پژوهش‌های فوق به حکایت‌های مرزبان‌نامه پرداخته شده است، ولی حکایت«شتر و شیر پرهیزگار» از مرزبان‌نامه که قابلیت انطباق با نظریهٔ گریماس را دارد، برای نخستین بار است که مورد بررسی قرار می‌گیرد و در نوع خود تازه است.

۳- ساختارگرایی و روایت

ساختارگرایی در مفهوم وسیع روشی است برای مشخّص کردن اجزاء و عناصر تشکیل-دهندهٔ ساختار اثر، بررسی روابط و مناسبت‌های میان آن‌ها و همچنین شناخت روش‌های دست‌یابی به معنا را امکان‌پذیر می‌کند. همان‌طور که دربارهٔ معنای واژهٔ ساختار در فرهنگ اصطلاحات ادبی این‌گونه می‌خوانیم که: «ساختار(structure) در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است و در اصطلاح نقد ادبی به طور کلی به شیوهٔ اتّصال و ارتباط میان عناصر و اجزاء سازندهٔ اثر ادبی اطلاق می‌شود»(داد، ۱۳۸۰: ۲۷۴).

«ساختارگرایی در دهۀ ۱۹۶۰. م شکوفه شد و در آغاز، کوششی بود به منظور به کار بستن روش‌ها و دریافت‌های فردینان دوسوسور، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصۀ ادبیّات»(ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۲).

باید به این نکته توجّه کرد که این نوع تحلیل ساختارگرایانه محدود به داستان‌های عامیانه نمی‌شود، بلکه می‌توان این روش را در حوزه‌های مطالعاتی بسیاری مورد استفاده قرار داد. در این بین ادبیّات به عنوان یک حوزۀ مطالعاتی در میان دیگرحوزه‌ها بسیار مورد توجه ساختارگرایان قرار گرفته است چنانچه «به نظر می‌رسد که توازی نسبتاً محکمی بین ادبیّات به عنوان یک حوزۀ مطالعاتی و ساختارگرایی به عنوان روشی برای تحلیل وجود دارد»(تایسن، ۱۳۸۷: ۳۵۴). تا آنجا که یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهشهای ادبی، شناخت ساختار روایی داستان است و بیشترین تحلیل حول محور داستان و روایت صورت گرفته است.

یکی از آثار برجسته در زمینۀ تحلیل ساختاری داستان کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان از ولادیمیر پراپ است که «در واقع انقلابی در مباحث ساختارگرایی محسوب می-شود... پراپ دسته‌بندی قصّه‌های پریان(قصّه‌های عامیانه) را بر اساس قواعد ظاهری و فرم آثار انجام داد؛ از این رو کار خود را ریخت‌شناسی نامیده است. کار پراپ در دسته‌بندی قصّه‌ها همانی است که فرمالیستها تعریف کرده‌اند؛ یعنی، توصیف حکایتها بر اساس اجزای تشکیل‌دهندۀ حکایت و ارتباط هر یک از این اجزا با کل ساختار روایت»(زمرّدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

پراپ صد قصّه را انتخاب کرد و با طبقه‌بندی آنها دریافت که شخصیّت‌های متغیر در قصّه‌ها فراوانند اما خویشکاری‌های آنها ثابت و محدود است. وی در تعریف خویشکاری می‌نویسد: «خویشکاری یعنی عمل شخصیّتی از اشخاص قصّه که از نقطه‌نظر اهمّیّتی که در جریان عملیات قصّه دارد، تعریف می‌شود. و همچنین خویشکاری یعنی کارهای مشابه که به شخصیّت‌های مختلف نسبت داده می‌شود»(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳).

پراپ اجزای متغیر داستان‌ها را که همان شخصیّت‌ها و حوادث داستانی هستند، حذف کرد و اجزای ثابت یعنی کارکردهای روایی را دسته‌بندی کرد؛ در نتیجه سی و یک خویشکاری را در آن‌ها مشخص و آن‌ها را در شش دسته تقسیم‌بندی کرد.

۴- روش و نظریۀ گریماس

آلژیر داس جولیوس گریماس(۱۹۹۲.م) یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان معناشناختی ساختارگرا است که پس از پراپ با سرمایه قرار دادن نظریهٔ او به نظریهٔ جامع‌تر و متنوع-تری دست یافت. گریماس از ساختارگرایان فرانسه و از پیروان مکتب زبان‌شناسی سوسوری است. «هدف گریماس آن است که با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله به دستور زبان جهانی روایت دست یابد»(سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

نظریهٔ گریماس را می‌توان در چند بخش زیر بررسی کرد:

۴-۱- کنشگرهای شش‌گانه

گریماس نظریهٔ خود را بر پایهٔ کار پراپ آغاز کرد، و سی و یک کارکرد او را به بیست کارکرد کاهش داد و به جای هفت دسته شخصیّت مورد نظر پراپ، سه دسته دوتایی کنشگر را جایگزین کرد و آن را «الگوی کنش» نامید. این الگو به قرار زیر است:

الف) فاعل(قهرمان)/ مفعول(هدف)

ب) فرستنده(تقاضاکننده)/گیرنده(دریافت‌کننده)

ج) یاریگر(کمک‌کننده)/بازدارنده(رقیب یا مخالف)(رک. مارتین، ۱۳۸۲: ۷۷)

«گریماس کار خود را با مفهوم بنیادی تقابل دو شقّی، که منش اصلی ادراک انسان است، آغاز می‌کند. هر زنجیرهٔ روایت، با به کارگیری دو عامل کنش که باید یا متقابل هم باشند یا معکوس همدیگر، پیوست، هجر و وصل، قهر و آشتی و غیره را خلق می-کند»(سجودی، ۱۳۸۴: ۶۶).

محوری‌ترین کنش در داستان را نقش فاعل بر عهده دارد که در پی انجام فعّالیّت و کنشی است. هدف را می‌توان موضوعی دانست که فاعل در پی دست‌یافتن به آن است و کنش‌های فاعل در راستای هدف قرار می‌گیرد. این دو کنشگر از مهم‌ترین عنصرهای ویژه در روند داستان به شمار می‌آیند. هدف با نیرویی که بر فاعل اعمال می‌کند، سبب می‌شود تا فاعل را به سوی خودش راغب کند. رقیب یا بازدارنده به هر چیزی گفته می‌شود که فاعل را از رسیدن به هدف باز دارد و برعکسِ آن یاریگر عنصری است که به فاعل یاری می‌رساند تا به موضوع مورد جستجو و هدف خود دست پیدا کند. فرستنده را نیز این‌گونه می‌توان تعریف کرد که فاعل یا قهرمان را به دنبال هدف تشویق و اعزام می‌کند. و گیرندهٔ آن، شخص یا کنشگری است که از نتیجهٔ کار و اعمال فاعل در راه رسیدن به هدف برخوردار می‌شود.

بر طبق عقیده گریماس ممکن است «هر شش دسته در حکایتی یافت شود و گاه فقط شماری از آنان مطرح می‌شوند»(احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۳). البتّه باید توجّه داشت که ممکن است یک شخصیّت در حوزهٔ دو نقش مختلف عمل کند و یا دو شخصیّت در یک نقش حضور پیدا کنند. به عبارت دیگر، گریماس شخصیّت‌ها را بر اساس آنچه که انجام می‌دهند و با توجّه به کنشی که در داستان دارند دسته‌بندی کرده اس؛ بنابراین او معتقد است که با یافتن تعداد اندکی از الگوهای کنش شخصیّت، می‌توان به منطق جهان داستان دست پیدا کرد.

در مجموع بر اساس نظریهٔ گریماس، جفت‌های متقابل در سه دستهٔ کلّی قرار می‌گیرند که عبارتند از :

۱- نسبت خواست و اشتیاق

۲- ارتباط شخصیّت‌ها با یکدیگر

۳- نسبت پیکار (همان: ۱۶۳).

۴-۲- زنجیره‌های روایی یا پیرفتهای سه‌گانه

در دیدگاه گریماس هر داستان از تعدادی پیرفت یا زنجیره تشکیل شده است که هر پیرفت ، خود مجموعه‌ای از چند الگوی کنش را شامل می‌شود. در واقع چنین به نظر می‌رسد که «داستان نیز همچون جمله دارای ساختاری است؛ ابتدا باید جمله‌ها را به گروه‌های همانند تقسیم کرد و سپس در هر گروه، پیرفت را همانند اجزای گفتار یافت»(مارتین، ۱۳۸۲: ۶۷).

در واقع گریماس با کنار گذاشتن عنصر خویشکاری مطرح پراپ، از مفهوم پیرفت استفاده می‌کند. بنابراین برای شناخت معنای یک روایت باید به معنای پیرفت‌های موجود در آن توجّه کرد.

سه نوع پیرفتی که گریماس به طرح و تحلیل آن‌ها در روایت‌ها می‌پردازد، عبارتند از:

۱- اجرایی(آزمون‌ها، مبارزه‌ها)

۲- پیمانی(بستن و شکستن پیمان‌ها)

۳- انفصالی(رفتن‌ها و بازگشتن‌ها) (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴ و ۱۵۵).

الف) زنجیرهٔ اجرایی(performative) که به زمینه‌چینی وظایف، نقش‌ها و کنش‌ها اختصاص دارد. و به آزمون‌ها، مبارزه‌ها و کشمکش‌هایی که در داستان مطرح می‌شوند

اشاره می‌کند و به طور معمول در اکثر روایت‌ها دیده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که: «پیرفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متّکی به آن است»(احمدی،۱۳۷۰: ۱۶۲). در این زنجیره بیشترکنشگرهای فاعل، یاریگر، رقیب، گیرنده و فرستنده نقش دارند.

ب) زنجیرهٔ پیمانی یا هدفمند(contractual) که به عهد و پیمان‌ها، قول و قرارها و بستن و گسستن آنها دلالت دارد. این پیرفت هدایتگر وضعیت داستان به سمت هدف است و به همین سبب، ساماندهی وضعیّت‌ها در داستان می‌شود.

ج) زنجیرهٔ انفصالی(disjunctive) که به آن زنجیرهٔ متمایزکننده نیز می‌گویند. این پیرفت دربرگیرندهٔ سیر و سفرها و رفت و برگشت‌ها و همچنین حرکت‌های موجود در روند داستان است که نقش کنشگر فاعل در بین کنشگرهای دیگر اصلی‌تر به شمار می‌رود.

۵- خلاصهٔ داستان شتر و شیر پرهیزگار

این داستان از محوری‌ترین و طولانی‌ترین داستان‌های کتاب مرزبان‌نامه است که خود، موضوع محوری و اصلی باب هشتم در مرزبان‌نامه را تشکیل می‌دهد و در خلال آن چندین حکایت دیگر به صورت تودرتو یا اپیزودی(episodic) برای تبیین و فهم بیشتر داستان بیان می‌شود. اکنون به منظور تحلیل ساختاری آن، ابتدا خلاصه‌ای از هستهٔ اصلی داستان آورده می‌شود و سپس به بررسی و تحلیل عناصر روایی آن از منظر گریماس می‌پردازیم:

در مرغزاری بسیار دلاویز، شیری پرهیزگار و راستکار فرمانروایی می‌کرد که در سایهٔ او، میش و گرگ و یوز و آهو، در کمال آسایش می‌زیستند. زیرا همه گیاهخوار بودند. و خوردن گوشت قدغن بود. روزی خرسی به قلمرو شیر وارد شده، از او خواست که او را در کنف حمایت خود بپذیرد. شیر، بعد از یادآوری شرایط خاصّ آن ملک- از جمله ترک گوشتخواری- او را به حضور پذیرفت. و خرس، از جملهٔ محرمان راز شیر گشت. چندی گذشت تا اینکه روزی شیر و دیگر حیوانات –از جمله خرس- در سر راهشان به شتری برخوردند که از کاروان بازمانده بود و حیران و ناآرام، این‌سو و آن‌سو می‌کرد. دیگر ددان، که از آرزوی گوشت کارد به استخوانشان رسیده بود، قصد شتر را در دل پروراندند؛ اما شیر بانگ زد که «طمع از شتر بینوا ببرید.» بدین ترتیب، شتر در قلمرو شیر مقیم شد و چندی نگذشت که یار غار شیر، همو شد. خرس تنگ‌چشم، که از دیدن جایگاه والای شتر، گویی خاری در چشمش بود و با آمدن شتر، قدر و مقام خود را کمرنگ می‌دید، بر

آن شد که به هر حیله‌ای شده، شتر را در خون خود فرو غلتاند، و از گوشت او عیشی تمام راه اندازد. پس، با چهره‌ای غمین و بشولیده، نزد شتر رفت و از او قول گرفت که اگر راز او را فاش نکند، او را چیزی گوید، که ثمرهٔ آن، به سود خود او باشد. شتر، سوگند خورد. خرس، بعد از ذکر مقدماتی، گفت که:«هان ای رفیق شفیق! شیر اگرچه ترک گوشتخواری کرده است، امّا از سرشت خود نمی‌تواند بازگردد و اکنون دندان طمع بر تو تیز کرده و لشکریان را از گوشت تو، سوری عظیم خواهد داد. شتر که تا عمق جان با شیر یکدل بود، نتوانست سخن خرس را باور کند؛ امّا خرس دست‌بردار نبود و چنان دمدمه‌های فریبکارانهٔ خود را در لباس غذاهای نگارین در دل شتر می‌چید که خواه ناخواه، شتر درهم شد و از ترس این سو و آن سو می‌کرد. از قضا، موشی که کمی آن طرف‌تر بود، تمام سخنان خرس و شتر را شنید و دم برنیاورد. باری، شتر بیچاره، هر روز از ترس صولت شیر، زارتر می‌گشت، و شیر از مشاهدهٔ قامت فرتوت و تکیدهٔ او سخت دل به رنج آمد، که «سبب چه تواند بود؟» چندی گذشت، تا اینکه روزی شتر روی سوی رودی نهاد تا آبی بنوشد. چون خواست آب بنوشد، با دیدن ماهیان شاد و رها در آب«نفسی سوزناک برکشید و گفت: خنک شما را، که نه از سروران بیمی دارید و نه از همسران اندیشه‌ای. گستاخ بر روی آب می‌دوید و دامن عرضتان به هیچ عارضه‌ای از عوارض تهمت و سوء ظنّ تر نمی‌شود. بیچاره من، که سفینهٔ دل بر اندوه بی پایان افکنده‌ام و نمی‌دانم به سلامت به ساحل رسد یا به گرداب هلاکت فرو رود».

در همان دم، زاغی که از جمله مشاوران و ندیمان شیر بود، سخنان شتر را تمام شنید، و همه را با شیر در میان نهاد. شیر، بار عامی تشکیل داد و در حضور همگان گفت:اگر کسی از من لغزش یا خطایی دیده و بازگو نکند، در واقع به من خیانت کرده است. اما شتر دم برنیاورد و سر به زیر بود. در این هنگام، خرس سر رسید: و چون انبوه حیوانات و شتر سر به زیر را دید، با خود اندیشید: چه بسا شیر با دیدن شتر زار و تکیده، پریشان گشته باشد و اگر پاپیش ننهم، دیر یا زود بانگ رسوایی مرا بر خواهند زد. باری، قدم جلو نهاد و روی سوی شتر کرد و گفت: چقدر باید سرشت کسی پلید باشد که در حق پادشاهی که همه رحمت محض است، خیانت اندیشد! شیر که مانده بود حقیقت چیست، خرس را به حضور طلبید و خرس شیر را بر آتش نشاند که: «شتر در پی برانداختن اریکهٔ فرمانروایی توست، و هم اکنون به جلب هواخوان مشغول است.» شیر با مشورت مشاور خود، زاغ، شتر را به درگاه خواند و پرسید که: «خرس آن روز چه گفت؟» شتر ساده دل، از آنجا که

با خرس پیمان بسته بود راز و گفته‌های خرس را فاش نکند، به خیانت به شیر اقرار کرد. شیر، که پلشتی شتر را باور نداشت، گفت. این بداندیشی تو، از جانب ما بوده است یا به قول دگران؟ شتر، از پاسخ درماند و سر به زیر افکند. در این بحبوحه، خارپشتی فی الفور خود را به خرس رسانید و ماوقع را به او گفت. خرس، شتابان و غضب‌آلود به درگاه آمد و تا شترِ سر به زیر را دید، بانگ برزد که: «هان ای بی چشم و رو! چرا آن روز که قصد جان شاه شاهان را کردی، این مهر سکوت را بر زبان ننهادی؟»

شتر، که ناگه به ماهیت خرس فریبکار پی برده بود، گفت: اگر این بداندیشی در حضور دیگری گفته‌ام، اکنون باید گواهی دهد و اگر تنها به تو گفته‌ام، چرا همان روز شیر را با خبر نساختی؟ شیر که در کشف حقیقت سخت مردد مانده بود، دستور داد که هر دو را به زندان افکندند تا حقیقت روشن شود. چندی گذشت تا موشی که قبلا مجادلهٔ خرس و شتر را شنیده بود، نزد جادو، نگهبان زندان رفت و احوال زندانیان را جویا شد. جادو، حدس زد که «موش از چیزی خبر دارد و رازی در دل دارد که به اینجا آمده است.» و بالاخره موش را راضی کرد که راز خود را باز گوید. موش گفت: در این راز با تو می‌گویم امّا باید که اسناد آن به من حوالت نفرمایی، و این روایت و حکایت، از من نکنی.» باری، جادو بعد از شنیدن سخنان موش، در دم خود را به شیر رساند و شنیده‌ها را باز گفت. شیر هم حیوانات را جمع کرد و گفت: سزای کسی که پادشاه را خیانت اندیشد، چیست؟ همه گفتند: «هیچ جزایی جز تیغ که اجزای او از هم جدا کند، نشاید بود.» و بعد، با التهاب فریاد برآوردند که: «مجرم کیست؟» جادو گفت: مجرم خرس است. و بهتر آنکه موش- که همه به صداقت او اطمینان داریم- پرده از چهرهٔ این خیانتکار بردارد. موش که غافلگیر شده بود، هرآنچه را شنیده بود، باز گفت و با هر کلام او، خرس در گودالی که به دست خود کنده بود، بیشتر فرو می‌رفت. باری، با اشارهٔ شیر، همگان بر سر و روی خرس ریختند و از گوشت آن پتیاره، سوری عظیم به راه انداختند.»(رک. رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۲: ۶۷-۶۸).

۶- بررسی کنشگرها در داستان شتر و شیر پرهیزگار

در داستان ذکر شده شش کنشگر مورد نظر گریماس عبارتند از :

الف) فاعل(قهرمان): خرس

ب) هدف(مفعول): حذف و کشتن شتر

پ) فرستنده: حسادت و جاه‌طلبی خرس(برای حفظ مقام و موقعیت)
ت) رقیب(مخالف یا دشمن): شیر، زاغ، موش، جادو نگهبان زندان
ث) گیرنده: خرس
ج) یاریگر: خارپشت

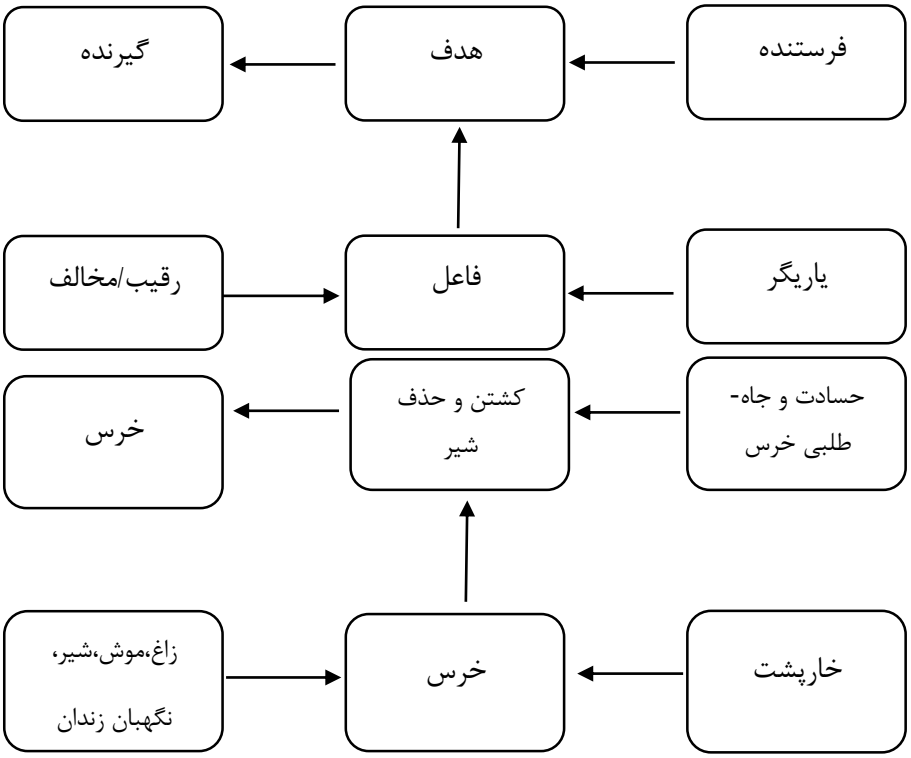
۱- در قسمت اوّل با وارد شدن شتر به جنگل و با بیشتر شدن محبوبیتش نزد شتر، حسادت خرس برانگیخته می‌شود و همین امر به عنوان کنشگر فرستنده تا پایان داستان عمل می‌کند و سبب می‌شود تا خرس به عنوان فاعل برای رسیدن به هدفش دست به اقداماتی بزند.

۲- در مرحله بعد، خرس برای رسیدن به هدف خود که همان کشتن و از میدان به در کردن شتر است، وارد عمل می‌شود و نقشه‌هایی می‌کشد. در ادامه برای عملی کردن نقشه‌هایش به نزد شتر می‌رود و با این عنوان که رازی در سینهٔ خود دارد و بازگوکردنش به نفع شتر است، شتر را اغوا می‌کند تا به سخنانش گوش فرا دهد. بدین ترتیب شتر به پای صحبت‌های خرس می‌نشیند و سوگند یاد می‌کند که راز خرس را پیش کسی افشا نکند. خرس با مطرح کردن اینکه شیر در فکر شکار شدن شتر است، سعی می‌کند تا شتر را فریب داده و او را علیه شیر تحریک کند. شتر که تا عمق جان با شیر یکدل است نمی‌تواند سخنان خرس را باور کند امّا در ادامهٔ ماجرا خرس با دمدمه‌های فریبکارانهٔ خود شتر را مجاب می‌کند که سخنانش را بپذیرد.

۳- در قسمت بعدی با نجوای شتر با ماهیان برکه مواجه می‌شویم و در همان هنگام زاغی که مشاور شیر است سخنان شتر را می‌شنود و فوراً آنها را نزد شیر بازگو می‌کند. شیر نیز شتر را به حضور می‌طلبد تا به صحّت سخنان زاغ و واقعیّت ماجرای شتر پی ببرد امّا شتر بخاطر پیمانی که با خرس بسته است، پاسخی نمی‌دهد. در این بحبوحه خارپشتی، خرس را از ماجرا مطلّع می‌کند؛ بنابراین خارپشت در این مقطع کوتاه از داستان نقش یاریگر را ایفا می‌کند و طبق نظریهٔ گریماس، حضور یاریگر در داستان دلالت بر موفّقیّت فاعل و پایان خوش داستان است. در اینجا به دلیل حضور کوتاه و مقطعی خارپشت به عنوان یک نقش فرعی، شکست و عدم موفّقیّت خرس را اندکی به تعویق می‌اندازد ولی سرانجام با شهادت دادن زاغ، موش و جادو نگهبان زندان به عنوان رقیبان و مخالفان، نقشه‌های خرس، نقش برآب می‌شوند و نتیجهٔ معکوس می‌دهند.

۴- در این قسمت از داستان، شیر نیز به عنوان مخالف و رقیب خرس، با پی بردن به حقیقت ماجرا و حیله‌های او برای از بین بردن شتر، دستور می‌دهد تا حیوانات از گوشت خرس، سوری عظیم بپا کنند؛ در نتیجه خرس به عنوان گیرندهٔ داستان در چاه حسادت و جاه‌طلبی خود سرنگون می‌شود.

بر اساس روابط حاکم میان کنشگرها، گریماس الگوی زیر را ترسیم می‌کند:



الگوی فوق در داستان شتر و شیر پرهیزگار به شکل زیر ترسیم می‌شود:

می‌توان گفت اساسی‌ترین کنشگرها در داستان، فاعل و هدف هستند. به نحوی که غالباً در هیچ داستانی جای آنها خالی نیست.

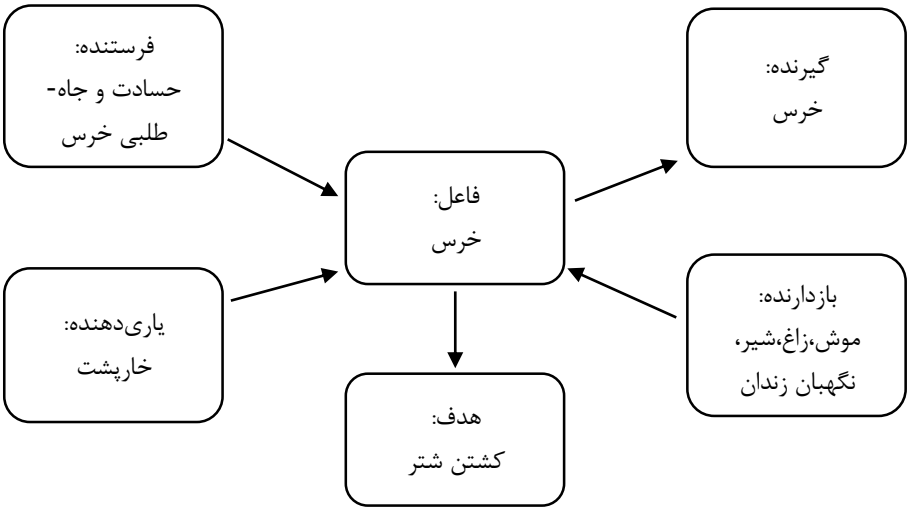
گریماس شخصیّت‌ها را از دیدگاه الگوی کنش در سه دسته جای می‌دهد که در هر یک به مناسبت شخصیّت با موضوع خاصی مطرح است:

الف) نسبت خواست و اشتیاق(فاعل/هدف): (خرس/کشتن و از میان برداشتن شتر). در این نسبت خرس، بخاطر حسادت و زیاده‌خواهی خویش و برای رسیدن به مقام والاتر نزد شیر، خواهان حذف و از میدان به در کردن شتر است.

ب) ارتباط شخصیّت‌ها با یکدیگر(فرستنده/گیرنده): (حسادت و جاه‌طلبی خرس/خودِ خرس). در این مناسبت حسادت و جاه‌طلبی خرس، نقش فرستنده را ایفا می‌کند و خرس را به عنوان فاعل به سوی هدفش تشویق می‌کند.

ج) نسبت حمایت یا ممانعت(نسبت پیکار)(یاری‌دهنده/بازدارنده): (خارپشت/زاغ، موش، شیر و جادو، نگهبان زندان). در این نسبت خارپشت در مقطع کوتاهی از داستان به عنوان یاریگر به خرس کمک می‌کند تا به هدف خود برسد امّا با توجّه به غلبهٔ مخالفان و اعمال قدرت از سوی آنها، نقش او پایان می‌پذیرد. عواملی چون زاغ، موش، شیر و نگهبان زندان نقش بازدارنده یا مخالف داستان را بر عهده دارند و اقدامات آنها منجر به شکستِ خرس می‌شود.

نمودار این نسبت‌های سه‌گانه طبق نظریهٔ گربماس به شکل زیر است:



۷- تحلیل زنجیره‌های روایی در داستان شتر و شیر پرهیزگار

در الگوی کنشی گریماس، روایت با پیوند کنشگرها با یکدیگر و برحسب پیرفت‌های سه‌گانهٔ اجرایی، پیمانی و انفصالی انسجام می‌یابد و به پیش می‌رود. اکنون به بررسی و تحلیل زنجیره‌های سه‌گانه با ذکر نمونه در داستان مزبور می‌پردازیم:

۷-۱- پیرفت اجرایی: پیرفت اجرایی این داستان شامل زمینه‌چینی نویسنده برای ورود به داستان است که با ورود خرس به جنگل و محبوب شدن نزد شیر شروع می‌شود امّا پس از گذشت مدّتی و با ورود شتر به دستهٔ حیوانات و افزایش محبوبیتش نزد شیر این رویّه تغییر می‌کند و موجبات حسادت خرس را برمی‌انگیزد؛ به همین سبب خرس به دنبال پیدا کردن راه چاره‌ای برای کشتن شتر، دست به اقداماتی می‌زند که در حیطهٔ پیرفت پیمانی قرار می‌گیرد. برای فهم بیشتر و تبیین مطلب مذکور، نمونهٔ متن داستان را ذکر می‌کنیم:

-« ... (خرس) هر روز مقامی دیگر در بساط قربت بتازگی می‌یافت تا قدم راسخ گردانید و از جملهٔ مشیران و مشاوران و محرمان و مجاوران گشت» (وراوینی، ۱۳۶۸: ۲۱۹).

- «... (شتر) بألفت شیر پیوند می‌گرفت و سوگند عظیم به نعمت او می‌خورد تا قدم صدق او در طلب مراضی شیر معلوم شد» (همان: ۲۲۱).

- «... تا به حدّی که خرس را بر مقام تقدّم او رشک بیفزود امّا اظهارکردن صلاح ندانست» (همان: ۲۲۲).

۷-۲- پیرفت پیمانی: در این پیرفت، وضعیّت داستان به سوی هدف هدایت می‌شود؛ بدین گونه که خرس به نزد شتر می‌رود و با مطرح کردن اینکه رازی در سینه دارد- که منفعت و مضرّت آن به شتر برمی‌گردد- تلاش می‌کند تا شتر را فریب دهد و از او پیمان می‌گیرد که سخنانش را نزد هیچ کس بازگو نکند. شتر نیز با سوگندهای عظیم پذیرای سخنان خرس می‌شود تا اینکه سرانجام خرس با سخنان فریبکارانه و چرب‌زبانی‌های خود موفّق به فریب دادن شتر می‌شود. با شنیدن سخنان خرس، لرزه بر اندام شتر غالب گشته و به همین سبب روز به روز لاغرتر و زارتر می‌گردد امّا بخاطر پیمانی که با خرس بسته است، حاضر به بیان کردن راز او نزد شیر نمی‌شود تا اینکه شیر با آگاهی از حال پریشان شتر، در پی جستجوی علّت آن بر می‌آید. خرس با شنیدن این خبر مضطرب گشته و از ترس اینکه شیر به حیله و دسیسه‌اش پی ببرد، شتابان به نزد شیر رفته و زبان به بدگویی

شتر باز می‌کند. شتر که تازه متوجّه حقّهٔ خرس شده است، عهد خود را زیر پا می‌گذارد و ماجرا را برای شیر بیان می‌کند.

نمونه‌های این پیرفت در داستان به قرار زیر است:

- «و در آن حال که زبانت را کلمه‌ای فراز آید اندیشه بر حفظ آن گماشتن بر تو متعذّر باشد» (وراوینی، ۱۳۶۸: ۲۲۲).
- «شتر گفت: بگوی که بدین احتیاط محتاج نه‌ای و اگر اعتماد نداری آن را به عقود سوگندهای عظیم بند باید کردن و مُهر مواثیق عهود برو نهادن؛ پس معاهده‌ای در میان برفت» (همان: ۲۲۲-۲۲۳).
- «شتر شنید که اگر آنچه صورت حالست شمّه‌ای بنمایم، انتقاض عهد و انتکاث آن عقد که من با خرس بسته‌ام لازم آید» (همان: ۲۴۳).
- شتر گفت ای نامنصف ناپاک و ای اثیم افّاک سفّاک، من این اندیشهٔ بد در حقّ ملک با تو تنها در میان نهادم یا با کس دیگر غیر تو نیز گفته‌ام؟ اگر با غیر تو نیز گفته باشم آن

کس باید که همچون تو گواهی در روی من دهد» (همان: ۲۴۴).

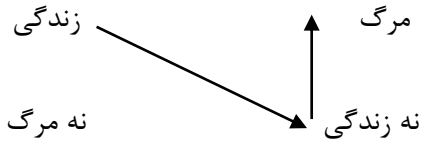
۷-۳- پیرفت انفصالی: پیرفت انفصالی این داستان در چند بخش قابل بررسی است:

- رفتن خرس نزد شتر و فریب دادن او.
- رفتن شتر نزد ماهیان و از پریشانی حال خود سخن گفتن.
- شنیدن سخنان شتر و رفتن نزد شیر و بازگو کردن آنها (زاغ).
- رفتن شتر نزد شیر.
- رفتن خارپشت و مطّلع کردن خرس از ماجرای شتر.
- رفتن خرس نزد شیر و تبرئه کردن خود.
- رفتن موش نزد جادو، نگهبان زندان برای آگاهی از احوال شتر و بیان کردن حقیقتی که شنیده است.
- رفتن جادو، نگهبان زندان نزد شیر و بیان حقیقت.

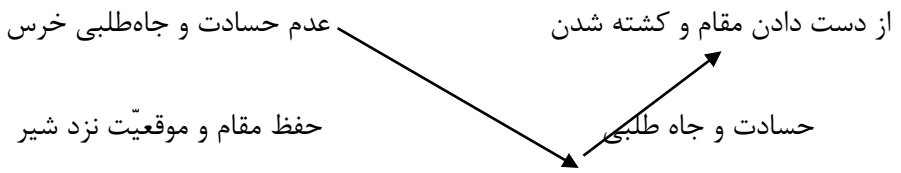
همان‌طور که در سطور بالا ذکر آن رفت، مشاهده می‌کنیم که با وارد شدن رقیبان در صحنهٔ داستان، روند ماجرا تغییر می‌کند و داستان با شهادت دادن رقیبان و مخالفان به نفع شتر و با کشته شدن خرس پایان می‌پذیرد.

۸- مربّع معنایی گربماس

مربّع معنایی گریماس از تقابل‌های دوگانه ساخته می‌شوند که در واقع با حرکت فاعل از یک قطب تقابل و نفی آن آغاز می‌شود و سپس به قطب دیگر تقابل می‌رسد و این حرکت، روند اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. اخوت در کتاب دستور زبان داستان دربارهٔ مربّع معنایی این‌گونه می‌نویسد که:«دستگاه نشانه‌شناسی گریماس در مورد تقابل‌های دوگانه داستان صادق است و در ژرف‌ساخت قصّه‌های تمام ملل وجود دارد»(اخوت، ۱۳۷۱: ۶۴). علاوه بر این باید خاطر نشان شد که«گرماس همچنین مربّع معنایی را برای روایت‌هایی طرّاحی کرد که از دو قطب مخالف تشکیل شده‌اند و دو مقولهٔ اصلی یعنی متضادها را در خود دارند. با منفی کردن هر یک از متضادها، دو قطب پایین شکل می‌گیرد و نمی‌توان از یکی از دو قطب رد شد؛ مگر با نه گفتن به آن. مثلا در تقابل دوگانهٔ زندگی و مرگ، اوّل باید زندگی را نقض کرد و به آن نه گفت تا به مرگ رسید»(شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۷-۱۲۹).



بنابراین طبق مربّع نشانه‌شناسی گریماس می‌توان ژرف‌ساخت داستان شتر و شیر پرهیزگار را این گونه ترسیم کرد:



۹- نتیجه‌گیری

از بررسی و تحلیلی که بر پایهٔ نظریهٔ گریماس در داستان «شتر و شیر پرهیزگار» انجام گرفت، می‌توان نتیجه گرفت که ساختار داستان‌های فارسی با الگوی جهانی گریماس

انطباق‌پذیری کامل دارد و این مطلب نشانگر آن است که نویسندگان فارسی زبان همانند وراوینی تا چه اندازه به انسجام عناصر داستان و نظام حاکم بر شخصیّت‌ها و ارتباط میان آنها اهمیت می‌داده‌اند. بر همین اساس در این مقاله به تحلیل ساختار داستان «شتر و شیر پرهیزگار» مرزبان‌نامه پرداخته شد که مشخص گردید این داستان با الگوی گریماس مطابقت کامل دارد و همچنین معلوم شد داستان دارای شش کنشگر است که عبارتند از: فرستنده: حسادت و جاه‌طلبی خرس برای حفظ مقام و موقعیت خود؛ گیرنده: خرس؛ رقیبان: زاغ، موش، شیر و جادو نگهبان زندان؛ یاریگر: خارپشت؛ فاعل: خرس؛ هدف: از میان برداشتن و کشتن شیر.

مهم‌ترین و اصلی‌ترین نقش را نیز فاعل و هدف و مخالفان او داشتند چراکه با اعمال و اقدامات رقیبان، روند داستان به زیان فاعل تغییر جهت پیدا می‌کند. داستان با داشتن زیرساخت«ثمرهٔ سعایت و بدسگالی» به صورت تقابل‌های سه‌گانه و در جریان سه پیرفت اجرایی، انفصالی و پیمانی شکل گرفته است که در این پژوهش به آنها پرداخته شد.

منابع

الف) کتاب‌ها

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

۲- اخوت، احمد(۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. تهران: مرکز.

۳- اسکولز، رابرت(۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

۴- ایگلتون، تری(۱۳۶۸). **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

۵- پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۶- تایسن، لیس(۱۳۸۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز/حکایت قلم نوین.

۷- داد، سیما(۱۳۸۰). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: مروارید.

۸- سجودی، فروزان(۱۳۸۴). **نشانه‌شناسی و ادبیّات**. تهران: فرهنگ کاوش.

۹- سلدن، رامان(۱۳۸۴). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱۰- شعیری، حمیدرضا(۱۳۹۱). **مبانی معناشناسی نوین**. تهران: سمت.

۱۱- مارتین، والاس(۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

۱۲- وراوینی، سعدالدین(۱۳۶۸). **مرزبان‌نامه**. به تصحیح و تحشیهٔ محمدبن عبدالوهاب قزوینی. تهران: کتابفروشی فروغی.

ب) مقالات

۱- رضایی دشت ارژنه، محمود(۱۳۸۲). «بررسی تطبیقی دو قصّهٔ کهن». **ادبیّات داستانی**. دوره چهارم.۱۳۸۲.شمارهٔ ۶۹. ۶۶ -۶۹.

۲- زمرّدی، حمیرا و محبوبه حیدری(۱۳۹۰). «ریخت‌شناسی قصّه‌های خواب در متون صوفیه». **فصلنامهٔ ادب فارسی**. سال ۱۳۹۰. شماره۳-۵. ۱۰۱-۱۲۳.

بازتاب تقدیرگرایی و فره‌ی ایزدی در مرزبان‌نامه

دکتر داوود اسپرهم[1]
سید جعفر سپهر سید زیادی[2]

چکیده

در مورد عقاید مذهبی و مشرب‌های فکری حاکم بر متن مرزبان نامه به این دلیل که اصل کتاب از طبری باستان است باید با احتیاط سخن گفت چرا که این کتاب طبیعتاً عقاید مذهبی و اندیشگانی و باورهای آن زمان همچون بحث فره ایزدی را هم به دوش می‌کشد. اما روشن است که نباید از تأثیر عقاید بازنگارنده‌ی این کتاب و کلاً عقاید مذهبی اسلامی حاکم بر جامعه‌ی ایران در طول قرون که به این کتاب راه یافته غافل شد. در گفتگوهای رد و بدل شده بین شخصیت‌های داستانی این کتاب می توان رد مشرب و مذهب فکری حاکم بر اثر را گرفت و به آن رسید. در مجموع می‌توان گفت در کتاب مرزبان‌نامه همچون بسیاری از متون کلاسیک نظم و نثر ما تفکر جبر و تقدیرگرایی غلبه دارد اما نه جبر کاهل پرور جبریه و اشاعره،چرا که هرجا سخن از جبر به میان می‌آید توصیه به تلاش و دوری از کاهلی و خامی نیز در کنارش دیده می‌شود. هم‌چنین در برخی موارد، ارتباط میان تفکر اسلامی تقدیرگرایی در رسیدن پادشاهان به ملک با بحث فره‌ی ایزدی را در این کتاب به وضوح می‌توان دید، تا بدان‌جا که باید گفت عقاید مذهبی اسلامی با اعتقادات و باورهای ایران باستان در این اثر در مقوله‌ی جبر و اختیار و قضا و قدر هم‌چون بسیاری جنبه‌های دیگر در هم آمیخته است.

واژگان کلیدی: مرزبان‌نامه، علم کلام، فره ایزدی ، قضا و قدر، جبر و اختیار

۱- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی (نویسندهٔ مسئول)

مقدمه

موضوعاتی همچون جبر و اختیار و قضا و قدر از جمله معماهای رابطه‌ی آدمی با خدای خویش و جهان آفرینش است که همواره اندیشه‌ی بسیاری از مردمان و اندیشمندان، چه در مکتب های الهی و چه در مکتب های غیر الهی را به خود مشغول کرده است. غور و تدبر در مسائلی از این نوع، موضوع علم کلام است و شکل‌گیری مکتب ها و مشرب های گوناگون کلامی، پیامد رسیدن به نتیجه‌های گوناگون از این موضوع های یگانه است.

برداشت‌های گوناگون مسلمانان از آیات قرآن و حدیث، باعث شکل گیری مشرب‌های فکری بسیاری همچون اشاعره، معتزله، مرجئه، امامیه، جهمیه یا جبریه‌ی محض و غیره شده است. مشرب‌های کلامی اسلامی با تکیه بر استدلال‌های عقلی و نقلی، عقاید مذهبی گوناگونی در مورد مسائلی همچون جبر و اختیار و قضا و قدر ارائه کرده اند.

یکی از آثار ارزنده‌ی نثر فنی پارسی، مرزبان‌نامه بازنوشته ی سعدالدین وراوینی در نیمه‌ی نخست قرن هفتم از گویش طبری باستان به زبان پارسی دری است. با توجه به این که اصل این کتاب از طبری باستان بوده و طبیعتاً مربوط به ایران پیش از اسلام است،در مورد آن با احتیاط باید سخن گفت و نباید باورهایی همچون فره‌ی ایزدی را که متعلق به ایران باستان است ، فراموش کرد؛ اما واضح است که نمی‌توان از تاثیر بازنگارنده‌ی این کتاب، سعدالدین وراوینی، و در کل عقاید مذهبی و مشرب های فکری اسلامی حاکم بر جامعه‌ی ایران در طول قرون که در خلال گفت و گوها و اظهار نظرهای شخصیت‌های داستان‌های مرزبان نامه مطرح می شوند، غافل شد. در گفت و گوهای رد وبدل شده میان شخصیت‌های داستانی این کتاب و اظهار نظرهای حکیمانه‌ی آنها می توان رد مشرب و مذهب فکری حاکم بر اثر را گرفت و به آن رسید.

پرسش‌هایی که در این زمینه مطرح می‌شود ، به شرح زیر است:

۱. مشرب و مذهب فکری حاکم بر مرزبان نامه در زمینه‌ی جبر و اختیار چیست؟
۲. چه رابطه‌ای میان باور باستانی فره ایزدی با تقدیرگرایی در متن مرزبان‌نامه دیده می‌شود؟

پیشینه‌ی پژوهش:

تنها در کتاب افسانه واقعی تر از واقعیت از دکتر مهدی شریفیان که به بررسی سیاست در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه پرداخته شده است اشاره‌ای کوتاه به تقابل جبر و اختیار در این دو اثر شده است.

جبر و اختیار

منظور ازتقدیر الهی این است که خدای متعال برای هر پدیده‌ای، اندازه وحدودکمی وکیفی و زمانی و مکانی خاصی قرار داده است که تحت تأثیر علل وعوامل تدریجی، تحقق می یابد و منظور از قضای الهی این است که پس از فراهم شدن مقدمات و اسباب و شرایط یک پدیده،آن را به مرحله‌ی نهایی وحتمی می‌رساند (مصباح یزدی،۱۳۸۴: ۱۵۱).

انسان در حال اختیار، اعمال خویش را بدون آن‌که از سوی عامل دیگری تحت فشار قرار گیرد، انجام می‌دهد (مصباح یزدی، ۱۳۷۳: ۳۷۶) چنان‌که جبر به این معناست که انسان کارهای خویش را تحت تاثیر عاملی دیگر انجام دهد (سجادی، ۱۳۴۰: ۶۹-۷۳).

دهخدا به نقل از کشاف اصطلاحات فنون درباره‌ی جبر آورده "جبر در اصطلاح متکلمان به معنای اسناد افعال عباد به خدا استعمال شده، پس جبر افراط در تفویض امور به خدای تعالی است چنان‌که گویی بندگان همچون جمادات‌اند و هیچ گونه اراده و اختیاری ندارند" (دهخدا،۱۳۷۷: ذیل جبر).

در میان مذاهب اسلامی در مورد این مقوله چندین مشرب فکر ی وجود دارد:

۱- جبر محض : جهم بن صفوان و پیروانش معروف به جبریه‌ی محض برای دفاع از عمومیت اراده‌ی قضا و قدر الهی و نیز توحید در خالقیت، هرگونه فاعلیت و تأثیر را از انسان نفی و همه‌ی افعال او را مخلوق خداوند می دانستند (سبحانی،۱۴۲۸: ۱۹۶).

۲- نظریه‌ی کسب اشعری: کسب عبارت است از مقارنت وجود فعل با قدرت و اراده‌ی انسان، بدون آن‌که قدرت و اراده‌ی او در تحقق آن تاثیری داشته باشد (ربانی گلپایگانی،۱۳۷۸: ۲۷۸). انسان تحت تاثیر قدرت و اراده‌ی خداوند فعلی را انجام می دهد و او همزمان با خلق فعل در وجود انسان، قدرت و اراده‌ی انجام فعل را در وی می آفریند و انسان فقط کاسب این فعل الهی و محل ظهور این خلق خداوند است (حلی، ۱۴۱۶: ۴۲۴).

۳- تفویض : معتزله معتقد بودند که خداوند بندگان را آفریده و به آنان قدرت و اختیار داده و همه‌ی امور را به آنان تفویض کرده است و خود هیچ گونه اراده و قدرتی در این باره ندارد (شیخ صدوق، ۱۴۰۴: ۵۴۷).

۴- امر بین الامرین: خداوند، نه بندگان را به فعل مجبور می کند و نه آنها را به خود وا می نهد تا هرچه می خواهند انجام دهند. انسان از آن رو که مباشر فعل خویش است و اختیار او آخرین جزء علت تامه برای فعل اوست، فاعل مختار اعمال خود است؛ ولی از آن رو که وجود، قدرت، اراده و سایر اموری که میان انسان و فعل او واسطه‌اند، همگی آفریده‌ی آفریدگار توانا و یکتایند، نمی توان انسان را موجد مستقل افعال دانست (حسینی تهرانی، ۱۳۶۵: ۵۵۸).

جبر و اختیاردر مرزبان نامه

جبر و تقدیرگرایی

افراط در نسبت دادن افعال و کارهای بندگان به خداوند و سلب اختیار از انسان در متون ادبی گذشته‌ی ما بسیار دیده می‌شود که کتاب مرزبان نامه نیز از آن مستثنی نیست.در ذیل نمونه‌هایی از آن را در این کتاب می‌بینیم:

از زبان ملک " و گفت: بدانید که من از جهان ، نصیب خویش یافتم و آنچ اندر ازل مقسوم بود، خوردم (وراوینی،۱۳۹۲:۹۶) "

این سخن ملک یادآور عقاید اشاعره و جبریه است؛ چرا که اینان معتقد به قضای محتومند و گویند سرنوشت انسان و اشیا چنان از پیش تعیین شده است که تغییری در آن ممکن نیست و بی چون و چرا واقع خواهد شد. هر چند این جمله‌ها از زبان ملک می‌تواند یادآور فره‌ی ایزدی پادشاهان در ایران باستان نیز باشد.که در ادامه بیشتر بدان خواهیم پرداخت.

از زبان دانای مهران به " قد فزع الله تعالی من اربعه من الخلق و الخلق و الرزق و الاجل "(همان:۱۹۸) همانا خداوند از آفریدن چهار چیز برآسود: از آفرینش و خوی و سرشت و روزی و مرگ؛ یعنی هر چه می بایست بر قلم تقدیر رفته است و دیگر کم و افزون نشود.

" و بدان ای ملک که ایزد تعالی تو را راعی رعیت و مراعی مصالح ایشان کرده است" (همان:۲۰۲)

از زبان مرد دینی "مگر ارادت ازلی ازالت خبث شما از پشت زمین خواسته است و طهارت دامن آخر الزمان از لوث وجود شما تقدیر کرده و زمان افساد شیاطین در عالم کون و فساد به سرآورده (همان:۲۵۳) " در این جملات گویی مرد دینی برای خود در پیروزی بر شیاطین اراده‌ای قائل نیست.

از زبان هدهد " و بدانک چون در ازل ، قلم رانده باشد و رقم حدوث برکشیده، مرغان شاخسار ملکوت از آشیانه‌ی عصمت درآرند و بسته‌ی دام بهانه گردانند (همان:۲۹۷)."

از زبان آزادچهره و ایرا " و ایزد تعالی دیده‌ی دل‌های ما را بکحل بیداری و هوشیاری روشن می‌دارد تا از مغافصه قهر او متنبه می‌باشیم، اما چون قضا نازل شود چشم حزم بسته ماند و ما را نیز اسیر چنگال و کسیر شاه بال صولت خویش گرداند... (همان:۶۵۵) ".

فره و ارتباط آن با تقدیرگرایی

فره‌ی ایزدی یکی از دیرینه ترین و مشهورترین باورهای ایران باستان است که در اوستا نیز از آن یاد شده است.از فره‌ی ایزدی تعریف‌هایی چند به دست داده شده است:

فر در باورشناسی کهن ایران ،فروغ یا نیرویی مینوی و ایزدی است که هرکس از آن برخوردارگردد،به سروری و نیک بختی دست خواهد یافت.به ویژه،فرمانروایان ایران را از فر گزیری نبوده است.به باور ایرانیان ،هر شهریار تا زمانی که فره ایزدی با اوست ،در کامگاری و بشکوهی فرمان می‌تواند راند .ایرانیان در روزگار فرمانروایی چنین فرهمند،در فراخی و فراوانی،ارجمندی و سربلندی،پیروزی و بهروزی به سر می‌برند.(کزازی،۱۳۸۰: ۱۷۰)

" فروغی است ایزدی، به دل هر که بتابد از همگنان برتری یابد، از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد، برازنده¬ی تاج وتخت گردد، آسایش گستر و دادگر شود وهماره کامیاب و پیروزمند باشد و نیز از نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی و روحانی کامل گردد و از سوی خداوند از برای راهنمایی مردمان برانگیخته گردد و به مقام پیغمبری رسد و شایسته‌ی الهام ایزدی شود (راشد، ۱۳۶۸: ۳۵۷).

از زبان ملک‌زاده " ... لیکن فرزند مهترین که باقعۀ القوم و واسطۀ العقد ایشان بود، اسرار فر ایزدی از اساریر جبهت او اشراق کردی و نور نظر الهی از منظر و مخبر او سایه بر آفاق انداختی... (وراوینی،۱۳۹۲ :۹۵ و۹۶) ".

از زبان دستور " ... و ندانند که پادشاهان، برگزیده‌ی آفریدگار و پرورده‌ی پروردگارند و آن‌جا که مواهب ازلی قسمت کردند، ولایت ورج الهی به خرج رفت، اول همای سلطنت سایه بر پیغامبران افکند، پس بر پادشاهان ... (همان: ۵۷) " . گاه فر ، پیکری نمادین نیز می‌یافته است . در اوستا ،فر در نماد مرغی راز آمیز که وارغن نامیده می‌شود پیکر پذیرفته است.(کزازی، ۱۳۸۰ :۱۷۱)در واقع باید گفت که عقیده و باور به فره‌ی ایزدی پادشاهان در ایران باستان، در دوره‌ی اسلامی هم با عقاید اشاعره و جبریه و غیره در لوای اولی " الامر منکم ادامه " می‌یابد.

دکتر کاتوزیان عقیده دارد که: " یزدانی که فره را به شاهان می‌دهد یزدان یک قوم و یک آیین نیست ، بلکه یزدانی است که هر قوم با هر آیینی می‌پرستد."(کاتوزیان، ۱۳۹۲: ۸۷) پادشاهی در ایران پس از اسلام نیز ـــ با این‌که دین و آیین دیگر شده بوده ـــ همان معنا و موقع و مقام را داشته و پادشاه برگزیده‌ی خدا شناخته می‌شده است "(همان:۸۸و۸۹). چنان‌که نظام‌الملک طوسی در سیاست نامه یا سیرالملوک می‌نویسد: " ایزد تعالی اندر هر عصری و روزگاری یکی از میان خلق برگزیند و او را به هنرهای پادشاهانه ستوده و آراسته گرداند و مصالح جهان و آرام بندگان بدو بازبندد و در فساد و آشوب و فتنه را بدو بسته گرداند و هیبت و حشمت او را در دل‌ها و چشم خلایق بگستراند تا مردمان اندر عدل او روزگار می‌گذرانند و ایمن همی باشند و بقای دولت او می‌خواهند" (طوسی،۱۳۴۷ :۳۱).

در باب ششم مرزبان‌نامه زیرک که به راحتی دارد به پادشاهی می‌رسد با دست یازیدن به همان فره‌ی ایزدی و یا معادل اسلامی آن، اولی الامر بودن، به فکر مشروعیت بخشیدن به خویش است: " ... چون ایزد تعالی مرا از عادت خونریزی و حرام خوری ، توفیق توبه رفیق راه گردانید و انابت از شر و اصابت به خیر کرامت کرد و از جنس سباع به خلعت اختصاص مشرف گردانید و داعیه‌ی طلب پادشاهی و فرماندهی بر شما و دیگر انواع از باطن من پدید آمد و تحرض و تعرض من بر مهتری و سروری شما بیفزود و این معنی حمل بر نظر رحمت آفریدگار تعالی می‌شاید کرد که سوی شما می فرماید و اضافت این به افاضت کرم بی نهایت الهیست که بر شما فیضان می‌کند، اکنون همچنانک بر من واجبست رعایت و حمایت شما کردن، شما را هم لازمست طاعت و متابعت من ورزیدن... (همان: ۴۱۲ و ۴۱۳)". این سخنرانی زیرک وقتی جالب‌تر به نظر می‌رسد که بدانیم فر به انسان‌های ناپاک تعلق نمی‌گرفته است . " بر بنیاد باورهای کهن،تنها پارسایان و پاکان

می‌توانسته‌اند از فر برخوردار گردند و به فرخی و فرهمندی راه جویند.فر همواره از ناپاکان و دیوخویان می‌گریخته است" (کزازی،۱۳۸۰ :۱۷۳)

اختیار در مرزبان نامه

همان‌گونه که آمد منظور از اختیار این است که انسان اعمال خویش را بدون آن‌که از سوی عامل دیگری تحت فشار قرار گیرد ، انجام دهد.در زیل نمونه‌هایی از کتاب مرزبان-نامه را که نمایانگر عقیده‌ی اختیارند می‌بینیم :

از زبان ملک نیک‌بخت " که استاد سرای ازل این کدخدایی از بهر تو نیکو کردست و میزان تسویت هر دو به دست تو باز داده (وراوینی، ۱۳۹۲ :۹۹) ".

این جملات نشان دهنده‌ی اختیار انسان است. معتزله بر این باور بودند که خداوند انسان را آزاد آفریده و فرجام خویش را خود تعیین می کند. بنابراین انسان می تواند نیکوکار یا بدکار باشد. جملاتی که در ادامه می‌آید نیز نشانگر اختیار انسان است؛البته اختیاری که گویی خود در سایه‌ای از جبر سابق قرار دارد : " و کاهلی و خامی را خرسندی مخوان که نقش عالم حدوث در کارگاه جبر و قدر چنین بسته‌اند که تا تو در بست و گشاد کارها میان جهد نبندی، تو را هیچ کار نگشاید (همان،۹۹ و ۱۰۰) "

از زبان ملک نیک‌بخت "... و از منزل جبر و اضطرار به مقام فعل و اختیار ترقی می کند (همان:۱۲۱) ".

این جمله را در مورد انسان که از مرحله‌ی کودکی و ناتوانی به مرحله ی قدرت و توانایی می رسد گفته است، اما بلافاصله در جملات بعد رستگار شدن انسان را منوط به دولت ابدی و توفیق ازلی دانسته و می‌گوید:" اگر دولت ابدی قاید اوست و توفیق ازلی راید او، چنان که آن غلام را بود، هرآینه دراندیشد که مرا از اینجا روزی بباید رفتن و ... (همان) ". و باز در ادامه: " پس هرچ در امکان سعی او گنجد از ساختن کار آن منزل و اعداد اسبابی که در سرای باقی به کار آید، باقی نگذارد و دم به دم ذخایر سعادت جاودانی از پیش می فرستد ... (همان:۱۲۱ و ۱۲۲) ".

در کتاب" افسانه، واقعی‌تر از واقعیت " که به بررسی دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه از لحاظ سیاست پرداخته شده است در اشاره‌ای کوتاه به تقابل جبر و اختیار در این دو کتاب با تأکید بر این‌که عقیده‌ی جبر نه تنها بر این دو کتاب بلکه بر بیشتر آثار کلاسیک ما سایه افکنده، آمده: پژوهشگر سیاسی در عرصه‌ی تاریخ ایران این نکته را باید

همواره در نظر بگیرد که اعتقاد عمومی به جبر، یکی از شاخص های سیاست مدن در این اعصار است، و در دو کتاب مورد بحث ما نیز این قاعده جایگاهی والا دارد (شریفیان ۱۳۸۶: ۱۰۱ و ۱۰۲). ناگفته نماند هر از گاهی در این دو کتاب رگه‌هایی از اختیار نیز مشاهده می شود. اما به هر حال این که " نه بدبختی و نه حماقت هیچ کدام قسمتی از تقدیر تغییرناپذیر بشر نیست " پیروانی ندارد (همان ۱۰۱ و ۱۰۴).

نتیجه گیری

در مجموع می‌توان گفت در کتاب مرزبان نامه همچون بسیاری از متون کلاسیک نظم و نثر ما تفکر جبر و تقدیرگرایی غلبه دارد،اما نه جبر کاهل پرور جبریه و اشاعره؛ چرا که هرجا سخن از جبر به میان می‌آیدتوصیه به تلاش و دوری از کاهلی نیز در کنارش دیده می‌شود. ذکر نمونه‌های بسیاری در این کتاب که حاکی از اختیار انسان است، در عین تأکید بر قدرت مطلقه‌ی الهی، آدمی را از غرق شدن در جبر غیر عقلانی و کاهل پرور جبریه و اشاعره نیز دور نگه می‌دارد و حتی دعوت به تلاش و تفکر می‌کند. همچنین در برخی جاها نمی‌توان میان تفکر اسلامی تقدیرگرایی در رسیدن پادشاهان به ملک با بحث فره‌ی ایزدی در ایران باستان تمایز قائل شده، قضاوت کرده و حکم داد. به نوعی می‌توان گفت عقاید مذهبی برخی مشرب‌های اسلامی با اعتقادات و باورهای ایران باستان در این اثر در مقوله‌ی جبر و اختیار و قضا و قدر همچون بسیاری جنبه‌های دیگر در هم آمیخته است. در واقع عقیده و باور فره‌ی ایزدی داشتن پادشاهان در ایران باستان، در دوره‌ی اسلامی هم با عقاید اشاعره و جبریه و غیره در لوای اولی الامر منکم ادامه می یابد.

منابع:

۱. حسینی تهرانی(۱۳۲۵). ***سید هاشم، توضیح المراد***. تهران: مفید

۲. خواجه نظام‌الملک طوسی(۱۳۴۷)***سیاست‌نامه***. تصحیح هیوبرت دارک. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳. دهخدا، علی اکبر(۱۳۱۱). ***لغت نامه***. تهران : موسسه لغت نامه و دانشگاه تهران.

۴. راشد، محمدرضا(۱۳۶۸). «فر و فره در شاهنامه». ***جستارهای ادبی***. شماره‌ی ۸۶ و ۸۷: ۳۵۷ تا ۳۸۶.

۵. ربانی گلپایگانی(۱۳۱۳). ***علی، درآمدی بر علم کلام***. قم : دارالفکر.

۶. سبحانی، سیدجعفر(۱۴۲۳ ق). ***محاضرات فی الالهیات***. تلخیص علی ربانی. قم: موسسه‌ی امام صادق(ع).

۷. سجادی، سید جعفر(۱۳۴۳). ***مصطلحات فلسفی صدرالدین شیرازی***. تهران : انتشارات دانشگاه تهران.

۸. شریفیان، مهدی(۱۳۹۲).***افسانه واقعی‌تر از واقعیت***. همدان : دانشگاه بوعلی سینا.

۹. شیخ صدوق(۱۴۳۴ ق). ***من لا یحضره الفقیه***. به کوشش علی اکبر غفاری. قم :نشر اسلامی.

۱۰. علامه حلی(۱۴۱۲ ق). ***کشف المراد***. به کوشش حسن حسن زاده عاملی،قم :نشر اسلامی.

۱۱. کزازی، میرجلال‌الدین(۱۳۸۰). ***از گونه‌ای دیگر(جستارهایی در فرهنگ و ادب ایران)***. چاپ دوم. تهران: مرکز.

۱۲. مصباح یزدی، محمد تقی(۱۳۳۴). ***آموزش عقاید***. چاپ هفدهم. تهران : شرکت چاپ و نشر بین‌الملل سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۳. مصباح یزدی، محمد تقی(۱۳۱۳). ***معارف قرآن***. قم: در راه حق.

۱۴. همایون کاتوزیان، محمد علی(۱۳۹۲). ***تضاد دولت و ملت***. چاپ دهم. تهران : نی

۱۵. وراوینی، سعدالدین(۱۳۹۲). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ نوزدهم. تهران: صفی علیشاه

آفرینش طنز و مطایبه در مرزبان‌نامه

هاجر محمودی بهلولی[1]
دکتر یحیی طالبیان[2]

چکیده:

مرزبان‌نامه از نمونه‌های افسانه تمثیلی و از جمله شاهکارهای بلامنازع نثر مصنوع مزین در ادب فارسی است. وراوینی در ایراد امثال و شواهد و اشعار پارسی و تازی به روش کلیله‌ودمنه نظر داشته است و مانند آن در کلیت اثر، طنزی اخلاقی و اجتماعی است. هدف متعالی طنز، اصلاح جامعه و ترویج درستکاری است که معمولا با انتقاد و اعتراض ظریف و پوشیده و هنرمندانه همراه است. در آفرینش مطایبه، نویسندگان از شیوه‌های مختلفی بهره می‌برند که در اینجا در باب‌های موردبررسی(بابهای اول تا چهارم)، از سه روش عمده آفرینش مطایبه استفاده‌شده است: حیوان‌نمایی، خلق موقعیت مضحک، حضور شخصیت ابله یا زیرک. در کنار این سه شیوه عمده، عوامل متعدد دیگری نیز طنز حکایات را قوت می‌بخشند که در ادامه خواهیم دید. طبق بررسی‌های انجام‌شده، بسامد طنز در مرزبان‌نامه بیش از هزل است و در آفرینش آن از حضور شخصیت ابله یا زیرک بیش از خلق موقعیت مضحک استفاده‌شده است. نمونهٔ هجو در این چهار باب مشاهده نشد.

کلیدواژه‌ها مرزبان‌نامه، مطایبه(طنز و هزل و هجو)، حیوان‌نمایی، حکایت‌های ماجرای مضحک، حضور شخصیت ابله یا زیرک.

۱-کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی(نویسنده مسئول)
mahmoodi.hagar@gmail.com
۲- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه:

طنز عمری به دیرینگی عمر بشر دارد، از همان زمان که بشر با هم‌نوعش در ارتباط بوده سخن گفته و آثاری خلق و در جریده تاریخ ثبت کرده است. در میان متون ادبی طنز از دیرباز در کنار دیگر انواع مطایبه ازجمله هزل، هجو و... در ادبیات جهان و ایران دیده‌شده است.

طنز را اگر آن‌گونه که پزشکزاد در «طنز فاخر سعدی» بیان کرده و طبق تعریف غربیان، انتقاد را عنصر جدایی‌ناپذیر آن دانسته- نه به آن مفهوم عامی که ما اغلب در ذهن داریم و هر سخن فکاهی را طنز می‌دانیم- بگیریم، بسیاری از انتقادهای پیدا و پنهانِ متون ادبی ما طنز محسوب می‌شود. اهمیت پرداختن به طنز در متون از آنجاست که با دقت در متون مطایبه‌آمیز می‌توان دانست که اساس محرومیت‌های ما چیست و طنزهای ما از چه نوعی‌اند، زیرا «طنز... حاکی از امیال و آمالی می‌باشد که در جامعه سخت‌گیر و پرآشوب و خون‌آلود، امکان بروز و ظهور و خرسندی نیافته است؛ بنابراین اساس محرومیت‌های ما هر نوعی که باشند- جنسی، مادی، فرهنگی، سیاسی، دینی و...- طنزهای ما نیز بالطبع از آن نوع خواهند بود.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۱۱۹).

طنز، در لغت، به معنی فسوس، سخریه، طعنه، تهمت، سخن به رمز، ابهام و کنایهٔ همراه با ظرافت و باریک‌اندیشی آمده و طنز کردن به معنی مسخره کردن و ریشخند نمودن است که در آن علاوه بر ظرافت و لطافت و نکته‌سنجی غالباً یک هدف اساسی نیز وجود دارد. (زاکانی، ۱۳۸۴، ۳۷).

در فرهنگ معین نیز طنز چنین آمده است: افسوس کردن، مسخره کردن، طعنه زدن، سرزنش کردن، تمسخر کردن، در حال ناز و کرشمه کردن.

صاحب‌نظران تعاریف متعدد و متنوعی از طنز در اصطلاح ادبی ارائه داده‌اند که آوردن همهٔ آن‌ها در این مختصر تکرار مکررات است، اما آنچه بازگویی آن در این مجال ضرور می‌نماید جامع‌ترین آن‌هاست که تعریف دکتر بهزادی اندوهجردی به نظر رسید: «طنز در اصطلاح اهل ادب: شیوهٔ خاص بیان مفاهیم تند اجتماعی و انتقادی و سیاسی و طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه را که دم زدن از آن‌ها به‌صورت عادی و یا به‌طورجدی، ممنوع و متعذر باشد، درپوششی از استهزاء و نیشخند، به‌منظور نفی کردن و برافکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی «طنز»

می‌نامیم. به عبارت ساده‌تر، طنز را می‌توان انتقاد و نکته‌جویی آمیخته به ریشخند تعریف کرد.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۵).

صاحب‌نظران طنز را یک نوع ادبی مستقل نمی‌دانند: «در ادبیات کلاسیک فارسی، طنز به‌صورت نوعی اثر مستقل ادبی و به مفهوم واقعی بسیار کمیاب است. آنچه به چشم می‌خورد رگه‌هایی از گفتارها و حکایت‌های طنزآلودی است که در کنار هجو و هزل بالیده است.» (واحددوست، ۱۳۸۵).

در میان محققان ادبیات فارسی، هیچ‌کس به‌دقت شمیسا مباحث طنز و مطایبه را طبقه‌بندی نکرده است. او طنز را یک نوع ادبی مستقل به شمار نمی‌آورد و به آن، به دید یک نوع فرعی می‌نگرد. وی معتقد است این نوع ادبی یک ساختار درونی است و نمی‌شود آن را در شکل بیرونی و ساختار ظاهری انواع ادبی گنجاند. به نظر می‌آید سخن شمیسا درست باشد؛ چون طنز و مطایبه تقریباً در بیشتر قالب‌های ادبی قابل‌مشاهده است و ظاهراً نمی‌توان آن را یک نوع ادبی مستقل به شمار آورد. در مقابل، وجود آن را هم نفی نمی‌توان کرد. (حسام‌پور، ۱۳۹۰).

بحث‌وجدل بر سر اینکه سرانجام طنز و مطایبه نوعی «لحن» است یا یکی از انواع ادبی، شاید هرگز به نتیجه قطعی نرسد. به نظر می‌رسد منطقی‌ترین راه‌حل ممکن، پذیرش نظر شمیسا باشد. چون طنز و مطایبه با درون‌مایهٔ آثار سروکار دارد و هیچ‌گونه پایبندی و تعهد به قالب ادبی خاص در آن دیده نمی‌شود، هرچند برخی قالب‌ها با طنز و مطایبه سازگاری بیشتری دارند. (حسام‌پور، ۱۳۹۰).

هزل و هجو از دیگر انواع مطایبه هستند که همراه با طنز رشد کرده و بالیده‌اند و از آن جدا نیستند. دکتر اندوهجردی هزل را در اصطلاح اهل ادب چنین تعریف می‌کند: «هزل خلاف جد است و صرفاً برای طیبت و شوخی و خنده و سرگرمی ساخته می‌شود؛ بنابراین نه مانند طنز منظورش پرده‌دری و نشان دادن ظلم‌ها و بی‌رسمی‌های غیرقابل بیان اجتماعی و زشت شمردن آن‌ها در پوشش استعاره و کنایه و طعن و نیشخند است و نه همچون هجو غرضش بر باد دادن عرض و آبرو و شرف و حیثیت دیگران می‌باشد. باوجوداین از جهت خنده ظاهری، با طنز و از نظر بی‌بندوباری در بیان، با هجو شباهت پیدا می‌کند.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۶۵۱).

و نیز هجو کردن: «دشنام دادن و سب کردن کسی را به شعر و برشمردن عیب‌های کسی را به شعر» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۸۵۴).

البته باید توجه داشت که گاهی تفکیک این‌ها از هم بسیار دشوار است، چون ضمن تفاوت‌های بسیار، مرز دقیق و مشخص و خط‌کشی‌شده‌ای بین آن‌ها نیست. دکتر شفیعی کدکنی دراین‌باره گفته‌اند: «میان هزل و هجو و مضاحک، با طنز تفاوت بسیار وجود دارد؛ ممکن است هر یک از این انواع دارای ویژگی طنز باشد و ممکن است نباشد. نه هر طنزی، هزل و هجو و مضحکه است و نه هر هزل و هجو و مضحکه‌ای، طنز. بسیاری از هجوها، به‌ویژه هجوهای رکیک و دشنام‌گونه، فاقد خصوصیت طنزند و بعضی از آن‌ها برخوردار از زمینهٔ طنزآمیز. همچنین میان طنز و خنده نیز ملازمه‌ای نیست، گاه یک طنز می‌تواند شخصی را بگریاند.»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴).

نیز این نکته از این سخن برداشته می‌شود که آنچه بعضی‌ها در تعریف خود از طنز «خنده» را از عناصر جدایی‌ناپذیر آن می‌دانند درست نمی‌نماید و چه‌بسا طنزهایی که آدمی را بگریاند.

پیش از مشروطه و در ادبیات کلاسیک فارسی، همان‌طور که گفته شد، فقط رگه‌هایی از طنز در میان متون نظم و نثر دیده می‌شود که آن‌هم با آثار مستقلی که در دورهٔ مشروطه و پس‌ازآن، تماماً با لحن طنز خلق‌شده‌اند، متفاوت است. هر چه هست هدف طنز در ادبیات فارسی، انتقاد از نابسامانی‌ها و اصلاح جامعه و ترویج درستکاری است. جامعه‌ای که نمی‌خواهد انتقادها و اعتراض‌ها را بشنود. انتقادها و اعتراض‌هایی که ناشی از نابسامانی‌هاست و در پرده و غیرمستقیم به‌صورت طنز یا هزل و... نمایانده می‌شود. «به‌گونه‌ای که شاید حتی تاریخ هم نمی‌تواند حقایقی را که طنزپرداز به این درستی و صفا دریافته است، تصویر کند. چنین طنزهایی را شاید بتوان واقعی‌تر از تاریخ پنداشت.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۱۱۰).

از انواع مطایبه، هجو در این وجیزه بررسی نشد زیرا از اهداف متعالی طنز بی‌بهره است و جزو ادبیات متعهد نیست و غالباً به اغراض شخصی سروده می‌شود و نیز در باب‌های موردبررسی مرزبان‌نامه نمونه هجو دیده نشد.

در ادامه شگردهای آفرینش مطایبه در باب‌های اول تا چهارم مرزبان‌نامه بررسی می‌شود.

طنز در مرزبان‌نامه:

مرزبان‌نامهٔ وراوینی ازجمله شاهکارهای بلامنازع ادب فارسی در نثر مصنوع مزین است و می‌توان آن را سرآمد همهٔ آن‌ها تا اوایل قرن هفتم دانست. بسیاری از موارد مرزبان‌نامه از حد نثر مصنوع متداول گذشته و صورت شعری دل‌انگیز یافته است. ایراد امثال و شواهد و اشعار پارسی و تازی از استادان بزرگ نیز در کتاب به‌اندازهٔ کافی صورت پذیرفته و در این موارد وراوینی مسلماً به روش کلیله‌ودمنه بهرامشاهی نظر داشته است. (صفا، ۱۳۷۳، ۳۶۶).

همان‌گونه که از سخن صفا برمی‌آید مرزبان‌نامه از تقلیدهای موفق کلیله‌ودمنه است و به روش آن رفته و ازآنجاکه کلیله‌ودمنه «در کلیت اثر، طنزی اخلاقی و اجتماعی است که راویان آن از شگرد حیوان‌نمایی انسان برای مطرح کردن انحطاط اخلاقی و اجتماعی نوع بشر و نیز مردمان زمانهٔ خود به زبان طنز بهره می‌گیرند.» (حسینی سروری، ۱۳۹۲). مرزبان‌نامه نیز چنین است و از جنبهٔ طنزآمیز بودنِ کلیله‌ودمنه هم تأثیر پذیرفته است. «طنز اجتماعی بازتابی از ژرف‌ترین خواسته‌های انسانی، اجتماعی، سیاسی یک ملت است که عقده‌های مردمان آگاه و دردمند را با پرخاش‌های نیشدار و زهرآلود خود می‌گشاید.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۳۶۴).

در باب‌های موردبررسی، حکایت‌های مطایبه‌آمیز به سه شیوه عمده خلق‌شده است: موقعیت مضحک، حضور شخصیت ابله یا زیرک، حیوان‌نمایی. علل متعدد دیگری در کنار این سه شیوه اصلی طنز را در حکایت‌ها می‌پروراند و پررنگ‌تر جلوه می‌دهد که در ادامه، ضمن هر حکایت از آن‌ها سخن خواهد رفت.

الف. حکایت‌های ماجرای مضحک: بسیاری از طنزها در جریان ماجرایی مضحک خلق می‌شوند. «در این نوع قصه‌ها قهرمان داستان، معرف صفت نوعی احمق نیست اما درگیر ماجرایی مضحک و احمقانه می‌شود.» (حسینی سروری، ۱۳۸۸).

-داستان خرّه‌نماه را با بهرام گور در باب اول کتاب، می‌توان در همین دسته گنجاند. خرّه‌نماه یا دخترش هیچ‌کدام شخصیتی احمق نیستند، اما با آوردن دلیلی احمقانه و مضحک برای قلّت یا کثرت شیردهی گوسفندان، حکایت را احمقانه و مضحک جلوه می‌دهند.

وقتی بهرام گور براثر حادثه‌ای از خیل و حشم دور می‌افتد، متنکّروار به خانه خرّه‌نماه که بازرگانی بسیار مال است فرود می‌آید. میزبان که مهمان را نمی‌شناسد پذیرایی درخور پادشاهان نمی‌کند و بهرام گور خاطرش از این بی‌مهری و کم‌توجهی مکدر می‌شود و «شبانگاه که شبان از دشت درآمد، خرّه‌نماه را خبر داد که امروز گوسفندان ازآنچه معتاد بود، شیر کمتر دادند. خرّه‌نماه دختری دوشیزه داشت... با او گفت که ممکن است که امروز پادشاه ما را نیت با رعیت بد گشته است و حسن نظر از ما منقطع گردانیده که در قطع ماده شیر گوسفندان تأثیر می‌کند...» (وراوینی، ۶۱) هیچ منطق راست و عقل سلیمی چنین دلیل مسخره‌ای را برای قلّت شیردهی گوسفندان نمی‌پذیرد و ساده‌لوح‌ترین افراد با شنیدن آن به خنده می‌افتند. نه خنده که پوزخندی به صاحبان این تفکر.

طنز این حکایت آنجا به اوج می‌رسد که فردای همان روز در پی رسیدگی و پذیرایی مناسب خرّه‌نماه از پادشاه «همان شبان از دشت بازآمد و از کثرت شیر گوسفندان حکایتی گفت که شنوندگان را انگشت حیرت در دندان بماند. پدر و دختر گفتند: مگر اختر سعد عنان عاطفت پادشاه سوی ما منعطف کرد و قضیه سوءالعنایه منعکس گردانید و اگرنه شیر گوسفندان که دیروز از مجری عادت منقطع بود، امروز اعادت آن را موجب چه باشد؟»(وراوینی، ۱۳۶۶، ۶۵). **ربط دادان دو موضوع غیرقابل ربط باهم** (التفات نظر پادشاه و شیردهی گوسفندان) و **غیرمنطقی جلوه دادن دلیل** شیردهی گوسفندان، در این حکایت طنزی می‌آفریند که بلاشک خود نویسنده هم می‌داند با عقل جور درنمی‌آید.

اینکه پادشاه صاحب جان و مال و ناموس مردم است و دادن این قدرت ماورائی به پادشاه که حتی رزق و روزی مردم و رونق آن دست پادشاست و بستگی به نظر التفات و لطف و عنایت او دارد، تفکّری است که در دیگر متون ادبیات فارسی نیز دیده‌شده است و شاید جلوه‌ای است عکس از آن حقیقت مگو و نارضایتی مردم از پادشاه که نویسنده نمی‌تواند به‌روشنی از آن سخن بگوید، پس در پردهٔ طنزی کنایه‌آلود برای زیرکان و اهل اشارت بیان می‌دارد.

-داستان بزرجمهر با خسرو نیز از همین نوع است. بزرجمهر نه‌تنها معرف صفت نوعی احمق نیست بلکه نزد جهانیان به دانایی شهره است، اما درگیر **ماجرایی مضحک** می‌شود که طنزآلود است و نکته‌ای آموختنی را بیان می‌دارد: «شب‌خیز باش تا کامروا باشی.»

خلق موقعیت غیرمتعارف برای بزرجمهر، **پایان غیرمنتظره** و **حاضرجوابی** وی در برابر خسرو از شیوه‌هایی است که در ایجاد طنز این حکایت دخیل‌اند.

ب. حکایت‌های شخصیت ابله یا زیرک: متون مطایبه‌آمیز شکل‌های گوناگونی دارد که **قصه‌های احمقان** یکی از آن‌هاست. (اخوت، ۱۳۷۱، ۴۸). آدم احمق، نمونه‌ای کلی از خصایص و صفات بشری است. او موجود ساده‌لوحی است که هرچند ممکن است در موقعیت‌های مختلف ظاهر شود، اما پیوسته معرف خصایص کلی و تغییرناپذیر ازلی و ابدی است. فرد احمق نمونه‌ای از اشخاص سادهٔ داستانی (تیپ) است که خصایص نوعی آن‌ها چندان گسترده نیست. حکایت تیپ حقه‌باز تقریباً در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد و در فرهنگ‌های مختلف، اشکال متفاوتی به خود می‌گیرد و به شکل انسان و حیوان ظاهر می‌شود؛ اما علی‌رغم این تنوع، ازآنجاکه فرد حقه‌باز نیز مثل فرد احمق، تیپ است و نه شخصیت، در تمام اشکال خود، صفت ثابتی دارد. برخلاف حکایت‌های شخصیت احمق، در روایت‌هایی که فرد زیرک نقش‌آفرین اصلی آن‌هاست، همواره یک یا چند شخصیت دیگر نیز در ماجرا حضور دارند و رویارویی آن‌ها با فرد زیرک و سرانجام برتری فرد زیرک، مضمون اصلی تمام این حکایت‌هاست؛ بعلاوه، فرد حقه‌باز معمولاً تنها نیست و دستیاری دارد (حسینی سروری، ۱۳۹۲).

-در داستان گرگ خنیاگردوست با شبان، **واژگونی موقعیت** گرگ و بزغاله طنز می‌آفرینند. به سبب ذهنیت مخاطب از زورمندی گرگ و ضعف بزغاله طبیعتاً انتظار می‌رود گرگ غالب و بزغاله مغلوب باشد، اما می‌بینیم که حکایت به‌گونه‌ای دیگر پیش می‌رود و حضور شخصیت زیرک (بزغاله) با تمسک جستن به لطایف حیل از چنگ گرگ (شخصیت ابله حکایت) رهایی می‌یابد و به این سبب موجب خلق مطایبه می‌شود. در این نوع حکایت‌ها اغلب فرد زیرک به خواسته خود دست می‌یابد.

-داستان شگال خرسوار هم مانند همین حکایت است. زیرک در این داستان «خر»! و ابله «شغال»! است. اوج طنز این حکایت در همین است که «خر» که همیشه نماد حمق و کودنی بوده، شخصیت زیرک داستان است و با حیله و حقه از دست شغال که همیشه نماد زیرکی و حقه‌بازی بوده، می‌گریزد. این **واژگونی موقعیت** آن‌ها و **پایان دور از انتظار** حکایت (برتری یافتن خر بر شغال) سبب طنز حکایت می‌شود.

-در داستان دهقان با پسر خود در باب دوم، پسر دهقان نمونه شخصیت احمق است. دهقانی مال و منال بسیار برای پسر خود به ارث می‌گذارد اما پسر باددستی پیشه می‌کند و «در ایامی معدود سود و زیانی نامحدود برافشاند.» (وراوینی، ۱۳۶۶، ۱۶۲). روزی دهقان‌زاده به توصیه مادر در آزمایش حال دوستان نزد دوستی گفت: «مرا موشی در خانه است و بسی خلل و خرابی می‌کند و بر دفع او قادری نیست. دوش نیم‌شبی بر هاون ده منی ظفر یافت و آن را تمام بخورد. دوست گفت: شاید هاون چرب بوده باشد و حرص موش بر چربی خوردن پوشیده نیست.» (وراوینی، ۱۳۶۶، ۱۶۴).

بر همگان مبرهن است که اعتماد بیش‌ازپیش پسر دهقان بر دوستانش به خاطر تصدیقی این‌گونه، از روی ابلهی و نادانی است. همان‌طور که مادر دانا و نیکورایش در ادامه می‌گوید: «ای پسر، عقل بر این سخن می‌خندد ولیکن به هزار چشم بر تو می‌باید گریست که آن چشم بصیرت نداری که روی دوستی و دشمنی از آیینه خرد بینی.» (وراوینی، ۱۳۶۶، ۱۶۴). **اغراق** در عبارت مذبور نیز سبب طنز می‌شود. **نتیجه‌گیری نادرست** و ابلهانهٔ پسر از گفتار مادر بر طنز داستان می‌افزاید: «زنان را محرم رازها نباید داشتن و...» (وراوینی، ۱۳۶۶، ۱۶۵). چون شخصیت ابله حکایت از همان ابتدا با صفات باددست و غبیّ نشان داده می‌شود، پایان داستان قابل پیش‌بینی است و همان می‌شود که در ذهن مخاطب است: «روزش به شب افلاس» می‌رسد.

-داستان پسر احول میزبان در باب چهارم نیز نمونه شخصیت ابله است. حول چشم و خبل عقل و حماقت پسر موجب طنز حکایت است. طنز این حکایت با **تحامق** پدر در **برگزیدن روشی غیرمنطقی** به اوج می‌رسد. او برای آگاهاندن پسر از دوبینی‌اش و برای اینکه نزد مهمان به تنگ‌چشمی و رکّت رای و نزول همت منسوب نگردد، پسر را می‌گوید که یکی از شیشه‌ها را بشکند و دیگری را بیاورد. «روشی که پدر در پیش می‌گیرد، درواقع نوعی معالجهٔ دردآور است و طنزی تلخ در حق پسر احول ایجاد می‌کند.» (احسانی‌فر، ۱۳۸۹).

در این دو حکایت اخیر برخلاف دو حکایت پیشین، با تقابل دو تیپ زیرک و ابله مواجه نیستیم و محور طنز داستان بر روی «**حضور شخصیت نادان**» قرار دارد.

ج. مانند کردن به حیوانات: حیوان‌نمایی و «در هم آمیختن مداوم مرز میان انسان و حیوان یکی از رایج‌ترین شگردهای طنزپردازی است (حسینی سروری، ۱۳۹۲). «افسانه

حیوانات به‌منظور پند دادن و عبرت گرفتن به وجود آمده است و برای طنزپرداز وسیلهٔ جالبی است. طنزپرداز توصیفی کاریکاتورْ مانند از رفتار انسان‌ها به دست می‌دهد و آن را تا حد اعمال حیوانات پایین می‌آورد و انگیزه‌های غیرانسانی را که در ورای این‌همه تظاهر و تفاخر انسان‌ها وجود دارد، برملا می‌سازد. در ثانی افسانهٔ حیوانات وسیله خوبی است برای گفتن مطالب زیادی که نمی‌توان درباره اشخاص با اسم‌ورسم علناً گفت.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۳۸۰). تقلید مسخره‌آمیز رفتار آدمی و نسبت دادن آن به حیوانات، شیوهٔ اساسی آفرینش طنز در افسانه‌های تمثیلی است (حسینی سروری، ۱۳۹۲). که مرزبان‌نامه هم از آن جمله است.

در باب اول در خطاب ملک‌زاده با دستور، ملک‌زاده وزیر را به اسب حرون، کودک مؤدب‌نمای، خر لنگ، زن صاحبِ زیباییِ عاریتی و دیوار نگاریده که چیزی جز گل تیره نیست، مانند می‌کند که این مانندگی به حیوانات و... حقارت وزیر را موجب می‌شود و تشبیه نامناسب سبب طنز است. نیز مانند کردن به حیوانات، خود سبب تحقیر است و تحقیر «از اساسی‌ترین شیوهٔ ابزار هزل‌گو و طنزنویس است و آن کاستن قدر یا بی‌ارزش کردن فرد یا گروه از طریق بد جلوه دادن قد و قامت یا شأن و مقام اوست چراکه اغلب مردم یا به مقام و منزلت خود می‌بالند یا به مال و منال... که طنزپرداز با تحقیر و کوچک کردن اشخاص پُرمدعی، آنان را متنبه می‌سازد.» (ناصری، ۱۳۸۵). مانند حکایت مذبور.

تمام حکایت‌هایی که مبتنی بر حیوان‌نمایی است می‌توان در اینجا نام برد.

هزل در مرزبان‌نامه:

تعریف هزل پیش‌ازاین آمد، علاوه می‌شود: «هزل از طبع‌های شوخ‌وشنگ سرچشمه می‌گیرد و به‌طورکلی جز تأثیر تفریحی و سرگرمی، نتیجه‌ای ندارد.» (اندوهجردی، ۱۳۷۸، ۶۵۲). هزل در معنای امروزی‌اش «سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که ذکر آن‌ها، در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزهٔ قراردادهای اجتماعی، حالت الفاظ حرام یا تابو داشته باشد و در ادبیات ما، مرکز آن بیشتر امور مربوط به سکس است.» (شفیعی، ۱۳۷۲). با توجه به آنچه از دکتر شفیعی نقل شد، در باب‌های موردبررسی مرزبان‌نامه داستان مرد مهمان با خانه‌خدای در باب چهارم، هزل‌آمیز است. گرچه راوی، همین حکایت هزل‌آمیز را برای گوشزد کردن و یادآوری این نکته که ممکن است «از مهتری و برتری جستن بتری آید» بکار می‌برد اما خود حکایت طیبت و شوخی و هزل

است و اهداف متعالی طنز را ندارد. در اینجا از شگرد «**ماجرای مضحک**» برای خنده‌دار کردن این حکایت استفاده‌شده است و شخصیت‌های داستان هیچ‌کدام معرف صفت نوعی احمق نیستند. **پایان غیرمنتظره** حکایت نیز خنده‌دار است.

نتیجه‌گیری:

مرزبان‌نامه از نمونه‌های افسانهٔ تمثیلی و ازجمله شاهکارهای بلامنازع نثر مصنوع مزین در ادب فارسی است و «بر روش کلیله‌ودمنه در ذکر قصص و امثال و حکم فراهم‌شده و مطالب آن از زبان وحوش و طیور و دیو و پری و آدمی بیان شده است.» (صفا، ۱۳۷۳، ۳۶۴). و ازآنجاکه کلیله‌ودمنه در کلیت اثر، طنزی اخلاقی و اجتماعی است، مرزبان‌نامه از جنبه طنزآمیز بودن کلیله‌ودمنه هم تأثیر پذیرفته است.

در مرزبان‌نامه حکایت‌های مطایبه‌آمیز یا در بستر **ماجرایی مضحک** اتفاق می‌افتد یا دو **تیپ شخصیتی ابله و زیرک**، در داستان موجب طنز و مطایبه می‌شوند یا با **حیوان‌نمایی** به‌صورتی پنهان و همراه با تحقیر، حقایقی بازگو می‌شود. گاهی در یک حکایت دو شگرد باهم استفاده‌شده است.

در چهار باب بررسی‌شده، دو حکایت در بستر ماجرایی مضحک اتفاق می‌افتد و بدین سبب طنزآمیز می‌شود و چهار حکایت با حضور شخصیت زیرک یا ابله یا هر دو. حیوان‌نمایی هم که از شگردهای اصلی طنزپردازی در متون افسانه تمثیلی است، در جای‌جای کتاب دیده می‌شود.

علاوه بر این، علل متعدد دیگری نیز طنز حکایت‌ها را قوت بخشیده‌اند، از آن جمله‌اند: ربط دادن دو موضوع غیرقابل ربط باهم، غیرمنطقی جلوه دادن دلیل امری، واژگونی موقعیت، تشبیه نامناسب، تحقیر، پایان دور از انتظار، نتیجه‌گیری نادرست، اغراق، تحامق، خلق موقعیت غیرمتعارف، حاضرجوابی و...

در این مختصر، از انواع مطایبه، طنز و هزل موردبررسی قرار گرفت و نتیجه حاصل آنکه بسامد کاربرد طنز در مرزبان‌نامه بیشتر از هزل است. در حکایت‌های مطایبه‌آمیز بررسی‌شده فقط یک مورد هزل است و بقیه طنز. نمونهٔ هجو دیده نشد.

منابع و مآخذ:

۱. احسانی‌فر، مهدی. (۱۳۸۹). «جلوه‌های طنز در مثنوی». **رشد**: شماره نخست.
۲. بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸). ***طنز و طنزپردازی در ایران***. تهران: صدوق.
۳. پزشکزاد، ایرج. (۱۳۸۱). ***طنز فاخر سعدی***. تهران: شهاب ثاقب.
۴. حسام‌پور، سعید و دکتر جواد دهقانیان و صدیقه خاوری. (۱۳۹۰). «بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی». ***مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***: سال دوم. شماره اول.
۵. حسینی سروری، نجمه و دکتر محمدرضا صرفی. (۱۳۸۸). «روایت‌های مطایبه‌آمیز هزارویک‌شب». ***ادب‌پژوهی***: شماره ۱۰.
۶. حسینی سروری، نجمه و دکتر یحیی طالبیان. (۱۳۹۲). «آفرینش طنز و مطایبه در کلیله‌ودمنه». ***کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی***: شماره ۲۷. سال چهاردهم.
۷. زاکانی، عبید. (۱۳۸۴). ***کلیات***. تصحیح پرویز اتابکی. تهران: زوّار. چاپ چهارم.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). ***مفلس کیمیافروش***. تهران: سخن.
۹. ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۴). «طنز حافظ». ***حافظ***: شماره ۱۹.
۱۰. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). ***تاریخ ادبیات ایران***. تهران: ققنوس.
۱۱. ناصری، ناصر. (۱۳۸۵). «طنز و جلوه‌های شکل‌گیری آن در ادب فارسی». ***فصلنامه ادبیات فارسی:*** سال سوم. شماره ۷.
۱۲. واحددوست، مهوش. (۱۳۸۵). «نگاهی به روند طنز در پیشینه ادبیات فارسی». ***قند پارسی***.
۱۳. وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۶). ***مرزبان‌نامه***. به کوشش دکتر خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی علیشاه. چاپ بیست‌وسوم.

تحلیل معنا- ساختاری حکایت‌های سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، تاریخ‌بیهقی و گلستان بر اساس نظریات ساختارگرایان

دکتر مهدی دشتی[1]
محسن خوئینی[2]

چکیده

اگر به مکتب ساختارگرایی از منظر یک نمودار پیام‌رسانی ساده نگاه کنیم، درمی‌یابیم که تاکنون محققان بیشتر به قالب ریختن پیام به وسیلهٔ فرستنده و نیز متن پیام توجه داشته اند تا به مطالعه، کشف و شکستن رمز پیام، یعنی به چگونگی دریافت پیام به وسیله شنوندگان و برداشت‌های مختلف آنها از پیام پرداخته اند .حال آنکه نکته اساسی در پژوهش ما در این جستار این است که تجزیه و تحلیل‌های ساختاری در هر امر و موضوع فرهنگی، خواه فولکلور باشد، خواه زبان و خواه ادبیات، غایت و هدف بررسی نیست؛ بلکه تجزیه و تحلیل‌های ساختاری وسیله ای است برای رسیدن به شناخت بهتر از یک جامعهٔ خاص انسانی. از این رو برای رسیدن به این هدف، از هر یک از کتب مورد تحقیق ما، حکایاتی جهت تجزیه و تحلیل و تطبیق آنها با الگوهای حاکم بر نظریات ساختارگرایان مطرح، برگزیده شده است؛ تا علاوه بر بیان فرضیه ها و نظرات طرح شده در باب شاخه‌ای از ریخت‌شناسی که به قصه ها و حکایات مربوط می‌شود، به تطبیق آن نظریه ها با متن-های ادبی ایران با فرهنگ حاکم بر آنها پرداخته شود تا پدیده های نمودگرایی و تکرار که در سراسر فضای این آثار نهفته است، پدیدار گردد.

کلید واژه‌ها: فرمالیست، روایت، پراپ، ساختارگرایی، خویشکاری

---

[1] دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی*

۲ کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)

WWW.merajedanesh@GMAIL.COM

مقدمه

ما باید بدانیم وقتی صحبت از ساختارگرایی (structuralism) می‌کنیم، دقیقاً از چه ایده‌ها و روش‌هایی صحبت می‌کنیم. ساختارگرایی یک لفظ سطحی مد روز، یا از مد افتاده نیست که آن را در چند جمله خلاصه کنیم.ساختارگرایی متکی به روش‌های عینی است. روش‌هایی که قابلیت اثبات و تعمیم دارند و با تغییر مواد مورد بررسی پژوهنده، تغییر نمی‌کنند.

رویکردهای متن محور در بررسی و نقد ادبی از قرن بیستم تاکنون یکی از کاربردی‌ترین و رایج‌ترین روش‌ها برای نگرش به آثار ادبی طراز اول جهان است. در این بین جایگاه زبانشناسان مکتب فرمالیسم در تحول نقد ادبی قرن بیستم انکارناشدنی است؛ میراث فکری آنان، الهام‌بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد پس از خود مانند: حلقه پراگ، نقد ادبی لهستان، ساختارگرایی فرانسوی و رویکردهایی مانند روایت‌شناسی گردید. (بدره‌ای،۱۹:۱۳۶۸)

دامنهٔ بررسی آثار ادبی بر اساس این نظریه‌ها، در سال‌های اخیر به متنهای ایرانی-اسلامی نیز گسترش یافته‌است. از نمونه‌های این بررسی‌ها می‌توان به بررسی‌های تطبیقی مارشال هاجسن(Marshal hodgson) دربارهٔ تاریخ طبری و همچنین بازخوانی‌های طیب الهبری(Tayeb EL-Hibri) از روایت‌های به جا مانده از دوران هارون‌الرشید اشاره کرد. هر دو این پژوهشگران، به‌گونه‌ای از روش‌های سنتی بررسی متون کهن جدا می‌شوند، و از چشم‌انداز فرضیه‌های مهم ادبی، ساختارهای روایی و بوطیقای متن‌های کهن را بررسی می‌کنند؛اما پراپ را می‌توان یکی از شاخه‌های اصلی محققان فرمالیست دانست که با رویکرد مبتنی بر ریخت‌شناسی به تحلیل و یررسی آثار ادبی پرداخت. پراپ در واقع در پی یافتن فرمولی برای داستان‌ها بود تا بتوان به وسیلهٔ آن ساختار داستان را روایت کرد. پس از فرمالیست‌های روسی،ساختارگرایان فرانسوی از جمله گریماس، تودوروف و ژنت بودند که روایت و ساختارهای گوناگون آن را مورد مطالعه قرار دادند. پراپ در کتاب قصه‌های پریان، اجزای قصه را مشخص می‌کند؛ و اینکه این اجزا چگونه به دنبال هم آمده و حکایت بر پایه آن شکل گرفته‌است. کاری که پراپ به عنوان ریخت‌شناسی انجام داده، قدم اول در بحث‌های تحلیل ساختاری است. متن حاضر جستاری در مطالعهٔ حکایت‌های چهار کتاب ادبی بلندپایه ایرانی، یعنی

سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، تاریخ بیهقی و گلستان است؛ تا مشخص گردد که این آثار تا چه میزان قابلیت تطبیق با نقد ادبی مدرن را دارند و از طرفی آیا می‌توان با طبقه‌بندی موتیف‌ها و خویشکاری‌های این حکایات،سناریو تکرار شونده آنها را اثبات کرد؟

بحث

۱. آغاز یک تفکر

مطالعات صورتگرایان و ساختارگرایان، علاوه بر تحول در بررسی شعر،در بررسی حکایت نیز انقلاب پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت شناسی بنیاد نهاد. (ایگلتون،:۴۳۱۳۶۸)

ازبرجسته‌ترین نظریه پردازان روایت شناسی ساختارگرا می‌توان از ولادیمیر پراپ روسی، آ.ژ.گریماس لیتوانیایی، تزوتان تودوروف بلغاری،کلود برمون،ژرار ژنت و رولان بارت فرانسوی نام برد.(مکاریک،۱۳۸۴: ۱۵۱و۱۵۲)

هر چند این شاخه از پژوهش ادبی به طور عام، دارای پیشینه‌ای طولانی است و می‌توان سرچشمه‌های آن را در مطالعات ادبی دوران باستان و کتاب بوطیقای ارسطو جست و جو نمود؛ اما روایت‌شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز شد.(کادن، :۲۵۹۱۳۸)

نافذترین نظریه‌ای که در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، حوزهٔ فولکلورشناسی را تکان داد، نظریهٔ مکتب ساختاری بود. راگلان در کتاب جنجال برانگیزش تحت عنوان پهلوان، که در سال ۱۹۳۶ منتشر کرد، یک طرح کلی داستانی برای قصه‌های کهن ارائه داد؛ اما تحقیقی که همهٔ این بررسی‌ها را تحت‌الشعاع قرار داد، همان پژوهش دانشمند صورتگرای روس، ولادیمیر پراپ بود که در کتابش، در سال ۱۹۲۸ چاپ شد .پراپ کار ثابت قهرمانان را «خویشکاری» نامید و بر روی هم در قصه‌های پریان روسی، سی و یک خویشکاری تشخیص داد که آرایش متوالی آنها ساخت قصهٔ پریان را نشان می‌داد. ریخت‌شناسی پراپ دوران جدیدی را در مطالعات و تحقیقات فولکلور به وجود آورد. آلن دانس و دیگر محققان نیز در برابر ترجمهٔ کتاب پراپ، از خود واکنش مساعد نشان دادند، و کوشش برای دسته‌بندی کردن حکایات برحسب ساختار و نه برحسب مضمون در دهه ۱۹۵۰ و۱۹۶۰ بازاری گرم پیدا کرد.

۱-۱ ولادیمیر یاکف لویچ پراپ (Vladimir jakovlevic prop) در آوریل ۱۸۹۵ در شـهر سـن‌پترزبورگ در یک خانوادهٔ آلمانی به دنیا آمد. در سـال‌های ۱۹۱۳-۱۹۱۸ دانشـجوی دانشـگاه سـن‌پترزبورگ بود و از آنجا در رشـتهٔ فقه‌الغه روسـی و آلمانی فارغ‌التحصـیل گردید. بزودی مدرس زبان آلمانی در دانشـگاه شـد. در فهرست آثار چاپ شـدهٔ او، سـه کتاب درسـی آلمانی برای محصـلین روسی و یک مقاله دربارهٔ دستور زبان آلمانی به چشـم میخورد. در سـال ۱۹۲۸ نخسـتین کتاب خود را با نام ریخت‌شـناسـی قصه‌های عامیانه به چاپ رساند.(بدره‌ای، ۱۳۶۸: ۱۹)

به دنبال انتشـار ترجمه کتاب ریخت شناسی قصه‌های پریان به زبان انگلیسی بود که سـاختارگرایان فعال فرانسـه مانند رولان بارت، الژیرداس گریماس، تودوروف و برموند، ریخت شـناسـی پراپ را در چارچوب دانش خود مورد بررسی قرار دادند. اندیشه اساسی در این کتاب آن اسـت که کثرت بیش از اندازه جزئیات قصـه‌های پریان روسـی، قابل تقلیل به یک طرح واحد اسـت و عناصـر این طرح، تعدادشان در دسته‌بندی پراپ سی و یک عدد بیشـتر نیسـت، و همیشـه با نظم خاصی از پی یکدیگر می‌آیند. و بالاخره اینکه تنها هفت شخصیت مختلف در این قصه‌ها ظهور و بروز دارند. پراپ همواره در تلاش بود تا در ورای تفرقه‌ها و پراکندگی‌ها به دنبال اصل وحدت‌بخش بگردد.

تمامی پیروان بعدی نظریهٔ پراپ بر اسـاس نگرش و سـلیقهٔ علمی خویش، با شـیوهٔ پراپ رویارو شـده بودند. همین امر موجب شد تا نظریهٔ ساختارگرایی پراپ به عنوان یک کل، دارای زیر مجموعه‌های وابستهٔ فراوانی شود.

۱-۲ آلژیرداس جولیوس گریمـاس(Algirdas Julius Greimas) زبـان‌شـناس، سـاختارگرا و نشـانه‌شـناس لیتوانیایی اسـت که تحصـیلات خود را در نشـانه‌شناسی در پاریس به پایان رسـاند. گریماس اعتقاد دارد که سـاختار روایت بسـیار شـبیه گرامر (Language) اسـت و کار ما کشـف این گرامر به وسـیلهٔ مطالعهٔ داسـتان‌های مجزا (Parole) اسـت. او معتقد است که داستان‌ها با همهٔ تفاوت‌هایشان از یک گرامر تبعیت می‌کنند.(ساداتی، ۱۳۸۵: ۶۰)

گرامر مورد نظر گریماس، همان خویشـکاری در نظریهٔ پراپ اسـت. در واقع سـخنان گریمـاس شـکـل تعدیل یافتهٔ نظریات پراپ اسـت؛ که جنبه‌های کلی‌تری از روایت و سـاختار داسـتان را عنوان می‌کنند. وی بر این باور اسـت که فاصـلهٔ درخور توجهی بین راوی و روایت وجود دارد. این بدان معناسـت که می‌توان روایت را موضـوعی مسـتقل در

نظر گرفت که به صورت مجزا از راوی قابل بررسی است. البته این گفته دارای ایراداتی نیز هست. از جمله اینکه ما نمی‌توانیم راوی را کاملاً جدا از روایت بدانیم زیرا خود راوی نیز در متن شرایط اجتماعی و فرهنگی که روایت از بطن آن برخواسته است قرار دارد.هر چند همواره تلاش راوی بر این است که متن روایت را جدای از خود، شکل دهد؛ اما باز هم به ناچار ردپایی از ویژگی‌های راوی در متن وجود دارد.

حکایات چهار کتاب مورد بحث ما را از نظر الگوی کنشگرهای گریماس، می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

۱-۲-۱ حکایت‌هایی که نویسنده با ظرافت به جزئیات و حرکات شخصیتها می پردازد و حکایت را به گونه‌ای روایت می‌کنند که دارای میزان واقع‌نمایی بالایی است. در تحلیل این دسته از حکایات به منظور رسیدن به ژرف ساخت‌های موجود در ذهن راوی، باید به برخی نکته‌های تکرار شونده که همواره در متن حکایات حضور دارند، توجه شود. به عنوان مثال: سعدی در برخی حکایات خود در گلستان، جامعه‌ای را تصویر می‌کند که ساختار آن با توجه به خویشکاری‌های موجود، بر زورمداری، فساد طبقاتی و ریاکاری استوار است.

۱-۲-۲ گونهٔ دیگر، حکایت‌هایی هستند که نویسنده به جزئیات آنها توجه نداشته‌است. در این‌گونه موارد که تنهٔ داستان در سطوری محدود گنجانده شده‌است، راوی بدون پرداختن به جزئیات، تنها به تصویر طرح کلی آنها پرداخته‌است. در اینجا ما با تعداد محدودی از کنشگران مواجه می‌شویم و بعضی از انواع موتیف‌ها را اصلاً نمی‌بینیم.

شیوهٔ تحلیلی گریماس را به طور خلاصه می‌توان اینگونه بیان کرد که «الگویی است برای گذر از صورت‌های ساده به اشکال پیچیده، از شناخته شده به ناشناخته و از حکایت‌های قومی به داستان‌های ادبی.» (گریماس، ۱۹۷۵: ۸۷)

گریماس از جمله کسانی بود که بعد از پراپ بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد و کوشید عناصر سازندهٔ روایات را توصیف کند.

۱-۳ تزوتان تودوروف در سال ۱۹۳۹ در شهر صوفیهٔ بلغارستان به دنیا آمد. وی به موضوع ساختارگرایی ادبی علاقمند شد و نخستین کتابش را به نام « نظریهٔ ادبی، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس» در سال ۱۹۶۶ منتشر کرد. (ساداتی،

۱۳۸۵: ۶۱)اصطلاح روایت‌شناسی را نخستین بار، تودوروف در سال ۱۹۶۰ در کتاب دستور زبان دکامرون، به معنی دانش مطالعهٔ حکایت به کار برد.(اخوت، ۱۳۷۱: ۷)

تودوروف روایت را در سطحی عمیق‌تر مورد بررسی قرار داد. به عبارتی دیگر قصد او بر ملا کردن فرمول روایت بود. همان کاری که پراپ به صورت محدودتر دربارهٔ قصه‌های پریان انجام داد. تودوروف بیان می‌دارد که در هر داستان یکسری وقایع اتفاق می‌افتد که غیرقابل تقلیل هستند. در مقام تطبیق نظریهٔ تودوروف با روش کار ما در تجزیه و تحلیل حکایات، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که:

در داستان، ویژگی یا موقعیتی به عمل و از عمل به ویژگی یا موقعیتی دیگر می‌رسد و این موقعیت به سه شکل قابل مشاهده است. با توجه به این مطلب، هر سه حالت این موقعیت‌ها را می‌توان در حکایات ما به شکل زیر دنبال کرد:

۱-۳-۱ وضعیت، حالت و رفتار موقتی.در حکایات ما همواره در آغاز داستان، که می‌توان آن را صحنهٔ آغازین نامید، با شخصیتی روبه‌رو می‌شویم که به دلیلی مثل مورد ظلم واقع شدن یا خیانت دچار اندوه و اضطراب است.

۱-۳-۲ ویژگی. از حکایت هر چه جلوتر می‌رویم، شخصیت‌ها را مصمم‌تر از قبل می‌بینیم. شخصیتی که در ابتدا غمگین است، تلاش برای تغییر شرایط را آغاز می‌کند.

۱-۳-۳ موقعیت. در پایان داستان، ثابت‌ترین شرایط را نسبت به مراحل قبلی می‌بینیم؛ شرور، مجازات شده و یا خیانت خائن، آشکار شده و حق به صاحب حق رسیده است.

این وضعیت‌ها در الگوهای ساختاری حکایات چهار کتاب مورد بحث ما قابل مشاهده است.

۲.نمایش سازه‌ها در حکایت‌های سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، تاریخ بیهقی و گلستان

بی‌تردید گستردگی افق فکری و تعلیمی در حکایات چهار کتاب مورد تحقیق ما، حاصل فرهنگ کهن و غنی ایرانی-اسلامی و همچنین بلند نظری اندیشمندان ایران در اعصار گوناگون است که هوشمندانه کوشیدند تا با تألیف اینگونه کتب، گامی بزرگ در جهت انتقاد اجتماعی و سیاسی جامعهٔ خود بردارند. در این بخش، قسمت‌هایی از حکایت‌های منتخب، به جهت تطبیق آنها با نظریات مطرح شده، آورده می‌شود. (جهت دسترسی به متن کامل حکایات، به کتب اصلی مراجعه شود.)

۲-۱ خلاصهٔ حکایات منتخب گلستان

در گلستان، نمایشی از اجتماع آن عصر را می‌توان دید و نویسنده در بسیاری از حکایات
وارد می‌شود و سخن می‌گوید ولی بی‌گمان دخالت او در حکایات، مطابق واقع نیست و
تنها رنگ داستانی دارد و برخلاف نظر هانری ماسه، شرق‌شناس معروف، تنها نمی‌توان این
اشارات را دلیل قرار داد و به یقین گفت که در همهٔ این وقایع، نویسنده شرکت مستقیم
داشته و یا همهٔ جاهایی را که ذکر کرده، دیده و به آن بلاد سفر کرده است.(یوسفی، ۱۳۸۷: ۳۵)

۲-۱-۱ حکایت اول

«مشت‌زنی را حکایت کنند که از دهر مخالف بفغان آمده بود...» (سعدی، ۱۳۶۸: ۱۱۹)

۲-۱-۲ حکایت دوم

«یکی از ملوک با تنی از خاصان در شکارگاهی از عمارت دور افتاده تا شب درآمد...» (همان: ۱۶۰)

۲-۱-۳ حکایت سوم

«یکی از متعبدان شام چند سال در بیشه‌ای زندگانی کردی...» (همان: ۱۰۰)

۲-۱-۴ حکایت چهارم

«یکی از رفیقان شکایت روزگار نامساعد نزدیک من آورد که کفاف اندک دارم و ...» (همان:
۶۹)

۲-۱-۵ حکایت پنجم

«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح...»
(همان:۷۸)

۲-۲ خلاصهٔ حکایات منتخب تاریخ بیهقی

بسیاری از کسانی که دربارهٔ بیهقی نوشته‌اند، به توانایی چشمگیر او در پردازش شخصیت‌ها و داستان پردازی او اشاره کرده‌اند که این سخن در داستاه‌هایی که در خلال تاریخ خود به جهت عبرت‌آموزی می‌آورد، نمود دارد و در مورد این بخش از تاریخ او، می‌توان این سخن را پذیرفت که بافت برخی از قسمت‌های تاریخ بیهقی بیشتر شباهت به قصه و حکایت دارد که آفریدهٔ ذهن راوی است داستان‌های منتخب ما نیز مربوط به همین قسمت‌ها خواهد بود.

۲-۲-۱ حکایت اول

«و مرا که بوالفضبم حکایت نادر یاد آمد- فاما حدیث حشمت...» (بیهقی، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۹)

۲-۲-۲ حکایت دوم

«ذکر حکایت افشین و خلاص یافتن بودلف از وی...» (همان: ۲۱۳-۲۲۱)

۲-۲-۳ حکایت سوم

«و اما حدیث ملطفه‌ها: بدان وقت که مأمون ه مرو بود از بغداد مقدمان و اصناف مردم به مأمون تقرب می‌کردند و ملطفه‌ها می‌نبشتند...» (همان: ۳۰-۳۹)

۲-۲-۴ حکایت چهارم

«حکایت امیرالمومنین مع ابن السماک و ابن عبدالعزیز الزاهدین...» (همان: ۶۷۲-۶۷۸)

۲-۳ خلاصهٔ حکایات منتخب سیاست‌نامه

نظام‌الملک حکایت‌های مورد نظر خود را از کتب تاریخی، مطابق ذوق خود انتخاب می‌کرده و با افزودن و کاستن و آرایش جدید، در قالب شخصیت‌های نو، بسط داده است. به طوری که می‌توان گفت که دیگر تاریخ نبودند؛ بلکه آنها در حقیقت رمان‌های کوتاهی بودند که به منزلهٔ اولین نمونه‌های داستان نویسی در زبان فارسی به شمار می‌آیند. (دارک، ۱۳۸۷: ۲۳)

۲-۳-۱ حکایت اول

«چنین گویند بهرام گور را وزیری بود، او را راست روشن خواندندی....» (نظام‌الملک،۱۲۸۷: ۳۱-۳۹)

۲-۳-۲ حکایت دوم

«گویند معتصم هفتاد هزار غلام ترک داشت و بسیار کس را از این غلامان برکشیده بود...» (همان: ۶۷-۷۷)

۲-۳-۳ حکایت سوم

«روزی منهیی به عضدالدوله بنشست: بدان که بنده را فرستاده بودم چون از دروازه شهر بیرون رفتم، جوانی را دیدم برکران راه ایستاده و بر روی و گردن زخمها داشت...» (همان: ۱۰۲-۱۱۱)

۲-۳-۴ حکایت چهارم

«مردی در راه قصه‌ای به سلطان محمود داد که دو هزار دینار در کیسه‌ای دیبای سبز، سر بسته و مهر نهاده در پیش قاضی شهر به ودیعت نهادم...» (همان: ۱۱۲-۱۱۶)

۲-۳-۵ حکایت پنجم

«شبی عمر بن الخطاب رضی الله عنه بتن خویش عسس می‌گشت...» (همان:۱۹۴-۱۹۶)

۲-۴ خلاصهٔ حکایات منتخب قابوس‌نامه

۲-۴-۱ حکایت اول

«بطبرستان قاضی ابوالعباس رویانی بود. وقتی بمجلس او مردی پیش او بحکم آمد...» (عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۱۹۷-۱۹۹)

۲-۴-۲ حکایت دوم

«چنانکه شنیدم که مردی گوسفندی رمه داشت فراوان، ویرا شبانی بود صاین و پارسا...» (همان: ۱۷۲)

۲-۴-۳ حکایت سوم

«شنیدم که بروزگار سلطان محمود، عامل نسا و باورد؛ مردی را بگرفت در نسا و نعمتی ازو بستد...» (همان: ۲۳)

۲-۴-۴ حکایت چهارم

«بروزگار سلطان مسعود روزی از رباط فراوه زنی مظلومه آمد و از عامل بنالید...» (همان: ۲۳۲)

در این قسمت، ضمن استخراج عملکرد شخصیت‌های حکایات و معرفی هر عملکرد در قالب عبارات کوتاه، این شخصیت‌ها را بر اساس عملکردشان در انواعی دسته‌بندی کردیم و به منظور سهولت عرضهٔ نتایج، داده‌ها را در قالب‌های زیر قرار دادیم.

شماره حکایت	موتیف ها	عملکردها	خویشکاری
۲-۱ حکایت اول	مشت زن پیر مرد دوری از خانه	تلاش برای تغییر شرایط مجادله و نصیحت مقهور شدن وهلاکت	فرد خواهان بزرگی و پیشرفت G_1 پندگیرنده F_1 پند دهندهE_1 عملی که موجب آگاهی می شودI_1
حکایت دوم	ملک وزیر روستایی	فرعی مشورت دادن تدبیر و نصیحت کردن	قدرتمندA_1 پندگیرنده F_2 محافظه کارB_1 پند دهنده E_2
حکایت سوم	پادشاه وزرا فیلسوف جهاندیده عابد	ملاقات با شخصیت اصلی مجادله و اصرار برای پذیرفتن درخواست. بیان سخنی باریک و ظریف تغییر وضعیت پیشین	قدرتمندA_2 محافظه کار 2 B پند دهندهE_4 عملی که موجب آگاهی می شودI_2

حکایت چهارم	راوی آشنای راوی ——————— صاحب دیوان	نصیحت کردن- مشورت دادن مجادله گرفتار شدن- خسارت خوردن بهره گیری از جایگاه	پند دهندهE_4 واسطه خیر K_1 فرد خواهان بزرگی و پیشرفتG_2 پندگیرنده F_4 عملی که موجب آگاهی می شودI_3 پایمردJ_1
حکایت پنجم	حاکم درویش صاحبدل آتش سوزی	فریب دادن تصاحب اموال نصیحت کردن- مجادله- بیان سخن باریک خسارت خوردن به اموال	ظالمC_1 مظلومD_1 پند دهندهE_5 عملی که موجب آگاهی میشودI_4
۲-۲ حکایت اول	خلیفه شخصیت تاریخی (عبدالله طاهر) شخصیت تاریخی (فضل ربیع)	بخشش خطا تلاش برای پس گرفتن جایگاه گناه کار	قدرتمندA_3 پایمردJ_2 متهم بی‌گناه H_1

		گریختن- شـهادت به گناهکاری	
حکایت دوم	خلیفه(معتصم) شخصیت تاریخی (احمد ابو عبدالله) شخصیت تاریخی (بودلف) شخصیت تاریخی (بوالحسن افشین)	فـریـب خـوردن- شهادت به گناه کاری- مشورت مجـادلـه- تـدبیر برای رهایی محتشم گرفتار شدن تـدبیر برای مقهور کردن دشمن	قدرتمندA_4 پایمرد$_4$ J مـتـهـم بـی- گناهH_2 ظالم$_2$ C
حکایت سوم	خلیفه (مأمون) وزیر(حسن بن سهل) مقدمان حکومت	بخشش خطا مشورت دادن سعایت - رسوایی	قدرتمندA_5 محـافظـه کار B_4 مـتـهـم بـی- گناهH_3
حکایت چهارم	خلیفه (هارون الرشید) وزیر (فضل ربیع) زاهد (ابن سماک ، ابن عبد العزیز) ــــــــــــــــ	تلاش برای شنیدن پند جلوگیری از تنبیـه خلیفه- مجادله بیان سـخنان نغز و ظریف	قدرتمندA_6 مـحـافـظـه کارB_4 پند دهندهE_6 عـمـلـی کـه موجب

		دیدار با زاهدان	آگاهی می شودI_5
۳-۲ حکایت اول	بهرام گور وزیر (راست روشن) چوپان حیوانات رعیت	فریب خوردن- تدبیر کردن تصاحب مال رعیت بیان حکایت نغز خیانت سگ به صاحب گله خسارت خوردن به اموال	قدرتمندA_7 ظالمC_4 پند دهنده E_7 عملی که موجب آگاهی می شودI_6 مظلومD_2
حکایت دوم	امیر (حاکم محلی) تاجر وکیل درویش پیرمرد	فریب دادن- تصاحب مال رعیت- مقهور تدبیر شدن فریب خوردن- خسارت خوردن اموال مشورت دادن- مجادله به نفع ظالم رهنمون کردن مظلوم به سوی پایمرد	قدرتمندA_8 ظالم C_5 مظلومD_3 واسطهٔ شر L_1 محافظه کارB_5 واسطه خیرK_2 پایمردJ_4

		تـدبیر و رهـایی- طرحی برای پس گرفتن حق	
حکایت سوم	جوانی عامه قاضی القضاه منهیی سلطان (عضد الدوله)	گریختن- خسـارت خوردن اموال فـــریـــب دادن- مجادله- تصاحب مال رعیت رهـنـمـون کـردن مظلوم به گیرنده حق- اســـتفاده از جایگاه تدبیر- طرحی برای پس گرفتن حق	مظلومD_4 ظالم C_5 واسطه خیرK_3 قدرتمندA_9
حکایت چهارم	سلطان(محمود غزنوی) قاضی رعیت تدبیر قدرتمند فراش دوم	طـرحی برای پس گرفتن حق- یاری مظلوم فـریـب خـوردن- رسوایی و هلاکت خســـارت خوردن اموال در مهلکـه افتـادن فراش اول رهـنـمـون کـردن فراش اول به رفوگر	قدرتمند.$A_{۱}$ ظالم C_6 مظلومD_5 عـمـلـی کـه موجب آگـاهـی مـی شودI_7 واسطه خیرK_4

حکایت پنجم	خلیفه (عمر بن الخطاب) پیر زن رعیت شخصیت تاریخی (زید بن اسلم)	یاری رسانی به مظلوم- تنبه- تلاش برای تغییر شرایط ناخواسته در معرض اتهام قرار گرفتن ملاقات با مظلوم جلوگیری از انجام وظیفهٔ قدرتمند	قدرتمندA_{11} مظلومD_6 عملی که موجب آگاهی می شود I_8 محافظه کارB_6
۴-۲ حکایت اول	قاضی القضاه (رویانی) رعیت رعیت	طرحی برای پس گرفتن حق خیانت- رسوایی و هلاکت- شهادت به گناه کاری فریب خوردن- خسارت به اموال	قدرتمندA_{12} ظالمC_7 مظلومD_7
حکایت دوم	ثروتمند شبان سیل	خیانت- فریب دادن نصیحت- بیان سخنان نغز هلاک کردن- خسارت اموال	ظالمC_8 پند دهنده E_8 عملی که موجب بیداری می-شودI_9
حکایت	سلطان(محمود غزنوی)	تلاش برای تغییر شرایط- کمک	قدرتمندA_{13} پند گیرندهF_4

سوم	عامل محلی (نسا و باورد) رعیت	به مظلوم- مجادله خیانت- تصاحب مال رعیت- رسوایی و هلاک مجادله- نصیحت کردن- در معرض اتهام بودن	ظالم C_9 مظلومD_8 پند دهنده E_9
حکایت چهارم	سلطان (مسعود غزنوی) عامل محلی (رباط فراوه) پیرزن	تلاش برای تغییر شرایط- کمک به مظلوم- مجادله خیانت- تصاحب مال رعیت- رسوایی و هلاک مجادله- نصیحت کردن- در معرض اتهام بودن	قدرتمندA_{14} پند گیرندهF_5 ظالم C_{10} مظلومD_9 پند دهندهE_{10}

دیدیم که دوازده خویشکاری اصلی در قالب موتیف‌های مکرر در حکایات وجود دارند. هر حکایت با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود. در این بخش است که قهرمان یا شخصیت اصلی با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه‌ها یک خویشکاری محسوب نمی‌شوند، با وجود این یک عنصر ریخت‌شناسی مهم هستند. معمولاً حکایات با وقوع ظلم، خیانت و تجاوز به حق مظلومی ادامه می‌یابد. آغازهای دیگری نیز با یک وضعیت نابسندگی، کمبود یا نیاز، وجود دارد و همین وضعیت است که قهرمان داستان را به جستجو و پی‌جوئی در روند حکایت می‌کشاند.

تعریف خویشکاری قدرتمند. نشانه A. موتیف‌ها: پادشاهان پیش از اسلام مانند انوشیروان، خلفای اسلامی و سلاطین و گاهی حاکمان محلی و قاضی‌القضات شهر، بیشترین بسامد را دارند. موتیفی که در جریان حکایت دارای قدرت است، گاهی ظالم و

گاهی نقش گیرندهٔ حق را بازی می‌کند. این خویشکاری اهمیت استثنایی دارد، زیرا با آن، تحرک واقعی حکایت آغاز می‌شود.

تعریف خویشکاری محافظه کار. نشانه B. موتیف‌ها: یکی از همراهان شخص قدرتمند و معمولاً یکی از حاجبان و یا وزیر، قالب متداول این خویشکاری را بر عهده دارد. همواره شخصی محافظه کار در کنار صاحب قدرت دیده می‌شود که تلاش دارد مانع شنیده شدن پند و یا ورود خویشکاری قدرتمند به جریان حکایت شود.

تعریف خویشکاری ظالم. نشانه C. موتیف‌ها: شخصی توانگر و یا قاضی بیشترین شخصیت‌هایی‌اند که برای خویشکاری ظالم، توسط نویسندگان این آثار مورد توجه بوده‌اند. صورت‌های نقض کردن حقوق دیگران، با انتخاب قالب‌ها برای آن مطابقت دارد.

تعریف خویشکاری مظلوم. نشانه D. موتیف‌ها: رعیت، پیرزن یا شخص ناتوانی که به او خیانت می‌شود، معمول‌ترین شخصیت‌ها برای خویشکاری مظلوم‌اند. فرد مظلوم در روند حکایت معمولاً از افراد طبقهٔ پایین جامعه است؛ اما جای اشراف در این موتیف، خالی نیست و طیف وسیعی از جامعه در این زمینه به عنوان موتیف درآمده‌اند.

تعریف پند دهنده. نشانه E. موتیف‌ها: زاهد، چوپان، روستایی صاحبدل، پدری که در نصیحتش غرضی نیست، دوستی شفیق و قدیمی، وزیری روشن دل و از این دست.

خویشکاری پند دهنده در حکایت بر عهدهٔ موتیف‌هایی است که نیت آنها خیر بوده و بی طرفی و حقیقت‌گویی آنان مشهود است.

تعریف پند گیرنده. نشانه F. موتیف‌ها: حاکم و گاهی افراد عامه و معمولی. حکایت‌های این کتب از نظر شمول طبقات مختلف اجتماعی و مخاطب قرار دادن تمامی اقشار بسیار گسترده است و در نتیجه نوک پیکان انقاد و نصیحت به سمت همگان است.

تعریف فرد خواهان بزرگی و پیشرفت. نشانه G. موتیف‌ها: جوان ناپخته، دهقان، وزیر و یا عالم تنگدست، موتیف‌های این خویشکاری‌اند. معمولاً افرادی از طبقهٔ محروم برای این نقش برگزیده می‌شوند؛ اما گاهی افرادی از طبقات اشراف نیز شامل این موتیف می‌شوند.

تعریف متهم بی گناه. نشانه H. همواره از این نوع خویشکاری در حکایت به چشم می‌خورد که شخصی بی گناه بر اثر حسادت و بدخویی دیگران، گرفتار می‌شود. یقیناً

این نوع حوادث به وفور در آن جامعه جریان داشـــته اســـت که نویســـندگان این کتب، همواره اشاره‌ای به آن داشته‌اند.

تعریف عملی که موجب تنبه و بیداری می‌شـود. نشـانه **I**. موتیف‌ها: فقدان موقعیتی، برخورد با شـخص ناآشنا، در مهلکه افتادن و گاهی حیوانات و رفتارهای آنان موتیف واقع می‌شوند.برای این خویشکاری از شخصیت‌هایی استفاده می‌شود که خود به طور مستقیم در روند حکایت نقش ندارند.

تعریف یاری رسـان یا پایمرد. نشـانه **j**. موتیف‌ها: افراد دارای پسـت‌های درباری مثل قاضی، منهی، ملک زاده و گاهی حاکمان و سلاطین مثل محمود غزنوی و غیره.

تعریف واسـطهٔ خیر. نشـانه **k**. در مواردی که ارتباط بین خویشـکاری یاری رسـان و شـخصـی که نیاز به کمک دارد به طور مسـتقیم نیسـت، این خویشـکاری وارد می‌شود. همواره دیدار بین واسطه و کمک خواه به طور اتفاقی صورت می‌گیرد.

تعریف واسـطهٔ شـر. نشـانه **L**. موتیف‌ها: وزیر، حاسـد، کسی که مقام و جایگاهش در خطر اسـت. این خویشـکاری در واقع نقطهٔ مقابل خیر قرار دارد. اگر آن به سـمت کمک رهنمون می‌شود، این خویشکاری، افراد را به سمت گرفتاری و هلاکت می‌کشاند.

موارد منفرد و معدودی عملیات دیگر، برای قهرمانان حکایات ذکر شـده اسـت که با خویشـــکـاری‌هـایی که تاکنون برشـــمردیم تطبیق نمی‌کنند و نه با آنها قابل تعریف و توصـیف‌اند. این چنین مواردی نادراند. اینها صـورت‌هایی هسـتند که توجیه آنها نیاز به مطالعات و مواد تطبیقی دارد.

پس از بررسـی این موارد، به یک اسـتنتاج کلی می‌رسـیم که شـمارهٔ خویشـکاری‌ها واقعاً محدود اسـت. تنها دوازده خویشـکاری می‌توان یافت که عملیات تمام حکایات این چهار کتاب، در چارچوب این خویشـــکاری‌ها تکامل می‌یابد. اگر همهٔ آنها را یکی پس از دیگری مورد مداقه قرار دهیم، درمی‌یابیم که هر خویشـــکاری در خویشـــکاری دیگر، بر پایهٔ یک ضرورت منطقی و هنری تکامل می‌یابد و همهٔ آنها به محوری واحد تعلق دارند. این تکرار تنها مختص به حکایات کلاسـیک نیست، بلکه همچون پردهٔ نمایشی است که همواره در صـحنهٔ ادبیات اجرا می‌شـود و همانطور که وسلفسکی عقیده داشت، هنگامی که ادبیات معاصـر نیز در نظر نسـل‌های آینده همان اندازه کهنه شـود که در حال حاضر این آثار در نظر ما کهنه اسـت، در آن زمان، خطوط آنها با خطوطی که اینک ما چون به سنت‌های شاعرانهٔ گذشته می‌نگریم، به رویمان چهره می‌گشاید.

به هر حال، به کارگیری این شـیوه در بررسـی حکایات در ادبیات ملت‌های گوناگون همچون فارسـی و عربی، از حکایت‌های سـادهٔ کوتاه تا قصـه‌های بلند، مانند سمک عیار، اسـکندرنامه، سـندبادنامه و از حکایت‌های منفرد و پراکنده تا مجموعه داسـتان‌ها مانند هزارو یک شـب، می‌تواند جنبه‌هایی از هنر داسـتان پردازی را که در نقد سـنتی مورد غفلت واقع شده است را بکاود و آشکار سازد.

نتیجه

در این پژوهش، آشـکار شـد که همهٔ این حکایات از نظر اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و مذهبی که روند داسـتان را می‌سـازد، یکسـان و مشـابه‌اند، به گونه‌ای که با کشـف آنها می‌توان از کثرت به وحدت رسـید. به این ترتیب در تحلیل ساختار این دسته از روایت‌ها به منظور رسـیدن به ژرف ساخت‌های ذهن راوی و جامعه‌ای که سعی دارد آن را با تمام زیر و بم‌هایش به تصـویر بکشد، متوجه می‌شویم که برخی نکته‌های تکرار شونده همواره در متن روایت حضور دارند. و در آخر باید اذعان داشت که حکایات موجود در آثار ادبی، ایران، فهرسـت مناسـبی را برای تحلیل تئوری‌های بزرگان ادب جهان، فراهم می‌کند. همان طور که در این جستار، در باب برخی از این آثار مطرح شد؛ با این تفاوت که شمار اجزای سـازندهٔ روایت کاهش یافت و در هر کارکرد، مصـادیق جدیدی یافت شـد. از اطلاعـات و یـافتـه‌هـای این تحقیق، می‌توان در بررسـی‌هـای ادبی، مردم‌شـناسـی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و شناخت اعتقادات رایج در یک دورهٔ خاص تاریخی، بهره برد.

منابع و مآخذ

الف: کتابها

۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰) روایت در فرهنگ عامیانه. رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدرضا برزگر،چ اول. تهران: انتشارات سروش.
۲. اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.
۳. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. چ دوم. تهران: نشر آگاه.
۴. اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۰) جهان بینی بیهقی. جام جهان بین. چ پنجم. تهران: نشر جامی.
۵. ایگلتون، تری، (۱۳۶۸) پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمه عباس مخبر. چ اول. تهران: نشر مرکز.
۶. بیهقی، محمد بن حسین (۱۳۸۴) تاریخ بیهقی. تصحیح علی اکبر فیاض. چ اول. تهران: نشر علم.
۷. پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸) ریخت شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ اول. تهران: انتشارات توس.
۸. ــــــــــــــ (۱۳۷۱) ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ اول. تهران: انتشارات توس.
۹. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. چ دوم. تهران: انتشارات آگاه.
۱۰. تولان، مایکل (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. چ اول. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۱۱. ریمون، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی:بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حری. چ اول. تهران: نشر نیلوفر.
۱۲. سعدی (۱۳۶۸) گلستان. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ اول. تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۳. عنصرالمعالی (۱۳۸۷) قابوس‌نامه. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ شانزدهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۴. مـارتین، والاس (۱۳۸۲) نظریـه‌هـای روایت. ترجمه محمد شـــهبا. چ اول. تهران: انتشارات هرمس.
۱۵. محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۲) ادبیات عامیانهٔ ایران. چ اول. تهران: نشر چشمه.
۱۶. میشـل آدام، ژان و فرانسـوا،روزا (۱۳۸۳) تحلیل انواع داستان. ترجمه آذین حسین زاده و کتایون شهپر راد، چ اول. تهران: نشر قطره.
۱۷. نظـام الملک (۱۳۸۷) ســـیرالملوک، تصـــحیح هیوبرت دارک. چ هشـــتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. وات، ایان (۱۳۷۹) پیدایی قصه. ترجمه ناهید سرمد. چ اول. تهران: نشر علم.

ب: مقالات

۱۹. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) «مقایسـهٔ داستان‌های مشترک مثنوی و منطق الطیر با رویکرد روایت شـناسـی سـاختارگرا». مجلهٔ جستارهای ادبی. شمارهٔ۱۶۵. ص ۷۶-۶۱.
۲۰. پوینده، محمد (۱۳۷۸) «نگاهی به جامعه شـــناســـی ادبیات». فصـــلنامهٔ آدینه. شمارهٔ۱۳۹. ص ۱۳۵-۱۲۰.
۲۱. حق شـناس، علی محمد (۱۳۸۷) «دریافته‌های نو در ریخت شـناسـی افسـانه‌های جادویی ایران». مجلهٔ دانشـکدهٔ ادبیات و علوم انسـانی دانشـگاه تهران. شمارهٔ۱۸۶. ص ۴۰-۲۸.

نگاهی به *کلیله و دمنه* از منظر نقد خواننده‌محور
(تحلیل تلقی وصّاف‌الحضره از *کلیله و دمنه* در مُجلّد چهارم *تاریخ وصّاف*)

محمدامیر جلالی [۱]

چکیده:

برخلاف رویکردهای گذشته به متون که غالباً یا ناظر به «متن» و یا «مؤلف متن» بود، از رویکردهای تازهٔ نقد ادبی، پرداختن به «خوانندهٔ متن» و بررسی تاریخیِ فهمِ خوانندگان یک متن، در طول قرون و اعصار است. از این منظر می‌توان به تلقیهای مختلف تاریخی در ادوار مختلف و نوعی نقد جامعه‌شناختی، و تحلیلی از جریان ادراک متن و بررسی رویکردها و ادراکات مختلف از متنی واحد، و به تبع آن به بحث از تمایلات، انگیزه‌ها، ایدئولوژی‌ها، گفتمان‌ها، و فضاهای غالب فکری در هر دوره پرداخت. *کلیله و دمنه* به عنوان یکی از مهمترین متون ادبی در ژانر «فابل»، که به دلیل اهمیت آن، از زبانهای هندی به پهلوی، از پهلوی به عربی، و از عربی به فارسی ترجمه شده است، به لحاظ شکلی از زمرهٔ متون ادبی و به لحاظ محتوایی در زمرهٔ متون سیاسی به شمار می‌تواند آمد که آئینه‌ای است از تلقی قدما نسبت به دستگاههای سیاسی حاکمه و طبقات اجتماعی مرتبط با نهادهای قدرت. اینکه در هر دوره و در آثار هر نویسنده، به عنوان خوانندهٔ این متن مهم، چه تلقی‌ای وجود داشته و کدام بخش از این متن محل توجه بوده، می‌تواند برای منتقد امروز محلی برای تحلیلهای مختلف و زوایای دید گونه‌گون از این متن باشد. موضوع این مقاله، نگاه وصّاف‌الحضرهٔ شیرازی، مورخ بزرگ عصر مغول، به این کتاب در اثر تاریخی و معروف او به نام *تجزیهٔ الامصار و تزجیهٔ الاعصار* معروف به *تاریخ وصّاف* است. از میان مجلّدات پنجگانهٔ *تاریخ وصاف*، خوشبختانه مجلد چهارم آن به خط خود وصاف باقی‌مانده است و متن محل بررسی ما در این مقاله همین مجلد خواهد بود.

کلیدواژه: کلیله و دمنه، تاریخ وصّاف، نقد خواننده‌محور، فابل، نقد قدرت، خوانش انتقادی

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی mohammadamir_jalali@yahoo.com

مقدمه:

نقد خواننده‌مدار (Reader-Response Criticism)، نقدی است که در آن «اهمیت بر خواننده است و عکس‌العمل‌های ذهنی او در مقابل متن، و پاسخ‌هایی که به مسائل متن می‌دهد.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۴۰۱) منتقدان در این رویکرد برآنند که «معنی متن را خواننده مشخص می‌کند و به دلائل متعدد مثلا مسألۀ زبان یا ذات اثر هنری، یک معنی که مُتَّفِقٌ‌علیه همه باشد نداریم». (همان) «نقد خواننده‌مدار می‌گوید که معنای متن بالقوه است و خواننده با قرائت خود آن را بالفعل می‌کند. اما در نحله‌های مختلفِ نظریه‌های ادبی، بین منتقدانِ خواننده‌مدار اختلاف‌هایی هم در شیوۀ کار و توجیه مسائل هست مثلاً در اینکه چه عواملی باعث پاسخهای مختلف می‌شود یا اساساً عکس‌العمل خواننده را باعث می‌شود؟ متن چگونه عکس‌العمل خواننده را محدود یا کنترل می‌کند؟ به‌طوری که می‌توان برخی قرائت‌ها را رد کرد و از این قبیل» (همان) متن خلاقانۀ هنری، بنا به پرسشهای خواننده به او پاسخ می‌دهد؛ به تعبیری متنِ قابل تاویل، پاسخگوی نیاز ذهنی خواننده است و خواننده در مواجهه با این متون، نه تنها منفعل و صرفا خواننده نیست، بلکه می‌تواند در معناگذاری و تفسیر و تاویل که عملی کاملاً خلاق است، نقشی فعال ایفا کند؛ گو اینکه برخی از معانی را خود او از متن ادراک و درحقیقت خلق می‌کند؛ فارغ از اینکه چنین معنایی مدنظر مؤلف متن بوده است یا خیر. ژانر «فابل» (Fable) و تمثیل حیوانی، خود در حقیقت یک استعارۀ بزرگ است. یعنی کل داستان بیانگر کلی دیگر است؛ وانگهی هر داستان تمثیلی از چندین نماد تشکیل می‌شود و می‌دانیم که یکی از تفاوتهای نماد با استعاره، تاویل‌پذیری نماد و دست‌کم چندوجهی بودن آن برخلاف استعاره است که تنها به یک معنای دیگر می‌تواند دلالت داشته باشد. نمادهای داستانِ تمثیلی، اعم است از شخصیتهای داستان که خود درحقیقت نه یک شخصیت واحد بلکه نمایانگر یک تیپ از اقشار جامعه می‌توانند باشند. متون تمثیلیِ داستانی، نه‌تنها دارای معنایی بسته و واحد نیستند، بلکه بنا به ذهنیت خلاق خواننده می‌توانند معانی متعددی بیابند. دربارۀ نقش «مؤلف» در خلق داستان تمثیلی، و نقش «خواننده» در تفسیر این متن خلاق می‌توان گفت قریب به اکثر آثار ادبیات تمثیلی حیوانی (فابل) را بنا به محتوا یا غرض مؤلف، می‌توان در ژانر «ادب تعلیمی و یا در ژانر «ادب انتقادی» تقسیم‌بندی کرد. حال، این خواننده است که بسته به خلاقیت ذهنی می‌تواند از متن رمزگشایی کند و آن را بنا به

پرسشها و نیازهای ذهنیِ خود تفسیر و به‌تعبیری رمزگشایی و حتی معناگذاری نماید. گذشته از اینکه یکی از مهمترین دلائل پدید آمدن داستانهای تمثیلی حیوانی از سوی «مؤلف»، امکان طرح مطالب انتقادی به شکلی غیرمستقیم و در لفافه، گریز از اتهام، سخن‌گفتن به زیرکی در پرده به ابهام و ایهام و ... است، اما اینکه یک متن تمثیلی را (که چنانکه گفته خواهد شد از چندین «نماد» تشکیل شده) چگونه باید فهمید، این نکته از حوزهٔ اختیارات قاطعانه و کنترل «مؤلف» خارج است و بسته به فهم خواننده دارد (اگرچه به هرروی، بر متن نیز قواعد و شرایطی حاکم است که گسترهٔ فهم خواننده را به‌نوعی دست‌کم محدود می‌کند). فهم غالب و رایج از *کلیله و دمنه*، بیشتر مبتنی بر جنبهٔ اخلاقی و تعلیمی (و نه جنبهٔ سیاسی و انتقادیِ) آن بوده است. حال‌آنکه چنانکه در این مقاله خواهیم دید، در قرن هفتم و مقارن با سلطهٔ مغول بر ایران، خوانش سیاسی و انتقادی از این متن، برجستگی خاصی داشته است.

تغییر نگرش از «مؤلف‌محوری» به سوی «خواننده‌محوری»، در حوزه‌های گوناگون مطالعه و تحلیل متن دستاوردهای بسیاری در پی دارد. (۱)

تمثیل (Allegory) و فابل (Fable)

«تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هرچند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده معنای کلی‌تر دیگری است.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۳۷) «از آنجا که تمثیل معمولاً برای تیپ‌سازی به‌کار می‌رود و مُمَثَّل و نشان‌دهندهٔ یک طبقه یا تیپ یعنی طرز فکر و طرز عمل خاصی است، با سمبل همراه است» (همان) «قهرمانان حکایت تمثیلی ممکن است افراد انسانی (تمثیل غیرحیوانی) یا جانوران (تمثیل حیوانی) باشند.» (همان: ۲۳۸) «هر اثر تمثیلی (الگوریک) مشتمل بر سمبل است؛ اما هر اثر سمبولیک (مثلاً غزل حافظ) ضرورةً تمثیلی نیست یعنی به شکل حکایت عرضه نمی‌شود» (همان: ۲۴۴) «معروفترین قسم تمثیل، تمثیل حیوانی است که فرنگیان به آن فابل (Fable) می‌گویند و آن را یکی از انواع ادبی (Genre) می‌دانند. در فابل، قهرمانان حکایت جانورانند که هرکدام مُمَثَّل تیپ یا طبقه‌یی هستند؛ مثلاً در *کلیله و دمنه* شیر مُمَثَّلِ (مظهرِ) شاهان و حاکمان است» (همان: ۲۴۵) کادن فابل را اینگونه تعریف می‌کند: «فابل به روایتی کوتاه، منظوم یا منثور گفته می‌شود که متضمن نتیجهٔ اخلاقی باشد.» (CuddonT 1984: 256) حال‌آنکه به‌گمان نگارنده

این تعریف، تعریفی ناقص و برآمده از تلقی رایج از فابل است که آن را در ادب تعلیمی و اخلاقی منحصر می‌کند حال‌آنکه غرض مؤلف و نیز فهم خواننده از فابل گاه «سیاسی-انتقادی» است و نه صرفاً خلاقی. نکتهٔ مهم دربارهٔ به‌کارگرفته شدنِ تمثیل و خاصه تمثیل حیوانی توسط نویسنده آن است که «تمثیل گاهی برای استدلال است، گاهی برای توضیح است، گاهی برای پند و اندرز دادن است و گاهی می‌خواهد پیامی را (مثلاً سیاسی و انتقادی) به‌صورت پنهان و غیرمستقیم منتقل کند.» (همان: ۲۴۵)

در اهمیت فابل و جنبهٔ تعلیمی آن همین بس که شفیعی کدکنی برآن رفته است که فابل‌های لافونتن (شاعر و نویسندهٔ فرانسوی قرن ۱۷ میلادی) تأثیری چشمگیر بر تجدد شعری ایرانیان داشت. «بسیاری از شاهکارهای شعر تعلیمیِ سال‌های نخستین قرن بیستم ایران، نظیر شعرهای ملک‌الشعرای بهار و پروین اعتصامی و رشید یاسمی و چندین شاعر دیگر تحت تأثیر آشکار ترجمهٔ فابل‌های لافونتن است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲۸). فابل از ژانرهای کهن ادبیات جهان و اروپاست که خوشبختانه نمونه‌های برجستهٔ آن به فارسی ترجمه شده‌اند؛ همچون «افسانه‌های ایزوپ» که مربوط به یونان پیش از میلاد است تا شاهکارهای ادبیات تمثیلیِ معاصر یعنی *مزرعهٔ حیوانات* اثر جورج اورول (نویسندهٔ انگلیسی، درگذشتهٔ ۱۹۵۰ م) که اثری است کاملا انتقادی. ژانر فابل در ایران نیز از انواع کهن ادبی است چنانکه مناظرهٔ بز و نخل را در منظومهٔ پارتیِ *درخت آسوریک* می‌توان یکی از نمونه‌های ادبی تمثیل حیوانی در ایران پیش از اسلام دانست (ر.ک آذرانداز، ۱۳۹۳). اما در ادبیات کلاسیک ایران پس از اسلام، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، *طوطی‌نامه*، و بخشهایی از *سندبادنامه* از زمرهٔ کهن‌ترین نمونه‌های داستان‌های تمثیلی حیوانی‌اند..

کلیله و دمنه

استاد پورنامداریان دربارهٔ داستانهای تمثیلی و رمزی و غرض از نگارش آنها می‌نویسد: «اگرچه در بعضی از این داستان‌ها مثل داستان‌های *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* می‌توان گذشته از درس تعلیمی و اخلاقی‌ای که داستان‌ها باز می‌گویند، توطئه‌ها و دسیسه‌هایی را که در حضرت سلطان درجریان است نیز دریافت و حیوانات را نمایندهٔ افراد گوناگونی که پیرامون حاکم را گرفته‌اند تلقی کرد، اما غرض اصلی، بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است.» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۳۲-۱۳۳). نکته آن است که سخن استاد پورنامداریان بیشتر ناظر به «مؤلف» و هدف او از خلق «متن» است؛

اما آنچه مجتبی مینوی دربارهٔ کتاب *کلیله و دمنه* می‌گوید که «مردمان خردمند قدیم» از خواندن آن «حکمت عملی و آداب زندگی» می‌آموختند (مینوی، ۱۳۸۱: ز)، نکته‌ای است دقیق و ناظر به «خوانندهٔ متن»؛ دیگر نکتهٔ قابل تأمل زنده‌یاد استاد مینوی در سخن از «حکمت عملی» و در ارتباط با فابل آن است که در «حکمت عملی»، «تهذیب نفس» و «سیاست منزل» ناظر به جنبهٔ «تعلیمیِ» فابل، و «سومین قسمِ حکمت عملی یعنی «سیاست مُدُن» ناظر به «جنبهٔ سیاسی» و تاحدی «انتقادیِ» فابل می‌تواند باشد که ناظر به خوانش «خوانندگان» این متن درطول تاریخ بوده است. نکتهٔ دیگر آن است که جنبهٔ «سیاسی و انتقادیِ» *کلیله* که بیشتر برآمده از خوانش «خواننده» است، تا به امروز در کنار جنبهٔ «تعلیمیِ» این کتاب که بیشتر ناظر به غرض «مؤلف» از خلق متن بوده، در سایهٔ فراموشی قرارگرفته و کمتر بدان توجه شده است؛ آنچیزی که مد نظر ما در این مقاله بوده است.

کلیله و دمنه از کتاب‌های بسیار قدیم هند باستان است که در زمان خسرو انوشیروان ساسانی، توسط برزویهٔ طبیب به ایران آمد. منبع اصلی این کتاب را دو اثر مهم به زبان سانسکریت، یعنی پَنچه تَنتَره [Panchatantra] یا پنج اصل دانایی و مهابهاراتا می‌دانند. (یوسفی، ۱۳۶۷: ج۱، ۱۴۵) منشاء اغلب این داستان‌ها را می‌توان در کتاب وداها جستجو کرد؛ زیرا آغاز ادبیات هندی با سروده‌های ودایی بوده است (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱).

کلیله و دمنه را برزویهٔ طبیب در عصر خسرو انوشیروان ساسانی از سانسکریت به پهلوی ترجمه کرد و بعد از آن، روزبه پسرِ دادویه، معروف به ابومحمد عبدالله ابن مقفع (۱۰۶-۱۴۲ ه.ق) آن را به عربی برگرداند؛ اما ترجمهٔ فارسی این کتاب در حدود سال ۵۳۶ ه.ق به دست ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی صورت گرفت که به کلیله و دمنه بهرامشاهی معروف شده است. (صفا، ۱۳۷۳: ۹۵۰). پس از نصرالله منشی، تا قرن دهم هجری ترجمه‌ها و تحریرهای دیگری نیز از *کلیله و دمنه* صورت گرفت؛ مانند *داستان‌های بیدپای* (ترجمهٔ محمدبن عبدالله بخاری، بین سالهای ۵۴۱-۵۴۴ ه.ق)، *انوار سهیلی* (توسط ملاحسین واعظ کاشفی، ق نهم) و *عیار دانش* (توسط ابوالفضل علّانی، ق دهم) اما ترجمهٔ نصرالله منشی از دیگر کتب بیشتر شناخته و مورد پسند واقع شده است. داستان‌های *کلیله و دمنهٔ نصرالله* منشی را به سه قسمت تقسیم کرده‌اند: داستان‌های هندی که همان پنج بابی است که در پنچه تنتره آمده است؛ داستان‌های ایرانی که پس

از ترجمهٔ کتاب از سانسکریت به پهلوی بدان الحاق شده است؛ و داستان‌هایی که پس از ترجمه به زبان عربی، به اصل کتاب افزوده شده است (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۲: ۶۸).

تاریخ وصاف

تجزیة الامصار و تزجیة الاعصار، معروف به *تاریخ وصّاف*، نوشتهٔ ادیب شرف‌الدّین عبدالله شیرازی (۶۶۳ – ۷۳۰ ه.ق) ملقّب به وصّاف‌الحضرة، از قدیمی‌ترین منابع به زبان فارسی دربارهٔ دورهٔ ایلخانان و یکی از سه منبع برتر در شناخت تاریخ مغول و مشتمل بر وقایع سالهای ۶۵۶- ۷۲۸ ه.ق است. علامهٔ قزوینی در این‌باره می‌نویسد: «شک نیست که مهم‌ترینِ این کتب علی‌الاطلاق سه کتاب *جهانگشای* و *جامع‌التواریخ* و *وصّاف* است.» (جوینی، ۱۳۷۵:، ج۱، ۱۷) وصاف کتاب خود را دنبالهٔ *تاریخ جهانگشا* خوانده است و حوادث تاریخی را از همانجا که عطاملک جوینی در تاریخ جهانگشا به پایان برده، یعنی فتح الموت و قلع و قمع اسماعیلیه و انقراض آنها به دست هولاکو، شروع کرده و حوادث و وقایع را تا سال ۷۲۸ ه.ق که اواسط دورهٔ ایلخانی ابوسعید بهادر است، به پایان برده است. این کتاب مشتمل است بر یک مقدمه و پنج جلد در شرح رویدادهای حکومت ایلخانان، از مرگ مُنکوقاآن تا اواسط سلطنت ابوسعید بهادر (۷۱۶- ۷۳۶). خوشبختانه نسخهٔ دستنویس مجلّد چهارم این اثر به خط خود وصّاف (مورّخ ۷۱۱ هـ‌ق) که متعلق به کتابخانهٔ ربع رشیدی بوده و در کتابخانهٔ نورعثمانیهٔ ترکیه نگهداری می‌شود، امروز در دسترس است. این نسخه در ایران یکبار به‌شکل فاکسیمیله (به تعبیر زنده‌یاد استاد افشار «نسخه‌برگردان») و پس از آن با تصحیحی انتقادی به‌چاپ رسیده است.

کلیله و دمنه و متون تاریخی و سیاسی

کتابهای تاریخیی که به نثر فنی به نگارش آمده‌اند، از دو جنبهٔ کلی از *کلیله و دمنه* متأثر بوده‌اند: ۱- تأثیر از سبک انشای کلیله و نثرپردازی فنّی آن ۲- از منظر محتوای داستانی و مسائل فکری. از منظر سبک انشا، اینکه وصاف‌الحضره بارها و بارها خود را با ابوالمعالی سنجیده و شیوهٔ نگارشش را به زعم خود برتر دانسته، بیانگر اهمیت بی‌چند و چون و شدت تأثیرگذاری نثر ابوالمعالی بر متون فنی پس از خود است، که نویسندگان بزرگ خود را با او می‌سنجیده‌اند. صاحب *دُرّهٔ نادره* می‌نویسد: «چون جناب «وَصّاف» را در آخر جلد پنجم تاریخ با مؤلف کتاب *کلیله و دمنه* در چند فقره تَحَدّی اتفاق افتاده بود، این کمینه هم به مناسبت مقام «تحدّیاً لَهُما» به ذکر چند عبارت می‌پردازد و بستهٔ خاشاک

را دربرابر دستهٔ سنبل و ریحلن، و سلک خَزَف را با سِمطِ لؤلؤ و مرجان جلوه‌گر می‌سازد» (استرآبادی، ۱۳۸۷: ۶۸۸). اما از نظر محتوا، تمثیلهای داستانی *کلیله* از برجسته‌ترین آبشخورهای تمثیل در متون پس از خود بوده‌اند. «تمثیل» یکی از مهمترین شیوه‌های استدلال هنری و تقریب به ذهن مطلب به خواننده، و اقناع عاطفی اوست؛ تا آنجا که اساس متون ادبیِ عرفانی و یا تعلیمی، برپایهٔ استدلال و ادراک تمثیلی بنا شده است. کمتر متن تمثیلیِ برجستهٔ ادبی‌ای را در متون فارسی می‌توان برشمرد که تأثیری از *کلیله* نگرفته باشد. از آنجاکه از رابطهٔ متونی مانند مثنوی مولانا با *کلیله* بسیار سخن‌گفته‌اند، و موضوع اصلی سخن ما نیز خوانشهای انتقادی از *کلیله* است، دراینجا برای نمونه به کتاب ***اخلاق ناصری*** اشاره می‌شود که خواجه‌نصیرالدین طوسی آن را دربارهٔ «حکمت عملی» و سه شاخهٔ آن یعنی «تهذیب نفس، سیاست منزل، و سیاست مُدُن» نگاشته است. خواجه می‌نویسد: «[...] و در باب «صداقت» از مداخلت نمّام احتراز باید کرد و سخن ایشان را البتّه مجال استماع نداد؛ چه اشرار درصورت نُصَحا درمیان اَخیار مَداخلت کنند و در اثنای احادیثِ لذیذ سخنی از دوستی به دوستی نقل کنند مَلَوَّث به شایبهٔ تحریف و تمویه، و آن را در زشت‌ترین صورتی برو عرضه دهند تا اگر مجالِ زیادت تَجاسُری یابند، به حدیثهای فرابافته و دروغهای برتراشیده تقبیحِ صورت او کنند در نظر این کس، تا صداقت ایشان به عداوت کشد. و قدما نَمّام را تشبیه کرده‌اند به کسی که به ناخن بنیاد دیوارهای استوار می‌خراشد و سرانگشت را جای می‌طلبد، تا چون به تفحّص و تفتیشِ بی‌حد رخنه‌ای یابد، به کلنگ آنرا بزرگتر کند و قواعد آن دیوار خراب گرداند تا موجب انهدام بنا شود. و در این باب حکایات و امثال بسیار ایراد کرده‌اند که یکی از آن **باب اسد و ثور است در کلیله و دمنه؛ و غرض از وضع چنان حکایتها آنست که چون سَبُعی قوی به خدمت روباهی ضعیف در معرض استیصال حیوانات عظیم آید، با مَلِکی قاهر به مداخلت نمّامی که خویشتن را در صورت ناصحان فرانماید، نیّت در حقّ وزرا و نصحای خود که قوام و مدار مُلک بر ایشان بُوَد، فاسد گرداند، تا بعد از فرط تمکین و انفاذِ تصرّف و ایثار ایشان بر اولاد خویش، به حقد و عداوت گرایند و بر بَطش و قتل و تعذیب ایشان اقدام کنند.** شاید که درباب دوستانی که به روزگار اختیارِ احوال ایشان کرده باشند و صداقت ایشان

ذخایر اوقات شداید ساخته و به منزلت ارواح در دلها جای داده، از سعایت حذر کنند. [...]» (طوسی، ۱۳۶۰: ۳۳۲-۳۳۳)

اشارات وصاف‌الحضره به *کلیله و دمنه* در *تاریخ وصّاف*:

وصّاف چنانکه گفته شد هم از منظر سبک نگارش فنّی به *کلیله* چشم داشته و بارها شیوهٔ نویسندگی خود را برتر از نویسندگان بزرگی چون ابوالمعالی دانسته؛ و هم در سراسر مجلدات اثر خود به تمثیلهای داستانی *کلیله* اشاره کرده است. این موارد (ازجمله اشاره به داستان موش و گربه، و شیر و شگال) در مجلد چهارم *تاریخ وصّاف* از این قرارند:

۱- «در مُستَهَلِّ شهور سنهٔ ستّ و سبعمائه با تموراغول پسر ابکان و منقان پسر ملک تمور و دو پسر خویش برنکتای و بُجْر و اورکتمور و هُرقداق از احفادِ جوقاسار و امراء بزرگ بهادر قزان پسر کورکوز نبیرهٔ قتلغ‌بوقا و اُردای‌قزان برادر نوروز و امراء قیدویی کَدَر و ایدل‌بای بخشی و شادی کوکلتاش و امراء هزاره لوجَک و طُغلق و اَیراتامور قَبُزجی و یک تومان لشکر قراوناس و امراء تموراغول، اُرُدن، ایکتمور، اُلتان، اُنَر، دانشمندِ خوارزمی، کرای و تشکرِ منغول، عنانِ عزیمت برصوبِ خراسان سبک گردانیدند. نخست ایلچی فرستادند مُخبر از صورتِ حال و تضایقِ عرصهٔ مَجال و قصدِ دشمنِ حَقود و اِزعاج از نشیمنِ معهود، و آنکه پناهْ بیرونِ حول و قوّتِ یزدانی، درگاهِ جهان‌پناهِ سلطانی است. نوئین یاساؤل را حالی که بر پیغامِ پادشاه‌زادگان و هجومِ چنان لشکری نابیوسان عُثور افتاد، سلوکِ مَنهجِ احتیاط و رعایتِ دقیقهٔ حزم را هزاره‌ای به قراول از پیش روان گردانید و با ساختگیِ تمام به اتّفاقِ رمضان و بیکتوت و بجای پسرِ دانشمند بهادر و محمّد اولتای و سایغان آیجی و لشکرهای معهود از یورتهای خود در حرکت آمدند. به مقام قُندز بغلان از حدودِ آمویه اتّفاقِ مصادفت افتاد. در مبادیِ ملاقاتْ بعضی قراولان، جوانان کارناآزموده بودند. از سرِ شَطارتِ جِبلّی و شَطَطِ جوانی در وقافِ اِستنکاف بر اوای صَهیلِ تازی‌نژادان دست‌افشانی کردند. باز محقّق شد که قدومِ ایشان بنا بر تمکّنِ خدیعت و تلوّن طبیعت نیست، بل چون افتتاحِ **مصادقتِ موش با گربه که در کلیله و دمنه آمده**، باعث بر آن، ضرورتِ وقت و صیانتِ ذات بوده و مبّرا از شایبهٔ تصنّع و شیوهٔ تمحّل افتاده. امراء لشکرِ سلطانی که هریک خسروفر و جم‌فرمان بودند، به گشاده‌رویی و تازه‌خویی مراسمِ حُسنِ تلقّی با استیناس - مصراع: «وَ ارْتَع فَهذا مَرْتَعُ الأحباب» - به‌جای آوردند و شرایطِ تقریب و استنزال و تَرحیب و استبشار تقدیم نمود. اگرچه با پنجهٔ قَدح و قهر خروشان بودند، تا پنج‌زن و قدح‌نوش

گشتند و در لُقیهٔ اولی سخن‌ناگفته، ارکجوت‌گوی و سوغات‌جوی آمد. این مَثَل راست است که ترکان دوستان را زود زود به‌دست آرند و زود زود دست بدارند. چه نظرِ ایشان بر احرازِ لذّت و طمع است [...]» (وصّاف الحضره، ۱۳۸۸: ۲۶۹-۲۷۰)

این نکته که «ترکان دوستان را زود زود به‌دست آرند و زود زود دست بدارند»، کاملاً مرتبط است با داستان موش و گربه. در داستان «موش و گربه»ی *کلیله و دمنه*. موش که در ابتدای داستان در مخمصه‌ای میان چند دشمن (راسو و بوم) قرار می‌گیرد، تصمیم به دوستی با گربه یعنی دشمنی می‌گیرد که دوستی‌اش در آن شرایط دارای فایده است. در پایان، پس از رسیدن به مقصود و همچنین عمل به پیمان دوستی با گربه که دشمن دیرینهٔ اوست، گربه را رها می‌کند و جان سالم به در می‌برد. این داستان در *کلیله* به عنوان «مَثَل» (تمثیل)ی برای کسی آمده است که «دشمنانِ انبوه از چپ و راست و پس و پیش او درآیند چنانکه در چنگالِ هلاک و قبضهٔ تلف افتد، پس مَخرَجِ خویش در ملاطفت و مُوالاتِ ایشان بیند و جمالِ حالِ خود لطیف گرداند و به سلامت بجَهَد و عهد با دشمن به وفا رساند» (مینوی، ۱۳۸۱: ۲۶۷). «اغلبِ دوستی و دشمنایگی قایم و ثابت نباشد، و هرآینه بعضی به حوادث روزگار استحالت پذیرد. و مثال آن چون ابرِ بهارست [...] و وِفاقِ زنان و قُربتِ سلطان و ملاطفتِ دیوانه و جمالِ امرد همین مزاج دارد» (همان) داستان موش و گربهٔ *کلیله* دارای این نتیجه است که نباید بر دوستیِ کسی اعتمادِ کُلّی کرد و باید جانب احتیاط را از دست نداد؛ و نیز انتقادی است بر کسانی که با اعتماد بر دوستیِ دیگران، «بی‌فکرت و رویّت خود را در دریای حیرت و ندامت [می‌افگنند] و بستهٔ دام غرامت و پشیمانی [می‌گردانند]». (همان) می‌بینیم که در تاریخ وصّاف نیز غرض از اشاره به این داستان، طرح «انتقاد»ی بوده است از رسوم رایج بر زمانه. (همانند آنچه عبید زاکانی در رسالهٔ *اخلاق‌الاشراف* با زبانی بسیار طنزآمیز و خواندنی دربارهٔ ازمیان‌رفتن قواعد اخلاقیِ گذشتگان («مذهب منسوخ») و اخلاق جایگزین و منفعت‌طلبانهٔ جدید («مذهب مُختار») بیان می‌کند.)

۲- «[...] و در آن عهد، تقدّمِ قبیلهٔ نایمان و کرایت و ساقِر و چند قبایل دیگر آونک‌خان داشت و چنگیزخان را نام تموچین بود. پدرش یَسوکای بهادربن بَرتان‌بن قَبول‌خان، و هشت پسر داشت: جوجی، جغاتای، اوکتای، تولوی، کُورَکان، جوجَدای، جاوُراوراجوغان.

به دواعی عونِ سعادت و یمنِ نقیبت از جملهٔ اَتباع آونک‌خان درگذشت، بل با او یک جان در دو تن نمود. [مصرع:] یک پیرهن است گو دو تن باش. **چنانکه در *کلیله و دمنه* داستان شیر و شگال و محاسدتِ نُظَرا و اَمثال** آمده بر حبایلِ خدیعت، مِلواحِ وِشایَت بستند تا آونک‌خان متّهم و متوهّم شد. کِلک و بایدو از قصد او چنگیزخان را آگاهی دادند. بنگاه را بی‌گاهی با شِرذمهٔ قومِ خویش روان کرده، بر سر چشمهٔ بالجونه آونک‌خان با لشکر برسید و محاربت درپیوستند. به حکمِ سابقهٔ ازل چنگیزخان ظفر یافت و لشکرِ آونک‌خان منکسر و متفرّق شدند و ذلکَ فی شُهورِ سنهٔ تسعَ و تسعینَ و خمسَ مائه.» (همان: ۳۷۶)

داستان شیر و شگال نیز در *کلیله*، دروقع اشاره‌ای است به «داستان مُلوک» (مینوی، ۱۳۸۱: ۳۰۴) این داستان دربارهٔ شغالی است خردمند و درستکار که در پی آزار کسی نیست و از جاه‌طلبی می‌پرهیزد؛ و سعی دوستانش در نابودکردن او. شیر که پادشاه است به اصرار و برخلاف میلِ شغال او را از نزدیکان خود می‌گرداند. نزدیکان شیر حسادت می‌ورزند و با ترتیبِ توطئه‌ای غذای شیر را در خانهٔ شغال پنهان می‌کنند و با طرحی هماهنگ و شهادتهای دروغِ همهٔ اطرافیان و درباریان، شیر را به کشتن شغال برمی‌انگیزند. وی دستور به زندانی‌کردن شغال می‌دهد و درباریان را در کشتن او آزاد می‌گذارد اما شغال به چاره‌اندیشیِ مادرِ خردمندِ شیر، و اثبات سِعایَتِ حاسدان، از مرگ می‌رهد. شغال در نهایت با انتقاد از فتنه‌انگیزیِ حاسدان و تأثیرپذیریِ شاه و احتمال دسیسهٔ دوباره، از شیر می‌خواهد که او را از عَمَلِ درباری معذور بدارد تا به زندگانی عادی خود بپردازد اما شیر در نهایت او را به اکرامِ تمام دل‌گرم می‌کند و بر کار می‌گمارد. (همان: ۳۰۴- ۳۳۳) همانگونه که سعدی بزرگ نیز خطاب به شاه می‌گوید:

پندی اگر بشنوی ای پادشاه　　در همه عالم بِه ازین پند نیست

جز به خردمند مفرما «عَمَل» (: شغلِ درباری و دیوانی)
گرچه «عمل» کارِ خردمند نیست!
(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۷۲)

وصّاف با اشاره به داستان *کلیله*، انتقادی غیرمستقیم به سیاستهای چنگیزخان و کشتن نزدیکان به سعایت، بدگویی و فتنه‌انگیزی اطرافیان او داشته است. خوانش وصّاف از این متن کاملاً سیاسی و انتقادی است.

۳- «اما صفتِ بسطتِ ممالکِ چنگیزخان و آروغِ [: خاندان] نامی او، زبانِ خامه از تحریر و تصویر قاصر است و بیان و تقریر بر تقصیر مقصور، و بر دو مثال قناعت افتاد تا مطالعان بر آن قیاس و از آن استدلال گیرند. **ابوالمعالی غزنوی در دیباچهٔ *کلیله***، دلیل بر اتّساعِ عرصهٔ مملکتِ سلطان محمود که حکمِ بی‌چون، وارثِ مملکتِ چند پادشاه گشت، چنین آورده که گاه گاه بر لفظِ گوهرافشانِ آن پادشاه رفتی که مملکِ ما را یک حدّ سپاهان است و دیگر تِرمِذ و سوم خوارزم و چهارم آبِ گَنگ و هرکس که مطالعهٔ کتابِ *مسالک و ممالک* کرده باشد، داند که مساحتِ ساحتِ آن مُلک چه مقدار بوده [...]». (همان: ۳۷۹-۳۸۰) (ر.ک نصرالله منشی، ۱۳۸۱: ۱۲) و پس از آن از سخن‌پردازیِ ابوالمعالی با عبارتِ «سخن‌طرازیِ غزنوی» یاد می‌کند. (همان: ۳۸۰) در اینجا رویکرد ابوالمعالی در *کلیله*، اشاره به موقعیت قدرت و قلمرو سیاسی پادشاه عصر است؛ و به‌هرروی، انتخاب این سخن توسط وصّاف نیز از توصیف و نگرش سیاسی او از قلمرو قدرت مغولان حکایت دارد.

۴- وصّاف در پایان مجلّد چهارم، که آن را در سال ۷۱۱ هـ‌ق به پایان آورده است، در بخش «خاتمهٔ کتاب» سخنان خود را با «مواعظ و نصایح» به پایان می‌برد و جملاتی را نیز از *کلیله و دمنه* نقل می‌کند و این نشان‌دهندهٔ بخشی از تلقی او نسبت به این کتاب می‌تواند باشد: «چون فایدهٔ علم تاریخ و تجربهٔ احوالِ گذشتگان آن است که زیرکِ خردمند بدان پند گیرد و از موجباتِ شرّ اجتناب نماید، خواستم تا بر مواعظ و نصایح که دین و دنیا را سودمند باشد، ختمِ کتاب کرده شود و از عوایدِ حکمت و فوایدِ سخنانِ ائمّهٔ هدی [...] خالی نمانَد [...]» (همان: ۴۶۱) و سپس به‌ترتیب از «پیشوای امت» (پیامبر)، «الفاظ مرتضوی»، «نوباوهٔ بُستانِ خلافت، الحسین‌بن علی، رَضِیَ اللهُ عنه و عن اَبیه»، «امیرالمؤمنین عمربن الخطّاب»، «محمدبن علی»، «محمدبن علی‌بن موسی رَضِیَ الله عنهُم»، «لقمان»، و «معاویه» جملاتی نقل می‌کند. در ادامه به نقل مطالبی از *کلیله* می‌پردازد: «در سخنِ صاحبِ *کلیله* این لطایفِ حِکَم در نتایفِ کَلِم درج کرده: بهترینِ یاران و برادران آن باشد که در نصیحت مبالغت کند؛ و بهترینِ دوستان آنکه از نفاق دور باشد؛ و بهترینِ اخلاق آنکه بر پرهیزکاری معاونت نماید؛ و بهترینِ سلاطین آنکه بَطَر در او راه نیابد؛ و بی‌نیازترینِ توانگران آنکه اسیرِ دامِ حرص نگردد؛ و عاجزترینِ ملوک آنکه مهمّاتِ مُلک آسان گیرد و نظر در عواقب کمتر کند.» وصّاف در ادامه، جملاتی حکمت‌آمیز

و پندآموز از «فرفوریوس»، و پس از آن از «یکی ار نُقّادِ حکمت» و نیز «فیلسوفی» نقل می‌کند و در انتها کتاب را با «کلماتی که بکرِ فکرِ مُحَرِّر است» یعنی با کلماتی قصار از خود به پایان می‌برد. (همان: ۴۶۵-۴۶۸) نکتهٔ مهم این است که در خاتمهٔ کتاب تنها کتابی که وصّاف از آن «مواعظ و نصایح» نقل کرده است، *کلیله و دمنه* است و این نشانگر تلقّی خاص وصّاف از این کتاب، به‌عنوان اثری «اخلاقی و تعلیمی»، و برجستگی این ویژگی است؛ اما نشانهٔ مهمی که در همین چند سطر وجود دارد، اشارهٔ مجمل وصّاف و انتقاد غیرصریح او از «عاجزترینِ ملوک» که «مهمّاتِ مُلک آسان گیرد و نظر در عواقب کمتر کند»، است که خوانشی است انتقادی از وضع سیاسی موجود بر زمانهٔ وصّاف. به‌قول سعدیِ بزرگ: «نصیحتِ پادشاهان کردن، کسی را مُسَلَّم است که بیمِ سر ندارد یا امیدِ زر» (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۸۸. «در آداب صحبت») و وصّاف را چه چاره از اینگونه در لفافه سخن‌گفتن، در زمانهٔ اقتدار سیاسی حاکمان خونریز مغول؟!

نتیجه‌گیری:

درکنار «متن» و «مؤلفِ» آن، توجه به تلقی‌های «خواننده» از متن و معانیِ دریافتی او، یکی از دیگر رویکردها به متون خلاق هنری است. ادراک خواننده از متن را می‌توان هم به شکلی موردی بنا به نوع تلقیِ یک خوانندهٔ مشهور در برهه‌ای خاص از زمان بررسی کرد، و یا به تحلیلی از سیرِ تحولاتِ ادراکاتِ خوانندگان مختلف در طول تاریخ از یک متن واحد پرداخت. بنا به آنچه در این مقاله دیدیم، وصاف‌الحضره در کتاب خود از دو دریچه و زاویهٔ مختلف به *کلیله و دمنه* نگریسته است: ۱- از منظر هنری و شکلی، یعنی سبک نوشتار فنیِ ابوالمعالی ۲- از منظر محتوا. بدین معنا که علت و محل اعتنای وصاف به *کلیله و دمنه*، فحوای تعلیمی و نیز محتوای سیاسی این کتاب بوده است. وصاف در کتاب خود از جنبهٔ شکلی بارها سعی در نظیره‌گویی *کلیله* و سبک نوشتاری آن داشته است. از جنبهٔ موضوعی نیز، جای‌جایی در تبیین سخنان خود به داستانهای تمثیلی *کلیله* اشاره کرده است. تلقی رایج و غالب از *کلیله و دمنه* آن بوده است که این متن، متنی «تعلیمی و اخلاقی» است؛ حال آنکه در کنار این تلقی، فهم‌ها و برداشتهای دیگری نیز از کُلّیتِ این متن و داستانهای آن وجود داشته و دارد؛ ازجمله خوانش این متن به مثابه متنی «سیاسی و انتقادی»؛ که بخشی از تلقیِ وصّاف‌الحضره و پیش از او خواجه نصیرالدین طوسی باتوجه به نوع گزینش و بازتاب داستانهای *کلیله* در *تاریخ وصّاف* و *اخلاق ناصری*،

مؤید این نوع تلقی از متن می‌تواند بود. بنا به مجلّد چهارم، می‌توان بر آن بود که بخشی از مواجهه، فهم و ادراک وصاف‌الحضره از *کلیله*، در راستای نگاهی انتقادی - ولو به شکلی پنهان- به نهادها و دستگاههای قدرت حاکمهٔ مغول بوده است؛ همانگونه که بخشی از نگاه او نیز در راستای برداشت‌های کلیِ رایج از *کلیله و دمنه* به‌عنوان متنی «اخلاقی و تعلیمی» است. این نکته باتوجه به «موضوعِ» کتابِ وصّاف‌الحضره از جنبه‌ای قابل توضیح و توجیه است و آن موضوعِ «تاریخ» است؛ چرا که در باور وصاف، «فایدهٔ علم تاریخ و تجربهٔ احوالِ گذشتگان آن است که زیرکِ خردمند بدان پند گیرد و از موجباتِ شرّ اجتناب نماید». غایتِ تاریخنگاری را پندآموزی دانستن، می‌تواند جهتگیری وصاف را در مطالعهٔ متونی که پیش‌روی داشته، به‌خوبی برای ما آشکار کند. همانگونه که جهتگیری خواجه‌نصیرالدین طوسی در خوانش *کلیله* باتوجه به موضوع کتاب *اخلاق ناصری*، هم مبتنی بر نگاهی «تعلیمی» است (به‌خاطر جایگاه «تهذیب نفس» در حکمت عملی) و هم «سیاسی» (به‌خاطر جایگاه «سیاست مُدُن» در شکل‌گیری آرمانشهر)؛ اگرچه بنابه آنچه در آخرین بخش از مجلّد چهارم *تاریخ وصّاف* نقل شد، «پندآموزی» می‌تواند ناظر به انتقادی پنهان و دست‌کم سعی در متنبّه‌ساختن شاهان و حاکمان وقت نیز باشد.

پی‌نوشتها

۱- برای نمونه ر.ک مقالهٔ استاد شفیعی کدکنی با عنوان «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بَدَلها» و نقد آن توسط خانم سیما داد در مقالهٔ «نظری به مقالهٔ نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدلها از دریچهٔ نقد جامعه‌شناختی متن در مکتب انگلوامریکن» که از تحولات متن و تغییر ضبطهای کلمات در نسخ خطی در طول زمان (ایجاد نسخه‌بدلها و ضبطهای مختلف واژگانی و متنی) و امکان نتیجه‌گیری‌های جامعه‌شناختی از چگونگی ارتباط این تحولات با ایدئولوژی‌ها سخن می‌گویند: پیگیری چگونگی و کیفیت برخورد جامعه با متن و درنتیجه تحولات آن براساس نوع رویکرد خوانندگان و کاتبانِ متن در طول زمان، و به گفته‌ای دیگر، بررسی علل تحولات متن براساس ایدئولوژی‌های دوره‌ای و محیط اجتماعی سیاسی حاکم بر خواننده؛ و درحقیقت امکان بازسازی و نقد بخشی از فرهنگ و ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه و زمانهٔ خوانندهٔ متن، از رهگذر تغییراتی که خوانندگان مختلف بنا به ایدئولوژی‌های مختلف در طول زمان در متن ایجاد کرده‌اند.

منابع:

۱. ابن‌عربی، محمدبن علی (۱۳۸۹)، ***فصوص الحکم***، درآمد، برگردان متن به فارسی، و توضیح و تحلیل از محمدعلی موحد و صمد موحد، چ پنجم، تهران: نشر کارنامه.

۲. استرآبادی، میرزا مهدی‌خان (۱۳۸۷)، ***دُرّهٔ نادره***، به اهتمام سید جعفر شهیدی، چ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳. اقبال آشتیانی، عباس، (۱۳۸۲)، ***شرح حال عبدالله‌بن مقفع***، چاپ اول، تهران: اساطیر.

۴. آذرانداز، عباس (۱۳۹۳)، «اهمیت ادبی درخت آسوری»، ***کهن‌نامهٔ ادب پارسی***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شمارهٔ دوم، ص ۱- ۱۸.

۵. پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۶. جوینی، عطاملک (۱۳۷۵)، ***تاریخ جهانگشای جوینی***، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد قزوینی. افست از چاپ لیدن ۱۹۱۱، تهران: امیرکبیر.

۷. داد، سیما (۱۳۸۵)، «نظری به مقالهٔ نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدلها از دریچهٔ نقد جامعه‌شناختی متن در مکتب انگلوامریکن»، ***نامهٔ بهارستان***، سال ششم، ش اول، تابستان-زمستان ۱۳۸۴-۱۳۸۵، ص ۳۸۱-۳۸۴.

۸. سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۱)، ***گلستان***، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ ششم، تهران: خوارزمی.

۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). ***با چراغ و آینه***. چ سوم، تهران: سخن.

۱۰. _____ (۱۳۸۳)، «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدلها»، ***نامهٔ بهارستان***، سال پنجم، ش اول-دوم، بهار-زمستان ۱۳۸۳، دفتر ۹-۱۰، ص ۹۳-۱۱۰.

۱۱. شمیسا (۱۳۷۳)، ***انواع ادبی***، چ دوم، تهران: فردوس.

۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، ***بیان***، چ اول از ویرایش سوم، تهران: میترا.

۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، ***نقد ادبی***، چ سوم از ویراست سوم، تهران: میترا.

۱۴. شیکهر، ایندو، (۱۳۸۵)، ***پنجاتنترا***، چ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۱۵. صفا، ذبیح الله، (۱۳۷۳)، ***تاریخ ادبیات ایران***، چاپ سیزدهم، تهران: فردوس.
۱۶. طوسی، خواجه‌نصیرالدین (۱۳۶۰)، ***اخلاق ناصری***، به تنقیح و تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، چ دوم، تهران: خوارزمی.
۱۷. نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۸۱)، ***کلیله و دمنه***، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چ بیست و سوم، تهران: امیرکبیر.
۱۸. وصّاف‌الحضره، عبدالله‌بن فضل الله (۱۳۳۸)، ***تاریخ وصّاف***، به اهتمام حاجی محمدمهدی اصفهانی، افست از روی چاپ سنگی بمبئی، تبریز.
۱۹. _____ (۱۳۸۸)، ***تاریخ وصّاف‌الحضره*** *(جلد چهارم براساس نسخهٔ دست‌خط مؤلف مورّخ ۷۱۱ هـ ق متعلق به کتابخانهٔ ربع رشیدی، به انضمام رسایل دیگر و خلاصهٔ جهانگشای جوینی)*، به تصحیح علیرضا حاجیان‌نژاد، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. _____ ، تصویر دستنویس *تجزیة* ***الامصار و*** *تزجیة* ***الاعصار*** (تاریخ وصّاف) به خط مؤلف، مورّخ ۷۱۱ هـق، محفوظ در کتابخانهٔ نورعثمانیهٔ ترکیه به شمارهٔ ۳۲۰۷، میکروفیلم کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۸۱۹.
۲۱. یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۷)، ***دیداری با اهل قلم***، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.
22. Cuddon, J.A. (1984). A Dictionary of Literary terms, USA: Penguin Books.

حیّ‌بن یَقظان: داستان تمثیلی ایرانی یا روایتی از آرمانشهر مدرن

علیرضا امیدبخش[1]

چکیده

«حیّ‌بن یَقظان» به‌معنی «زنده، پسرِ بیداری» که زنده‌یاد استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر آن را «زندهٔ بیدار» ترجمه نموده‌اند، عنوانی است که چندین رسالهٔ داستانی با آن نام‌گذاری شده است. به‌گفتهٔ دیگر، در طول قرون و اعصار، چندین اندیشمند و نویسنده رساله‌ای داستانی با این عنوان پدید آورده‌اند: ابوعلیِ سینا، شهاب‌الدین یحیی‌بن حَبَش‌بن امیرکِ سهروردی، ابومحمد غزالی، ابن‌باجه و ابن‌طفیل اندلسی. از این میان داستان *حیّ‌بن یقظان* اثر ابن‌طُفَیل اندُلُسی (از مشاهیر حکمای اسلامی اسپانیا در قرن ششم) از شهرت بیشتری برخوردار است. این پژوهش در گام نخست بر آن است که ریشه‌های «ایرانیِ» این داستانِ تمثیلی را - که برگرفته از رسالهٔ *حی‌بن یقظان* ابن‌سینا است- نشان بدهد و در گام دیگر این داستان را به عنوان یکی از نخستین داستان‌های آرمانشهری ادبیات فارسی و ادبیات جهان معرفی نماید. در این راستا قسمت اول این جستار به معرفی داستان و بررسی پیشینه‌های آن می‌پردازد و در قسمت دوم، این داستان کهنِ پارسی را به عنوان یکی از نخستین داستان‌های آرمانشهری ادبیات جهان معرفی می‌کند. از این‌رو این مقاله رونمایی‌ای است از یک اثر آرمانشهری پارسی که تاکنون در حوزهٔ مطالعات آرمانشهری ناشناخته مانده است. جالب‌تر این‌که داستان آرمانشهریِ *حیّ‌بن یقظان* با تکیه بر «خودشناسی» می‌تواند یکی از مدرن‌ترین داستان‌های آرمانشهری به‌حساب بیاید که راه رسیدن به آرمانشهر را شکوفاییِ «آرمان‌شخص» می داند.

کلیدواژه‌ها: حیّ‌بن‌یقظان، آرمانشهر، داستان تمثیلی، ابن‌سینا، ابن‌طفیل اندلسی

۱-استادیار گروه زبان اسپانیایی دانشگاه علامه طباطبایی

مقدمه

ابن طفیل که نام کامل او ابوبکر محمد ابن عبدالملک ابن محمد ابن طفیل القیسی الاندلسی است در اروپا به ابن طفیل شناخته می شود که در گوآدیکس در استان گرانادای کنونی در اسپانیا حدود سال ۵۰۰ هجری شمسی مصادف با ۱۱۰۵ میلادی بدنیا آمد و در سال ۵۸۵ هجری مصادف با ۱۱۸۵ میلادی در مراکش وفات یافت. او که در عصر خود به عنوان پزشک، ریاضی دان، شاعر و فیلسوف شناخته شده بود هم عصر ابن رشد و شاگرد ابن سینا بود. مرکز توجه اندیشه های فلسفی او چگونگی جمع درک انسان با خداست که درون مایه اصلی حی بن یقظان است. ابن طفیل به دنبال وجدی است که استاد او ابن سینا معتقد بود از طریق تعقل می توان به آن رسید و از آن طریق خدا را شناخت. حی بن یقظان به گفته مرحوم استاد فروزانفر "یکی از شیرین ترین و عمیق ترین داستانهای فلسفی عالم اسلام است که نه تنها ابن طفیل، حکیم نامدار اندلسی به شرح آن پرداخته بلکه ابن سینا و سهروردی دو تن از فلاسفه نامدار ایران نیز بدان توجه کرده اند" (۴).

در آغاز داستان ابن طفیل دو گزینه را در مورد قهرمان داستان یعنی حی بن یقظان به خواننده مطرح می کند. او می گوید این طفل ممکن بود در صحرایی در جنوب استوا که شرایط مساعد اقلیمی دارد، از آب و گل و بدون پدر و مادر متولد شود. اما گزینه دوم شرح داستانی است که ابن طفیل به روایت آن می پردازد. موضوع این داستان شرح زندگی یقظان و فرزند اوست. فرزندی که حاصل ازدواج پنهانی یقظان با خواهر یکی از سلاطین هند است. مادر و پدر از بیم خشم سلاطین و جان فرزند او را در سبدی می گذارند و به دریا می اندازند. امواج دریا سبد را به جزیره ای می رسانند. در این جزیره ماده غزالی که عقاب بره اش را ربوده بود متوجه ناله های طفل می شود و به سوی او می رود و او را در پناه خود میگیرد و با شیر خود به پرورش طفل می پردازد. تا حدود هفت سال ماده غزال از طفل مراقبت می کند و بعد این دایه مهربان می میرد. کودک هفت ساله سعی می کند از عهده نیازهای خود برآید و به کمک تجربه های شخصی گام به گام به دانایی های خود می افزاید. با آتش آشنا می شود، خود را با برگ درختان و پوست حیوانات می پوشاند و پرندگان و جانوران را دست آموز خود می کند.

تا این که به بیست و یک سالگی می رسد و به شناخت جهان پیرامون خود و روابط درونی پدیده ها و علت ها و معلول ها و پرسشهای فلسفی می پردازد و به این نتیجه می رسد که حقیقتی مقدم بر همه این ها وجود داشته است و با این فرض از خود می پرسد که آیا این عالم خلق شده است یا همواره وجود داشته است و این پرسش ها او را به تامل درباره خالق عالم وا می دارند.

در بیست و هشت سالگی با نگاه کردن و تامل در آسمان و هر آنچه در آنست در میابد که تمام آنها اجسامند چرا که دارای طول و عرض و عمق هستند. او در میابد که عالم همچون یک حیوان عظیم الجثه است. از خود می پرسد آیا دنیا جاودانه است یا در ظرف زمان خلق شده است. و نهایتا نتیجه می گیرد که یک موجودی وجود دارد که خالق همه موجودات دیگر است که خود از کیفیت های مادی و جسمانی بی نیاز است و از طریق حواس و خیال دست نیافتنی است. او به لایتناهی بودن و قادر بودن او به هر چیزی می رسد. و در میابد که او متعالی است و از هر نقصی مبراست.

وقتی حی بن یقظان به سی و پنج سالگی می رسد، غرق در تفکر درباره خالق است. او مطمئن است که موجود کامل وجود دارد و میخواهد بداند که چگونه او این موجود کامل را شناخت. او نتیجه میگیرد که او موجود کامل را با حواس خود نشناخته است و شناخت موجود کامل که جسمیت ندارد باید از طریق جوهر وجود که همان روح است شناخته شود. پس از تفکرات فراوان او نتیجه می گیرد که اعمالش سه دسته هستند. ا. اعمالی که شباهت به اعمال حیوانات دارد. ۲. اعمالی که شباهت به اعمال اجرام سماویه دارند ۳. اعمالی که شباهت به اعمال موجود واجب الوجود دارند. او به بررسی و تجربه هر سه گروه از اعمال می پردازد تا به جایی میرسد که می فهمد باید تمام تمرکز خود را متوجه موجود واجب الوجود بکند بدون اینکه او را با چیزی شبیه بگیرد. پس هر تفکر غیر خدایی که از خیال او گذر میکرد را سعی می کرد از خود دور کند. او این تمرین را مدت مدیدی تکرار کرد به حدی که گاهی اوقات روزها می گذشت که او چیزی نمیخورد. در آن لحظات تمام سعی او رسیدن به ذات خود بود که با شهود وجود واقعی یا همان واجب الوجود به تحقق می پیوست.

مدتها در این راه به ریاضت و ممارست پرداخت و رنجها برد تا گمشده خود را بیابد. در آن لحظه، آسمان، زمین، و هر آنچه که بین آنها بود از خاطره و فکر او پاک شد. تمام

صور معنوی و قوای جسمانی محو شدند و تمام قدرتها از عناصر گرفته شدند. ذات او هم همچون ذوات دیگر ناپدید شدند. جهان همچون ذره ای خاک ناپدید شد. و تنها او ماند، وجود واقعی، وجود ازلی و حی بن یقظان کلام او را خواند: لمن الملک الیوم؟ الله الواحد القهار (غافر، ۱۶) حکومت امروز برای کیست؟ برای خداوند یکتای قهار است. پس سخن حق را دریافت و ندای او را شنید، و از فهم کلام حق محروم نشد که زبان نمی دانست و سخن نمی گفت و هم در آن حالت خوش مستغرق گشت و دید آن چه که هیچ چشمی نبیند و هیچ گوشی نشنود و به دل هیچ بشری خطور نکند.

حی بن یقظان پس از سیر و سلوک و پرواز در ملکوت چون به عالم محسوس بازگشت، کارها و اشتغالات دنیا بر او ملال آور بود و اشتیاق او به تجربه دوباره شهود شدت یافت و همواره می خواست به همان مقام بازگردد. بار دیگر کوشید تا با ریاضت کمتر به آن جا رسید و مدتی طولانی در آن مقام به پرواز درآمد و سپس به عالم ماده بازگشت و دگر بار به آن مقام نائل شد و این بار وصول از بار اول و دوم آسانتر بود و دوامش در آن مقام طولانی تر شد چنان که هر گاه می خواست واصل می گردید و از آن مقام نمی گسست مگر به جهت ضروریات بدن که آن را به حدی کم کرده بود که از آن کمتر ممکن نبود. و بر این حالت باقی بود تا به پنجاه سالگی رسید و با انسانی به نام ابسال آشنا شد.

در جزیره ای نزدیک به جزیره ای که حی بن یقظان در آن زندگی می کرد، یکی از ادیان آسمانی رواج داشت که در آن نمودار حقایق از راه مثل بیان می شد و آن دین روز به روز گسترش می یافت. در آن جزیره دو جوان خیرخواه و طالب فضل یکی به نام ابسال و دیگری به نام سلامان زندگی می کردند که پیرو آن دین بودند و خود را در اجرای اصول و احکام آن مکلف ساخته بودند. ابسال در باطن شریعت عمیقتر و در تاویل داناتر و از معانی روحانی آگاه تر از دوست خود سلامان بود که خود را به حفظ ظاهر شریعت و محاسبه نفس و مجاهده با هوای نفس مشغول کرده بود. در شریعت آنها روایاتی بود که نجات و رستگاری را در عزلت و تنهایی می دانست و روایاتی دیگر که معاشرت و همراهی با اجتماع را راه سعادت می دانست. از این میان ابسال گوشه گیری را اختیار کرد و این روش را ترجیح داد زیرا خواهان تفکر و تعمق در حقایق بود و این آرزو در تنهایی میسر بود. و سلامان به اجتماع پیوست و همراه جماعت بود.

ابسال که وصف جزیره ای را که حی بن یقظان در آن زندگی می کرد را شنیده بود، تصمیم گرفت به آنجا سفر کند و بقیه عمر را دور از مردم بگذراند. هر چه داشت فروخت

و با پول آن قایقی کرایه کرد و مقداری آذوقه تهیه نمود و باقیمانده مال را به بینوایان بخشید و از دوست خود سلامان خداحافظی کرد و به آن جزیره سفر کرد. ابسال در جزیره ماند و به پرستش و عبادت خداوند و تفکر در اسما نیکو و صفات والای الهی پرداخت و هر گاه محتاج غذا می شد به قدر نیاز از میوه های جزیره استفاده می کرد.

در همین روزگاران حی بن یقظان به مقامات والایی رسیده بود به طوری که تنها هفته ای یک بار برای خوردن غذا از غار بیرون می آمد. در یکی از همین روزها با ابسال برخورد کرد. ابسال هیچ تردیدی نداشت که او عابدی است گوشه نشین و همچو او برای عبادت به آن جزیره آمده است ولی او که می خواست تنها باشد، حاضر نشد که به سوی او برود و خود را معرفی کند. اما حی بن یقظان هیچ ندانست که او چیست و کیست. چرا که او به شکل هیچ حیوانی که او می شناخت نبود. از این رو مدتی طولانی ایستاد و با تعجب او را نگاه کرد. ابسال از ترس آن که مبادا از حال خود باز بماند از او روی برتافت و پا به فرار گذاشت و حی بن یقظان که روح چستجوگری داشت او را دنبال کرد و چون دید او به سرعت در حال فرار است خود را پنهان کرد تا ابسال چنان پندارد که او بازگشته و دیگر به دنبال او نیست. ابسال طبق معمول به نماز و دعا پرداخت و حی بن یقظان اندک اندک به او نزدیک می شد تا جایی که صدای دعا و تسبیح ابسال را می شنید و گریه اش را می دید. صدای ابسال با صدای حیوانات دیگر هیچ شباهتی نداشت. و چون به صورت او خیره شد او را هم شکل خود یافت و چون خشوع و گریه و زاری ابسال را دید فهمید که او نیز عارف به حق است و از این رو آرزو کرد که با او دوست شود. و با این نیت به او نزدیک تر شد به طوری که ابسال وی را دید و خواست فرار کند که حی بن یقظان راه را بر او بست.

در نهایت حی بن یقظان و ابسال با هم انس می گیرند و ابسال سعی می کند حرف زدن را به حی بیاموزد و به تدریج به این امر نایل می شوند. ابسال از او می پرسد تو از کجا به این جزیره آمده ای؟

حی بن یقظان داستان خود را برای ابسال تعریف کرد و چون ابسال این داستان و حقایق را شنید به این نتیجه رسید که آن چه درباره خدا، ملائکه، کتب آسمانی، پیامبران و قیامت و بهشت و دوزخ در شریعت و آئین او آمده مثال و نموداری است از آن چه حی بن یقظان با فطرت پاک و عقل سالم مشاهده نموده است. چشم دل ابسال باز شد و آتش

فکر او شعله کشید و عقل و شرع در نظر وی مطابق آمد و هیچ مشکلی در شرع نماند مگر این که بر وی آسان شود و حی بن یقظان در نظرش بزرگ آمد و تصمیم گرفت که در خدمت او درآید و از او پیروی کند و اشکالات شرعی مذهب خود را به وسیله او حل کند. حی بن یقظان نیز از ابسال و وضع جزیره ای که در آن میزیسته و مردم آن و رفتار و دین و شریعت آنان سوالها پرسید و به خوبی دریافت که هیچ یک بر خلافت مشاهدات او در مقامات والایی که داشته نبوده است، و دانست که آورنده این مذهب راستگو و از جانب خداوند متعال فرستاده شده است، و از این رو به آورنده آن دین ایمان آورد و او را تصدیق کرد. از آن به بعد حی بن یقظان و ابسال مرتب در مورد مسائل دینی که آن پیامبر آورده بود از ابسال سوال می کرد و ابسال نیز چگونگی نماز، روزه، حج، زکات و دیگر اعمال را برای او توضیح می داد. حی ابن یقظان آن وظایف را پذیرفت و خود را متعهد به عمل کردن به آنها ساخت ولی دو اشکال به خاطر وی رسید که از آن در شگفت بود و حکمت آنها را نمی دانست.

چرا پیامبر بیشتر اوقات برای توصیف عالم الهی از مثل های دنیوی استفاده کرده است و از آموختن بی پرده و آشکار حقایق خودداری نموده و مثلا ثواب و بهشت را باغی پر از میوه ودارای نهرها و پرندگان و حوریان و عقاب و دوزخ را محلی پر از آتش، با گرزهای آتشین و آب جوشان و ...ترسیم نموده است.

چرا پیامبر امت خود را تنها به همین فرایض و عبادات موظف ساخته و مالکیت و جمع مال را مباح دانسته و دست مردم را درخورد وخوراک باز نگاه داشته است. عقیده او این بود که هر کس باید به اندازه ضرورت غذا بخورد و مالکیت نزد او هیچ معنی نداشت و از این رو احکام شرع درباره اموال همچون خمس، زکات، معاملات، ربا، حدود و دیات برایش عجیب بود. او معتقد بود که اگر مردم حقیقت دین را بفهمند از این امور باطل دوری می گزینند و به سوی حق روی می آورند، و از این تکالیف بی نیاز می شوند، و در آن صورت کسی مالک مالی نخواهد بود تا از او زکات گرفته شود یا به واسطه دزدی دستش را ببرند، و یا به سبب طمع و غارت و تجاوز بسیاری یکدیگر را به قتل برسانند..

حی بن یقظان از آن جهت در این افکار بود چرا که تصور می کرد همه مردم مانند او فطرتی پاک و عالی و ذهنی روشن و عقلی دوراندیش دارند. او از کوته فکری و بداندیشی و ضعف اراده آنان آگاه نبود و نمی دانست که بعضی از آنان مانند چارپایان بلکه گمراه ترند و چون قلبی مهربان داشت و نسبت به دیگران دلسوز بود به فکر افتاد که به سوی

مردم رود و حقیقت را برای آنها روشن و آشکار سازد و در این باره با دوست خود ابسال مشورت کرد، وی نیز با این فکر موافقت کرد. داستان به اینجا می رسد که آن دو به جزیره ای که ابسال در آن زندگی می کرد می روند و دوستان ابسال به استقبال او و حی بن یقظان می آیند و با او شرح حال وی آشنا می شوند. مردم به تجلیل و تکریم وی می پردازند و او را گرامی می دارند. حی بن یقظان به تعلیم اهالی آن شهر می پردازد و پرده از گنجینه اسرار و حکمت برمی دارد. ولی همین که اندکی از ظاهر پا را فراتر می گذارد و خلاف فهم مردم به تعلیم می پردازد و حقایق را برای آنها بیان می کند، جز رمیدگی نتیجه ای نمی گیرد. با این که خیرخواه و حق جو بودند، حق را از راهش نمی جستند منکر مردان حق بودند. سرانجام حی بن یقظان از اصلاحشان نا امید شد. وی به این نتیجه رسیده بود که هر دسته و هر گروهی از مردم به معتقدات و رسوم خود دلشادند و بسیاری هوای نفس را به خدایی گرفته اند و شهوت را معبود خود ساخته و عشق به افزایش مال و ثروت آنها را از خداوند متعال دور کرده است.

حی بن یقظان درمیابد که پند و اندرز در آنها سودی ندارد و سخن وی در دل مردم موثر نمیافتد و از گفتگو جز جدال و ستیزه جویی حاصلی نمی برند و راهی به سوی حکمت ندارند، و جهالت آنها را فراگرفته و اعمال زشت ایشان در نظرشان خوب جلوه گر شده و آیینه دلشان را زنگار گرفته است. و چون دید عذاب الهی آنها را احاطه کرده و جز عده کمی همگی از دین دور شده اند دریافت که با اینان به زبان مکاشفه نمی توان سخن گفت و بهره مردم عادی از منافع دین در همان زندگی دنیوی است تا زندگی ساده ای داشته باشند و به حقوق یکدیگر تجاوز نکنند. از این رو نزد سلامان و یارانش رفت و از آنها عذرخواهی کرد و به آنها گفت من نیز با شما هم عقیده ام و به روش شما هدایت یافته و وصیت می کنم که هم چنان بر این امور پایدار بمانید، حدود شرع و ظاهر اعمال را به جای آورده و در مطالبی که به کار می خورد غور نکنید. آری حی بن یقظان و دوستانش متوجه شدند که نجات این مریدان قاصر و کوتاه بین جز به این روش مقدور نیست و اگر آنان را به عالم بصیرت نزدیکشان برند رشته امورشان از هم می گسلد و از آن چه دارند باز می مانند و اگر بر روش خود پایدار بمانند تا به سر منزل مقصود برسند به بهشت و در زمره اصحاب یمین خواهند آمد. سرانجام ابسال و حی بن یقظان با اهل جزیره خداحاقظی کردند و آنان را به سوی جزیره نخستین ترک گفتند.

پیشینه پژوهش

داستان تمثیلی *حی ابن یقظان* تاثیر عظیمی بر ادبیات و اندیشه شرق و غرب داشته و الهام بخش نویسندگان متعددی از جمله بالتازار گراسیان (۱۶۵۸-۱۶۰۱) اسپانیایی در کتابش موسوم به *کریتیکون* است (شفا، ۴۹۲). دانیل دوفو (۱۷۳۱-۱۶۶۰) انگلیسی نیز که از پایه گذاران رمان در ادبیات جهان به حساب می آید در کتاب مشهور *رابینسون کروزوئه* روایتی جدید از داستان حی بن یقظان را به تصویر می کشد، البته بی آنکه نامی از ابن طفیل ببرد. این داستان در کنار *رساله کامل سیره نبوی* اثر ابوالحسن علاءالدین علی بن الحرم القرشی الدمشقی ملقب به ابن نفیس (۶۸۷-۶۰۷ ه.) و *آراء اهل مدینه فاضله* اثر فارابی از اولین آثار آرمانشهری مسلمانان به حساب می آیند که در حوزه مطالعات آرمانشهری جهان آن چنانکه باید به آنها پرداخته نشده است (لاوری، ۲۴-۲۳). ترجمه عربی داستان فلسفی ابن طفیل توسط موئیزدوناربن در قرن چهاردهم میلادی به عربی ترجمه و انتشار یافت و در قرن هفدهم به لاتین ترجمه شد و انتشارات پوکوک آنرا به چاپ رساند، اس. آکلی در سال ۱۷۰۸ این داستان را به انگلیسی و در سال ۱۷۲۶ پری تیوس آنرا به آلمانی ترجمه کردند، در سال ۱۹۰۴ پی برانل دوباره این اثر را به انگلیسی ترجمه می کند و در ۱۹۳۶ ل. گوتیه آنرا به فرانسوی برمی گرداند، یک ترجمه اسپانیایی هم در سال ۱۹۳۴ از گونزالس پالنسیا وجود دارد، ترجمه انگلیسی دیگری از ل. ای. گودمن در ۱۹۷۲ در نیویورک منتشر شد، و در سال ۱۳۴۳ ترجمه فارسی مرحوم استاد بزرگوار بدیع الزمان فروزانفر در بنگاه ترجمه و نشر کتاب به چاپ رسید (شفا، ۴۹۱).

شجاع الدین شفا بر این باور است که "بر خلاف بسیاری دیگر از علامه های معاصرش" ابن طفیل " چندان نوآور نبود، هر چند که تعداد فراوانی شعر به او نسبت می دهند (۴۸۷). وی شهرت خود را عملا مدیون داستان مشهور فلسفی اش حی بن یقظان است که در زمان حیات خود مولف به یک اثر کلاسیک تبدیل شد و بعد در کشورهای مختلف دنیای غرب شهرت یافت" و حتی الهام بخش آثار مشهوری در دنیا شد (۴۸۷). به باور وی این اثر ملهم از داستان فلسفی عرفانی "حی بن یقظان" است که ابن سینا نوشته است (۴۸۷). از آنجایی که ابن سینا فرمان سلطان دیلمی همدان را رد کرده بود او را به زندان انداخته بودند و در طول چهار ماهی که ابن سینا در زندان بود سه کتاب از جمله اثر تمثیلی حی بن یقظان و همینطور سلامان و ابسال را نوشت که هر دو الهام بخش ابن

طفیل بوده اند (۴۸۷). داستان عرفانی ابن سینا، سرگذشت تمثیلی سفر حی، دانشمندی از اهالی اورشلیم است که به وصیت پدرش یقظان باید به سیاحت شهرها و سرزمین ها برود تا با استفاده از رمزی که در اختیار دارد بر حقیقت های پنهان دست یابد. ابن سینا پس از شرح داستان حی و ماجراهایی که برای او اتفاق می افتد، به توصیف دو دنیای ماده و روح و حقیقت های آشکار و پنهان می پردازد و همینطور یک به یک مراحل سلوک را که پیوند انسان و خداوند واصل می شود را شرح می دهد. داستان ابن سینا چنان شهرتی یافت که در زمان حیات وی به فرمان علاءالدوله پادشاه آل بویه به قلم یکی از شاگردان ابن سینا، احتمالا ابوعبید به فارسی ترجمه شد (شفا، ۴۸۸). بنابراین شهرت داستان و حمایت علاءالدوله می توانسته باعث نشر سریع این داستان شود به صورتی که بتواند در دسترس بسیاری قرار گیرد.

داستان حی بن یقظان ابن طفیل ۱۵۰ سال بعد از داستان ابن سینا منتشر می شود و به باور شفا تقلیدی دقیق از حی بن یقظان ابن سینا نیست، اما آشکارا از آن الهام گرفته است و شباهت بسیاری به آن دارد (۴۸۸). همان طور که در داستان مشاهده شد در داستان ابن طفیل نیز همچون داستان حی بن یقظان ابن سینا، مردی تنها و منزوی در جستجوی حقیقت است هم به یاری فلسفه و هم عرفان. این نظریه متفکر منزوی نظریه مشترک میان ابن سینا و ابن باجه اندلسی بود که در زمان ابن طفیل کاملا شناخته شده و مورد بحث و گفتگو بوده است (شفا، ۴۸۹) و از این رو هم می توان نتیجه گرفت که ابن طفیل در نوشتن داستان خود از ابن سینا الهام گرفته است. البته نا گفته پیداست که جدای نظریه متفکر منزوی که از نظریات ابن سینا بوده، اسم داستان و شخصیت های داستان عینا از داستان ابن سینا گرفته شده است و چه بسا ابن طفیل قصد داشته با این شباهت ها اثر تمثیلی خود را در کنار اثر دانشمندی چون ابن سینا قرار دهد. اما در این میان افرادی همچون گارسیا گومز نیز هستند که در الهام گرفتن ابن طفیل از ابن سینا تردید کرده اند و بر این باورند که داستان تمثیلی او برگرفته از افسانه خیالی قرون وسطایی ماجرای اسکندر است که در داستانی با عنوان Cuento del ídolo y del rey y su hija، داستان بت و شاه و دخترش مطرح می شود (xxiii). آن ماری گواشون ابن سیناشناس مشهور با نظر گارسیا گومز موافق نیست و می گوید "این فرضیه برای مراجعه مکرر ابن طفیل به فیلسوفان پیشین و دست کم برای بسیاری از عبارت های

داستان او که ملهم از آثار پزشکان عرب کاملا قابل شناسائی اند – حتی اگر منابع آنها نیز قید نشده باشند – توضیحی ندارد" (نقل شده در شفا، ۴۸۹). نظریه دیگری که به ریشه های ایرانی داستان ابن طفیل اشاره می کند نظریه نیک اوروی است که غزالی و افکار عرفانی او را به عنوان دیگر منبع الهام بخش و ایرانی برای ابن طفیل معرفی می کند. او می گوید "ابن طفیل به این بسنده نمی کند که با مرتبط ساختن غزالی و ابن سینا به هم، به افکار و آراء آنان مراجعه کند، بلکه اعلام می کند که هر دو را به افکار و عقایدی مرتبط ساخته است که در دوران ما پدید آمده اند و با استقبال گرم افرادی روبه رو شده اند که به حرفه فیلسوفی می پردازند" (نقل شده در آریه، ۳۴۷).

بحث و نتیجه گیری

در اینکه ابن طفیل از منابع فارسی همچون آثار ابن سینا، *حی بن یقظان* و *سلامان و ابسال* و اندیشه های فلسفی او، غزالی و سهروردی همچون متفکر منزوی بهره برده و الهام گرفته شاید شکی نباشد. اما باید اذعان داشت که ساختار و عناصر داستانی که ابن طفیل در *حی بن یقظان* به کار گرفته از استواری و زیبایی بیشتری برخوردار است. به عنوان مثال به دریا سپردن طفل در جعبه ای چوبی یادآور داستان حضرت موسی (ع) است که قوه خیال خواننده را به عهد قدیم و جدید و قرآن می برد. از طرفی دیگر پرورش یافتن حی بن یقظان توسط ماده آهو شباهت بسیاری به داستانی در اوستا در *دینکرد هفتم* و *بندهشن* و همچنین اسطوره های ایران باستان و هند و داستان فریدون در *شاهنامه* فردوسی دارد که از شیر گاو تغذیه می کند اما پرداختن به هر کدام از این ها مطالعات مستقلی را می طلبد. آن چه می توان از این مبحث نتیجه گرفت ریشه های ایرانی این اسطوره است که در داستان حی بن یقظان ابن طفیل کاملا مشهود هستند اگر چه در این بخش از داستان به جای گاو از آهو استفاده شده است.

از منظر مطالعات آرمانشهری نیز این داستان هم از اولین داستان های آرمانشهری غیرغربی و غیرمسیحی و اسلامی به حساب می آید و هم به عنوان اولین داستان علمی تخیلی ادبیات جهان. مارکو لاوری *حی بن یقظان*، را در کنار آثار فارابی همچون *آراء اهل مدینه فاضله*، و *الرسالة الکاملیة فی السیر النبویة* نوشته ابن نفیس را از اولین آثار آرمانشهری اسلامی می داند (۲۳-۲۴). هر چند در آثار آرمانشهری مشهور جهان نویسندگان به دنبال ساختن آرمان شهر هستند، اما در اکثر داستان های آرمانشهری

شرقی اسلامی از جمله *حی بن یقظان* ابن طفیل اندلسی و *آراء اهل مدینه فاضله* فارابی نویسندگان با تکیه بر آموزه های اسلامی به دنبال آرمان شخص هستند چراکه واصل شدن به آرمانشهر را در گرو شکوفا شدن آرمان شخص که سلول بنیادین آرمانشهر است می دانند. نگاهی گذرا به تاریخ ادبیات آرمانشهری جهان نشان از آن دارد که نظریات آرمانشهری که این سلول بنیادین یعنی آرمان شخص یا خود انسان را نادیده گرفته اند چاره ای جز تبدیل شدن به افسانه یا یک ویرانشهر نداشته اند. با جنگهای جهانی ادبیات آرمانشهری جهان که سرشار از امید بود جای خود را به ادبیات ترس و وحشت ویرانشهری یا دیستوپیا می دهد. این تغییر در قرن بیستم حاکی از آن است که این انسان است که باید آرمان شخص شود تا آرمانشهری از شعاع نور وجودی او در محیط پیرامون او پدید آید. اگر این پیام ادبیات مدرن آرمانشهری جهان است آیا نمی توان داستان حی بن یقظان را که به تعبیر سهروردی داستان غریبه در غربت است را یک اثر آرمانشهری مدرن دانست؟

شکوفایی آرمان شخص در حی بن یقظان در مراحل مختلف رشد و سلوک او در داستان به زیبایی به تصویر کشیده شده است. اما آنچه از اهمیت برخوردار است این است که سرنوشت نهایی داستان با تعامل حی بن یقظان با همنوع خود یعنی ابسال و در گام بعدی اهالی جزیره ای که ابسال در آن زندگی می کند رقم می خورد و شاید بتوان گفت که حی بن یقظان علی رغم واصل شدن به مقامات والای شهود، مراحل سلوک را با تعامل با همنوعان خود و بندگان خدا به اوج می رساند و از این طریق کامل می شود و این یادآور آیه شریفه قرآن کریم است که به تعبیری شرط ورود به بهشت را، که نهایت آرزوهای آرمانشهری بسیاری از انسان هاست، داخل شدن به بندگان خدا و تعامل با آنها معرفی می کند: فادخلی فی عبادی وادخلی جنتی (فجر، ۲۸). در این تعامل انسانی است که حی بن یقظان از ابسال زبان می آموزد و تجارب و یافته های خود را در اختیار او و سپس همشهریانش قرار می دهد. حی بن یقظان و ابسال هر دو تنها بودند و در این تنهایی مسیر رستگاری را طی کرده بوده اند اما تعامل این دو بود که این طی مسیر را کامل کرد. شاید بتوان گفت حی بن یقظان قالب مذهبی مشاهدات خود را یافت و ابسال محتوای اصیل قالب مذهبی خود را که در جستجوی آن بود. و این تعامل نوعدوستانه انسانها که در داستان به عنوان نهایی ترین مرحله سلوک معرفی شده است. و اگر این

تعامل زیبای انسانی *داستان حی بن یقظان* را به عنوان الگویی برای دنیای مدرن خود برگزینیم شاید آرمان شهر دور نباشد.

منابع

۱. *قرآن کریم* (۱۳۸۴)، به ترجمه و توضیحات بهاءالدّین خرّمشاهی، ج پنجم، تهران: دوستان.

۲. *اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان* (۱۳۹۲) گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، دو جلد، تهران: مروارید.

۳. ابن سینا. (۱۳۳۰). حی بن یقظان. ترجمه زمان خود او از عربی به فارسی. تهران: نشریه آثار انجمن ملی ایران.

۴. ابن طفیل، محمد بن عبدالملک (۱۳۸۱). *زنده بیدار (حی بن یقظان)*. ترجمه بدیع الزمان فروزانفر. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی

۵. سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۷۲). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. تصحیح نجفقلی حبیبی، هانری کربن، سید حسین نصر. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۶. شفا، شجاع الدین. (۱۳۸۴). *ایران در اسپانیای مسلمان: بازنویسی یک تاریخ*. ترجمه مهدی سمسار. تهران: گستره.

۷. فارابی، محمدبن محمد. (۱۳۲۴ق). *آراء اهل المدینه الفاضله*. بیروت.

8. Arié, Rachel. *España Musulmana (siglos Viii-Xv)*. Barcelona: Labor, 1982. Print.

9. García Gomez, E. *Un cuento árabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián.* "Revista de archivos, Bibliotecas y Museos," Madrid, 1925.

10. Marco, Lauri. (2013). "Utopias in the Islamic Middle Ages: Ibn Ṭufayl and Ibn Al-Nafīs." *Utopian Studies*. 24.1: 23-40.

بررسی پیوندوارگی دو قصّه از مرزبان‌نامه و هفت‌پیکر

دکتر نصرالله امامی[۱]
نعیم مراونه[۲]

چکیده

بینامتنیّت که امروزه در مباحث ادبی بسیار به آن پرداخته می‌شود، برای اولین بار توسط جولیا کریستوا مطرح شد. به اعتقاد کریستوا، هر متن از همان آغاز واگویه‌ای از پیش-گفته‌هاست؛ به علاوه، متون پسین، نظام نشانه‌های متون پیشین را دگرگون و دستگاه نشانه‌ای جدید را را بازنمایی می‌کنند که از این فرایند به «جایگشت») تعبیر می‌کند(کریستوا، ۱۹۸۴: ۵۹). پس از کریستوا کسانی چون Transposition(رولان بارت، ریفاتر، ژراژ ژنت و ژنی به بررسی روابط بینامتنی پرداختند که بررسی‌های ژنت بسیار وسیع‌تر و نظام‌مندتر از دیگران بود. در متون ادبی فارسی ، پیوند بینامتنیّتی و به‌دست دادن وجوه مشابهت یا تأثیر و تأثّرآن‌ها، شاخه‌ای از نقد متون است که می‌تواند متضمّن فواید چندی باشد و یکی از بارزترین آن‌ها، حلّ برخی از دشواری‌ها یا تعبیرات دشوار و بعضاً ناشناخته در متون ادبی است؛در راستای همین اندیشه ، در این نوشتار هفت‌پیکر نظامی با مرزبان‌نامه مقایسه گردیده و با نشان دادن مشترکاتی از هر دو متن و نظر به تقدّم مرزبان‌نامه، این نتیجه به‌دست داده شده‌است که نظامی‌گنجه‌ای با احتمال قوی به مرزبان‌نامه توجّه داشته و قصه خیر و شر خود را از مرزبان‌نامه اقتباس کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، قصه خیر و شر، مرزبان‌نامه، نظامی، هفت پیکر

۱- استاد دانشگاه شهید چمران اهواز nasemami@yahoo.com
۲--دانش آموخته‌ی دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز (نویسنده مسئول) maravenen@yahoo.com

۱. درآمد

در روزگاران پیشین که تنها رسانه تفریحی قصّه و قصّه‌گویی بوده‌است ، قصه‌ها از نسلی به نسل دیگر، سینه به سینه نقل می‌شد تا این که کتابت رایج گشت و بعضی به نظم این قصّه‌ها پرداختند. آربری می‌نویسد: « ایران موطن مثل [و داستان‌های تمثیلی] است» (Araberry, 1953: 214). ابن ندیم در باره داستان‌پردازی ایرانیان می‌نویسد: « فارسیان اولین قومی بودند که به تصنیف داستان‌ها روی آوردند و آن‌ها را کتب مدون کردند و در کتاب‌خانه‌ها قرار دادند؛ ایشان برخی از این داستان‌ها را به حیوانات منتسب کرده، از زبان آن‌ها نقل می‌کردند و از شاهان ایرانی، اشکانیان مخصوصاً در این‌باره کوشیدند و در زمان ساسانیان این کار گسترش یافت(ابن ندیم، ۱۹۸۵: ۳۶۳). در این میان، شاعران بلند آوازه‌ای چون فردوسی، نظامی، جامی و... توانستند آثاری جاودانه ازخود برجای بگذارند و برخی از این قصّه‌ها را به نظم بکشند.

نظامی یکی از بزرگترین شاعران ایران در گستره‌ی ادبیات غنایی ایران است که با سرودن پنج گنج خود، مثنوی‌های داستانی ایران را به شکلی شگرف اعتلا بخشید. بدیهی است او در سرایش این آثار، منابع متعددی در اختیار داشته است، اما آنچه در این جستار، نگارندگان در پی تبیین آنند، این است که این شاعر گران‌مایه، تا چه حد در پردازش این آثار ، متأثر از دیگر آثار بوده است؟ نظامی ازآن‌روی که یکی از بزرگ‌ترین شاعران سبک آذربایجانی وشاعران داستان‌سراست، تأمّل در شعر وی، بس ضروری می‌نماید. از این رو، در این جستار کوشش می‌شود بخشی از تأثیرپذیری‌های نظامی در پردازش آثارش نمایانده شود.

این تأثیر پذیری‌ها یکی از مؤلفه‌های رویکرد بینامتنیّت است. به همین منظور، ابتدا به مختصری از مباحث بینامتنیت و پیوندهای بینامتنی دو اثر پرداخته می‌شود، سپس وجوه اشتراک آن‌ها نشان داده می‌شود.

۲. بینامتنیّت

بینامتنیّت که امروزه در مباحث ادبی بسیار به آن پرداخته می‌شود، برای اولین بار توسط جولیا کریستوا مطرح شد. این کلمه به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی بواسطه‌ی آن‌ها به‌طور تفکیک ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان، یا تلمیحات، یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود، و یا

به‌لحاظ مشارکت اجتناب‌ناپذیر در ذخیره مشترک سُنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبی تداخل می‌یابند. در نتیجه‌گیری کریستوا هر متنی در حقیقت یک «بینامتن» یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتّی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد(داد، ۱۳۸۷، ۴۲۳). آثار ادبی براساس نظام‌ها، رمزگان و سنّت‌های ایجاد شده توسّط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند. نظام‌ها، رمزگان و سنّت‌های دیگر اَشکال هنری و درکل، نظام‌ها، رمزگان و سنّت‌های فرهنگی نیز در شکل‌گیری معنای یک اثر ادبی اهمیّتی اساسی دارند. نظریه‌پردازان مدرن متون، خواه متون ادبی و خواه متون غیرادبی، را فاقد هرگونه معنای مستقل می‌دانند. متون در واقع متشکّل از همان چیزی هستند که نظریه-پردازان اکنون آن‌را امر بینامتنی می‌نامند(آلن، ۱۳۸۰، ۵). بینامتنی به تأثیرپذیری‌ها و سرچشمه‌ها و نمونه‌های ازلی و تلمیح‌هایی که نویسنده‌ی هرمتنی از آن‌ها برای نوشتن اثر خود بهره گرفته است، می‌پردازد(میرصادقی، ۱۳۸۸، ۵۸)؛ به تعبیری بینامتنیّت همان نظریه‌ی ادبی و فرهنگی مدرن در زبان‌شناسی قرن بیستم است که ریشه در کار زبان-شناس معروف « فردینان دوسوسور» دارد که برای اوّلین بار توّسط ژولیا کریستوا به‌کار رفت(حیاتی،۱۳۸۷: ۱). این منتقد فرانسوی که این نظریه را به او نسبت می‌دهند، معتقد بود: « هر متنی آمیزه‌ای از نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی حاصل جذب و تغییر شکل متنی دیگر است»(میرصادقی، ۱۳۸۸، ۵۸).

مکالمه باوری(Dialogism) مهم‌ترین نظریه باختین درباره بینامتنیت است و بر آن اساس، « هر سخن با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی داشته باشند، و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به آن‌هاست، گفتگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۹۳) باختین معتقد است، به همان شکل که اساس گفتار کاربرد شخصی زبان به منظور ایجاد مکالمه است، هر شکل بیان ادبی نیز گونه‌ای ادبی است برای گفتگو(احمدی، ۱۳۷۲: ۹۳) « باختین » معتقدبود که هر اثری از آثار پیشین مایه می‌گیرد و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعّالانه از سوی آنان است و گفته‌ها نیز همه مکالمه‌ای هستند (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰).

تأثیر اندیشه‌های باختین بر ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) سبب شد که وی پس از بررسی آرای باختین، به ویژه منطق مکالمه، برای نخستین بار اصطلاح بینامتنیت (Intertextuality) را در اواخر دهه شصت، مطرح کند (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). شایان

ذکر است که این اصطلاح، ریشه در آرای فردینان دوسوسور دارد. اعتقاد وی به معناسازی عناصر موجود در دستگاه نشانه از طریق روابط تلفیقی و مشارکتی با دیگر نشانه‌های موجود و محتمل و موجود در متن (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۴) و همچنین تمایز زبان و گفتار که بعدها در بینامتنیت مورد استفاده قرار گرفت، سبب تغییراتی در نقد ادبی شد و به همراه مجموعه‌ی آرای باختین، زمینه‌ساز جریانی شد که از آن به بررسی روابط نشانه‌ها در روابط اجتماعی تعبیر می‌شود(رامان سلدن، ۱۳۸۴: ۵۸) به اعتقاد کریستوا، هر متن از همان آغاز واگویه‌ای از پیش‌گفته‌هاست؛ به علاوه، متون پسین، نظام نشانه‌های متون پیشین را دگرگون و دستگاه نشانه‌ای جدید را را بازنمایی می‌کنند که از این فرایند به «جایگشت» (Transposition) تعبیر می‌کند(کریستوا، ۱۹۸۴: ۵۹). پس از کریستوا کسانی چون رولان بارت، ریفاتر، ژراژ ژنت و ژنی به بررسی روابط بینامتنی پرداختند که بررسی‌های ژنت بسیار وسیع‌تر و نظام‌مندتر از دیگران بود. ژنت روابط بینامتنی را به پنج دسته بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش‌متنیت منقسم نمود. بینامتنیت از نظر نامور مطلق، حضور بخشی از یک متن در یک متن دیگر است (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۷) هارولد بلوم معتقد است که بینامتنیت در شعر جریان دارد (بلوم، ۱۹۷۳: ۷۰). از نظر ژنت، بینامتنیت بر سه نوع آشکار، پنهان و ضمنی است. بینامتنیت آشکار عبارت است از حضور واضح و صریح یک متن در متن دیگر؛ یعنی مؤلف متن دوم بر آن نیست که مرجع و منبع خود را کتمان کند.

نظامی در ابتدای شرف‌نامه به ذکر و نقد منابع خود پرداخته و در آغاز برخی از آن‌ها به راویان و منابعشان اشاره نموده که نمونه‌ای از بینامتنیت آشکار است؛ برای نمونه در ابتدای ماجرای دانش‌آموختگی اسکندر از قول «گزارنده درج دهقان نورد» و در آغاز نبرد اسکندر با دارا از قول «گزارنده تر پیری از موبدان» روایت می‌کند و در داستان خواستگاری اسکندر از روشنک، « گزارشگر دفتر خسروان» را معرفی کرده‌است. نگارنده در پژوهشی دیگر به روابط بینامتنی بین آثار نظامی و اساطیر یونان پرداخته و دریافته است که نظامی در سرایش برخی از داستان‌ها، علاوه بر مآخذ ایرانی و اسلامی، به آثار یونانی و شاید به آثار تاریخی دیگر از قبیل *تاریخ هرودوت* نظر داشته و داستان‌هایی چون داستان «نوشابه» را با اقتباس از اسطوره‌ی آمازون‌ها، داستان «اسکندر و سرتراش او» را با اقتباس از اسطوره‌ی میداس شاه، داستان «شبان و انگشتری» را با اقتباس از اسطوره‌ی ژیرس، داستان «فتنه» در هفت‌پیکر را با اقتباس از داستان مایلو، و دو داستان «جمشید با

خاصگی محرم» و «شهر مدهوشان» را با اقتباس غیر مستقیم از اساطیر میداس شاه و آمازون‌ها سروده‌است. نگارندگان در این جستار به بررسی مرزبان‌نامه و هفت‌پیکر پرداخته-اند و بر آنند تا پیوندهای بینامتنی پنهان آن دو اثر را نشان دهند.

۳. هفت‌پیکر

یکی ازآثار نفیس حکیم گنجه، بهرام‌نامه یا هفت‌پیکریا هفت‌گنبد است که شاعر به سال ۵۹۳ به‌نام علاٍ الدّین کرپ ارسلان، پادشاه مراغه ساخته وبه وی تقدیم داشته‌است. این منظومه راجع است به داستان بهرام گور(بهرام پنجم ساسانی ۴۲۰- ۴۳۸ میلادی) که از قصص معروف دوره‌ی ساسانی بوده‌است. دراین مجموعه نخست نظامی شرحی ازسرگذشت بهرام را درکودکی و جوانی تا وصول به سلطنت وکارهای بنام اوآورده آن‌گاه به داستان او با هفت دختراز پادشاهان هفت اقلیم اشاره کرده‌است که برای هریک گنبدی به رنگی ساخته‌بود وهر روزاز هفته مهمان یکی ازآنان بوده وقصه‌ای ازهریک شنیده‌است. این هفت داستان که نظامی از زبان هفت عروس حصاری آورده، حکایات غریبه‌ی دلچسبی است که هریک منظومه‌ی خاصّی شمرده می‌شود. بعد ازاین داستان‌ها نظامی شرح پریشانی کارملک را براثر غفلت بهرام گور، وحمله‌ی ملک چین به ایران وداستان ظلم‌های وزیر و انتباه بهرام و وزیر او را تا جایی می‌آورد که در دنبال گور به غاری رفت ودیگربازنگشت (صفا،۱۳۷۳: ۳۱).

این منظومه شامل قریب ۵۱۳۰ بیت دربحرخفیف مسدّس مخبون مقطوع است(معین،۱۳۸۴: ۳۵).

[هفت پیکر] را از جهت ساختار کلی و روال داستانی، می‌توان بردو بخش تقسیم کرد: یکی بخش اول وآخرکتاب درباره‌ی رویدادهای مربوط به بهرام پنجم ساسانی از بدو ولادت تا مرگ رازگونه‌ی او،که برپایه‌ی روایتی تاریخ‌گونه است؛ ودیگر بخش میانی که مرکّب از هفت حکایت یا اپیزود اززبان هفت همسراو و از زمره‌ی حکایات عبرت‌انگیزی است که دختران پادشاهان هفت اقلیم (مطابق تقسیمات قدما) برای بهرام نقل می‌کنند و تابع ساختار حکایات مشهور به هپتامرون (هفت گانه) و دکامرون (ده گانه) وامثال این‌ها یعنی مجموعه قصّه‌های مستقل است، هرچند با توجّه به یکی از ویژگی‌های همیشگی قصّه‌های قدیم و سنّتی که همان مطلق‌گرایی وعدم تعیّن زمانی ومکانی است، نباید انتظار داشت که هرحکایت برمبنا وگویای ویژگیهای اقلیمی، تاریخی و فرهنگی قومی خاص باشد؛ چه

مثلاً دختر پادشاه روم (ازاقلیم پنجم) افسانه‌ای از عراق(جزء اقلیم سوّم) می‌گوید و برعکس، افسانه‌ی دختر پادشاه اقلیم سوّم (شامل عراق عجم وعرب، هند و سند و غیره) در روم واقع می‌شود؛ نیز افسانه‌ی اخیر، درباره‌ی شخصی است که به جای نام رومی، به نام عربی (بشر)خوانده می‌شود و برهمین قیاس.

این منظومه، آمیزه‌ای ازجنبه‌ی حماسی و غنایی است؛ بدین معنی که بخش هفت-گنبد، تماماً دارای روح غنایی وتخیّل رومانتیک است؛ ولی بخش تاریخی‌گونه اگرچه سعی شاعر به‌ترسیم چهره‌ای حماسی برای بهرام بوده، آمیزه‌ای ازجنبه حماسی و عناصر غنایی است (حمیدیان، ۱۳۸۸: یا).

هفت‌پیکر نظامی بر اساس مایه و محتوای پیچیده سروده شده‌است و در آن تاریخ و افسانه، مطالبی از مآخذ مکتوب مدون گرفته شده‌است، با سنّت‌های شفاهی در هم آمیخته و چاشنی حکمت و نجوم و اندیشه‌های اجتماعی و روان‌شناسانه، آن را غنی و پربار کرده-است(احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۳۶).

نام هفت‌پیکر از باب تسمیّه‌ی کل به جزء، به منظومه اطلاق شده؛ چه، نظامی در شرح مدّت اقامت بهرام، شاهنشاه ساسانی مشهور به بهرام گور(۴۲۰ – ۴۴۰ م .) در حیره به عنوان «دیدن بهرام صورت هفت‌پیکر را درخورنق »شرح می‌دهد که شاه روزی درقصرخورنق می‌گشت وحجره‌ای خاص و مقفّل دید که کسی قدم درآنجا ننهاده بود، ازخازن کلید خواست؛ در را باز کرد و پای به درون نهاد:

حجره‌ای خاص دید دربسته — خازن از جستجوی آن رسته
خازن آمد به شه سپرد کلید — شاه چوقفل برگشاد چه دید؟
خانه‌ای دید چون خزانه گنج — چشم بیننده زو جواهر سنج
هفت‌پیکر درآن نگاشته خوب — هریکی زان به کشوری منسوب

(نظامی،۱۳۸۸: ۷۷)

هفت‌پیکرعلاوه بر آن‌که درضمن خمسه نظامی مکرّر در ایران و هند به طبع رسیده، دو چاپ اخیر آن مقبول افتاده است:

هفت پیکربه تصحیح وتحشیّه مرحوم وحید دستگردی که بار اول در تهران به سال ۱۳۵۱ شمسی در چاپ‌خانه ارمغان به چاپ رسید؛ وبار دوم در تهران توسط کتاب‌فروشی امیرکبیر به سال ۱۳۳۵ شمسی چاپ ونشر شد؛

هفت‌پیکر به‌سعی واهتمام وتصحیح هر .ریتر(خاورشناس آلمانی) و یر .ریبقا(ریپکا ،خاورشناس چکسلواکی) در استامبول، مطبعه‌ی دولت ۱۹۳۴ (معین،۱۳۸۴:۳۶).

۴. مرزبان‌نامه

مرزبان‌نامه چنان‌که ملاحظه می‌شود، کتابی است مشتمل برحکایات وتمثیلات وافسانه-های حکمت آمیز که به طرز واسلوب کلیله ودمنه از السنه وحوش و طیور ودیو و پری فراهم آورده‌اند، ظاهراً اصل این کتاب در اواخر قرن چهارم هجری به لهجه قدیم طبرستان[۱] در مازندران تألیف شده و وضع آن منسوب است به اصفهبد مرزبان بن رستم بن شروین[۲] پریم ازملوک طبرستان از آل باوند که سلسله معروفی است در تاریخ آن مملکت (قزوینی،۱۳۲۶: مقدمه ؟).

تاریخ ترجمه مرزبان‌نامه و تهذیب آن به دست وراوینی[۳] کاملاً معلوم نیست؛ ولی مسلماً بین سال‌های ۶۰۷ – ۶۲۲ هجاتّفاق افتاده‌است؛ زیرا او در آخرین باب از کتاب خود، نامِ « ازبک بن محمد بن ایلدگز» و وزیر او « ربیب الدّین» را آورده‌است و چون « اتابک ازبک » از ۶۰۷ – ۶۲۲ سلطنت کرده ، پس تاریخ ترجمه مرزبان‌نامه در همین سنین بوده است و ازآنجا که وراوینی بنابر تصریح خود، هنگام تهذیب مرزبان‌نامه، در« ایام البیض کهولت » بود، بنا براین باید ولادت او در اواسط قرن ششم اتّفاق افتاده باشد (صفا،۱۳۷۳: ۳۶۵).

اقدم و اصحّ مواضعی که مرزبان‌نامه و واضع اصلی آن در آن ذکر شده‌است، در کتاب قابوس‌نامه است؛ پس از آن در کتاب تاریخ طبرستان ل« محمّد بن الحسن بن اسفندیار» که در سنه‌ی ۶۱۳ تألیف شده ، در فصل حکمای طبرستان، ترجمه حالی از واضع مرزبان-نامه مسطور داشته، [است] (قزوینی، ۱۳۲۶: د).

مرزبان‌نامه وراوینی که یکی ازشاهکارهای بلامنازع ادب فارسی در نثر مصنوع مزیّن است، نُه باب، یک مقدّمه، و یک ذیل دارد.

استاد بهار می‌نویسند: « هر دو (روضه‌العقول و مرزبان‌نامه) از تکلّفات معاصران اجتناب جسته و مانند کلیله‌ودمنه به همان موازنه و ازدواج و مترادفات اکتفا کرده‌اند وگویی در سلسله انساب ادبی به کلیله ودمنه منتمی‌اند؛ از این رو، هریک، خاصّه مرزبان‌نامه که از آن دیگرشیرین‌تر و سلیس‌تر می‌نماید، مقلِّدی استَ که توانسته‌استخود را به مقام مقلَّد

نزدیک سازد و ثانی اثنین وی شمرده‌شود » (بهار، ۱۳۶۹: ۱۶). نیز علامه‌ی قزوینی درباره‌ی مرزبان‌نامه می‌نویسند: « الحق در عذوبت انشاء و سلامت عبارت و روانی کلام کمتر کتابی بدان‌پایه می رسد » (قزوینی ،۱۳۲۶: د).

مرزبان‌نامه همچنان به زبان طبری قدیم تا مدّت دو قرن معمول و منتشر بوده‌است تا آن‌که در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری تقریباً در یک عصر و زمان به فاصله ده یا بیست سال کما بیش دو مرتبه مرزبان‌نامه را از زبان طبری قدیم به زبان پارسی معمول عصر مُحلّی به اشعار و امثال عرب در آورده‌اند؛ بدون اینکه هیچ‌یک از این دو مصلّح جدید، اطّلاعی از اصلاح دیگری داشته‌باشد؛ ابتدا در سنه‌ی ۵۹۸، در سلطنت ابوالفتح رکن‌الدین سلیمان‌شاه، محمّد بن‌غازی ملطیوی از اهل مَلَطْیَه که ابتدا دبیر سپس وزیر سلیمان‌شاه مذکورگردید، مرزبان‌نامه را اصلاح و انشا نموده، آن را به روضه‌العقول موسوم گردانیده‌است؛ [سپس] چنانکه اشاره‌شد، تقریباً ده الی بیست سال بعد از تألیف روضه‌العقول، یکی از فضلای عراق، موسوم به سعدالدین وراوینی آن کتاب را از زبان طبری قدیم به زبان متعارفی عراق معمول عصر خود، مزّین به اشعار و امثال فارسی و عربی در آورد.

۵. فاصله زمانی بین سرودن هفت پیکر، متن اصلی مرزبان نامه کهن، روضه العقول ومرزبان نامه کنونی

همان‌گونه که گذشت، نظامی هفت‌پیکر را در سال ۵۹۳ به نام علاءالدّین کرپ‌ارسلان پادشاه مراغه ساخته[۴] وبه وی تقدیم داشته‌است. علامه‌ی قروینی پیرامون اصل مرزبان‌نامه و مرزبان‌نامه وراوینی می‌فرمایند:« تألیف اصل مرزبان‌نامه در قرن چهارم هجری بوده است؛ نهایت آن‌که به‌قول «شفر[۵]» خاورشناس فرانسوی، در اوایل قرن چهارم وبر این فرض اخیر در اواخر آن بوده است، بنابراین آن چه درمقدّمه مرزبان‌نامه حاضر[وراوینی] (ص۳۳) مسطور است که «این خریده‌ی عذرا را که بعد از چهارصد و اند سال که از پس پرده‌ی خمول افتاده‌بود، وذبول بی‌نامی در او اثر فاحش کرده، به ایّام دولت خداوند، خواجه جهان، ازسر جوان می‌گردد و طراوتی نو می‌پذیرد » گویا دورازصواب باشد زیرا که اصلاح مرزبان‌نامه به قلم سعدالدّین‌الوراوینی، چنان‌که خواهیم‌گفت، ما بین سنه‌ی ۶۰۷ - ۶۲۲ بوده‌است؛ پس فاصله بین اصل تألیف و اصلاح آن،دویست و اند سال خواهد بود نه چهارصدو اند سال؛ والله اعلم بکیفیّته الحال » (قزوینی، ۱۳۲۶: و). البتّه هم‌چنان‌که

ذکرگردید، قبل از وراوینی، به مدّت ده یا بیست‌سال ، محمّد بن غازی ملطیوی مرزبان‌نامه را اصلاح و انشا نموده، آن را به روضه‌العقول موسوم گردانیده‌بود.

۶. مختصری از قصه شهریار بابل با شهریارزاده

پادشاه بابل فرزندی خُرد داشت؛ در هنگام مرگ از برادر می‌خواهد که سرپرستی فرزند را به عهده گیرد و پس از بالیدن فرزند، پادشاهی را به وی تسلیم کند. پس از رسیدن برادر به حکومت و بالیدن شاه‌زاده، برادر (عموی شاه‌زاده) به طمع حکومت پیمان خود را می‌شکند و به امانت خیانت روا می‌دارد. پس به بهانه‌ی شکار، برادرزاده را به بیرون از شهر می‌برد و چشمانش را از حدقه بیرون می‌آورد و در بیابان رها می‌کند. جوان با وجود مشقّت فراوان و درد جان‌کاه، خودش را به زیر درختی می‌رساند که ازقضا نشستگاه پریان بود؛ در آن شب مهتر پریان سخن را این‌گونه آغاز نمود که: « امروز شهریار بابل با شهریارزاده کید کرده و به او خیانت نمود و وی را کور ساخته است؛ اگر پادشاه زاده از خاصیّت برگ این درخت آگاه شود و لختی از آن را بر چشم بمالد، بینا می‌گردد و در فلان خارستان، خاربنی است که در آن ماری بزرگ مسکن دارد که طالع ولادتش با طالع شاه بابل یکی است و اگر پادشاه‌زاده آن مار را بکشد، شاه بابل نیز می‌میرد ». شاه‌زاده قدری از برگ‌ها را به چشم مالید و به سراغ جایگاه مار رفت و آن را از بین برد. درحال، پادشاه بابل نیز می‌میرد.

۷. مختصری از قصه روز پنج‌شنبه یا گنبد صندلی

دو جوان به نام‌های «خیر» و « شر» با هم هم‌سفر شدند. پس از مدتی راه‌پیمایی در بیابان، توشه و آب « خیر » تمام شد. « خیر » در آن بیابان سوزان از شدّت گرما بی‌تاب شد و از « شر » درخواست آب نمود. « شر » هم به‌سبب خبث طینت، و هم به این دلیل‌که می‌خواست دو گوهر گران‌بهایی را که همراه « خیر » بود به‌دست آورد، ولی می‌ترسید پس از آن‌که به شهر برسند « خیر » آن گوهرها را از او پس بگیرد، شرط آب دادن به « خیر » را در ازای چشمانش قرار داد:

چشم‌ها را به من فروش به آب ورنه، زین آبخورد روی بتاب (نظامی، ۱۳۸۸: ۲۷۲)

« خیر » به‌ناچار می‌پذیرد و « شر » چشمانش را از حدقه در می‌آورد؛ سپس جامه و دارایی‌هایش را برمی‌دارد و او را در بیابان رها می‌کند. چوپانی به همراه خانواده‌اش از آن‌جا می‌گذشت. دختر چوپان که به طلب آب رفته بود، او را یافت و چشمانش را در جای

خود قرار داد و با دستمالی بست. چوپان به دخترش گفت: درختی کهن در این حوالی وجود دارد که دارای دو شاخه‌ی بلند است؛ برگ یکی از شاخه‌ها برای درمان چشم نابیناست و برگ دیگر برای درمان صرعیان. سرانجام دختر و پدر به‌وسیله‌ی برگ آن درخت « خیر » را درمان می‌کنند و « خیر » با دختر چوپان ازدواج می‌کند. پس از مدّتی به‌اتّفاق، از آن جایگاه کوچ می‌کنند. «خیر» پیش از حرکت به سوی درخت شفابخش رفت و دو انبان بزرگ از برگ هر دو شاخه‌ی درخت برداشت. خانواده چوپان به شهری رسیدند که دختر پادشاه آن شهر مبتلا به صرع، و دختر وزیر نابینا بود. « خیر » هر دو را درمان می‌کند و مقرّب شاه می‌گردد؛ تا آن‌که پس از مرگ شاه، برتخت شاهی نشست. روزی « خیر » با ملازمان به شکار رفته بود. در راه « شر » را دید و او را به حضور طلبید و به او گفت: تو آنی نیستی که چشم آن تشنه را برای جرعه‌ای آب بیرون آوردی و گوهرش را ربودی و آب‌نداده در بیابان رها کردی؟ « شر » خود را بر زمین افکند و تقاضای بخشش کرد ولی چون چوپان از ماجرا آگاه بود و می‌دانست وجود « شر » موجب رنج دیگران خواهد بود، شمشیر کشید و سر از تنش جدا کرد.

۷.اشترکات دو قصّه

۷,۱. در دو قصّه، طمع عامل اصلی جنایت است و به عبارت دیگر، علت هر دوجنایت مادّی است:

شهریار بابل: پادشاه را عشق مملکت با سیصد و شصت رگ جان پیوندگرفته‌بود ولذّت آن دولت وفرمانروایی را با مذاق طبع آمیختگی تمام حاصل آمده. اندیشید که این پسر، رتبت پدری گرفت و دربت کاردانی یافت؛ عن قریب به استرداد حکم مملکت برخیزد و سودای استبداد در دماغش نشیند (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۰).

گنبد ششم:

جامه و رخت و گوهرش بردامرد بدیده را تهی بگذاشت (نظامی، ۱۳۸۸: ۲۷۳) ۷,۲. در هر دو قصه چشم قربانیان ازحدقه بیرون آورده می‌شود:

شهریار بابل: شاهزاده را از اسب فروآورد و به دست خویش هر دو چشم جهان‌بین او برکند و ازآنجا بازگشت (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۰/۵۱).

گنبد ششم:

شر که آن دید دشنه باز گشاد پیش آن خاک تشنه رفت چو باد

۷,۳. در جریان دو قصّه، قربانیان کشته نمی‌شوند تا قصه‌ها در اوج نگاه داشته‌شود و خواننده منتظر وقایع بعدی ماجرا بماند.

۷,۴. هر دو قربانی در بیابان رها می‌شوند:

شهریار بابل: روزی به عزم شکار بیرون رفت و شهریار زاده را نیز با خود ببرد وچون به شکارگاه رسیدند و لشکر از هر جانب بپراکند، در موضعی خالی افتادند. (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۰).

گنبد ششم:

در بیابان گرم و راه دراز هردو می تاختند با تک وتاز(نظامی،۱۳۸۸: ۲۷۰)

۷,۵. در دو قصه یاد شده، درختی شگفت‌انگیز و شفابخش وجود دارد:

شهریار بابل: مهتر پریان گفت: اگر آن پادشاه‌زاده بداند و از خاصیّت برگ این درخت آگاه شود،..(وراوینی،۱۳۶۷: ۵۱).

گنبد ششم:

برگ یک شاخ ازو چو حلّه‌ی حور دیده رفته را درآرد نور
برگ شاخ دگر چو آب حیات صرعیا را دهد ز صرع نجات
(نظامی،۱۳۸۸: ۲۷۸)

۷,۶. شیوه درمان در قصّه‌ها، یکی است؛ دو قربانی از طریق مالیدن برگ‌ها بر چشم بینا گشتند:

شهریار بابل: [اگر] لختی از آن بر چشم مالد، بینا گردد. (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۱).

گنبد ششم:

کرد صافی چنان که درد نماند در نظرگاه دردمند فشاند
دارو و دیداز درد ساعتی بنشست (نظامی،۱۳۸۸: ۲۷۸) ۷,۷. علاوه بر اقتباس در قصه‌ها، اشتراکاتی به‌لحاظ عناصر داستانی نیز در آن‌ها دیده می‌شود؛ مثلاً «پیرنگ»[۶] در هر دوی آن‌ها ضعیف است و برای خواننده امروز که به دنبال روابط علّی ومعلولی است منطقی نمی‌نماید زیرا:

۷,۷,۱. در قصه‌ی هفت‌پیکر آمده‌است که « شر » می‌دانست که در آن اطراف آب یافت نمی‌شود ولی « خیر» از این مطلب آگاه نبود؛

شر خبر داشت کان زمین خراب دوریی دارد و ندارد آب
مشکی از آب کرده پنهان پر در خریطه نگاه داشت چون در
خیر فارغ که آب در راه است بیخبر کاب نیست آن چاه است
(نظامی،۱۳۸۸: ۲۶۹/۲۷۰)

ولی پس از این‌که چشمان « خیر » را از حدقه درمی‌آورد، دختر چوپان به طلب آب از آن حوالی می‌گذرد؛ یا این‌که چوپان، گوسفندانش را برای چرا به آن مکان بی‌آب و علف برده بود!

آن خرامنده ماه خرگاهی شد طلبکار آب، چون ماهی (نظامی،۱۳۸۸: ۲۷۵)

۷,۷,۲. نکته‌ی دیگر آن‌که شخصی کور شود سپس به‌وسیله برگ درختی بینا گردد؛ اگرچه نسبت دادن خواصّ شگفت به گیاهان و درختان از دیرباز در آثار ادبی جهان دیده می‌شود و می‌توان به درختی که ثمره‌ی آن عمر جاودان است، در کلیله و دمنه اشاره‌کرد که در آن قصه رمز « دانش » است؛ همچنین شجره الکون ابن عربی. از دیگر داستان‌ها، می‌توان به افسانه «گیل گمش » نیز اشاره‌کرد که در آن گیاهی با خواصّ عجیب وجود دارد.

۷,۸. در دو قصّه، سرانجام انسان‌های بدذات کشته می‌شوند:

پادشاه بابل: بامداد که سیاه مار شب مهره خُرشید از دهان مشرق برانداخت، از درخت فرو آمد و به وطنگاه مار رفت و دمار از وجود مار برآورد. در حال، شهریار بابل جان به قابض ارواح، و ملک به قبض ملک زاده تسلیم کرد. (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۲).

گنبد ششم:

کرد خون‌خواره رفت براثرش تیغ زد وز قفا برید سرش (نظامی،۱۳۸۸: ۲۹۰)

۷,۹. قربانیان در نهایت فرجامی نیک می‌یابند:

پادشاه بابل: آن سلیم زخم حوادث به سلامت به مرکز ملک و منشأ دولت رسید و به پادشاهی بنشست. (وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۲).

گنبد ششم:

چون سعادت بدو سپرد سریر آهنش نقره شد،پلاس حریر
عدل را استوارکاری داد ملک را بر خود استواری داد
(نظامی،۱۳۸۸: ۲۹۱

(

۷,۱۰. درهردو قصّه‌ی یادشده، عنصر زمان مشخّص نیست؛ در مقدّمه نیز ذکرگشت که: « با توجّه به یکی از ویژگی‌های همیشگی قصّه‌های قدیم و سنّتی که همان مطلق‌گرایی وعدم تعیّن زمانی ومکانی است، نباید انتظار داشت که هرحکایت برمبنا وگویای ویژگیهای اقلیمی، تاریخی و فرهنگی قومی خاص باشد» (حمیدیان، ۱۳۸۸، یا).

۷,۱۱. لحن دو قصّه تا حدود زیادی یکی است.

چنان‌که مشهود است قصه« خیر و شر» ، اگر چه به لحاظ روساخت اندکی با قصه«پادشاه بابل» متفاوت است، اما برخی از خطوط محوری این قصه را در خود حفظ کرده است. نکته‌ی درخور یادآوری این است که بر اساس دیدگاه پیروان رویکرد بینامتنیت، نباید ناهمگونی‌های روساختی قصه « خیر و شر» و «پادشاه بابل» را زیاد جدی گرفت؛ چرا که یک پس‌متن، گاه ممکن است در متون متأخر، جولانگاه دگرگونی‌هایی اساسی شود؛ چنانکه ژرار ژنت در همین راستا، معتقد است: « متون می‌توانند به وسیله‌ی فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید و ... دگرگون شوند.زیرمتن‌ها می‌توانند متحمل فرایندهای بسط، آلایش و گسترش، شوند.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۵۷-۱۵۶)

نکته ی دیگری که ژنت یاد آور می‌شود، این است که گاه، دگرگونی‌های پس‌متن و زیرمتن حاصل فرایند « دیگرانگیزش» است، به این معنا که نویسنده‌ای، متونی را از متن فرهنگی پیش از خود، اقتباس می‌نماید، اما آنها را مطابق با انگیزه‌ی شخصی خودش، دگرگون می‌کند. به عنوان نمونه، ژنت معتقد است انگیزه‌های جیمز جویس، در *یولیسیس*، متضمن مجموعه انتظارات و امیالی اساساً متفاوت با مجموعه انتظارات و امیال *اودیسه‌ی* هومر است.(همان، ۱۵۸). از این رو بدیهی است با اینکه جیمز جویس در پردازش یولیسیس به اودیسه‌ی هومر نظر داشته است، به خاطر پدیده‌ی دیگرانگیزش، تفاوتهای روساختی در دو متن دیده شود، لذا اگر در قصه «پادشاه بابل» و « خیر و شر» تفاوت‌هایی روساختی وجود دارد، این امر تأثیرپذیری نظامی از قصه «پادشاه بابل» را کم‌رنگ نمی-کند، چرا که ممکن است نظامی نیز تحت تأثیر دیگرانگیزش، به فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید، بسط، آلایش و یا گسترش، دست یازیده باشد که در این صورت اختلاف در روساخت پس‌متن و زیرمتن، امری بدیهی است.

۸. نتیجه‌گیری

همان‌گونه که مطرح گردید، دو قصّه یاد شده، با وجود تفاوت‌های روساختی، از نظر ژرف ساخت یکی هستند و قصه « خیر و شر» در بسیاری از قسمت‌ها، خطوط محوری قصه « پادشاه بابل را در خود حفظ کرده است. بر اساس دیدگاه پیروان رویکرد بینامتنیت، نباید ناهمگونی‌های روساختی قصه « خیر و شر» و «پادشاه بابل» را زیاد جدی گرفت؛ چرا که یک پس‌متن، گاه ممکن است در متون متأخر، جولانگاه دگرگونی‌هایی اساسی شود. نکته ی دیگری که ژنت یاد آور می‌شود، این است که گاه، دگرگونی‌های پس‌متن و زیرمتن حاصل فرایند « دیگرانگیزش» است، به این معنا که نویسنده‌ای، متونی را از متن فرهنگی پیش از خود، اقتباس می‌نماید، اما آنها را مطابق با انگیزه‌ی شخصی خودش، دگرگون می‌کند. پس این امر تأثیرپذیری نظامی از قصه «پادشاه بابل» را کم‌رنگ نمی‌کند، چرا که ممکن است نظامی نیز تحت تأثیر دیگرانگیزش، به فرایندهای خودپیرایی، حذف، تقلیل، تشدید، بسط، آلایش و یا گسترش، دست یازیده باشد که در این صورت اختلاف در روساخت پس‌متن و زیرمتن، امری بدیهی است. نتیجه آن‌که، با بررسی و تأمل در مشترکات دو قصّه به‌آسانی می‌توان دریافت که نظامی در سرایش پیکر ششم و داستان-گویی یغماناز دختر پادشاه چین، به مرزبان‌نامه نظر داشته‌است و بر اساس جریان بینامتنیّت، این بخش از هفت‌پیکر، تقلیدگونه ای از مرزبان‌نامه و به احتمالی بسیار ضعیف-تر از روضه‌العقول است.[۷]

پی نوشت

۱- طبق نظر آقای محمّد روشن، اصل مرزبان نامه طبری نیست؛ « به درستی نمی‌دانم این پندار از کجا در میان فارسی‌زبانان راه یافته‌است که این دو تحلیل مرزبان‌نامه از متنی طبری به زبان فارسی دری گردانیده‌شده‌است » (روشن، ۱۳۶۷: ۱۰).

۲- مرزبان، مصنّف مرزبان نامه ، پسر همین رستم بن شهریار است نه رستم بن سرخاب بن قارن چنان که شفر گفته است (قزوینی، ۱۳۲۶: و).

۳- سعید نفیسی درباره *هفت‌پیکر* می‌نویسد: « بهرام‌نامه از حیث مضامین بدیع و تشبیهات دل‌انگیز در میان منظومات نظامی، مقام مفروضی دارد. مولفان بعضی می‌نویسند که نظامی، بهرام‌نامه را به نام سلطان علاء الدین تکش خوارزمشاه سروده است و این خطای بسیار فاحشی است؛ زیرا که علا الدین تکش(۵۹۶-۵۶۹) که پنجمین پادشاه سلسله خوارزمشاهیست، هر چند که معاصر با نظامی بوده و در تاریخ ۵۹۳ یعنی زمان ختم *بهرام‌نامه* زنده بوده است ولی در تمام مدت سلطنت بیست و هفت ساله خود در خراسان و ری و عراق بوده و به هیچ وجه به آذربایجان

و ارّان نزدیک نشده؛ چه آذربایجان و ارّان در آن زمان به دست اتابکان آذربایجان بوده‌است» (نفیسی، ۱۳۶۸: ۱۰۲)

۴- دکتر صفا در کتاب *گنجینه‌ی سخن* احتمال می‌دهند که « وراوینی» اهل محلی به نام « وراوی» است که «یاقوت حموی» آن را در نزدیکی « اهر» معرفی کرده‌است(صفا، ۱۳۵۰: ۱۷۷).

۵- Schefer

۶- plot

۷- برای تحلیلی ساخت شکنانه از داستان « خیر و شر» بنگرید به کتاب *ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی* ـ نصرالله امامی ـ نشر رسش ـ اهواز ۱۳۸۴.

منابع

۱. آلن، گراهام(۱۳۸۰). ***بینامتنیّت***. ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.
۲. ابن ندیم(۱۹۸۵). ***الفهرست***. چاپ ناهد عباس عثمان، دوحه.
۳. احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹). ***تحلیل آثار نظامی گنجوی***. چاپ اوّل. تهران: علمی.
۴. احمدی، بابک (۱۳۷۲). ***ساختار و تأویل متن***. ج۱. چاپ اول. تهران: مرکز.
۵. امامی، نصرالله (۱۳۸۴). ***ساخت‌شکنی در فرایند تحلیل ادبی***. اهواز: رسش.
۶. بهار، محمدتقی (۱۳۶۹). ***سبک‌شناسی***. ج۳. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
۷. حیاتی، حمید(۱۰/۱۲/۱۳۸۷).«بینامتنیّت».***سایت باشگاه اندیشه***.
۸. «www.bashagh.net»
۹. خطیب‌رهبر، خلیل (۱۳۸۹). ***مرزبان‌نامه***. چاپ پانزدهم. تهران: صفی‌علی‌شاه.
۱۰. داد، سیما(۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ شانزدهم.تهران: مروارید.
۱۱. رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰). ***انواع نثر فارسی***. تهران: سمت.
۱۲. روشن، محمّد (۱۳۶۷). ***مرزبان‌نامه***. چاپ دوم. تهران: نو .
۱۳. سلدن، رامان(۱۳۷۲). ***راهنمای نظریه ادبی معاصر***. ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو
۱۴. شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). ***سبک شناسی نثر***. تهران: میترا .
۱۵. صفا، ذبیح الله (۱۳۷۷). ***تاریخ ادبیات ایران***. چاپ شانزدهم. تهران: ققنوس.
۱۶. -------- ، (۱۳۵۰). ***گنجینه‌ی سخن***. تهران: دانشگاه تهران.
۱۷. صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵). ***منظومه‌های غنایی ایران***. چاپ اوّل. تهران: ابن سینا.
۱۸. قزوینی و همکاران (۱۳۲۶). ***مرزبان نامه***. تهران: رشیدیه.
۱۹. معین، محمّد (۱۳۸۴). ***تحلیل هفت پیکر نظامی***. چاپ اول، تهران: معین.
۲۰. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). ***دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمه مهران مهاجر و همکاران. تهران: آگه.
۲۱. میرصادقی، جمال و همکاران.(۱۳۸۸). ***واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی***: فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیّات داستانی. چاپ دوّم.تهران: کتاب مهناز.

۲۲. نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» ***پژوهش‌نامه علوم انسانی***، ش ۵۶.ص

۲۳. ---------- (۱۳۶۸). ***دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی***. به کوشش سعید نفیسی. تهران: کتابخانه فروغی.

۲۴. وحید دستگردی، حسن (۱۳۸۸). ***هفت‌پیکر***. به کوشش سعید حمیدیان، چاپ هشتم. تهران: قطره.

۲۵. ---------- (۱۳۶۳). ***سبعه حکیم نظامی گنجوی***. ج۱. تهران: علمی.

26. A.L. ARBERY(1953). ***the leyacy of persia oxford***.

27. -BLOOM, HAROLD (1973). ***the anxiety of influence***: a theory of poetry.

28. Kristeva, Julia(1984). ***Revolution in Poetic language.*** Margaret Waller(trans) leons. Roudies(intro). Colombia university press, New york

بررسی و تحلیل احتجاج به آیات قرآنی در حکایت های *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه*

احمد خاتمی[۱]
قدرت الله طاهری[۲]
مینا شاکر[۳]

چکیده

تأثیر فرهنگ اسلامی در زبان و ادب فارسی امری انکارناپذیر است و با نگاهی به متون منظوم و منثور فارسی شاهد استفاده‌های مختلف از آیات و احادیث در این کتاب‌ها هستیم. تلمیح، تضمین، اقتباس، درج و ... از جمله کابرد آیات قرآنی برای غنی‌سازی متون فارسی است. احتجاج نیز یکی از گونه‌های کاربرد آیات قرآنی در متون فارسی است که کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. با نگاهی به امّهات متون فارسی به نمونه‌های فراوانی از حکایات بر می‌خوریم که در مجادلاتِ رخداده میان شخصیت‌های آن، هر یک برای اثبات حقانیت کلام خود به آیات الهی تمسّک می‌جویند و در واقع از حجّیت کلام وحیانی برای اثبات حقّانیت سخن خود سود می‌جویند. احتجاج در این حکایات با اهداف گوناگونی انجام می‌پذیرد که اهمّ آن تأکید، تعلیم و یا تأدیب مخاطب است. *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* جزء این متون ارزشمند ادبیات فارسی هستند که نویسندگان آن‌ها ضمن آشنایی با فرهنگ غنی اسلامی از آیات قرآنی در جای جای این کتاب‌ها بهره برده و احتجاج به آیات در جهت اهداف مذکور نیز ضمن حکایات آن مشهود است.

کلیدواژگان: احتجاج، کلیله و دمنه، مرزبان نامه، مجادله، حکایات

---

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی a_khatami@sbu.ac.ir
۲.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی ghodrat66@yahoo.com
۳.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی minashaker66@yahoo.com

مقدمه

ورود اسلام به ایران و به تبع، نفوذ زبان عربی در بین ایرانیان، تأثیر زیادی بر تمام شئون زندگی ایرانیان و فرهنگ و زبان آنها گذاشت. ادبیات فارسی نیز به عنوان یکی از نمودهای فرهنگی جامعه ایران، از این تأثیر برکنار نماند. با نگاهی گذرا به به آثار نویسندگان و شاعران فارسی‌زبان، پیداست که بسیاری از عبارات، مفاهیم، استدلال‌ها و تعابیرشان برگرفته از کلام الهی است. به طوری که بدون آشنایی با این کلام، فهم آثارشان دشوار و گاه ناممکن است. «ادبیات فارسی در طول تاریخ پس از ورود اسلام به طور گسترده‌ای تحت تأثیر قرآن و حدیث قرار گرفته است. این تأثیرپذیری در نظم و نثر با موضوعات و سبک‌های مختلف مشهود است. گاهی از آیات و احادیث به صورت تضمین و تلمیح و اقتباس استفاده شده، گاهی به جنبهٔ بلاغی قرآن به عنوان نمونهٔ اعلای اعجاز توجه کرده-اند.» (خاتمی، ۱۳۸۰: ۱۸) یکی از گونه های کاربرد آیات در این متون، احتجاج به آیات الهی است که با اهداف گوناگونی صورت پذیرفته است. در دایرةالمعارف بستانی در تعریف احتجاج چنین آمده است: «الاحتجاج مصدر احتَجَ أتی بالحُجه لایَضاحُ قَضیه». احتجاج مصدر احتجّ باب افتعال است و به معنای آوردن دلیل و حجّت برای روشن شدن مطلب است (بستانی، ۱۹۵۸:ج۱۳۰/۷) اقتباس از قرآن در متون نثر ادب فارسی، در دوره‌های ابتدایی آن، بیشتر برای تاکید و تقویت معنی و نه زینت و آرایش سخن به کار می‌رفت؛ نویسنده گفته و یا حکایتی را در نوشته خود می‌آورد و برای نشان دادن صحت قول خود به آیات قرآن اشاره می‌کرد، لذا گاهی هدف گوینده از احتجاج به کلام الهی تأکید بر صحت کلام خویش بوده، گاهی درصدد تعلیم مخاطب است و در پاره ای از موارد هدفش تأدیب طرف مقابل است. اما بعد از قرن ششم با شروع دشوارنویسی در متون مسجّع و فنی، آیات قرآن برای تزیین و زینت سخن و ابراز فضل مولفین و نویسندگان قرن هفتم به کار گرفته می‌شد. کلیله و دمنه و مرزبان نامه جزء کتبی محسوب می شوند که از آیات قرآنی برای هر دو منظور بهره برده برده اند ولی آنچه در این پژوهش به دنبال آن هستیم، استفاده از آیات قرآنی برای حجّیت بخشی به کلام خود و غلبه در مجادلات است که برای تاکید و تقویت معنی صورت گرفت.

پیشینهٔ تحقیق

بر اساس تحقیقات صورت گرفته، در زمینهٔ احتجاج به آیات قرآنی در متون نظم و نثر فارسی پژوهش مستقلی انجام نشده و تنها کتاب تألیف شده در این حوزه کتابی است

تحت عنوان *الاحتجاج علی اهل اللجاج* که کتابی کلامی به زبان عربی، نوشتهٔ ابومنصوراحمدبن علی بن ابی طالب طبرسی، از محدثان و دانشوران شیعی در قرن ششم هجری. کتاب احتجاج حاوی احتجاجات و استدلالات مأثور از پیامبر (ص)، امیرالمومنین(ع) و سایر ائمه(ع) دربارهٔ اصول و فروع دین اسلام و مذهب اثنی عشری است که با افراد گوناگون و پیروان ادیان غیر اسلامی، زندیقان و دیگر کسان صورت گرفته است. در این کتاب، استدلال‌های اصحاب ائمه (ع) در برابر مخالفان نیز آمده است. بخش-های پایانی کتاب شامل احتجاجات حضرت صاحب‌الامر امام زمان (عج) است». (حاج سیدجوادی و همکاران، ۱۳۷۵ :۴۹۳) اصل این کتاب به زبان عربی بوده و در سال ۱۴۰۲ هـ ق در مشهد به چاپ رسیده است. بهزاد جعفری ترجمه‌ای از این کتاب گرانقدر ترتیب داده که در سال ۱۳۸۵ در انتشارات دارالکتب الاسلامیهٔ تهران به طبع رسیده است. به غیر از این کتاب در زمینهٔ احتجاج پژوهش درخور توجهی صورت نگرفته و لذا نیاز به انجام تحقیقات جدّی در این زمینه احساس می شود.

دیدگاه اسلام در مورد مجادله و احتجاج

«قُل فَلِلّه الحُجَّةُ البالِغةُ فلَو شاءَ لَهَدیَکُم أجمعین»(انعام/۱۴۹)

قرآن کریم معجزهٔ نبوّت پیامبر اکرم (ص) و یک حجّت و مدرک محکم و قوی است که مخالفان را از هر جهت عاجز می‌کند و راه مناقشه را بر آنها می‌بندد و مقاصد خود را به بهترین شیوه بیان می‌کند. از آنجا که اسلام دینی همه‌جانبه است و دارای ابعاد وسیعی است، لذا پیرامون تمام جنبه‌های زندگی مسلمانان مباحثی را مطرح می‌کند و در مقابل کسانی که موضع‌گیری می‌کنند و از پذیرش سخن حق سر باز می‌زنند دست به اقامهٔ حجّت و برهان زده و به ذکر استدلال می‌پردازد و رسول خود را هم دعوت به مجادله _البته از نوع أحسن_ می‌کند تا معاندان را اقناع و ملزم به پذیرش سخن حق کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که خداوند نه تنها مخالف مجادله و احتجاج نیست، بلکه شیوهٔ مجادلهٔ نیکو را به بندگانش می‌آموزد تا در مناظرات خود برای اثبات سخن حق به کار گیرند. در قرآن واژهٔ احتجاج و مشتقات آن در ۹ آیه آمده است. در آیهٔ ۴۷ سورهٔ غافر درباره بحث و جدال کفار است در دوزخ و در آیهٔ ۲۵۸ سورهٔ بقره و ۸۰ انعام مربوط به حضرت ابراهیم (ع) است و آیات ۷۶و ۱۳۹ سورهٔ بقره و ۶۱ و ۶۶ و ۷۶ آل عمران راجع به پیامبر اکرم (ص) است (حسینی دشتی،۱۳۸۵:ج ۱، ۴۵۰). خداوند در قرآن که کتاب

دینی و اعتقادی و راهنمای زندگی مسلمانان است، بندگانش را به احتجاج _ذکر حجّت نیکو_ فرامی‌خواند و می‌فرماید: «اُدعُ إلی سَبیلِ رَبِّکَ بِالحکمَةِ وَالمُوعِظَةِ الحَسَنةِ وَجادِلهُم بِالَّتی هِیَ أحسنُ»(النحل/۱۲۵) در قرآن نمونه‌های فراوانی از احتجاجات انبیاء ذکر شده و در پاره‌ای موارد، شاهد احتجاج خداوند در برابر مشرکان هستیم که از طریق حجّت آوردن، بر عقاید باطل آنها خط بطلان کشیده است. لذا مسلمانان نیز با الگو قرار دادن این شیوهٔ مناظره، در شرایط مناسب به استدلال و احتجاج می‌پردازند.

خواجه نصیرالدین طوسی برای جدل و احتجاج ۶ فایده ذکر کرده است:

۱. الزام مبطلین و غلبه بر خصم (مانند احتجاجات قرآن و انبیاء).

۲. فرار از عقابد دیگران مانند اینکه عده‌ای عقایدی دارند و نمی‌خواهیم آن‌ها را قبول کنیم.

۳. آرامش عقاید متعلمین و پژوهندگان علم توسط جدل.

۴. پیروزی بر خصم.

۵. رئیس عقاید مرئوسین را به واسطهٔ جدل حفظ می‌کند.

۶. نتیجه گرفتن از اقوال متضاد به واسطهٔ جدل (طوسی، ۱۳۶۳ :۲۰۱)

احتجاج در حکایت های کلیله و دمنه

کلیله و دمنه جزء کتب اخلاقی و تعلیمی در حکمت عملی و شیوهٔ تدبیر است و نویسنده سعی کرده تا در قالب قصه ها و تمثیل ها و حکایات به بیان پند و اندرز و مسائل اخلاقی بپردازد. در لابه لای این حکایت ها گاهی مجادلاتی بین شخصیت ها رخ می دهد که در خلال آن هریک از طرفین سعی در غلبه بر دیگری دارد و از هر ابزاری برای این منظور استفاده می کند. یکی از رایج ترین شیوه های غلبه بر حریف احتجاج به آیات قرآنی است که سبب اتمام حجّت شده و راه را برای مجادله بر حریف می بندد. در کلیله و دمنه نمونه هایی از حکایت ها دیده می شود که از احتجاج برای این منظور بهره گرفته شده است.

باب بازجست کار دمنه

در این حکایت زمانی که قاضی با دلیل و برهان در پی اثبات گناهکاری دمنه است، می بینیم که دمنه در مقابل دلایل منطقی قاضی و شواهد موجود، برای دفاع از خود و منع قاضی از محکوم کردنش، به آیه ای قرآنی احتجاج می‌کند و بدین طریق، سعی در نجات خود از مهلکه دارد:

دمنه گفت: قاضی را بگمان خود و ظنون حاضران بی حجّت ظاهر و دلیل روشن حکم نشاید کرد، *إنَّ الظَنَّ یاُغنی مِنَالحَقِّ شَیئاً*. (نجم / ۲۸) (کلیله و دمنه، ۱۳۸۶: ۱۵۱)

متن کامل آیه: ***وَ ما لَهُم بهِ مِن عِلم إن یَتَّبعونَ إلّا الظَّنَّ وَ إنَّ الظَّنّ لاُیغنی مِنَ الحقِّ شَیءً.***

سورآبادی در تفسیر این آیه می‌نویسد: [*وَ ما لَهُم بهِ مِن عِلم إن یَتَّبعونَ إلّا الظَّنَّ وَ إنَّ الظَّنّ لاُیغنی مِنَ الحقّ شَیئاً*] نیست ایشان را بدان هیچ دانشی پس روی نمی‌کنند مگر پنداشتی را به درستی که پنداشت بی‌نیاز نمی نکند از حق چیزی. سؤال؟ چرا گویند که به قیاس عمل واجب آید بعد ما که خدای گفت: *وَ إنَّ الظَّنَّ لاُیغنی من‌الحقّ شیئاً*، نگفت *إنَّ القِیاسَ لاُیغنی مِنَ الحَقِّ شَیئاً*؟ جواب گوییم مراد از این ظن هواست، لاجرم حق به هوای تن نتوان دانست، امّا به نظر و استدلال و قیاس صحیح بتوان دانست. (تفسیر سورآبادی، ج ۴: ۲۴۷۰)

این آیات در پی نفی سخن مشرکان مبنی بر اینکه فرشتگان دختران خداوند هستند، نازل شده است و این پندار و گمان شرم‌آور و نادرست مشرکان را نفی می‌نماید و حکمی کلی صادر می‌کند که در تمامی موارد مشابه صدق می‌کند و آن اینکه حدس و گمان، ای بسا که نادرست باشد و لذا قابل اعتماد نبوده و انسان را از حق بی‌نیاز نمی‌گرداند. لذا مشخص می شود که دمنه در مقام دفاع از حق خود، متوسل به این آیهٔ قرآنی شده و از قاضی درخواست می‌کند که به حکم خداوند در قرآن ـ مبنی بر عدم اعتماد قطعی به گمان ـ عمل کرده و در کار او بیشتر دقت نماید تا حقیقت بر او مشخص گردد. هدف از کاربرد این آیه در حکایت تأکید بر این امر اخلاقی _عدم اعتماد قطعی به ظنّ و گمان_ است.

حکایت زاهد و راسو:

در این حکایت برهمن در مورد کسی که در امضای عزایم تعجیل روا دارد و از فواید تدبّر و تفکر غافل باشد با احتجاج به آیه‌ای قرآنی، برای پادشاه چنین توضیح می‌دهد که:

... و اگر کسی در تقدیم ابواب مکارم و انواع فضایل مبادرت نماید و بر امثال و اقران اندران پیش دستی و مسابقت جوید چون درشت خویی و تهتّک بدان

پیوندد همهٔ هنرها را بپوشاند، و هر آینه در طبع او نفرتی پدید آید. *وَ لو کُنتَ فَظّا غَلیظَ القَلبِ لَانفَضُّوا مِن حُولِکَ.* (آل عمران / ۱۵۹) و در صفت خلیل علیه‌السلام آمده است *«إنَّ ابراهیمَ لَأوّاهٌ حلیمٌ»* (همان) زیرا که حلیم محبوب باشد... (که برای برحذر داشتن از تندی و درشتی، و دعوت به نرمی و ملایمت احتجاج به آیه‌ای قرآنی می‌کند و بدین ترتیب به سخن خود حجیت می‌بخشد.(کلیله و دمنه، ۱۳۸۶: ۲۶۱)

متن کامل آیه: ***فَبِما رَحمَةٍ مِنَ اللهِ لِنتَ لَهُم وَ لَو کُنتَ فَظًّا غَلیظَ القَلبِ لَانفَضّا مِن حُولِکَ وَاستَغفِر لَهُم وَ شاوِرهُم فِی الأمرِ فإذا عَزَمتَ فَتوکّل عَلَی اللهِ إنَّ اللهَ یُحِبُّ المُتوکِّلینَ.***

آیت الله مکارم شیرازی در شأن نزول این آیه می‌نویسد: گر چه در این آیه یک سلسله دستورهای کلی به پیامبر (ص) داده شده و از نظر محتوی مشتمل بر برنامه‌های کلی و اصولی است ولی از نظر شأن نزول دربارهٔ حادثهٔ «احد» است. زیرا بعد از مراجعت مسلمانان از احد، کسانی که از جنگ فرار کرده بودند، اطراف پیامبر (ص) را گرفتند و ضمن اظهار ندامت، تقاضای عفو و بخشش کردنند. خداوند در این آیه دستور عفو عمومی آنها را صادر کرد و پیامبر (ص) با آغوش باز، خطاکاران توبه کار را پذیرفت. (تفسیر نمونه، ج ۳، ص ۱۴۰)

در آیهٔ فوق نخست اشاره به یکی از مزایای فوق‌العاده اخلاقی پیامبر (ص) شده و می‌فرماید: در پرتو رحمت و لطیف پروردگار، تو با مردم مهربان شدی، درحالیکه اگر خشن و تندخو و سنگدل بودی، از اطراف تو پراکنده می‌شدند. «فظّ» در لغت به معنی کسی است که سخنانش تند و خشن است، و غلیظ القلب به کسی می‌گویند که سنگدل می‌باشد و عملاً انعطاف و محبتی نشان نمی‌دهد. بنابراین این دو کلمه اگر چه به معنی خشونت است، اما یکی غالباً به معنی خشونت در سخن و دیگری، در مورد خشونت در عمل به کار می‌رود و بدین ترتیب خداوند اشاره به نرمش کامل پیامبر (ص) و انعطاف او در برابر افراد نادان و گنهکار می‌کند. (تفسیر نمونه، ج ۳، ص ۱۴۱)

استفاده‌ای که از آیه می‌شود، جهت تأدیب مخاطب است تا به سیرهٔ نبوی اقتدا نموده و از تندی و خشونت بپرهیزد. بنابراین دعوت به امری اخلاقی می‌شود.

حکایت گربه و موش:

در این حکایت می بینیم که زمانیکه موش پیشنهاد صلح و دوستی به گربه می‌دهد، گربه با احتجاج به آیهٔ قرآنی، برای پذیرفتن پیشنهاد موش، آیه‌ای ذکر می‌کند و بدین ترتیب به تصمیمی که گرفته است، حجّیت می‌بخشد.

چون گربه سخن موش بشنود و جمال راستی بر صفحات آن بدید شاد شد و گفت: سخن تو بحق می‌ماند، و من این مصالحت می‌پذیرم، که فرمان باری عزّ إسمه بر آن جملتست: *وَ إِن جَنحُوا لِلسّلمِ فَأجنَح لَها*. (کلیله و دمنه، ۱۳۸۶: ۲۷۰)

متن کامل آیه: ***وَ إِن جَنحُوا لِلسَّلمِ فَاجنَح لها وَ توکَّل عَلَی اللهِ إِنَّه هُو السَّمیعُ العَلیم***. (أنفال / ۶۱)

در تفسیر این آیه، عده‌ای گفته‌اند که این آیت که امر به پذیرش صلح می‌کند، با آمدن آیهٔ: *فَلا تَهِنُوا وَ تَدعُو إلی السَّلمِ* (تو دشمن را با صلح مخوان، اگر دشمن صلح جوید با صلح آی) قتاده گفت: این در ابتداء اسلام بود پس منسوخ گشت بآیت سیف ... .(کشف‌الاسرار و عدهٔ‌الابرار، ج ۴، ص ۷۱)

در تعالیم اسلام تساهل و تعامل جزء مواردی است که بر آن تأکید زیادی می‌شود و خداوند بدین وسیله بندگانش را به صلح و آرامش فرامی‌خواند. لذا هدف از این آیه تعلیم است و به مخاطب شیوهٔ صحیح زندگی مسالمت آمیز را می‌آموزد.در حکایت مذکور هم گربه با تمسک به این آیهٔ قرآنی، پیشنهاد موش را مبنی بر صلح و دوستی می‌پذیرد.

حکایت خواب دیدن پادشاه و تعبیر برهمن:

در باب پادشاه و برهمن، زمانیکه ایران دخت از پادشاه در مورد علت ناراحتی‌اش سوال می‌کند، پادشاه حاضر به گفتن جریان نیست و این عدم پاسخگویی خود را با احتجاج به آیه‌ای قرآنی چنین توجیه می‌کند:

ملک فرمود که: نشاید پرسید از چیزی که اگر بیان کنند رنجور گردی. *لاتسألو عَن أشیاءَ إِن تُبدَ لَکُم تَسُؤکُم*. (مائده / ۱۰۱) (کلیله و دمنه، ۱۳۸۶: ۳۶۳)

متن کامل آیه: ***یا أَیُّهَا الّذَین آمَنُوا لاتَسئَلُوا عَن أشیاءَ إِن تُبدَ لَکُم تَسؤکُم وَ إِن تَسئَلُوا عَنها حینَ یُنزَّلُ القرآنَ تُبدَ لَکم عَفَا اللهُ عَنها وَ اللهُ غَفورٌ حَلیمٌ***.

در تفسیر سورآبادی آمده است: و نزول این آیت در آن بود که پیغامبر علیه‌السلام چون آیت حج بر خواند که *وَ الله عَلَی النّاسِ حجَ البیت*، اقرع بن حابس برخاست گفت: «یا رسول الله، أفی قلّ عام حجّة؟» رسول خاموش ببود و روی از وی برگردانید. دیگر بار هم چنان سوال کرد، رسول روی از وی برگردانید. سدیگر باز هم چنان سوال کرد، رسول خشم گرفت و گفت: «نه، و اگر گفتمی آری آن بر شما واجب شدی و اگر هر سالی حجتی واجب گشتی، شما هلاک شدید در آن که امتّان گذشته هلاک شدند از بسیاری سوال ایشان از پیغامبران». چون رسول بر وی انکار کرد خدای تعالی این آیت بفرستاد و گفته‌اند سبب نزول این آیت آن بود که پیغامبر صلّی الله علیه و سلّم بر منبر نشسته بود، گفت: «سلونی قبل أن تفقدونی» مردی برخاست گفت: «یا رسول الله مَن أبی؟»، گفت: «ابو خلافة». آن مرد تشویر خورد از آنکه وی را نه بدان پدر باز خوانده بودند. و بر حذاقه مردی بود در جاهلیت بدنام، چون با اسلام آمد حدیث وی مدروس گشت. چون آن مرد رسول را پرسید، رسول بگفت او را بد افتاد. و گویند مردی برخاست گفت: «یا رسول الله، پدر من کجاست؟». فقال رسول الله علیه‌السلام «أبوکَ فِی‌النّارِ». آن مرد اندوهگین شد. رسول گفت: «وَ أبی وَ أبُو ابراهیمَ أیضاً فِی النّارِ»، چه توان کرد. خدا این آیت بفرستاد و نهی کرد از سوالهای بیهوده. (تفسیر سورآبادی، ج ۱، ص ۶۱۵)

در این حکایت هم، پادشاه از آنجا که پاسخ جواب همسرش را می‌داند و نیز می‌داند که دانستن جواب این سوال برای همسرش ناراحت کننده است، ترجیح می‌دهد که همسرش از پرسش آن منصرف شده و در پی دانستن چیزی نباشد که اگر بداند، به ضررش باشد و مطابقت دقیق این مفهوم با آیهٔ احتجاج شده به عینه دیده می شود. لذا هدف از احتجاج به این آیه در حکایت مذکور، تأکید بر نهی از پرسش در چنین مواردی دارد.

حکایت پادشاه و فنره:

در باب پادشاه و فنره می‌بینیم که فنره برای اثبات درستی سخن خود در مورد قضا و قدر ایزدی و عدم اختیار انسان دست به دامن آیهٔ قرآنی شدن و از سخن خودِ خداوند در باب قضا و قدر استفاده کرده و بر نظر خود حجیت می‌بخشد:

فنره گفت: عجز آفریدگان از دفع قضای آفریدگار عزّ أسمه ظاهر است؛ و مقرر است که انواع خیر و شر و ابواب نفع و ضرّ بر حسب ارادت و قضیّت مشیّت

خداوند جلّ جلاله نافذ می‌گردد و بجهد و کوشش *یَفعلُ الله ما یَشاءُ وَ یَحکُمُ ما یُریدُ* خلایق در آن تقدیم و تأخیر و مماطلت و تعجیل صورت نبندد، *لامَرَدَّ لِقضاءِ الله وَ لامُعقّب لِحکمِه*. (رعد / ۴۱) (کلیله و دمنه، ۱۳۸۶: ۲۹۷)

احتجاجی که در این حکایت صورت گرفته، به آیهٔ مستقلی از قرآن نیست، بلکه عبارت‌هایی از سوره‌های مختلف را گرفته و مناسب با هدف خود بکار برده است. به طوریکه سه عبارت از سه سورهٔ قرآنی در این جمله بکار می‌روند و هدف از آن نشان دادن جبر بوده و اینکه هر عملی صورت می‌پذیرد و هر اتفاقی که می‌افتد، همگی به خواست و ارادهٔ حق تعالی بوده و بنده را در آن اختیاری نیست و این نشان دهندهٔ عقیده‌ای جبری است. گوینده برای حجیت بخشی بر این اعتقاد خود، هر عبارتی از کلام الهی که در راستای این منظور است، برداشته و با این کار، خیال مخاطبش را کاملاً راحت می‌کند که خود خداوند نیز بر این عقیده است و بدین ترتیب طرفش را ملزم به پذیرش این باور می کند.

لامُعقّبَ لِحُکمِه بخشی از آیهٔ ۴۱ سورهٔ رعد می‌باشد:

متن کامل آیه: ***أَوَ لَم یَرَوا أَنا نَأتیَ الأَرضَ نَنقُصُها مِن آطرافِها وَ اللهُ یَحکُمُ لامُعَقِّبَ لِحُکمِه وَ هُو سَریعُ‌الحِساب.***

یَفعَلُ اللّهُ ما یشاءُ بخشی از آیهٔ ۲۷ سورهٔ ابراهیم است:

متن کامل آیه: ***یُثَبِّتُ اللهُ الَّذینَ آمَنُوا بِالقولِ الثّابِتِ فِی‌الحیاةِ الدُّنیا وَ فِی‌الاخِرَةِ وَ یَفعَلُ اللهُ الظّالِمینَ وَ یَفعَلُ اللهُ ما یَشاءُ.***

یَحکُمُ ما یُریدُ بخشی از آیهٔ ۱ سورهٔ مائده است.

متن کامل آیه: ***یا أَیُّها الَّذینَ آمَنُوا أَوفُوا بِالعُقُودِ أُحِلَّت لَکُم بَهیمَةُ الانعامِ إلّا ما یُتلی عَلیکُم غَیرَ مُحِلِّی الصَّیدِ و أَنتُم حُرُمٌ إِنَّ اللهَ یَحکُمُ ما یُریدُ.***

در هر سه آیهٔ مذکور، حکم مطلق از آن پروردگار معرفی شده و او را صاحب اختیار و دارای حکم و فرمان معرفی می‌نماید. لذا با احتجاج به این عبارات از آیات مذکور، می‌توان درستی این اعتقاد خود را ـ مبنی بر اختیار مطلق حق و عدم اختیار بنده ـ اثبات نمود. این آیه متناسب با افکار اشعریان در اعتقاد به جبر مطلق است. هدف ازکاربرد آیه تأکید بر باور جبر و عدم اختیار انسان در رخدادهاست.

احتجاج به کلام وحیانی در حکایت های مرزبان نامه

مرزبان نامهاثر سعدالدّین وراوینی، کتابی است از زبان حیوانات و به تقلید از کلیله و دمنه نصرالله منشی. داستان‌های نقل شده از زبان حیوانات، داستان های اخلاقی و آموزنده‌ای هستند که در شیوهٔ فنی و ادبی خاصی حکایت می شوند. قهرمانان این داستان ها غالباً از جانوران و گیاهان و جمادات هستند که گاهی با یکدیگر به بحث و جدل می پردازند. در مجادلات صورت گرفته بین این شخصیت ها، گاهی مواردی را می بینیم که هر یک از طرفین مجادله برای غلبه بر دیگری از براهین عقلی و یا شرعی بهره می جویند. یکی از راه های اتمام حجّت بر رقیب، بهره بردن از کلام الهی است که موافق و هم سو با نظر شخص مجادله گر است. در چنین مواردی می بینیم که با احتجاج به کلام الهی راه مجادله بر رقیب بسته شده و حجّت بر او تمام می شود.

حکایت ملک زاده و برادرش:

در این حکایت می بینیم که برادر ملک زاده در نصیحت ملک شاه، او را از اسراف کاری منع کرده و دعوت به اعتدال و میانه‌روی می‌نماید و برای حجّیت بخشی بر سخن خود مبنی بر نادرستی اسراف و زشتی این عمل، آیه‌ای قرآنی را ذکر می‌نماید و می‌گوید:

> از عادات پادشاه آنچه نکوهیده‌تر است، یکی سفلگیست ... دوم اسراف در بذل مال که او بحقیقت بندگان خدای را نگهبان اموالست و تصرف در مال باندازه شاید کرد فخاصّه در حال دیگران و جمال این سخن را نصّ کلام از منصّه صدق جلوه‌گری میکند که آنجا که میفرماید: *و لاتُسرِفُوا إنَّ اللهَ لایُحبُ المُسرِفینَ.* (انعام / ۱۴۱) (مرزبان نامه، ۱۳۸۸: ۴۷)

متن کامل آیه: ***وَ هُوَ الَّذی أنشَاء جَنّات مَعروشات غَیر مَعروشات وَالنَّخل وَالزَّرعُ مُختلفاً أکلهُ وَ الزّیتونَ و الرّمانَ مُتشابه وَ غیرَ مُتشابِه کُلُوا مِن ثَمَره إذا أثمَرَ یومَ حَصادِه وَ لاتُسرِفُوا إنَّه لایُحبُّ المُسرِفینَ وَ آتُوا حَقَّه یومَ حَصادِه وَ لاتُسرِفُوا إنَّه لایُحبُّ المُسرِفینَ.***

سورآبادی در تفسیر *وَلاتُسرِفوا إنَّ اللهَ لایُحبُّ المُسرفینَ* می‌نویسد: این قول وَ لاتُسرِفُوا: و گزاف میکند، یعنی در باطل مدهید و به گزاف بکار مبرید دفع زکات و منع شر را. و گفته‌اند معناه: از حق مندترین باز مدارید، چنان که ثابت بن قیس پانصد خرما بن داشت، وقت صرام خرما باز کرد و در روز همه بداد و اهل خویش را ضایع گذاشت. پیغامبر علیه‌السلام گفت: أبداً بِمَن تَعولُ، نخست حق عیال و فرزندان آن گه حق دیگران، *إنَّه*

لاُیحبُّ المُسرِفینَ: بدرستی که خدای دوست ندارد گزاف کاران را. ابن عباس می‌گوید اسراف آن بود که در باطن بکار بری گر همه دانگی بود و هر چه در حق بکار بری اسراف نبود، گر چه همه بدهی. (تفسیر سورابادی، ج ۱، ص ۷۱۴)

همانطور که تاکید شده اسراف در هیچ زمینه‌ای پسندیده نیست. حتی اگر در صدقه دادن و عمل نیک باشد و خداوند بندگانش را از اسراف منع فرموده و آنها را به اعتدال و میانه‌روی فرا می‌خواند. این امر شامل حال همه می‌شود بویژه اگر فرد حاکم و صاحب مال و مکنت فراوان بود. و اموال و ثروت مردم نیز در دست او باشد، در این حالت است که به هیچ وجه نباید اسراف کاری کند، چرا که ضرر این کار، دامن‌گیر عدّهٔ کثیری خواهد شد. در حکایتی که خواندیم، وزیر با وقوف بر این امر، سعی می‌کند به شیوه‌ای نیکو پادشاه را پند دهد و برای اینکه حجّت را بر او تمام کند و صدق عقیده‌اش را اثبات کند، آن را به تأیید حق تعالی می‌رساند و بدین ترتیب با احتجاج به آیه‌ای قرآنی، پادشاه را ملزم به پذیرش این امر می‌نماید. لذا هدف از احتجاج به آن، تأدیب مخاطب است تا متوجه پیامد این کار نادرست ـ اسراف ـ شده و از اسراف کاری بپرهیزد و میانه روی پیشه کند.

حکایت برادر ملک زاده با وزیر:

... و حراست ملک بچنین سیاست توان کرد که ما میکنیم و سلوک این طریقت مطابق شریعت و عقلست ... و بنگر که این معنی بر وفق کلام مجید چون آمد *وَ لَکُم فِی القِصاصِ حَیوةٌ*. (بقره / ۱۷۹) (خطیب رهبر، ۱۳۸۸: ۵۶)

متن کامل آیه: ***وَ لَکُم فِی القِصاصِ حَیاةٌ یا أُولِی‌الألباب لَعَلَّکُم تَتَّقُون.***

در روض‌الجنان این آیه چنین تفسیر شده است: حق تعالی باز نمود که در قصاص چه مصلحت شرعی و منفعت دینی است، گفت: *وَ لَکُم فِی القِصاصِ حَیاةٌ*. شما را در قصاص حیات و زندگانی است. معنی آن است که قصاص نهادم در شرع تا زاجر و مانع باشد که آن کسی که خواهد که کسی را به ناحق بکشد، چون از قصاص اندیشه کند، بترسد و منزجر شود، این قول عامّه مفسران است. سدّی گفت: مراد آن است که در قصاص حیات است، یعنی پیش از اسلام به یک مرد ده را و کمتر و بیشتر بکشتندی بگزاف، من قصاص نهادم بسویّت تا به نفسی بیشتر از نفسی نکشند، پس این قضیه موجب آن بود که در قصاص حیات باشد و در عموم لفظ قصاص هم قصاص نفس و هم قصاص جراح لازم باشد و صالح است دلالت هر مسأله که در او قصاص دعوی کنند از مسائل فقه مادام تا دلیلی

از آن منع نکند مخصّص و قوله: یا أولی‌الألباب، ای خداوندان خردها! این برای تخصیص کرد از میان دیگر نامها که عاقلان باشند که کارها به اندیشه کنند و از عواقب امور قتل و جرح بترسند، تا منع کند ایشان را از قتل و جرح، به خلاف آنان که عقل ندارند و عواقب نیندیشند. (روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القران، ج ۲، ص ۳۳۹)

این آیه به آیهٔ قصاص معروف است و در آن یکی از احکام مؤمنان بیان شده و قصاص بر کسی که نفسی را کشته، واجب گشته است. این آیه در مواردی به کار می‌رود که کسی قتل نفسی را مرتکب شده باشد و طبق صلاح دید حاکم شرع باید قصاص گردد، اما استفاده‌ای که در این حکایت از این آیه شد، نوعی سوء استفاده است، چرا که وزیر بدطینت برای توجیه قتل و کشتار بی‌حساب خود از بندگان خدا، به ظاهر این آیه احتجاج کرده و کار خود را شرعی جلوه می‌دهد، در حالی که این عمل او قتل نفس بوده و باید خودش مطابق مفاد این آیه، قصاص گردد.

حکایت پادشاه با فرزندانش:

در باب دوم مرزبان نامه، آنجا که پادشاه زمان مرگش فرا می‌رسد و فرزندانش را جمع می‌کند و نصیحت می‌نماید، می‌بینیم که آنها را از اسراف و تبذیر بر حذر می‌دارد و دلیلی قرآنی بر این سخن خود ذکر می‌کند و آن را به تأئید قران می‌رساند و می‌گوید:

... و باد دستی و تبذیر از جود و سخا مشمر، *إنَّ المُبَذِّرینَ کانُوا إخوانَ الشَّیاطین*.
(اسراء / ۲۷)

و در ادامه آنها را دعوت به اعتدال و میانه‌روی نموده و باز آیه‌ای قرآنی در تأیید این سخن ذکر می‌نماید و می‌گوید:

و بخل و امساک از کدخدائی مدان و عدالت میان هر دو صفت نگه داره ... که استاد سرای ازل این کدخدایی از بهر تو نیکو کردست و میزان تسویت هر دو بدست تو باز داده و *لاتَجعَل یَدَکَ مغلولةً إلی عُنُقِکَ وَ لاتَبسُطَها کُلَّ البَسط*.
(خطیب رهبر، ۱۳۸۸: ۹۹)

متن کامل آیه: ***إنَّ المُبَذِّرینَ کانُوا إخوانَ الشّیاطینِ وَ کانَ الشَّیطانُ لِرِّبهِ کَفُورا.***
(اسراء / ۲۷)

متن کامل آیه: ***لاتَجعَل یَدَکَ مغلولةً إلی عُنُقِکَ وَ لاتَبسُطَها کُلَّ البَسطِ فَتَقعُد مَلوماً مَحسُورا.***

میبیدی در باب شأن نزول این آیه می‌نویسد: سبب نزول این آیه آن بود که رسول خدای (ص) نشسته بود در جمع یاران که کودکی درآمد و گفت: مادر من از تو پیراهنی می‌خواهد، و بنزدیک رسول هیچ پیراهنی نبود مگر آنچه پوشیده بود، کودک را گفت آری پدید آید، وقتی دیگر بازآی. کودک بازگشت و با مادر گفت، مادر دیگر بار او را بفرستاد گفت: بگو آن پیراهن میخواهد که پوشیده‌ای. رسول خدا در خانه شد، پیراهن برکشید و بوی داد و عریان بنشست. وقت نماز درآمد، بلال بانگ نماز گفت و یاران همه منتظر، چون رسول خدا نیامد، همه دل مشغول شدند تا یکی از ایشان رفت و رسول را عریان دید! در آن حال جبرائیل آمد و آیت آورد: «*لاتجعل یدک مغلولةً إلی عُنُقِکَ* » اول او را نهی کرد از بخل و امساک از نفقه، می‌گوید چنان که نه یکبارگی دست از انفاق بر بند آریم مانند کسی که دست خویش با گردن خویش بسته بود و چنان نیز که از همه روی دست گشاده داری و گسترده یعنی که راه میانه گزین، نه اسراف و نه تقتیر. چنان که جای دیگر گفت: «*لم یُسرِفُوا وَ لَم یُقتِرُوا وَ کَانَ بینَ ذلِکَ قَواماً*» (فرقان/ ۶۷)

این دلیلیست که در انفاق راه اقتصاد رفتن نیکوترست توانگر بر قدر توانگری و درویش بر قدر درویشی ... .(کشف‌الاسرار و عدۀالابرار، ج ۵، ص ۵۴۵)

همانطور که ملاحظه می شود، زماینکه پادشاه می‌خواهد فرزندانش را نصیحت کند و راه و روش درست زندگی را به آنها بیاموزد، تمسک به تعالیم اسلامی کرده و با ذکر آیاتی از قرآن، فرزندانش را به شیوۀ صحیح زندگی فرا می‌خواند، لذا آیات احتجاج شده در این حکایت جهت تعلیم مخاطب به کار رفته‌اند.

حکایت پادشاه و دخترش:

در باب سوم مرزبان نامه، در گفتگوی بین پادشاه و دخترش، دختر پادشاه در ردّ ارزشمندی ثروت بعنوان معیار برای ازدواج، با احتجاج به آیه‌ای قرآنی، اصل و نسب و مال و ثروت را بی‌حاصل دانسته و می‌گوید:

> اگر کفاءت بملک و مال میجوئی از کفایت دورست؛ بهم کفوی من کسی شاید که آنچه او دارد، در جهان زوال نبیند و نقصان نپذیرد که مال اگر چه بسیار باشد، اینجا در معرض تلفست و بر گذار سیل حادث و وارث و آنچه از ثمرۀ منفعت خالی و نسب اینجایی ضمیمۀ حسب خود در حساب عقل نیاید و آنجا

از فایدهٔ اعتبار معطّل، *فَلا أنسابَ بَینَهُم یومئذٍ*. (مؤمنون / ۱۰۱) (مرزبان نامه، ۱۳۸۸: ۱۸۴)

متن کامل آیه: ***فَإذا نُفِخَ فِی‌الصُّورِ فَلا أنسابَ بَینَهُم یومئذٍ وَ لایَتساءَلون.***

سورآبادی در تفسیر این آیه می‌نویسد: *فَإذا نُفِخَ فِی الصُّورِ*: چون در دمند در صور و درآرند جانها را در کالبدها، فَلا أنسابَ بَینهُم یومئذٍ وَ لایَتساءَلُون: نسب نبود میان ایشان آن روز و نه پرسند یکدیگر را. سوال: ای نه پیغامبر علیه‌السلام گفت: کلَّ حَسَب وَ نَسَب یَنقطِع یومَ القِیامهٔ إلّا حَسَبی و نَسَبی، پس چرا در این ایت گفت *فَلا أنسابَ بَینَهُم یومئذٍ*، نسب نبود آن روز. جواب گوییم آن کافران را می‌گوید *فَلا أنسابَ بَینَهُم* نه مؤمنان را، و گفته‌اند معناه، *فلا یَنفعُ الأنسابَ بَینَهُم بِغیرِ تَقوی*. و لایتساءلون و نپرسند یکدیگر را از نسب، و گفته‌اند معناه: نپرسند ایشان را که چه کردید، زیرا که کردهٔ ایشان بر ایشان ظاهر بود ... . (تفسیر سورابادی، ج ۳، ص ۱۶۵۴)

در این حکایت، دختر پادشاه در برابر این استدلال پادشاه که داشتن اصل و نسب خوب و ثروت فراوان معیار مهم و ارزشمندی برای ازدواج است، با توسل به آیه‌ای قرآنی، ارزش این دو را زیر سوال برده و آنها را امری بی ارزش و گذرا می‌داند و برای اثبات درستی عقیدهٔ خود، احتجاج به آیه‌ای قرآنی می‌کند تا این نظر خود را به اثبات کلام وحیانی برساند. هر چند این آیه، ارزش نسب و مال و ثروت را در روز قیامت، هیچ می‌شمارد، اما از همین جا می‌توان فهمید که اینها اموری ناپایدارند و فخرفروشی به آن در دنیا بی نتیجه است و نباید دلبستهٔ اینها شد. هدف از کاربرد این آیه در حکایت مذکور، تأدیب مخاطب است تا متنبّه شده و از عقیدهٔ باطل خود بازگردد.

حکایت دادمه با پادشاه:

در باب پنجم مرزبان نامه، دادمه، سخن گفتن با پادشاه را به شیوه‌ای خاص درست می‌داند و معتقد است که آداب مجادله را باید رعایت نمود و برای اثبات درستی سخنش آیه‌ای قرانی را بعنوان دلیل ذکر نموده و می‌گوید:

> و هنجار سخن گفتن را با پادشاهان طریقتی خاصّست و نسقی جداگانه و مجاری آن مکالمت را اگرچ زبان جاری و دل مجتری یاری گر بوده باید که هنگام تمشیت کار فخاصّه بر خلاف ارادت او لختی با او گردد و بعضی بصاع او پیماید

و اگر خود همه باد باشد، و *جادَلهُم بِالّتی هِیَ أحسنُ* اشارت است به چنین مقامی ... . (خطیب رهبر، ۱۳۸۸: ۳۳۷)

متن کامل آیه: ***أدعُ إلی سَبیلِ رِّبکَ بِالحکمةِ وَ الموعظةِ الحَسنةِ وَ جادَلهُم بِالّتی هِیَ أحسنُ إنَّ رَّبکَ هُو أعلمُ بِمَن ضَّلَ عَن سَبیلِهِ وَ هُو أعلمُ بِالمُهتَدینَ.*** (نحل / ۲۷)

میبدی در تفسیر این آیه، بحثی مفصل در مورد جدال می‌کند و می‌گوید: «*أدعُ إلی سَبیلِ رِّبکَ*» ... ای محمد خلق خدای را بر اسلام و دین حق خوان، ـ سبیل ـ اینجا به معنی دین است ...، «*بِالحِکمَةِ وَ المُوعِظةِ الحَسَنةِ*»، حکمت اینجا سنت مصطفی است (ص) و موعظه حسنهٔ قرآنست. هر جای کتاب با حکمت بهم کرد و اینجا موعظت با حکمت بهم کرد، این موعظت همان کتابست که جایهای دیگر گفت. گفته‌اند حکمت قرآن است و موعظت آن پندها که در قرآنست از امر و نهی و حلال و حرام و عبرتها که نموده و بیان کرده و در قرآن حکمتست بمعنی فهم و علم ... «*وَ جادَلهُم بِالّتی هِیَ أحسنُ*» ـ جدال ـ در قرآن بر دو وجه است: یکی بمعنی لجاج و ستیز، کقوله «ولا جدال فی الحج» (بقره / ۱۹۷) ... دیگر وجه جدالست بمعنی خصومت، کقوله «و هم یجادلون فی الله» (رعد / ۱۳) (کشف‌الاسرار و عدهٔالابرار، ج ۵، ص ۴۷۰ و ۴۷۱)

اما مجادله در این آیه به معنی بحث و گفتگو و اثبات سخن حق است. خداوند به رسولش دستور می‌دهد تا در راه حق و برای اثبات سخن حق، به شیوه‌ای نیکو ـ جدال أحسن ـ مجادله کند. این آیه قابل تعمیم بود و آموزشی است برای مؤمنین که در برابر سخن ناحق کافران و دشمنان سکوت نکرده و با رعایت موازین ادب و احترام و با تمسک به شیوه‌ای قرآنی، برای دفاع از حق به مجادله بپردازند. آداب مجادله به شکل‌های مختلف کلامی و عملی در قرآن آموزش داده شده و خداوند با ذکر حکایت انبیاء و شیوهٔ مناظره و مجادله آنها شیوه‌های مجادله را به بندگانش می‌آموزد.

هدف از احتجاج به آیه مذکور در این حکایت، تعلیم مخاطب است.

حکایت پادشاه و دادمه:

در باب پنجم از مرزبان نامه، جایی که پادشاه با وساطت داستان، از گناه دادمه می‌گذرد و او را عفو می‌نماید، دلیلی قرآنی بر این عفو و گذشت خود ذکر می‌کند و به کار خود حجّیت می‌بخشد و می‌گوید:

شهریار عاطفتی شاهانه فرمود و نواختی نمود که راه انبساط او در پیش بساط خدمت گشاده شد. پس گفت: ما عورت گناه دادمه بستر کرامت پوشانیدیم و از کرده و گفتهٔ او درگذشتیم، *وَ أخفِض جَناحَکَ لِمَن إتَّبعکَ مِنَ المُومِنینَ*. (مرزبان نامه، ۱۳۸۸: ۳۴۱)

متن کامل آیه: ***وَ أخفِض جَناحَکَ لِمَن إتَّبعکَ مِنَ المُومِنین***. (شعراء / ۲۱۵)

میبدی در تفسیر این آیه می‌نویسد: *وَ أخفِض جَناحَکَ لِمَن إتَّبعکَ مِنَ المُومِنین*، «: هذا مُفَسِر فِی سورهٔ بَنی اِسرائیل وَ مُکرَّر فِی سورهٔ الحجر، أی لَهُم جانِبَک وَ تَواضُع لَهُم وَ لاتَکبُّرَ عَلیهِم وَ هو نَظیرٌ قوله: وَ لو کُنتُ فَظّا غَلیظَ القَلبِ لَانفَضّلوا مِن حُولِکَ». (کشف‌الاسرار و عدهٔ‌الابرار، ج ۷، ص ۱۶۴)

در این حکایت، دلیلی که پادشاه برای عفو و گذشت خود ذکر می‌کند، دلیلی قرآنی است و او در واقع در این کار خود ـ عفو دادمه ـ از اسلوب قرآنی پیروی کرده و طبق فرمایش خداوند از گناه بندهٔ خدا گذشته است.

در آیه‌ای که به آن احتجاج شده طریقهٔ سازش و اغماض به بندگان آموزش داده می شود و با این کار آنها را دعوت به زندگی مسالحت آمیز می‌نماید. هدف از کاربرد این آیه، تأکید بر گذشت و بخشش است و اینکه پیروی از تعالیم اسلامی منجر به بهبود شیوهٔ زندگی اجتماعی می‌شود.

حکایت خرگوش و زیرک:

در باب ششم از مرزبان نامه آنجا که کبوتر به رسالت از طرف زیرک نزد حیوانات دیگر می‌رود تا آنها را مطیع او کند، همه قبول می‌کنند ولی خرگوش زیرک به مخالفت می‌پردازد و با احتجاج به آیه‌ای قرآنی مبنی بر اینکه از پلیدی جز پلیدی نزاید، انقیاد از زیرک را که سگی بیش نیست خلاف عقل و شرع قلمداد کرده و می‌گوید:

... عجب از شما ابلهان میدارم که بی اندیشه بر چنین کاری اجماع و اتفاق روا می‌دارید و نمی‌دانید که مردم هنگام مداجات چون بمهاجات یکدگر را بنکوهند، بسگ مانند کنند و بخساست و فرومایگی او مثل زنند ... و از لوازم استعداد

پادشاهی اول نسبی طاهر است که اگر ندارد، هر چه از او آید، بنوعی از نقصان آلوده باشد، چه هرگز از منبت سیر و راسن سرو و یاسمن نروید و از مغرس خیزران خیری و ضیمران برنیاید، *وَ الَّذی خُبثَ لایَخرُجُ إلّا نَکِداً*. (مرزبان نامه، ۱۳۸۸: ۴۲۴)

متن کامل آیه: ***وَ البَلَد الطَّیِّبُ یخرُجُ نَباتُهُ بِإذنِ رَبِّه وَ الَّذی خُبثَ لایَخرُجُ إلّا نَکِداً کَذالِکَ نُصرِّفُ الآیاتِ لِقَوم یَشکُرونَ.*** (اعراف / ۵۸)

سورآبادی در تفسیر بخش دوم این آیه که در حکایت احتجاج شده می‌نویسد: «*وَ الَّذی خُبثَ لایَخرُجُ إلّا نَکِداً*: و آن زمین که بدو شوریده بود بیرون نیاید نبات آن مگر اندکی به دشخواری. این مثل نیکبخت و بدبخت است، از نیک بخت طاعت و خیر بحاصل آید به طوع و رغبت و آن که بدبخت بود از وی طاعت نیاید مگر اندکی به کراهیت یا به عادت و آنچه بحاصل آید بر ندهد ... . (تفسیر سورآبادی، ج ۲، ص ۷۵۸)

همانطور که ملاحظه می‌شود، این آیه در مورد مسئله‌ای غیر از آنچه که در حکایت مطرح است، می‌باشد و در واقع خرگوش در این حکایت، بخشی از این آیه را برداشته و در راستای تحقّق هدف خود، از آن استفادهٔ ابزاری کرده و از این آیه در جایگاهی غیر از آنچه که در مورد آن صحبت می‌کند، استفاده کرده است. البته همانطور که سورآبادی هم اشاره کرده، این آیه می‌تواند تمثیلی باشد برای موارد مشابه و در این صورت مسئله‌ای هم که در حکایت مطرح می‌شود، می‌تواند در این حیطه قرار بگیرد و پلیدی ذات سگ را به زمینی می‌توان تشبیه کرد که در آن هیچ ثمره و حاصلی به دست نمی‌آید. در واقع استفاده‌ای که خرگوش از این آیه کرده، استفادهٔ تمثیلی از آیه است که اسلوبی قرآنی دارد و خداوند هم چنین استفاده‌هایی از آیات نموده است.

احتجاج به آیه جهت تأدیب مخاطب است، تا بداند که بدی حاصلی جز بدی ندارد و نیکی سرانجامش نیکی است.

حکایت مَلِک و شتر:

در باب هشتم مرزبان نامه، در گفتگویی که بین خرس و مَلِک رخ می‌دهد، خرس دلیل بی پروایی شتر را نسبت به ملک از جهل او دانسته و با احتجاج به آیه‌ای قرآنی درستی سخن خود را چنین حجیت می‌بخشد:

خرس گفت: ای مَلِک، گفته‌اند: دانا بچشم نادان حقیرتر از آن باشد که نادان بچشم دانا، این شتر معرفتی ندارد که بدان ترا شناسد ... و آنچه داناترین خلق از خود خبر می‌دهد: *أَنَا أَعرَفُکُم بِاللهِ وَ أَخشَاکُم عَنِ اللهِ* ... و نصّ تنزیل عزّ من قائل، ازین حکایت میکند، حیث قال: *إِنَّما یَخشَی اللهَ مِن عِبادِهِ العُلَماءُ*. (مرزبان نامه، ۱۳۸۸: ۶۰۹)

متن کامل آیه: ***وَ مِنَ النّاسِ وَ الدّوّابِ وَ الأنعامِ مُختلِفٌ أَلوانُهُ کَذلِکَ إِنَّما یَخشَی اللهَ مِن عِبادِهِ العُلَماءُ إِنَّ اللهَ عَزیزٌ غَفور***. (فاطر / ۲۸)

در روض‌الجنان، در تفسیر این بخش از آیه که می‌فرماید: *إِنَّما یَخشَی اللهَ مِن عِبادِهِ العُلَماءُ*، آمده است: و روایت کردند از عمر بن عبدالعزیز و ابوحنیفه که ایشان خواندند: إنّما یخشی الله من عباده العلماء، که بمعنی یعلم و یختار، برعکس به رفع «الله» و نصب «علماء» یعنی خدای داند عالمان را و یا خدا اختیار کند عالمان را. و قرائت صحیح آن است که عامّهٔ قرّاء برآنند. و در خبر آمده است که رسول ـ علیه‌السلام ـ گفت: *أَعلَمُهُم بِاللهِ أَشَدُّهُم لَه خَشیَةً*، خدای را آن کس بهتر شناسد که از او بهتر ترسد. و مسروق گفت: مرد را علم آن بس باشد که از خدای ترسد. و جهل آن بس باشد که به عمل خود معجب بود ... . (روض‌الجنان و روح‌الجنان فی تفسیر القرآن، ج ۱۶، ص ۱۰۶)

معنایی که از کلمهٔ خشیهٔ در این حکایت مد نظر بود، به همان معنی نخستین ـ ترس از خدا ـ می‌باشد و منظور خرس از احتجاج به این آیه، اثبات نادانی شتر بخاطر بی پروایی‌اش می‌باشد که چون وی نادان است و مقام شاه را نمی‌شناسد، از او واهمه‌ای ندارد و همین مفهوم در قرآن نیز ذکر شده است.

هدف از استعمال آیهٔ مذکور در این حکایت تأکید بر نادانی شتر می‌باشد. در واقع خرس که از شتر کینه به دل دارد و می‌خواهد او را از چشم شیر بیاندازد و در واقع در پی دو به هم زنی است، برای اینکه این عمل زشت خود را در پوشش شرعی قرار دهد و شیر متوجه نیّت پلید او نگردد، احتجاج به آیه‌ای قرآنی می‌کند تا به کلام خود در باب شتر حجّیت بخشد.

نتیجه‌گیری

کلیله و دمنه و مرزبان نامه جزء بهترین و زیباترین متون منثور فارسی هستند که مشحون از آیات و روایات بوده و منعکس‌کنندهٔ فرهنگ و آموزه‌های اسلامی می باشند و جای جای

آن ها بازتاب کلام وحیانی است. در این کتب ارزنده گذشته از موارد فراوان تلمیح و تضمین و اقتباس و ... که رایج‌ترین شیوه‌های کاربرد آیات و احادیث است، در مجادلات رخ داده میان شخصیت‌های حکایات، گاه به مواردی برمی‌خوریم که یکی از طرفین برای اتمام بحث و اثبات صدق ادعای خود، به آیه‌ای قرآنی احتجاج می‌کند و بدین طریق از حجّیت قرآن برایی حجّیت بخشی به اثر خود بهره می‌برد. در یک تقسیم بندی کلی می توان اذعان داشت که در ۵ حکایت از کلیله و دمنه و ۸ حکایت از مرزبان نامه به منظور حجّیت بخشی به کلام و غلبه بر طرف مجادله از آیات قرآنی بهره برده شده و در تمامی موارد مذکور فرد احتجاج کننده از این طریق بر کلام خود صحه گذشته و راه مجادله را بر طرف مقابل خود بسته است. لذا می توان با توجه از این گونه کاربرد ایات در متون ارزشمندی چون کلیله و دمنه و مرزبان نامه، به این مهم دست یافت که استفاده از آیات قرآنی که نمونهٔ اعلای فصاحت و بلاغت محسوب می شود، صرفاً جهت زیبایی ظاهری کلام و تزیین آن نبوده و تاکید بر تقویت معانی از اغراض اصلی این نویسندگان که قلمی توانا در نگارش داشته اند محسوب می شود.

فهرست منابع

۱. ***قرآن کریم***

۲. ابوالفتوح رازی، حسین بن علی (۱۴۰۸). ***روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر قرآن***، به تحقیق محمد جعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح. مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.

۳. بستانی، فؤاد أفرام (۱۹۵۸). ***دائرة المعارف***. بیروت.

۴. عمروبن بحر جاحظ (۱۳۱۱) ***البیان والتبیین***. قاهره: چاپ حسن افندی فاکهانی.

۵. جوادی، احمد صدر (۱۳۷۵). ***دائرالمعارف تشیع***. با همکاری کامران فانی و بهاءالدین خرمشاهی. تهران: شهید سید محبی.

۶. حسینی دشتی، سیدمصطفی (۱۳۸۵). ***دائرةالمعارف جامع اسلامی***. ج۱. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی آرایه.

۷. حلبی، علی اصغر (۱۳۷۱). ***تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی***. تهران: انتشارات اساطیر.

۸. خاتمی، احمد (۱۳۸۶). ***فرهنگنامه موضوعی قرآن کریم***. چاپ سوم. تهران: دفترنشر فرهنگ.

۹. سورآبادی، ابوبکر عتیق بن محمد (۱۳۸۰). ***تفسیر سورآبادی***. به تحقیق علی اکبر سعیدی سیرجانی. تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۰. طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۶۳). ***تفسیر المیزان***، مترجم سید محمد باقر موسوی همدانی، تهران: محمدی.

۱۱. طبرسی، ابومنصوراحمدبن علی بن ابی طالب (۱۳۸۵). ***احتجاج***. ترجمهٔ بهراد جعفری. چاپ دوم. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۱۲. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۷۳). اخلاق ناصری. توضیح و تنقیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. چاپ پنجم. تهران: خوارزمی.

۱۳. مرزبان بن رستم (۱۳۸۸) ***مرزبان نامه***. به تصحیح خلیل خطیب رهبر. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۱۴. مظفر، محمدرضا (۱۴۰۸). ***اصول الفقه***. قم: انتشارات اسماعیلیان.

۱۵. مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴). ***تفسیر نمونه***. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۱۶. موسوی همدانی، سید محمد باقر (۱۳۷۴). ***ترجمه تفسیر المیزان***. چاپ پنجم. قم: انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
۱۷. مؤید شیرازی، سیدجعفر (۱۳۵۴). «تأثیر قرآن و حدیث بر آثار سعدی». ***مجلهٔ گوهر***، شمارهٔ ۳۵، ص ۹۱۹-۹۱۶.
۱۸. نصرالله منشی [ابوالمعالی] (۱۳۸۶). ***کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: امیرکبیر.

تحلیل تطبیقی ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز در دو نمایشنامهٔ فارسی و عربی نوجوان: «راز درخت مقدّس» و «قصهٔ کلیله ودمنه»

از داوود کیانیان و روضهٔ فهیم محمد الفرخ الهدهد

شادی شجیعی[۱]
دکتر مریم جلالی[۲]
دکتر مهدخت پورخالقی چترودی[۳]

چکیده

در این جستار ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز (الحُبکَه) در دو نمایشنامه از داوود کیانیان نویسندهٔ ایرانی نمایشنامهٔ «راز درخت مقدّس» و روضهٔ فهیم محمد الفرخ الهدهد نویسندهٔ اردنی نمایشنامهٔ «قصهٔ کلیله ودمنه»، انتخاب و تحلیل شده است. نمایشنامه‌های مذکور برای گروه سنی نوجوان به نگارش درآمده و هر دو نمایشنامه از کلیله و دمنهٔ ابن مقفع اقتباس‌شده است. روش پژوهش از منظر ماهیت، توصیفی_مقایسه‌ای است و مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی مدّ نظر است. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان امروزه به سوی مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی سوق پیدا کرده است. آن چه در این مکتب اصالت دارد، اصل تشابه و همانندی است. بنابراین در این جستار به صورت تطبیقی، تفاوت‌ها، تشابه‌ها، ساختار مناسب‌تر و ویژگی‌های مطلوب‌تر نمایشنامهٔ نوجوان بر اساس مبانی نظری نمایشنامه‌کاوی نقد شده است. مدت زمان اجرا، وقایع هر صحنه، شدت آشفتگی، بحران و... از جملهٔ ساخت‌مایه‌های نمایشی‌سازی هستند که در نمایشنامه‌های مذکور در جایگاه خود اصولی به کار رفته‌اند و متناسب مخاطب کودک و نوجوان هستند.

کلید واژه: ادبیات تطبیقی، کلیله و دمنه، کودک و نوجوان، ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز

۱-دانشجوی کارشناسی ارشدگرایش ادبیات تطبیقی دانشگاه فردوسی مشهد
۲-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
۳-استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

آفرینندهٔ اثرادبی با عمل خویش یک هدف زیباشناسانهٔ خاص، یا اهداف کاربردی و تربیتی همراه با نمودهای زیبایی را مورد هدف قرار می‌دهد، و همچنین ممکن است به اتّفاقات واقعی یا تخیلی نیز اشاره کند و آنها را اتفاقی جلوه دهد که در همان لحظه دربرابر مخاطب رخ داده است، یا فرصتی برایش پیش آید تا آنرا حس کند و به آن بیاندیشد، و یا آن حادثه ابزاری برای بیان نثر و شعر و نمایش‌نامه و تصویرگری، و امر خیالی می‌گردد، که هریک از این موارد دارای نیازمندی‌ها و نیز فنون مخصوص به خود می‌باشد، و رسم ورسوم وعادت‌های به ارث رسیده، نقش خود را درتثبیت این نمونه ها به خوبی ایفا می‌کنند.

یکی از شیوه‌های آفرینش اثر اقتباس است. در این‌باره هنرمند سعی دارد تا از پیش اثر شکل یا مفهوم را اخذ کند یا تبدیل از شکلی به شکل دیگر کند و آن را سازگار با شرایط مخاطب ارائه دهد. اقتباس از داستان برای خلق جدید، ابزارهای ساختاری خاص خود را دارد. ابزارهایی همچون شخصیّت، طرح، داستان، فضاسازی، کشمکش، به طور مشترک در هنرهایی همچون داستان نویسی، نمایشنامه نویسی و فیلمنامه نویسی وجود دارند (جلالی، ۱۳۹۵: ۳۳-۳۷). نویسندهٔ یک متن دراماتیک که با تکیه بر اقتباس پیش می‌رود، هم باید انتخاب کند وهم انتخاب‌های خود را وحدت ببخشد. بنابراین در ادبیات دراماتیک، ساختار بسیار مهم است.

متن نمایشی، هنری ناتمام است که با اجرای روی صحنه تمام و کامل می‌شود. خواننده هنگام مطالعهٔ نمایشنامه، نمایش را در ذهن خود تصور می‌کند. زیرا متن به‌قصد اجرا نوشته شده است. این یک ویژگی منحصربه‌فرد متن نمایشی است که در متن پویندگی به‌وجود می‌آورد. زمان کلی اجرا و زمان اجرای هر صحنه باید با توجه به سبک نمایش، تنظیم شود. اتفاقاتی که در هر صحنه رخ می‌دهد، باید به‌طور دقیق برنامه‌ریزی شود. ساختار نمایشی، زیربنا و پیکرهٔ اصلی نمایش است که به اتفاقات هر صحنه و کنش شخصیّت‌ها شکل می‌دهد و تمام عناصر نمایش را تنظیم می‌کند.

«ساختار نمایشی به این ترتیب یک نظام است؛ نظم و ترتیب معین است که وقایع داستان بر اساس آن تنظیم می‌شود و یکی پس از دیگری در مکان معین خود قرار می‌گیرد تا از طریق فعل و انفعالی درونی که بین پاره‌های گوناگون آن برقرار می‌شود، به ایجاد

ارتباطی معین با مخاطب بپردازد و همچون پدیده‌ای زنده و پویا به حرکت خود در ذهن او ادامه دهد» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۶۰). نویسندهٔ نمایشنامه گاه مادهٔ نگارش خود را از متون کهن یا اسطوره‌ها یا زندگی اطرافش برمی‌گزیند. در این جستار مادهٔ نگارش هر دونویسنده از کلیله و دمنهٔ ابن مقفع است و ساختار نمایشی (الحُبکَه) یا ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز در دو نمایشنامهٔ فارسی و عربی کودک و نوجوان به‌صورت تطبیقی و بر اساس مبانی نمایشنامه‌کاوی تحلیل شده است. روش تحقیق از منظر ماهیت پژوهش توصیفی-مقایسه‌ای است.

ادبیّات تطبیقی از جمله شاخه‌های مهم ادبیّات در جهان امروز محسوب می‌شود که بر اساس ادبیّات ملّت‌های گوناگون به صورت مکتب‌ها و نظریّه‌های مختلفی ارائه شده‌است. اصطلاح ادبیات تطبیقی نخست به معنای مطالعهٔ ادبیات شفاهی بخصوص مایه‌های قصّه-های عامیانه و کوچ آن‌هاست. معنای دیگر ادبیات تطبیقی آن را به مطالعهٔ ارتباط‌های ادبی دو یا چند قوم منحصر می‌کند (ولک، رنه و دیگران، ۱۳۷۳ : ۴۳).

از دیدگاه ندا بررسی ادبیات تطبیقی در عرصهٔ ملی، آشنایی با ادبیات بیگانگان و مقایسهٔ آن با ادبیات خویش به کاهش تعصب بی‌مورد نسبت به زبان و ادبیات ملی می‌انجامد. از دیگر فواید ادبیات تطبیقی توانایی و مهارتی است که در اختیار پژوهشگر می‌نهد تا او بتواند هرآنچه را که اصیل و بومی است از اندیشه و فرهنگ بیگانه بازشناسد. افزایش تفاهم و نزدیکی میان ملل از رهگذر آشنایی با آیین‌ها، شیوهٔ اندیشه، آرمان‌های ملی، رنج‌های میهنی، منافع متقابل از طریق داد و ستد و اثرپذیری و اثرگذاری از جمله مزایای ادبیات تطبیقی است. اما تمام پژوهشگران در این گفتار اتفاق نظر دارند که رسالت پژوهش‌های تطبیقی در درجهٔ نخست غنی‌سازی ادبیات ملی از رهگذر بهره‌گیری از ادبیات بیگانه است (ندا ، ۱۳۸۷: ۳۵).

در مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی خلاف مکتب فرانسه به اصل تأثیر و تأثر توجهی نمی‌شود. آن چه در این مکتب اصالت دارد، اصل تشابه و همانندی است. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان نیز امروزه به سوی مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی سوق پیدا کرده است. در پژوهش‌های تطبیقی ادبیات کودک و نوجوان نباید از روش‌های عمومی تطبیقی گذشته استفاده کرد. این روش‌ها چندی است که تا حدی کنار گذاشته شده است. ادبیات کودک به‌وسیله بزرگسالان برای کودکان نوشته شده است و خواننده و

نویسنده در این ارتباط با یکدیگر همسان نیستند. ادبیات کودک به‌طور ویژه باید رویکرد تطبیقی خاص خود را داشته باشد. رویکردی که در بسیاری موارد با جریان عمدهٔ ادبیات تطبیقی تفاوت دارد. تا کنون رویکردهای تطبیقی ادبیات کودک فراگیر نبوده است و اطلاعات کامل و واحدی ندارد (سالیوان، ۲۰۰۵: ۱). کتاب «ادبیات تطبیقی کودک و نوجوان» سالیوان[1] نخستین پژوهش متفاوت در ادبیات تطبیقی کودک است که قصد ساختن زیرساخت‌های این رویکرد را دارد.

نمایشنامه و به تبع آن اجرای نمایش سهم به‌سزایی در شکل‌گیری شخصیّت کودک دارد. ساختار نمایشنامهٔ کودک و نوجوان هم باید با ساختار ذهنی این گروه سنی هماهنگ شود و هم با ساختارهای استاندارد مطابق باشد. به گونه‌ای که قدرت درک و توان و ظرفیت او را جوابگو باشد. مدت زمان اجرا، وقایع هر صحنه، شدت آشفتگی و بحران، تعلیق و... همگی باید مطابق نیازهای کودک تنظیم شود.

جنبهٔ آموزشی و تفریحی نمایشنامه برای کودک بسیار زیاد است. کودکان می‌توانند شادترین لحظات خود را هنگام تماشای نمایش سپری کنند. همچنین اصلاح رفتار و یادگیری انتخاب‌های درست در زندگی، هنگام مشاهدهٔ نمایش برای کودکان امکان‌پذیر است. سالن تئاتر محیطی اجتماعی است که صحنه‌های زندگی را بازسازی می‌کند و کودک از طریق قرار گرفتن در موقعیّت‌های مختلف، شکل سالمی از زیستن را می‌آموزد. «مهم‌ترین درسی که طفل در طول زندگی‌اش فرا می‌گیرد آن است که چگونه به شکلی سالم (به دور از انحرافات) در جامعه زندگی کند» (العاصی، ۱۳۸۶: ۸). در نمایش، کودک همراه با بازی و سرگرمی و به‌صورت غیرمستقیم با مفاهیم زیادی آشنا می‌شود. از همین رو نویسندگان نمایشنامه باید بدانند که کاربرد چه ساختارهایی در نمایشنامه‌نویسی برای کودکان لذت‌بخش‌تر است.

ابعاد سرگرم‌کننده و جذّاب نمایش به‌هیچ‌وجه کمتر از ابعاد آموزندهٔ آن نیست. کودک در لحظات شادی و بازی، به رشد می‌رسد و تکامل می‌یابد. و ابعاد سرگرم‌کننده از طریق ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز تدوین می‌یابد. در این میان گروه سنی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این دو نمایشنامه برای کودک و نوجوان، گروه سنی ج، نوشته شده است. پس از ده‌سالگی کودک درک روشن‌تری از مفهوم زمان و مکان دارد و به تاریخ توجّه

[1] Emer O'Sullivan

بیشتری پیدا می‌کند. لذا داستان‌های تاریخی را در گروه علاقه‌مندی‌هایش جای می‌دهد. همچنین به دنبال یافتن شخصیّت خود و ارزش‌هاست (حجازی، ۱۳۸۸: ۷۹). آن‌ها در این سنین احتیاج به یاری در جهت حلّ مسائل و دوری از تعصّب دارند و عضویّت در گروه‌ها و شرکت در بحث‌های مناسب ، آنها را در ایجاد ارتباط موفّق با سایر هم‌دوره‌ای‌هایشان کمک می‌کند.

داوود کیانیان (تهران،۱۹۴۱ م.) نویسندهٔ نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس و روضهٔ فهیم محمد الفرخ الهدهد (فلسطین،۱۹۴۰ م.) نویسندهٔ نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله ودمنه است. تخصص داوود کیانیان نمایشنامه نویسی، کارگردانی، تدریس تئاتر و نمایش خلاق کودکان و نوجوانان است. نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس در سال ۱۳۶۶ دیپلم افتخار از جشنواره تئاتر فجر دریافت کرد. روضه فرخ هدهد نیز نمایشنامه نویس برجسته، کارگردان و مدرس تئاتر کودکان و نوجوانان می‌باشد.

در این قسمت خلاصه‌ای از دو نمایشنامه را به همراه مهم‌ترین توضیحات صحنه‌ای آورده‌ایم، و سپس ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز در آثار مذکور به‌صورت مجزا بررسی و پس از آن تطبیق داده شده است.

خلاصهٔ نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس:

دو مرد گنجی قدیمی را از زیر زمین پیدا می‌کنند. شب‌هنگام کنار درختی می‌رسند که مردم آن را مقدّس می‌پنداشته و نخ‌های زیادی به آن می‌بسته‌اند. برای استراحت آن‌جا می‌مانند و تصمیم می‌گیرند که گنج را برای در امان ماندن از دست دزدان، درون حفرهٔ داخل درخت پنهان کنند. کمی نمی‌گذرد که نفس اماره یا همان شیطان درونشان به سراغشان می‌آید و وسوسهٔ خیانت را در سرشان می‌اندازد. شریک اول اغوا نمی‌شود ولی شریک دوم سرانجام می‌پذیرد و تصمیم به ربودن همهٔ گنج می‌گیرد. فردای آن روز هر دو آن محل را ترک می‌کنند، شب که فرامی‌رسد، شریک دوم بازمی‌گردد و گنج را می-رباید. اما باز هم شیطان درون او را رها نمی‌کند و وسوسهٔ شوم دیگری در سرش می‌اندازد و دو راه پیش رویش می‌گذارد؛ کشتن شریک اول یا اتهام دزدی به او. و البته کارش را هم به این صورت توجیه می‌کند که اگر به شریکش اتهام دزدی نزند، خودش متهم می‌شود. پس یا باید او را بکشد یا باید با نقشه‌ای جدید تهمت دزدی بزند. باز هم شریک دوم می‌پذیرد و با ادعای اینکه درخت مقدّس گواهی داده که شریکش سارق است، به نزد

قاضی می‌رود. صبح روز بعد، قاضی و جمعی از مردم به کنار درخت می‌روند تا شریک دوم، ادعایش را ثابت کند. شریک دوم از درخت ملتماسانه می‌خواهد که آبرویش را حفظ کند و گواهی بدهد. ناگهان از درخت صدایی بلند می‌شود و مردم بیش از پیش به مقدّس بودن درخت پی می‌برند و از قاضی می‌خواهند که خائن را اعدام کند اما قاضی که فرد دوراندیش و زیرکی است، از مردم می‌خواهد که به تصمیمش احترام بگذارند و هیزم بیاورند و درخت را آتش بزنند تا شیاطین خفته در درخت بیرون بیایند و حقیقت آشکار شود. مردم نیز به‌خاطر اعتماد دیرینه‌ای که به قاضی دارند، خلاف میل باطنی خود می-پذیرند و هیزم جمع می‌کنند اما قبل از اینکه درخت را به آتش بکشند، مرد فقیری با لباسهای کهنه و پاره از داخل حفرهٔ درخت بیرون می‌آید و نقشهٔ شریک دوم را آشکار می‌کند. قاضی شهر گنج را از شریک دوم که در جای دیگری پنهان کرده بود، می‌گیرد و به شریک اول می‌دهد اما شریک اول گنج را نصف می‌کند و به شریک خائنش می‌دهد و از گناهش نیز درمی‌گذرد. در صحنهٔ پایانی، شریک دوم خود را دار می‌زند و از درون لاشهٔ بی‌جانش، دوباره زنده می‌شود و بیرون می‌آید با لباسی مثل لباس شریک اول و چهره‌ای زیبا. پس از آن داخل چشمه می‌رود تا خود را پاک کند. شریک اول نیز از داخل جعبهٔ گنج، لباسی جواهرنشان درمی‌آورد تا بر تن شریکش بپوشاند.

خلاصهٔ نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله و دمنه

این نمایشنامه بر اساس مقدمهٔ کتاب کلیله و دمنه نوشته شده است. صحنهٔ آغازین نمایش در قصر «دبشلیم» ،پادشاه هند، است. فرماندهٔ سپاه که از جنگ برگشته، نزد شاه حاضر می‌شود و از یک پیروزی بزرگ با غنایم فراوان خبر می‌دهد. شاه با وجود اینکه خوشحال شده، به فکر فرومی‌رود و فرمانده را مرخص می‌کند. وزیر به شدت متعجب می‌شود و علت تفکرات شاه را از او می‌پرسد. شاه به وزیر می‌گوید که وسعت پادشاهی و غنایم فراوان روزی از بین می‌روند اما باید به فکر چیزی باشیم که از بین نمی‌رود. شاه در پیش وزیر از کتابی صحبت می‌کند که از هر پیروزی و ثروتی ارزشمندتر است و نابود نمی‌شود. سپس به وزیر دستور می‌دهد که فیلسوف بیدبا را که از هر فیلسوف و دانشمندی برتر است، نزد او حاضر کند. در پردهٔ دوم وزیر با اصرار فراوان فیلسوف را که در صومعه‌اش در تنهایی و سکوت مشغول عبادت بود، نزد شاه می‌آورد. شاه نیز سفارش کتاب را به فیلسوف می‌دهد. کتابی که نظیرش را کسی در جهان ندیده باشد و حکومتش را جاودانه کند.

کتابی که برای عام و خاص مفید باشد و تمام اقشار جامعه بتوانند از آن بهره ببرند. سپس برای فیلسوف زمان یک‌ساله‌ای تعیین می‌کند تا بتواند در تنهایی کامل کتاب را تمام کند. در انتهای این پرده حیوانات جنگل به صحنه می‌آیند و با آهنگ و حرکت، قصیدهٔ مدِّ نظر را می‌خوانند. در پردهٔ آخر که از نظر زمانی یک سال پس از آن واقعه است، گروهی از افراد حکومتی، سپاهیان، مردم عادی و کودکان را می‌بینیم که در انتظار ورود حاکم هستند. پس از چندی حاکم وارد می‌شود. فیلسوف بیدبا هم به صحنه می‌آید. هنگامی‌که همگی در جای خود مستقر شدند، وزیر با صدای بلند فیلسوف را مورد خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که از کتابش رونمایی کند. فیلسوف کتاب را باز می‌کند و از قصّه‌ای از کلیله و دمنه را می‌خواند: شیر بزرگی در جنگلی بود و در کنار او حیوانات بسیاری زندگی می‌کردند. همچنین دو شغال به نام‌های کلیله و دمنه که صاحب علم و ادب فراوانی بودند. سپس به شیوهٔ داستان در داستان کلیله و دمنه، داستانی را می‌خواند که کلیله برای دمنه تعریف می‌کند. هنگامی‌که داستان تمام می‌شود، جمعیت مردم، فیلسوف را تحسین می‌کنند. شاه نیز که بسیار از داستان لذت برده، از فیلسوف می‌خواهد که داستان مردی را برایش بخواند که بسیار متکبر است و جز خودش کسی را نمی‌بیند. فیلسوف نیز داستان کبوتر و روباه را می‌خواند. هنوز چند خطی بیشتر از داستان نگذشته است که چراغ‌ها چندین بار خاموش و روشن می‌شود. این شیوه‌ای است که نشان می‌دهد زمان در حال گذر است. فیلسوف نام داستان‌های دیگری را نیز می‌آورد و هر بار چراغ‌ها به همین شیوه خاموش و روشن می‌شود. پس از آنکه شاه و مردم داستان‌های بسیاری از این کتاب را شنیدند، شاه بسیار از فیلسوف تعریف و تمجید می‌کند و از وزیر می‌خواهد که کتاب را در خزینه بگذارد و نگهداری کند. اما مردم اعتراض می‌کنند و هر کس در وصف شور و شوقش برای خواندن کتاب چیزی می‌گوید. دیالوگ پایانی نمایشنامه نیز از زبان یکی از مردم است. او نیاز همه را برای ترجمه شدن کتاب به زبان‌های دیگر بیان می‌کند و اذعان می‌کند که به درستی شاه درست گفت که کتاب باقی می‌ماند درحالیکه حکومت‌ها و سرزمین‌ها و گنج‌ها از بین می‌روند.

تحلیل تطبیقی ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز

همانطور که اشاره شد «ساختار نمایشی در یک نمایشنامه، شبکهٔ درهم پیچیدهٔ به‌هم پیوسته‌ای از کیفیاتی منتج از فعل و انفعال متقابل پاره رویدادهای گوناگونی است که

برای برقرارکردن ارتباطی معین با مخاطب به طرزی خاص در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۶۱). در این شبکهٔ درهم‌پیچیده، عناصری وجود دارد که هم باید به‌طور مجزا آن‌ها را شناسایی و بررسی کرد و هم به‌صورت کلی ارتباط آن‌ها را مورد ارزیابی قرار داد و در آخر نیز باید به ضرورت یا عدم ضرورت واقع شدن آن‌ها پرداخت.

۱- تعریف، العَرَض (exposition)

نمایش‌نامه‌هایی که بر اساس یک شخصیّت بنا شده، دست کم، متکی بر دو شخصیّت است: این دو نفر لازم است سر موضوعی با هم کشمکش و نزاع کنند تا آنکه تماشاگر بداند آن‌ها کیستند و بر اساس این شناخت مقدماتی حدس بزند که در آینده چه خواهد گذشت (مکی، ۱۳۷۱: ۶۸).

برخی از نظریه‌پردازان به‌جای استفاده از اصطلاح «تعریف»، اصطلاح «زمینه‌چینی» را به کار می‌برند. «زمینه‌چینی به زمانی اطلاق می‌شود که نویسنده نکاتی را که برای درک وضعیت ضرورت دارد، در اختیار مردم قرار می‌دهد. در این قرارداد نمایشی که شالودهٔ کنش را پی می‌ریزد، به تماشاگری که نمی‌داند چه خواهد دید، اطلاعاتی در زمینهٔ کشمکش‌های نمایشی می‌دهد و به یادآوری گذشته، معرفی شخصیّت‌ها و وضعیت موجود می‌پردازد» (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۱-۶۰).

زمینه‌چینی یا تعریف، شاخه‌هایی دارد. در کتاب پرونر زمینه‌چینی به دو حالت تقسیم شده است: ایستا و پویا. در زمینه‌چینی ایستا، انتقال اطلاعات به‌صورت دیالوگ بیان می‌شود و در زمینه‌چینی پویا، مخاطب در جریان کنش‌ها به اطلاعات دست پیدا می‌کند (همان: ۶۲-۶۱).

هم در زمینه‌چینی ایستا و هم در زمینه‌چینی پویا ممکن است که نویسنده با تمهیداتی تماشاگر را فوراً وارد ماجرا کند (همان). وقتی مخاطب بدون وقفه وارد جریان اصلی می‌شود و پیوسته کنش‌های مختلف را می‌بیند، ذهنش به تکاپو می‌افتد که کلیت داستان را دریابد. در نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس مخاطب فورا وارد جریان اصلی می‌شود اما در نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله و دمنه، مخاطب خیلی سریع حدس نمی‌زند که جریان داستان از چه قرار است.

«این بسترسازی آغازین همواره بر یکسری «تابع‌های ذهنی» و پیش‌فرض‌های اولیه همراه است که ارتباط مستقیمی با نگرش نویسنده و دنیای ذهنی و عاطفی او دارد و

تأثیر بی‌واسطه و انکارناپذیری در شکل‌دهی بقیهٔ مراحل و حتی ارتباط داستانی معینی با غایت‌مندی‌های نهایی داستانی دارد، اما این کار نباید منجر به آن شود که مخاطب پایان داستان یا برخی از حوادث بعدی را حدس بزند» (راد، ۱۳۹۱: ۵۸). مخاطب امروزی منتظر ارائهٔ مستقیم اطلاعات نیست. او می‌خواهد به خودی خود به درک و فهمی دلخواه و تدریجی و البته غیرمستقیم برسد.

در راز درخت مقدّس، شروع نمایشنامه از طریق فراهم آوردن موقعیّت‌های استثنایی است. این شروع یکی از بهترین شیوه‌ها برای ابتدای نمایش است. تعاریف در طول نمایشنامه ادامه دارد. و در هر صحنه به‌صورت تدریجی کامل می‌شود. کیانیان تعاریف را در جایگاه مناسب خود در صحنه‌ها گنجانده است اما ضعف تعریف در این نمایشنامه در صحنه‌ای است که نویسنده می‌خواهد شخصیّت‌ها را از طریق اغوا کردن شیطان، به مخاطب بشناساند. اینکه شریک دوم تحت تأثیر شیطان قرار می‌گیرد و متزلزل می‌شود، با تعاریف فراوانی همراه شده که مخاطب احساس می‌کند، این توضیحات برای فهماندن به او آورده شده و از طریق روند طبیعی وقایع نیست. این صحنه اگر کوتاه‌تر و کمی مبهم‌تر می‌بود، کشش بیشتری داشت و مخاطب را بیشتر جذب می‌کرد.

اما قوّت عنصر تعریف در این نمایشنامه، همانطور که در ابتدای آن صورت گرفته، در این است که مخاطب، موقعیّت ها و شخصیّت‌ها را از طریق جریان وقایع، می‌شناسد. همچنین صحنهٔ پایانی نمایشنامه که از نماد استفاده شده است. استفاده از نماد یکی از شیوه‌هایی است که مخاطب در ابهام موجود به تکاپو می‌افتد.

در نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله و دمنه، شروع از طریق معرفی اشخاص به یکدیگر و مکالمه صورت گرفته است. که ابتدایی‌ترین شیوهٔ تعریف است. و ضعف آن استفادهٔ فراوان از تعریف مستقیم می‌باشد. پایان نمایشنامه نیز با استفاده از دیالوگ‌های شخصیّت‌های فرعی به اتمام می‌رسد.

کودکان به نسبت بزرگان قدرت کمتری در تجزیه و تحلیل وقایع دارند، از همین رو باید تعریف در ابتدای نمایشنامه به قدر کافی استفاده شود تا کودک به ادامهٔ تماشا رغبت پیدا کند. ابهام، در آثاری که برای کودکان نوشته می‌شود، باید به حدّی باشد که از جریان اصلی ماجرا بازنمانند. در هر دو نمایشنامه به این اصل توجه شده است.

۲- هماهنگی، التَّضاد الدّراماتیکیّ (harmony)

«هماهنگی نتیجهٔ ترکیب عناصر مختلف است. به نحوی که موجبات رسیدن به هدف را فراهم سازد. هماهنگی از به هم پیوستن عناصر مکمّل و نه متشابه به وجود می‌آید» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۷۶). پایه و اساس هماهنگی که آشفتگی را موجب می‌شود و شخصیّت‌ها را از سکون و رخوت بیرون می‌آورد و به جنبش وامی‌دارد بر دو پایهٔ اجتماع ضدّها و یا تفرّق احباب استوار است (همان: ۱۷۷).

هماهنگی شخصیّت‌های متضاد در راز درخت مقدّس، متناسب است: شریک خوب، شریک بد، قاضی عادل و زیرک، مردم ساده انگار و زود باور، و فقیر. اما در قصّهٔ کلیله و دمنه شخصیّت ها همگی نسبتاً مثبت هستند: پادشاه دوراندیش، فیلسوف توانا و هنرمند، مردم گوهرشناس و دوستدارعلم، وزیر مشفق و نیز فرماندهٔ جنگ آور و پیروز.

هماهنگی موقعیّت‌های راز درخت مقدّس بر پایهٔ تفارق احباب است و از موقعیّت‌های مکمل و متفاوت فراوانی تشکیل شده است: یافتن گنج، پنهان کردن گنج، خیانت اول شریک دوم، خیانت دوم شریک دوم، برپایی دادگاه، آشکار شدن خدعهٔ شریک دوم، فداکاری و بخشش و بزرگواری شریک اول.

در قصهٔ کلیله و دمنه اما فراز و فرود چندانی در موقعیّت‌ها مشاهده نمی‌شود: پیروزی در جنگ، احضار فیلسوف به دربار، سفارش کتاب کلیله و دمنه، نوشته شدن کتاب، رونمایی از کتاب، خواندن چند داستان از کتاب برای جمع و درخواست ترجمه و تکثیر کتاب.

متضاد بودن شخصیّت‌ها برای کودکان بسیار جذّاب است. آن‌ها به سرعت با شخصیّت-های مثبت همذات‌پنداری می‌کنند. و شخصیّت مثبت زمانی معنا دارد که شخصیّت‌های منفی پررنگ هستند. اعمال ناخوشایندی انجام می‌دهند و در هر جمعی مطرود و منفور شناخته می‌شوند. در راز درخت مقدّس به‌علت هارمونی درست، کودک با شخصیّت مثبت همراه می‌شود و در نمایشنامهٔ دوم، کودک به دلخواه هر شخصیّتی را که بخواهد، برمی-گزیند.

۳- آشفتگی، البَلبَلَهٔ (disturbance)

آشفتگی و گره‌افکنی جریان عادی وقایع را برهم می‌زند. «آشفتگی کیفیتی است که بر اثر آن نوعی شوریدگی، بی‌قراری، پریشانی و هرج و مرج بر احوال موجود استیلا می‌یابد،

وجود او را عرصهٔ نیروهای متضاد می‌سازد و تعادل و ارگانیزم را که شرط اصلی برای برقراری آرامش و ... ، برهم‌می‌زند» (همان: ۱۸۲).

برای نمایان‌شدن آشفتگی، نویسنده باید از همان ابتدای نمایش زمینه‌سازی کند. پرونر آشفتگی را اینگونه تعریف می‌کند: «واقعهٔ تازه‌ای پس از سکون کنش رخ می‌دهد... هرچه تعداد این کنش‌ها بیشتر باشد، دسیسه نیز پیچیده‌تر می‌شود» (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۵). در برخی از تقسیم‌بندی‌ها نیز عنوان «پیچشکاریها» و «بحران» به‌جای «دسیسه» به‌کار رفته است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

در نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس تعادل، موقعیّتی پس از یافتن گنج، است. و آشفتگی به هنگام خیانت شریک دوم رخ می‌دهد. نوع آشفتگی بر اثر اشتباه به وجود آمده است و نه سرنوشت و حادثه. آن هم اشتباه شریک دوم. شدت آشفتگی نیز بسیار زیاد است. در قصّهٔ کلیله و دمنه آشفتگی از نوع اشتباه است. تعادل هنگام پیروزی در جنگ و وقایع خشنود کننده برای شاه و کشور جریان دارد. و تنها آشفتگی ضعیفی که مشاهده می‌شود، سفارش کتاب و تهدید فیلسوف است. لحن شاه نیز به هنگام تهدید به گونه‌ای نیست که مخاطب آن را جدی بگیرد. نوع آشفتگی برای فیلسوف حادثه یا سرنوشت است. البته شاید بتوان این احساس شاه را نیز آشفتگی درنظر گرفت که در حکومت خود چیزی را کم می‌بیند. و از این کمبود دچار آشفتگی می‌شود. به هرصورت شدت آشفتگی‌ها بسیار کم است.

گره افکنی در راز درخت مقدّس بیشتر نمود پیدا می‌کند و در قصّهٔ کلیله و دمنه کمتر. اما در نمایشنامهٔ دوم کودک در ابتدا لحظات کسل‌کننده‌ای را سپری می‌کند و در انتها لحظات شادتری را. حکایات کلیله و دمنه که در آخر نمایش خوانده می‌شود، بسیار مختصر، مفید و جذّاب است، اما چون در طیّ نمایش کودک دچار تعلیق نبوده است، شاید به اندازهٔ کافی از آنها لذت نبرد. نویسنده‌ای که برای کودک و نوجوان می‌نویسد، هم باید لذّت تعلیق را برای مخاطبش در نظر بگیرد و هم لذّت دانایی و آگاهی پس از تعلیق. و لذّت دوم وابسته به لذّت اول است.

۴- کشمکش، التَّضارُب (conflict)

پس از اینکه آشفتگی به وقوع پیوست، کشمکش برای تغییر آن اتفاق می‌افتد. «کشمکش در یک اثر دراماتیک، زمینه‌ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم می‌پیوندد.

علت وجودی آن لحظات، و همچنین اهمیت آن‌ها را می‌نمایاند. کشمکش نوعی موقعیّت است که بر اساس آن بحران پدیدار می‌شود، گسترش می‌یابد به اوج می‌رسد و خود مبنایی می‌شود تا کشمکش بعدی از آن ناشی شود» (مکی ، ۱۳۷۱: ۱۸۷).

«هرگونه موقعیّت نمایشی بر پایهٔ نوع روابط میان شخصیّت‌ها استوار است. و بیشتر اوقات به شکل کشمکش درمی‌آید و در برخورد با نیروهای متخاصم مشخّص می‌شود» (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۳). «از سر راه برداشتن موانعی که گره را تشکیل می‌دهد، حل کشمکش را به همراه دارد و گذر نگون‌بختی به سعادت یا... نیک‌بختی به بدبختی را باعث می‌شود، گره‌گشایی گویند» (همان: ۶۵).

در نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس شخصیّت‌هایی که دچار کشمکش می‌شوند شریک دوم، قاضی و فقیر هستند. ضعف کشمکش در تلاش نکردن شریک اول است. نوع کشمکش «آدمی بر ضدّ خود و آدمی بر ضدّ آدمی» است. و در نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله و دمنه کشمکش شخصیّت هایی چون پادشاه، فیلسوف و مردم را می‌بینیم. اما ضعف کشمکش آنچنان کم است که مخاطب را به تعلیق وا نمی‌دارد. و ضعف دیگر اختصاص ندادن صحنه ای مجزا برای تلاش یک سالهٔ فیلسوف، است. نوع کشمکش نیز «آدمی بر ضدّ آدمی» است.

کشمکش از هیجانی‌ترین عناصری است که در نمایشنامه‌های کودک باید به کار رود. کودکان حتی از کوچک‌ترین کشمکش‌ها دچار هیجان و شادی می‌شوند. با استفاده از کشمکش، لحظات جذّابی برای کودک به وجود می‌آید که می‌توان مفاهیم اخلاقی مدّ نظر را به آنها آموزش داد. هر دو نمایشنامه در این عنصر دچار ضعف هستند. در نمایشنامهٔ اول شریک اول برای نجات خود تلاش چندانی نمی‌کند. در نمایشامهٔ دوم نیز که فیلسوف یک سال به تلاش برای نوشتن کتاب مشغول است، می‌بینیم که صحنه‌ای برای به تصویر کشیدن این تلاش وجود ندارد. برای مخاطب کودک و نوجوان، کشمکش نوعی بازی است که مانع از بی‌رغبتی آنها نسبت به دنبال کردن ادامهٔ نمایش می‌شود.

۵- پیچیدگی، الصُراع (complication) (گره‌افکنی و گره‌گشایی)

منظور از پیچیدگی یا گره‌افکنی «وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل از تغییر بخت قهرمان (از نیک‌بختی به بدبختی و بالعکس) روی می‌دهد و از آغاز تغییر بخت تا انتهای داستان را گره‌گشایی» می‌نامند (مکی، ۱۳۷۱: ۲۱۲). در تقسیم‌بندی پرونر نیز در

زیرشاخهٔ دسیسه، این عنصر دیده می‌شود. دسیسه «پویایی تاروپود روساخت نمایشنامه را به‌وجود می‌آورد». (پرونر، ۱۳۸۵ : ۶۰) دسیسه چهار محور را دربرمی‌گیرد: زمینه-چینی، گره نمایشی، رویدادهای غیرمنتظره و گره‌گشایی.

در راز درخت مقدّس گره افکنی، خیانت‌های پی‌درپی شریک دوم و گره‌گشایی، آگاه شدن قاضی از حقیقت ماجرا و بخشیده شدن شریک دوم است. در قصّهٔ کلیله و دمنه نیز گره افکنی، سفارش کتاب و مهلت یک سالهٔ پادشاه است و گره‌گشایی، آماده شدن کتاب و موفقیّت فیلسوف است.

در نمایشنامه‌هایی که رویکردی آموزش‌محور دارند، و نویسندگان همواره در پی تعلیم صفات نیکو هستند، گره‌افکنی و گره‌گشایی عنصری برای انتقال این منظور است. در نمایشنامهٔ راز درخت مقدس، گره‌افکنی هنگامی رخ می‌دهد که صفت اخلاقی خیانت از شریک دوم سر می‌زند، و گره‌گشایی نیز با بخشش شریک دوم حاصل می‌شود. اما در نمایشنامهٔ دوم این عنصر به شدت نمایشنامهٔ اول به کار نرفته است. گره‌افکنی از جهت اینکه مدّت زمان خاصّی را می‌طلبد، کمی دلهره ایجاد می‌کند، اما جنبهٔ منفی ندارد. و گره‌گشایی آن همانند نمایشنامهٔ نخست، صفتی نیکو است و آن عمل به قول و موفقیّت فیلسوف است.

۶- بحران، عاصفه (crisis)

«در هر بحران دو نقطهٔ شکست، دو نقطهٔ انحراف از مسیر قبلی وجود دارد: یکی هنگامی-که از حالت متعادل و پایداری که طبق آن شرایط عادی جریان دارد، تغییر جهت می‌دهد و وارد مرحلهٔ نامتعادل می‌شود: یعنی نقطهٔ شروع؛ دو دیگر زمانی است که این نبودن تعادل و آشفتگی در نقطهٔ اوج خود دگرگون می‌شود و به وضعی دیگر در می‌آید: نقطهٔ برگشت» (مکی، ۱۳۷۱: ۲۲۴).

مرحلهٔ نامتعادل همانطور که در قسمت آشفتگی توضیح داده شد، به هنگام خیانت شریک دوم رخ می‌دهد. اما نقطهٔ اوج آشفتگی که پس از کشمکش‌های فراوان به‌وجود می‌آید و همان بحران است، در این نمایشنامه هنگام قضاوت قاضی است. تعلیق به اوج خود می‌رسد و دگرگونی حاصل می‌شود؛ وضعیت شریک اول به سوی نیک بختی می‌رود و تعلیق تا حدی کاهش می‌یابد. در نمایشنامهٔ قصّهٔ کلیله و دمنه بحران به هنگام رونمایی از کتاب کلیله و دمنه است. البته به این علّت که مخاطب می‌تواند پیش‌بینی کند که

فیلسوف کتابی نوشته است که شاه می‌پذیرد، تعلیق بسیار بسیار کم است. و شاید نتوان از آن با نام نقطهٔ اوج بحران یاد کرد.

بحران در راز درخت مقدّس متناسب تحمل کودکان است. قاضی در مدت زمان کمی از حقیقت ماجرا آگاه می‌شود و به تعلیق ایجاد شده در کودک پایان می‌دهد. بحران در نمایشنامه‌های مخصوص بزرگسالان اغلب ممکن است حقیقت تلخ زندگی را نمایش بدهد؛ حقیقتی که در بسیاری اوقات باعث پیروزی شر بر خیر می‌شود. اما در نمایشنامه-های کودک و نوجوان نباید این حقیقت را به تصویر کشید. اگر هم در مواردی استفاده از آن لازم باشد، باید به مسائل کودکان پرداخته شود. کودک نباید در انتخاب کار درست با این پیش‌فرض که ممکن است نتیجهٔ معکوس داشته باشد، تردید کند. البته تاحدی نیز باید مقاوم شود و توان روبه رو شدن با زندگی را پیدا کند.

۷- تعلیق، المماطلة (Suspense)

هول و ولا یا تعلیق «بیش از آنکه یکی از عوامل و عناصر ساختار نمایشی باشد، کیفیتی است که بر اثر رعایت اصولی خاص در تماشاکن ایجاد می‌شود... تعلیق به این اعتبار یکی از حالت‌های نفسانی تماشاکن و واکنش روانی او نسبت به عوامل دیگر است» (مکی، ۱۳۷۱: ۲۳۲). وقتی تعلیق به اندازهٔ کافی به کار برده می‌شود، مخاطب نیز مجبور می‌شود برای رسیدن به جواب پرسش‌های خود، ادامهٔ حوادث را پیگیری کند.

تعلیق در صحنه‌های مختلف هر دو نمایشنامه به کار رفته است و در هر عنصر توضیح آن آمده است. اما به‌طور کلّی در نمایشنامهٔ راز درخت مقدس به جهت نقشهٔ داستانی مستحکم آن، تعلیق بیشتری نسبت به نمایشنامهٔ دوم، مشاهده می‌شود. در قسمت انتهایی نمایشنامهٔ قصّهٔ کلیله و دمنه، صحنه‌ای که حکایت‌های کلیله‌ودمنه خوانده می‌شود، هیجان لازم و تعلیق کافی، کاستی تعلیق‌های کم صحنه‌های پیشین را تاحدّی جبران می‌کند.

۸- فاجعه، حَدَث(catastrophe)

«فاجعه در یک اثر دراماتیک، ماحصل تمام کشمکش‌ها و فعل و انفعالاتی است که بر اثر بروز بحران، در دل یک پاره رویداد روی می‌دهد و خود را از جمیع لحظات آن بیرون می‌کشد. و بر فراز وقایع نمایش می‌نشاند. بنابراین فاجعه نقطهٔ اوج بحران است... فاجعه

لازم نیست حتما مصیبت‌بار و غم‌فزا باشد، می‌تواند خیر و خوشی را نیز در بر داشته باشد» (همان: ۲۳۹).

در راز درخت مقدّس، فاجعهٔ اصلی، حکم قاضی و در قصهٔ کلیله و دمنه، فاجعهٔ اصلی، رو نمایی از کتاب کلیله و دمنه است. کودک در اینجا به قسمت پایانی نمایش نزدیک می‌شود. او در هر دو نمایش تأثیر کار مثبت را می‌بیند. در قصهٔ کلیله و دمنه فاجعه بسیار خوب تنظیم شده است. زیرا همراه با حکایات زیبای کلیله و دمنه و آشنایی کودک با این کتاب است.

۹- نتیجه یا فرود، النهایهٔ (conclusion)

پایان متن به دو شیوهٔ باز و بسته است. در شیوهٔ بسته، نویسنده نتیجه‌گیری می‌کند و پایان داستان برای مخاطب کاملا آشکار می‌شود. این نوع پایان در عصر حاضر طرفداران خود را تا حدودی از دست داده است. مخاطب امروزی از اینکه پایان را بی‌انتها بداند، بیشتر لذت می‌برد. او می‌تواند راه‌های متفاوتی برای پایان در ذهن خود مجسم کند. «امروزه شیوهٔ پایان «باز» در نمایشنامه‌نویسی معاصر، چنین برداشتی را که راه‌حل قطعی کشمکش در گره‌گشایی ارائه می‌شود، مردود می‌شمارد. برشت معتقد است که یافتن راه‌حل برای مسئله‌ای که در طول نمایش مطرح شده، باید به تماشگر سپرده شود» (پرونر، ۱۳۸۵: ۶۷).

این نوع پایان در ادبیات کودک و نوجوان نیز تا حدّی راه یافته است. اما نمایشنامه‌های مذکور از شیوهٔ پایان بسته استفاده کرده‌اند. در هر دو نمایشنامه گره‌گشایی در صحنهٔ آخر مشاهده می‌شود. این نتیجه یا فرود به همان رویکرد و نگرش تعلیمی کیانیان و هدهد برمی‌گردد.

«نتیجه یا فرود در صحنه دو کاربرد اساسی دارد: ۱- ترسیم، تشریح، توجیه و تحلیل حالت و کیفیت جدیدی که به واسطهٔ عوامل فاجعه ایجاد شده است؛ ۲- فراهم آوردن زمینهٔ مساعد برای انتقال ماحصل وقایع آن صحنه به صحنهٔ بعد» (مکی، ۱۳۷۱: ۲۴۳).

نتیجه یا فرود در راز درخت مقدّس، رسیدن شریک دوم به سزای اعمالش و بزرگواری شریک اول و پاک شدن شریک دوم از گناه است. و نتیجه در قصهٔ کلیله و دمنه، به ثمر رسیدن کتاب و خوانده شدن آن برای مردم است. هر دو نتیجه تأکید بر اهمیّت داشتن اخلاق و ترغیب کودک و نوجوان به این امر می‌باشد.

نتیجه‌گیری

نمایشنامه و به تبع آن نمایشی در جذب مخاطب خود موفّق‌تر است که از عناصرسازنده به بهترین شکل استفاده کند. هرچند سبک‌های جدید در دوران معاصر تا حدّی این تقسیم‌بندی‌ها را متفاوت کرده است. نویسندهٔ نمایشنامهٔ کودک باید به خوبی با روانشناسی کودک آشنا باشد و هر ساخت‌مایه‌ای را متناسب گروه سنّی و روحیهٔ کودک و نوجوان به‌کاربرد. آشفتگی در هر دو نمایشنامه مطابق توان و تحمل کودک است. و در نمایشنامه‌های فوق از بحران به درستی استفاده شده است. در راز درخت مقدّس شروع تعلیق با صحنه‌های آغازین نمایش و اوج گیری آن در صحنه های پایانی است. شدت و تعداد تعلیق، متوسط است. در قصهٔ کلیله و دمنه شروع تعلیق، پردهٔ دوم و اوج‌گیری آن در صحنه‌های میانی است. شدت و تعداد تعلیق نیز در ماجرای اصلی بسیار کم است. استفاده از نماد در نمایشنامهٔ راز درخت مقدّس برای کودکان تا حدی دشوار است. اما با این حال اگر برای نوجوانان اجرا شود، می‌تواند ذهن آنان را به تکاپو وادارد. هنگام ترک سالن نمایش نیز نوجوان با ذهنی ابهام‌آلوده، خارج می‌شود. و این مسئله می‌تواند او را به تفکر دربارهٔ کل نمایش وادار کند که بسیار حائز اهمیت است. در نمایشنامهٔ قصهٔ کلیله و دمنه نیز نتیجه به خوبی به تصویر کشیده شده است که همان ترغیب و تشویق کودکان و نوجوانان به خواندن کتاب کلیله و دمنه است. در مجموع به بهترین شکل از داستان‌ها برای خلق نمایشنامه اقتباس شده است، و ساخت‌مایه‌های نمایشی‌ساز هر کدام در جایگاه خود متناسب مخاطب کودک و نوجوان به کاررفته‌اند.

منابع

۱. باقرزاده طوسی، محمدعلی، (۱۳۸۸) ، ***مبانی هنر نمایش***، مشهد: ضریح آفتاب.

۲. پرونر، میشل، (۱۳۸۳)، ***تحلیل متون نمایشی***، ترجمهٔ شهناز شاهین، تهران: قطره.

۳. جلالی، مریم، (۱۳۹۵)، ***شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان***، چاپ سوم، تهران: انجمن فرهنگی زنان ناشر.

۴. حجازی، بنفشه، (۱۳۸۰)، ***ادبیّات کودکان و نوجوانان: ویژگی‌ها و جنبه‌ها***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۵. راد، فریدون، (۱۳۹۱)، «اقتباس و حاشیه‌پردازی‌های طولانی»، ***کتاب ماه کودک و نوجوان***، شمارهٔ هفتم، ص ۵۸.

۶. روضهٔ الفرخ الهدهد، (۲۰۰۷ م.)، ***مسرحیات الاطفال- حکایات کتب***، عمان: دار کندهٔ. ص ۴۳ -۲۵.

۷. العاصی، عربی، (۱۳۸۶)، ***حیوان در قصّه‌های کودکان***، ترجمهٔ حسین سیدی، تهران: حوزه هنری.

۸. مکی، ابراهیم، (۱۳۸۵)، ***شناخت عوامل نمایش***، چ پنجم، تهران: سروش.

۹. ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۸۳)، ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی***، تهران: سمت.

۱۰. ندا ، طه (۱۳۸۷)، ***ادبیات تطبیقی***، ترجمه : هادی نظری منظم، تهران: نشر نی.

۱۱. ولک، رنه و دیگران، (۱۳۷۳)، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

منبع لاتین

12. O'Sullivan, Emer. (2005); ***Comparative Children's Literature***, translation by Anthea Bell, edition: the Taylor and Francis e- Library, London and New York.

گفت‌وگوی بینامتنیِ *کلیله و دمنه* و رمان *جای خالی سلوچ*

دکتر رضا صادقی شهپر[1]

چکیده

نظریهٔ بینامتنیت بر این اصل اساسی استوار است که هیچ متنی خودبسنده و اصیل نیست و میان متون، مکالمهٔ مستمر وجود دارد و هر متنی بر پایهٔ متون دیگر و پیش‌متن‌ها بنا شده است. البته این بحث فراتر از موضوع تأثیر و تأثّر و نقدِ منابع و یافتن سرچشمه‌ها در نقد سنّتی است. ریشهٔ بینامتنیت به نظریهٔ «منطق مکالمهٔ» باختین می‌رسد و نخستین بار ژولیا کریستوا این اصطلاح را به کار برد. از نظر کریستوا رابطهٔ بینامتنی، موجب پویایی و چندمعنایی متن و تعامل پیچیدهٔ آن با متون دیگر می‌شود. در این مقاله، رابطهٔ بینامتنی رمان *جای خالی سلوچ* از محمود دولت‌آبادی با حکایت «مرد گریزان از شتر مست و آویزان در چاه» از کلیله و دمنه بررسی شده است. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که پیش‌متنِ دولت‌آبادی در بخشی از رمانش، حکایت مذکور از *کلیله و دمنه* بوده، اما پایان داستان با آن متفاوت است و جزئی از متن مرجع را نفی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، کلیله و دمنه، جای خالی سلوچ، محمود دولت‌آبادی.

۱.دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان r.s.shahpar@gmail.com

مقدمه

از ویژگی‌های انکارناپذیر هر متنی رابطه و پیوند و گفتگوی آن متن با متون پیش از خود و متون همعصرش می‌باشد و از این‌رو هیچ متنی خودبسنده، مستقل و قائم به ذات نیست و بر پایهٔ متون دیگر بنا شده است. « در یک متن مشخص، مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) قدما این موضوع را تحت عنوان تأثیر و تأثّر و منشأشناسی و سرچشمه‌یابی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دادند و گاه در مواردی شاعری به سرقت و دزدی ادبی متّهم می‌شد چنان‌که انوری دربارهٔ امیر معزّی می‌گوید:

کس دانم از اکابر گردن‌کشان نظم کو را صریح خونِ دو دیوان به گردن است

(انوری، ۱۳۷۶: ۸۵)

و منظورش دیوان عنصری و فرخی و تأثیرپذیری امیرمعزی از آن دو است. اما با پیدایش نظریهٔ بینامتنیت، امروزه اعتقاد بر آن است که بینامتنی، بر غنای متن می‌افزاید و به درک بهتر و عمیق‌ترِ آن می‌انجامد و این بسیار فراتر از بحثِ تقلید یا سرقت و ... است که در نقد سنتی مطرح بود.

نگارنده در این مقاله، پیوند بینامتنی دو متن کلاسیک و معاصر را بررسی کرده و بر این باور است که رمان *جای خالی سلوچ* محمود دولت‌آبادی در بخشی که ما آن را داستان « لوک سیاه» نامیده‌ایم، با قصهٔ «مرد گریزان از شتر مست و آویزان در چاه» کلیله و دمنه، مکالمه و و رابطهٔ بینامتنی دارد.

پیشینهٔ پژوهش

مهری باقری(۱۳۷۹) در مقاله «حکایت مرد آویزان در چاه»، پیشینهٔ حکایت مذکور در کلیله و دمنه را در متون پیش و پس از کلیله بررسی و شناسایی کرده و می‌گوید که ریشهٔ این حکایت به «مهابهاراتا»، حماسهٔ بزرگ هند می‌رسد.

لازم به ذکر است که تاکنون قصهٔ «مرد گریزان از شتر مست و آویزان در چاه» کلیله و دمنه، از منظر نظریهٔ بینامتنیت بررسی نشده و به ارتباط آن با رمان جای خالی سلوچ در هیچ جایی اشاره نشده است.

بینامتنیت و نظریه‌پردازان آن

بنابر نظریهٔ بینامتنیت (Intertextuality)، هیچ متنی قائم به ذات و اصیل نیست و متن‌ها همواره با یکدیگر مربوطند و با هم در گفتگو هستند. بینامتنیت در واقع، درهم‌تنیدگی متون و ارجاعات آشکار و تلویحی یک متن به متون دیگر است. «بینامتنی به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که بین دو یا چند متن وجود دارد. این رابطه در چگونگی درکِ «درون-متن» مؤثر است. «درون متن»، متنی است که متون دیگری را در خود جای می‌دهد و یا حضور آن‌ها را منعکس می‌کند.» (مقدادی،۱۳۷۸: ۱۱۲)

نخستین کسی که اصطلاح بینامتنیت را به کار برد، منتقد فرانسوی، ژولیا کریستوا بود که در مطالعاتش دربارهٔ باختین بدان رسید. بنابراین محققان، ریشهٔ بینامتنیت را به نظریهٔ «منطق گفتگویی» میخاییل باختین، نظریه‌پرداز بزرگ روس در قرن بیستم می-رسانند. اگرچه باختین واضع اصطلاح بینامتنیت نیست اما آرای او دربارهٔ «چند صدایی در رمان» و « مکالمه و گفتگومندی» زمینه‌های بحث بینامتنیت را نزد کریستوا فراهم آورد. باختین معتقد است موضوع سخن هرچه که باشد از قبل بر زبان آمده است و در این باره می‌گوید: « سمت‌گیری گفتگویی، کیفیت شاخص و آشکار سخن است. سخن در تمام مسیرهایی که به موضوع آن ختم می‌شود به سخنِ غیر(فرد دیگر) برخورد می‌کند و از وارد شدن به عمل متقابل و زنده و حاد با آن گریزی نمی‌یابد. فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها که با اولین سخنِ خود به دنیایی بکر و هنوز بیان ناشده نزدیک می‌شد، توانست از این سمت‌گیری متقابل در مناسبات با سخن دیگر برکنار بماند.»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵)

به هر حال، کریستوا واضع اصطلاح بینامتنیت و مهم‌ترین چهره در آن به شمار می‌رود و بحث از بینامتنیت بدون ارجاع به وی ناممکن است. او واژهٔ بینامتنیت را نخستین بار در سال ۱۹۶۶ در مقالهٔ «کلمه، گفتگو، رمان» به کار برد که در آن به تشریح آرای باختین پرداخته بود. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۶) به عقیدهٔ گراهام آلن، کریستوا نه تنها اصطلاح بینامتنیت را وضع کرده، بلکه با این کار، چهره‌ای- باختین- را معرفی می‌کند که از آن پس مهم‌ترین نظریه‌پرداز قرن بیستم لقب می‌گیرد. این بدین معناست که بینامتنیت و آثار باختین از یکدیگر قابل تفکیک نبوده و در فهم بینامتنیت، علناً باید به فهمی از آثار وی دست یافت.(آلن، ۱۳۸۹: ۳۰) کریستوا بر این باور است که متن با بینامتنیت شکل می‌گیرد و سرشت متن، بینامتنی است و در این باره می‌نویسد: « متن، تحوّل متن‌ها

(بینامتنیت) است. در فضای یک متن، گفته‌های فراوانی برگرفته از متن‌های دیگر با یکدیگر تلاقی می‌یابند و همدیگر را خنثی می‌کنند.»(نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۹)

بینامتنیت برای کریستوا به معنای آن نیست که از طریق آن، یک متن، متن پسین را بازتولید کند. آن در واقع فراتر از بحث تأثیر و تأثّر و نقدِ منابع در نقد سنّتی است و در آن اصالت متن و یافتن سرچشمه‌ها و منشأ مورد بحث قرار نمی‌گیرد و اصولاً رسیدن بدان هم به خودی خود ارزشی ندارد. بینامتنیت در نزد کریستوا فرایندی است که موجب پویایی و زایش و چندمعنایی متن می‌شود و در این صورت، متن، نه همچون انبانی از معنای ثابت، بلکه محل تعامل پیچیده‌ای میان متن‌های مختلف است.(همان، ۱۳۶ و ۱۳۷)

رولان بارت، دیگر نظریه‌پرداز فرانسوی است که در نقد و نظریه‌های ادبی جدید چهره-ای شناخته شده است و اتفاقاً در نظریهٔ بینامتنیت و بسط آن هم نقش مؤثری دارد. بارت نیز همچون کریستوا، میان بینامتنیت و نقد منابع و جستجوی ریشه‌ها و سرچشمه‌های متون که در نقد سنتی مطرح بود تفاوت قایل است و می‌گوید:« نظریهٔ نوین متن، این چشم‌انداز(تأثیر و تأثرات) را دگرگون کرده است. چیزی که امروز مهم و مورد توجه است، تأثیری نیست که هنرمند پذیرفته، بلکه چیزی است که به صورت ناخودآگاه یا تقلیدی طنزگونه فرا می‌گیرد.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۱)

باور بارت به بینامتنیت و اینکه متون پیشین در زایش متن جدید نقش مهمی دارند، در نهایت از اهمیت جایگاه مؤلف و خداگونگی او در متن- که نقد سنتی بدان باور داشت- می‌کاهد و به نظریهٔ بسیار مشهور وی یعنی « مرگ مؤلف» منجر می‌شود و این یکی از مشهورترین وجوه نظریهٔ بینامتنیت است. « در دنیای بینامتنی بارت، هیچ احساسی پیش از توصیفِ متنیِ احساس، هیچ افکاری پیش از بازنماییِ متنیِ افکار، در کار نیست؛ ما در آداب، در فضایِ فرهنگیِ" ازپیش‌ها " ؛ ازپیش‌گفته‌ها و ازپیش‌نوشته‌ها و ازپیش‌خوانده‌ها، احساس و اندیشه و عمل می‌کنیم.» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۰۹) به عقیدهٔ بارت، مؤلف در روند نوشتن کتاب، یک معنایِ خدا انگارانهٔ واحد را ابلاغ نکرده، بلکه همواره *ازپیش‌گفته‌ها* و *ازپیش‌نوشته‌ها* و *ازپیش‌خوانده‌ها* را در فضایی چند بُعدی آرایش می‌دهد که در آن، طیف متنوعی از نوشته‌ها، بی‌آنکه هیچ‌یک اصیل باشند در هم آمیخته می‌شوند. بنابراین «متن، بافته‌ای از نقلِ قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمارِ فرهنگ است».(همان، ۱۰۹)

بارت، هیچ متن ناب و خالصی را قبول ندارد و در مقالهٔ « از اثر به متن» می‌گوید:« هر متنی یک بینامتن است؛ دیگر متن‌ها در سطوح متغیّر و با شکل‌های کمابیش قابل شناسایی در آن حضور دارند؛ متن‌های فرهنگ پیشین و متن‌های فرهنگ محیط؛ هر متنی یک بافت جدید از نقلِ قول‌های متحوّل شده است». (به نقل از: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۳) اگرچه بارت، متن را عبارت از «نقل قول‌هایی بدون علامت نقل قول»(مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۴) می‌داند و معتقد است:« هر متن بافت جدیدی از نکات و اشارات قدیمی است.»(همان، ۱۱۷) اما این سخن هیچگاه به معنای تقلیدی بودن متن نیست بلکه او بینامتنیت را عامل پویایی متن می‌داند و معتقد است بدون روابط بینامتنی، متن‌ها منجمد و ایستا خواهند بود.

رولان بارت از بینامتنیت در یکی دیگر از نظریه‌های مهم خود سود می‌جوید و آن «لذت متن» است که نام یکی از کتاب‌های وی نیز می‌باشد. از نظر بارت، بینامتنیت در خوانش و فهم یک متن و لذتی که از آن می‌بریم نقش اساسی و مهم دارد. تأکید بارت بر خوانش و دریافت متن و توجه او به نقش مخاطب در این خوانش، او را از امثال ژولیا کریستوا جدا می‌کند. برای بارت آنچه مهم است نه منشأ و مرجع یک متن در نزد مؤلف، بلکه پیش‌متن‌های خواننده و مخاطب است. مخاطب با توجه به پیش‌متن‌های خود و متونی که قبلاً خوانده است یک متن را درک و دریافت می‌کند و این پیوند خوردن با متن‌ها و درغلتیدن در شبکهٔ متن‌ها، لذت خاصی را به خوانش می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه در اینجا آن است که اهمیتی که بارت به پیش‌متن‌های مخاطب می‌دهد باعث عدم تعیّن در بینامتنیت می‌شود زیرا هرکس با توجه به پیش‌متن‌های خود می‌تواند بینامتن خاصی در خوانش یک متن واحد داشته باشد. حتی یک خواننده با دو بار خواندن می‌تواند دو بینامتن متفاوت داشته باشد.(نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۰۳) مثلاً در خوانش مولوی، کسی که عطار را قبلاً خوانده به رابطهٔ بینامتنی مولوی با عطار خواهد رسید و برعکس، آنکه به جای عطار سنایی را خوانده، بینامتن دیگری را در مولوی خواهد یافت و همین‌طور است کسی که غزالی را خوانده و دیگران را. بنابر این در اینجا برخلاف نقد سنتی، نگرش خاستگاهی به متون و شناختن منشأ یک متن مطرح نیست زیرا این کاری است ناممکن و از سوی دیگر چه بسا آن متنی که در ساخته شدن متن مورد مطالعه‌مان نقش داشته دقیقاً همان چیزی نباشد که ما پنداشته‌ایم. از همین روست که بارت می‌گوید: هر متن

بر اساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌یابد. بینامتنی توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند و در اینجا البته متنی مطرح است که پیش‌تر خوانده‌ایم و نه متنی که زودتر نوشته شده است. (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۲۷) تأکید بارت بر بینامتنیت خوانشی و اهمیت خواننده تا بدان‌جاست که می‌گوید: «من[خواننده] موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشد نیستم... آن «من» که با متن روبرو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر، او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گمشده که تبار آن‌ها گم شده است.» (به نقل از: همان، ۳۲۷)

اگر میخاییل باختین را به پیشابینامتنیت متعلق بدانیم، ژولیا کریستوا و رولان بارت را باید از بنیان‌گذاران بینامتنیت دانست که بیشتر به نظریه‌پردازی در این باره پرداختند. اما لوران ژنی و میکاییل ریفاتر نیز از منتقدانی هستند که بینامتنیت را از عرصهٔ نظری به سمت عملی و کاربردی پیش بردند. از مهم‌ترین تفاوت‌های این گروه از منتقدان با کریستوا و بارت، نرمشی است که در برابر «نقد منابع» از خود نشان داده‌اند و همچون آن‌ها با آن مخالفت نکرده‌اند چنانکه ژنی می‌گوید:« برخلاف آنچه کریستوا می‌نویسد، بینامتنیت در معنای خاص خود، بی‌ارتباط با نقد منابع نیست.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۵)

مهم‌ترین بحث لوران ژنی، تقسیم‌بندی بینامتنی به بیامتنیت ضعیف و قوی است. از نظر وی اگر رابطهٔ بینامتنی بین یک متن با متن دیگر بسیار آشکار و صریح و در سطح و لایهٔ بیرونی و شناخته شده باشد، بینامتنیت ضعیف است و هرگاه ارتباط بینامتنی میان دو متن، در دو سطح صورت و مضمون و خزیده در لایه‌های درونی و به طور کلی، ضمنی باشد، بینامتنیت قوی است. باید گفت که در پرتو همین نگرشِ بینامتنیت ضعیف یا صریح است که موضوعات گوناگونی همچون نقل قول‌ها، تضمین‌ها، تلمیح‌ها و ... امکان حضور در حوزهٔ بینامتنیت را پیدا می‌کنند.(همان، ۲۳۵-۲۴۰)

میکاییل ریفاتر آمریکایی هم از چهره‌های برجسته در حوزهٔ بینامتنیت است. او که در پی ارائهٔ تعریفی روشن از بینامتنیت برمی‌آید، میان بینامتن و بینامتنیت تمایز قایل می‌شود و این مسئله چنان اساسی و مهم است که بیشتر محققان آن را یکی از ویژگی‌های برجستهٔ مباحث بینامتنی ریفاتر دانسته‌اند. وی بینامتن را چنین تعریف می‌کند:« بینامتن، مجموعه متن‌هایی است که می‌تواند به آنچه پیشِ چشمان‌مان قرار دارد مرتبط شود؛ مجموعه متن‌هایی که یک فرد در خاطراتش هنگام خوانش یک نوشتار معین در می‌یابد.»

(همان، ۲۷۱) بینامتنیت هم از نظر ریفاتر، «فرایند یا نیرویی است که میان متن و بینامتن ارتباط برقرار می‌کند.» (همان، ۲۷۲)

«بینامتنیت خوانشی»، مهم‌ترین نظریهٔ ریفاتر است که دربارهٔ خوانش و نقش خواننده در بینامتنی بحث می‌کند و مستقیماً به «نظریهٔ دریافت» مربوط می‌شود؛ وی از این نظر به رولان بارت شباهت می‌یابد. ریفاتر در پیِ این نظریه، اصطلاح «سرخواننده» را مطرح می‌کند و می‌گوید که آن با خوانندهٔ معمولی تفاوت دارد، زیرا خوانندهٔ معمولی در خوانش خود، به واقعیت بیرونی ارجاع می‌دهد اما سرخواننده برای رمزگشایی از متن، نه به واقعیت بلکه به متن‌های دیگر و روابط بینامتنی ارجاع می‌دهد. از نظر ریفاتر، خواننده، محور اصلی است و بینامتنیت در ذهن و نزد او صورت می‌گیرد و تنها با خوانش خواننده ممکن می‌گردد. (همان، ۲۸۵ و ۲۸۶) او در کتاب *نشانه‌شناسی شعر*، به نقش خواننده و خوانش تأکید می‌کند و می‌نویسد:« برای نتیجه‌گیری، من علاقه‌مندم به خواننده بازگردم، او تنها کسی است که می‌تواند رابطهٔ میان متن‌ها را برقرار کند.» (همان، ۲۸۷)

بحث و بررسی

یکی از مهم‌ترین کتاب‌های ادب تعلیمی فارسی، کتاب *کلیله و دمنه* است که حکایات و اندرزهای آن همواره در مکتب‌خانه‌ها و مدارس از قدیم‌ترین روزگار خوانده و تدریس می‌شده و همچنان تا روزگار ما نیز ادامه یافته است. منبع اصلی کلیله و دمنه، کتاب «پنجه تنتره» هندی است و در زمان انوشیروان ساسانی، برزویهٔ طبیب آن را از هندوستان به ایران آورد و به پارسی میانه یا پهلوی ترجمه کرد و ابواب و حکایاتی چند بر آن افزود که اغلب آن‌ها از مآخذ دیگر هندی بود. در اوایل دورهٔ اسلامی عبدالله‌بن مقفّع آن را به عربی ترجمه کرد و به گفتهٔ خویش خواست که مردمان عراق و بغداد و شام و حجاز را هم مانند اهل پارس از این کتاب نصیبی باشد. در دورهٔ سامانیان رودکی سمرقندی کلیله و دمنهٔ عربی را به نظم کشید و پس از رودکی نیز -چنان‌که نصرالله منشی می‌گوید- از کلیله و دمنه «ترجمه‌ها کرده‌اند» اگرچه از هیچ‌یک آگاهی‌ئی در دست ما نیست. اما در قرن ششم هجری نصرالله منشی، کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع را به پارسی برگرداند و آن را به آیات و امثال و ابیات فارسی و عربی مزیّن کرد. هرچند پس از وی هم تا قرن دهم هجری ترجمه‌ها و تحریرهایی چند از کلیله و دمنه نظیر *داستان‌های بیدپای*، *انوار سهیلی* و *عیار*

دانش صورت گرفت اما ترجمهٔ نصرالله منشی از همان روزگارِ خود، از همه مشهورتر و مقبول‌تر افتاد.

در کلیله و دمنهٔ فارسی بابی به نام برزویهٔ طبیب هست که در آن از زبان برزویه و به قلم بزرگمهر، سرگذشت برزویه طبیب و علت مسافرت او به هندوستان بیان شده است. برزویهٔ طبیب در این باب ضمن شرح تحولات روحی و جستجوهای فکری و معنوی خویش، در هشدار به مردمان و تأکید بر ناپایداری دنیا و پرداختن به کار آخرت، حکایتی تمثیلی نقل می‌کند به نام «مردی که از پیشِ شترِ مست گریخت» و آن حکایت از این قرار است:

و هر که همت در آن[=دنیا] بست و مهمّات آخرت را مهمل گذاشت همچون آن مرد است که از پیشِ اشتر مست بگریخت و به ضرورت خویشتن در چاهی آویخت و دست در دو شاخ زد که بر بالای آن روییده بود و پای‌هاش بر جایی قرار گرفت. در این میان بهتر بنگریست هر دو پای بر سرؤ چهار مار بود که سر از سوراخ بیرون گذاشته بودند. نظر به قعر چاه افگند اژدهایی سهمناک دید دهان گشاده و افتادن او را انتظار می‌کرد. به سر چاه التفات نمود موشان سیاه و سپید بیخ آن شاخ‌ها دایم بی‌فتور می‌بریدند. و او در اثنای این محنت تدبیری می‌اندیشید و خلاص خود را طریقی می‌جست. پیش خویش زنبورخانه‌ای و قدری شهد یافت، چیزی از آن به لب برد، از نوعی در حلاوت آن مشغول گشت که از کار خود غافل ماند و نه اندیشید که پای او بر سر چهار مار است و نتوان دانست که در کدام وقت در حرکت آیند و موشان در بریدن شاخ‌ها جدّ بلیغ می‌نمایند و البته فتوری بدان راه نمی‌یافت و چندان که شاخ بگسست در کام اژدها افتاد. و آن لذت حقیر بدو چنین غفلتی راه داد و حجاب تاریک برابر عقل او بداشت تا موشان از بریدن شاخ‌ها بپرداختند و بیچارهٔ حریص در دهان اژدها افتاد. (منشی، ۱۳۸۴: ۵۶ و ۵۷)

در ادامهٔ حکایت، برزویه طبیب از قول خویش می‌افزاید: « **پس من دنیا را بدان چاهِ پر آفت و مخافت مانند کردم و ...**» (**همان، ۵۷**) در واقع، برزویه دست به تأویل می‌زند و رمزها را یکی یکی می‌گشاید. او چاه را تمثیل دنیا می‌داند و موش‌های سپید و سیاه را روز و شب که سپری شدنش انسان را به مرگ نزدیک می‌کند؛ چهار مار را طبایع چهارگانه می‌خواند که ستون خلقت آدمی است و هرگاه یکی از جای بجنبد زهر قاتل و باعث مرگ است؛ اژدها را اجل و مرگ می‌داند و شهد نیز لذت‌های این جهانی است که آدمی را مشغول و مغفول ساخته است.

این حکایت از کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی با برخی متون پیش و پس از خود رابطهٔ بینامتنی دارد و آنچه ما در این مقاله در پی آن هستیم یافتن رابطهٔ بینامتنی متن بالا با یکی از رمان‌های معاصر فارسی است به نام «*جای خالی سلوچ*» از محمود دولت‌آبادی. پیش از آنکه به موضوع اصلی مقاله بپردازیم لازم است رابطهٔ متن مذکور با دیگر متون نیز به صورت مختصر بیان شود و البته مفصل‌ترِ آن را علاقه‌مندان می‌توانند در مقالهٔ عالمانهٔ دکتر مهری باقری با نام « حکایت مرد آویزان در چاه»- که در اینجا نیز از آن بهره‌ها برده‌ایم- دنبال کنند.

سنایی غزنوی این تمثیل را در مثنوی حدیقه‌الحقیقه می‌آورد و در آن انسان را از دنیا و لذت‌های ناپایدارش برحذر می‌دارد:

آن شنیدی که در ولایت شام — رفته بودند اشتران به چرام
شتر مست در بیابانی — کرد قصد هلاک نادانی
مرد نادان ز پیش اشتر جست — از پی‌اش می‌دوید اشتر مست
مرد در راه خویش چاهی دید — خویشتن را در آن پناهی دید
شتر آمد به نزد چَهْ ناگاه — مرد بفکند خویش را در چاه
دست‌ها را به خار زد چون ورد — پای‌ها نیز در شکافی کرد
در ته چه چو بنگرید جوان — اژدها دید باز کرده دهان
دید از بعد محنت بسیار — زیر هر پاش خفته جفتی مار
دید یک جفت موش بر سر چاه — آن سپید و دگر چو قیر سیاه
می‌بریدند بیخ خار بنان — تا در افتد به چاه مرد جوان
مرد نادان چون دید حالت بد — گفت یارب چه حالت است این خود
در دمِ اژدها مکان سازم — یا به دندانِ مار بگدازم
از همه بدتر اینکه شد کین‌خواه — شتر مست نیز بر سر چاه
آخرالامر تن به حکم نهاد — ایزدش از کرم دری بگشاد
دید در گوشه‌های خار نحیف — اندکی زان ترنجبین لطیف
اندکی زان ترنجبین برکَند — کرد پاکیزه در دهان افکند
لذت آن بکرد مدهوشش — مگر آن خوف شد فراموشش

(سنایی، ۱۳۷۷: ۴۰۸و۴۰۹)

سنایی هم در ادامهٔ حکایت، رمزگشایی می‌کند و مانند کلیله و دمنه، چاه را دنیا، مارها را طبایع چهارگانه، موش سفید و سیاه را شب و روز، خاربن را عمر انسان، اژدهای خفته در ته چاه را گورِ تنگ، شترِ ایستاده بر سرِ چاه را اجل و ترنجبین را شهوت می‌داند که انسان را از آخرت غافل کرده است. تنها تفاوت این داستان با داستان مذکور در کلیله و دمنه، آوردن ترنجبین به جای عسل است که موجب غفلت مرد آویزان در چاه می‌شود.

علاوه بر این، چنان‌که مهری باقری می‌گوید این داستان در کتاب مشهور «*بلوهر و بوذاسف*» نیز که داستان زندگی بوداست آمده است و در آنجا بلوهرِ حکیم و زاهد برای ارشاد بودا و بیان ناپایداری دنیا، تمثیل مرد آویزان در چاه را نقل می‌کند. تنها تفاوتی که در این دو روایت هست آن است که مرد آویزان در چاه در روایت بلوهر و بوذاسف، از پیشِ پیلی مست می‌گریزد و در کلیله و دمنه از پیشِ شترِ مست. (باقری، ۱۳۷۹: ۴و۵) ظاهراً شرایط اقلیمی و زیست‌محیطی، در روایت‌های ایرانی شدهٔ این داستان، شتر را جایگزین فیل کرده است.

داستان «مرد آویزان در چاه» از مشهورترین داستان‌های هندی است که از روزگاران قدیم هم در هند و هم در غرب و سایر نقاط جهان شایع شده است اما در کتاب پنجه تنتره و روایات مختلف آن به زبان هندی، وجود ندارد و چنین می‌نماید که از دیگر منابع هندی به کلیله و دمنه راه یافته است. مقابله این حکایت در دو کتاب کلیله و دمنه و بلوهر و بوذاسف تردیدی باقی نمی‌گذارد که هر دو حکایت دارای اصلی واحد هستند و برزویهٔ طبیب، مترجم و ناقل آن به ادب پارسی بوده است نه پردازندهٔ آن؛ برخلاف آنچه که در ابتدا از عبارت برزویه که می‌گوید: «پس من دنیا را بدان چاه پر آفت و مخافت مانند کردم ...» برمی‌آید که این تمثیل ساخته و پرداختهٔ برزویه باشد. (همان، ۴و۶)

خانم باقری در مقالهٔ خود با مقایسهٔ حکایت مرد آویزان در چاه، در دو کتاب کلیله و دمنهٔ عربی ابن مقفّع و روایت عربی بلوهر و بوذاسف -که آن نیز به احتمال زیاد مأخوذ از ترجمهٔ ابن مقفّع است- به این نتیجه می‌رسد که مأخذ اصلی هر دو روایت منبعی واحد به نام «*مهابهاراتا*» حماسهٔ بزرگ هندوان است. وی معتقد است همچنان که برخی از باب‌های کلیله و دمنه عربی و فارسی در کتاب *پنجه تنتره* نیست و از دفتر دوازدهم *مهابهاراتا* اقتباس شده است، حکایت مورد بحث نیز در فصل پنجم و گزارش آن در فصل ششم دفتر یازدهم حماسهٔ *مهابهاراتا* آمده است و بخشی از نصایح حکیمی فرزانه به نام ویدوره "vidura" برای تسلی خاطر شهریار نابینایی است به نام دهریتراشتر "Dahrita-

"Rashtra که در نبرد نهایی «مهابهاراتا» صد فرزند خود را از دست داده است. (همان، ۱۳)

خلاصهٔ روایت *مهابهاراتا* چنین است: برهمنی به جنگلی رسید که پر از حیوانات ترسناک و درنده و مارهای پنج سر بود و او به هر طرف که می‌دوید از دست آن‌ها رهایی نداشت تا اینکه در چاهی مخفی افتاد که سر آن با برگ‌های درختان پوشیده شده بود. برهمن در میان شاخه‌های میان چاه آویزان مانده بود و وقتی به بن چاه نگاه کرد اژدهایی سهمگین با دهان گشاده دید و به بالا که نگریست فیلی را بر دهانهٔ چاه دید. همچنین موش‌هایی سیاه و سپید هم پیوسته در حال بریدن شاخه‌ها و علف‌هایی بودند که برهمن از آن‌ها آویزان بود. در این میان بر بالای چاه نیز زنبورهایی را دید که در حال خوردن از کندوهای عسلی بودند که انباشته بودند و ناگهان شانهٔ عسل به پایین افتاد و مرد آویزان از چاه، غافل از همهٔ این موجودات ترسناک، به خوردن عسل پرداخت و هنوز از آزمندی‌اش برای زندگی چیزی نکاسته بود.(نقل به اختصار از: همان، ۱۴ و ۱۵)

با این اوصاف روشن شد که حکایت کلیله و دمنه نیز، متنی خودبسنده و اصیل نیست و با متون پیش از خود رابطهٔ بینامتنی دارد و برزویهٔ طبیب آن را از متن سنسکریت *مهابهاراتا* أخذ کرده و به پهلوی برگردانده است. باید گفت که تا اینجا اگرچه ریشهٔ حکایت مذکور به *مهابهاراتا* می‌رسد اما هیچ بعید نیست که *مهابهاراتا* نیز در رابطه‌ای بینامتنی به متون دیگر وابسته بوده باشد زیرا ریشه‌یابی و مشخص کردن یک منشأ واحد برای متن امکان‌پذیر نیست و ممکن است این سلسله همچنان ادامه داشته باشد؛ چنان‌که رولان بارت، هیچ متن ناب و خالصی را قبول نداشت و می‌گفت: « هر متنی یک بینامتن است؛ دیگر متن‌ها در سطوح متغیّر و با شکل‌های کمابیش قابل شناسایی در آن حضور دارند.» (به نقل از: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۳)

اکنون به ارتباط بینامتنی حکایت کلیله و دمنه با رمان *جای خالی سلوچ* می‌پردازیم.

رمان «جای خالی سلوچ» (۱۳۵۷) اثر محمود دولت آبادی و یکی از بهترین رمان‌های اقلیمی و روستایی است که نشان‌دهندهٔ روابط زنده و پویای اجتماعی و معیشتی روستاییان و تصویری تمام‌نما از محیط روستایی با همهٔ مسایل و مشکلات آن می باشد. این رمان، سرگذشت رنجبار خانوادهٔ سلوچ در غیاب وی است. داستان با هجرت ناگهانی سلوچ به سبب فقر و تنگدستی آغاز می‌شود و در نهایت به فروپاشی خانواده و نابودی

روستا می‌انجامد. تمام داستان، شرح رنج‌ها و مصایب خانوادهٔ سلوچ بعد از هجرت اوست. پس از رفتن سلوچ، زن وی مرگان با سه فرزند خردسال خود- عباس، ابراو، هاجر- وارد دنیای خشن و بی‌رحم و مردمحورِ زندگی روستایی می‌شود و برای سیر کردن شکم خود و بچه‌هایش مجبور است با سختی‌ها و ناملایمات مبارزه کند. مهم‌ترین عنصر مؤثر در این رمان، کشمکش است که از همان آغاز، خود را به شکل درگیری میان سالار عبدالله و مرگان، عباس و ابراو، و مرگان با میرزاخان و کدخدا بر سرِ زمین، نشان می‌دهد و در نهایت، بزرگ‌ترین کشمکش که اساس رمان است میان شیوهٔ تولید سنّتی و مدرن در می‌گیرد و اوج حادثه که همان نابودی روستا و مهاجرت همگانی است رخ می‌نماید.

در اواسط رمان *جای خالی سلوچ*، با بخشی روبرو می‌شویم که به شترچرانی عباس برای سردار می‌پردازد. این بخش که از صفحهٔ ۳۰۳ تا ۳۲۶ را در بر می‌گیرد، خود در حکم داستانی کوتاه و پُر کشش و درخشان است و ما آن را داستان «لوک سیاه» نامیده‌ایم. عباس هنگام شترچرانی ناگهان با درگیری دو شتر- لوک سیاه و اروَنهٔ پیر- مواجه می‌شود و لوک که بهارمست شده در ارونه پیچیده و دارد حیوان را از پای درمی‌آورد. عباس که روزهای قبل هم چندین بار با ضرب چوب این دو را از هم جدا کرده است این بار هم دست به چوب می‌برد تا لوک سیاه را از ارونه پیر جدا کند. لوک مست که کینه از عباس به دل دارد به سوی وی می‌آید و قصد جانش را می‌کند و عباس که نمی‌تواند حریف حیوان شود می‌گریزد و به چاهی کهنه پناه می‌برد. لوک مست بر سرِ چاه خیمه می‌زند و از آنجا تکان نمی‌خورد و عباس تا فردای آن روز در چاه می‌ماند. در اینجا بخش‌هایی از داستان (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۳۰۳-۳۲۶) را نقل می‌کنیم:

پوزهٔ لوک مست روی شانه‌های عباس بود و سایهٔ هولناک حیوان، پیشاپیش پاها سینهٔ هموار کویر را درمی‌نوردید. بخار نفس لوک، دَم افعی بود که بر پوست گردن پسر سلوچ دمیده می‌شد. داغ‌تر از تفت‌بادِ همهٔ کویرها. دوش‌هایش از پشنگیدن کف دهان لوک نم برمی‌داشت.(ص ۳۱۳) لوک مست به شپّاتی[لگد] عباس را به کنار پراند و گیجِ خشم بر خود چرخید و کف و خون بر لب، بر او هجوم برد. این‌بار هم پسر سلوچ خود را فراهم آورد اما دیگر توانی در زانوهای خود نداشت. آخرین راه، چاه. آخرین چاره، چاه. حلقه چاهی خشک. حلقه چاهی خشک از کاریز شوراب. تن به سوی چاه کشاند، خیزاند.(۳۱۵) عباس تن به چاه داد، خود را به چاه انداخت. چند کبوتر چاهی پر زدند و عباس احساس کرد چیزی از کله‌اش غیژ کشید و کوچ کرد. آه... کی به هوش آمد عباس؟ به

هوش که آمد کی بود؟ شب! چه هنگام از شب؟(۳۱۶) لوک مست سردار، خسته و زخمی گِرد حلقهٔ چاه می‌گشت و خشمناله می‌کرد. عُر می‌کشید و کف برخاک می‌کوبید. این شتر خون می‌خواست. ناکام مانده بود. پس می‌ماند...(۳۱۷) عباس به بالا نگاه کرد. گردن لوک سیاه دیواره‌ای حایل بود میان نگاه عباس و ستارگان.(۳۱۸)

پس از آن عباس در میان چاه چشمش به دو مار می‌افتد. مارها به سمت او می‌آیند و بر تن او چمبر می‌زنند و سپس از چاه خارج می‌شوند. صبح که او را از میان چاه بیرون می‌آورند با پیرمردی سپیدموی روبه‌رو می‌شوند که حیران و مبهوت مانده است.

خشاخشی نرم عباس را واداشت تا دمی از چشم مرگ، از لوک سیاه، خیال بگرداند. خشاخش! صدایی خفیف‌تر از خرناسه. شبیه نفیر: کُرررررر. شب و چاه. سیاهی چند چندان. پسرِ مرگان چشم‌ها را تیز کرد. همهٔ جان را در نگاه‌هایش چکاند. پرنده‌ای پرید. بال بر دیوارهٔ چاه کوفت. پاره‌ای خاک پوده فروریخت و باز خاموشی. و باز صدا: «کررررررر...کررررررر....» (۳۱۹) نفیر بریده می‌شود و از سر گرفته می‌شود. چیزی انگار می‌جنبد. خدای....! مارا! ماران! آه... بیگانه دیده‌اند. بیگانه به خانه!(۳۲۱) مارها، مارها! دو مارِ کبود، دو مار پیر، شاید دو افعی، روشن‌تر دیده می‌شوند. شاید صبح دمیده باشد. مارها به عباس چشم دوخته‌اند. عباس دیگر نیست. پیشاپیش خاکستر شده است. یکی از مارها می‌جنبد. خزش ملایم خود را آغاز می‌کند. چمبره‌اش نرم نرم باز می‌شود. رو به عباس می‌آید... سر بر زانوی عباس گذاشت و خزید. نرم خزید و جا خوش کرد. حلقه زد و ماند. چمبر. تا کی؟ نه چندان طولانی. تا اینکه عمر عباس تمام شود! پس به راه افتاد. از روی برهنگی شکم بالا خزید، سینه‌اش را سُرید و روی شانه، تابی به دور گردن و عبور از میان کاکل سر؛ و پس سر به دیوار کشاند و نرم‌نرم تن از تنِ عباس واکشاند، به دیوار چسبید و عباس دیگر چیزی حس نکرد: کور و کر و لال و کرخت‌تن، لاشه‌ای غوطه‌ور در عرق سرد.(۳۲۴) عباس را از گور بالا می‌کشند. برهنه است. دورش را می‌گیرند. لوک مست مرده است. مرده و باد کرده است. زهرِ مار خیکِ بادش کرده است. سردار مشت‌ها را گره کرده و بر سرِ خود می‌کوبد. مرگان باور نمی‌کند. نه! نه! این عباس او نیست. پیش می‌آید. عباس لب چاه ایستاده است. تکان نمی‌خورد. خیره مانده است. خشک. قاف نی! آفتاب می‌دود، می‌تابد. موهای سر و ابروهای عباس یکسر سفید شده‌اند! مرگان پیش‌تر می‌آید. نه! چرا باید باور کند؟ پیرمردی پیش رویش ایستاده است! پیش‌تر. باز هم! چشم‌های مرگان دو حلقه چاه خشک. در ته چشم‌ها دو افعی پیر چمبر زده‌اند. افعی‌ها سرگردانند. آفتاب جهنم بر کویر می‌تابد و کویر در چشم‌های مرگان

می‌تابد. یک بیابان نگاه سرگردان. مرگان دست روی دست عباس می‌گذارد. عباس دستش در دست مادر است.(۳۲۵) مرگان به راه می‌افتد. همه به راه می‌افتند. سردار کنار لوکش می‌ماند. قدم‌ها کند است. کند و کند. پیرمردی دست در دست‌های مرگان دارد. خاموشند. خاموشی. آفتاب. آفتاب جهنم بر کویر می‌بارد. آب کجاست؟! (۳۲۶)

عباس پس از این ماجرا لب از سخن فرومی‌بندد و همچون کودکی معصوم و علیل و دیوانه‌وار آوارهٔ کوچه‌ها می‌شود و اسباب خنده و تفریح کودکان کوی می‌گردد.

آن‌گونه که رولان بارت می‌گفت: مؤلّف همواره *ازپیش‌گفته‌ها* و *ازپیش‌نوشته‌ها* و *ازپیش‌خوانده‌ها* را در فضایی چند بُعدی آرایش می‌دهد، در داستان «لوک سیاه» نیز ردّ پای *ازپیش‌گفته‌ها* را می‌توان دید. به سبب شهرت بسیار زیاد داستان‌های کلیله و دمنه در میان ایرانیان و خوانده شدن آن در مکتب‌خانه‌ها و مدارس و هرگونه نشست‌های جمعی و خانوادگی، ذهن و ضمیر دولت‌آبادی نیز نمی‌توانسته از این قصه‌ها خالی باشد. با آنکه داستان مرد آویزان در چاه چنان‌که نشان دادیم به جز کلیله و دمنه در متون دیگری هم آمده است، اما به احتمال قوی همین کلیله و دمنه به دلیل شهرتش، پیش‌متنِ دولت‌آبادی در جای خالی سلوچ بوده است.

مشترکات داستان «لوک سیاه» با داستان «مرد گریزان از شتر و آویزان در چاه» کلیله و دمنه برجسته‌تر از آن است که خواننده را بی‌اختیار به منشأ اصلی قصه ارجاع ندهد؛ البته بنابر اصطلاح میکاییل ریفاتر، باید بگویم که «سرخواننده» را و نه خوانندهٔ معمولی، زیرا سرخواننده برخلاف خوانندهٔ معمولی برای رمزگشایی از متن، نه به واقعیت بیرونی بلکه به متون دیگر و روابط بینامتنی ارجاع می‌دهد. چنان‌که بارت هم می‌گفت آن «من» و خواننده‌ای که در برابر متن قرار می‌گیرد، موضوعی نادان نیست بلکه خود مجموعه‌ای از متون است.

از منظر نظریه‌پردازان بینامتنیت رسیدن به منشأ و خاستگاه نهایی یک متن، غیر ممکن است و چه بسا آن متنی که در ساخته‌شدن متن مورد مطالعه‌مان نقش داشته دقیقاً همان چیزی نباشد که ما پنداشته‌ایم، زیرا هر متن تنها بر اساس متونی که ما پیش‌تر خوانده‌ایم معنا می‌یابد نه آن متنی که زودتر نوشته شده است و از این‌رو ممکن است پیش‌متن خواننده با پیش‌متن مؤلف نیز یکی نباشد و حتی هرکس با توجه به پیش‌متن‌های خود می‌تواند بینامتن خاصی در خوانش یک متن واحد داشته باشد. برای رولان بارت آنچه مهم است نه منشأ و مرجع یک متن در نزد مؤلف، بلکه پیش‌متن‌های

خواننده و مخاطب است. مخاطب با توجه به پیش‌متن‌های خود و متونی که قبلاً خوانده است یک متن را درک و دریافت می‌کند و این پیوند خوردن با متن‌ها و درغلتیدن در شبکهٔ متن‌ها، لذت خاصی را به خوانش می‌دهد. بنابراین بی‌آنکه در پیِ شناسایی و دست‌یابی به منبع و ریشهٔ اصلی در بینامتنیت داستان «لوک سیاه» در رمان *جای خالی سلوچ* باشیم -بنابر گفتهٔ بارت- پیش‌متن ما[= خواننده] نیز در خوانش داستان «لوک سیاه»، همان داستان «مردِ گریزان از پیشِ شتر مست و آویزان در چاه» است که در باب برزویهٔ طبیب کلیله و دمنه آمده است اگرچه ممکن است که متن دیگری به جز آن نیز نظیر حدیقهٔ سنایی و ... پیش‌متن دولت‌آبادی بوده باشد.

داستان «لوک سیاه» با داستان «مرد گریزان از شتر و آویزان در چاه» مذکور در کلیله و دمنه مشابهت‌ها و اختلافاتی دارد، در حالی که این داستان در کلیله و دمنه و حدیقهٔ سنایی و بلوهر و بوذاسف و حتی مهابهاراتا، مشابهت تام و تمام با یکدیگر دارند و اختلافات‌شان بسیار جزئی و اندک است. از این نظر، رابطهٔ بینامتنی بین آن‌ها آشکار و صریح و بیشتر در لایهٔ بیرونی و سطحی است و بنابر دیدگاه *لوران ژنی* از نوع «بینامتنیت ضعیف» می‌باشد.

در داستان «لوک سیاه»، عباس از پیشِ شتر مست می‌گریزد و خود را در چاه می‌اندازد و در چاه با دو مار روبرو می‌شود که از این نظر با داستان مذکور در کلیله و دمنه شباهت بسیار دارد و آن قصه را به خاطر می‌آورد. حتی در دو جا، به تأویلات آن نیز تن می‌ساید و از لوک سیاه که بر سر چاه ایستاده با نام «چشم مرگ» و از چاه با نام «گور» یاد می‌کند؛ یعنی همان چیزی که در تأویل برزویه طبیب از شتر و چاه شاهد بودیم.

«خشاخشی نرم عباس را واداشت تا دمی از چشم مرگ، از لوک سیاه، خیال بگرداند... عباس را از گور بالا می‌کشند.»

اما در داستان «لوک سیاه» از موش‌های سپید و سیاه، شهد و ترنجبین و علف و خاربن‌ها که هر یک تأویلی دارد، خبری نیست. پایان داستان دولت‌آبادی هم تماماً با داستان «مرد آویزان در چاه» کلیله و دمنه متفاوت است و بخشی از متن مرجع را نفی می‌کند؛ چرا که عباس در مواجهه با ماران و ترس ناشی از این حادثه، هویّت واقعی خود را می‌بازد و به زالی سپیدموی و دیوانه‌مسلک بدل می‌شود و تا پایان عمر بر این‌گونه می‌زید. پیداست که نویسنده برای جذاب‌تر کردن داستان و بردن خواننده به عوالم خیالی

و جادویی، چنین چرخشی را در داستان پدید آورده و شخصیتی تازه و غریب آفریده است. این پایان، هم می‌تواند حاصل تراوش تخیّل نویسنده باشد و هم ممکن است با بخشی از یک داستان و افسانهٔ دیگر در پیوند باشد که البته بر ما معلوم نیست.

چنان‌که می‌بینیم بینامتنیت میان دو متن کلیله و دمنه و داستان «لوک سیاه»، ضمنی و پنهان و خزیده در لایه‌های درونی متن است که لوران ژنی از آن به «بینامتنیت قوی» تعبیر می‌کند که بر هر خواننده‌ای آشکار نمی‌شود. چرخش پایانی این داستان و نفی جزء و بخشی از متن مرجع نیز، نه تنها آن را از مرز تقلید فراتر می‌برد بلکه باعث پویایی و زایایی متن می‌شود و لذت در خوانش را موجب می‌گردد.

نتیجه‌گیری

داستان «مرد گریزان از شتر و آویزان در چاه» از داستان‌های مشهور هندی است که ریشه در مهابهاراتا، حماسهٔ بزرگ هند دارد و از آنجا به کلیله و دمنه راه یافته است. ردّ پای این داستان در رمان *جای خالی سلوچ* هم قابل مشاهده است و به عنوان پیش‌متنِ بخشی از این رمان که ما از آن با نام داستان «لوک سیاه» یاد کردیم مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین *جای خالی سلوچ* با داستان «مرد گریزان از شتر و آویزان در چاه» کلیله و دمنه رابطه‌ای بینامتنی دارد. گریختن عباس از پیشِ شتر مست و پناه گرفتن در چاه و مواجه شدن با دو مار بزرگ، نقطهٔ اشتراک داستان «لوک سیاه» با داستان مذکور در کلیله و دمنه است، اما پایان داستان «لوک سیاه»، با آن متفاوت است و بدین گونه بخشی از متن مرجع را نفی می‌کند.

کتاب‌نامه

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۹) ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۲. احمدی، بابک(۱۳۸۵) ***ساختار و تأویل متن***، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

۳. انوری، محمد بن محمد(۱۳۷۶) ***دیوان***، ج ۱، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، علمی و فرهنگی.

۴. باقری، مهری(۱۳۷۹) «حکایت مرد آویزان در چاه»(بررسی یکی از تمثیلات کلیله و دمنه)، ***نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز***، شماره ۱۷۵و۱۷۶، ص ۲۳-۱.

۵. تودوروف، تزوِتان(۱۳۷۷) ***منطق گفتگویی میخائیل باختین***، ترجمه داریوش کریمی، چاپ اول، تهران:مرکز.

۶. دولت‌آبادی، محمود(۱۳۶۱) **جای خالی سلوچ**، چاپ دوم، تهران: نشر نو.

۷. سنایی غزنوی(۱۳۷۷) ***حدیقه الحقیقه***، تصحیح مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

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

۹. مکاریک، ایرنا(۱۳۸۵) ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

۱۰. منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۴) ***کلیله و دمنه***، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ بیت و هفتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) ***درآمدی بر بینامتنیت***، چاپ اول، تهران: سخن.

معرفی آخرین متن قصص انبیا (نسخه منحصر بفرد و ناشناخته «جامع القصص»)

علی محمد پشت دار[1]

چکیده

نسخه خطی منحصر بفرد و ناشناخته «جامع القصص» تحریر و تالیف «ابن ابوالحسن واعظ الادیب» از جمله آثار و متون دینی قرن یازدهم هجری است که به سال «۱۰۷۷ه» به زبان فارسی به رشته تحریر در آمده است. موضوع این اثر دنباله آثار مشابه دیگر همچون «تاج القصص» ، «قصص الانبیا» و «تفسیر الستین الجامع» است که اتفاقاً مؤلف از این آثار به عنوان منبع نیز سود جسته است. مؤلف از طبقه تحصیل کرده در حد متوسط کاشان است که به تعلیم و تعّلم اشتغال داشته است و در هیچ کدام از کتب رجال از قرن دهم تا کنون از او یادی نشده است؛ اما گرچه موضوع این اثر تاحدودی تکراری است، اما تحقیقاً از آخرین آثار تالیف شده در داستان انبیاست که به سبک متقدمان در حدود چهارصد سال پیش تالیف شده است. سبک مؤلف در روایت قصص همراه با آیات قرآن و بعضاً ترجمه آیات با استفاده از ترجمه‌های کهن‌تر زمان خود، آوردن شواهد فراوان شعری (۶۴۸ بیت) با عنوان «بیت و نظم» که عموماً رباعی و تک بیت و تغزّل و مثنوی‌های چند بیتی است، امثال منثور و ضروب‌الامثال بر ارزش ادبی و زبانی اثر افزوده است. در پرتو بازخوانی و تصحیح قیاسی این اثر اولاًمؤلفی ناشناخته در دل تاریخ چهارصد ساله کشف شده دیگر آن که از قِبَل مطالعه این اثر چند کتاب و مؤلف و دو شاعر به نام سلیمی و مولانا بی دلی، شناسایی شد. امید که احیا و عرضه آن به جامعه نسخه پژوه مایه دلگرمی و اهتمام بیشتر در این زمینه باشد.

واژگان کلیدی: جامع القصص،ابن ابوالحسن الواعظ الادیب، نسخه خطی.

[1] دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه پیام نور am.poshtdar@gmail.com

۱. مقدمه

نسخه‌های خطی ذخیره فرهنگی و علمی هر کشور با تمدن کهن است. امروزه مقدار کمّی آثار کتبی را از نشانه های قدرت فرهنگی و رشد علمی هر مملکت به حساب می آورند. بنابراین کشور ما در طول لااقل چهارده قرن گذشته به استناد میلیونها اثر خطی که در کتابخانه های ایران و شبه قاره هند واروپا و آمریکا پراکنده شده است، از ممالک صاحب تمدن و علم به شمار بوده است. پرداختن به این نسخه ها از هر نظر مفید و راه گشای پژوهشگران و ایران پژوهان است. امروزه ثابت شده گاه یک سطر یا یک صفحه از متون خطی کهن برای امروزیان نکته ای در رسم الخط یا شیوه نشانه گذاری یا محتوایی در موضوعی علمی را به اثبات می رساند. از آن گذشته هر نوشته در حکم سندی از دست آوردهای نگارشی اندیشمندان در سالهای دور است که برای معاصران در حکم ناطقی صامت است که از پشت اعصار و قرون از حال و هوای مردمان آن روزگار حکایتها و داستانها در دل دارد. مثلاً مطالعه آثار خطی بویژه به زبان فارسی گاه ما را به طرز تلفظ واژگان رهنمون است، چه در قرون گذشته ابزار ضبط صدا در کار نبوده است.

احیای نسخه های خطی و بیرون آوردن این آثار از زوایای کتابخانه ها و به زیور طبع آراستن آنها خود کمترین خدمتی است که ادب پژوهان و فارسی زبانان می توانند به ساحت نیاکان دانشمند و ادب دوست خود پیشکش کنند.

پژوهش حاضر گامی هر چند کوچک در این مسیر است تا اثری خطی با قدمت حدود چهارصد ساله از خطر زوال نجات یابد و به جامعه فارسی زبان و ادب پژوه معرفی گردد.

۱. **نسخه شناسی** (مشخصات صوری و ظاهری اثر)

- نام اثر : جامع القصص[۲]
- نام مؤلف : ابن ابوالحسن الواعظ الادیب
- سال تالیف و تحریر: ۱۰۷۷ «سبع و سبعین بعدالف الهجریه النبویه»
- زبان : فارسی
- قطع : وزیری بزرگ، ۲۱ سطری،تعداد اوراق ۳۰۲

[۲] این نسخه هم اکنون به شماره فهرست ۱۸۶۴۹ و شماره ثبت ۲۰۹۸۱۴ کتابخانه مجلس شورای اسلامی به نام اهدا کننده : علی محمد پشت دار نگهداری می شود. این کتاب در انتشارات فرهنگ صبا پاییز ۹۳ به کوشش نگارنده به زیور چپ آراسته شده است.

- خط: نستعلیق،رنگینه نویسه دارد با مرکب قرمز
- رکابه: دارد. برگ شمار ندارد.
- افتادگی: در آغاز حدود ۴۰ صفحه و در انجام نیز حدود ۴۰ صفحه دارد.
- کاغذ: نخودی،آهار زده.
- کاتب: خود مؤلف است. در برگ ۳۱ سطر چهارم از آخر در پایان داستان حضرت یوسف(ع) مؤلف خود این موضوع را صریحاً آورده است «*صد هزار رحمت خدای تعالی مر خواننده و نویسنده و شنونده این کتاب باد و هر که بخواند از جهت این گمنام فاتحه مضایقه نکند که من بسیار رنج کشیدم تا این کتاب را جمع نموده ام. در تاریخ سلخ شهر شوال المعظم قصه یوسف تمام شد. سبع و سبعین بعد الف هجریه النبویه کاتبه و جامع الکتاب العبد ابوالحسن الواعظ نوری الوری الادیب*»

۲. **نسخه های دیگر** : تا جایی که تفحص شده تا کنون نسخه ای دیگر از این اثر مستقیم یا غیر مستقیم (به اشاره در آثار دیگر) به دست نیامده است.

۳. احوال مؤلف و عنوان اثر

از احوال مؤلف بجز چند موضع در متن این نسخه در دیگر کتب رجال مسلمان و شیعه در قرن دهم تاکنون تفحص کافی مبذول شد اما از فردی با این نام « ابن ابوالحسن الواعظ الادیب» اطلاعی حاصل نشد.

موضع نخست که نام مؤلف در کتاب آمده در بخش کاتب عیناً نقل شد. موضع دوم در پایان داستان حضرت موسی(ع) است که آورده «*کاتَبهُ ابن ابوالحسن الواعظ نوری الوری الادیب –عفی عنها- والله اعلم بالصواب* «پ۱۰۸». موضع سوم در پایان ز ۱۴۹، بیت در بحر متقارب ۲۰ بیت آمده که گویا یا از خود مؤلف است،مؤلف در ابیات ۲ و ۱۷،به نام حسن اشاره کرده و از خدا خواسته تا با امامان دین محشور گردد:

حسن را در آن روز آخر پسین کنی حشر او با امامان دین ب۲
چو روح حسن میل بالا کند برش سوی جنّت که مآوا کند ب۱۷

موضع چهارم در آغاز زندگانی حضرت محمد مصطفی (ص)در برگ «۱۹۰ر» از سطر دهم چنین آورده است «**بنابراین چون فقیر حقیر پرتقصیر ابن ابوالحسن الواعظ نوری الوری الادیب» مدتی مدید به مطالعه مناقب و فضایل حضرات ائمه معصومین سلام الله علیهم اجمعین مشغول بودم و این کتاب که موسوم است به جامع القصص جمع نمودم و زحمت بسیار کشیدم تا آن را ترتیبی نمودم و هر سخنی در کتابی و هر قصه در نسخه به هم آوردم ...**»

مورد دیگر که کاتب و مؤلف از خود یاد کرده صفحه «ر ۲۸۷» است که قصد بیان عقد حضرت فاطمه (س) و علی (ع)می گوید «**امید که کاتب را به فاتحه یاد نمایند ان شاء الله تعالی ...**»

از این فقرات از نسخه خطی نام و عنوان و وجه تسمیه آن نیز معلوم شد.

۴. نام و عنوان اثر

همان طور که در بالا آمد،نام این اثر بنابه تصریح مؤلف «**جامع القصص**» ذکر شده است. نگارنده در فهرست کتب خطی و چاپی در این موضوع (قصص انبیاء)تا حد ممکن تحقیق نمود؛ اما از اثری با این عنوان تا کنون سر نخی به دست نیاورده است.

۵. حکایت پیدا شدن این نسخه

یاد کرد حکایت از آن جهت مهم است که محل پیدا شدن این نسخه برای ما در حکم یک قرینه بلکه شاهدی است،به استناد متن و به شیوه نگارش نسخه ، این نسخه که در شهر کاشان در خانه ای گویا موروثی دست به دست گشته تا آخرین مالک آن، وجود آن را به دانشجویی که مستاجر ایشان است،اطلاع می دهد و می گوید،از موضوع و محتوای این کتاب اطلاعی ندارد. در بهار سال ۱۳۷۸ آن دانشجوی مستاجر که از آشنایان نگارنده بود، از وجود چنین کتابی به بنده خبر داد، بنده خواستار رؤیت آن شدم که سرنوشت این کتاب پس از شناسایی موضوع و مؤلف رسیدن به کتابخانه مجلس شورای اسلامی ختم شد.

به نظر می رسد این کتاب در همین شهر کاشان به دست مؤلف آن کتابت شده،کاربرد بعضی افعال با لهجه و گویش کاشانی گواهی بر این ادعاست (ویژگی های زبانی، بخش افعال) گویا مؤلف در شهر کاشان سکونت داشته و اهل تعلیم و تعلّم بوده و علاقه داشته قصص قرآن را در کتابی جمع آوری کند. احتمالاًاز این قصص در مجالس درس سود می جسته است. سواد و دانش این مؤلف متوسط است و تعدادی اغلاط املائی در متن راه یافته است. گاه یک کلمه چند جور نوشته شده،اشتباه در نوشتن برخی آیات و مفردات

قرآنی، ضعف در نگارش و رعایت قواعد فصل و وصل و ... که در جای خود شرح آن خواهد آمد.

۶. محتوای اثر و کتب متقدم در این موضوع

موضوع این اثر (قصص انبیا) موضوع تازه ای نیست، تا پیش از تالیف این اثر،آثار متعددی با موضوع فوق به رشته تحریر در آمده است، برخی حاوی احوال همه انبیا از آدم (ع) تا حضرت خاتم (ص) و برخی مختصر به شرح زندگانی یکی از انبیا به ویژه حضرت یوسف (ع) که از میان ایشان برجسته تر است.

شاید کتاب «تاج القصص» داستانهای پیامبران به زبان فارسی نوشته شده به سال ۴۷۵ ق/ ۱۰۸۲ م به دست ابونصر احمد بخاری از مفصل ترین و مستقل ترین و متقدمین کتب در این موضوع باشد، «قصص انبیای» نیشابوری هر چند اثری متعلق به قرن پنجم شمرده شده لیکن سال تالیف آن به دقت معلوم نیست و محتملاً همزمان با «تاج القصص» یا اندکی پس از آن به رشته نگارش در آمده است» (آل داوود؛۱۳۸۶: ۱۷)

از نظر دامنه پرداختن به قصه یوسف «جامع القصص» شباهت نزدیکی به «تاج القصص» دارد مؤلف جامع القصص در برگ «ر۳۸» مطلبی به نقل از «تاج القصص »آورده و آشکارا نام کتاب را ذکر کرده است که در جای خود شرح آن خواهد آمد.

«قصص الانبیا» ابواسحاق نیشابوری که در بالا اشاره شد، به تصحیح حبیب یغمایی در سال ۱۳۴۰ ش از سوی بنگاه ترجمه و نشر کتاب به چاپ رسیده است.

کتاب دیگری با همین عنوان (قصص الانبیا) متعلق به سده هفتم هجری، مؤلف نامعلوم، به تصحیح فریدون تقی زاده از سوی انتشارات باران در مشهد به سال ۱۳۶۳ به چاپ رسیده است.

دیگر کتاب «قصص الانبیا» تالیف ملا محمد (ابومحمد جویری) از سوی کتابفروشی شهشهانی به سال ۱۳۲۲ ه.ق چاپ شده است.

«قصص قرآن» برگرفته از تفسیر سور آبادی،به کوشش یحیی مهدوی که از سوی انتشارات خوارزمی به سال ۱۳۶۵ چ دوم،عرضه شده نیز قابل توجه است.

کتب قصص انبیا به زبان عربی احتمالاً مقدم است بر تالیفات فارسی است،که در اینجا از آنها یاد نشد.

کتاب دیگری با همین عنوان به فارسی از مؤلفی به نام محمد بن حسن الداندرومی (الدیرومی) شامل داستانهای پیامبرانی است که در آن مؤلف از ثعلبی پیروی کرده است، نیز قابل ذکر است.(معین، ج۶ ذیل قصص)

در زمینه قصص انبیا که اختصاصاً به شرح حال یوسف (ع) پرداخته باشد، دست کم دو اثر سراغ داریم: یکی «قصه یوسف» تفسیر «الستین الجامع اللطایف البساتین» املای احمد بن محمد بن زید طوسی (حدود قرن ششم ه.ق) است که محتوایی عرفانی دارد و در آن مؤلف بیشتر به بهانه ذکر احوال یوسف (ع) به تاویل نکات عرفانی و طی طریق و سلوک عرفانی و باطنی پرداخته است. این اثر به اهتمام محمد روشن از سوی انتشارات علمی و فرهنگی در آخرین نوبت (=سوم) ۱۳۶۷ به چاپ رسیده است. دیگر تفسیر «حدائق الحقایق» تالیف معین الدین فراهی هروی مشهور به ملا مسکین (زنده در ۹۱۱ ه.ق) وی مدتی امام جماعت مسجد هرات بوده و به ارشاد و هدایت مردم از راه وعظ پرداخته است. مؤلف در این اثر شرح حال حضرت یوسف(ع) را بر طبق آیات سوره یوسف (ع) در قرآن دنبال کرده و محتوای اثر داستانی و روایی تر از تفسیر «الستین» است. وی در ضمن شرح حوادث به بیان نکات اخلاقی و ادبی و بعضاًعرفانی پرداخته است.

این اثر به کوشش سید جعفر سجادی از سوی دانشگاه تهران در دو نوبت به چاپ رسیده است. ۱۳۴۷ و ۱۳۵۷.

کتاب «جامع القصص» مورد پژوهش این مقاله شباهت بسیار نزدیکی با مطالب و محتوای این اثر نیز دارد. مثلاً تمام قصه یوسف (ع) را بر طبق آیات مذکور در سوره یوسف (ع) از قرآن کریم روایت کرده و همانند ملا مسکین بلکه بیشتر وارد جزئیات شده و اثر را داستانی و روایی تر کرده است،البته مؤلف جامع القصص ظاهراً با تاویلات عرفانی میانه ی خوبی نداشته یا نخواسته به آن وادی وارد شود، بلکه بیشتر به نکات اخلاقی و عبرت پذیری از احوال گذشتگان پرداخته است تعداد ابیات و اشعار فارسی در هر دو اثر قابل توجه است.

از نظر فاصله زمانی این اثر (=حدائق الحقایق) به زمان تالیف «جامع القصص» بسیار نزدیک است یعنی با فاصله حدوداً یکصدساله، به نظر می رسد مؤلف «جامع القصص» در تالیف داستان یوسف از این اثر سود جسته است. نگارنده برای جبران افتادگی صفحات آغازین داستان یوسف در جامع القصص به این اثر مراجعه کرد، طرز نگارش و چگونگی بیان حوادث «جامع القصص» شباهت بسیاری به اثر ملا مسکین دارد.

۷. موضوعات متن جامع القصص

در بخش نسخه شناسی اشاره شد که نسخه موجود «جامع القصص» حدود ۴۰ صفحه از آغاز افتادگی دارد. به احتمال قوی **ابن ابوالحسن الواعظ** مؤلف این اثر همانند آثار مشابه، کار خود را از حضرت آدم (ع)شروع کرده و تا حضرت خاتم (ص) به زندگانی انبیا پرداخته. پس از حضرت ختمی مرتبت(ص)بنا به اعتقاد مذهبی،زندگانی حضرت علی (ع) و حضرت فاطمه (س)و حسین (ع) و دیگر امامان شیعه را تا امام دوازدهم حضرت مهدی (ع) را نیز بدان افزوده است. خودنیز در آغاز شرح زندگانی محمد مصطفی (ص) برگ «ر ۱۹۰» نسخه به این نکته تصریح کرده است «... **به خاطرم رسید که حیف باشد که از اوصاف سید ولد آدم محمد عربی صلی الله علیه و آله و ابن عم وی علی ابن ابی طالب و فرزندان ارشد ایشان زینت ندهم چرا که ایشانند نجوم بروج سیادت و بروج نجوم هدایت و ولایت، شیران بیشه فتوت فارسان عرصه مروت، مسند نشینان قصر حرمت،سلطان نشانان مصر عزت،قطرات رشحات امامت، عالمان اسرار ربانی،خازنان فیوض سبحانی، مالکان طریق رشاد،سالکان طریقه ارشاد،خالصان بارگاه اله، نایبان حضرت محمد رسول الله اند،درین کتاب بنویسانیم تا تابعان و پیروان ائمه اثناعشری [افتادگی] که شیعه اند از آن مستفید شوند و این کتاب به معجزات ایشان زینت دیگر به هم رساند[افتادگی]...**»

مؤلف «جامع القصص» نیز همانند دیگر مؤلفان در این زمینه،داستان حضرت یوسف (ع) را به تفصیل آورده است. پس از یوسف (ع)،قصه موسی (ع) نیز تقریباً بخش مفصلی در این کتاب دارد.

بعد از یوسف (ع)، قصه شعیب (ع)، یونس(ع)، ایوب(ع)، ذوالقرنین، موسی(ع)، الیاس(ع)، یوشع بن نوح، اشموئیل پیغمبر، داوود(ع)، سلیمان (ع)، زندگانی لقمان، یحیی(ع)، قصه عیسی (ع)، قصه عزیر، قصه جرجیس، قصه اصحاب الاخدود، قصه اصحاب کهف، زندگانی حضرت ختمی مرتبت (ص)، جانشینی حضرت علی (ع)در ولادت و فضایل خاتون قیامت فاطمه زهرا (س) فصل در ذکر امام مسموم حسن بن ابی طالب (ع)، در معجزات سید الشهدا(ع).

داستان‌های فرعی چون عوج بن عنق، قصه بلعم عابد،قصه طالوت با جالوت، ابتدای مولود بخت النصر،نیز قابل توجه است.

۸. نام اعلام اشخاصی که در متن جامع القصص آمده است:

افرادی که در متن «جامع القصص» از آنها به عنوان راوی نامی آمده در سه گروه دسته بندی می شوند:

الف : افراد مشهور ،ب: نیمه مشهور، ج: افراد غریب

الف: از میان افراد مشهور فهرست زیر قابل توجه است:

وهب منبه، ابن عباس، ابوذر غفاری، مجاهد، ابوبصیر، ابوهریره، معاذجبل، امام صادق (ع)،سلمان فارسی، عبدالله انصاری، عبدالله مسعود، شافعی، شیخ مفید، حسن بصری،کعب الاخبار،نجاشی، ...

ب) افراد نیمه مشهور

کلبی، نعمان بن بشیر،ضحاک، سعید بن عبدالله،عبدالله ابن مبارک

ج) افراد غریب: ابراهیم علوی، محمد بن الحسن، شقیق عبدالله، هشام بن عمر،منفدااسدی، عمر بن یوسف،حنانه بن یعقوب،رماح بن صالح

سه گروه فوق عموماً راوی و محدث اند و مؤلف بسیاری از گفته های خود را از ایشان نقل کرده است.

ابن ابوالحسن الواعظ مؤلف «جامع القصص» از شاعران بزرگی چون خواجه حافظ شیرازی، سعدی و عطار ابیاتی نقل کرده که در جای خود ذکر خواهد شد، اما وی در «ر۲۴۴» از شاعری به نام **سلیمی** قصیده ای مفصل در باب غدیر خم آورده و خود همانجا درباره سلیمی گفته «**از محبان اهل بیت است که این قصه غدیر خم را به سبک نظم کشیده و الحق دُرّ سفته است**»، مطلع قصیده:

سبحان من تقدس بالعّز و العُلا — سبحان من تفردّ بالمجد والبقا

پاک و بزرگوار خداوند لم یزل — کو دایمست و باقی باقی همه فنا

آن اولی که بی ازل و بی نهایت است — و آن آخری که نیست بدایت برو روا ...

دهخدا به نقل از آتشکده آذر درباره شاعری با همین نام آورده :« اسمش چون خلقش حسن و صاحب قلب سلیم و سلیقه مستقیم بود در سبزوار متوطن بوده و سنه مرگ او را در ۳۲۷ نوشته. مؤلف الذریعه به نقل از تذکره دولتشاه سمرقندی نویسد وی به سال ۸۵۴ درگذشت» (دهخدا ذیل سلیمی)

احتمال می رود این سلیمی به زمان زندگی مؤلف «جامع القصص» نزدیک بوده شاید قول مؤلف الذریعه صحیح تر است.

۹. نام کتب و آثاری که در نسخه آمده:

کتب و آثاری که مؤلف «جامع القصص» از آنها یاد کرده و مطالبی از ایشان نقل کرده برخی مشهور است و امروزه به چاپ رسیده است، کتبی مانند:

کشّاف [زمخشری]، تاریخ طبری، تفسیر کبیر [امام فخررازی]، عیون[اخبار] الرضا، کمال الدین و تمام النعمه، ستین الجامع [اللطایف البساتین]، تاج القصص، روضه الصفا

برخی کتب نیز مشکوک یا مشابه اسمی و نادر است:

قصص اللطایف [شاید ستین الجامع اللطایف البساتین است] ،قصص الانبیا [آیا همان قصص الانبیا نیشابوری به طبع حبیب یغمایی است؟] ، اعمار الاعیان، صاحب مدارک، زادالمسیر، موضح، کتاب قصص، نوادر الامثال [آیا کتاب نوادر راغب اصفهانی است؟]،بستان الکرام، بصائر الدرجات، تنبیه القلوب، روضه الرضا، المعارج، فرحه الغری.

کتاب حاضر از نظر استناد به منابع مشابه در موضوع قصص انبیا حایز این ارزش است که تقریباً به امّهات کتاب قصص انبیا که پیش از او تالیف شده،مراجعه کرده و کتاب خود را براساس آنها نوشته است.

۱۰. ویژگی های نثر جامع القصص

کتاب «جامع القصص» در مجموع نثری مطبوع و روان دارد اما یکدست نیست،آنجا که مؤلف از منابع پیش از زمان خود نقل می کند، نثرش تابع نثر منابع و آثار است. بنابراین چندگونه نثر در این اثر قابل توضیح است:

۱۰ .۱. ترجمه آیات قرآن، نثری با ساخت کهن که ترجمه های قرون چهارم و پنجم هجری را به یاد می آورد. مانند : -« **وَ قالَ لِفَتیانه اجْعَلو بضاَعتَهُم فی رِحالهم** » ، «**گفت یوسف آن غلامان خود را که بنهید بضاعت ایشان را اندر بار ایشان**» (**یوسف/۶۲**)

- «**و إنّا فأرْسِلْ مَعَنا أخانا نکتَلْ له لحافظون**» ،«**پس بفرست با ما برادر ما را ابن یامین تا کیل به نام وی بیاوریم که ما او را نگه دارندگانیم**» (**یوسف/۶۳**)

این گونه بیشتر در ترجمه های لفظ به لفظ قرآن در قرون چهارم تا هفتم قابل ملاحظه است.

۱۰ .۲. نثری پخته و نزدیک به نثر قرن پنجم (نثر مرسل)

«**پس یوسف –علیه السلام– هر روز بنشستی با صد هزار غلام و سپاه و لشکر آراسته از ارکان مملکت گرد شهر برآمدی. هر که نظرش بر روی یوسف افتادی یک هفته او را**

حاجت به هیچ نبودی و گفته اند هر که بامداد یوسف را بدیدی تا شبانگاه گرسنه نبودی و اگر شامگاه او را بدیدی تا روز گرسنه نبودی» (ر ۱ نسخه)

- آوردن افعال با پیشوند «ب» در آغاز و «ی»در آخر: بنشستی، برآمدی، نبودی، در بخش داستان یوسف نثر کتاب به نثر کتابهایی چون «تاج القصص» و «تفسیر حدائق الحقایق» ملامسکین و «تفسیر الستین الجامع»نزدیک است.

۱۰ .۳. حجم بیشتر کتاب و ویژگی های نثر فارسی در قرن نهم تا سیزدهم را دارد، یعنی نثر فارسی در عهد صفویه تا اوایل قاجار: کاربرد زیاد واژگان عربی،نزدیکی به زبان محاوره،تکرار فعل «همانند ادوار گذشته»،جمع بستن مکسر عربی با نشانه های جمع فارسی، شرح آن در جای خود خواهد آمد.

۱۰ .۴. نثر مطبوع و گاه سجع آمیز همانند کشف الاسرار میبدی و آثار مشابه:

«بعد از اندیشه بسیار و فکر بی شمار قرار بر آن دادند که پیرزنی را پیدا کردند که در مکر سازی و حیله بازی بر دیو سَبَق بردی و ابلیس با آن همه تلبیس از رآی اندیشی و حیله انگیزی او درس گرفتی» (پ ۳۸)

«یعقوب گفت: ای فرزندان می شنویم که در مصر مَلِکی پدید آمده است که زبانش فصیح است و تنش صحیح است و دیدارش ملیح است و فعلش ستوده است ...» (پ۴)

۱۰ .۵. نمونه نثر کاتب و مؤلف یعنی ابن ابوالحسن الواعظ

بهترین نمونه نثر کاتب و مؤلف در بیان قصه زندگانی پیامبر خاتم حضرت محمد مصطفی (ص) است:

«فقیر حقیر پر تقصیر ابن ابوالحسن الواعظ نور الوری الادیب مدتی مدید به مطالعه مناقب و فضایل حضرات ائمه معصومین – سلام الله علیهم اجمعین- مشغول بود و این کتاب که موسوم است به جامع القصص جمع نمودم و زحمت بسیار کشیدم تا آن را ترتیبی نمودم از هر سخنی در کتابی و هر قصه نسخه ای به هم آوردم. به خاطرم رسید که حیف باشد که از اوصاف سید ولد آدم محمد عربی -صلی الله علیه و آله - و ابن عم وی علی ابن ابی طالب و فرزندان ارشد ایشان زینت ندهم چرا که ایشانند نجوم بروج سیادت و بروج نجوم[۳] هدایت و

۳ آرایه طرد و عکس

ولایت، شیران بیشه فتوّت فارسان عرصه مروّت[۴]، مسند نشینان قصر حرمت،سلطان نشانان مصر عزّت[۵]،قطرات رشحات امامت، عالمان اسرار ربانی،خازنان فیوض سبحانی، مالکان طریق رشاد،سالکان طریقه ارشاد[۶]،خالصان بارگاه اله، نایبان حضرت محمد -رسول الله- ...»(ر۱۹۰)

۶.۱۰. ارزیابی کلی ثر جامع القصص

نثر این نسخه نمونه ای از نثر ساده و مرسل است که گاه به نثر فنی نزدیک می شود. ویژگی اثر موجب شده تا متن جنبه روایی و داستانی پیدا کند، بنابراین شگرد وصف در همه ابعاد در آن فراوان است. مؤلف در نگارش اهل تصنّع و تکلّف نیست به همین دلیل می توان گفت نثر او از هر حیث انشا با اغماض از اغلاط املائی، نمونه ای از بلاغت زبان در زمان مؤلف است.

۱۱. ویژگی های زبانی اثر (مفردات)

مؤلف «جامع القصص» فردی است با سواد متوسط مردم عصر خود،در نثر صاحب سبک نیست،و کتاب او از حیث نثر تابع منابع و مآخذی است که به آنها مراجعه شده است. برخی از ویژگی های قابل توجه نثر وی به شرح زیر است:

فعل – آوردن «ی» استمراری در آخر فعل ماضی: «هر که تمرد کردی او را به قتل رسانیدی»

- «نمود» به جای «کرد» : متهم نمود، قول نمود
- افعال با پیشوند : در مشوید، درپوشید، بربست، بفروختند.
- «می بینم»به جای «ببینم».
- «داشت» به جای «نگاه داشت».
- «نوشتن» به جای «نوشته».
- «پاداشت» به جای «پاداش».
- «بدید» به جای «پدید».

۴اضافه تشبیهی

۵ شجع متوازی (مروت، فتوت، عزّت، حرمت)

۶ سجع مطرّف

- حذف فعل معین با قرینه و بی قرینه : « خدای –تعالی- هر پیغمبری را که به قومی فرستاده او را معجزه کرامت کرده».
- عدم مطابقت فعل با نهاد ← فعل مفرد برای نهاد جمع:«وخلایق بی شمار با ایشان همراه شد.»

←فعل جمع برای نهاد مفرد:«چون رسول اهل مدینه پیغام آوردند.»

- تقدیم فعل بر گروه متممی:« پس گاوی بساخت از مس»

صفت مفعولی : - ساخت صفت مفعولی از بن مضارع: «اجساد و گوشت ... ایشان ریزیده و فناشده باشند».

- نوعی اِماله در حذف الف افعال ← نمندید به جای نماندید.

زنده مند به جای زنده مانده.

- تبدیل یـ به الف در فعل ← میگواید به جای می گویید.

مگواییم به جای می گوییم.

در – پیشوند «در» برای شروع و آغاز فصل : «در پی ایشان شروع در جستن نمودند.»

- «گرفتن» برای شروع و آغاز فصل: تقریر کردن گرفت به جای شروع به تقریر کرد.
- «گرفتن» برای شروع و آغاز فصل: کشتی را سوراخ کردن گرفت.
- به کار بردن فعل لازم در معنای متعدی :«و نیستیم ما غیب را» ،«ما غیب را نمی دانیم»
- فعل مضارع متصل به صفت فاعلی ← راست گویانیم (= راست گویان + ایم (=هستیم)).
- فعل بدون جزء صرفی (= همکرد): «داشت» به جای «نگاه داشت» : «یوسف آنرا از مالک گرفته بود و داشت تا این روز»
- آوردن دو فعل بی واو عطف (= انقطاع کامل): دعا کردند گفتند.

انیدن – فعل متعدی با پسوند «ایندن» : برخیزایندن، بشنواندیم.

اید – جدا نوشتن فعل مضارع متصل : نفرمااید به جای نفرمایید، می نماایم، کن اید، کس اید.

می - «می» به جای بای امر در آغاز فعل : می کش به جای بکش.

- فعل مرکب «صورت ندارد» به جای «امکان ندارد».

باز - پیشوند «باز» در معنای «وا» : «خاصگیان خویش را بخدمت ما بازداشت» ← واداشت.

- فعل مرکب تولد کند به جای سرایت کند.

ماضی ابعد – او ابن یامین را به حیلت از ما گرفته بوده است.

ماضی ابعد

اسم – به ، حرف اضافه متصل به اسم ← بطعام

به ، حرف اضافه منفصل به اسم ← به سبب

ضمیر - حذف همزه ضمیره «او» : برو لعنت کردند.

- های نشانه جمع متصل ← قبالها (قباله ها)
- های نشانه جمع منفصل ← آسمان ها

ضمیر اشاره – آن متصل ← آنزمان ، آنکس.

ضمیر اشاره – آن منفصل ← آن ساعت.

حرف گ و پ – حروف گاف و پ ← ک و ب← کفت،بدید.

همزه – نیکوئی، دانائی،به شکل عربی برای کلمات فارسی «ی» ← نیکویی، دانایی .

بی – متصل ← بیچون.

بی – جدا ← بی همتا.

مند – جدا ← حاجت مندان .

تو – متصل ← تست ، ترا.

را - متصل← ایشانرا، عزیزانرا، نامرا(به جای نامه را).

را – جدا ← یعقوب را،خانه را،کدام را.

ۀ - مشور ۀ به جای ←مشورت، صورۀ ← صورت ،زکوۀ ← زکات، حیوۀ ←حیات.

دار – جدا ← رکاب دار،مهمان دار.

گاه – متصل ← مجلسگاه .

گاه – جدا ← مجلس گاه.
فی عربی – فلحال به جای فی الحال .
ان جمع - ← عیالان، مخلوقان،عربان .
به – پیشوند فعل جدا ← به ببند، به بینم.
تر – جدا ← کوچک تر، رحیم تر.
تر – متصل ← بزرگتر،دوستر.
ای ندا – جدا ← ای عزیز.
ای ندا – متصل ← ایعزیز.
نا – به جای لا ← ناعلاج (=لاعلاج).
به جای «نه» نفی ← جفا ناکرده (=جفا نکرده).
ه عوض از کسرۀ اضافه ← بندگی (=بندِگی).
خوا – خوا به جای خا← خانه .
یک یک – متصل ← یک یک،یکدیگر.
دار- جدا ← نام دار.

- **دویس** به جای دوسیت، دوس به جای دوست، بیداریس به جای بیداریست.
- **چبود** به جای چه بود.
- **نانداختن** به جای نینداختن.
- **جمع بستن مجدد جمع مکسر عربی** : احوالها،احوالات،عجایبات، اکابران.
- جمع مکسر عربی نادر: رخوت (=جمع رخت)
- **او** به جای آن: او را در بازو بست.

را – را عوض از کسرۀ یا حرف اضافه: یوسف را دل بریشان بسوخت.
زندگی – زندگی به جای زنده: از زندگی بودن یوسف ... .
به – به متصل به چه پرسش : بچه.
بر سبیل به جای مثلِ، مانند.
از جهت به جای برای.
پیره زن به جای پیرِزن، دروازه بان به جای دروازِبان.
بواسطه به جای به جهت،برای.

حاصل به جای بنابراین.

احساس به جای درک: احساس نمی توانست کرد.

۱۲. برخی از ترکیب ها و واژگان خاص:

- **برطرف رفت** به جای بر طرف شد.
- **سیرْ طعام** به جای سیر از طعام.
- **عورت طبیبه** به جای زن طبیب.
- **ناگرویدگان** به جای کافران.
- **بزاریدن** ← مصدر جعلی
- **ده یواقیت** : صفت اصلی شمارشی برای جمع مکسر.
- **با بخت بُر** : با اقبال فراوان.
- **سردادن** به جای رها کردن : شیران عظیم در آن بیشه سر داده بود.

ناک – منفعت ناک ← سودمند.

- **نشیندگان** ← نشسته گان.
- عربی نویسی در فارسی : چند **یوم** بر آمد← چند روز گذشت.
- عربی نویسی در فارسی : **میغ** سفیدی ← ابر سفیدی.
- **بَین** به جای بیان ، به تقلید از عربی مانند رحمن ← رحمان.
- **متابعت صفت از موصوف از حیث افراد** ← درجات عالیه باقیات.

ها – های جمع جدا از کلمه مختوم به ه ← گمراه هان.

➢ **برخی علایم نگارشی:**

- به کاربردن عدد تُک (برای ارجاع به پانوشت یا حاشیه) در «پ ۱۰۰» نسخه خطی از نکته های جالب نگارشی در این نسخه است.
- آوردن نشانه ای شبیه به ویرگول در جایی که مکث اندکی لازم است ←،
- آوردن شکلی مانند عدد ۷ آوردن نشانه ای شبیه به ویرگول در جایی که مکث اندکی لازم است ←،
- آوردن شکلی مانند عدد ۷/ به پهلو پس از پایان بیت برای فاصله نظم و با نثر کتاب خطی (پ۲۰۹)

- گاه با نقطه چین از وسط سطر به حاشیه مطلبی را افزوده است.

➢ **برخی از اغلاط املائی:**

- **ز**ضا به جای غذا.
- صلاح به جای سلاح .
- مکس به جای مکث.
- به پهلو پس از پایان بیت برای فاصله نظم و با نشر کتاب خطی (پ۲۰۹)
- گاه با نقطه چین از وسط سطر به حاشیه مطلبی را افزوده است.

➢ **برخی از اغلاط املائی:**

- قضا به جای غذا.
- صلاح به جای سلاح .
- مکس به جای مکث.
- سنا به جای ثنا.
- مقاک به جای مغاک.

➢ **برخی واژگان خاص :**

- **پالان** :«موسی ... گفت : ای دختر واپس بیا که روا نبود **پالان** زن نامحرم دیدن (ر۵۸)، پالان: نشیمن، سُرین، شرم زن (دهخدا و معین)،شاهد از دهخدا:

یک شهر حدیث من و اشعار من است　　در هر گنجی سخن زگفتار من است
گر پیش نهم پا سپس ای مرد سره　　**پالان** زن تو نیست دستار من است
(لباب الباب عوفی)

- **عینک** :«پسرم زعصا و **عینکم** ناچار است　　هر سال مرا تاسفی برپاراست...»(ر۱۵۱)
صائب : عشق عالم سوز هر داغی که سوزد بر دلم　　**عینک** دیگر شود بهر دل بینای من»
(فرهنگ اشعار صائب، ذیل عینک)

۱۱. ساختار روایی جامع القصص

مؤلف در آغاز قصه هر نبی (ع) روایت را چند گونه آغاز می کند:

- «**قصه شعیب** –علیه السلام- (پ۳۱) بدان شعیب (ع) از فرزندان صالح بود... »
- «**قصه یونس** –علیه السلام- (ر۳۱) چنین گفته اند که یونس علیه السلام از اولاد هود بود ...»

- «**و آمدن برادران یوسف بر غلّه خریدن**(ر۴) و آن چنان بود که اهل شام را قحط رسید ...»
- **نامه فرستادن حاجب به یوسف** – علیه السلام- (پ۶) القصه چون حاجب حال ایشان بازداشت...
- قطع روایت داستان و پرداختن به یک نتیجه اخلاقی و عبرت آموز با عنوان:
- **نکته** : چون مخلوقی جایز ندارد که برادران خود را خجل کند ... پس حضرت ارحم الراحمین ... امید هست که بنده عاصی را روز قیامت بر سر جمعی خلایق رسوا نگرداند ... یعفوا عن السیئات» (ر۷)
- ادامه داستان با عنوان : **القصه:** پس چون جواب نامه یوسف نوشت ...
- عنوان دیگر بخش های داستان «**مجلس**» است: مجلس دیگر در رفتن فرزندان یعقوب به ...

در داستان یوسف (ع) از صفحات موجود نسخه جمعاً دو مجلس آمده است. از این نظر کتاب حاضر با کتاب «تاج القصص» که در عنوان بندی از اصطلاح «**مجلس**» استفاده کرده،قابل مقایسه است. در بخش زندگانی حضرت رسول اکرم (ص) نیز مؤلف بخشها را با عنوان «**مجلس**» آورده است.

- عنوان دیگر «**لطیفه**» است که همانند «**نکته**» ادامه روایت قطع می شود و مؤلف به بیان لطیفه ای اخلاقی و عبرت آموز می پردازد : **لطیفه** (ر۲۲)، (ر۷۵)
- عنوان دیگر «**باب**» است: باب دیگر در قصه فرعون بن عاد ... (پ۴۸)
- عنوان دیگر «**حکایت**» است: حکایت (ر۱۴۴)، (پ۱۳۶)
- عنوان دیگر «**فصل**» است : فصل دیگر در قصه غدیر خم (پ۲۴۱)

نظر به محتوای کلی کتاب مؤلف از عنوان «**قصه**» بیشتر سود جسته است، اما احتمالاً مؤلف با تاثیر پذیری از منابعی چون «تاج القصص» عنوان «مجلس» را برابر **فصل** به کاربرده و هر مجلس شامل چند «**نکته**» و «**تنبیه**» و«**لطیفه**» بوده است.

۱۲. ابیات و اشعار فارسی متن جامع القصص

قرن نهم و دهم و یازدهم که دوران رونق سبک هندی در شعر فارسی است، از نظر کمیّت شاید دوران بی همتایی در وفور شعر و شاعر در تاریخ ایران است. مؤلف «جامع القصص» در متن این اثر که موضوع آن داستان زندگی انبیاست تقریباً به هر مناسبتی تک بیتی،دوبیتی، چند بیت مثنوی و قطعه به عنوان شاهد آورده است. از این نظر در مقایسه ای که میان این اثر با آثار مشابه مانند «تاج القصص »و «السنین الجامع» و «حدائق الحقایق» به عمل آمد،**جامع القصص** تقریباً ابیات و اشعاری مستقل و تازه به عنوان شاهد مطالب آورده است.

- از مجموع **۶۴۸** بیت شعر در متن این اثر ۴ بیت عربی است بقیه همه فارسی است که در این متن تحت عناوین : بیت (تغزل، مثنوی، رباعی، تک بیت) و نظم آمده است.
- دو قصیده طولانی یکی از شاعری به نام **سلیمی** در وصف غدیر خم به تعداد ۶۶ بیت، دیگر قصیده ای در وصف «باباشجاع، فیروز ابولؤلو» از شاعری ظاهراً کاشانی به نام مولانا «**بی دلی**» به تعداد ۱۲۷ بیت، که طولانی ترین چکامه در کل این نسخه است.
- مؤلف از **گلستان سعدی** و **بوستان** و **غزلیات حافظ** ابیاتی به عوان شاهد آورده از گلستان این قطعه که در باب یعقوب (ع) است دو بار آورده:

یکی پرسید از آن گم کرده فرزند که ای روشن روان پیر خردمند... (پ۱۱)

ایضاً در (پ۲۴) نیز آمده است:

- **از حافظ : رواق منظر چشم من آشیانه توست کرم نما و فرودآ که خانه خانه‌ی توست (ر ۳۳)**
- **گنج قارون که فرو می رود از قهر هنوز**

خوانده باشی که هم از غیرت درویشان است(ر ۹۰)

ایضاً:

- **نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت به‌غمزه‌مسأله‌آموزصدمدرس شد(پ۲۰۴)**

ایضاً :

- **خوش بود گر محک تجربه آید به میان تاسیه‌روی‌شودهرکه‌دروغش‌باشد (ر۲۵۷)**

۲. بیت **عربی** در اصل سه بیت ملمع از قطعات سعدی است که دوبار آمده:

احداً سامعُ المناجاتی صمداً کافی المهماتی
هیچ پوشیده بر تو پنهان نیست عالمُ السّر و الخفیّاتی
هر دعایی که می کنیم ز صدق استجب یا مجیب الدعواتی
(ر۱۲۶)

همین قطعه در (پ ۱۷۰ نسخه) نیز تکرار شده است.

- یک بیت عربی در وصف حضرت رسول اکرم (ص) آورده:

أملح الانبیا بالأخلاقِ اکرم المرسلین بالاشفاقی (ر۱۹۶)

- یک **قطعه ملمع** دیگر در (ر۱۹۹) در وصف حضرت رسول(ص) آورده:

قد رأفتی جمالک یا راکب الجمل أنزل حُبَّک بالقلب قد نزل
وصف تو چون کنم در آینه رخت حسنی است لایزال و جمالی است لم یزل ...

➢ تقریباً در کل نسخه **۱۸ رباعی** با موضوعات توصیف اخلاقی و موعظه آمده است، برای نمونه:

شها عالمی در پناه تو باد زمین و زمان نیک خواه تو باد
کلید در فتح بادت به دست سر دشمنان زیر پای تو باد (ر۸)

همین رباعی در (ر۲۶۴) نیز تکرار شده است.

ایضاً:

جداگردد در آن روز ایـن همه کار بـــرادر از بـرادر یـــار از یـــــار
به روزی سخت خواهد بود آن روز که مادر گردد ازفرزند بیزار (پ۸)

ایضاً :

آن روز که خاک و آب بر هم زده اند بر طینت آدم رقم غم زده اند
خالی نبود آدمی از رنج و عنا کین ضربت اولین بر آدم زده اند(پ۱۲)

- دو بیت **مثنوی** که به اشعار عامیانه نزدیک است و در وزن بی مشکل نیست:

یا الهی به فضل بی پایان همه کس را به کام دل برسان
همه کس را به لطف کن دل شاد آخر کار جمله نیکی باد (پ۱۹)

- **مثنوی ۲۰ بیتی** در (ر۱۴۹) با موضوع مناجات و توسل به خداوند آمده که سراینده دو بار نام خود را در ضمن شعر به نام «**حسن**» آورده احتمالاً این اشعار از خود مؤلف «جامع القصص» «**ابوالحسن الواعظ**» است:

حسن را در آن روز آخر پسین کنی حشر او با امامان دین...
چون روح حسن میل بالا کند برش سوی جنّت که مأوا کند...
بیاموز او معانی علیم که کارش به تعلیم بوده مقیم...

از بیت پایانی چنین برمی آید که «ابوالحسن الواعظ» به کار تعلیم و تعلّم اشتغال داشته است.

- **وصف اسب:**

گردون گردی زمین نوردی کز چشمه مهر آب خوردی
هر بار که در نوردی رفتی صد باد صبا به گرد رفتی
تیری که ز سُمّ او بجستی مینای سپهر را شکستی
هر بار که در عرق شدی غرق باران بودی در میان برق
(ر۱۳۳)

ایضاً در وصف اسب (مثنوی) :

شتابنده و چابک و گرم خیز سبک بار و رهوار خوش گام تیز
چو وهم سبک سیر چابک خرام چو برق از شتابندگی تیز گام
میان لاغر و گرد و فربه سُرین عنان دار او جبرئیل امین
(پ۲۳۳)

- در رثای **امام حسین (ع):**

آمد نوا به طیر در آن لحظه از سما بنشسته اید بهر چه در سایه ها
مرغان ز آشیان تفرّق..... افغان کنان به ماتم سبط.....
دیدند غرق گشته به خون شاه کربلا از سوز سینه جمله برو نوحه گر
کای بی کس غریب کجااند باب تو آمد ندا که آه زما بیشتر شدند
مرغان زدند بس که تن خویش بر زمین در خاک کربلا چون بی بال و پر شدند
خود را به خون شاه فکندند آن زمان ترک وطن نموده به سوی سفر شدند
افغان کنان طیور در آن ماتم حسین سوی مدینه آن همه خونین جگر شدند
انداختند غلغله در گنبد مینا زآنجا دگر به مشهد قبر علی شدند
کای شاه جن و انس حسین تو شد... این خون پاک توست که بر بال ما چکد
(پ ۳۰۰)

- یک بیت از **عطار نیشابوری** (نظم)

صد هزاران طفل سر ببریده شد تا کلیم الله صاحب دیده شد (پ۵۲)

۱۳. برخی از امثال و حکم :

- **قدر زر زرگر شناسد قدر گوهر گوهری (پ۳۵)**
- **برادر که در بند خویش است، نه برادر نه خویش است (پ۱۵)**
- **کلیم بخت کسی را که بافتند سیاه سفید کردن او نوعی از محالات است. (ر۷۱)**
- **با خدا باش هر کجا باشی تا تو را محنت و بلا نرسد (ر۱۲)**
- **حسد مذموم باشد در همه کار حسد رنج آورد مر اهل بدکار (ر۱۷)**
- **تفاوت ره از کجاست تا به کجا !! (پ۱۰۷)**
- **مورچگان را چو بود اتفاق شیر ژیان را بدرانند پوست (ر۱۳۴)**
- **وَهِیَ یَضْطرِبُ حَتّی کالسَّمکه فی یَدِ الصیاد (پ۳۰۱)**

➢ **تمثیل مناظره بلبل با مورچه**

مؤلف «جامع القصص» داستان را به نقل از «نوادر الامثال» آورده، ولی این قصه در مجالس سعدی، نیز آمده که گفته اند بخش مجالس منسوب به سعدی است.(پ۱۳۵)

<>

می توان گفت آوردن این تعداد بیت فارسی در متن «جامع القصص» این اثر را به جُنگی از اشعار و امثال زبان فارسی از قرون چهارم و پنجم تا قرن یازدهم یعنی زمان تالیف آن کرده است. پرداختن دقیق و عمیق تر به ارزشهای ادبی متن «جامع القصص» خود مقاله ای مستقل است که انشاءالله به آن خواهیم پرداخت.

۱۴. ارزیابی کلی اثر

ارزش نخست این نسخه اولاً در منحصر به فرد بودن آن است، و گمنامی مؤلف آن که تاکنون در هیچ کدام از تذکره ها و کتب رجال از او اسمی و یادی نیامده است.

دو دیگر این که این اثر از آثار مشابه پیش از خود مطالب اصیل و مستندی نقل کرده،و این دو ارزش دارد یکی آن که ما از اصیل بودن آن آثار اطمینان حاصل می کنیم، دیگر آن که مطمئن می شویم که این اثر نیز اصیل است و واقعاً به دست فردی اهل علم از طبقه متوسط در مرکز ایران یعنی کاشان در قرن یازدهم تالیف شده و تاکنون از گزند حوادث چهارصدساله در امان مانده و به دست ما رسیده است. بنابراین معرفی و شناساندن یک اثر از **قصص قرآن** همراه با حال و هوای ادبی و پر از اشعار و امثال فارسی با قدمتی

چهارصد ساله خود اقدامی لازم است. دیگر در پرتو بازخوانی و تصحیح قیاسی این اثر با حجمی ۶۰۰ صفحه ای اولاً ما از وجود مؤلفی به نام «**ابوالحسن الواعظ نوری الوری الادیب نورالوردی**» آگاه می شویم.

دیگر آن که در ضمن متن این سند علمی ما به کتب و اشخاصی برخورد کرده ایم که تاکنون نام و نشانی از ایشان در منابع رجال و کتاب شناسی آثار فارسی نیامده است. افراد و کتبی چون موارد زیر قابل تحقیق بیشتر است:

- شناختن شاعری به نام **مولانا بیدلی**
- شناختن شاعری به نام **سلیمی**

کتابهایی چون :

- **بستان الکرام**
- **تنبیه القلوب**
- **روضه الرضا**
- **فرحه الغری**
- **تفسیر ابوالفتح جرجانی (رازی؟!)**

در پایان نگارنده امیدوار است به زودی متن کامل این نسخه را با مقدمهٔ نسبتاً کامل و ملحقاتی مفید به علاقه مندان حوزه فرهنگ و ادب فارسی پیشکش نماید.

منابع

۱- ابن ندیم(۱۳۸۱). ***الفهرست***. ترجمه تجدد. چ اول. تهران: اساطیر.

۲- استوری، چارلز آمبروز (۱۳۶۲). ***ادبیات فارسی برمبنای تالیف استوری***. ترجمه‌ی گروه مترجمان: یحی آرین‌پور و... تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳- الاعلمی، حائری(بی‌تا). ***دایره المعارف الشیعه العامه***. جزء سابع العشر. بیروت. لبنان: موسسه الاعلمی.

۴- آذربیگدلی، لطفعلی (۱۳۷۷). ***آتشکدهٔ آذر***. چ اوّل. تهران: روزنه.

۵- آل داود، سید علی(۱۳۸۶). ***تاج القصص***. چ۱. تهران: فرهنگستان زبان وادبیات فارسی.

۶- تهرانی، آقا بزرگ(بی‌تا). ***الذریعه***. الطبعه الثانیه. بیروت: دارالاضواء.

۷- حاجی خلیفه(بی‌تا). ***کشف الظنون***. مجلد الثانی. بیروت، لبنان: دار الحیاء التراث العربی.

۸- حافظ(۱۳۷۷). ***دیوان حافظ***. به تصحیح قزوینی – غنی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات ساحل.

۹- ***دایره المعارف تشیع***(۱۳۸۱). ج۴: نشر شهید محبی.

۱۰-دوانی، علی(۱۳۶۴). ***مفاخر اسلام***. ج۲. چ دوم. تهران: امیر کبیر.

۱۱-ـــــــــــ(۱۳۷۰). ***مفاخر اسلام***. ج۴. چ اول. تهران: امیر کبیر.

۱۲-دهخدا، علی‌اکبر(بی‌تا). ***لغت نامه***. تهران.

۱۳-سعدی، شیخ مصلح‌الدین(۱۳۸۱). ***کلیات سعدی، بوستان***. به کوشش محمد علی فروغی. چ سوم. تهران: دوستان.

۱۴-ـــــــــــــــــــــ(۱۳۸۱).***کلیات سعدی، گلستان***. به کوشش محمد علی فروغی. چ سوم. تهران: دوستان.

۱۵-سمرقندی، دولتشاه(بی‌تا). ***تذکره الشعراء***. به اهتمام ادوارد براون: انتشارات اساطیر

۱۶-طباطبایی مدرسی، سید حسین(۱۳۸۳). ***میراث مکتوب شیعه در سه قرن نخست هجری***. ترجمهٔ سید علی قرائی. قم: چاپ اعتماد.

۱۷-طوسی، احمدبن‌محمدین‌زید(۱۳۶۷). ***السنین الجامع***. تصحیح و تحقیق. محمد روشن. چ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸-عراقی، فخرالدین(۱۳۶۸). ***کلّیات عراقی***. تصحیح سعید نفیسی. چ پنجم: انتشارات کتاب خانهٔ سنایی.
۱۹-مدرس، محمدعلی(بی‌تا). ***ریحانه الادب***. ج سوم. چاپ دوم. تبریز: کتاب فروشی خیام.
۲۰-هروی، معین‌الدین(۱۳۵۷). ***حدائق الحقایق***. تصحیح و تحقیق سید جعفر سجادی. چ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

سایت‌های اینترنتی

۲۱-cgie.org.ir
۲۲-www.tebyan.net
۲۳-www.ketab name. come
۲۴-مجله مجازی تخصصی علوم حدیث،محمد گودرزی

کاربرد آیات قرآن در مرزبان نامه

شاهرخ محمدبیگی[۱]
حمید مصدق[۲]

چکیده

مرزبان‌نامه یکی از شاهکارهای نثر فنی است. اقتباس از آیات و احادیث نبوی از بارزترین ویژگی‌های این سبک است . این شیوه به تقلید از نثر عربی در نثر فارسی راه یافته است و به صورت رکنی فنی و زینتی در بیشتر اقسام نثر به کار رفته است . این کتاب آمیخته‌ای از سیاست، حکمت و اخلاق بر مبنای اصول و اعتقادات اسلامی است. وراوینی در مرزبان نامه، با شناخت عمیق از رفتارشناسی و روان آدمی، سعی دارد با کمک آیات و احادیث نبوی، به تهذیب و تزکیه‌ی مخاطب بپردازد. بنابراین نویسنده با به کارگیری آیات در زمینه‌های متفاوت با روشی کاملا بلاغی و استادانه قدم در راه این امر مهم می‌گذارد. مباحثی که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته، عبارتند از: الف - کاربرد سیاسی آیات در مرزبان نامه، جمعا چهل و دو آیه است. ب- کاربرد آیات در زمینه‌های اخلاقی و اعتقادی در مرزبان نامه، جمعا سی و نه آیه است. ج - زیبایی بلاغی مرزبان نامه به کمک آیات کلام الله مجید، جمعا سی و دو آیه است.

واژه‌های کلیدی: قرآن، مرزبان نامه، اخلاقی، سیاسی، بلاغی

---

۱. دانشیار دانشگاه شیراز sh_beygi@yahoo.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز

مقدمه

با رواج نثر فارسی در قرن ششم و اوایل قرن هفتم دبیران و منشیان توانای آن عصر بخاطر نفوذ و اهمیت زبان عربی که در پی گسترش قلمرو اسلام دارای اهمیت قابل توجهی شده بود از یک طرف و از طرف دیگر برای ابراز هنر نماییهایی که در زبان فارسی مجالش تنگ بود ، دست به دامان زبان عربی ، بخصوص نمونه های اعلای فصاحت و بلاغت یعنی قرآن کریم و نهج البلاغه شدند. در طی این روند سعدالدین وراوینی ، مرزبان نامه ی مرزبان ابن رستم را که به زبان طبری نوشته شده بود و از آیات و احادیث بهره ای نداشت با خرد و حکمت قرآن پیوند زد. مدتی دراز نواهض همت این عزیمت در من می آویخت تا متقاضیان درونی را بر آن قرار افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان ،مخدره که از پیرآیه عبارت عاطل باشد بدست آید تا کسوتی زیبنده از دست بافت قریحه خویش درو پوشم.(وراوینی، ۱۹:۱۳۸۵)

مرزبان نامه در واقع سیاست نامه ای است آمیخته با خرد و حکمت که به سبک دبیران آن روزگار نوشته شده است .«و آن کتاب که خواستی بنهی ...تا علیل حکمت را شفایی باشد وغلیل دانش را قانونی ومن زمان زمان ...به مطالعه ی آن مستانس ومستفید میباشم و سیاست پادشاهی را از آنجا استکمال می کنم و خراج ملک بر حال اعتدال می دارم .» (مرزبان نامه مجموعه ای از پند و وعظ وحکمت واخلاق و سیاست است که برپآیه ی خرد بناشده است .کلیله اساسیست بریک سیاق.. و ساخته این بنده مشتملست برچند نمط ازاسالیب سخن آرایی و عبارت پروری... (مرزبان نامه ، ۷۳۶:۱۳۸۵ به کوشش خطیب رهبر)

در عین حال قدر مسلم وراوینی گوهر خرد گرا وحکمت آمیزکتاب تسلیم بوده است و آیات را اولا براساس خردگرایی منتشر در متن بر گزیده وثانیا در خرد گرایی خود علاوه برمتن مرزبان نامه به شیوه سیاست نامه نویسی دبیران ایرانی توجه داشته است . بنابراین آیاتی که او انتخاب کرده است بویژه ازنظر توجیه عقلانی مولف ازآنها در خور توجه است . درادامه جنبه های مختلف کاربرد آیات را در تحریر وراوینی ازمرزبان نامه بررسی میکنیم .

کاربرد سیاسی آیات در مرزبان نامه

با آنکه نظر وراوینی با متن اصلی مرزبان نامه در خصوص رهبری سیاسی چندان تفاوتی

ندارد و نظریه سیاسی موجود در متن آنچنان با متن اصلی آمیخته شده است که نمی توان میان نظر وراوینی و نظر اصلی تفاوتی قایل شد

بازهم شواهدی درمتن هستند که نشان می دهند وراوینی بیشترتابع فرهنگ قرآنی بوده است و در هرحال متن را به طورقابل توجهی با فرهنگ قرآنی یگانه کرده است.

هر گناه از مردم صادر شود منقمست بر چهار قسم: یکی ازآن زلتست دوم تقسیر سیوم خیانت چهارم مکروه و هریکی را عقوبتی درخور ومکافاتی سزاوار معین . عقوبت زلت عتاب باشد ، عقوبت تقصیر ملامت ،عقوبت خیانت بند وزندان عقوبت مکروه رسانیدن مکروه به مکافات .«کما نزل فی محکم تنزیله تعالی و کتبناعلیهم فیها ان النفس با النفس الا یه» (مرزبان نامه،وراوینی,۱۳۸۵:۳۱۰ به کوشش خطیب رهبر) و انگاه عفو، پیرآیه جمال سیاست گردانیده وحدود شرعی را به لباس این مجاملت جمال داده که گفت :«فمن تصدق به فهو کفاره له »پس هرکه ازکیفرخواستن و انتقام کشیدن چشم بپوشد این گذشت پرده پوش گناهان وی باشد .(مرزبان نامه،۱۳۸۵: ۳۱۰ به کوشش خطیب رهبر)

و از لوازم استعداد پادشاهی اول نسبی طاهرست ،که اگر ندارد هرچه از او آید به نوعی از نقصان آلوده تواند بود . قال الله تعالی :«والذی خبث لا یخرج الانکدا» (مرزبان نامه ،۱۳۸۵: ۴۲۳ به کوشش خطیب رهبر) این فضله پلید که از معدن پاکزاد این داغ نامقبول بر ناصیه او نهادند که :«انه لیس من اهلک انه عمل غیر صالح » (مرزبان نامه ،۱۳۸۵:۴۲۶ به کوشش خطیب رهبر)ودر خصوص مشورت اگرچه نص وشاورهم فی الامر. (مرزبان نامه،۱۳۸۵: ۴۶۲ به کوشش خطیب رهبر)هیچ پادشاه مستبد را ازاستضائت به نورعقل مشاوران و مناصحان مستغنی نگردانیده است اما به وقت تعارض مهمات احوال و تناهی عزمات هم به رای پاک ایشان از برونشوکارها تفصی بهتر توان یافت .(مرزبان نامه،۱۳۸۵،: ۳۴۳)دراینجا وراوینی به ملایمت تمام لزوم رایزنی با خردوران را بر طبق نص قرانی یاد آوری می کند ولی درعین حال استبداد آنها را نیز توجیه می کند .درمورد خرد و نرمخویی می گوید :بدان ای پادشاه که پاکیزه ترین گوهری که ازعالم وحدت با مرکبان عناصر پیوند گرفت خرد است وبزرگترنتیجه ای ازنتایج خرد خوی نیکوست و اشرف موجودات رابدین خطاب شرف اختصاص می بخشد و ازبزرگی آن حکایت می کند .قوله تعالی : «و

انک لعلی خلق عظیم » (مرزبان نامه،۴۵:۱۳۸۵ به کوشش خطیب رهبر)در نظام تفکر وراوینی قرآن راهنمایی است که حتی نحوه ی سخن گفتن با پادشاه را نیز برای ما روشن می کند و کوچکترین مسائل حکومتی ،اخلاقی و اجتمایی را نیزبدون پاسخ نمی گذارد :او می گوید :«هنجارسخن گفتن با پادشاهان طریقی خاص و نسقی جداگانه است »

...قوله تعالی :«وجادلهم بالتی هی احسن »(مرزبان نامه ،۲۳۹:۱۳۸۵ به کوشش خطیب رهبر) قرآن حتی نصیب دنیایی را در مقابل نصیب اخروی فراموش نمی کند واززبان پادشاه میگوید :«ولا تنسی نصیبک من الدنیا»(مرزبان نام ۶۶:۱۳۸۵ به کوشش خطیب رهبر)واین نشانه ایست آشکار وزنده ازسابقه ی تفکر عینی وزمینی درمیان مسلمانان که به سنن آیین ها وباورهای شریعت متکی است . اکنون آیاتی که در این کتاب کاربرد سیاسی دارند. ۱-و انک لعلی .....آیه ۴ سوره قلم ص ۴۵

۲-الم ترکیف.....آیه۱و۲سوره فیل ص ۵۴۰

۳-ان اقتلو.....آیه ۷۰ سوره نسا ص ۲۳۹

۴-ان المبذرین.. ..... .آیه ۲۹ سوره اسرا ص ۹۹

۵-ان تقرضو الله ....آیه ۱۸سوره تغابن ص ۹۸

۶-انک لعلی ..... .آیه ۴ سوره قلم ص ۴۵

۷-انما اموالکم ..... آیه ۱۵ سوره تغابن ص۶۶۱

۸-انا یفتری ..... آیه ۱۰۷ سوره نحل ص۱۰۰

۹-انه لیس. .. ... آیه ۴۶ سوره هود ص۴۲۶

۱۰-تحسبونه هینا.. . آیه ۱۵ سوره نور ص ۴۷۱

۱۱-تلک الایام .. .. آیه ۱۳۴سوره عمران ص۲۱۹

۱۲-عسی ان تکرهوا.. ..آیه ۲۱۴ سوره بقره ص۲۲۴

۱۳-فاستقم.....آیه ۱۲ سوره هود ص ۲۸۴

۱۴-فقطع دابر .....آیه ۴۶ سوره انعام ص ۵۲

۱۵-فمن تصدق.....آیه ۴۵سوره مائده ص ۳۱۰

۱۶-لا تنس نصیبک .....آیه ۷۷سوره قصص ص۹۶

۱۷-مستنفره.....آیه ۴۹سوره مدثر ص۶۱۱

۱۸-من یشفع.....آیه ۸۵سوره نسا ص۳۱۲

۱۹-واخفض.....آیه۲۱۵سوره شعرا ص۳۴۱

۲۰-والذی خبث.....آیه ۵۸سوره اعراف ص۴۲۴
۲۱-ادخلو.....آیه ۱۸سوره نمل ص ۷۲۷
۲۲-و ان الظن .....آیه۲۸سوره نجم ص۶۰۳
۲۳-و ان جنحوا.....آیه۶۱سوره انفال ص۵۱۷
۲۴-وانزل.....آیه۲۶سوره توبه ص۵۲۷
۲۵-والمال.....آیه۴۶سوره کهف ص ۶۶۳
۲۶-وجادلهم.....آیه ۲۷سوره نحل ص ۳۳۷
۲۷-وماکنت..... آیه ۵۰سوره کهف ص۱۵۰
۲۸-وقذف فی .....آیه ۲۷ سوره احزاب ص ۲۴۹
۲۹-وکتبنا علیهم.....ا.یه ۴۵ سوره مائده ص ۳۱۰
۳۰-ولا تزر..... آیه ۱۶۴ سوره انعام ص ۶۶
۳۱-ولا تسرفوا .....آیه۱۴۳ سوره انعام ص ۴۷
۳۲-ولا یحطمنکم .....آیه ۱۸ سوره نحل ص ۵۲۰
۳۳-ولایحیق المکر.....آیه ۳۵ سوره فاطر ص ۴۸۶
۳۴-ولکم فی القصاص...آیه ۱۷۹ سوره بقره ص۵۶
۳۵-ولو تری .....آیه ۱۲سوره سجده ص ۲۰۲
۳۶-ولو کنت اعلم.....آیه ۱۸۹ سوره اعراف ص ۴۸
۳۷-ولو کنت فظا ....آیه ۱۵۳ سوره ال عمران ص ۶۶
۳۸-ونهی النفس .....آیه ۴۰سوره نازعات ص ۳۶۱
۳۹-یا آیها الذین امنوا.... آیه ۶ سوره حجرات ص۳۷۴
۴۰-یخرجون بیوتهم .....آیه ۲سوره حشر ص ۱۲۶
۴۱-یوم لا ینفع .....آیه ۸۸ سوره بقره ص ۸۷
۴۲-یوم یحمی علیها .....آیه ۳۵سوره توبه ص۴۰۷

کاربرد آیات در زمینه های اخلاقی و اعتقادی در مرزبان نامه

با توجه به آنچه در مرزبان نامه می بینیم میتوان گفت وراوینی بیشتر ازآنکه یک عارف و ادیب صرف یا سیاستمداری بی باک باشد ،حکیمیست خردگرا و زاهدیست معتقد به قضا

وقدر الهی ..بر همین مبنا اخلاق او حکیمانه و مبتنی برترک لهو و لعب می باشد. وراوینی با استناد به قرآن اعتدال و میانه روی را اساس سیاست و اخلاق میداند و می گوید:«باد دستی و تبذیر را از سخاوت مشمار » ان المبذرین کانوا اخوان الشیاطین (مرزبان نامه ،۹۹:۱۳۸۵)و« بخل و امساک ازکد خدایی مدان و عدالت مدان و عدالت میان هردو صفت نگاهدار»ودر جایی دیگر درمورد بخشندگی و خساست می گوید :قال الله تعالی::«ولا تجعل یدک مغلوله الی عنقک ولا تبسطها کل البسط»(مرزبان نامه،۹۹:۱۳۸۵)

در جایی دیگر ازکلام شریف درمورد ازدواج که ازاساسی ترین ارکان دین است بهره می گیرد و می گوید: «فانکحواما طاب لکم من النسا مثنی و ثلاث و رباعا »(مرزبان نامه،۱۵۴:۱۳۸۵)به همسری بر گزینید آنچه خوش آید برشما اززنان دو دو ،سه سه ، چهار چهارواگربیم دارید که داد ندهید ،پس یکی برگزینید . می بینیم که به کوچکترین مسائل اخلاقی در قرآن توجه شده و وراوینی نیزبا وسواس تمام کتاب خود را با شیوه ای زیبا با آنان زینت داده است .وراوینی درخصوص اهمیت امانت اززبان قرآن در داستان شهریاربابل با شهریارزاده مثال زیبایی می آورد ودرروند توصیه ی شهریاربابل به برادرش درخصوص چگونگی برخورد با شاهزاده پس ازمرگ شهریارمیگوید:....و اگر وقتی شیطان حرص ترا بوسوسه خیانتی , هتک پرده دیانت فرماید.:«خطاب ان الله یامرکم ان تودوا امرکم ان تودوا الامانات الی اهلها بخاطر آور»(مرزبان نامه،۱۳۷:۱۳۶۵)همانا ایزد به شما فرمان می دهد که امانتها رابه صاحبانشان برگردانید.

پس ازاینجا میتوان دانست که بزرگترین شاغلی ازشواغل دریافت سعادت و هول ترین قاطعی ازقواطع راه آخرت ایشانند ,«انما اموالکم و اولادکم فتنه »(مرزبان نامه ،۶۶۱:۱۳۸۵)همانا خواسته و فرزندانتان مآیه ی دل مشغولی و آزمونی سخت است .«اگرسمع حقیقت شنو فرا این کلمات دهی که زبان وحی بدان ناطقست دانی که وجود فرزندان درنظرحکمت همچو دیگرآرایشهای مزور از مال و متاع دنیا است که جمله زیور عاریتست که برظواهر حال آدمی زاد بسته .هیچ وزنی ندارد ومیان کودک نادان خیال پرست که با لعبتی ازچوب تراشیده بالف و پیوند دل عشق بازی کند و میان آنک دل خود را ازدیگرمطلوبات ببقای فرزندان و جمال ایشان خرم و خرسند گرداند هیچ فرقی نمی نهد»(مرزبان نامه، ۶۶۲:۱۳۸۵)...همانا زندگی جهان فرودین بازیچه وبازی و زیور و نازشبرهم و افزونی جستن درخواسته و فرزند بریکدیگراست .

در داستان غلام و بازرگان درباره آخرت میگوید:....«هرآیینه دراندیشد که مرا ازاینجا

روزی بباید رفتن وجای دیگر موئل و مآب باشد پس هرچه در امکان سعی او گنجد ازساختن کاران منزل و اعداد واسبابی که در سرای باقی به کاراید باقی نگذارد».....منزلی بیند بر مراد خود ساخته و قرارگاهی بر وفق آرزو پرداخته و« اذ رایت ثمرایت نعیماو ملکا کبیرا.»..(مرزبان نامه،۱۳۸۵: ۱۲۲)چون ببینی آنجا بنگری پادشاهی بزرگی.

آیاتی که کاربرد اخلاقی و اعتقادی دارند

۱-انما الحیوه .....آیه۲ سوره حدید ص۶۶۲

۲-و من یوت الحکمه....آیه ۲۷۳سوره بقره ص۲۶۱

۳-لکیلا تاسوا.....آیه ۲۳ سوره حدید ص۲۷۰

۴-یا آیهاالذین .....آیه ۶ سوره حجرات ص۳۷۴

۵-ان المبذرین کانوا .. ....آیه ۲۹ سوره اسرا ص ۹۹

۶-ولا تجعل یدک .. ..آیه ۲۱ سوره اسرا ص۹۹

۷-ابری الاکمه..... .آیه ۴۴سوره ال عمران ص ۱۳۸

۸-الذین ینفضون... ... ...آیه ۴۶ سوره بقره ص ۳۸۴

۹-الرجال قوامون .....آیه ۳۴ سوره نسا ص۱۵۳

۱۰-المال...آیه ۴۶ سوره کهف ص ۶۶۳

۱۱-ان الشیاطین ... ...آیه ۱۲۱ سوره انعام ص ۲۵۱

۱۲-ان اللله لا یضیع ....آیه ۳۰ کهف ص ۳۱۳

۱۳-ان الله یامرکم .. ..آیه ۶۱ سوره نسا ص ۱۳۷

۱۴-انزل جنودا.... .....آیه ۲۶ سوره توبه ص ۵۲۷

۱۵-ان شاء الله.... . .. آیه ۶۷ سوره قصص ص۴۸۳

۱۶-انما الحیوه . ..... آیه ۲۰ سوره حدید ص ۶۲۲

۱۷-اما یخشی ... . آیه ۲۶ سوره فاطر ص ۶۰۹

۱۸-اوفوا بعهدی. ..... آیه ۳۹ سوره بقره ص ۳۸۲

۱۹-فامامن ثقلت . ...آیه ۶ سوره قارعه ص ۶۸۶

۲۰-فانکحوا ما طاب . ..آیه ۳ سوره نسا ص ۱۵۴

۲۱-فلا انساب. ... آیه ۱۰۱سوره مومنون ص ۱۸۴

۲۲-قل هت انبئکم . .آیه ۱۰۳سوره کهف ص ۳۶۶
۲۳-قل یحیها..... .....آیه ۸۰ سوره یس ص ۱۴۲
۲۴-لو انفقت . ...آیه ۶۶ سو.ره انفال ص ۳۸۳
۲۵-لو کان فیهما ....آیه ۲۳ سوره انبیا ص ۳۲۶
۲۶-ما علی الرسول ..آیه ۱۸ عنکبوت
ص ۵۴۲
۲۷- من یحی العظام ... آیه۷۸ سوره یس ص ۱۴۲
۲۸-و اذا رایت ... ... آیه ۲۰سوره انسان ص ۱۲۲
۲۹-و اذا عزمت ..آیه ۱۳۵ ال عمران
ص ۶۸۹
۳۰-والباقیات... .....آیه۴۶سوره کهف ص ۶۶۳
۳۱- و اما من ... . آیه ۴۰ سوره نازعات ص ۳۶۱
۳۲- وان الشیاطین . آیه ۱۲۱سوره انعام ص ۲۵۱
۳۳-وانزل.....آیه ۲۶ سوره توبه ص۵۲۷
۳۴-وان لیس للانسان ..... آیه۴۱ نجم ص ۶۶۷
۳۵-ولا یرد باس..... .....آیه ۴۹ انعام ص ۲۳۷
۳۶-وما اوتیتم ....آیه ۸۸ اسرا ص ۲۵۴
۳۷-وما نحن ....آیه ۴۴سوره یوسف ص۵۷۸
۳۸-ومن نعمره ... .آیه ۶۸ سوره یس ص ۶۷۴
۳۹ - یوم یفر .... آیه ۲۴ سوره عبس ص۱۷۱

زیبایی بلاغی مرزبان نامه به کمک آیات کلام الله مجید

در دوره ی رواج نثر فنی در زبان فارسی اهمیت مساله بلاغت به جایی رسید که بسیاری از نویسندگان سعی می کردند تا اثرشان از حد اعلای بلاغت برخورداباشد ودرهمین راستا مضمون را فدای زیبایی و بلاغت نمودند اما از آنجا که هدف اصلی بلاغت تاثیر و کاربرد بهتر و بیشتر بوده است می بینیم که در مرزبان نامه بلاغت درخدمت تعلیم وتربیت درآمده است و بر خلاف نویسندگانی که هدف و مضمون را فدای قالب و بلاغت نموده اند، وراوینی از هدف اصلی خود دور نشده است. وراوینی گاه آیه را به گونه ای در نثر

قرارمی دهد که گویی دنباله ی کلام است .وبا این کارزیبایی خاصی به کلام می بخشد . اگرمیخواهی که گفته من در نصاب قبول قرار گیرد،قد تبین الرشد من الغی و اگر نمیخواهی که بر حسب آن کار کنی ,لا اکراه فی الدین (مرزبان نامه ،۴۵:۱۳۸۵)ملک زاده گفت : شنیدم که شاه اردشیرکه بر قدما ملوک و عظما سلاطین بخصایص عدل و احسان متقدم بود و مادر روزگار بفرزانگی او فرزندی نزاد دختری داشت چنان پاکیزه پیکر که هرکه دربشره او نگاه کردی ماهذا بشر برزبان راندی و هرکه لحظه ای کرشمه الحاظ او دیدی افسحر هذا برخواندی. (مرزبان نامه،۱۸۰:۱۳۸۵)وگاه نیز آیه را برای تاکید کلام می آورد ,لوایم نصح ملایم طبع انسانی نیست .لقد ابلغتکم رساله ربی و نصحت لکم و لکن لا تحبون الناصحین . (مرزبان نامه ۴۵:۱۳۸۵)و گاه گاهی نیز آیه و حدیث مضاف الیه , مفعول یا مسند الیه واقع می شود:استراق سمع ازفرشتگان آسمان می کنم ,فاتبعه شهاب ثاقب (مرزبان نامه،۲۵۱:۱۳۸۵)در شان من آمدست و اضلال ساکنان زمین کار منست و ان الشیاطین لیوحون الی اولیائهم (مرزبان نامه،۲۵۱:۱۳۸۵) درحق گماشتگان من نزول کردست .یا اژدهای اجل را زیر پای خود گشاده کام نبیند وزین لهم الشیطان ما کانوا یعلمون برناصیه حال او نویسی . واین بضاعت مزجات درمصر جامع تبریز با آن ذخایر سعادت مضاف شود و فریاد زنان اوف لنا الکیل را از خشکسال کرم بصاع اصطناع هر نصیبی کامل گرداند(مرزبان نامه،۷۵۰:۱۳۸۵).

آیاتی که بیشتر کاربرد بلاغی دارند

۱-اولم تومن .....آیه ۲۶۳ سوره بقره ص ۳۸۱
۲-قد تبین الرشد.....آیه ۲۵۸ سوره بقره ص ۵۴
۳-لا اکراه.....آیه ۲۵۸ سوره بقره ص ۵۴
۴- ما هذا بشرا ...آیه ۳۱ سوره یوسف ص ۱۷۹
۵- لقد ابلغتکم .....آیه ۷۷ سوره اعراف ص ۴۵
۶-فاتبعه .....آیه ۱۱سوره صافات ص۲۵۱
۷-ان الشیاطین.....آیه ۱۲۰ سوره انعام ص ۲۵۱
۸-علی شفا.....آیه ۱۰۹ سوره توبه ص ۲۸۴
۹-اولئک الذین .....آیه ۱۵سوره بقره ص ۱۲۲

۱۰-اوف لنا.....آیه ۸۷ سوره یوسف ص ۷۴۹
۱۱-انی انا .....آیه ۳۱ سوره قصص ص ۳۹۹
۱۲-انک الیوم. .....آیه ۵۳ سوره یوسف ص ۷۵۰
۱۳-تعالی عمایقول ..آیه ۴۶ بنی اسرائیل ص ۲۶۰
۱۴-ثم خلقنا النطفه آیه.....۱۵ مومنون ص۱۲۰
۱۵-رب اشرح .....آیه ۲۵ سوره طه ص ۷۳۱
۱۶-شاورهم .....آیه ۱۳۵ سوره العمران ص ۴۶۲
۱۷-علمنا.....آیه ۱۶ سوره نمل ص ۲۹۶
۱۸-علمه شدید .....آیه ۵و۶ سوره نجم ص ۲۳۹
۱۹-فالمقسمات.....آیه ۴ سوره ذاریات ص ۲۶۰
۲۰-فی عیشه ...آیه ۲۲و ۲۳ سوره الحاقه ص ۴۶۰
۲۱-فیها ما .....آیه ۷۲سوره زخرف ص ۷۳۵
۲۲-قبل ان یرتد .....آیه۴۰سوره نمل ص ۴۸۴
۲۳-لاتقربا.....آیه ۳۶سوره بقره ص۲۹۸
۲۴- لم تعبد..... آیه ۳۴ سوره مریم ص ۴۰۰
۲۵-و اجعل لی .....آیه ۲۹ سوره طه ص ۷۳۱
۲۶-واذا مرضت.....آیه ۸۰ سوره شعرا ص ۳۶۹
۲۷-ورفع..... .....آیه ۱۰۰سوره یوسف ص ۷۵۱
۲۸-وعلی کل ضامر..... آیه ۲۷ سوره حج ص۵۹۷
۲۹-ولو کان بعضهم .....آیه ۹۰ سوره اسرا ص۱۶
۳۰-ومن یوق.....آیه ۹سوره حشر ص ۷۳۸
۳۱-یعهد هم و یمنیهم .....آیه ۱۲۰سوره نسا ص۵۷
۳۲ یعرف المجرمون ...آیه ۴۲ سوره رحمن ص ۳۹۰

نتیجه گیری

در مرزبان نامه کاربرد قرآن بسیار متنوع است و برداشت ها ی متفاوت از آیات می شود .گاهی هدف نویسنده القای معانی و بیان اندرز و حکم و پیام اخلاقی و اخبار و اگاهی است و به هر طریقی که می خواهد از آیات بهره می گیرد گاهی نیز وراوینی برای ارآیه

بندی و تزیین مطلب و هنر نمایی از بکارگیری آیات قرآن کمک می گیرد و گاهی تفکر و مبنای فکری و اعتقادی او وی را وادار می کند بدون نام و کلام حق زبان به سخن نگشاید و بی اجازه دستورات حق مجوز صادر نکند . و می توان گفت که هر چند موضوع آیات در مرزبان نامه بسیار متفاوت و در خصوص خداشناسی ، جهان شناسی ، انسان شناسی ، راه شناسی ، اخلاق شناسی ، برنامه های عبادی و احکام فردی و اجتماعی گوناگون بکار رفته ولی بطور کلی در سه فضای سیاسی اخلاقی ، اعتقاد ی و بلاغی بکار رفته است .

منابع

۱- انگاره استنادهای قرآنی در مرزبان نامه صفحه اصلی موضوعات (۱۱۵۸۹) علوم قران،www.maarefquran.org

۲- تاثیر قرآن و حدیث در مرزبان نامه (۱)پاپوک، papook.ir/article- .

۳- تاثیر قرآن و حدیث در مرزبان نامه ،راسخون(۲)،مقالات فرهنگ و اندیشه شعر و ادب ، سایرمقالات netrasekhoon.

۴- زبان و ادبیات ساریwww.adabfars.blogfa.com/post-59.aspx

۵- کاکه رش،فرهاد(۱۳۸۵). پایگاه اطلاع رسانی سراسری اسلامی(پارسا). اصطلاح نامه.Islamic databank.com/thesaurus.aspx?subjectID

۶- کاکه‌رش،فرهاد(۱۳۸۵). «بررسی اجمالی تاثیر قران و حدیث در مرزبان نامه». ***مجله ادبیات فارسی***. شماره ۵

۷- کاکه رش،فرهاد، تاثیر قرآن و حدیث بر مرزبان نامه،یوسف و زلیخا و زندانی بودنش. واضح vazehcom/k-998145-2.

۸- وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۵). ***مرزبان نامه***. به کوشش خطیب رهبر. چاپ بیستم.

بررسی شخصیت زن در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه

دکتر خیراله محمودی[1]
فاطمه موسوی[2]

چکیده:
شخصیت زن در آثار مکتوب ادبی منثور و منظوم فارسی؛ غنایی، عرفانی و حماسی، همیشه مورد توجه بوده و شعرا و نویسندگان در آثار خود چه به صورت حقیقی و چه به صورت نمادین به بررسی چهره وی پرداخته اند ؛اگرچه بخشی از ادبیات کهن فارسی منحصر به زن‌ستیزی است اما این گرایش زاییده اندیشه‌هایی است که در هر برهه‌ای از تاریخ حاکم بر جامعه بوده است. فرهنگ مردسالاری که گاه به گونه‌ای نمایان شده است که زن را نه به عنوان یک انسان که پایین‌تر از هر موجودی می‌بینند اما در همین آثار، چهره زنانی توصیف شده است که در خرد و کیاست و پاکی و عفت تبلّور یک انسان وارسته و به کمال رسیده است.در بیشتر آثار؛ به ویژه عرفانی گاه زن به عنوان نماد معشوقی قرار می گیرد که تعبیر به عشق حقیقی و الهی می شود . در این مقاله به بررسی گونه های نمود شخصیت زن را با توجه به روایت داستان ها در دو اثر مهم فارسی؛ یعنی کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه پرداخته و با مقایسه با آثار قبل از آن‌ها و الگو گرفتن از چهره زنان در قرآن، تحلیل و بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: زن، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، مادر، شخصیت

---

[1]- دانشیار دانشگاه شیراز mahmoodi@shirazu.ac.ir/ mahmoudi-kh27@yahoo.com
[2]- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه:

کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه از آثار با ارزش زبان فارسی هستند. کلیله و دمنه از زمانی که توسط برزویه طبیب از هند به ایران آورده شد، مورد توجه اکثر فرهنگ‌ها و ملت‌ها قرار گرفت و به زبان‌های مختلف سریانی، عربی و فارسی ترجمه گردید. در این اثر فاخر از شخصیت تمام طبقات اجتماعی سخن گفته شده است و به همین دلیل همه گروهای مردم می‌توانند از آن بهره گیرند. زنان در کلیله و دمنه و مرزبان نامه؛ نیز مانند دیگر طبقات، مورد توجه پدیدآورندگان این آثار مهم بوده است و با تحلیل و بررسی شخصیت زن در این آثار می‌توان به باورها و جایگاه زن در فرهنگ و باور مردم دوران کهن پی برد.

پیشینه تحقیق:

درباره‌ی کلیله و دمنه و مرزبان نامه و تحلیل و بررسی این دو اثر چه از نظر ساختاری و چه از نظر محتوا تحقیقات زیادی انجام شده است؛ بویژه از نظر ساختاری و داستانی مورد توجه بیشتر محققین بوده است اما در مورد شخصیت زن مقاله‌ای با عنوان «سیمای زن در کلیله و دمنه نصرالله منشی»، دکتر علی حیدری، فصلنامه علمی، پژوهشی الزهرا، سال۱۳۸۴ و ۱۳۸۵ شماره ۵۶، ۵۷ چاپ گردیده است. در این مقاله، مقایسه متن نصرالله منشی که در آن داستان‌های زن آمده و متن عربی کلیله و دمنه انجام شده است.

مقاله‌ی دیگری با عنوان «جایگاه زنان در متون نثر فارسی کهن، کلیله و دمنه، سندبادنامه، جواهرالاسماء و طوطی‌نامه» در مجله‌ی مطالعات اجتماعی، روانشناختی زنان، اسفند ۱۳۹۱. به چاپ رسیده است.

این تحقیق به تحلیل و بررسی شخصیت زن در داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بر اساس نقش آن‌ها در داستان‌ها می‌پردازد.

ضرورت تحقیق:

متون ادبی فارسی منثور و منظوم تجلی اندیشه و فرهنگ مردم دوران مختلف است و شناخت و بررسی این متن‌ها ما را بیشتر با باورهای ایرانیان در دوران مختلف آشنا می‌کند. زن به عنوان شخصیتی که همیشه مورد توجه محققین بوده است در متون کهن، جایگاه خاصی دارد و ضرورت دارد که در چنین آثاری بررسی و تحلیل شود.

معرفی کتاب کلیله و دمنه:

کتاب کلیله و دمنه در زمان ساسانیان، توسط فردی به نام برزویه‌ی طبیب از هند به ایران آورده شد و از زبان سانسکریت به زبان پهلوی ترجمه گردید. نام اصلی کتاب «*کراتکا، دمنکا*» بوده که در ترجمه‌ی پهلوی به صورت *کلیلگ و دمنگ* درآمد. هرچند عده‌ای اعتقاد دارند که این کتاب ریشه ایرانی دارد و هندی نمی‌باشد اما با قرائنی که وجود دارد نشان می‌دهد که اصل این کتاب هندی است از جمله:

۱. در مقدمه‌ای که به قلم برزویه طبیب در ترجمه کتاب آمده است اشاره به سفر هندوستان برزویه طبیب کرده است.

۲. ریشه‌های داستان‌های کلیله و دمنه در افسانه‌ها و روایات حماسی هندی؛ از جمله کتاب «*پنجا تنترا و مهابهاراتا*» یافت می‌شود.

۳. نام خاص جانوران در زبان سانسکریت دارای معناست ولی در فارسی یافت نمی‌شود و یا معنایی ندارد مانند «*شنزبه، طیطوی*».

۴. روح کتاب نشان می‌دهد که هندی است و فلسفه و افکار هندی در آن کاملاً آشکار است از جمله به زاهدان، فقیران زیاد اشاره شده است. (محمودی، ۱۳۹۰، ص۱)

این کتاب از زمان ورودش به ایران بعد از ترجمه به زبان پهلوی در دوران مختلف به زبان‌های گوناگون از جمله عربی، سریانی و فارسی دری ترجمه گردید و در ترجمه فارسی آن در ادوار مختلف به صورت نظم و نثر درآمد؛ چنانکه در قرن چهارم رودکی آن را به نظم فارسی درآورد و در قرن ششم نصر الله منشی به نثر منشیانه‌ی فارسی ترجمه کرد و در قرن هفتم قانعی توسی به نظم فارسی درآورد (همان)[۷] .

موضوع کتاب کلیله و دمنه، نکات اخلاقی است و به همین دلیل، این کتاب، یکی از کتاب‌های اخلاقی عملی شناخته می‌شود. پدیدآورندگان این اثر، نکات اخلاقی و اجتماعی در قالب داستان به گونه‌ای بیان می‌کنند که خواننده با شخصیت‌های داستان همسو و عجین می‌شود و چنان رویدادهای داستان‌ها ملموس و واقعی است که هر خواننده‌ای می‌تواند آن را کاملاً درک کند. «*این کتاب پرنغز و بی‌نظیر که متضمن روش خردمندانه‌ی زندگی و درس تدبیر و حکمت بوده و به قصد بیدار ساختن وجدان جوانان در جهان سیر*

[۷] - جهت اطلاع بیشتر درباره‌ی این کتاب، به مقدمه شرح کلیله و دمنه از نگارنده مراجعه شود

کرده است. در میان ما قدرش مجهول مانده است و کمتر ارزش آن را شناخته‌ایم زیرا کتابی است که کان خرد و تجربت است.» (یوسفی، ۱۳۶۷، ۱۴۶)

هرچند بیشتر داستان‌های این کتاب به زبان حیوانات است اما هر کدام نماد و تمثیل شخصیت انسان‌هایی است که در جامعه انسانی وجود داشته‌اند و «*دقایقی باریک منظور بوده و نهفته است که پند و حکمت و لهو و هزل را به هم پیوسته تا حکما، برای استعارات آن را مطالعه کنند و نادانان برای افسانه بخوانند.*» (همان)

داستان‌های این کتاب از نوع حکمت عملی است و بر سه اصل استوار است. محتوای داستان‌ها به سیاست ذات، سیاست تبع و سیاست مدن می‌پردازد. در سیاست ذات، در داستان‌ها، شخصیت افراد توصیف می‌شود. در سیاست تبع، داستان‌هایی که به جامعه، خانواده و روابط افراد با هم در جامعه دارند می‌پردازد و سیاست مدن؛ درباره حکومت‌داری و وظیفه حاکمان و پادشاهان در برابر مردم و رعیت و وظیفه مردم در مقابل حکومت و پادشاهان است. نکته‌ای که در این داستان‌ها مشهود است و نویسنده یا نویسندگان داستان‌ها به خوبی از عهده آن برآمدند، موضوع داستان‌ها و واقعیت‌های اجتماعی و انسانی است که همه‌ی طبقات جامعه آن را درک می‌کنند اما در حین بیان واقعیت‌ها، نکات اخلاقی که حقیقت انسانی و اجتماعی است بیان می‌شود و ارزش کتاب که به عنوان حکمت عملی شناخته می‌شود در همین بخش است. «*کلیله و دمنه تصویری است از جوامع بشری درگذشته و حاوی نکات اجتماعی مهمی است. مثلاً برزویه طبیب در شرح فراز و نشیب حیات خود و سرگشتگی‌هایش از چندگونگی ادیان و آراء مردم یاد می‌کند ... ».* (یوسفی، ۱۳۶۷،۱۵۶)

شخصیت زن در کلیله و دمنه

در ادبیات کهن فارسی شخصیت و ارزش طبقات اجتماعی به وسیله سخن سرایان به رشته نظم و نثر درآمده است، زیرا ادبیات قلمرو تجربه‌هاست و نماد فرهنگ و نمود جامعه‌ی بشری هر ملتی است با تفحص و تأمل در آثار منظوم و منثور هرملتی می‌توان به باورها و اندیشه‌های آنان نسبت به جهان اطرافشان پی برد.

زن در ادبیات کهن فارسی با سه چهره متفاوت نمایان شده است. این چهره‌ها زمانی نمود پیدا کرده است که جامعه‌ی ایرانی جامعه‌ی مرد سالاری است و عرف اجتماعی بر این بینش استوار بوده است؛ به همین دلیل قسمتی از ادبیات ما به زن‌ستیزی منحصر

شده است اما در همین منابع گاه به چهره‌های زنانی برخورد می‌کنیم که از نظر شخصیت و تأثیرگذاری در جامعه نه تنها از مردان کم نیستند که بر آنها نیز افزونند. این اندیشه و باور نشأت گرفته از فرهنگ قرآن است. در داستان‌های قرآن سه چهره شاخص زن نمود پیدا می‌کند که هرکدام از آن‌ها خداوند به گونه‌های مختلف معرفی می‌کند.

در قرآن زنان، هر کدام با نقش‌ها و شخصیت‌های گوناگون توصیف می‌شوند؛ در حقیقت در قرآن با سه شخصیت زن روبرو می‌شویم که هر کدام از آن‌ها الگوی شخصیت انسان‌ها در جامعه بشری می‌باشند. قبل از توضیح این قسمت لازم است که به این نکته اشاره شود که معیار شخصیت مورد قبول جامعه اسلامی؛ چه زن و چه مرد تقوا هست وگرنه زن یا مرد بودن و متعلق به قبیله یا نژاد خاص، نمی‌تواند معیار انسانیت باشد. چنانکه خداوند می‌فرماید: «*انا خلقناکم من ذکر و انثی و جعلناکم شعوباً و قبائل لتعارفوا ان اکرمکم عند الله اتقاکم*» (حجرات/۱۳).

در قرآن زنان صالحی که شخصیت آن‌ها ستوده شده و یا به عنوان زن و همسربیان می‌شود و زنان ناصالح و فاسدی که به عنوان زن و همسر، عامل فساد و انحراف در جامعه بودند و سوم مادران که خداوند، رعایت حقوق آن‌ها را در ردیف عبادت و اطاعت از خود می‌داند.

چهره‌های زن صالح در قرآن را می‌توان به حضرت مریم دختر عمران اشاره کرد؛ چنانکه وی در نزد خداوند روزی بی‌حساب دارد و روح‌القدس بر وی نازل می‌شود و او را به عنوان مادر یکی از پیامبران الهی برمی‌گزیند. ساره زن ابراهیم که خداوند از وی به نیکی یاد می‌کند و هنگامی که میهمان خدا مژده ولادت پسری را به او می‌دهد، شادمان می‌شود. هاجر همسر دیگر حضرت ابراهیم که مادر اسماعیل است. مادر و خواهر حضرت موسی، دختران شعیب که یکی از آن‌ها همسر حضرت موسی (ع) می‌گردد. همسر فرعون که موسی را مانند فرزند خود تربیت می‌کند. بلقیس؛ ملکه سبا، هرچند به صورت وضوح نام او ذکر نشده است و به عنوان ملکه سبا از او یاد می‌شود. حضرت فاطمه زهرا (س)؛ اگرچه نام آن حضرت به‌طور آشکار ذکر نشده است اما آیاتی در قرآن هست که مفسرین، آن‌ها را در شأن آن حضرت می‌دانند از جمله سورهٔ کوثر.

زنان غیر صالح هم مورد لعنت خداوند قرار گرفته‌اند، چنانکه خداوند در قرآن از زن نوح و زن لوط یاد می‌کند که می‌فرماید «*ضَرَب الله مثلاً للذین کفروا امرأت نوح و امرات لوط کانتا تحت عبدین من عبادنا صالحین فخانتا هما فلم یغنیا عنهما من الله شیئاً و قیل ادخلا النار مع الداخلین*» (تحریم/۱۰).

چهره دیگر نفرین شده زن در قرآن زن ابولهب است که در آزار رساندن به پیامبر (ص) شوهرش را همراهی می‌کرد «*و امراتهُ حمالهٔ الحطب*».

جایگاه مادر در قرآن

در قرآن خداوند انسان را برای به‌جا آوردن شکر الهی در برابر نعمت‌هایی که به وی داده شده ملزم کرده است. یکی از این نعمت‌ها، وجود مادر است. در قرآن در آیات متعدد به این نکته اشاره می‌کند که به والدین (پدر و مادر) احسان کنید. در سوره بقره آیه‌ی ۸۳، انعام آیه‌ی۱۵۱، اسراء آیه‌ی ۲۳ و نساء آیه‌ی ۳۶ نیکی و احسان به پدر و مادر را بعد از توحید در کنار عبادت می‌آورد. در سوره‌ی لقمان شکرگذاری از خود و پدر و مادر را بر انسان واجب می‌کند «*ان اشکرلی و لوالدیک*» (لقمان/۱۴).

در فرهنگ ما که تبلور آن در متون نظم و نثر نمایان می‌شود با بهره‌گیری از آموزه‌های قرآن و اندیشه‌های اصیل ایرانی، شخصیت زن را به گونه‌های مختلف توصیف شده است. اگر در قسمتی از آثار کهن فارسی، نشانه‌هایی از زن ستیزی دیده می‌شود؛ این موضوع به این معنی نیست که فرهنگ ایرانی شخصیت زن را نادیده گرفته و با او در ستیز است بلکه در جامعه ایرانی به دلیل حاکمیت مرد سالاری گاه با شخصیت زن، ستیز شده است. اما همانگونه که گفته شد در همین آثار، مقام زن را به عنوان یک انسان توصیف شده است و این بیانگر این موضوع است که ادبیات ما با شخصیت زن در تضاد نبوده بلکه به عنوان یک انسان که می‌تواند وجودی صالح یا ناصالح داشته باشد از آن یاد شده است. با تأمل و تدبّر در متون کهن فارسی این نکته را می‌توان دریافت که در این آثار هم مانند قرآن شخصیت زن به گونه‌های مختلف نمایان می‌شود

در شاهنامه فردوسی زن با سه شخصیت متجلّی می‌شود:

زن به عنوان انسان متفکّر، خردمند، شجاع و چاره‌جو؛ به عنوان مثال مادر رودابه، سیندخت زن مهراب، پادشاه سمنگان، به عنوان یک زن خردمند و مادر دانا به خوبی نیازهای طبیعی فرزندش رودابه را برآورد می‌کند و به مسائل عاطفی و امنیتی فرزندش

توجّه دارد. فردوسی در این داستان سیندخت را مادری خردمند یاد می‌کند که یکتاپرست و دارای رای و اندیشه می‌باشد. او در نهایت با زیرکی و کاردانی کار عشق دختر خویش رودابه را با زال به سامان می‌رساند. زنی است چیره‌زبان و برخوردار از توانایی در رام کردن شوی سرکش و آتش‌مزاج خویش (سرامی، ۱۳۷۳، ۸۳۶).

مادر سیاوش هم از زنان بلندآوازه‌ی حماسه‌ی ایران است. او از خاندان گرسیوز و از تبار فریدون است. مادر سیاوش هم مانند فرزند خویش، سیاوش، گرفتار کژرفتاری پدر و درباریان می‌شود که به بیگانه پناه می‌برد.

کتایون، همسر گشتاسب، دختر قیصر روم، مادر اسفندیار که اندرزهایش به فرزند خود، اسفندیار در جنگ با رستم، نمودار خردمندی و بزرگ‌منشی اوست.

در شاهنامه با دو زن پهلوان نیز روبرو می‌شویم؛ یکی گردآفرید دختر گژدهم که در مبارزه‌ی او با سهراب و استفاده از اندیشه و زیرکی خود، در رهایی از دست سهراب، نشانه هوشیاری و خردمندی زن ایرانی است و دیگری گردیه خواهر بهرام چوبین که با تبرگ و سپاهیان خاقان، پیکاری مردانه می‌کند.

و مادران دلاور دیگری همچون، فرانک، رودابه، تهمینه، جریره مادر فرود، فرنگیس که در میان آنها، سیندخت، جریره، فرنگیس و کتایون از عواطف مادری بسیار ژرفی برخوردارند. در این میان چهره‌ی زنی دیده می‌شود که با فتنه‌گری و دسیسه‌های شیطانی خود باعث فرار بهترین فرزند این مرز بوم از ایران و پناهنده شدن به سوی دشمن است. سودابه زنی که گرفتار هوای نفسانی خود شده و با مکرهای شیطانی، سیاوش را متهم به خیانت می‌کند.

فردوسی با بهره‌گیری از آموزه‌های دینی و فرهنگی خود نشانه‌ی زن ایرانی را محجّب بودن می‌داند که مایه‌ی سربلندی زنان دانسته است.

هم آواز پوشیده رویان روی — نخواهم که آید ز ایوان به کوی
همه روی پوشیدگان را ز مهر — پر از خون دل است و پر از آب چهر
(رنجبر، ۱۳۶۳، ۱۶۹)

شادمان نگاه‌داشتن شوهران توسط زنان نیز مورد توجه فردوسی بوده است.

به سه چیز باشد زنان را بهی — که باشند زیبای گاه مهی
یکی آن که با شرم و با خواسته است — که جفتش بدو خانه آراسته است
دگر آنکه فرّخ پسر زاید او — ز شوی خجسته بیفزاید او
سه دیگر که بالا و رویش بود — به پوشیدگی تیز مویش بود
(همان)

در حدیقه سنایی؛ نیز شخصیت زن هم با نگاه مثبت و منفی توصیف شده است. سنایی در حکایتی از زنی می‌گوید که هر روز بامداد فرزندان خود را از کوفه به سوی کربلا قرار می‌داد و می‌گفت که باد نیکوی کربلا را ببویید:

پیشتر زان که در شود در شهر — برگزید از نسیم مشهد بهر
(سنایی، ۱۳۶۸، ۲۷۱)

و از زنی می‌گوید که در مقام توکل قرار دارد و ستودنی است.

زالکی کرد سر برون ز نهفت — کشتک خویش خشک دید و بگفت
که ای هم آن نو و هم آن کهن — رزق توست؛ هرچه خواهی کن
(همان، ۱۰۷)

و زنی در اعتراض به مردی که بی‌حیایی می‌کند و در طواف کعبه به او چشم بد دوخته است می‌گوید:

ویحک از خالقت نداری شرم — که به یک سو فکنده‌ای آزرم
مرد را شرم به ز هر کاری — نیست چون شرم مر تو را یاری
(همان، ۳۹۹)

در کلیله و دمنه، شخصیت فردی و اجتماعی افراد توصیف شده و همانگونه که به آن اشاره شد واقعیت‌های اجتماعی و فردی را بیان می‌کند و آنچه را که حقیقت افراد و جامعه هست در صورت نصیحت با عباراتی متّقن و پخته نقل می‌کند. شخصیت زنان هم در این کتاب بل صورتهای گوناگون در قالب داستان‌ها توصیف می‌شود. در این اثر، زن با سه شخصیت، تحلیل و بررسی شده است.

زنی که گرفتار هوای نفس گشته و برای اطفای آتش شهوت و هوای نفس به هر خیانتی روی می‌آورد. آنچه درباره اخلاق و رفتار زنان در داستان‌ها بیان می‌شود در حقیقت واقعیت درون انسان است که در داستان وصف شده است. مؤلف این کتاب با توجه به سیر داستان و شخصیت افراد، عبارات را به صورت مثل و یا اشعار عربی و فارسی برای توصیف و تأکید آن‌ها بیان می‌کند.

در این کتاب داستان زن بدکاره‌ای آمده است که برای امرار معاش خود از کنیزک بدکاره سوء استفاده می‌کند و او که در انجام این کار از او فرمان نمی‌برد و با کسان دیگر سر و سری دارد قصد از بین بردن آن‌ها می‌کند که خودش از بین می‌رود. (منشی، ۱۳۹۰، ۱۲۱)

داستان دوم، داستان زن حجام است که قاصد، زن کفشگر و مردی است که رابطه‌ی نامشروع دارد و ماجرایی که اتفاق می‌افتد و بینی زن حجام بریده می‌شود. (همان، ۱۲۳)

داستان سوم ماجرای زن بازرگانی است که بسیار زیبا و دلفریب است و با نقاشی که در همسایگی او هست رابطه‌ی نامشروع و معاشقه دارد و نیرنگ غلامی که از راز رابطه آن‌ها استفاده می‌کند و با آن زن نیز ارتباط برقرار می‌کند. (همان، ۲۱۲)

داستان چهارم، ماجرای زن درودگری است که شوهرش، عاشق و دلباخته اوهست اما زن با همسایه خود در ارتباط است و شوهرش از این ماجرا آگاهی یافته و با برنامه‌ریزی قبلی برای سفر از خانه بیرون می‌رود و مخفیانه برمی‌گردد و در خانه پنهان می‌شود تا خود شاهد رابطه‌ی زن و معشوقه اش باشد و زن از ساده‌لوحی شوهر استفاده می‌کند و او را با سخنان به ظاهر محبت‌آمیز فریب می‌دهد و با این سخن که« *شوی به منزلت پدر و محل برادر ومثابت فرزندان است و هرگز برخوردار مباد زنی که شوی را هزار بار از نفس خویش عزیزتر و گرامی‌تر نشمرد و جان و زندگی برای فراغ و راحت او نخواهد.*» (همان، ۳۲۴) باعث می‌شود که شوهرش به او اعتماد کند.

در تمام این داستان‌ها زن به عنوان یک انسان که احتمال لغزش و در بند شهوت و هوای نفس گرفتار شده‌اند مطرح می‌شود. این اخلاق ناپسند؛ نه تنها برای زن زیبنده نیست که مرد هم اگر چنین باشد قابل سرزنش است؛ چنانکه در این داستان‌ها، مقابل زن‌ها، مردهایی هستند که همانند آن‌ها گرفتار هوای نفس و شهوت هستند؛ بنابراین این

داستان‌ها به این معنا نیست که زن‌ها محکوم هستند چون دارای این رفتار و اخلاق می‌باشند بلکه واقعیت‌های انسانی که در نهاد هر فردی می‌تواند نمود پیدا کند، بیان می‌شود خواه زن و خواه مرد.

گروه دوم زن‌هایی هستند که پاکدامن و عفیف می‌باشند و یا خردمند و دانا، چه به عنوان یک زن یا به عنوان یک همسر. شخصیت این گروه زن‌ها به عنوان یک انسان قابل تأمل است. داستان‌هایی ازجمله:

زن مرزبانی که راوی داستان، وی را در پاکدامنی و پرهیزکاری ستوده و هم زیبایی ظاهر دارد و هم طهارت باطن «*زنی چون ماه روی و چو گل عارض و چو سیم ذقن در غایت حسن و جمال و نهایت صلاح و عفاف، اطرافی فراهم و حرکاتی دلپذیر، ملح بسیار و لطف به کمال.*» (همان، ۲۳۲) اما غلامی بی‌شرم که گرفتار هوای نفس است، به این زن نظر سوء دارد و به لطایف‌الحیل می‌کوشد که بتواند به کام خود برسد و با تربیت پرنده‌ی باز می‌خواهد زن را در نظر شوهرش، نابکار جلوه دهد و با خردمندی و دانایی زن رسوا می‌شود اما خود گرفتار بلا می‌گردد و در پایان داستان، بیان مثل عربی و فارسی، نتیجه‌ی مکر و نیرنگ را بیان می‌کند که «*فلربّ حافرِ حُفرةٍ هو یصرع*، بد مکن که بد افتی چه مکن که خود افتی». (همان، ۲۳۵)

و در داستان بوزینه و لاک‌پشت که لاک‌پشت با بوزینه همنشین و دوست می‌شود و زن و خانواده خود را رها می‌کند. در این اثنا زن لاک‌پشت برای نجات پیوند خانواده و برگرداندن شوهرش به کانون گرم خانواده‌ی خود با مشورت زن دیگری موفق می‌شود که شوهرش را از بوزینه جدا کند؛ اگرچه در این داستان راوی به گونه‌ای بیان می‌کند که رفتار این زن را نشانه‌ی مکر و نیرنگ می‌داند و عبارتی نقل می‌کند که شخصیت زن را محکوم می‌کند اما در حقیقت این توصیف، اندیشه و افکاری است که لاک‌پشت برای توجیه کار خود و روی آوردن به بوزینه در ذهنش می‌گذراند و می‌گوید:

فَان هِیَ اعطتکَ اللیان فانها لغیرک من خُلانها ستلینُ
و اِن حلفت لا ینقض النأی عهدها فلیس لمخضوب البنان یمینُ
(همان، ۳۹۹)

پس اگر آن زن به تو نرمی و خوشرویی نشان می‌دهد خوشحال مباش زیرا برای غیر تو از دوستان خویش نیز نرمی نشان می‌دهد و اگر او سوگند خورد که دور بودن از تو

باعث شکستن پیمانش نمی‌شود باور مکن زیرا زنانی که انگشتان خود را خضاب کرده‌اند سوگند برای آنها نیست (همان، ۳۵۸)

اما از بیان بعضی عبارات چنین برمی‌آید که این عمل زن نه تنها نیرنگ نیست که اقدامی خردمندانه است که هر همسری باید برای برقراری نظام خانواده‌ی خود انجام دهد. (همان۳۵۴)

در انتهای داستان، راوی از قول بوزنه عباراتی نقل می‌کند که بر شخصیت و کمال زن در خانواده دلالت دارد. در آنجایی که لاک‌پشت در شک و تردید است که زنش را رها کند و به سوی دوستش بوزنه برود و یا همسر خود را تنها نگذارد و به کانون گرم خانواده برگردد می‌گوید: «*اگر بر کرم عهد ثبات ورزم و جانب خود را از وصمت مکر و منقصت غدر صیانت نمایم، زن که عماد دین است و آبادانی خانه و نظام تن، در گرداب خوف بماند ... آخر عشق زدن غالب آمد و رای بر دارو قرار گرفت ...* ». (همان، ۳۵۴)

داستان دیگری که دلالت بر خرد و دانایی زن در خانه و همراهی با شوهر دارد، داستان زاهد و راسو است. زمانی که زن زاهد باردار است و زاهد در رؤیاهایی هست که معلوم نیست در آینده چه خواهد شد؛ در اینجا زن به عنوان یک انسان فهیم و واقع‌نگر، شوهر را نصیحت می‌کند که ذهن خود را درگیر آرزوهایی مبهم نکند که برآورده شدن آن ممکن است خساراتی برای او و خانواده‌اش باشد. زمانی که زاهد در رؤیای خود، فرزندی که در شکم همسرش هست پسری را تصور می‌کند که چون به دنیا بیاید؛ چنین و چنان می‌کند و در تربیتش جد تمام می‌نماید اما زن با بیان عباراتی جامع و کامل او را از این افکار مبهم برحذر می‌دارد که «*تو را چه سرّ است و از کجا می‌دانی که مرا پسر خواهد بود و ممکن است که مرا خود فرزند نباشد و اگر اتفاق افتد، پسر نیاید و آنگاه آفریدگار، عز اسمه، و علت کلمتهُ، این نعمت ارزانی داشت هم، شاید ..... که عمر مساعدت نکند. در جمله این کار دراز است و تو نادان‌وار بر مرکب تمنی سوار شده‌ای و در عرصهٔ تصلف می‌خرامی.*» (*همان*، ۳۷۴)

در داستان دیگری مردزاهدی که می‌خواهد مهمانانی را دعوت کند و در خانه آذوقه‌ای نیست تنها مقداری کنجد بخته (پوست کنده) است و آن هم سگی به آن دهان برده و

قابل استفاده نیست اما زن با درایت خود آن کنجدها را به بازار برده و با کنجد با پوست معاوضه می‌کند تا کنجد سالمی به دست بیاورد و از آن غذایی درست کند. (همان، ۲۵۸)

و در داستان پادشاه و برهمنان، زنی به نام ایران‌دخت است که پادشاه را از پریشانی خوابی که دیده نجات می‌دهد و مکر و نیرنگ وزیر دربار به نام بی‌بلار نقش بر آب می‌کند. راوی داستان، ایران‌دخت را زنی بی‌همتا و خردمند معرفی می‌کند و در وصف او می‌گوید: *«ایران‌دخت که زهاب چشمه‌ی خورشید تابان از چاه زنخدان اوست و منبع نور ماه دو هفته از عکس بناگوش او ... در ملاطفت بی‌تعذر و در معاشرت بی‌تحرز ... مجالستی دلربای، محاورتی مهرافزای، حرکاتی متناسب، اخلاقی مهذّب، اطرافی پاکیزه، اندامی نعیم ...»*. (همان، ۴۸۰)

و این چنین زنی که جمال ظاهر دارد و رفتاری پسندیده، انسانی خردمند و همدمی دانا است که گره کار پادشاه را می‌گشاید به گونه‌ای که درباریان در کار او حسد می‌کنند و در اندیشه از بین بردن او هستند. ایران‌دخت در نصیحت پادشاه می‌گوید: *«مبادا که شاه را به اضطرار غمناک باید بود و اگر العیاذ بالله، غمی حادث گردد، عزیمت مردان در ملازمت سیرت، ثبات و محافظت سنت صبر، تقدیم فرماید؛ چه راه روشن او را مقرر است که جزع، رنج را زیادت کند ...»* (همان، ۴۸۷) و پادشاه را از مکر و نیرنگ برهمنان برحذر می‌دارد و از پادشاه می‌خواهد که مکر این افراد را برملا کند تا آن‌ها رسوا گردند که *«آنچه از براهمه‌ی ملعون شنوده‌ای بندگان را اعلام فرمای تا موافقت نمایند که یکی از شرایط بندگی آن است که در همه معانی مشارکت طلبیده شود ...»* (همان)

نقش سوم و شخصیت دیگر زن در کلیله و دمنه، نقش مادری است که در تمام متون ادبی، این نقش ستوده شده و همیشه به عنوان انسانی کریم و حلیم در زندگی انسان تأثیر بسزایی داشته است. در آثار منظوم و منثور فارسی نکات ارزنده‌ای در قالب داستان، یا در شکل توصیف، مقام مادر ستوده شده است. در کلیله و دمنه، زن در دو قسمت در نقش مادر ظهور می‌کند و به عنوان گره‌گشای مشکلات پادشاهی است که فرمانروای یک کشور و سرزمین است. در داستان شیر و گاو آنجایی که شیر از کشتن شنزبه (گاو) پشیمان شده و این پشیمانی او را در وضعی قرار داده است که زمام امور مملکت از عهده او بیرون رفته، مادر شیر به عنوان فردی ناصح، فرزند را نصیحت می‌کند و راه چاره‌ی این کار را به او نشان می‌دهد و در قسمت‌های مختلف داستان از قول مادر، عباراتی نقل می‌شود که نشانه پختگی و کمال فهم و درک آن مادر است *«دیگر روز مادر شیر این*

حدیث تازه گردانید و گفت: زنده نگاه داشتن فجارهم تنگ کشتن اخیار است و هر که نابکاری را زنده گذارد، در فجور با او شریک گردد.» (همان، ۲۲۱). *«مادر گفت ملک میان دروغ و راست فرق نمی‌کند و منفعت خویش را از مضرت نمی‌شناسد و دمنه بدین فرصت که می‌یابد فتنه‌ای انگیزد که رأی ملک در تدارک آن عاجز آید».* (همان، ۲۲۹)

و در جایی دیگر که شیر حاضر نمی‌شود نام پلنگ که راز بین کلیله و دمنه را به او گفته است به مادر بگوید، مادر شیر با زیرکی پلنگ را فرا می‌خواند و بعد از انواع لطف و مرحمت به پلنگ می‌گوید « *واجب است که بر تو که حق نعمت او بگزاری و خود را از عهده‌ی این شهادت بیرون آری و نیز نصرت مظلوم و معرفت او در ایضاح حجت در حالت مرگ و زندگانی اهل مروّت فرض متوجه و قرض متعین شناسد ...»* (همان، ۲۳۶)

در داستان دیگر ماجرای فتنه ای است که درباریان برپا کرده اند و مادر پادشاه با درایت آتش این فتنه را خاموش می‌کند. در داستان شیر و شغال، شغال فردی پرهیزکار و دانا در دربار است که در نزد شیر مقام و منزلتی دارد؛ درباریان حسود و نابکار به او تهمت خیانت زده و درون شیر را پریشان و تیره کرده‌اند. مادر شیر، خردمندانه فرزندش را راهنمایی می‌کند و چون باخبر می‌شود که شیر در کشتن شکال تصمیم گرفته است با شتاب نزد شیر می‌آید و می‌گوید *«ای پسر خویشتن در حیرت و حسرت متفکر مگردان و از فضیلت عفو و احسان بی‌نصیب مباش و هیچ‌کس، به تأمل و تثبت از ملوک سزاوارتر نیست ...» (کلیله و دمنه، ۴۳۸)* و *«نظام کار مملکت به تقوا و عقل و ثبات و عدل و عمده‌ی خرد شناختن اتباع است.» (همان).*

و در جای دیگر باز فرزندش، شیر را نصیحت می‌کند که *«شاید که پادشاه، تغییر مزاج خویش بی‌یقینی صادق با اهل ثقت و امانت روا دارد لکن باید که در مجال حلم و بسطت علم او همه چیز گنجان باشد و سوابق خدمتکاران، نیکو، پیش چشم دارد.»* (همان، ۴۳۹)

و در نهایت شیر چون موقع اهتمام مادر و شفقت او در تلافی این حادثه بدید، شکر و عذر بسیار، وی را لازم شناخت و گفت: *«به برکات و سپاس هدایت تو راه تاریک مانده روشن شد و کار دشوار بوده، آسان گشت و به برائت ساحت امینی واقف و کاردانی کافی علم افتاد و بی‌گناهی صادق از تهمت بیرون آمد.» (همان، ۴۴۶)*

شخصیت زن در مرزبان نامه

مرزبان‌نامه یکی دیگر از آثار منثور فارسی است که همانند کلیله و دمنه، مشحون از حکمت عملی است. این کتاب در نیمه اول قرن هفتم هجری میان سال‌های ۶۱۷-۶۲۲ از گویش طبری باستان به زبان پارسی دری آراسته به صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی و امثال و اخبار، توسط سعد الدین وراوینی نقل شد. مرزبان‌نامه از لحاظ شیوه‌ی نثر نویسی پیرو سبک نصر الله منشی است و توانسته است همانند کلیله و دمنه؛ به عنوان کتابی که از نظر شیوه بیان یکی از نثرهای زیبا و آهنگین پارسی شناخته شود و به قول علامه قزوینی *«الحق در عذوبت انشاء و سلامت عبارت و روانی کلام کمتر کتابی بدان پایه می‌رسد.»* (خطیب رهبر، ۱۳۶۶، ص ب)

سعد الدین وراوینی در تألیف این کتاب می‌گوید: *«آن که کتاب مرزبان‌نامه که از زبان حیوانات عجم وضع کرده‌اند و در عجم ما عدای کلیله و دمنه، کتابی دیگر مشحون به غرائب حکمت و محشوّ بر غایب عظت و نصیحت، قبل آن نشناخته‌اند و آن را بر نه باب نهاده، هر بابی مشتمل بر چندین داستان به زبان طبرستان و پارسی قدیم ادا کرده و آن عالم معنی را به لغت نازل و عبارت سافل در چشم‌ها خوار گردانیده ... هم از این جهت بود که چون ظاهری آراسته نداشت، دواعی رغبت از باطن خوانندگان به تحصیل آن متداعی نیامد.»* (خطیبی، ۱۳۷۵، ۵۰۱)

این کتاب نیز مانند کلیله و دمنه، شامل داستان‌هایی است که به زبان حیوانات یا انسان‌ها نقل شده است و شخصیت‌ها و طبقات مختلف جامعه در این داستان‌ها نقش دارند و شخصیت هر کدام از افراد در داستان‌ها آن‌گونه که هستند توصیف شده است. درمرزبان نامه زن به عنوان یک طبقه‌ای از جامعهٔ انسانی در داستان‌ها ایفای نقش می‌کند و داستان‌هایش همانند کلیله و دمنه روایت شده است.در این داستان‌ها زن، گاه انسانی دانا و حکیم نمود می‌کندیا فردی که گرفتار خودخواهی نفس و اخلاق و عادات نادرست انسانی است و یا در نقش مادر که یکی از نقش‌های اصیل و بی‌بدیل زن است.

در داستان هنبوی با ضحاک، زنی به نام هنبوی است که پسر، شوهر و برادرش را در زندان ضحاک اسیر هستند. زن به دادخواهی به درگاه ضحاک می‌رود و از او می‌خواهد که آن‌ها را آزاد کند. ضحاک به او اجازه می‌دهد که از آن سه نفر یکی را به اختیار برای آزادی انتخاب کند. زن چون به پسرش نگاه می‌کند شفقت مادری بر او غلبه می‌کند و

تصمیم می‌گیرد که او را انتخاب کند. چون بر برادرش نظر می‌اندازد و مهر و عطوفت خواهری وجود او را فرا می‌گیرد و اراده‌اش بر برادر قرار می‌گیرد و به شوهر که می‌نگرد، عشق و علاقه‌ی همسری دامن وجود او را می‌گیرد. وی به عقل و خرد و کیاست خود رجوع می‌کند و نیکوترین راه را برمی‌گزیند و در نهایت با دلایل عقلی تصمیم می‌گیرد که برادر را برگزیند زیرا با ازدواج می‌تواند صاحب فرزند شود و چون جوان است می‌تواند شوهر دیگری برگزیند اما پدر و مادری نیست که دوباره برای او برادر دیگری بزاید. این انتخاب چون به گوش ضحاک می‌رسد به خاطر این کیاست و دانایی زن، هر سه را آزاد می‌کند. (وراوینی، ۱۳۶۶، ۵۰-۵۲) در داستان ملک اردشیر و دانای مهران، اردشیر دختری دارد که در نظر جمال *«ماه‌رویی که آفتاب از روزن ایوانش دزدیده به نظاره او آمدی و زحل پاسبانی سراپرده‌ی عصمت او کردی.»* (همان، ۱۸۰) دختر به مرتبه بلوغ می‌رسد و از اطراف جهان، بزرگان و اشراف ملوک به خواستگاری او می‌آیند و اردشیر دختر را تحریض می‌کند که با یکی از اشراف زادگان ازدواج کند و به او توصیه می‌کند که *«رضا دهی تا تو را به فلان پادشاه زاده دهم که کفائت حسب و نسب دارد.»* (همان، ۱۸۲) اما دختر برحسب احساس و اصل و نسب فانی تصمیم نمی‌گیرد و در مقابل پدر که وزیری خردمند است با دلایل متقن به پدر می‌گوید: *«پسران نعمت‌اند و نعمت این جهانی سبب حساب و بازخواست باشد و پدران را لازم است که امعان‌نظر در دادن دختر به شوهر و برگزیدن داماد شرط و حق ولایت و اجبارانجام دهند .... و شوهر که نه در خور زن باشد ناکرده اولی‌تر .... اگر کفائت به مال و ملک می‌جویی از کفائت دور است، به هم کفوی من کسی را شاید که آنچه او دارد در جهان زوال نبیند و نقصان نپذیرد که مال اگرچه بسیار باشد، اینجا معرض تلف است ...»* (همان، ۱۸۳) و باز دختر با دلایل عقلی به پدر می‌گوید *«پادشاه کسی بود که بر خود و غیر خود فرمان دهد»* (همان) و در جواب پدرش که می‌پرسد این فرد چه کسی است می‌گوید: *«آن که آز و خشم را زیر پای عقل مالیده دارد، بر خود فرمانده است و آنکه از عیب بستن دیگران اعراض کند تا عیب او بجویند، به خود و غیر خود فرمانده هست.»* (همان)

و در نهایت با دلایل عقلی و نکات اخلاقی و انسانی، پدر را تسلیم خود می‌کند.

در داستان خنیاگر با داماد از زبان خنیاگر نشانه‌های پیوند محکم خانواده بیان می‌شود که خنیاگری را برای عروسی دعوت می‌کنند تا در جشن عروسی بنوازد و خنیاگر می‌پرسد که «*آیا داماد زن را به آرزوی دل و مراد طبع خواسته است یا مادر و پدر به جهت او حکم کرده‌اند، زیرا اگر مرد، زن به عشق خواسته باشد، سماع من با جان او بیامیزد و هر چه زنم در دل او آویزد.*» (همان، ۴۳۸). در این داستان نکته مهم اخلاقی، اجتماعی چنان پرداخته شده است که امروز هم در انتخاب همسر و تشکیل خانواده به عنوان یک اصل در نظر می‌گیرند.

در داستان دیگری که زن، ایفای نقش مادری می‌کند در داستان پسردهقان است که چون دهقان درگذشت مال و ثروت زیادی برجا گذاشت و پسری داشت که وارث این دارایی گردید. پسر بعد از مرگ پدر به اسراف و تبذیر روی آورد و مال پدر با دوستان که جمعی از اخوان شیاطین بودند به تاراج داد. وی مادری داشت دانا و نیکو رای و پیش‌بین. فرزندش را نصیحت می‌کند که اموال پدر را حفظ کن که زمانی می‌رسد که چون بخواهی نیابی. پسر از این نصیحت سر باز می‌زند و می‌گوید: «*راست گویند که زنان را محرم رازها نباید داشتن.*» (همان، ۱۶۵) این عبارت را نویسنده‌ی داستان به گونه‌ای نقل می‌کند که آنچه اعتقاد مردم در مورد زنان است باطل می‌داند و این داستان خلاف آن ثابت می‌کند. در نهایت تمام داده‌های پدر به باد هوا و هوس بر باد می‌دهد و به خاک ندامت می‌نشیند.

اما در داستان دیگر زنی که در نقش مادری ظهور می‌کندو هوای نفس عقلش را تسخیر کرده است باعث می‌شود که نقش مادری او تحت تأثیر این افکار نادرست قرار بگیرد. در داستان زاغ و بچه زاغ آمده است که زاغ دختری داشت پاکیزه خلقت که در جلوه‌گاه جهان خویش طاووس را خیره کردی. بومی برای خواستگاری او می‌آید و مادر دختر را نصیحت می‌کند که تو را به شوهری دهم چنانکه فرمانپذیر و زیر دست تو بود و پای از اندازه‌ی گلیم خویش زیادت نکشد و امروز بومی به خواستگاری تو آمده، او از همه لایق‌تر است با این صفاتی که گفتم. (همان، ص۳۹۴-۳۹۵) در برابر مادر نادان، دختر با سخنان پخته و سنجیده، مادر را جواب می‌دهد که«*ای مادر نیکو گفتی و در این سخن آسودگی و فراغ خاطر من طلبی لیکن شوهری که من او را زدن و راندن توانم، در میان مرغان چه مقدار دارد و چون شوهر چنین باشد، مرا در میان طوایف مردمان و اقران چه سربلندی باشد من از بهر رغادت عیش خویش و غادت شوهر چگونه روا دارم که خود در*

حکم *او باشم*.» (همان، ص۳۹۶) و نویسنده شعر عربی می‌آورد که کاملاً با خصوصیات اخلاقی دختر همگونی دارد که

الا ربّ ذل للنفس عزّة و یا ربّ نفس بالتعزّز ذلّت

چه بسا خواری که سربلندی آرد و چه بسا ارجمندی که مایه‌ی خواری باشد. (همان)

نتیجه‌گیری

در آثار منظوم و منثور کهن فارسی، شخصیت زن مورد توجه بوده و به گونه های مختلف توصیف شده است. زن در این آثار گاه با آنچه واقعیت انسانی او هست در قالب داستان‌ها بیان می‌شود وگاه حقیقت وجودی او توصیف می‌گردد. در شکل واقعیت‌ها، زن به عنوان یک انسان که ممکن است گرفتار هوای نفسانی و وسوسه‌های شیطانی شود نشان داده شده و گاه حقیقت وجود او که حقیقت انسانیش می‌باشد مطرح می‌گردد. کتاب کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه که دو اثر فاخر منثور فارسی به شمار می‌آید و موضوع آن‌ها حکمت عملی است، زن در قالب داستان‌ها توصیف می‌گردد که چهره واقعی او به عنوان یک انسان گرفتار مکر و نیرنگ نفس متجلّی می‌شود و وجود حقیقی او به دو صورت نمود می‌کند یکی زن به عنوان فردی خردمند و دانا و در نقش همسر وفادار و پای‌بند به اخلاق انسانی ایفای نقش می‌کند و گاه در نقش مادر که همیشه به عنوان تکیه‌گاه خانواده و فرزندان است که در این دو اثر همه این نشانه‌ها، تحلیل شد.

منابع

۱. ***قرآن مجید***

۲. باصری، شهناز، (۱۳۹۳).***سیری در ساحل نور***، تهران: انتشارات اسوه.

۳. خطیبی، حسین، (۱۳۷۵).***فن نثر***. تهران: انتشارات زوار.

۴. رنجبر، احمد، (۱۳۶۳)، ***جاذبه‌های فکری فردوسی***، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵. سرّامی، قدمعلی، (۱۳۷۳). ***از رنگ گل تا رنج خار***. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

۶. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۶۸). ***حدیقهٔ الحقیقهٔ***، تصحیح و تحشیه، مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران

۷. منشی، نصرالله، (۱۳۹۰).***کلیله و دمنه***، شرح خیرالله محمودی، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۸. وراوینی، سعدالدین، (۱۳۶۶) ***مرزبان‌نامه***. توضیح خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۹. یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۷).***دیداری با اهل قلم***، ج۱، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

بررسی داستان نخجیران (شیر و خرگوش) در کلیله و دمنه و مثنوی

دکتر قدرت ا... خیاطیان[1]
سمیه خادمی[2]

چکیده

کلیله و دمنه یکی از آثار قدیمی و مهم هند باستان به شمار می‌رود. داستان‌های این کتاب که از زبان حیوانات نقل می‌شود، دارای محتوای اخلاقی و تعلیمی است. *کلیله و دمنه* مورد توجه بسیاری از نویسندگان و بزرگان قرار گرفته است. یکی از عرفا و شعرای بزرگی که به این اثر توجه داشته، مولوی است. مولوی در چندیدن داستان خود در *مثنوی*، اصل داستان را از *کلیله و دمنه* گرفته و آن را با مضامین عرفانی به حالت نظم، پرورش داده است. یکی از این داستان‌های مهم مثنوی، داستان نخجیران (شیر و خرگوش) است. مولوی در این داستان بحث مهم توکل را مطرح می‌کند. توکل یکی از مقام‌های بسیار مهم در نزد عرفای مسلمان است. در زمینه مقام توکل نزد عرفا ، اختلاف نظر وجو دارد. بعضی از عرفا توکل را بر جهد و تلاش ترجیح می‌دهند و دسته‌ی دیگر توکلِ همراه جهد را می‌پذیرند. هدف از نوشتن این پژوهش مطالعه تطبیقی داستان نخجیران از *کلیله و دمنه* با *مثنوی* است. نتیجه و هدفی که از داستان مولوی و این پژوهش می‌توان گرفت، این است که توکل همراه جهد صحیح است.

کلید واژه: کلیله و دمنه، مثنوی، مولانا، عرفان، نخجیران.

---

[1] - دانشیار گروه عرفان اسلامی دانشگاه سمنان
khayatian@semnan.ac.ir

۲- دانشجوی دکتری رشته عرفان و تصوف دانشگاه سمنان
s.khademi@semnan.ac.ir

مقدمه

کتاب کلیله و دمنه، از کتاب‌های داستانی بسیار قدیمی و غنی هند باستان به زبان سانسکریت است. با توجه به جذابیتی که این کتاب داشت، بعدها به زبان پهلوی و سپس به عربی و پس از آن به فارسی ترجمه شده است. درون‌مایه‌ی این کتاب، داستان‌های پندآموز و اخلاقی است که از زبان حیوانات بیان می‌شود. "شخصیت انسانی بخشیدن به حیوانات و درختان و اشیاء و چیزهایی که انسان نیستند، به طور انفرادی از مصادیق استعاره محسوب می‌شود. اما در مجموع کل این داستان‌ها از نوع تمثیل‌های حیوانات یا تمثیل‌های فانتزی یا تمثیل های قصه‌وار است. نمونه کهن این گونه حکایت‌ها، کلیله و دمنه و مرزبان نامه است (شیری، ۱۳۸۹: ۴۴).

شیوه‌روایی داستان‌های کلیله و دمنه، باعث شده است که این کتاب مورد توجه بسیار قرار گیرد و حتی نویسندگان بزرگ دیگر نیز از آن اقتباس کنند که از آن جمله، عارف و شاعر نامدار قرن هفتم، جلال الدین محمد بلخی (۶۰۴- ۶۷۲ ه.ق.) معروف به مولانا، مولوی و رومی است.

توجه ویژه‌ی مولوی به کلیله و دمنه، نشان دهنده جایگاه بلند این اثر است. یکی از حکایت‌های اقتباس شده توسط مولوی از کلیله ودمنه، داستان نخجیران (شیر و خرگوش) است. اصل این داستان در کلیله و دمنه، دارای درون مایه‌ی اخلاقی و پندآموز است؛ اما مولوی این داستان را با موضوع عرفانی تفسیر می‌کند. " مولوی با شگردی خاص، مفاهیم عرفانی، مباحث کلامی، فلسفی و جز آن را در قالب روایات و داستان‌ها بیان می‌کند و با بسط داستان‌ها، معانی چندگانه‌ای را از داستانی ساده به دست می‌دهد و از این روست که این داستان‌ها بافتی چند لایه و تأویل پذیر پیدا می‌کنند" (قبادی، ۱۳۸۹: ۷۲).

توجه مولوی در مثنوی، به کلیله و دمنه، تنها به حکایت شیر و خرگوش، پادشاه پیلان و رسالت خرگوش، سه ماهی عاقل و نیمه عاقل و جاهل با صیادان نیست؛ بلکه به حکایت‌های دیگری همچون مقایسه حکایت روباهی که در بیشه‌ای طبلی دید با داستان ترسیدن کودک از آن شخص صاحب جثّه و قصه جستن آن درخت که هر که میوه آن درخت خورد، هرگز نمیرد، الهام گرفته است و با هنرورزی و تناسب بحث و برداشت‌های خاص خود به طرح مسائل عرفانی و اخلاقی در آنها پرداخته است (زرین کوب، ۱۳۸۷:

ج۱، ۳۰۲؛ موذنی، ۱۳۹۲: ۳۹۵؛ یوسفی پور کرمانی و شفیعی، ۱۳۹۴: ۲۳۲-۲۲۱). مولوی خود نیز به این تاثیرپذیری از کلیله و دمنه اشاره دارد:

از کلیله بازجو آن قصه را و اندر آن قصه طلب کن حصّه را

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۸)

با توجه به اینکه داستان نخجیران، یکی از داستان‌های مهم عرفانی مثنوی است و مولوی در روایت این داستان تحت تاثیر کلیله و دمنه بوده؛ بنابراین در این پژوهش شیوه روایی این داستان از دو منظر متفاوت مورد بررسی قرار گرفته و به تحلیل عرفانی آن پرداخته شده است. در این پژوهش، ابتدا معرفی اجمالی کلیله و دمنه صورت گرفته و سپس داستان از کلیله و دمنه و مثنوی، نقل شده و در ادامه به بررسی، تحلیل و تفسیر عرفانی داستان، پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

کتاب کلیله و دمنه همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است و از جهات مختلف، شیوه‌ی روایی، داستانی، درون مایه، محتوا و ... آن مورد بررسی قرار گرفته است. در بعضی مقالات نیز با رویکردی عرفانی به داستان‌های کلیله و دمنه پرداخته شده است. از جمله این پژوهش‌ها می توان به " نمود گزاره‌های عرفانی در کلیله و دمنه" (فرضی، ۱۳۹۲: ۱۱۲-۹۹)، " چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسأله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران " (قبادی، ۱۳۸۹: ۹۴-۷۱)، " بررسی عناصر زاهدانه و صوفیانه در کلیله و دمنه بهرام شاهی " (جبارپور، ۱۳۹۲: ۵۳-۴۵)، " روایت و برداشتی دیگر از سه حکایت کلیله و دمنه در مثنوی " (موذنی، ۱۳۹۲: ۴۱۰- ۲۹۵) و " تاثیر پذیری مولانا از کلیله و دمنه در مثنوی " (یوسفی پور کرمانی و شفیعی، ۱۳۹۴: ۲۳۲- ۲۲۱) اشاره نمود.

در پژوهش‌های قبلی انجام شده، مباحث به صورت کلی بیان شده و به صورت گذرا و مختصر نیز به داستان نخجیران پرداخته شده است. در پژوهش حاضر، به صورت مفصل و تخصصی، با نگاه عرفانی، این داستان بررسی و تحلیل می‌شود.

معرفی اجمالی کلیله و دمنه

از کتاب‌های بسیار قدیم هند باستان، کتاب کلیله و دمنه است، که در زمان خسرو انوشیروان ساسانی، توسط برزویه طبیب به ایران آمده است. منبع اصلی این کتاب را دو اثر مهم به زبان سانسکریت می‌دانند. این دو منبع مهم پنجه تنتره یا پنج اصل دانایی و مهابهاراتا است (یوسفی، ۱۳۶۷: ج۱، ۱۴۵)؛ اما چنان که از قراین برمی‌آید، منشاء اصلی کلیله و دمنه به زمان‌های دورتر برمی‌گردد؛ حتی روزگارانی که هنوز اقوام هند و اروپایی، مهاجرت بزرگ را آغاز نکرده بودند و در جوار هم زندگی می‌کردند؛ زیرا نمونه‌ی این داستان‌ها دردیگر آثار آریایی و غیرآرریایی ساکن هند و ایرن، به اشکال گوناگون روایت شده است (محمدی افشار، ۱۳۹۴: ۲۰۶). منشاء اغلب این داستان‌ها را می‌توان در کتاب وداها جستجو کرد؛ زیرا آغاز ادبیات هندی با سروده‌های ودایی بوده است (شیکهر، ۱۳۸۵: ۱).

کلیله و دمنه هم در زمان ساسانیان و هم در دوران اسلامی، محبوبیت خاصی داشته است (تفضلی، ۱۳۷۷: ۳۰۳). کلیله و دمنه را برزویه طبیب (پزشک نامدار و پیشوای پزشکان ایران در عصر خسرو انوشیروان ساسانی) از سانسکریت به پهلوی ترجمه کرد و بعد از آن، روزبه پور دادویه، معروف به ابومحمد عبدالله ابن مقفع (۱۰۶-۱۴۲ ه.ق.)، آن را به عربی برگرداند؛ اما ترجمه فارسی این کتاب به دست ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی (قرن ششم ه.ق.) صورت گرفته است که به کلیله و دمنه بهرامشاهی معروف است. این ترجمه در حدود سال ۵۳۶ انجام شده است (صفا، ۱۳۷۳: ۹۵۰).

درباره ورود کلیله و دمنه به ایران آورده‌اند که برزویه، پزشک دربار انوشیروان با کسب اجازه از شاهنشاه برای بدست آوردن گیاهی که مرده‌ها را زنده می‌کند، مسافرتی به هندوستان کرد و در آنجا کوشید تا مطلوبش را پیدا کند، که با عدم موفقیت مواجه شد؛ اما دانشمندان هندی به او گفتند: آن گیاه، کتاب کلیلک و دمنک است که نادانان و نابخردان را که به مثابه مردگان‌اند، عاقل می‌سازد و بدین ترتیب به آن‌ها زندگی می‌بخشد. برزویه کتاب مزبور را به ایران آورد و آن را به پارسی میانه (پهلوی) ترجمه کرد (شهریار نقوی، ۱۳۵۵: ۶)؛ البته برزویه طبیب در برگرداندن باب‌ها، درونمایه داستان‌ها و افسانه‌ها را از اصل هندی گرفت اما آنها را هماهنگ با پسند خود و همسان با باورهای زرتشتی به شکل کنونی خود در آورد (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۹۰).

داستان‌های کلیله و دمنه بهرام شاهی را به سه قسمت تقسیم کرده‌اند: داستان‌های هندی که همان پنج بابی است که در پنجاتنتره آمده است؛ داستان‌های ایرانی که پس از

ترجمه کتاب از سانسکریت به پهلوی بدان الحاق شده است و داستان‌هایی که پس از ترجمه به زبان عربی، به اصل کتاب افزوده شده است (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۲: ۶۸).

اگرچه در بعضی از این داستان‌ها، مثل داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان نامه می‌توان گذشته از درس تعلیمی و اخلاقی که داستان‌ها باز می‌گویند؛ توطئه‌ها و دسیسه‌هایی را که در حضرت سلطان در جریان است، نیز دریافت و حیوانات را نماینده افراد گوناگونی که پیرامون حاکم را گرفته‌اند، تلقی کرد. اما غرض اصلی، بیشتر تفهیم و تعلیم همان نتایج اخلاقی و اندرزهای مطرح در داستان است. مقصود اصلی از پرداختن این داستان‌ها اغلب نمودار کردن خوب و بد زندگی و آموزش طریق رسیدن به درجات عالی، سعادت و رستگاری، بر مبنای بینش نویسنده به خواننده است؛ بنابراین در این داستان‌ها با پذیرش ضمنی این نکته که حیوانات یا گیاهان یا اشیاء، نماینده انسان‌ها هستند، به درس و تعلیمی که از اعمال و رفتار آن نتیجه می‌شود، توجه می‌کنیم و به جای تامل در نقش شخصیت‌ها و تفسیر اجزای داستان به پیام کلی حاصل از برخورد شخصیت‌ها و نتیجه حوادث می‌اندیشیم (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۳۲-۱۳۳).

علاوه بر آن می‌توان ردپای دیگر مباحث عرفانی و اخلاقی، مانند ترجیح آخرت بر دنیا، نکوهش دنیا و بی‌ثباتی آن، تشبیه دنیا به عروس شوی کش، تشبیه دنیا به غذای سگان، تقوی، ترک دنیا، تغییر ناپذیری قضای الهی، قناعت و نکوهش طمع، صبر بر طاعت، صبر، شکر، توکل و ... را نیز در کلیله و دمنه جستجو کرد (فرضی شوب، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۱۲). همچنین دیگر عناصر زاهدانه و صوفیانه‌ای نیز در این کتاب یافت می‌شود (جبارپور، ۱۳۹۲: ۴۵-۵۳).

داستان شیر و خرگوش در کلیله و دمنه

" آورده‌اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود و عکس آن روی فلک را منوّر گردانیده بود، از هر شاخی هزار ستارهٔ تابان و در هر ستاره هزار سپهر حیران

یُضاحِکُ الشّمسَ منها کوکَبٌ شَرِقٌ مـــوزَّرٌ بِعَمیـــمِ النبت مُکتَهِلُ

سحاب گویی یاقوت ریخت بر مینا نسیم‌گویی شنگرف بیخت بر زنگار

بخار چشم هوا و بخورِ روی زمین ز چشم دایهٔ باغ است و روی بچّهٔ خار

وحوش بسیار بود که همه به‌سببِ چراخور و آب در خَصْب و راحت بودند. لکن به مجاورت شیر، آن همه منغّص بود. روزی فراهم آمدند و جمله نزدیک شیر رفتند و گفتند: تو هر روز پس از رنج بسیار و مشقّت فراوان از ما یکی شکار می‌توانی شکست و ما پیوسته در بلا و تو در تکاپوی و طلب. اکنون چیزی اندیشیده‌ایم که ترا در آن فراغت و ما را امن و راحت باشد. اگر تعرّضِ خویش از ما زایل کنی، هر روز موظّف یکی شکاری پیشِ مَلِک فرستیم. شیر بدان رضا داد و مدّتی برآن برآمد. یک روز قرعه برخرگوش آمد، یاران را گفت: اگر در فرستادن من توقّفی کنید، من شمار را از جورِ این جبّارِ خون‌خوار باز رهانم. گفتند: مضایقتی نیست. او ساعتی توقف کرد تا وقتِ چاشتِ شیر بگذشت. پس آهسته نرم‌نرم روی به‌سوی شیر نهاد. شیر را دل‌تنگ یافت. آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سَکناتِ وی پدید آمده، چنان که آب دهان او خشک ایستاده بود و نقضِ عهد را در خاک می‌جُست.

خرگوش را بدید؛ آواز دادکه: از کجا می‌آیی و حالِ وحوش چیست؟ گفت: در صحبتِ من خرگوشی فرستاده بودند؛ در راه شیری از من بستَد. من گفتم: «این چاشت مَلِک است»؛ التفات ننمود و جفاها راند و گفت: «این شکارگاه و صیدِ آن به من اولی‌تر که قوّت و شوکتِ من زیادت است». من بشتافتم تا ملک را خبر کنم. شیر بخاست و گفت: او را به من نِمای.

خرگوش پیش ایستاد و او را به سرِ چاهی بزرگ برد که صفای آن چون آینه‌ای شک و یقین صورت‌ها بنمود و اوصاف چهرهٔ هر یک برشمردی.

جَمــومٌ قد تَنِمُّ علی‌القَـــذا ة یُظهِـــرُ صَفْوُها سِرَّالحَصـــاة

و گفت: در این چاه است و من از وی می‌ترسم؛ اگر ملک مرا دربرگیرد، او را نمایم. شیر او را دربرگرفت و به چاه فرو نگریست. خیالِ خود و از آنِ خرگوش بدید، او را بگذاشت و خود را در چاه افکَند و غوطی خورد و نَفسِ خون‌خوار و جانِ مردار به مالک سپرد.

خرگوش به‌سلامت باز رفت. وحوش از صورتِ حال و کیفیت کارِ شیر پرسیدند. گفت: او را غوطی دادم که چون گنج قارون خاک‌خورد شد. همه بر مرکبِ شادمانگی سوار گشتند و در مرغزار امن و راحت جَوَلانی نمودند و این بیت را ورد ساختند:

واللهِ لَمْ اَشْمَتْ بِهِ فَالکلُ رهنٌ لِلْمماۀ لِکنَّ مِن طیبِ الحیاۀِ اَن تَری موتَ العُداۀ

(نصرالله منشی، ۱۳۹۲: ۸۶-۸۸)

داستان شیر و خرگوش در مثنوی

گفته شد، یکی از این داستان‌هایی که مولوی از کلیله و دمنه اقتباس کرده، داستان نخجیران (شیر و خرگوش) است که در باب الاسد و الثور آن آمده است (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۴۱؛ زرین کوب، ۱۳۸۷: ج۱، ۳۰۲). مولوی این داستان را در مثنوی تحت عنوان " بیان توکل و ترک جهد گفتن نخجیران به شیر " مطرح می‌کند.

مولوی داستان‌هایی که از منابع دیگر اقتباس می‌کند، مثل سایر حکایات بر وفق اقتضای شیوه بیان خویش تصرف می‌کند و با شاخ و برگهایی که به اجزاء این حکایت می‌دهد یا سؤال و جوابهای جالبی که بین اشخاص حکایت مطرح می‌نماید، از آنها چیز تازه‌ی به وجود می‌آورد. ازین جمله است حکایت نخجیران با شیر، و لطفی که در نقل گوینده مثنوی هست، مخصوصا در مکالمات بین شیر با نخجیران و خرگوش با آنهاست و طرز تمثل و شیوه تقریر مولانا از آنها، لطف و زیبایی خاصی دارد (زرین کوب، ۱۳۸۷: ج۱، ۳۰۲) و چنان که شیوه اوست، از این داستان نتیجه‌ای معنوی و عارفانه می‌گیرد (شهیدی، ۱۳۷۳: ج۴، ۴۱۲).

مولانا در دفتر اول مثنوی، تحت عنوان " بیان توکل و ترک جهد گفتن نخجیران به شیر "، این داستان را با این ابیات شروع می‌کند:

طایفه نخجیر در وادی خوش بس — بودشان از شیر دایم کش مکش
که آن شیر از کمین در می‌ربود — آن چرا بر جمله ناخوش گشته بود
حیله کردند آمدند ایشان بشیر — کز وظیفه ما ترا داریم سیر
بعد از این اندر پی صیدی میا — تا نگردد تلخ بر ما این گیا

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۸)

همان‌طوری که در داستان کلیله و دمنه بیان شد، حیوانات و نخجیران از همسایگی شیری در رنج و آزار بودند و از حمله همیشگی شیر به آنها، همواره در هراس بودند و از کمین سازی وی آسایش نداشتند و سرانجام چاره‌ای یافتند و از شیر خواستند تا سازگاری کند و به مقرری که نخجیران برای او می‌فرستند، قناعت کند. شیر هم در جواب می‌گوید: قبول می‌کنم، به شرط اینکه شما به قولتان همیشه عمل کنید و از شما وفا ببینم؛ زیرا من مکر و فریب از دیگران زیاد دیده‌ام و من کسی هستم که از کار و مکر مردم هلاکم و از گزیدن مار و عقرب زخم‌های بسیاری دارم:

گفت آری گر وفا بینم نه مکر　　مکرها بس دیده‌ام از زید و بکر
من هلاک فعل و مکر مردمم　　من گزیده‌ی زخم مارو و کژدمم (همان)

نخجیران عدم فایده جهد و کوشش را در برابر قضا و قدر با چند مثال مجمل، دلیل می‌آورند و می‌گویند که بسیار کافران مکرهای عظیم کردند و آخر آن چه خواست خدا بود، پیش آمد و مکر و دستان‌سازی ایشان در پای آنها پیچید و ازین جا می‌خواهند ثابت کنند که چاره‌جویی بی‌حاصل است؛ بلکه گاهی هم زیانمند است و آدمی در آن چاره‌جویی مُسَخَّرِ مشیّت است و به پای خود به سوی سرنوشت می‌رود و به دست خود وسایل اجرای حکم ازلی را فراهم می‌سازد و از حکایت مردی که از سلیمان خواست تا باد او را به هندوستان برد و مرگ او در سرزمینی بود که بدان از مرگ پناه برده بود، شاهد می‌انگیزند و باز به سر مطلب نخستین می‌روند (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۰):

جمله گفتند ای حکیم با خبر در　　الحذر دع لیس یغنی عن قدر
حذر شوریدن شور و شر است　　رو توکل کن توکل بهتر است
با قضا پنجه مزن ای تند و تیز　　تا نگیرد هم قضا با تو ستیز
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۹-۳۸)

شیر در پاسخ حیوانات می‌گوید: بله درست است که توکل رهبر است؛ ولی توسل جستن به اسباب هم رسم و سنت پیغمبر است:

گفت آری توکل رهبر است　　این سبب هم سنت پیغمبر است (همان)

شیر به داستانی در زمان پیامبر اشاره می‌کند که : " ارسَلَ اعرابِیٌ ابِلَهُ سُدیً وَ کانَ یَقُولُ تَوَکَّلتُ عَلی اللّه، وَ قالَ النَّبِیُّ صَلَّی اللّه عَلَیهِ وَ آلِه: اعقِلها وَ تَوَکَّل عَلَی اللّه"؛ یعنی اعرابی شتر خود را مهملی رها کرده بود، و می‌گفت: توکل بر خدا کردم. حضرت فرمود: زانوی او را ببند و توکل کن (سبزواری، ۱۳۷۴: ج۱، ۸۴):

گفت پیغمبر به آواز بلند　　با توکل زانوی اشتر ببند
رمز الکاسب حبیب الله شنو　　از توکل در سبب کاهل مشو
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۹)

شیر در ادامه تاکید می‌کند که توکل، سعی و تلاش بشر را نهی نمی‌کند و می‌گوید: " اینها که گفتید، صحیح است؛ ولی خدای تعالی نردبانی پیش پای ما نهاده است، که

باید پله پله آن نردبان را طی کرد تا به بام رسید؛ در این مورد جبری بودن، طمع خامی است (نثری، ۱۳۳۱: ج۱، ۷۱):

گفت شیر آری ولی رب العباد　　نربانی پیش پای ما نهاد
پایه پایه رفت باید سوی بام　　هست جبری بودن اینجا طمع خام
گر توکل می‌کنی در کار کن　　کشت کن پس تکیه بر جبار کن
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۹)

شیر در ادامه می‌گوید: این عمل و کوشش ما هم در قضای الهی گذشته و باید بشود؛ همچنین صفات او که از آن جمله اراده و اختیار ماست و این معارضه به مثل است که شیر با نخجیران می‌کند که گفته بودند: «با قضا پنجه مزن ای تند و تیز» (سبزواری، ۱۳۷۴: ج۱، ۸۷).

با قضا پنجه زدن نبود جهاد　　ز آن که این را هم قضا بر ما نهاد
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۳۹)

در نهایت استدلال شیر، نخجیران را قانع و معتقد ساخت که جهد و کسب ضروری است تا آن که دست از عقیده جبر کشیدند و سرانجام بر این متّفق شدند که برای شیر وظیفه‌ای روزانه مقرّر دارند و هر روز بی‌تأخیر و توقّف بفرستند (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۲):

زین نمط بسیار برهان گفت شیر　　کز جواب آن جبریان گشتند سیر
روبه و آهو و خرگوش و شغال　　جبر را بگذاشتن و قیل و قال
عهدها کرند با شیر ژیان　　کاندر این بیعت نیفتد در زیان
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۲)

و یک چند، کار برین منوال بود که هر کس قرعه بوی اصابت می‌کرد به سوی شیرش می‌فرستادند تا نوبت به خرگوش رسید:

قرعه بر هر که فتادی روز روز چون　　سوی آن شیر او دویدی همچو یوز
به خرگوش آمد این ساغر به دور　　بانگ زد خرگوش کاخر چند جور
(همان)

خرگوش در این داستان، نمونه خردمندی، هشیاری و شاهدی است بر اینکه بزرگی تن و جثّه و صفات ویژه‌ی جسم، مایه امتیاز و پیشی و سبب برتری و بیشی نتواند بود و همین نکته در بیان مولوی بدین نکته منتهی می‌شود که صورت در برابر معنی قیمت و ارزشی ندارد؛ همان مطلبی که در سخن حکما و سخنوران پیشین نظایر بسیار دارد و تازه نیست؛ ولی مولوی با مثال و شواهد آن را روشن می‌کند و به ساحت ایمان و یقین می‌کشاند (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۲-۳۴۳).

وقتی قرعه به خرگوش افتاد، از ستم یاران ناله در گرفت. آنها گفتند: که زودتر برو تا شیر نرنجد:

قوم گفتندش که چندین گاه ما تو جان فدا کردیم در عهد و وفا
مجو بد نامی ما ای عنود تا نرجد شی رو رو زود زود
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۲)

خرگوش می‌گوید: مهلت دهید از بیچاره‌گری من، جاودان در امان مانید. آن گاه مولوی حالت انبیا را مثال می‌آورد که امّتان را به نجات می‌خواندند، بدان جهت که به مدد باطن روشن بین خود، راه رهایی را یافته بودند؛ ولی امّت آنها را خوار می‌شمردند و از جنس خود می‌پنداشتند. نخجیران نیز به انکار خرگوش برخاستند و گفتند: آنها که از تو، کلان‌تر بودند، چنین دعوی نکردند؛ تو نیز شرم دار و دست از دعوی بر دار. در ضمن این گفت و گو، روش کسانی که فضیلت را تابع بزرگی ظاهر می‌پندارند و نبوغ ذاتی را ادراک نمی‌کنند، از دید مولوی مورد انتقاد قرار می‌گیرد (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۲-۳۴۳).

گفت ای یاران مرا مهلت دهید تا تا به مکرم از بلا بیرون جهید
امان یابد به مکرم جانتان ماند این میراث فرزندانتان
قوم گفتندش که ای خر گوش دار خویش را اندازه‌ی خرگوش دار
هین چه لاف است این که از تو بهتران در نیاوردند اندر خاطر آن
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۳)

خرگوش از الهام الهی سخن می‌گوید که مشروط به شرائط قیاسی نیست:

گفت ای یاران حقم الهام داد مر ضعیفی را قوی رایی فتاد
آن چه آموخت مر زنبور را آن نباشد شیر را و گور را
(همان)

نخجیران از خرگوش می‌خواهند که باری فکر و طرح خود را به ما باز گو و مشورت کن که از مشورت، اندیشه قوّت می‌گیرد و نیز مشورت، سنّت پیمبر است. خرگوش کتمان سرّ را بر مشورت ترجیح می‌دهد؛ زیرا در مشورت ممکن است راز بر ملا افتد و تدبیر باطل شود؛ گذشته از آن که آراء گوناگون که بهنگام شور، اظهار می‌شود، از قوّت عزیمت می‌کاهد (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۲-۳۴۳):

بعد از آن گفتند کای خرگوش چیست — در میان آر آن چه ادراک تست
ای که با شیر تو در پیچیده‌ای — بازگو رایی که اندیشیده‌ای
گفت هر رازی نشاید باز گفت — جفت طاق آید گهی گه طاق جفت
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۵-۴۴)

خرگوش در رفتن به سوی شیر درنگ کرد و این درنگ، شیر را که گرسنه مانده بود، خشمگین ساخت تا حدّی که از فرط خشم که بر اصحاب قدرت غالب است، می‌غرّید و خشم خود را با کندن خاک که نوعی از انتقام بود، آشکار می‌کرد (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۴۴):

ساعتی تاخیر کرد اندر شدن — بعد از آن شد پیش شیر پنجه زن
ز آن سبب کاندر شدن او ماند دیر — خاک را می‌کند و می‌غرید شیر
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۴۵)

خرگوش هنگامی نزدیک شیر رسید که شیر بسیار خشمگین شده بود:

شیر اندر آتش و در خشم و شور — دید کان خرگوش می‌آید ز دور
(همان: ۴۹)

خرگوش برای دیر آمدنش نزد شیر، عذر و بهانه می‌آورد و همین امر سبب شد که مکالمه طولانی با هم داشته باشند:

گفت خرگوش الامان عذریم هست — گر دهد عفو خداوندیت دست
گفت چه عذری ای قصور ابلهان — این زمان آیند در پیش شهان
مرغ بی‌وقتی سرت باید برید — عذر احمق را نمی‌شاید شنید
(همان)

خرگوش به شیر می‌گوید: در مسیری که به نزد تو می‌آمدم، شیری دیگر را دیدم که قصد خوردن مرا داشت:

شیری اندر راه قصد بنده کرد　　قصد هر دو همره آینده کرد
گفتمش ما بنده‌ی شاهنشه‌ایم　　خواجه‌تاشان که ان درگه‌ایم
گفت شاهنشه که باشد شرم دار　　پیش من تو یاد هر ناکس میار
(همان)

شیر از حرف‌های خرگوش خشمگین می‌شود و از خرگوش می‌خواهد که مکان آن شیر را به او نشان دهد:

گفت بسم الله بیا تا او کجاست　　پیش در شو گر همی گویی تو راست
تا سزای او و صد چون او دهم　　ور دروغ است این سزای تو دهم
(همان)

خرگوش طبق نقشه‌ای که کشیده بود، شیر را نزدیک چاه می‌برد:

اندر آمد چون قلاووزی به پیش　　تا برد او را به سوی دام خویش
سوی چاهی کاو نشانش کرده بود　　چاه مغ را دام جانش کرده بود
(همان)

وقتی به سر چاه رسیدند، خرگوش پا پس کشید. شیر گفت: پس مرو و پای پیش نه. خرگوش گفت: که از بیم و دهشت، دست و پایم از کار رفته است؛ اینک رنگ رویم را ببین که از ترس و وحشت درون خبر می‌دهد، دلالت رنگ بر ترس که حالتی باطنی است، مناسبتی پیش می‌آورد که مولوی از ارتباط اعمال و عوارض خارجی با احوال و انفعالات درونی بحث می‌کند. سپس از زبان خرگوش مثالهای بسیار از تأثّر و انفعال عناصر و اجزاء ارضی، افلاک و اجرام سماوی به هم می‌پیوندد و نتیجه می‌گیرد که هرگاه کلیّات و چهار عنصر از انفعال مصون نباشند، اجزای جهان به طریق اولی مصونیَّت ندارند، به خصوص جزئیاتی مانند جانوران که از اضداد (چهار عنصر، چهار خلط) ترکیب شده و وجودشان حاصل آشتی و سازگاری ضِدّهاست که به فرمان خدا چند روزی با هم خوش بر آمده‌اند (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۵۱-۳۵۲):

چون که نزد چاه آمد شیر دید　　کز ره آن خرگوش ماند و پا کشید
گفت پا واپس کشیدی تو چرا　　پای را واپس مکش پیش اندر آ
گفت کو پایم که دست و پای رفت　　جان من لرزید و دل از جای رفت

رنگ رویم را نمی‌بینی چو زر　　ز اندرون خود می‌دهد رنگم خبر
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۵۳)

شیر می‌گوید: بحث در کلیّات به کار نمی‌آید؛ دلیل ترس خود را باز گوی. خرگوش می‌گوید: آن شیر دعوی‌دار درین چاه، جای امن و مسکنی دور از آفت دارد. در اینجا مولوی به اختصار از فوائد عزلت و تنهانشینی سخن می‌گوید و پس از آن به سر قصّه می‌رود (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۵۱-۳۵۲):

شیر گفتش تو ز اسباب مرض　　این سبب گو خاص کاین استم غرض
گفت آن شیر اندر این چه ساکن است　　اندر این قلعه ر آفات ایمن است
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۵۴)

شیر به خواهش و برای آرامش خاطر خرگوش، او را در بر گرفت و به سر چاه شتافت. عکس وی و خرگوش در چاه نمودار گشت و او به قصد کینه‌توزی، خرگوش را رها کرد و در چاه جست و در دَم هلاک شد (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۵۱-۳۵۲):

چون که در چه بنگریدند اندر آب　　اندر آب از شیر و او در تافت تاب
شیر عکس خویش دید از آب تفت　　شکل شیری در برش خرگوش زفت
چون که خصم خویش را در آب دید　　مر و را بگذاشت و اندر چه جهید
درفتاد اندر چهی کاو کنده بود　　ز آن که ظلمش در سرش آینده بود
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۵۵)

در پایان داستان، خرگوش نزد حیوانات رفت و به آنها مژده کشته شدن شیر را داد:

سوی نخجیران دوید آن شیرگیر　　کابشروا یا قوم إذ جاء البشیر
مژده مژده ای گروه عیش ساز　　کان سگ دوزخ به دوزخ رفت باز
(همان: ۵۶)

حیوانات دور خرگوش جمع شدند و شروع به ثناگویی او کردند:

جمع گشتند آن زمان جمله وحوش　　شاد و خندان از طرب در ذوق و جوش
حلقه کردند او چو شمعی در میان　　سجده آوردند و گفتندش که هان
تو فرشته‌ی آسمانی یا پری　　نی تو عزراییل شیران نری

هرچه هست جان ما قربان تست دست بردی دست و بازویت درست
(همان: ۵۷)

در پایان داستان، خرگوش به حیوانات هشدار داد که به ملک دنیا مغرور نشوید:

هین به ملک نوبتی شادی مکن ای تو بسته‌ی نوبت آزادی مکن (همان)

تحلیل و بررسی

داستان شیر و نخجیران، تمثیلی است که اصل آن در کلیله و دمنه، باب شیر و گاو بیان شده است. این حکایت دولایه در کلیله و دمنه فقط به این دلیل بیان می‌شود تا ثابت کند که گاهی آنچه به حیلت توان کرد، به قوت ممکن نباشد. نتیجه‌ی منطقی حکایت در کلیله و دمنه، نکته اخلاقی و تعلیمی‌ای است که دمنه در ابتدا و قبل از حکایت برای کلیله می‌گوید. اما مولوی از همین تمثیل در مثنوی بهره می‌برد تا در ژرف ساخت آن به بیان آرای عرفانی خود بپردازد. وی گاهی تفسیر و تاویل‌هایی از داستان ارائه می‌دهد که در تناقض با محتوای داستان است و گاه این تاویلات خود با یکدیگر در تناقض‌اند (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۶۴).

داستان کلیله و دمنه، قصّه‌ای است ساده و بسیط که جز بعضی آرایشهای لفظی و صنعتهای دبیرانه و استشهاد به چند شعر تازی و پارسی و مقداری پند و اندرز و مثل و حکایت، هیچ نوع ترکیب و فزونی مطلب در آن راه نیافته است؛ ولی در تقریر و نقل مولوی، این قصّه، موضوع طرح مسائل مهمّ عرفانی و فلسفی از قبیل توکّل، کسب، تأثیر قضا و قدر و به تَبَع آن، مسئله جبر و اختیار و عدم منافات تملّک و مباشرت امور دنیوی با زهد و توکّل، و خفا و ظهور حق تعالی و سَیَلان حقیقت جهان و حرکت جوهری و مجاهده و مخالفت با نفس و نکته‌های دیگر قرار گرفته و تمثیل‌ها و چند حکایت در ضمن آن مندرج شده است و مولانا بسیاری ازین مسائل را با دلیل و برهانهای قوی و یا با ذکر مثال از امور حسّی و یا به استناد روایات و عقاید دینی بیان فرموده است (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۳۷).

مولوی در واقع از داستان نخجیران در کلیله و دمنه که درون مایه‌ای اخلاقی و پندآموز دارد، یک داستان عرفانی می‌سازد و بحث مربوط به توکل و جهد را مطرح می‌کند. توکل یکی از مقام‌های مهم عرفانی است که نزد عرفا جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چنان که در کتاب اللّمع فی التصوف آمده است : " توکّل مقامی است شریف و خدای متعال امر به توکّل

فرموده و آن را قرین با ایمان قرار داده است؛ زیرا که می فرماید: « و علی الله فتوکّلوا إن کنتم مومنین[۸] » و « و علی الله فلیتوکّل المتوکّلون[۹] » و در جای دیگر می فرماید: « و علی الله فلیتوکّل المومنون[۱۰]» (سراج طوسی، ۱۳۸۶: ۷۴-۷۳).

در رساله قشیریه درباره توکّل آمده است که از یحیی بن معاذ پرسیدند که انسان به مقام توکّل کی می‌رسد؟ گفت: "آنگاه که به وکیلی خدای رضا دهد" (قشیری، ۱۳۶۷: ۲۴۷). قشیری نقل می‌کند که از استاد ابوعلی رحمه الله شنیدم که گفت: " توکّل سه درجه است: توکّل است و تسلیم و تفویض، متوکّل به وعده آرام گیرد و صاحب تسلیم به علم وی بسنده کند و صاحب تفویض به حکم وی رضا دهد و از وی شنیدم که توکّل بدایت باشد و تسلیم واسطه و تفویض نهایت است " (همان: ۲۵۰). خواجه عبدالله انصاری هم در تعریف توکل می‌گوید: " توکّل آن است که همه‌ی امور را به حق تعالی که مالک آن است، تسلیم کنی و همه‌ی کارها را به او واگذاری و بر وکالت او اعتماد کنی" (شیروانی، ۱۳۷۳: ۹۴).

درباره اینکه آیا انسان در کارهایش فقط باید به خداوند توکّل محض کند یا خودش ابتدا باید تلاش و کوشش کند و بعد توکّل نماید، قشیری نقل می‌کند که: " انس گوید: رضی الله عنه، مردی آمد بر اشتری و گفت: یا رسول الله اشتر بگذارم و توکّل بر خدای کنم؟ گفت: نه، اشتر ببند و توکّل بر خدای کن" (قشیری، ۱۳۶۷: ۲۴۷)؛ بنابراین توکّل به این معنا نیست که انسان هیچ تلاش و کوششی نکند و انتظار داشته باشد فقط با توکّل به خواسته‌اش برسد؛ همان طور که مولوی نیز در این داستان به این مسئله اشاره نموده است.

مولوی چنانکه همه جا فریاد می‌کند، طرفدار جانب «اختیار» و منکر جدّی «جبر مطلق» است؛ و بدین سبب در دفتر اول مثنوی شریف، ضمن داستان «شیر و مکر خرگوش»، مسأله‌ی «جهد و توکل» را موضوع بحث دقیق ساخته است؛ باین شکل که «شیر» را طرفدار «جهد»، و «نخجیران» را طرفدار «توکل» قرار داده، و دست آخر جانب

---

[۸]- سوره مائده، آیه ۲۳. یعنی: اگر مومنید، به خدا توکّل کنید.

[۹]- سوره ابراهیم، آیه ۱۲. یعنی: و متوکّلین باید تنها بر خدا توکّل کنند.

[۱۰]- سوره ابراهیم، آیه ۱۱. یعنی: و مونان باید تنها بر خدا توکّل کنند.

«جهد» را گرفته است؛ به این معنی که جهد و کوشش و تلاش بشر را در امور اعم از جسمانی و روحانی لازم می‌شمارد؛ باین شرط که با «توکل» توأم باشد؛ و هیچ‌یک از دو طرف را به تنهایی کافی نمی‌داند (همایی، ۱۳۸۵: ج۲، ۷۴۶).

به هر حال توکّل، از اهمّ مسائل تصوّف و نتیجه‌ی فنای فعل و توحید افعالی است. صوفیان در باره توکّل دو عقیده مختلف داشته‌اند؛ به نظر بعضی جهد و کسب، منافی توکّل است که این اندیشه گاهی هم به «جبر مذموم» منتهی شده است. دیگران و از آن جمله مولوی معتقد بوده‌اند که توکّل حالی است قلبی و محلّ آن باطن و سرّ سالک است و جهد و کسب امری است خارجی که صفت ارکان و اعضاء بدن است و از این رو میان آن دو، خلافی متصوّر نیست و جمع آنها امکان پذیر است. شیر، مدافع عقیده‌ی دوم و نخجیران، هواخواه نظر اوّل‌اند که سرانجام عقیده‌ی شیر پیش می‌رود و نخجیران سر تسلیم فرو می‌آورند. بر این اساس به نظر شیر، توکّل، حالی خوش است؛ ولی کسب هم سنّت پیمبر است و با ذکر حدیث «اعقلها و توکّل» سخن خود را تأیید می‌کند (فروزانفر، ۱۳۶۷: ج۲، ۳۳۹).

نتیجه

داستان‌های کلیله و دمنه، هرچند در بردارنده‌ی مسایل اخلاقی و تعلیمی است، اما توسط مولوی، زمینه‌ی پرورش مضامین عرفانی، فلسفی، کلامی، مانند جبر و اختیار و توکل و ... در مثنوی فراهم شده است.

کتاب مثنوی مولوی، یکی از شاهکارهای بی‌نظیر در زمینه‌ی عرفان و ادبیات فارسی است. توجه مولوی در این اثر به کلیله و دمنه خود حاکی از جایگاه بلند کلیله و دمنه در مقایسه با سایر آثار است. مولوی با نگاه عرفانی به داستان‌های کلیله و دمنه نگریسته و توانسته است مضامین عرفانی را در این داستان‌ها پرورش دهد.

داستان نخجیران در مثنوی، یکی از داستان‌های مهم مولوی است که آن را از کلیله و دمنه اقتباس کرده است. مولوی بحث توکل را در این داستان مطرح می‌کند. مقام توکل در بین عرفا همواره محل اختلاف بوده و گروهی از عرفا توکل بدون جهد و تلاش را می‌پذیرفتند، اما مولوی همیشه تاکید بر اختیار، تلاش و جهد دارد و معتقد است که آدمی در کنار تلاش و کوشش باید توکل کند.

در داستان نخجیران و شیر که مولوی حکایت می‌کند، حیوانات نماد آن گروهی هستند که بر توکل محض معتقدند و سعی و تلاش شخص را بی‌فایده می‌دانند و در مقابل، شیر نماد گروهی است که توکل را همراه جهد و تلاش می‌پذیرد.

البته هم در کلیله و دمنه و هم در داستان مثنوی به نکات اخلاقی، مانند کنترل کردن خشم و عصبانیت (شیر)، وفا به عهد (حیوانات)، هوشیاری و ذکاوت (خرگوش)، دچار عجب و غرور نشدن (شیر)، صورت در برابر معنی قیمت و ارزشی ندارد (خرگوش)، کتمان کردن راز (خرگوش)، فوائد عزلت و تنها نشینی (محل زندگی شیر ساختگی توسط خرگوش)، مغرور نشدن هنگام پیروزی (نصیحت خرگوش به حیوانات) و... وجود دارد که همگی این مسایل از نکات تعلیمی و اخلاقی محسوب می‌شوند.

منابع

کتاب

۱. ***قرآن کریم***،(۱۳۶۰)، ترجمه مهدی الهی قمشه ای، تهران: نشر سازمان تبلیغات اسلامی.

۲. اقبال آشتیانی، عباس، (۱۳۸۲)، ***شرح حال عبدالله ابن مقفع***، چاپ اول، تهران: اساطیر.

۳. -پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. تفضلی، احمد، (۱۳۷۷)، ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

۵. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۷)، ***سرّ نی***، چاپ هفتم، تهران: انتشارات علمی.

۶. سبزواری، ملاهادی، (۱۳۷۴)، ***شرح مثنوی***، به تصحیح مصطفی بروجردی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۷. سراج طوسی، عبدالله بن علی ابونصر ، (۱۳۸۶)، ***اللّمع فی التصوّف***، به تصحیح رنولد الن نیکلسن، ترجمه قدرت الله خیاطیان و محمود خورسندی، سمنان: انتشارات دانشگاه سمنان.

۸. شهیدی، سیدجعفر، (۱۳۷۳)، ***شرح مثنوی***، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۹. شیروانی، علی، (۱۳۷۳)، ***شرح منازل السائرین***، تهران: انتشارات الزهراء.

۱۰. - شیکهر، ایندو، (۱۳۸۵)، ***پنجاتنترا***، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۱۱. -صفا، ذبیح الله، (۱۳۷۳)، ***تاریخ ادبیات ایران***، چاپ سیزدهم، تهران: فردوس.

۱۲. فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۸۱)، ***احادیث و قصص مثنوی***، ترجمه کامل و تنظیم مجدد حسین داودی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۳. .....، .....، (۱۳۶۷)، ***شرح مثنوی شریف***، چاپ اول، تهران: زوار.

۱۴. قشیری، ابوالقاسم، (۱۳۶۷)، ***رساله قشیریه***، با تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. محمدی، محمد، (۱۳۷۴)، ***فرهنگ ایران پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی***، تهران: انتشارات توس.
۱۶. مولانا، جلال الدین محمد بلخی، ۱۳۷۳، ***مثنوی معنوی***، به تصحیح توفیق سبحانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارت وزارت ارشاد اسلامی.
۱۷. نثری، موسی، (۱۳۳۱)، ***نثر و شرح مثنوی***، به تصحیح محمد رمضانی، تهران: کلاله خاور.
۱۸. - همایی، جلال الدین، (۱۳۸۵)، ***مولوی نامه؛ مولوی چه می‌گوید***، چاپ نهم، تهران: نشر هما.
۱۹. نصرالله منشی، ابوالمعانی، (۱۳۹۲)، ***کلیله و دمنه***، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران: نشر ثالث.
۲۰. یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۷)، ***دیداری با اهل قلم***، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

مقالات

۲۱. جبارپور، سمیه، (۱۳۹۲)، «بررسی عناصر زاهدانه و صوفیانه در کلیله و دمنه بهرام شاهی»، ***کتاب ماه ادبیات***، شماره ۸۲، پیاپی ۱۹۶ بهمن ماه، صص ۵۳-۴۵.
۲۲. شهریار نقوی، سید حیدر، (۱۳۵۵)، «ادبیات فارسی در شبه قاره هند و پاکستان»، ***مجله هنر و مردم***، دوره ۱۴، شماره ۱۶۴، خرداد ماه، صص ۸۳-۷۳.
۲۳. شیری، قهرمان، (۱۳۸۹)، «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن»، ***فصلنامه علمی و پژوهشی کاوش نامه***، سال یازدهم، شماره ۲۰، صص ۵۴-۳۳.
۲۴. فرضی شوب، منیره، (۱۳۹۲)، «نمود گزاره‌های عرفانی در کلیله و دمنه»، ***فصلنامه ادبیات داستانی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه***، سال اول، شماره ۴ پاییز، صص ۱۱۲-۹۹.
۲۵. قبادی، حسینعلی، (۱۳۸۹)، «چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مساله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخجیران»، ***فصلنامه جستارهای ادبی***، شماره ۱۷۰، صص ۹۴-۷۱.

۲۶. - محمدی افشار، هوشنگ، (۱۳۹۴)، «مقایسه دو واقعه از تاریخ هردوت با دو داستان از کلیله و دمنه و مرزبان نامه»، ***نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، سال ۷، شماره ۱۳، پاییز و زمستان، صص ۲۰۲-۲۲۱.

۲۷. مؤذنی، محمدعلی، (۱۳۹۲)، «روایت و برداشتی دیگر از سه حکایت کلیله و دمنه در مثنوی»، ***فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*** علمی- پژوهشی، سال ششم، شماره اول، شماره پیاپی ۱۹، بهار، صص ۴۱۰-۲۹۵).

۲۸. یوسفی پور کرمانی، پوران و شفیعی، مژده، (۱۳۹۴)، «تاثیر پذیری مولانا از کلیله و دمنه در مثنوی»، ***بهارستان سخن*** (فصلنامه علمی – پژوهشی ادبیات فارسی)، سال دوازدهم، شماره ۲۸، بهار و تابستان، ۲۳۲- ۲۲۱).

بررسی و تحلیل مفاهیم برگزیده اخلاقی مشترک بین باب «شیر و گاو» کلیله و دمنه و گلستان سعدی بر اساس ترامتنیت ژرار ژنت

فاطمه السادات مدنی[1]
دکتر سیده مریم روضاتیان[2]

چکیده

با مطالعه آثار ادبی مختلف این نکته دریافت می‌شود که همواره این آثار را می‌توان از وجوه مختلف نگریست و به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخت. یکی از مهم‌ترین وجوه آثار ادبی، پندآمیزی و اخلاق است که همواره و در طی قرن‌ها بازتاب آن‌ها را می‌توان در زبان نویسندگان متعدد و به گونه‌های مختلف جست‌وجو کرد. این نکته نشان می‌دهد که نویسندگان همواره برای ارتقای سطح فرهنگ اجتماع روزگار خویش کوشیده‌اند و مفاهیمی را که نسل‌ها در مسیر نقل و انتقال در حرکت بوده‌اند، در آثار خویش منعکس کرده‌اند. بنابراین آثار ادبی در طول زمان به شیوه‌های گوناگون جلوه‌گاه اصلی این نقل و انتقال به شمار می‌رفته‌اند به همین دلیل بدون تردید در میان مباحث و حکایات آثار ادبی زبان فارسی مناسبات روشنی وجود دارد. در میان آثار ادبی پندآمیز، گلستان سعدی و کلیله و دمنه از نظرگاه محتوا شباهت‌های زیادی دارند و جملات و حکایات پندآمیز دو اثر تا حد زیادی یک مفهوم مشترک را منتقل می‌کنند. بنابراین در این پژوهش برای دست‌یابی به مناسباتی از این دست به عرصه مباحث بینامتنی وارد شده و از نظریه ژرار ژنت استفاده می‌شود. در مقاله حاضر کوشش شده است تا شباهت‌های محتوایی مفاهیم پندآموز و تفاوت‌های سبکی دو اثر بر اساس ترامتنیت ژنت مورد برسی و تحلیل قرار گیرد.

کلید واژه: کلیله و دمنه، گلستان، ژرار ژنت، ترامتنیت

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه اصفهان madanif71@gmail.com
۲-.دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

مقدمه

با دقت در آثار محققان معاصر، آشکار می شود که بنابر دیدگاه آن ها گلستان کتابی است که پس از کلیله و دمنه با همان روح تألیف شده است بدون آن که از آن تقلید کرده باشد. این دو کتاب در جهت ارتقای سطح فرهنگی جوامع خویش نقش مهمی را ایفا کرده اند و تا حد زیادی دارای اشتراکات اخلاقی هستند. در مقاله حاضر کوشش نویسنده بر آن است که مفاهیم اخلاقی و پند آمیز مشترک بین کلیله و دمنه و گلستان را ارائه کرده و سپس آن ها را بر اساس نظریه ژنت مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. از این رو ابتدا مختصری درباره تاریخچه بینامتنیت و نظریه ژنت آورده می شود و سپس در بخش اصلی مقاله به مفاهیم مشترک و تحلیل آن ها پرداخته می شود. با توجه به این که دو کتاب مذکور از آثار شناخته شده هستند از ارائه توضیحات درباره آن ها صرف نظر می شود . روش به کاربرده شده در پژوهش حاضر از نوع کتابخانه ای و تحلیل محتوا می باشد. از آن جا که مفاهیم مشترک بین دو اثر بسیار هستند و از ظرفیت این مقال خارج، این بررسی در محدوده باب شیر وگاو کلیله و دمنه و باب های گلستان سعدی صورت می گیرد و تنها به ارائه تحلیل شانزده مفهوم بسنده می شود.در این بررسی کوشش می شود تا به پرسش هایی از این دست پاسخ داده شود که چه شباهت هایی میان حکایات و مفاهیم مشترک در کلیله و دمنه و گلستان وجود دارد؟ آیا می توان حکایات و مفاهیم مشترک بین این دو کتاب را بر اساس نظریه ژنت مورد بررسی و تحلیل قرار داد؟ و این مشابهت ها بیشتر با کدام یک از اقسام ترامتنیت ژنت قابل بررسی و تحلیل هستند؟ پاسخ به این پرسش ها نشان خواهد داد که کلیله و دمنه و گلستان دارای مفاهیم مشترک اخلاقی هستند و می توان گفت که گلستان از کلیله و دمنه تأثیر پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

درباره پیشینه این پژوهش می توان به پایان نامه « بررسی و تحلیل شیوه های بیان مسائل اخلاقی در ده اثر ادب فارسی تا قرن هفتم» و نیز مقاله « تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان » اشاره کرد که هر کدام بر موضوع مشخصی متمرکز شده اند و در تحلیل و بررسی خود به حوزه روابط بینامتنی وارد نشده اند بنابراین می توان گفت که بررسی و پژوهش خاصی در زمینه مقاله حاضر صورت نگرفته است.

بینامتنیت و نظریه ترامتنیت ژنت

ارتباط میان متون یکی از مسائل مهمی است که از مدت ها پیش ذهن نظریه پردازان ساختار گرا و پسا ساختارگرا را به خود مشغول داشته است و هر یک از آن ها کوشیده اند تا با نظریه پردازی راهگشای مسائل و مباحث مطرح شده در این عرصه باشند. این گونه مطالعات، مسیر تاریخی ارتباطات میان متون را شکل می دهد و این نکته را بیان می کند که بررسی این ارتباطات پدیده ای تازه به شمار نمی آید. ردپای این پدیده را می توان در نشانه شناسی سوسور(F. de Sussure)، نظریات فرمالیسم روسی(Russian Formalism)، لذت متن رولان بارت (Roland Barthes)، منطق مکالمه باختین (Mikhail Bakhtine)، بیناذهنیت (Intersubjectivite`) پدیدارشناسان، بینامتنیت ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) و دیگران و همچنین ترامتنیت ژرار ژنت مشاهده کرد. ژرار ژنت در سال ۱۹۳۰ متولد شد. از سال ۱۹۴۹ به دانشگاه وارد شد وزندگانی اش را در مسیر علم آموزی و نظریه پردازی ادامه داد. پس از انتشار کتاب مجازها به عنوان یکی از پژوهشگران ساختاری متن شناخته شد . منطق تقلید ، الواح بازنوشتنی، زمینه ها و رساله درآمدی بر فزون متن از جمله آثار او هستند. موضوع آثار ژنت نکته های اصلی و آشنای نظریه ادبی ساختاری است اما متونی که او برای بررسی انتخاب کرده است به مراتب کهن تر از متونی هستند که دیگر ساختارگرایان به آن ها پرداخته اند. (ر.ک احمدی ، ۱۳۷۰ : ۳۲۱-۳۰۸)

یکی از رویکردهای مورد توجه در مطالعات هنری وادبی در دهه های اخیر رویکرد بینامتنیت است. در بینامتنیت روابط میان دست کم دو متن مورد بررسی قرار می گیرد. نخستین بار در دهه ۱۹۶۰ ژولیا کریستوا اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متون وضع کرد. پس از او ژرار ژنت با گسترش حوزه مطالعاتی کریستوا،واژه ترامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان یک متن با متن های دیگر برگزید و آن را به پنج دسته تقسیم کرد.(ر.ک نامور مطلق، ۸۳:۱۳۸۶)

بررسی ارتباط میان متون از سوی ژنت با گستردگی و نظام مندی بیشتری نسبت به مطالعات کریستوا صورت می گیرد. حوزه وسیع مطالعاتی وی ساختارگرایی باز ، پسا ساختارگرایی و نشانه شناسی را شامل می شود و این نکته این امکان را برای او فراهم می

کند که به بررسی روابط میان متون با در نظر گرفتن همه متغیرات آن بپردازد. مجموعه این روابط ترامتنیت ژنت را تشکیل می دهند. در واقع ترامتنیت به چگونگی ارتباط یک متن با متن های دیگر می پردازد.

کریستوا با بررسی و دقت در آثار باختین و ابداع واژه بینامتنیت راهی تازه در عرصه مطالعات روابط میان متون گشود. از نظرگاه کریستوا بینامتنیت بررسی تأثیرگذاری متون بر یکدیگر نمی باشد بلکه بینامتنیت از عناصر شکل دهنده متن به شمار می رود که دنبال کردن آن عناصر در متون کار دشواری است و اصولا ضرورتی برای پرداختن به این امر نیز وجود ندارد. او و رولان بارت بینامتنیت را موجب پویایی متن می دانند و این نکته بینامتنیت کریستوا را از ترامتنیت ژنت متمایز می کند چرا که « ژنت به صراحت در جست و جوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نیز هست و به ویژه در روابط بیش متن تأثیرگذاری میان دو یا چند متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می دهد» (نامور مطلق ،۱۳۸۶: ۸۶-۸۵). از سوی دیگر وسعت و سطح ارتباطات موجود در میان متون در نظریه ژنت نیز موجب تمایز نظریات او از نظریات کریستوا می شود چراکه ژنت علاوه بر روابط هم عرض به روابط آثار ادبی در طول یکدیگر نیز می پردازد. او تقسیم بندی های پنج گانه ترامتنیت را در کتاب الواح بازنوشتنی ارائه کرده است. اکنون به بررسی این تقسیم بندی ها پرداخته می شود:

بینامتنیت: ژنت اثر مستقلی را به این دسته اختصاص نداده است اما از آنچه در آثار خویش و کتاب الواح بازنوشتنی نوشته است این گونه برداشت می شود که از نظر او میان بینامتنیت کریستوا و او تفاوت وجود دارد و آن را شیوه ای محدود، به وسیله رابطه هم حضوری میان دو یا چند متن تعریف می کند بنابراین بینامتنیت رابطه میان متون بر اساس هم حضوری است. « هرگاه بخشی از یک متن (متن ۱) در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد رابطه میان این دو رابطه بینامتنی محسوب می شود» (نامور مطلق ، ۱۳۸۶ :۸۷) . ژنت به سه دسته بینامتنیت قائل است که عبارتند از: ۱)بینامتنیت صریح و اعلام شده : این بینامتنیت از حضور آشکار یک متن در متنی دیگر سخن می گوید.در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم به دنبال پنهان کردن متن اول نیست به همین علت حضور متن دوم در آن به نوعی قابل مشاهده است. ژنت نقل قول را گونه ای بینامتنی می داند و نقل قول خود به دو دسته بزرگ یعنی نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع قابل تقسیم است.

۲) بینامتنیت غیر صریح و پنهان شده : در این نوع بینامتنیت،مؤلف متن دوم می کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند. این کار به دلیل ضرورت های ادبی نمی باشد بلکه دارای دلایل فرا ادبی است. سرقت ادبی –هنری یکی از انواع این دسته از بینامتنیت به شمار می رود.

۳) بینامتنیت ضمنی: در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم قصد پنهان کردن بینامتن را ندارد به همین دلیل با به کار بردن نشانه هایی به مخاطب اعلام می کند که بینامتن و مرجع متن او چیست. اما باید توجه داشت که این کار به صورت آشکار و صریح صورت نمی گیرد بلکه به اشاره هایی ضمنی اکتفا می شود. در این نوع بینامتنیت مؤلف به دنبال اعلام مرجع متن خود یا پنهان کردن آن نیست به همین دلیل مخاطبان خاصی که با متن نخست آشنا هستند و از آن آگاه می باشند متوجه بینامتن می شوند. کنایات ،اشارات، تلمیحات و... از مهم ترین اشکال این نوع بینامتنیت می باشند.

پیرامتنیت: در این دسته به موارد متعددی پرداخته می شود که به صورت برونی یا درونی اطراف یک متن را فراگرفته اند. پیرامتن ها دارای انواعی هستند و به دو دسته اصلی تقسیم می شوند که عبارتند از : درون متن یا پیوسته و بیرون متن یا ناپیوسته. دسته نخست پیرامتنی است که بدون واسطه با متن اصلی مرتبط است. این گونه پیرا متن ها به ارائه توضیحاتی درباره متن می پردازند. انواع عنوان ها ،طرح روی جلد،پی نوشت ،مقدمه و...در این دسته قرار می گیرند. پیرامتن های درونی به سه دسته ناشری، مؤلفی و شخصی نیز تقسیم می شوند که به اثر مستقیم هریک از افراد مذکور در ایجاد پیرامتن ها می پردازند. پیرامتن های بیرونی ، پیرامتن هایی هستند که به طور غیر مستقیم و با واسطه با متن اصلی ارتباط برقرار می کنند . این پیرامتن ها امکان ارتباط ، تقلید یا نقد متن را فراهم می آورند.

فرامتنیت: بنیاد فرامتنیت بر روابط تفسیری و تأویلی بنا گذاشته شده است . «ژنت در این باره می نویسد:" سومین گونه استعلای متنی که من فرامتنیت می نامم رابطه ای است که اغلب به آن تفسیر می گویند و موجب پیوند یک متن با متن دیگری می شود بدون این که لازم باشد از آن نقل کند یا نامی از آن ببرد درباره اش سخن گوید"» (نامور مطلق، ۹۲:۱۳۸۶) بر این اساس هرگاه متنی به نقد وتفسیر متن دیگری بپردازد، رابطه

آن ها از نوع فرامتنی است زیرا متن دوم که به نقد ، تفسیر و تشریح پرداخته است، نسبت به متن نخست فرامتن به شمار می آید. در رابطه فرامتنی متن دوم می تواند به تشریح ، انکار یا تأیید متن اول بپردازد.

سر متنیت : رابطه میان یک اثر و گونه ای که در آن قرار می گیرد رابطه سر متنیت را ایجاد می کند. بحث گونه و روابط آثار با گونه ای که بدان متعلق هستند از موضوعات مهم در ادبیات و دارای سابقه و پیشینه ای طولانی است. این بحث علاوه بر این که به عنوان ساختار و نظامی برای طبقه بندی کردن آثار به کار می رفته به عنوان قالبی برای خلق آثار نیز به شمار می رفته است. سرمتنیت تمرکز خود را بر رابطه موجود در میان یک اثر و گونه آن قرار می دهد و به بررسی روابط طولی در این زمینه اقدام می کند. هرچند که با گذر زمان تغییرات سبکی در گونه ها روی می دهد اما باید توجه داشت که این ارتباط همچنان از قابلیت بررسی برخوردار می باشد.

بیش متنیت: این دسته نیز به بررسی رابطه میان متون ادبی وهنری می پردازد. برخلاف بینامتنیت که رابطه میان متون در آن بر پایه هم حضوری بنا شده است در این دسته رابطه میان متون استوار بر، برگرفتگی است. دراین دسته تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می گیرد. با توجه به این که به نظر می رسد تأثیر و حضور دارای رابطه ای متقابل هستند باید توجه داشت که در بیش متنیت این تأثیر در معنای گسترده ای مورد توجه قرار می گیرد و منظور از این تأثیر، تأثیرات کلی و الهام گرفتن است .ژنت خود در تعریف بیش متن می نویسد:هر رابطه ای که موجب پیوند یک متن با متن پیشین باشد چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد. بیش متن، متنی است که در جریان یک فرآیند دگرگون کننده از پیش متن ناشی شده باشد. (ر.ک نامور مطلق،۹۵:۱۳۸۶)

رابطه بیش متنیت استوار بر ،برگرفتگی است که این رابطه خود به دو دسته کلی تقلیدی و تراگونگی تقسیم می شود. در تقلید، مؤلف بیش متن قصد دارد که پیش متن را در یک وضعیت جدید حفظ کند. در تراگونگی یا تغییر تمرکز بر این نکته استوار است که بیش متن با تغییر و دگرگونی پیش متن ایجاد شده است که این تغییر و دگرگونی دارای انواع مختلفی می باشد. « ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتنیت را با توجه به ملاک اندازه و مقایسه حجم بیش متن و پیش متن به دو دسته کلی تقلیلی و گسترشی یا به عبارت دیگر قبضی و بسطی یا همچنین کوچک سازی و بزرگ سازی تقسیم می کند. البته ژنت به این تقسیم بندی محدود نمی شود بلکه به انواع تقسیم بندی سبکی نیز می

پردازد . بنابراین از دیدگاه کمی به دسته تقلیلی و گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی قابل تقسیم است. بخش مهم این تراگونگی ها در حوزه محتوا صورت می گیرند زیرا تغییرات اعمال شده در بیش متن نسبت به پیش متن می تواند در مورد نقطه دید روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع تغییرات صورت پذیرد»(نامور مطلق ،۱۳۸۶: ۹۷-۹۶).

مفاهیم مشترک بین باب شیر وگاو وابواب گلستان

۱.تقدیر

دربارۀ تقدیر در هر دو اثر مطالبی آمده است .در کلیله و دمنه :«تقدیر آسمانی شیر شرزه را اسیر صندوق گرداند و مار گرزه را سخرۀ سله و خردمند دوربین را مدهوش وحیران و احمق غافل را زیرک متیقظ و شجاع مقتحم را بد دل محترز وجبان خائف را دلیر متهور وتوانگر منعم را درویش ذلیل و فاقه رسیدۀ محتاج را مستظهر متمول »(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور: ۱۵۰) .

«گاوگفت:موجب نومیدی چیست ؟گفت:آنچه در سابق تقدیر رفته است .جف القلم بما هو کائن الی یوم الدین .کیست که با قضای آسمانی مقاومت یارد پیوست ؟...»(همان. ۱۰۰).

درگلستان نیز دربارۀ این مفهوم آمده است:

« دست و پا بریده ای هزارپایی بکشت .صاحبدلی بر او گذر کرد وگفت : سبحان الله با هزار پایی که داشت چون اجلش فرارسید از بی دست و پایی گریختن نتوانست !

چو آید زپی دشمن جان ستان ببندد اجل پای اسب دوان

(سعدی،گلستان ،باب سوم :حکایت بیست وچهارم) .

«صیادی ضعیف را ماهی ای قوی به دام اندر افتاد.طاقت حفظ آن نداشت .ماهی برو غالب آمد و دام از دستش درربود و برفت .

شد غلامی که آب جوی برد جوی آب آمد و غلام ببرد

دام هر بار ماهی آوردی ماهی این بار رفت و دام ببرد

دیگر صیادان دریغ خوردند و ملامتش کردند که چنین صیدی در دامت افتاد و ندانستی نگاه داشتن.گفت:ای برادران چه توان کردن ؟مرا روزی نبود وماهی را همچنان روزی مانده بود .صیاد،بی روزی در دجله نگیرد و ماهی، بی اجل بر خشکی نمیرد ». (سعدی،گلستان ،باب سوم :حکایت بیست وسوم).

در عبارت کلیله و دمنه مصداق های متعدد دگرگونی هایی که بر اثر تقدیر ایجاد می شود،آمده است . در عبارت دیگر که از کلیله و دمنه نقل شده است با آوردن عبارتی عربی و نیز در ادامه با آوردن جمله ای استفهامی که متضمن معنای انکار است علاوه بر بیان مفهوم تغییر ناپذیر بودن تقدیر ، تأکید بیشتری نیز بر روی آن صورت گرفته است.

در گلستان سعدی این مفهوم با دو حکایت بیان شده است. در حکایت نخست بیان می شود که گریز از تقدیر امکان پذیر نیست. در میانه حکایت نیز با بیان دو بیت که خود متضمن همین معنا هستند به این مفهوم می پردازد. لازم به ذکر است که آن دو بیت مذکور خود حکایتی تمثیل گونه هستند که با داستان کوتاهی گریز ناپذیری تقدیر و توان ایجاد دگرگونی از سوی تقدیر را بیان می کند، دگرگونی هایی که با توجه به ظاهر امر مورد انتظار نیستند اما قدرت تقدیر بر قدرت ظاهری انسان غلبه می کند و شرایط آن ها را دگرگون می سازد. در این حکایات نیز رابطه ای فرامتنی با عبارات کلیله ودمنه حاکم است زیرا سعدی همان مفهوم را به کار می گیرد اما با آراستن این مفهوم در قالب حکایت و نیز به کار بردن تمثیل و زبان شعری علاوه بر تأیید امر مورد نظر به تشریح و تفسیر آن نیز اقدام می کند به گونه ای که اگر مخاطب از هر دو متن آگاه باشد، با خواندن حکایات گلستان این رابطه تشریحی را درک می کندو به خوانش مناسب تری از کلیله و دمنه نیز دست می یابد چراکه متن سعدی به عنوان یک فرامتن دریافت مفهوم متن پیش از خود را آسان تر کرده است.

۲.وحدت دشمن موجب برانداختن حریفش می شود

در کلیله ودمنه آمده است :«مکر اصحاب اغراض خاصه که مطابقت نمایند بی اثر نباشد »و مثال آن نیز داستان فریب دادن شتر از طرف زاغ و شغال و گرگی که در خدمت شیری بودند به طوری که اشتر خوراک آن ها گردید (کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور: ۱۰۹).

درگلستان نیز ابیات زیر رامشاهده می شود:

پشه چو پُر شد بزند پیل را　　با همه تندی و صلابت که اوست
مورچگان را چو بود اتفاق　　شیر ژیان را بدرانند پوست
(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۶۶).

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه ابتدا این مفهوم در یک عبارت و به صورت خلاصه بیان شده است سپس داستان مرتبط با آن به جهت تأکید بیشتری بر مفهوم موردنظر ذکر شده است . همان گونه که آشکار است این مفهوم با تفصیل و بسط بیشتری در عبارت کلیله و دمنه آمده است. در باب هشتم گلستان این مفهوم را در قالب دو بیت می توان یافت . دو بیتی که به طریق تمثیل بیان شده اند و هر بیت به صورت جداگانه متضمن یک تمثیل است.

با توجه به تفاوت های موجود میان شیوه نقل این مفهوم ، می توان این گونه اظهار کرد که رابطه بین دو متن در مفهوم مذکور رابطه ای بیش متنی است. از آن جا که روابط بیش متنی از تقلید و یا تغییر حاصل می شوند، می توان گفت که تفاوت های موجود میان نقل مفهوم، این دو متن را در نمونه ذکر شده در دسته تراگونگی یا تغییر جای می دهند. در متن گلستان علاوه برتغییرات کیفی و تغییرات مربوط به سبک شناسی این نکته نیز قابل دریافت است که متن گلستان از نظر کمیت با گونه ای تقلیل در ارتباط با متن کلیله ودمنه همراه است و متن گلستان از تفصیل و بسط مفهوم در کلیله و دمنه عبور کرده است و به تقلیل آن دست یازیده است. نکته دیگری که در این بخش به ذهن می رسد آن است که متن کلیله و دمنه به عنوان یک پیش متن که حکایت را به صورت مفصل ارائه کرده است در خوانش بیش متن نقش مؤثری ایفا می کند و ذهن مخاطبی را که از هر دو متن آگاه باشد به برقراری ارتباط میان دو متن و دریافت بهتر مفهوم بیش متن حرکت می دهد.

۳.برتر بودن رفتار با مدارا و ملاطفت در برابر خصم

در کلیله و دمنه آمده است :«خردمند در جنگ شتاب و مسابقت وپیش دستی و مبادرت روا ندارد ...و تا ممکن گردد اصحاب رای به مدارا و ملاطفت گرد خصم درآیند ودفع مناقشات به مجاملت اولی تر شناسند »(کلیله و دمنه،باب الاسد والثور:)

در گلستان سعدی در باب چهارم این مفهوم را در ابیات حکایت پنجم می توان دید :

دو عاقل را نباشد کین وپیکار — نه دانایی ستیزد با سبکسار
اگر نادان به وحشت سخت گوید — خردمندش به نرمی دل بجوید
دو صاحبدل نگهدارند مویی — همیدون سرکشی و آزرم جویی
وگر بر هر دو جانب جاهلانند — اگر زنجیرباشد بگسلانند
یکی را زشت خویی داد دشنام — تحمل کرد و گفت ای خوب فرجام
بتر زانم که خواهی گفتن آنی — که دانم عیب من چون من ندانی

(سعدی،گلستان،باب چهارم:حکایت پنجم).

این مفهوم در حکایتی دیگر نیز دیده می شود :

حکایتی که دربارهٔ مشت زنی است که از دهر مخالف به فغان آمده بود بنابراین از پدرش می خواهد تا به سفر برود ،پدرش با آوردن دلایلی مخالفت می کند پسر نیز با آوردن دلایل خود ،رفتن خود را موجه می کند .در ابتدای سفر وقتی می خواست وارد کشتی شود پولی نداشت ،هرچه زاری کرد فایده ای نداشت و کشتی رفت ، جوان فریاد زد که به لباسم قناعت کن .ملاح بازگشت وقتی به جوان رسید شروع به کتک زدن اوکرد ،دوست ملاح به یاری ملاح شتافت اما جوان هر دورا کتک زد ناچار به صلح گراییدند وسعدی در این قسمت آورده است:کُلُ مداراةٍ صدقهٔ.

چو پرخاش بینی تحمل بیار — که سهلی ببندد در کارزار
به شیرین زبانی ولطف و خوشی — توانی که پیلی به مویی کشی
لطافت کن آن جا که بینی ستیز — نبرّد قز نرم را تیغ تیز

(سعدی،گلستان، باب سوم: حکایت بیست‌وهفتم)

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه تمرکز مفهوم بر شیوه رفتار خردمندان در برابر خصم قرار گرفته است. همین مفهوم در باب چهارم گلستان در قالب ابیات فوق بیان شده است. در حکایت دیگر سعدی ابتدا با بیان یک داستان مقدمه ای فراهم می کند تا در نتیجه گیری خویش از آن حکایت و در قالب دو بیتی که پس از آن می آورد و در آن ها از تمثیل نیز استفاده می کند ، ضرورت نرم خویی و نیکو رفتاری را در برابر خصم بیان کند. همان گونه که آشکار است حکایات سعدی به تشریح مفهوم عبارت کلیله و دمنه

پرداخته اند این گونه که در ابیات نقل شده از باب چهارم گلستان ، سعدی علاوه بر بیان شیوه رفتار خردمند، به بیان شیوه رفتار انسان های جاهل در مجادله با یکدیگر نیز می پردازد و این مفهومی است که در عبارت کلیله و دمنه دیده نمی شود. همچنین با نقل حکایت پنجم در باب چهارم به تشریح و توضیح مفصلی از مفهوم موردنظر دست می یابد. هم در ابیات و هم در حکایت ، سعدی به تأیید متن کلیله و دمنه اقدام می کند بنابراین باید گفت که به نظر می رسد بتوان ارتباط میان این دو متن را در مفهوم مذکور رابطه ای فرامتنی دانست.

۴.خطر پذیری برای دست یابی به منافع

درکلیله ودمنه آمده است :«هر که از خطر بپرهیزد خطیر نگردد»

لو لا المشقةُ سادَ الناسُ کلهم الجودُ یُفقِرُ الإقدام قتّالٌ

از خطر خیزد خطر زیرا که سود ده چهل برنبندد گر بترسد از خطر بازارگان

(کلیله و دمنه،باب الاسد والثور:۶۷).

درباب سوم گلستان در حکایت بیست و هفتم که دربارهٔ مشت زنی است که قبلا دربارهٔاو تو ضیح داده شد که از دهر مخالف به فغان آمده بود و می خواست به سفر برود که با وجود مخالفت پدرش به سفر می رود در اواخر حکایت که پسر برمی گردد آمده است:«پدر گفت :ای پسر نگفتمت هنگام رفتن که تهیدستان را دست دلیری بسته است و پنجهٔ شیری شکسته ؟پسر گفت : ای پدر هر آینه تا رنج نبری گنج برنداری و تا جان در خطر ننهی بر دشمن ظفر نیابی و تا دانه پریشان نکنی خرمن برنگیری. نبینی به اندک مایه رنجی که بردم چه تحصیل راحت کردم و به نیشی که خوردم چه مایه عسل آوردم؟!»

غواص اگر اندیشه کند کام نهنگ هرگز نکند دّر گرانمایه به چنگ

*

گرچه بیرون ز رزق نتوان خورد درطلب کاهلی نشاید کرد

چه خورد شیر شرزه در بن غار باز افتاده را چه قوت بود

تا تو در خانه صید خواهی کرد دست وپایت چو عنکبوت بود

(سعدی،گلستان،باب سوم:حکایت بیست و هفتم).

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه این مفهوم به سه شکل آمده است ابتدا به صورت جمله ای فارسی سپس بیتی عربی و پس از آن نیز یک بیت به زبان فارسی آمده است که همه آن ها به اتفاق بر مفهوم مذکور متمرکز شده اند.

در حکایت نقل شده از گلستان در قسمتی که پسر به پدر پاسخ می دهد و مزیت های سفر خویش را بر می شمارد، مفهوم مورد نظر به تفصیل بیان شده است. در سخنان پسر می توان انواع گوناگونی از تلاش را مشاهده کرد که همگی ثمرات نیکی را به دنبال دارند. از سوی دیگرسعدی با به کار بردن تمثیل نیش وعسل در پایان حکایت بار دیگر بر مفهوم مذکور تأکید می کند. در بیت به کاربرده شده نیز سعدی از تمثیل غواص و رسیدن او به مروارید سخن می گوید که مصداق مناسبی برای خطر پذیری و دست یابی به منافع است. در سه بیت پس از آن نیز بیان می کند که برای رسیدن به روزی مقسوم تلاش لازم است. همان طور که مشخص است این مفهوم با با بسط بیشتر و به صورت حکایت در گلستان آمده است. با دقت در حکایت گلستان می توان گفت که حکایت گلستان به تشریح مفهوم ذکر شده در عبارت کلیله و دمنه می پردازد و مصداق های متعددی را برای خطر پذیری و دست یابی به منافع بیان می کند از این رو علاوه بر تشریح و تفسیر به صورت آشکار در جهت تأیید مفهوم مذکور نیز گام بر می دارد پس می توان گفت که رابطه کلیله و دمنه و گلستان در این نمونه رابطه ای از نوع فرامتنیت است و حکایات و ابیات گلستان فرامتنی محسوب می شود که به عنوان بیش متن به تشریح و تأیید عبارت کلیله و دمنه به عنوان پیش متن اقدام می کند.

۵.فریب نخوردن از آنچه بزرگ و قدرتمند می نماید اما در واقع قدرتی ندارد

در کلیله ودمنه در صحبت دمنه با شیر آمده است :«آفت عقل تصلف است و آفت مروت چربک و آفت دل ضعیف آواز قوی در بعضی امثال دلیل است که به هر آواز بلند و جثهٔ قوی التفات نشاید نمود»مثل داستان روباه و طبل این گونه که روباهی در بیشه ای طبلی دید که کنار درختی افتاده بود و هرگاه باد می وزید و شاخهٔ درخت به طبل برخورد می کرد آواز سهمناکی به گوش روباه می رسید وقتی روباه این صدا را می شنید طمع کرد که گوشت و پوست باید به فراخور صدا باشد پس کوشید تا آن را پاره کرد و فقط چربی اندکی یافت سپس با خود گفت :«بدانستم که هر کجا جثه ضخم تر و آواز هایل تر منفعت آن کمتر »(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور:۷۰) .

درحکایت زیر از گلستان بازتاب چنین مفهومی را به وضوح می توان دید :
سعدی می گوید که سالی از بامیان بلخ سفر می کردم و راه پُر از دزدان بود ،جوانی به عنوان راهنما با من همراه شد به گفتار سعدی:«سپرباز ،چرخ انداز،سلحشور،بیش زور که به ده مرد توانا کمان اورا زه کردندی و زورآوران زمین پشت او بر زمین نیاوردندی ولیکن چنانکه دانی متنعم بود و سایه پرورده ،نه جهان دیده و سفر کرده ،رعد کوس دلاوران به گوشش نرسیده ،و برق شمشیر سواران ندیده» در ادامهٔ حکایت سعدی می گوید من و این جوان درپی هم می دویدیم ،هر دیوار قدیمی که پیش روی ما بود با قوت بازو می انداخت و هر درخت عظیم که می دید با زور سرپنجه برمی کند و تفاخر می کرد در این حالت بودیم که دو هندو از پس سنگی بیرون آمدند و قصد کشتن ما کردند سعدی می گوید:«جوان را گفتم :چه پایی؟» قدرتت را نشان بده.
«در حال دیدم که کمان از دستش افتاد و لرزان شد »
نه هرکه موی شکافد به تیر جوشن خای به روز حمله جنگ آوران بدارد پای
در پایان سعدی چاره ای جز فرار کردن نمی بیندتا جان به سلامت برد. (سعدی،گلستان ،باب هفتم:حکایت شانزدهم).

در عبارت نقل شده از کلیله ودمنه ابتدا این مفهوم در قسمتی از یک جمله بیان شده است که آفات عقل،مروت و دل ضعیف را بر می شمارد سپس در بیان توضیح آفت دل ضعیف از داستان روباه و طبل استفاده می کند،در پایان داستان بار دیگر مفهوم اصلی از زبان روباه تکرار می شود.

در حکایت نقل شده ازگلستان نیز این مفهوم دیده می شود، حکایتی که سعدی آن را با زاویه دید اول شخص مفرد بیان کرده است و آن را با شعر نیز آمیخته است. از آن جا که سعدی همان مفهوم را بیان کرده اما سبک و شیوه نگارش کاملاً متفاوتی را برای آن برگزیده است، دریافت تغییرات ایجاد شده در شکل ارائه مفهوم به آسانی صورت می گیرد از این رو می توان گفت که ارتباطی بیش متنی بین حکایات کلیله و دمنه و گلستان در این مفهوم وجود دارد و عبارت کلیله و دمنه پیش متنی است که در گلستان با تغییرات متنوعی که شیوه ارائه آن را دگرگون کرده است، همراه است. این رابطه بیش متنی از دسته تراگونگی و استوار بر تغییراتی است که هم از نظر کیفیت و هم از نظر کمیت و

بنا به سبک متفاوت دو کتاب قابل دریافت هستند. یکی از تفاوت های بسیار مشخص آن است که در کلیله و دمنه ابتدا مفهوم اصلی درقالب یک جمله بیان می شود و سپس برای تأکید آن از داستان استفاده می شود اما در گلستان ، ابتدا حکایت بیان می شود و سپس مفهوم اصلی از آن نتیجه گیری می شود. با دقت دراین تفاوت ها می توان رابطه بیش متنی را در این نمونه دریافت.

۶.آسیب رساندن به دیگران از جانبی که به آن اعتماد دارند مؤثرتر است

در کلیله و دمنه وقتی کلیله به دمنه می گوید گاو هم قوت و زور و عقل و خرد دارد و با مکر چگونه می توان اورا فریب داد.دمنه پاسخ می دهد :« چنین است لکن به من مغرور است و از من ایمن ،به غفلت او را بتوانم افگند .چه کمین غدر که از مأمن گشایند جای گیر تر افتد چنان که خرگوش به حیلت شیر را هلاک کرد »(کلیله ودمنه ،باب الاسد و الثور: ۸۶) ..

در قسمتی از حکایت بیست وهفتم در باب سوم آمده است:

«عربی را درمی چند گرد آمده بود و به شب از تشویش لوریان در خانه تنها خوابش نمی برد .یکی را از دوستان پیش خود آورد تا وحشت تنهایی به دیدار او منصرف کند و شبی چند در صحبت او بود چندانکه بر درم هایش اطلاع یافت ،ببرد و بخورد و سفر کرد .بامدادان دیدند عرب را گریان و عریان .گفتند :حال چیست ؟مگر آن درم های تو را دزد برد ؟ گفت: لا و الله بدرقه برد»

هرگز ایمن ز مار ننشستم — که بدانستم آنچه خصلت اوست
زخم دندان دشمن بترست — که نماید به چشم مردم دوست

(سعدی،گلستان،باب سوم:حکایت بیست و هفتم)

در عبارت کلیله و دمنه این مفهوم از زبان دمنه بیان می شود . ابتدا مفهوم اصلی بیان شده و سپس داستان شیر و خرگوش برای تأکید آن بیان شده است.

در گلستان سعدی این مفهوم در بخشی از حکایت مذکور در باب سوم مشاهده می شود. در این حکایت ابتدا سعدی با بیان داستان مقدمه ای برای دریافت مفهوم ایجاد می کند و سپس نکته اصلی حکایت را در پایان آن و نیز در ابیات همراه شده با حکایت بیان می کند. در بیت نخست از مثال مار استفاده می کند و در بیت دوم به بیان مفهوم اصلی

می پردازد. از آن جا که شیوه ارائه مفهوم در دو کتاب متفاوت است می توان این گونه تحلیل کرد که رابطه بین این دو نمونه رابطه بیش متنی از نوع تراگونگی است به این صورت که در متن گلستان ، مفهوم اصلی عبارت کلیله و دمنه برگرفته شده و سپس با ایجاد تغییراتی اساسی بیان شده است. از جمله تفاوت هایی که مبتنی بر تغییرات ایجاد شده هستند ، می توان به تفاوت در حکایات ، تفاوت در شیوه انتقال بیان مفهوم و تفاوت های سبکی و نیز آمیختگی شعر و نثر اشاره کرد. به همین دلیل می توان گفت که متن عبارت کلیله و دمنه به عنوان پیش متنی محسوب می شود که گلستان به عنوان یک بیش متن در طی یک فرآیند دگرگون کننده پس از آن شکل گرفته است.

۷.شاد نشدن به مرگ و هلاک دشمن چراکه همگان خواهند مرد

درکلیله ودمنه برای رساندن این مفهوم از بیتی عربی استفاده شده است:

لم أشمت به فالکل رهن للممات لکن من طیب الحیاۀ أن تری موت العداوۀ

(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور:۸۸).

در گلستان در باب اول،حکایت سی و هفتم آمده است :

«کسی مژده پیش انوشیروان عادل آورد گفت:شنیدم که فلان دشمن تو را خدای عز وجل برداشت .گفت: هیچ شنیدی که مرا بگذاشت ؟!»

اگر بمرد عدو جای شادمانی نیست که زندگانی ما نیز جاودانی نیست

(سعدی،گلستان،باب اول:حکایت سی و هفتم).

همان طور که مشاهده می شود در باب شیر و گاو کلیله و دمنه برای بیان این مفهوم از بیتی به زبان عربی استفاده شده است. اما در گلستان سعدی این مفهوم در قالب یک حکایت بیان شده است و همراه با حکایت نیز از بیتی فارسی استفاده شده است. سعدی نخست به بیان حکایت کوتاه خویش می پردازد و سپس مفهوم اصلی را در خط پایانی حکایت و نیز تک بیت مذکور بیان می کند بنابراین می توان حکایت گلستان را شرح و تأییدی برای بیت عربی در کلیله و دمنه دانست به همین دلیل می توان گفت که در این نمونه حکایت گلستان به عنوان متن دوم به تأیید متن نخست یعنی همان بیت عربی کلیله و دمنه می پردازد از این رو حکایت گلستان فرامتنی برای آن محسوب می شود و در این نمونه رابطه میان حکایت گلستان و کلیله و دمنه رابطه ای فرامتنی است.

۸.تربیت نپذیرفتن نااهل

در کلیله ودمنه از زبان دمنه چنین بیان می شود:«و بباید شناخت ملک را که از کژ مزاج هرگز راستی نیاید و بدسیرت مذموم طریقت را به تکلیف و تکلف بر اخلاق مرضی و راه راست آشنا نتوان کرد .چنان که نیش کژدم اگرچه بسیار دُم بسته دارند و در اصلاح آن مبالغت نمایند چون بگشایند به قرار اصل باز رود و به هیچ تأویل علاج نپذیرد »(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور: ۹۴).

در حکایت چهارم از باب اول گلستان آمده است که طایفه ای از دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند و راه عبور کاروان ها را می بستند ، رعیت از آنها ترسان و لشکریان هم مغلوب آن ها شده بودند به خاطر این که پناهگاهی بلند در قلۀ کوهی برای خود ساخته بودند .مدبّران با هم گفتند که اگر چاره ای برای آن ها نیندیشیم به مرور زمان قوی تر می شوند و نمی توان دربرابر آن ها ایستادگی کرد آن ها تصمیم گرفتند که جاسوسی بر آن ها بگمارند و سرانجام با حیله دزدان را دستگیر کردند و به درگاه پادشاه بردند .پادشاه دستور قتل آن ها را صادر کرد.در بین دزدان جوانی بود که یکی از وزرا شفاعت او را در درگاه پادشاه کردو بخشش او را خواستار شد پادشاه از این سخن روی در هم کشیدو گفت:

پرتو نیکان نگیرد هرکه بنیادش بد است تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است

نسل فساد اینان را منقطع کردن بهتر است. وزیر این سخنان را پسندید اما گفت :این جوان اگر با صالحان همنشین شود تربیت پذیرد و خوی خردمندان گیرد چون هنوز طفل است وسیرت آن ها در او جای گیر نشده است .گروهی از ندیمان با او همراه شدند.پادشاه گفت : با این که مصلحت نمی دانم اما او را می بخشم .پسر را به ناز و نعمت بزرگ کردند و استادانی برای تربیت او معین کردند .وزیر نزد پادشاه از شمایل او سخن می گفت که « تربیت عاقلان در او اثر کرده است و جهل قدیم از جبلت او به در شده است » پادشاه تبسم کرد و گفت:

عاقبت گرگ زاده گرگ شود گرچه با آدمی بزرگ شود

دو سال گذشت گروهی از اوباش با او همراه شدند تا این که در وقت مناسب وزیر و دو پسرش را کشت و اموال آ ن ها را برداشت .پادشاه دست تحیر به دندان گزیدن گرفت و گفت :

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست درباغ لاله رویـد و در شوره بوم خس

*

زمیـن شـوره سنبل بـــرنیارد دروتـــخم و عمـــل ضایع مگـــردان
نکویی با بدان کردن چنانست کـــه بد کردن بـــه جای نیکـــمردان

(سعدی ،گلستان ،باب اول:حکایت چهارم).

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه این مفهوم از زبان دمنه و خطاب به پادشاه بیان می شود، در این عبارت ابتدا مفهوم اصلی ذکر شده و سپس با بیان تمثیلی از کژدم و تربیت ناپذیری آن ، بر این مفهوم تأکید شده است. درگلستان این مفهوم در قالب حکایتی که خلاصه آن در ابتدای این بخش آمده ، ذکر شده است. در میانه و پایان این حکایت نیز از ابیاتی استفاده شده است. در ابیات نقل شده در حکایت گلستان به طور مکرر تأکید می شود که انسان نااهل تربیت پذیر نیست و این مفهوم با تمثیلاتی بیان می شود. علاوه بر این حکایت در دو بیت دیگر که مربوط به حکایت چهارم از باب اول هستند این مفهوم به طریق تمثیل بیان شده است. در حکایت سعدی برخلاف کلیله و دمنه ،حکایت در حکم مقدمه ای دانسته می شود که به بیان مقصود و مفهوم اصلی در پایان آن می پردازد اما در کلیله ودمنه ابتدا مفهوم اصلی ذکر می شود . در این نمونه نیز در کلیله و دمنه به ذکر تمثیل کوچکی پرداخته شده است اما در گلستان حکایت مفصلی برای این مفهوم برگزیده شده است. با توجه به تفاوت های ذکر شده که همگی حکایت از ایجاد تغییراتی متعدد دارند ، مشخص می شود که رابطه این دو مفهوم رابطه ای مبتنی بر برگرفتگی و از نوع تغییر می باشد و متن عبارت کلیله و دمنه را پیش متنی می سازد که حکایت گلستان به عنوان یک بیش متن با دگرگون ساختن آن و تأثیرپذیری کلی ایجاد شده است.

۹.همنشینی با ناجنس ملالت افزاید

درکلیله ودمنه آمده است :«و لئیم را از دیدار کریم و نادان را از مجالست دانا و احمق را از مصاحبت زیرک ملالت افزاید»

کما تضر ریاح الورد بالجعل عدیل فاخته باشد گل و عدو جعل

(کلیله ودمنه ،باب الاسد و الثور: ۱۰۴) .

درحکایت دوازدهم ازباب پنجم گلستان آمده است:طوطی ای با زاغ در قفس کردند واز قبح مشاهدۀاو مجاهده می برد و می گفت :این چه طلعت مکروهست ،و هیأت ممقوت و منظر ملعون ،و شمایل ناموزون؟ یا غراب البین یا لیت بینی وبینک بعدالمشرقین...

عجب آن که غراب هم از مجاورت طوطی به جان آمده بودو ملول شده ، لاحول کنان از گردش گیتی همی نالید ودست های تغابن بر یکدیگر همی مالید که این چه بخت نگونست و طالع دون و ایام بوقلمون؟لایق قدر من آنستی که با زاغی به دیوار باغی بر خرامان همی رفتی .

پارسا را بس اینقدر زندان که بود هم طویلۀ رندان

...این ضرب المثل بدان آوردم تا بدانی که صد چندان که دانا را از نادان نفرت است نادان را از دانا وحشت است .

زاهدی درسماع رندان بود زان میان گفت شاهدی بلخی
گر ملولی ز ما ترش منشین کــه تو هم در میان مـا تلخی

*

جمعی چو گل و لاله به هم پیوسته تــو هیــزم خشک در میــانی رسته
چون باد مخالف و چو سرما ناخوش چون برف نشسته ای و چون یخ بسته

(سعدی،گلستان،باب پنجم:حکایت سیزدهم) .

در باب هشتم گلستان نیز دربارۀ این مفهوم حکایت زیر دیده می شود :

«حکیمی که با جهال درافتد توقع عزت دارد . وگر جاهلی به زبان آوری بر حکیمی غالب آید عجب نیست که سنگی است که گوهر همی شکند»

نه عجب گر فرو رود نفسش عندلیبی غراب هم قفسش

(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۷۴).

در عبارت کلیله و دمنه این مفهوم با سه مثال در یک جمله و یک مثال در بیت بیان شده است .این مفهوم در گلستان با سه حکایت بیان شده است.در حکایت نخست، سعدی از همنشینی ملالت آور زاغ و طوطی صحبت می کند و سپس در بیت میانه حکایت از ملال انگیز بودن همنشینی پارسایان و رندان با یکدیگر سخن می گوید. سعدی در پایان حکایت، مفهوم اصلی را به عنوان نتیجه بیان کرده و با تمثیلی از قرار گرفتن زاهدی در سماع رندان ، آن را تأکید می کند. از حکایت بعد نیز ابیاتی نقل شده که مطابقت مفهومی

با موضوع مورد بحث داشته اند . سعدی در این ابیات از وجود همنشینی ناجنس در میان جمعی از دوستان صحبت می کند. در حکایت بعدی نیز بیت همراه شده با حکایت متضمن مفهوم اصلی در این بخش است. به نظر می رسد که بتوان گفت رابطه میان دو متن در نمونه های مذکور رابطه ای بیش متنی است زیرا مفهوم اصلی از کلیله و دمنه برگرفته شده و با قرار گرفتن در مسیر تغییرات متنوعی به متن جدیدی در گلستان تبدیل شده است. از جمله تغییرات می توان به این موارد اشاره کرد : سعدی مفهوم اصلی را بسط و گسترش داده است و با آوردن نمونه های تازه ای از همنشینی ملال آور حیوانات به این بسط اقدام کرده است . او همچنین مثال هایی از همنشینی های ملال آور در میان انسان ها سخن گفته است که این نکته خود تغییری اساسی در جهت بسط مفهوم اصلی را در گلستان به نمایش می گذارد. از این رو می توان گفت که دراین نمونه عبارت کلیله و دمنه پیش متنی است که متن گلستان به عنوان یک بیش متن با ایجاد تغییراتی که در حوزه تراگونگی جای می گیرند شکل گرفته است.

۱۰.نکوهش حاجت بردن به فرومایگان

در کلیله ودمنه آمده است : کیست که با قضای آسمانی مقاومت یارد پیوست ؟و در این عالم به منزلتی رسد و از نعمت دنیا شربتی در دست او دهند که سرمست و بی باک نشود؟...و به لئیمان حاجت بردارد و خوار نشود؟...(کلیله و دمنه ،باب الاسد والثور: ۱۰۰).

در حکایت نهم از باب سوم گلستان آمده است :

جوانمردی را در جنگ تاتار جراحتی هول رسید .کسی گفت:فلان بازرگان نوشدارو دارد اگر بخواهی دریغ ندارد .گویند آن بازرگان به بخل معروف بود ...جوانمرد گفت:اگر خواهم،دارو دهد یا ندهد وگر دهد منفعت کند یا نکند باری خواستنِ از او زهر کشنده است .

هرچه از دونان به منت خواستی　　در تن افزودی و از جان کاستی

*

اگر حنظل خوری از دست خوشخوی　　به از شیرینی از دست ترشروی

(سعدی،گلستان ،باب سوم:حکایت نهم) .

در حکایت دهم از همین باب نیز این مفهوم آمده است که به آوردن خلاصه ای از آن بسنده می شود:

یکی از علما خورندهٔ بسیار داشت و کفاف اندک.یکی را از بزرگان که درو معتقد بود بگفت .روی از توقع او درهم کشید و تعرض سؤال از اهل ادب در نظرش قبیح آمد . آورده اند که اندکی در وظیفهٔ او زیادت کرد و بسیاری از ارادت او کم .دانشمند چون پس از چند روز مودت معهود برقرار ندید گفت:

نانم افزود وآبرویم کاست بینوایی به از مذلتِ خواست

*

بئس المطاعِمُ حینَ الذلُّ یکسِبُها القِدرُ مُنتَصَبٌ والقَدرُ مخفوضٌ

(سعدی ،گلستان ،باب سوم:حکایت دهم)

در حکایت یازدهم از همین باب بار دیگر به این مفهموم اشاره شده است :

درویشی را ضرورتی پیش آمد .کسی به او گفت که نزد فلانی برو که اموال زیادی دارد واگر از نیازمندی تو آگاه شود در قضای حاجت تو توقف نمی کند .درویش به راهنمایی او به منزل آن مرد رفت.به گفتار سعدی :«یکی را دید لب فروهشته و تند نشسته ،برگشت و سخن نگفت .کسی گفتش: چه کردی؟گفت:عطای او را به لقای او بخشیدم »

مبر حاجت به نزدیک ترشروی کـه از خوی بدش فرسوده گردی

اگر گویی غم دل با کسی گوی که از رویش به نقد آسوده گردی

(سعدی،گلستان ،باب سوم :حکایت یازدهم) .

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه ابتدا به بیان اموری پرداخته می شود که لذت آن ها سرانجام به اندوه بدل خواهد شد و با بیان آن ها به صورت استفهام انکاری تأکید بیشتری را به ذهن خواننده انتقال می دهد. در میانه این امور به این مفهوم می پردازد که حاجت بردن به فرومایگان سبب خواری فرد طلب کننده می شود. این مفهوم در سه حکایت از گلستان به همراه بیتی عربی از حکایت دهم در باب سوم نیز دیده می شود. سعدی مطابق با سبک نگارش خویش علاوه بر این که نظم و نثر را در هم می آمیزد، در بیان حکایت خویش ابتدا به حکایت گویی می پردازد و در پایان هر حکایت ، مفهوم اصلی را در قالب نتیجه گیری بیان می کند و برای تأکید بیشتر بیتی را نیز با آن همراه می کند. در بیت عربی نقل شده نیز سعدی همان مفهوم اصلی را بیان کرده است. همان طور

که از عبارات نقل شده دریافت می شود هدف دو نویسنده بر حذر داشتن مخاطب از حاجت بردن به نزد دیگران است اما تفاوت هایی در بیان مفهوم اصلی در دو اثر وجود دارد از جمله آن که دیگران در عبارت کلیله و دمنه و حکایات سعدی با واژه های متفاوتی خطاب می شوند . در کلیله و دمنه حاجت بردن نزد لئیمان در قالب استفهام انکاری و در سه حکایت گلستان حاجت بردن نزد بخیل و ترشروی در قالب حکایاتی کوتاه نکوهش شده است البته با تسامحی می توان می توان بخیل و ترشروی را در گستره واژه لئیم که در عبارت کلیله و دمنه آمده است ، قرار داد. از تفاوت های دیگر آن است که در عبارت کلیله و دمنه حکایتی همراه با مفهوم مورد نظر بیان نشده است اما سعدی به بیان حکایت پرداخته است . با توجه به این تفاوت ها می توان گفت در این نمونه نیز متن عبارت کلیله و دمنه پیش متنی به شمار می رود که گلستان با گذر از تغییراتی که در حوزه تراگونگی جای می گیرند به عنوان بیش متن آن به شمار می رود.

۱۱.حقیر نشمردن دشمن

در کلیله و دمنه از زبان دمنه آمده است :«هر که دشمن را خوار دارد و از غایلت محاربت غافل باشد پشیمان گردد چنان که وکیل دریا گشت از تحقیر طیطوی » وقتی دمنه داستان وکیل دریا و طیطوی را به سرانجام می رساند به شنزبه می گوید :«این افسانه بدان آوردم تا بدانی که هیچ دشمن را خوار نشاید داشت»(کلیله ودمنه،باب الاسد و الثور: ۱۱۲)

در جای دیگر از کلیله و دمنه هنگامی که دمنه ،شیر را علیه شنزبه می شوراند در سخنان خود به شیر می گوید: درکارخصم خفته نباشی به هیچ حال زیرا چراغ دزد بود خواب پاسبان

در سه قسمت ازباب هشتم دربارۀ این مفهوم آمده است:

اول :دشمنی ضعیف که در طاعت آید و دوستی نماید مقصودی جز آن نیست که دشمنی قوی گردد ...و هرکه دشمن کوچک را حقیر می دارد بدان ماند که آتش اندک را مهمل می گذارد .

امروز بکش چو می توانی کشتن کآتش چو بلند شد جهان سوخت
مگذارد که زه کند کمان را دشمن که به تیر می توان دوخت
(سعدی،گلستان ،باب هشتم:۲۶۰)

دوم:«برعجز دشمن رحمت مکن که اگر قادر شود بر تو نبخشاید »
دشمن چو بینی ناتوان لاف از بروت خود مزن مغزیست در هر استخوان مردی است در هر پیرهن
(همان.۲۶۲) .
سوم : «هرکه را دشمن پیش است ،اگر نکشد دشمن خویش است »
سنگ بر دست و مار سر بر سنگ خیره رایی بود قیاس ودرنگ (همان.۲۷۴) .
در قسمتی از حکایت چهارم از باب اول نیز آمده است:

دانی که چه گفت زال با رستم گرد دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد
دیدیم بسی آب که سرچشمه خرد چون بیشتر آمد شتر و بار ببرد
(سعدی،گلستان،باب اول:حکایت چهارم)

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه ابتدا مفهوم اصلی از زبان دمنه بیان شده است سپس به داستان وکیل دریا و طیطوی برای محسوس ساختن آن مفهوم پرداخته شده است.در عبارت دوم نیز دوباره از زبان دمنه خطاب به شیر این مفهوم در قالب یک بیت فارسی بیان شده است و عاقبت ناگوار خوارشمردن دشمن را با بیان تمثیل دزد و پاسبان بیان کرده است.همین مفهوم در باب هشتم گلستان قابل مشاهده است. در حکایت نخست سعدی بیان می کند که باید از حقیر شمردن دشمن پرهیز کرد و به دنبال آن برای تأکید بیشتر از تمثیل آتش استفاده می کند. همین تمثیل را در دو بیت فارسی پس از آن نیز ادامه می دهد و توصیه می کند باید در از بین بردن دشمن بر او پیشی گرفت. در حکایت دوم این مفهوم در قالب یک جمله اصلی بیان می شود و از رحمت نکردن بر عجز دشمن سخن می گوید سپس در بیت همراه شده با آن تأکید می کند که دشمن ناتوان را نباید خوار شمرد. در حکایت سوم از این نکته سخن می گوید که نباید بر دشمن رحم آورد و همین مفهوم را با تمثیل بیان می کند. نکته قابل توجه آن است که در این عبارت از دشمن ناتوان سخن نگفته است و به طور کلی به مفهوم مقابله با دشمن پرداخته است. سعدی ابتدا مفهوم اصلی را از زبان اسطوره های ایرانی بیان می کند و سپس در بیت دوم

از تمثیلی استفاده می کند و حقیر نشمردن دشمن را به صورت محسوس جلوه می دهد. در بیت نخست صفتی مبنی بر حقارت و ناتوانی برای واژه دشمن به کار نبرده است اما با به کار بردن فعل حقیر و بیچاره شمردن و نیز کلمه خرد در بیت دوم مشخص می کند که منظور وی آن است که نباید دشمن عاجز و به ظاهر ناتوان را حقیر به حساب آورد. با توجه به توضیحات ذکر شده در بررسی نمونه ها که همگی حاکی از تفاوت هایی متنوع هستند به نظر می رسد در این نمونه نیز رابطه ای بیش متنی وجود دارد چنان که مفهوم اصلی در گلستان نیز دیده می شود اما سعدی به بیان کوتاه تر این مفهوم و احتراز از ارائه تمثیل و داستان طولانی تغییراتی در شیوه ارائه مفهوم ایجاد کرده است که همگی نشان می دهد این رابطه بیش متنی ازنوع تراگونگی است.

۱۲.همنشینی با نیکان و پرهیز از هم نشینی بابدان

در کلیله ودمنه آمده است :«صحبت اشرار مایه شقاوت است و مخالطت اخیار کیمیای سعادت مثل آن چون بادسحری است که اگر بر ریاحین بزد نسیم آن به دماغ برساند واگر بر پارگین گذرد بوی آن حکایت کند»(کلیله ودمنه،باب الاسد والثور: ۱۲۳) .

در باب هشتم گلستان نیز به دو حکایت با مفهوم مشابه آنچه در کلیله ودمنه امده است روبه رومی شویم .

«هرکه با بدان نشیند نیکی نبیند »

گر نشیند فرشته ای با دیو وحشت آموزد و خیانت و ریو
از بدان نیکویی نیاموزی نکند گرگ پوستین دوزی
(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۷۰)

«هر که با بدان نشیند اگر نیز طبیعت ایشان در او اثر نکند به طریقت ایشان متهم گردد و گر به خراباتی رود به نماز کردن منسوب شود به خمر خوردن »

رقم بر خود به نادانی کشیدی که نادان را به صحبت برگزیدی
طلب کردم ز دانایی یکی پند مرا فرمود با نادان مپیوند
که گر دانای دهری خر بباشی وگر نادانی ابله تر بباشی
(همان.۲۸۶).

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه همنشینی با اشرار مایه شقاوت و همنشینی با اخیار مایه سعادت معرفی شده است.پس از آن نویسنده تمثیل باد سحرگاهی را برای آن به کاربرده است که در گذر از گل ها ، بوی خوش می پراکند و با گذر کردن از پارگین ، بوی بدی را منتشر می کند.

در عبارت منثور از حکایت نخست که ازگلستان نقل شده است سعدی فقط به سرانجام همنشینی با بدان اشاره می کند و در دو بیت بعد نیز با به کارگیری دو تمثیل که عبارتند از : همنشینی فرشته با دیو و پوستین ندوختن گرگ ،همنشینی با بدان را نکوهش می کند. در حکایت بعد نیز سعدی سرانجام همنشینی با بدان را شرح می دهد و با بیان دو بیت دیگر، همنشینی با بدان را معادل مفهوم نادانی می داند.

از آنجا که عبارت نقل شده از کلیله و دمنه درباره همنشینی با نیکان نیزسخن گفته است اما این مفهوم در حکایات ذکرشده از سعدی دیده نمی شود، می توان گفت که ارتباط دو متن موردنظر در این نمونه ارتباطی بیش متنی است به این صورت که سعدی به عنوان مؤلف متن دوم یا همان بیش متن با ایجاد تغییر و دگرگونی در متن نخست که همان کلیله و دمنه است ، این مفهوم را بیان کرده است. این رابطه استوار بر مفهوم برگرفتگی است که به صورت هدفمندی باعث شکل گیری متن دوم شده است. این رابطه برگرفتگی در دسته تراگونگی یا تغییر جای می گیرد و سعدی در این حکایات علاوه بر به کاربردن تغییرات سبکی که بی تردید از زبان و روح حاکم بر عصر او سرچشمه می گیرد به حذف بخشی از عبارت پیش متن نیز پرداخته و از ثمره همنشینی با نیکان سخنی به میان نیاورده است ، از سوی دیگر شیوه ارائه جمله را تغییر داده است به این گونه که نه تنها به طریق ایجاز بیان کرده بلکه از سوی دیگر با کاربرد ضمیر مبهم «هر که» در ابتدای جمله نخست، شمول حکم مورد نظر خویش را نشان داده است. همچنین در عبارت کلیله و دمنه همنشینی با اشرار مایه شقاوت دانسته شده است و شیوه ارائه جمله به گونه ای است که آن را امری مسلم نشان می دهد اما در عبارت گلستان به نظر می رسد به دلیل به کاربردن کلمه «نیکی» شدت و سختی آن حکم از عبارت کلیله و دمنه کمتر است. در حکایت دوم از گلستان نیز از همنشینی با نیکان سخنی به میان نیامده است و عاقبت همنشینی با بدان را نیز به گونه ای متفاوت بیان کرده است. وجوداین تغییرات در متن دوم از یک سو و عدم وجود رابطه تفسیری میان عبارت ها در این نمونه از سوی دیگر وجود رابطه بیش متنی را در بین این عبارت ها به اثبات می رساند.

۱۳.بهره بردن از خرد خردمندان در کارهای مملکت

درکلیله ودمنه آمده است که پادشاه باید رعیت خود را به میزان مروت و یکدلی به درجه ای رساند که شایستهٔ آن هستند ونیز افراد غافل و بی هنر را بر هنرمندان وداهیان خردمند ترجیح ندهد و نیزآمده است : «و نشاید که پادشاه خردمندان را بخمول اسلاف فروگذارد و بی هنران را بی هنر مکتسب اصطناع فرماید »که اگر این کار را انجام دهد خلل به کارها راه می یابد (کلیله و دمنه ،باب الاسد والثور:۶۹) .

در گلستان نیز آمده است :«مُلک از خردمندان جمال گیرد ، و دین از پرهیزگاران کمال یابد .پادشاهان به صحبت خردمندان از آن محتاج ترند که خردمندان به قربت پادشاهان »

پندی اگربشنوی ای پادشاه — در همه عالم به از این پند نیست
جز به خردمند مفرما عمل — گرچه عمل کار خردمند نیست
(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۵۸)

همان گونه که در مقایسه دو متن با یکدیگر آشکار می شود در کلیله و دمنه نویسنده علاوه بر تأکید بر استفاده کردن از خرد خردمندان ، از استفاده نکردن از بی خردان نیز سخن می گوید و از سوی دیگر در عبارت بعد تأکید می شود که خردمندان حتی اگر پیشینیانی با نام نداشته باشند نباید بر بی هنران ترجیح داده شوند. خطاب های این عبارات متکی بر پادشاه است. در گلستان این مفهوم به صورت تجربه ای حکمت آموز آمده است که خطاب و توصیه ای به پادشاه نیز در آن دیده می شود اما به گونه ای که پادشاه را نیازمند به خردمندان نشان می دهد و مقام خردمندان را به گونه ای بالاتر نشان می دهد. در دوبیت همراه با متن نیز سعدی به صورت مستقیم خطاب به پادشاه توصیه می کند که از خردمندان در امور کشور بهره ببرد و به این نکته نیز اشاره می کند که البته انسان های خردمند علاقه ای به انجام امور دیوانی ندارد و گویا این نکته را به ذهن می رساند که پادشاه باید خردمندانی را که رضایت به انجام این امور ندارند ، راضی کند. با توجه به تغییرات و تفاوت های موجود در این نمونه نیز رابطه ای بیش متنی که مبتنی بر، برگرفتگی و از دسته تراگونگی است، بر قرار می باشد.

۱٤.بیهوده بودن نصیحت کردن فردی که آن را نپذیرد

در کلیله ودمنه آمده است :«هرکه نصیحت و خدمت کسی را کند که قدر آن ندارد چنان است که بر اومید ریع در شورستان تخم پراکند وبا مرده مشاورت پیوندد...»(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور: ۱۰۶).

در باب هشتم گلستان نیز آمده است :«هر که نصیحت خودرای می کند او خود به نصیحت گری محتاج است »(سعدی،گلستان ،باب هشتم:۲۶۶) .

در عبارت نقل شده از کلیله و دمنه ، نصیحت و خدمت در کنار یکدیگر قرار گرفته اند و در ادامه جمله ، نویسنده از دو تمثیل بهره برده است که هر دو تمثیل از محیط زندگانی مردمان و سیر طبیعی جهان هستی برگرفته شده اند . در عبارت ذکر شده از باب هشتم گلستان نیز این مفهوم ذکر شده است با این تفاوت که سخنی از «خدمت» به میان نیامده است، تمثیلی به کار برده نشده است و فرد پند ناپذیر با ذکر واژه « خود رای» بیان شده است، شیوه نقل ادامه و نتیجه عبارت نیز متفاوت است . در عبارت کلیله ودمنه در پایان از نتیجه انجام این کار سخن گفته شده است اما در گلستان ، سعدی با بیان این که فردی که به نصیحت خودرای اقدام کند نیازمند نصیحت است ، بیهوده بودن آن نصیحت گویی را به شیوه ای متفاوت بیان کرده است. با توجه به تفاوت های یادشده به نظر می رسد که بتوان رابطه میان این دو عبارت را از نوع بیش متنیت دانست . بیش متنی که در دسته تغییر جای می گیرد. رابطه این دو عبارت استوار بر ، برگرفتگی است گویا که سعدی مفهوم عبارت کلیله و دمنه را برگرفته است و با ایجاد تغییراتی که روح عصر و زبان و روش او اقتضا می کند ،آن مفهوم را بیان کرده است . تغییرات ایجاد شده از سوی سعدی چنان است که تفاوت سبکی دو اثر را نیز به خوبی آشکار می کند.

۱۵.لزوم با اعتدال رفتار کردن پادشاه

در کلیله ودمنه آمده است :«حکما گفته اند :پادشاه باید که خدمتگاران را از عاطفت و کرامت خویش چنان محروم ندارد که یکبارگی نومید گردند و به دشمنان او میل کنند و چندان نعمت و غنیت ندهد که به زودی توانگر شوند و هوس فضول به خاطر ایشان راه جوید و اقتدا با آداب ایزدی کند و نص تنزیل عزیز را امام سازد تا همیشه میان خوف و رجا روزگار می گذارند ،نه دلیری نومیدی بریشان صحبت کند و نه طغیان استغنا بدیشان راه جوید»(کلیله و دمنه ،باب الاسد و الثور: ۹۳)

در یک قسمت از باب هشتم گلستان این مفهوم را می بینیم :

«خشم بیش از حد گرفتن وحشت آرد ولطف بی دقت هیبت ببرد نه چندان درشتی کن که از تو سیر گردند و نه چندان نرمی که بر تو دلیر شوند»

درشتی ونرمی بهم در به است — چو فاصد که جراح و مرهم نه است
درشتی نگیرد خردمند پیش — نه سستی که ناقص کند قدر خویش
نه مر خویشتن را فزونی نهد — نه یکباره تن در مذلت نهد
(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۵۸)

*

شبانی با پدر گفت ای خردمند — مرا تعلیم ده پیرانه یک پند
بگفتا نیک مردی کن نه چندان — که گردد خیره گرگ تیز دندان
(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۶۳).

در هر دو متن به رفتار معتدلانه و میانه روی کردن در برخورد با دیگران توصیه می شود. در کلیله و دمنه این مطلب از قول حکما نقل می شود و خطاب اصلی آن به پادشاه است اما در گلستان سعدی این مفهوم یک بار درباب هشتم به صورت متنی آمیخته از نظم و نثر آمده است و بار دیگر فقط در دو بیت نقل شده است. در حکایت نخست سعدی به صورت مستقیم به پادشاه خطاب نمی کند بلکه با به کار نبردن مخاطبی خاص ، شمول حکم را افزایش می دهد و گروه خوانندگان را از هر طبقه ای که باشند، در بر می گیرد.در سه بیت بیان شده نیز سعدی از تمثیلی استفاده می کند و سپس با شرح مقصود خویش به میانه روی در رفتار تأکید می کند. در دو بیت جداگانه دیگر نیز سعدی با گنجاندن یک حکایت کوچک و بیان مقصود و مفهوم اصلی در بیت دوم بر رفتار معدل تأکید می کند . با توجه به این تفاوت ها می توان گفت که میان این عبارات و حکایات نقل شده رابطه ای بیش متنی از نوع تراگونگی حاکم است بنابراین متن کلیله و دمنه پیش متنی محسوب می شود که متن گلستان با برگرفتن مفهوم اصلی و ایجاد تغییراتی در درون متن از جمله تغییر مخاطب از پادشاه به هر شنونده ای از جامعه و حذف قسمت دوم عبارت کلیله ودمنه که مربوط به روش پادشاه است و آمیختن شعر و نثر بنا بر سبک نگارش خویش ، شکل گرفته است از این رو این رابطه بیش متنی در دسته تراگونگی

جای می گیرد و ارتباط سعدی را با یکی از متون پیش از خود در این محدوده نشان می دهد.

۱۶.از کوزه همان برون تراود که دراوست

در هر دو کتاب این مفهوم تکرار شده است . درکلیله و دمنه وقتی دمنه برای پادشاه از تربیت نیافتن کژمزاج سخن می گوید با این جمله روبه رو می شویم : وکلٌّ إناءِ بالذی فیه یَرشَحُ،کز کوزه همان برون تراود که دروست(کلیله ودمنه ،باب الاسد والثور: ۹۴) .

در باب هشتم گلستان نیز آمده است :«زمین را از آسمان نثار است و آسمان را از زمین غبار . کلّ إناءٍ یَتَرَشَّحُ بمافیه »(سعدی،گلستان،باب هشتم:۲۹۱).

در کلیله و دمنه این مفهوم در اثنای سخنان دمنه درباره تربیت نپذیرفتن فرد نا اهل مشاهده می شود و خود به عنوان تمثیلی قرار می گیرد تا مفهوم اصلی سخنان دمنه را تأکید کند. در گلستان سعدی این مفهوم در باب هشتم و بدون ارتباطی از پیش یا از پس با حکایت و مفهوم خاصی و به صورت جداگانه آمده است. در ابتدای آن جمله ای به زبان فارسی ذکر شده است که به نظر می رسد بتوان ارتباطی ذهنی بین این جمله و مفهوم اصلی سخنان دمنه درباره تربیت ناپذیری کژ مزاج برقرار کرد. می توان گفت که این دو با یکدیگر رابطه ای بینامتنی دارند که می توان آن ها را در دسته بینامتنیت صریح و اعلام شده قرار داد چراکه در این نوع مولف متن دوم به دنبال پنهان کردن مرجع متن خود نمی باشد به همین علت به گونه ای حضور متن دیگر را می توان مشاهده کرد در این جا نیز حضور این عبارت خود نشانی از حضور متن کلیله و دمنه است . البته باید توجه داشت که این مفهوم با برخوردار بودن از پیشینه ای طولانی ممکن است در متون متعدد تکرار شده باشد که بررسی حضور تاریخی آن خود نیازمند بحثی تازه است اما در این پژوهش که ارتباط کلیله و دمنه و گلستان بررسی می شود بهتر است که آن را از نوع بینامتنیت صریح و اعلام شده دانست .

نتیجه گیری

این نکته مسلم است که متون ادبی پیشین بر متون پس از خود تأثیر می گذارند،اگرچه این آثار به طور کامل به یکدیگر شبیه نیستند اما به دلیل این که در مسیر فرهنگی یکسانی پرورش یافته اند دارای مضامین مشترک و مشابه هستند. نتیجه حاصل شده از پژوهش حاضر این است که بیست و شش مفهوم اخلاقی مشترک در میان باب شیر و گاو

کلیله و دمنه و گلستان سعدی وجود دارد که به علت محدودیت حجم مقاله به ارائه بررسی شانزده مفهوم بسنده شد و ده مفهوم دیگر در مقاله دیگری مورد برسی قرار خواهند گرفت. از آن جا که ژنت به بررسی منابع یک متن و میزان تأثیر و تأثر متون از یکدیگر معتقد است باید گفت که بیست و شش مفهوم مذکور از قابلیت بررسی با نظریه ترامتنیت ژنت برخوردار هستند. از میان این مفاهیم هفده مفهوم دارای رابطه بیش متنی و هشت مفهوم دارای رابطه فرامتنی هستند و یک مفهوم نیز در حوزه بینامتنیت صریح و اعلام شده قرار می گیرد . از میان شانزده مفهوم بررسی شده در مقاله حاضر که همگی در میان همان مفاهیم هستند چهار مفهوم که عبارتند از : تقدیر، برتر بودن رفتار با مدارا و ملاطفت در برابر خصم، خطرپذیری برای دست یابی به منافع و شاد نشدن به مرگ دشمن دارای رابطه فرامتنی هستند و یازده مفهوم که عبارتند از : وحدت دشمن موجب برانداختن حریف می شود، فریب نخوردن به آنچه بزرگ و قدرتمند می نماید اما در واقع قدرتی ندارد ، آسیب رساندن به دیگران از جانبی که به آن اعتماد دارند مؤثرتر است، تربیت ناپذیری نااهل ، همنشینی با ناجنس ملالت افزاید، نکوهش حاجت بردن به فرومایگان، حقیرنشمردن دشمن ، همنشینی با نیکان و پرهیز از همنشینی با بدان ، بهره بردن از خرد خردمندان ، بیهوده بودن نصیحت کردن به فردی که آن را نپذیرد، و لزوم با اعتدال رفتار کردن پادشاه دارای رابطه بیش متنی هستند و مفهوم از کوزه همان برون تراود که در اوست نیز از قابلیت بررسی در حوزه بینامتنیت صریح و اعلام شده برخوردار است. این پژوهش نشان می دهد که مفاهیم مشترک در میان باب شیر و گاو کلیله ودمنه و گلستان بیشتر دارای رابطه بیش متنی هستند و از آن جا که شیوه ارائه و نگارش این مفاهیم از سوی نویسندگان متفاوت است ، آشکار است که سعدی در تدوین گلستان به یکی از مهم ترین پیش متن های خود یعنی کلیله و دمنه نظر داشته است . مشابهت های مذکور نشان می دهد که می توان این بررسی را در سطح گسترده تری به انجام رساند و از این طریق به نتایج متقن و گسترده تری درباره مناسبات بینامتنی این دو اثر و اهمیت و جایگاه آن ها در سیر تاریخی زبان و ادبیات فارسی دست یافت.

منابع

۱. استادولی ،حسین (مصحح)،(۱۳۶۸).***گلستان*** . تألیف مصلح الدین سعدی شیرازی .تهران: انتشارات قدیانی .

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

۳. بهار،محمد تقی .(۱۳۸۸).***سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*** .تهران : زوار.

۴. مینوی طهرانی،مجتبی (مصحح).(۱۳۸۹). ***ترجمه کلیله ودمنه*** تألیف نصرالله منشی . تهران: امیرکبیر.

۵. نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۶) : ***ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها***، «شناخت»، ش: ۵۶.

۶. یوسفی،غلامحسین (مصحح).(۱۳۸۹).***گلستان***. تألیف سعدی شیرازی.تهران : خوارزمی

بررسی ویژگی‌های حماسی داراب‌نامه‌ی طرسوسی

مهدیه بهاری[۱]
حمید جعفری قریه علی[۲]

چکیده

داراب‌نامه سروده‌ی ابوطاهر محمدبن‌حسن بن علی بن طرسوسی از آثار حماسی منثور است. این اثر متعلّق به قرن ششم هجری قمری بوده است. پژوهش حاضر به بررسی ویژگی‌های حماسی این اثر منثور می‌پردازد. ویژگی‌ها و مسائلی از قبیل: ابزارهای جنگی، نبرد، رجزخوانی، موجودات افسانه‌ایی و اهورایی و نمادهای اسطوره‌ایی. حاصل پژوهش نشان می‌دهد داراب‌نامه از آثار داستانی پهلوانی و عیاری است که رویدادهای غیر واقعی آن گاهی بیشتر از آن‌که برانگیزنده‌ی حس ملّی و میهن‌خواهی باشد، سرگرم‌کننده است. اگرچه در جای‌جای این اثر می‌توان به نشانه‌هایی از فرهنگ و باورهای اقوام ایرانی دست یافت. همچنین نفوذ و تأثیر عناصر دوره‌ی اسلامی و در هم‌آمیختگی مفاهیم ملی و مذهبی نیز در کم‌رنگ کردن بنیادهای اسطوره‌ایی و حماسی این اثر مؤثّر بوده است. با این‌حال با توجّه به نثر کتاب که از عالی‌ترین نمونه‌های نثر فارسی دوره‌ی اوّل است و بیان بخش‌هایی از داستان داراب که در شاهنامه به آن پرداخته نشده است، اثری درخور توجّه است.

کلید واژه: ادبیات حماسی، داراب‌نامه‌ی طرسوسی، مختصات حماسی.

۱-کارشناس ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی‌عصر«عج» mbahari1392@gmail.com
۲-دانشیار دانشگاه ولی‌عصر«عج» hzer1345@yahoo.com

۱-مقدّمه

در ادب فارسی، حماسه یکی از قدیم‌ترین و جذاب‌ترین انواع ادبی است. در حماسه سخن از جنگ‌هایی است که برای استقلال، کسب نام، دست یافتن به رفاه و... صورت می‌گیرد. حماسه در لغت به معنای دلاوری و شجاعت است و در اصطلاح، شعری است داستانی با زمینه‌ی قهرمانی، قومی و ملی که حوادثی خارق‌العاده در آن جریان دارد. در این نوع شعر، شاعر هیچ‌گاه حالات و عواطف شخصی خود را در اصل داستان وارد نمی‌کند.

در نوع ادب حماسی یا آثار منظوم و منثور حماسی از رخدادهای پهلوانی و اعمال دلاوری و مردانگی قهرمانان و پهلوانان یک ملت یا یک آیین و کیش گزارش و توصیف می‌شود، که در راه استقلال کشور یا تکوین حکومت و حفظ آیین خویش می‌کوشند و با دشمنان می‌جنگند. (رزمجو، ۱۳۸۱: ۲۳)

حماسه یا شعر پهلوانی(Epos)، مانند رمان، قصه و غیره یکی از اقسام شعر نقلی است. گفته‌اند که حماسه از چهار اصل ریشه می‌گیرد: تاریخ، زندگی فردی، تخیل محض و روایات جاری شفاهی و کتبی شامل قصه و اسطوره از هر گونه. واقعه‌ی تاریخی حماسه‌زا، گاه در حماسه زمان و مکان و اشخاص اصلی خود را حفظ می‌کند و گاه بر زمان و مکان و اشخاص دیگری منتقل می‌گردد. در کالبد حماسه، گاه شدت عملیات تاریخی، چنان که ویژه‌ی حماسه است، سخت غلوآمیز است. ولی گاه شدت واقعی و تاریخی این عملیات خود به اندازه‌ای است که حماسه جز آنکه جامه‌ی حماسی بر آن بپوشاند کار دیگری نمی‌کند. (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۱۰۵)

داستان‌های ملی و پهلوانی از قدیم‌ترین موضوعات نثر فارسی است ایرانیان سده‌ی چهارم داستان‌های ملی و پهلوانی را تاریخ ایران می‌دانستند و به جهت حفظ هویت ملی در گردآوری و نگارش آن اهتمام تمام داشتند. نگارش موضوعات حماسی در قرن پنجم هم رواج داشت و بعد، از حدت آن کاسته شد. کهن‌ترین نمونه، شاهنامه ابومنصوری است که مقدمه آن باقی است و همچنین در قرن ششم طرسوسی داراب‌نامه را نوشته بود که داستان داراب فرزند همای چهرآزاد و پدر او بهمن است که پهلوانی‌های بسیاری در ایران و جزایر یونان داشته است. نثر کتاب داراب‌نامه از عالی‌ترین نمونه‌های نثر فارسی در دوره‌ی اول است.

۱-۱-پیشینه پژوهش

رضا ستاری در مقال‌های با عنوان «داستان داراب در شاهنامه و داراب‌نامه» (۱۳۸۲) به تفاوت‌ها و تشابهات دو داستان اشاره کرده است. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «ظرفیت‌های رمزی داراب‌نامه طرسوسی» (نیکوبخت و دیگران، ۱۳۸۹)، برخی از ویژگی‌های این اثر بیان شده است. در مقدمه کتاب داراب‌نامه (به کوشش صفا، ۱۳۸۹)، نیز با اشاره به نفوذ روایات یونانی و سریانی در این داستان، اشاره شده که عجایب بحر و بر در ان به وفور دیده می‌شود.

۲-جنگ‌افزار

زیر بنای هر حماسه‌ای' رویارویی دو جبهه و دو نیروی خیر و شر است که در نهایت' به دلیل سرشت متضاد دو جبهه' فرجام کار به جنگ می‌انجامد. پس یکی از مختصات بنیادین هر حماسه‌ای' کاربرد فراوان جنگ‌افزارها و به عبارتی اشیاء حماسی است. (شمیسا ' ۱۳۸۷: ۱۱۳)

در نبردها' استفاده از برخی سلاح‌ها چون تیر' تبر' گرز' نیزه' کارد' شمشیر' تازیانه' سنگ‌های فلاخن متداول بوده است. همه‌ی این‌ها' نیازمند بازوان قوی است. جنگاوران با سلاح' سپر' زره پشت و جوشن' در جنگ حاضر می‌شوند. شماری از نامداران در به کارگیری برخی از ابزارهای جنگی تبحر داشته‌اند' مانند گرشاسب که در استفاده از گرز' و توس و گشتاسب در به کارگیری از تیر و کمان مهارت داشته‌اند. (ده‌بزرگی' ۱۳۸۸: ۲۱۸)

در کتاب داراب‌نامه‌ی طرسوسی ابزارهای جنگی کاربرد زیادی دارند: تیر' تبرزین' درق گیلی'گرز گاوسر' زوبین' ناچخ، دبوس، کوپال، ناوک، عمود، دشنه، خشت، نیزه، کمان، سپر، جوشن.

از میان جنگ افزارها شمشیر و تیغ و تیر بیشترین کاربرد را در داراب‌نامه دارند.

۳-نبرد

نبرد رویداد مرکز اصلی حماسه است که در آن انسان برای رسیدن به ایده‌آل خود جانبازی می‌کند. از این‌رو مهم‌ترین موضوع رویدادها' نبرد و جنگ است و اما هم‌نبرد می‌تواند انسان باشد یا طبیعت(رود' دریا' برف' گرما)و یا جانوران حقیقی(شیر' کرگدن' گراز' گرگ)و یا افسانه‌ای(اژدها' سیمرغ)و یا دیوان' غولان و پریان. در کنار این نبردها'

ماجراهای دیگری نیز روی می‌دهند که پهلوان بتواند در گذر آن از خود دلیری و بی‌باکی نشان دهد و نام‌آوری کند و یا از نام و حیثیت خود دفاع کند.

در بیشتر حماسه‌ها برای پهلوان پیروزی هدف اصلی است' ولی راه رسیدن به آن گوناگون است. در درجه‌ی نخست از راه نیروی تن و مهارت در به کاربردن رزم‌افزار. ولی چون نیروی انسانی و هنر او همیشه برای پیروزی کافی نیست' پهلوان باید برای پیروزی از امکانات دیگری نیز بهره گیرد. یکی از این امکانات' شناخت بهتر فوت و فن کا؛ یعنی تدبیر یا«چاره»است. ولی« چاره» اگر در معنی« تدبیر و کاردانی» چاره‌گر نیفتد' پهلوان به معنی دیگر آن رفتار می‌کند' یعنی دست به جادویی و دروغ می‌زند که بیشتر در حماسه‌های بدوی پیش‌می‌آید. در شاهنامه تنها رستم است که چند جا و به ویژه در نبرد با سهراب و اسفندیار برای پیروزی بر هم‌نبرد متوسّل به دروغ و جادویی می‌گردد که گویا مانند صفات پرخوری و پرآشامی و پر سخنی' بازمانده‌ای از اصل سکایی روایات او باشد.

یکی دیگر از راه‌های پیروزی بهره‌مندی از سخن است' به ویژه در مفاخره یا رجزخوانی' یعنی پهلوان در میدان نبرد با شرح مفاخرات خود و یا خوار شمردن همنبرد' دل او را خالی می‌کند. (خالقی مطلق ' ۱۳۸۶: ۳۷-۳۸)

۳-۱-نبرد تن به تن

بهترین شیوه رزم در حماسه نبردهای تن به تن است. چون در این گونه نبردهاست که مهارت پهلوان اصلی داستان آشکار می‌گردد. از این‌رو توصیف نبردهای تن به تن خوانندگان را بیشتر مجذوب می‌کند تا توصیف رزم‌های مغلوبه یا به اصطلاح شاهنامه«همگروه». رزم‌افزار اصلی در حماسه‌ها بیش از همه شمشیر' نیزه و تیر و کمان است. در شاهنامه گرز و کمند را نیز باید بدانها افزود. همچنین کشتی نیز یکی از راه‌های پیروزی بر همنبرد است. (همان: ۳۹)

در میدان‌های جنگ سخن از جنگ‌های تن به تن است. در این جنگ‌ها از گرز و شمشیر و خنجر و کمند و خشت و زوبین هر یک به جای خود استفاده می‌شود و گاه دو پهلوان بزرگ وقتی همه سلاح‌ها را به کار بردند و بعضی را خرد و ناچیز نمودند از اسب‌ها فرود می‌آیند و به کشتی دست می‌زنند. در جنگ‌های تن به تن از هر جانب کسی ناظر امور میدان است' پهلوانانی که به جنگ تن به تن مبادرت کرده‌اند از آسیب مبارزان دیگر برکنارند. گاه در عین جنگ‌های همگروه دو مبارز با یکدیگر در میدان دچار می‌شوند و به

جنگ‌های تن به تن می‌پردازند. اصولاً حس انتقام' بزرگترین محرک اساسی تمام جنگ‌ها و اعمال جنگجویان است. (صفا' ۱۳۷۸: ۲۴۵)

داراب‌نامه‌ی طرسوسی اثر حماسی است و زیربنای تمام آثار حماسی' جنگ و مقابله‌ی دو نیروی متضاد خیر و شرّ و نیک و بد در قالب نبرد انسان با دیوان' حیوانات و دشمنان بوده است.

می‌توانیم نبرد را از یک لحاظ به دو دسته تقسیم کرد: ۱-نبرد میان اشخاص ۲-نبرد میان اشخاص و موجوداتی مانند دیو و اژدها و...و یا حیواناتی مانند خرس و مار. و از لحاظ دیگر می‌توان آن را از لحاظ کاربرد سلاح' به دو دسته تقسیم کرد: ۱-در نبرد از انواع سلاح استفاده می‌شود. ۲-و در جای دیگر در نبرد از سلاح استفاده نمی‌شود و پهلوانان با نیروی بازوی خود با هم نبرد می‌کنند. از یکسوی نبرد میان دوتن صورت می‌گیرد و از سوی دیگر میان یک تن و گروهی از سپاهیان صورت می‌گیرد و یا میان دو سپاه یا دو گروه صورت می‌گیرد.

در نبرد تن به تن پس از استفاده از انواع سلاح‌ها(شمشیر' خنجر' نیزه‌ی کوتاه' تیر و کمان' گرز' تبر و...) چنانچه یکی از حریفان مغلوب نمی‌شد و سلاح‌ها کارگر نمی‌افتاد' پهلوانان با کشتی گرفتن(گرفتن کمربند حریف و پس از کنکاش بسیار وی را به زمین زدن) سعی بر شکست دادن حریف می‌کردند. ناگفته نماند که در این روش هر یک از حریفان با رجزخوانی و ذکر دلاوری‌ها و بیان اصل و نسب خویش' سعی به تضعیف روحیّه حریف می‌کرد.(کوپال و خوش‌پسند' ۸۰:۱۳۹۰)

نبرد بهمن با همای

همای دختر شاه مصر که گفته بود ازدواج نمی‌کند مگر اینکه کسی او را در نبرد شکست دهد. بهمن وقتی به مصر آمد و همای را دید برای نبرد با او آماده می‌شود.

نبرد داراب با دارنوش و مهرنوش (با سلاح):

«.....داراب گفت شما عقب ماجرا آمدید' چرا پس کار خود نروید؟ مهرنوش درآمد تا تیغ بر سر داراب زند. تیغ فرود آورد' داراب تیغ او بر سر تازیانه رد کرد و گفت برو و آبروی خود مبر! دارنوش از سوی دیگر درآمد تا داراب را بزند. داراب با آن تازیانه با ایشان برآویخت و ایشان با او به تیغ برآمدند. داراب مر مهرنوش را دو جای پیشانی بشکست. هر دو تن دست‌ها به تیر و کمان بردند و از او دور شدند تا داراب را بزنند. داراب سپر

بر وی اندرآورد و تیغ برکشید و بدیشان اندر آمد... و تیغ بگذارد و یکی دست دارنوش را قلم کرد. دارنوش آهی بکرد و گفت ای جوانمرد مرا بکشتی! مهرنوش از بهر برادر اندرآمد و تیغ بر داراب براند. داراب تیغ او را رد کرد و تیغ براند و سر مهرنوش را بیرون انداخت و روی به دارنوش آورد... .» (داراب‌نامه٬ ۱۳۴۶: ج۱ ٬ ۶۵)

۳-۲- نبرد گروهی

هنگامی‌که نبرد تن به تن به پایان می‌رسید٬ جنگِ گروهی با صف‌آرایی لشکر و قرار گرفتن قلب٬ میمنه٬ میسره٬ ساقه در جای خود آغاز می‌شد. در نبردهای گروهی٬ سربازان اعم از سواره و پیاده٬ مجهّز به جنگ‌افزارهای محافظتی از قبیل زره٬ جوشن٬ مغفر(کلاهخود) و سپر بودند و از جنگ‌افزارهای دفاعی همچون شمشیر٬ نیزه(کوتاه و بلند)٬ تیر و کمان٬ تبرزین٬ کوپال و... استفاده می‌کردند.(کوپال و خوش‌پسند٬ ۱۳۹۰: ۸۹- ۸۸)

نبرد بوران‌دخت با سپاهیان اسکندر

«...شاه اسکندر ما را گفت بروید و بوران‌دخت را بگیرید و زنده به نزدیک من آرید. هیچ بهتر از این نیست که به یکبار حمله کنیم[و ایشان را در میان گیریم و به دست غلبه همه را بگیریم. این بگفتند و] بیکبار حمله کردند و های و های برآمد و آن ده هزار مرد به یکبار روی به بوران‌دخت آوردند٬ بوران‌دخت هیچ دل از جای نبرد و برابر آن لشکر آمد و گرز گران را کار فرمود. با هر عمودی مردی را با اسپ بهم در زین شکست و بهر جانب که بوران‌دخت حمله می‌کرد از کشته پشته می‌نهاد و آن امیران هر ساعت بانگ بر لشکر می‌زدند و به گرفتن بوران‌دخت تحریض می‌کردند که ناگاه از چهار گوشه آن بیست هزار مرد با تیغ‌های کشیده چون شیران گرسنه از یمین و یسار و پس وپیش درآمدند و به زخم گرفتند... .» (داراب‌نامه٬ ۱۳۴۶:ج ۱ ٬ ۴۷۶)

در داراب‌نامه٬ وقتی از نبرد سخن به میان می‌آید تمام نبردها میان دو شخص صورت نگرفته بلکه گاهی بین آدمیان و دیوان و اژدها یا موجودات افسانه‌ایی صورت می‌گیرد و هم‌چنین در نبردها هماوردان همیشه به وسیله سلاح٬ هم‌نبرد خود را از پای درنمی‌آوردند، بلکه می‌بینیم گاهی اوقات با ضربه‌ی دست یا مشت آنها را بی‌جان می‌کنند. و بیشترین نبردها در داراب‌نامه٬ تن به تن می‌باشد.

۴-رجز خوانی

رجز خوانی یکی از گفتارهای ویژه‌ی ادبیات حماسی است و کلاً خودستایی پهلوانان و بیان کارها و افتخارات آنان است. بیشتر به هنگام جنگ به کار می‌آید. هیچ یک از داستانهای رزمی و پهلوانی شاهنامه از این‌گونه گفتار تهی نیست و همیشه بخش بزرگی

از گفتارهای این نوع داستانها چون داستان رستم و اسفندیار مطوّل و تو در تو است. امّا در بسیاری از موارد نیز رجزخوانی‌ها فشرده و کوتاه است. مایه و مضمون رجز خوانی علاوه بر خودستایی تهدید دشمن نیز هست. (سرّامی ' ۱۳۸۸: ۳۱۰-۳۰۰)

در داستانهای حماسی–پهلوانی منثور' جنگاوران وقتی وارد میدان می‌شوند' اول جولان می‌دهند و بر روی اسب هنرنمایی و سپس رجز می‌خوانند(طرید یا طریت) و هم‌آورد می‌طلبند و جنگ می‌کنند(ناورد) و به این رفتار در مجموع «طرید و ناورد» می‌گویند.(شمیسا' ۱۳۸۷: ۸۱)

در آثار حماسی–پهلوانی منثور' رجزخوانی جلوه‌ها و کارکردهایی دارد: ۱- برکشیدن پهلوانان خودی،۲- تحقیر هم‌آورد

«... چون داراب برخاست' آواز داد که منم داراب ابن اردشیر! پیشتر آیید ای سگان! شما شیر را خفته یافته بودید و او مادر من بود همای؛ زن بود' عورت غریب و بی‌کس' اکنون من آمده‌ام' پیش من بیایید تا دست‌برد من ببینید. چون داراب این سخن بگفت آن همه مردان برجای قرار گرفتند و یک مرد را زهره‌ی آن نبود که در پیش داراب رفتی... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج۱ ' ۳۲۲)

۵-موجودات افسانه‌ایی و اهورایی و نمادهای اسطوره‌ایی

یکی دیگر از موضوع‌های حماسه' وجود دیوان' غولان' جادوان' پریان' اژدها و جانوران شگفت‌آفرینش دیگر است. شاعر و نویسنده باید در عین توصیف پیکر زشت و نیروی شگفت این موجودات' هستی ناطبیعی آنها را نیز به شنوندگان و خوانندگان خود بباوراند. دیوان و جادوان چهره خود را نیز دگرگون می‌کنند. عفریته‌های پیر و زشت از خود زنان جوان و زیبا و دلربا می‌سازند. در حماسه‌های ایرانی بسیاری از دیوان و پریان خود را به پیکر گور درمی‌آورند. شاه مازندران که از شمار دیوان است' در جنگ رستم از خود پاره سنگ می‌سازد. در توصیف اژدها آمده است که دم او چون آتش سوزان است و در تن او به جای خون زهر روان است. خانه او صد فرسنگ در صد فرسنگ است. از زمین آنجا گیاهی نمی‌روید و از فرازش عقابی پرواز نمی‌کند و بر آسمانش ستاره‌ای نمی‌تابد. اژدها همه چیز را به دم خود درمی‌کشد و به زبان آدمیان سخن می‌گوید. (خالقی مطلق' ۱۳۸۶:۵۹- ۵۸)

در آثار حماسی، موجودات افسانه‌ایی و اهورایی زیاد دیده می‌شود، موجوداتی مانند: دیو، پریان، اهریمن، عفریت، سیمرغ، اژدها، غول و... و همچنین نمادهای اسطوره‌ایی مانند: فرّ، سروش،... .

۵-۱- اهریمن

اهریمن در شاهنامه ابلیس و دیو خوانده می‌شود:

«...ارسطون اندرآمد و روی به خرپشته آورد که روشنایی بود و نوای مستان. راست بخرپشته رسید که اسکندر از گوشه‌ایی بجست، پنداشت که آن غلامست، اندرآمد وزیر رکابی بزد برمیان ارسطون موبد و چون خیارش به دو نیم کرد بشومی آنکه ارسطون از آن عهد برگشت و از سوگند یزدان بگردید و با اهرمن بگروید که چنین گفته‌اند که هر که سوگند دروغ خورد فرمان اهرمن کرده باشد، که دیو او را بر آن دارد تا آن کار بد کند... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶:ج۲ ، ۱۷- ۱۶)

در اساطیر زرتشتی دیوان، پریان، اژدهایان و خرفسترها از نسل اهریمن شمرده می‌شوند و به همین جهت در متون اوستایی می‌خوانیم که اهریمن به اتفاق دیوان پیش رفت و چون دیدگانش به آسمان‌ها افتاد، همچون ماری به درون آن جست. دیوان در چهره‌های مختلفی ظاهر می‌شوند.(رستگار فسایی، ۱۳۸۸ الف: ج۱ ، ۳۹۳)

«...آن ماران بگفتند آن مار سپید فرزند ما بود که ازین دریا برآمد و در پیش تو بخفت و دشمن وی بیامد و قصد وی کرد تا وی را بکشد. خدای عز و جل ترا توفیق داد تا فرزند ما را یاری دادی و آن دیو را بکشتی. طمروسیه چون این سخن بشنود بتعجب فرو ماند... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج۱ ، ۱۸۹)

۵-۲- فرّ

فرّه، نیروی مینوی و توانایی اهورایی یا نیروی پیونددهنده میان جهان مینوی و جهان استومند است که رسیدن به اقبال و افزونی خواسته و کامروایی، بستگی بدان دارد و این «فرّه» خود بر اثر خویشکاری بهره هر کسی می‌شود. (دوستخواه، ۱۳۷۵: ۹۷۸)

فرّه، آن نیروی جادویی و آسمانی است که به کاهن–فرمانروا تعلق داشته است و کاهن–فرمانروا چون بعداً به صورت شاه–موبد–در اساطیر ایرانی ظاهر می‌شود، این نیروی جادویی را نیز با خود به همراه می‌آورد و به یاری آن بر جسم و جان مردم خویش فرمان می‌راند.(بهار، ۱۳۷۳: ۳۱)

«فرّ» در شاهنامه و متون اساطیری، گرچه مظاهری مختلف دارد، ولی صفتی تغییرناپذیر نیز در آن وجود دارد که می‌تواند آن را پدیده‌ای خدایی دانست که گاهی به صورت نور از چهره‌ی پادشاهان و موبدان و پهلوانان می‌تابد و زمانی به صورت نیرویی در بازوان رستم و غیره پدیدار می‌شود و لحظه‌ای به شکل اندیشه‌ای خدایی در پیدا کردن رازهای سر بسته‌ی زندگی انسان‌ها و حتی با درهم شکستن جادوان... جلوه می‌کند، ولی به هر صورت و شکلی که ظاهر شود و در هر پیکری که جلوه کند، مظهر و تجلّی‌گاه آن، چه انسان باشد و چه هر موجودی دیگر همیشه از صفت زیبایی برخوردار است. در شاهنامه فرّ و بخت گاهی با هم یکی هستند و گاهی جدا از هم تعبیر می‌شوند. (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۵۸)

در داراب‌نامه‌ی طرسوسی فرّ ایزدی زیاد به کار رفته است. و هر کدام از پادشاهان و پهلوانان که دارای فرّ ایزدی باشند از یک نیرو و قدرت خاصی برخوردارند. قدرت انسان‌ها و خوشبختی آنها زاییده‌ی فرّ ایزدی است که گاهی از آن به فرّ کیانی تعبیر می‌شود. پهلوانان و شاهان به یاری فرّ قدرت می‌یابند که بر دیوان و پریان و دشمنان و اژدهایان چیره می‌شوند. در بسیاری جاها همین فرّ پهلوانان را از مرگ نجات داده است.

«...قنطرش گفت چشم داراب را بربند و زود گردنش بزن تا روان دارنوش و مهرنوش و سمندون و سمنداک از من خشنود شود. در ساعت نطع بیفگندند و ریگ بریختند و داراب را بزانو درنشاندند و چشم بربستند. کموز را بر وی رحم آمد که فرّ ایزدی داشت؛ و کموز از جمله زیرکان دریابار بود و در اختر بلند نیک راه بردی و شاگرد افلاطون حکیم بود. گفت که... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج ۱، ۹۷)

۵-۳-مرغی سخنگو

در شاهنامه (به ویژه در داستان خاندان زال) سیمرغ نقش مهمی دارد و در داستان اسفندیار به سیمرغ دیگری نیز برمی‌خوریم که اسفندیار او را می‌کشد. در گزیده‌های زادسپرم، سیمرغ و شبکور دو مرغی شمرده شده‌اند که اهوره‌مزدا آنها را«دیگر سرشت» بیافرید و دهان و دندان دارند و به شیر پستان، بچگان پرورند.

در ادبیات فارسی (به ویژه در ادب عرفانی) سیمرغ (=عنقا) حضوری مکرر و چشمگیر دارد و شیخ عطار، منظومه‌ی عرفانی منطق‌الطیر را بر اساس برداشت صوفیانه و اخلاقی خویش از نام و شخصیت این مرغ اساطیری به نظم درآورده است.

در حماسه ملی ما حیات زال با سیمرغ رابطه بسیار دارد. این مرغ' داستانی عجیب از آغاز زندگی زال تا پایان داستان اسفندیار چند بار در صحنه وقایع داخل شده است. پس از پروردن زال' مهم‌ترین کار او یکی دستور شکافتن پهلوی رودابه و بیرون آوردن رستم است از آن و دیگر آگاه کردن زال زر از وسیله قتل اسفندیار و حدیث چوب گز' سیمرغ در شاهنامه و اوستا و ادبیات پهلوی موجودی خارق‌العاده و عجیب است و در شاهنامه او را همواره چون یکی از عاقل‌ترین افراد آدمی صاحب فکر و تدبیر می‌یابیم.(بهار' ۱۳۷۷: ۵۴۳- ۵۴۲)

سیمرغ در داراب‌نامه به صورت مرغی سخنگو دیده می‌شود که دارای تبار و نژاد است. و فقط در همین یک مورد در داستان اسکندر حضور دارد و برای اسکندر قصه‌ی قضا و قدری که جبرئیل به سلیمان گفته بیان می‌کند.

«...پس آن مرغ از هوا فرود آمد و در پیش اسکندر برسر سنگی نشست و به زبان فصیح بر اسکندر سلام کرد. اسکندر چون آن مرغ را دید عجب داشت که آن مرغ با او به سخن درآمد و گفت ای اسکندر' زمین را به سفر پیمودی بتوفیق خدای تعالی. اسکندر گفت تو چه مرغی؟ مرغ گفت بدان که مرا سیمرغ خوانند و تباران و جدان من اینجا مأوی داشته‌اند و این درختان را خدای عز و جل پیش از آدم آفریده است... .» (داراب‌نامه ' ۱۳۴۶: ج ۲ ' ۵۷۷)

در جایی دیگر از داراب‌نامه در داستان اسکندر باز از مرغی سخن رفته که سخنگو است.**«...اسکندر عجب داشت از آن حدیث مرغ. گفت منم اسکندر و بدین جای از بهر آن آمده‌ام تا اینجا را زیارت کنم و ببینم. آن مرغ گفت که تو ایشان را نتوانی دیدن که ایشان فرشتگانند. اسکندر گفت اگر ایشان فرشتگانند ایشان را بدین کوشک و منظر چه حاجتست؟ آن مرغ گفت که این شارستان‌ها نخست آدمیان داشتند' اکنون فرشتگان دارند. اسکندر گفت من از اینجا نروم تا ایشان را نبینم. مرغ گفت اگر نروی پشیمان شوی... .» (همان: ج۲ ' ۴۵۰)**

۵-۴- مار و اژدها

مار مظهر مجسم نیروی حیاتی متعارض‌نما و اصل پخته شدن و به کمال رسیدن هر چیزی است و از این‌رو رمز استعلاء به شمار می‌رود. در داراب‌نامه‌ی طرسوسی' مارانی را می‌بینیم که سخن می‌گویند و گروهی اهریمنی و جمعی ایزدی هستند:

« طمروسیه اندرین اندیشه بود که از آن پس کوه دو مار پیدا شدند و بر وی سلام کردند و خدمت نمودند و گفتند ای آدمی‌زاده' ما به عذر خواستن تو آمده‌ایم و آنچه از شفقت که تو به جای فرزند ما کردی' که فرزند ما را از کشتن برهانیدی؛ و طمروسیه از آن

ماران بترسیده بود و لیکن چون دید که سخن نیکو می‌گویند پاره‌یی ایمن‌تر شد و از ایشان پرسید که فرزند شما که بود؟ آن ماران بگفتند آن مار سپید فرزند ما بود که ازین دریا برآمد. در پیش تو بخفت و دشمن وی بیامد و قصد وی کرد تا وی را بکشد. خدای عزّ و جلّ تو را توفیق داد تا فرزند ما را یاری دادی و آن دیو را بکشتی. طمروسیه چون این سخن بشنود به تعجب فرو ماند و گفت شماچه خلقانید وآن مار دیگر از کدام قوم بود؟ آن ماران گفتند ما از جمله پریانیم و ولایت ما دور است و لیکن آن مار سیاه که تو او را بکشتی آن دیو بود و جای ایشان در پس کوه است... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶:ج۱، ۱۸۸- ۱۸۹)

مار، در آثار حماسی و اسطوره‌های جهان دو ویژگی دارد. به دو صورت مثبت و منفی ظاهر می‌شود. یک جا، نماد شر و بدی و جای دیگر، نماد خیر و خوبی است. و آنجایی که نماد شر و بدی است به صورت دیو سیاه ظاهر می‌شود که پهلوان تلاش می‌کند آن را از بین ببرد. مار نماد آب و خرد و جاودانگی است و دین مارپرستی وجود دارد.

گرچه گاهی واژه‌ی «مار» با واژه «اژدها»، در شاهنامه به طور آمیخته استفاده می‌شود، اما ماهیّت آنها با هم تفاوت دارد. همانگونه که اژدها دو جنبه دارد هم جنبه مثبت و هم جنبه منفی. اما مار در «شاهنامه» تقریباً صد در صد جنبه منفی دارد. این جانور سمبل موجود شوم و شرور بوده، با اهریمن رابطه دارد و مظهر خطر و بلا و اضطراب و ناپاکی و دیوانگی است. تنها امتیاز مار، باهوش بودن است.

در افسانه‌پردازی سراسر جهان، به جز چین، اژدها نمودار نیروهای پلید و ناپاک است. اژدها آب را از بارور کردن بازمی‌دارد و می‌خواهد خورشید و ماه را فرو برد. برای اینکه جهان بماند اژدها باید نابود شود. این مفهوم اساطیری به عنوان نیروی اصلی اهریمن و به گونه‌ی دشمن آفرینش در دین‌ها و ادبیات گوناگون پیدا شده است و امروزه به یاری دانش جانورشناسی و باستان‌شناسی و نیز به یاری حفاری‌های بی‌شمار می‌دانیم که اژدهایان نه تنها مفهومی اساطیری و افسانه‌ای نبوده‌اند، بلکه واقعاً وجود داشته‌اند.

«...طمروسیه چون این سخن بشنود به تعجب فرو ماند و گفت شما چه خلقانید و آن مار دیگر از کدام قوم بود؟ آن ماران گفتند ما از جمله پریانیم و ولایت ما دور است و لیکن آن مار سیاه که تو او را کشتی آن دیو بود و جای ایشان در پس کوه است و آن اژدهای بدین عظیمی که سر ازین کوه برکرد و از این دریا آب خورد، آن اژدها نیست

آن دیوست که خویشتن را بر مثال اژدها کرده است و مهتر این دیوانست... .»
(داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج۱ ' ۱۸۹)

می‌توان اشاره کرد به این نکته' «اژدها» بر اساس گزارش نویسنده‌ی داراب‌نامه' بیشتر در کوه ظاهر می‌شود و این موضوع پندار دکتر فریدون جنیدی را که معتقد است در واقع آتش‌فشان است' تقویت می‌کند.

۵-۵- پریان

در اوستا موجودی اهریمنی است که از او به عنوان زنی زیبا و فریبکار یاد شده که با پنهان و آشکار شدن پی‌درپی و تغییر شکل‌های گوناگون مردم را می فریبد و به بیراهه می کشاند. در هفت‌خوان‌های رستم و اسفندیار زنی زیبا و آراسته است که رود می‌نوازد و پهلوانان را به شادکامی دعوت می‌کند، ولی دو پهلوان این اهریمن را می‌شناسند و او را می‌کشند.

برخی از عوام ایران جایگاه پریان را که عبارت است؛ از چشمه‌سارها، چاه‌ها، پاکنه‌ها و پلکان آب انبارها' اصطلاحاً «فاضل» می‌نامند. شایان توجّه است که در بیشتر مکان‌های فاضل رطوبت هست؛چنان‌که‌گویی پری به گونه‌ای با آب و رطوبت پیوند دارد. در اعتقادات ایرانیان باستان نیز جاری شدن آب‌ها و رویش گیاهان به گونه‌ای با پری در ارتباط بوده است.

در داستان‌های فارسی نیز جایگاه پریان یا در چاه است، یا در دریاست، و یا در نهر و چشمه به سر می‌برند و به آبتنی و شست‌وشوی مشغولند. در بخشی از داراب‌نامه‌ی طرسوسی با انسان‌های آبی روبه‌روییم و از جمله زنی آبی که بسیار زیباست و قهرمان‌داستان‌دل‌باخته‌اوست‌وباهم‌ازدواج‌می‌کنند. شاید این زن آبی همان«پری دریایی» باشد که ظاهراً اصل و نسب ایرانی ندارد و از اساطیر یونان و روم به فرهنگ ایرانی وارد شده است. به هر حال، در داستان‌های فارسی همیشه هم جایگاه پریان در آب نیست.گاه نیز در زیرزمین پنهان‌اند که البته در آنجا نیز رطوبت هست. در برخی از داستان‌ها هم جای آن‌ها در کوه قاف یا نزدیک به آن ذکر شده است.

مطابق با آنچه در زبان و ادب فارسی آمده است، پریان از دیدگاه انسان‌ها پنهان‌اند، به سرعت در حرکت‌اند، بال و پر دارند، در هوا پرواز می‌کنند و پیش از آنکه به زمین فرود آیند، دود و ابر در آسمان پدیدار می‌گردد. چهره آنها مانند آدمی است اما اندامشان در داراب‌نامه‌ی طرسوسی به مرغ و پاهایشان در اسکندرنامه به چهارپایان شبیه است که در

این صورت با سانتورها یا قنطورس‌ها (Centaurus) در اساطیر یونان و روم همانندند. برخی از پریان با آدمیان همزادند و چهره‌ی آنان همانند چهره‌ی انسان همزادشان است.

۵-۵-عفریت: عفریت یا عفریته همان ابلیس است. گرچه معنای عام‌تری نیز دارد: عفریت به معنای فرد گردنکش و خبیث نیز گفته شده است.

«...کوه‌آسا روی بدان قوم کرد و گفت شما را چه بود و این که بود؟ یکی گفت عفریت بود' یکی گفت جادو بود و هیچکس بجای نیاورد که او که بود. کوه‌آسا گفت اگر دیوست یا جادوست ما با او بر نیاییم که ممکن نباشد... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج۱ ' ۳۱۵)

۵-۶- غول

غول‌ها یکی از موجودات افسانه‌ای در فرهنگ‌های گوناگون هستند. غول‌ها را معمولاً با پیکری بسیار بزرگ تصور می‌کنند. غول‌های افسانه‌ای وسیله‌ای برای ترساندن کودکان هستند و درشاهنامه‌ی فردوسی آمده که رستم غولی را کشته است.

«...و یک هفته روز و شب بخسبند و کس مر کس را زیان نکند و همه پرهیزگارند و پارسا. اسکندر بر ایشان دعا کرد و از آنجا یکماه دیگر برفت تا به بیابانی رسید صعب و پر غولان و درندگان. اسکندر همچنان می‌رفت تا به تاریکی رسید. فرمود تا لشکر بر یکجای‌فرودآمدند....»(داراب‌نامه'۱۳۴۶:ج۲: ۵۹۲)

۵-۷- سروش

سروش' پیک ایزدی' در شاهنامه فردوسی همانند جبرئیل مسلمانان است که در موارد متعدد در خواب و بیداری بر افراد ظاهر می‌شود و هر بار شکلی خاص دارد' ولی در عمل او که از محبوب‌ترین چهره‌های آیین زرتشتی و نماینده‌ی حضور اهورامزدا در همه جا هست' در دست فردوسی به صورت پیک خاص ایزدان یگانه درمی‌آید و به همین جهت' اگرچه مخاطبان او متفاوتند' امّا او همیشه درخواست‌های الهی را مطرح می‌سازد.(رستگار فسایی' ۱۳۸۸:۵۰ - ۴۹)

سروش فقط یکبار در داراب‌نامه به کار رفته آن هم جایی که داراب زخمی شده بود و در غار پناه گرفته بود سمنداک و یارانش به دنبال او به غار وارد می‌شدند و یک نیروی جادویی آنها را بیرون می‌انداخت و داراب در غار با زاهدی رو به رو می‌شود که زاهد به کرانه دریا می‌رود و آواز می‌دهد که امانتی را در دست توست باز گرداند. که روزی‌خواره آن آمده است در همین زمان ماهیی سر از آب بیرون می‌آورد و حقه‌یی را که در دهان

داشته' به او می‌دهد. بعد زاهد آن امانتی را به داراب می‌دهد داراب به او می‌گوید از کجا میدانی که آن روزی‌خواره' منم؟ زاهد گفت که سروش را در خواب دیدم که به من گفت که فردا روزی‌خواره این امانت می‌آید.

سروش در خواب ظاهر می‌شود. در خواب است که حقایقی را برای پهلوان آشکار می‌کند.

«...این بگفت و برفت [و گفت این آینده که خواهد آمدن داراب ابن اردشیرست] بعد از آن کس به اینجا نرسید مگر تو که دارابی. داراب گفت تو چه میدانی که روزی‌خواره این منم؟ زاهد گفت دوش به خواب بودم' دیدم سروش را که مرا گفت فردا روزی‌خواره این آید' به وی دهی' این بگفت و برفت... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج ۱ ' ۸۱)

به غیر از این موارد' در جلد یک داراب‌نامه سخنی از بتی سخنگو به میان آمده و همچنین از جانوری سخن به میان آمده که در قعر دریاست و هر موجود مرده را در دریا می‌بلعد. و در جایی دیگر از جانوری سخن به میان آمده که اندامی مانند اندام آدمی دارد و گوش‌هایش مانند گوش خر و دارای سم‌هایی مانند سم گوسفند می‌باشد...

«...زمانی که عبقرهود' فصطلیقون را به جای داراب کشت داراب از کشتن او بسیار غمگین شد و گفت ای دریغا که طمروسیه را این آرزو بود که پدر و مادر خود را ببیند. اکنون به حکم خداوند این پادشاه کشته شده و دختر خود را ندید. گفت حکم' حکم خداست.... باز به نزدیک آن بت رفت و از او هر سخنی پرسید جواب باز یافت' و برخاست و در کشتی نشست و روی به جزیره نهاد و خواست که فصطلیقون را به لشکرگاه برد که از آن صورت سنگین آواز آمد که او را به دریا فروگذار که اگر نگذاری تو غرق گردی' که صد سالست که جانوری پیش هیکل نشسته است و چشم نهاده تا فصطلیقون را بخورد' او را خدای تعالی روزی آن جانور کرده است. داراب که این بشنید برخاست' فرو ماند و فصطلیقون را از آن هیکل بیرون آورد و بدان دریا فرو انداخت. هنوز تمام بر روی آب فرو نرسیده بود که آن جانور سر از آب بر کرد و فصطلیقون را فرو خورد و به قعر دریا رفت و داراب نیز روی به لشکرگاه خود بنهاد... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج۱ ' ۲۳۹)

در جای دیگر از داراب' اشاره به مرغی شده که زاهد در خواب' داراب را به دیدن او بشارت می‌دهد که وقتی از خواب بیدار شدی مرغی را می‌بینی چون گندنا سبز' و چشم و منقار و پایهای وی سرخ' و پیش سینه و روی سپید' و دستارچه‌یی از حریر سپید در پای او بسته است که وقتی دست دراز کنی و آن دستارچه را بگیری' آن مرغ پریدن

می‌گیرد. وقتی که سخن زاهد تمام شد داراب از خواب بیدار شد. و در حالت بیداری آن مرغ سبز را بدید' با همان نشانه‌هایی که زاهد در خواب به او گفته بود. و داراب دست دراز کرد و آن دستارچه را استوار بگرفت و چشم فراز کرد و پایها برکشید. مرغ در هوا شد و او را می‌برد. طمروسیه دید آوازی به گوش وی آمد که: **داراب دست از آن مرغ بدار که آن نه مرغست' آن گماشته خدایست عزّ و جلّ. و زود داراب دست از او برداشت' آن مرغ بپرید و ناپیدا گشت...(داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج ۱ ' ۱۱۷- ۱۱۶)**

موجودات عجیب‌الخلقه در داراب‌نامه بسامد زیادی دارند به عنوان مثال در قسمتی از داراب‌نامه اشاره شده که طمروسیه و مهراسب به جزیره‌ایی می‌رسند که در آن جزیره درختی است که موجوداتی بر روی آن درخت می‌زیند که این موجودات کف پای آدمی را می‌لیسند. چنانکه کیمخت پای را از بین می‌برند و راه نمی‌توان رفت ...«**...چون ساعتی بر آمد آن مرد از کاخ فرود آمد و در کاخ بگشاده' آن مهتر ایشان از در کاخ در آمد و چهار فرزند با وی' روی چون روی آدمی و دست و پای' و لیکن همه اندام ایشان موی بود و موی سپید چون کافور. و لیکن مادر ایشان زرد بود.. .**» **(داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج۱ ' ۱۶۳- ۱۶۲)**

۶-عناصر طبیعت

طبیعت' صاحب سرگذشتی انسانی است' به بیانی درست‌تر می‌توان گفت که طبیعت' به علت تجلی قدرت و تجلی قداست' تبدل مزاج می‌یابد که حاصلش اسطوره‌مندی است.(الیاده' ۱۳۷۲: ۳۴۵)

توصیف‌های طبیعت در شاهنامه رنگین' ولی درگرفتنی و دریافتنی(ملموس و محسوس) است. فردوسی غالبا برای عوض کردن صحنه' در یکی دو بیت توصیفی از برآمدن و فرو رفتن خورشید و ماه می‌آورد' یعنی از طبیعت به عنوان تکنیکی برای کار خود بهره می‌گیرد و این توصیف‌ها نیز در بسیار جاها درخور با داستان' حماسی توصیف شده‌اند. بورا(Bowra)در پژوهش خود نشان داده است که در توصیف طبیعت در حماسه‌ها' در تن عناصر طبیعت جان دمیده می‌شود. در شاهنامه نیز عناصر طبیعت مانند انسان دارای جان هستند و با یکدیگر به سخن در می‌آیند و بسته به اینکه داستان' خوش‌فرجام یا بدفرجام باشد' آنها نیز شادمان یا اندوه زده‌اند. (خالقی مطلق' ۱۳۸۶: ۵۶)

توصیف طبیعت در داراب‌نامه بسیار بازتاب داشته است. بیشتر مربوط به برآمدن شب و روز می‌باشد. عناصری مانند کوه، دریا، آسمان، زمین، باد، باران، خاک، آب و آتش و... در داراب‌نامه بسامد زیادی دارند.

۶-۱-آسمان

آسمان پیش از هر گونه ارزش‌گذاری مذهبی سماوات، برتری و اعتلای خود را آشکار ساخته است آسمان، تنها به یمن وجودش«رمز»استعلا، قدرت و سکون و ثبوت است. وجود دارد، زیرا بلند و رفیع است، بی‌کران و بی‌حرکت و نیرومند است. (الیاده، ۱۳۷۲:۵۸)

آسمان که در آثار حماسی کاربرد فراونی دارد جایگاه مقدسی است، زیرا جایگاه خدایان و قدسیان به شمار می‌آید که پهلوان هر گاه با مشکلاتی و رنج‌هایی روبرو می‌شود روی به آسمان می‌کند گریه و زاری و مناجات می‌کند. که این موضوع بارها در داراب‌نامه تکرار شده است.

واژه‌ی آسمان در داراب‌نامه زیاد به کار رفته است به عنوان مثال:

«...افلح حذیفه نخستین لگدی بر پهلوی داراب زد و تیغ برآورد تا بروی زند. داراب روی از خاک برداشت، افلح حذیفه ابن عامر را دید بر زبر سر او ایستاده، روی به آسمان کرد و بنالید. از آنجا که قدرت خداوندست بادی سهمگین برآمد چنانکه همه مردان از پای درگشتند و افلح حذیفه به روی اندرافتاد... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج۱، ۵۵)

۶-۲-زمین

زمین که به یک معنا، پایه و اساس کیهان محسوب می‌شود، دارای گرایش‌های عدیده‌ی مذهبی است. جفت خدایان آسمان و زمین از جمله ترجیع‌بندهای اساطیر عالم است. در بسیاری اساطیر که آسمان نقش خدای برتر را داشته یا دارد، زمین، همسر وی نموده شده است.(الیاده، ۱۳۷۲: ۲۳۸)

«...اسکندر گفت راست می‌گویی، خورشید را صد و بیست بار هم‌چند دنیاست او را یک روزه راهست. افلاطون گفت خدای ما را زمین‌هاست در پس کوه قاف که هرگز آن زمین‌ها آفتاب را ندیده‌اند و همه سال آنجا شب بود که هرگز روز نبود. اسکندر از آن عجب داشت و هر سخنی پرسید، و از آنجا روی به سوی نوط نهاد... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج۲، ۳۴۰)

۶-۳-کوه

کوه به آسمان نزدیکتر است و به همین علت صاحب قداست دوگانه‌ای است؛ از سویی ٬ از رمزپردازی فضایی علو و رفعت(«بلندی»٬«عمودی٬ قائم»٬«برترین»و غیره)بهره‌مند است٬ و از سویی دیگر٬ علی‌الاطلاق قلمرو تجلیات قداست آثار جوی٬ و به این اعتبار٬ اقامتگاه خدایان است در همه‌ی اساطیر٬ کوه مقدسی هست که نسخه‌ای کمابیش با نام و نشان و شناخته از المپ(Olympe) یونانی است٬ کوه غالباً٬ نقطه تلاقی آسمان و زمین٬ و بنابراین«مرکز»٬ نقطه‌ای که محور عالم از آن می‌گذرد. جایی آکنده از قداست٬ محلی که گذر از هر منطقه کیهان به مناطق دیگرش در آنجا واقعیت می‌یابد٬ تلقی شده است. کوه از این‌رو که نقطه تلاقی آسمان و زمین است٬ در«مرکز عالم»واقع است و به یقین٬ مرتفع‌ترین نقطه زمین است.(الیاده٬ ۱۳۷۲: ۱۰۶-۱۰۷)

«...اسکندر گفت هر کرا آلت کارزار است درشوید. آن همه پای در نهادند و نعمت هر چه ببایست در آنجا نهادند و آن زنان را گفت که شما هم برین جزیره بباشید و دین اسلام همی‌ورزید و از دین برمگردید. آن زنان را بدرورد کرد و یکی را بر ایشان امیر کرد هم از آن قوم٬ از آن یاقوت‌ها درم سنگی بر نگرفت مگر خوردنی٬ تابوت مهابیل در کشتی نهادند و روی به دریا کردند و برفتند و کشتی‌ها در دامن کوه ببستند و همه قوم به بالای آن کوه برآمدند که کان‌های یاقوت بود و نظاره می‌کردند... .» (داراب‌نامه٬ ۱۳۴۶: ج ۲ ٬ ۳۳۶)

در بیشتر آثار حماسی به ویژه در داراب‌نامه٬ کوه جایگاه ویژه‌ایی دارد از ارزش و والایی بسزایی برخوردارست. و جایگاه اشیاء ارزشمند است و حتی موجودات شگفت‌انگیز هم بیشتر از دامنه کوه بیرون می‌آیند. در واقع کوه جایگاه امنی برای پناه گرفتن قهرمانان به شمار می‌آید. جایگاه موجوداتی مانند دیوان٬ اژدها٬ موجودات افسانه‌ایی بیشتر در میان کوه‌ها می‌باشد.

۶-۴-خورشید

خورشید٬ مظهر مجسم نیروهای آسمانی و زمین است٬«پدر بشر» نامیده شده است. خورشید از بطن زمین یا از ژرفای دریا سر بر می‌کشد و در جهان غیب٬ ناپدید می‌گردد. در کیش‌های بیشمار خورشیدپرستی٬ لحظات اسرارآمیز و ناپیدایی ناگهانیش٬ مواقع سجده و عبادت خورشید است. خورشید در بعضی مناطق٬ رمز بیمرگی و رستاخیز است. (دوبوکور٬ ۱۳۸۷: ۸۱-۸۰)

«...اسکندر پیش بزرگان لشکر حکایت کرد و گفت که نگاه کردم و فرشتگان دیدم که چرخ فلک می‌گردانیدند و بانگی هول ازو می‌آمد. من از هول بترسیدم و هوش از من برفت. زمانی بود که به هوش آمدم. فرشته‌یی گفت خدای عزّ و جلّ مرا فرستاده است تا تو را نگاه می‌دارم به فضل حق و اگر نی تو و اسپ تو چون اَنگِشت شده بودید از هیبت خورشید... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶:ج۲ ، ۵۸۸)

خورشید در باور پیشینیان، توده‌ای از آتش زاینده است که مرگ را نابود می‌کند و خود، پایدار می‌ماند. در بندهش، از خورشید با عنوان«خورشید بی مرگ اروند اسب» یاد شده است.**«...چون آن شب تیره به پایان آمد و رایت روز را برافراشتند و خورشید درخشان قصد تخت زمرد آسمان کرد، مردان اسکندر نگاه کردند، اندر همه لشکر پای نهادن را جای نبود... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج۲ ، ۱۸۹)**

۶-۵-ماه

ماه، سرور هر چیز زنده و راهنمای حتمی مردگان است، بافنده رشته همه‌ی سرنوشت‌هاست. بیهوده نیست که در اساطیر، به صورت عنکبوتی عظیم تصور شده، و نزد بسیاری اقوام، این تصور را باز می‌توان یافت. (الیاده، ۱۳۷۲:۱۸۲)

«...آن همه بارها بار کردند و اسپان را زین کردند و روی به کناره‌ی آب آوردند و برفتند و نماز خفتن به نزدیک هامرپال آمدند. گفت چندانی صبر کنید که ماه برآید که اینجا نتوانید آتش افروختن که لشکر ما را بوبینند. چون ماه برآمد و جهان روشن شد هامرپال گفت که اکنون بگذرید تا بگذریم... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج۲ ، ۱۵۶- ۱۵۵)

۶-۶-طوفان

طوفان با سه شب محاق و«مرگ»ماه، مطابقت دارد. طوفان، مصیبت عظیمی است، اما هرگز پایان کار جهان نیست، چون تحت تأثیر ماه و آب‌ها، یعنی به اقتضای واقعیاتی که علی‌الاطلاق زاینده و زاینانده و مجدد حیاتند، حادث می‌شود. طوفان از این‌رو مخرب است که«اشکال» فرسوده و بی‌توان شده‌اند؛ اما همواره بشریت و تاریخ نوینی، در پی‌اش می‌آید. (الیاده۱۳۷۲، ۱۶۶)

در دو جلد کتاب داراب‌نامه که مورد بررسی قرار گرفت سخن از طوفان به میان نیامده است ولی در چند جای سخن از بادی سهمناک آمده است...**«...همای گفت ای ناجوانمرد، شرم نداری که دستهای مرا می‌بندی! چه جرم کرده‌ام؟ کوه‌آسا او را سر برهنه کرد و به شهر درآورد. همای روی به آسمان کرد و گفت ای آفریدگار عالم و عالمیان و ای پاک بی‌عیب و ای قادر بر کمال و ای قاهر بی‌همتا جل جلاله، می‌دانی و می‌بینی که این بی‌ادب بر من چه ستم**

می‌کند. هنوز این مناجات نکرده بود که ابری برآمد و بادی سهمناک برخاست و رعد غریدن آغاز کرد و برق جستن گرفت و ایشان همای را از سوی شهر برگردانیدند و روی بر لشکرگاه قیصر آوردند تا همای را به نزدیک قیصر برند... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶:ج۱ ، ۳۱۰)

۶-۷-آب

منازل ماه در آب تأثیر دارد بدین معنی که جزر و مد بر اثر جاذبه ماه صورت می‌گیرد و بارندگی نیز با ماه مربوط است چون با تغییرات ماه، غالبا باران می‌بارد. (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۵۳)

گذشتن از آب در اساطیر ایرانی اهمیت خاصی دارد. اغلب قهرمانان پیش از دست یافتن به موفقیتی بزرگ، از آب می‌گذرند. این شاید در اصل بر این پایه استوار باشد که با هر بار از آب گذشتن، تولدی تازه وقوع می‌یابد. آب با زهدان مادر مربوط است و هر تولد تازه‌ایی پاکی، تقدس و قدرت تازه‌ای است. هنوز هم در موقع تقدیم هدیه‌هایی که از سفر می‌آوریم می‌گوییم «هدیه‌ای از آب گذشته است. » (بهار، ۱۳۸۷ : ۲۶۰)

آب، جسم و جان را در برابر گزندهایی که از بیرون و درون به انسان می‌رسد، در امان نگه می‌دارد. در داستان رستم و سهراب در شاهنامه، هنگامی که رستم در بار اول کشتی گرفتن، از سهراب شکست می‌خورد، به آب پناه می‌برد و در آن، سر و تن می‌شوید و نیرویی تازه می‌یابد. رستم با نیروی بر گرفته از آب، بار دوم، سهراب را بر زمین می‌زند. **«...بوران‌دخت یکی را دید که در میدان آمده بود و جولان می‌کرد، از آن هندو بپرسید که نام او چیست و او کیست؟ سنگهره گفت او آن دشمن منست که زن مرا برده است. اکنون ای بوران‌دخت برین گاو من بنشین تا تو را از آب بگذرانم. بوران‌دخت گفت که من دوش از این آب بگذشته‌ام که مویی بر اندام من تر نشده است و ایزد تعالی مرا به قدرت نگاه داشته است... .» (داراب‌نامه، ۱۳۴۶: ج ۲ ، ۱۹۰)**

۶-۸-سنگ

سنگ در وهله‌ی اوّل چیزی است که همواره عین خود است، و عین خود می‌ماند، پایدار و باقی است، و مهمتر از همه اینکه زخم و ضربه می‌زند. (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۱۵)

خود سنگ به عنوان ذاتی مادی، مورد پرستش نیست، بلکه روحی که بدان جان می‌بخشد، و رمزی که سنگ را مخصوص و ممتاز گردانیده و مقدس کرده است، سجده می‌شود. (همان:۲۱۸)

«....داراب می‌نگریست' ساعتی نیک آمد' آنگاه آن سنگ‌ها را از آن کرانه دریا برداشت و در برابر آن دو سنگ پاره بداشت' در چشم داراب نیک حقیر نمود. داراب گفت این را چه خواهم کردن؟ او پنداشت که مگر گوهر است. داراب هر دو سنگ را در دریا انداخت' در ساعت دو ماهی سر از آب برآوردند و آن هر دو سنگ را فرو خوردند. داراب گفت دریغا' این چیز قیمتی بوده است و من ندانستم! داراب در این اندیشه بود که ناگاه سلیطون سر رسید و گفت ای داراب چرا آن امانت عزیز را در آب انداختی؟ داراب گفت این چه بود؟ سلیطون گفت این آن دو سنگ بود که آدم از بهشت بیرون آورده بود و به دست هر فرزندی داده بوده است تا آنگاه که به دست کیخسرو افتاد؛ که هر که این سنگ نگاه داشتی به برکت این سنگ هر چه از خدای بخواستی بیافتی... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج۱ ' ۸۲)

۶-۹-نباتات

درخت' رمز کیهان است؛ الوهیت' درخت‌نما متجلی می‌شود؛ باروری و نعمت و توانگری و بخت و اقبال و تندرستی' و در مرحله‌ای برتر' بیمرگی و جاودانگی و جوانی جاوید' در گیاهان یا درختان تمرکز یافته‌اند؛ نژاد بشر از نوعی گیاه مشتق است؛ حیات آدمی وقتی به مکر و نیرنگ پیش از وقت قطع شد' در اشکال نباتی' پناه می‌گیرد. (الیاده' ۱۳۷۲:۲۹۳) بدیهی است که پیدایش گیاه و سبزه' نمودگار مرحله زمانی نو است؛ زندگی نباتی' هربار' دوباره زاده می‌شود« از نو آغاز می‌گردد.

«....طمروسیه با خویشتن گفت این چه آوازست بدین عظیمی! برابر آن آواز برفت' درختی دید که تنه این درخت در آغوش بیست مرد درنیامدی و بر آن درخت شاخ‌های بسیار بود و آن درخت را برگی بود چون سپری و از آن آواز واق واق می‌آمد... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج ۱ ' ۱۶۹)

عناصری که در طبیعت وجود دارد در آثار حماسی زیاد به کار رفته است عناصری که از آنها به عنوان عناصر اربعه یاد شده در اثر ابوطاهرمحمدطرسوسی به نام داراب‌نامه زیاد به کار رفته است.(آب' آتش' خاک' باد)

اسناد زروانی از آتش و باد به عنوان عناصر نرینه و از آب و خاک(زمین) تحت عنوان عناصر مادینه' نام برده‌اند.« در آیین میترا نیز مقام مهّمی به این چهار عنصر تفویض شده و مطابق عقاید مهری' مشرّفان که از ابواب هفتگانه‌ی سیارات به طریقی نمادین عبور می‌کنند' باید از این چهار عنصر درگذرند و در نقش برجسته‌ای که ولادت میترا را به نحوی نمادین نمایش می‌دهد.

۶-۱۰-خاک

در آثار حماسی جنبه قدسی خاک در نظر گرفته می‌شود همان‌گونه که امروزه آدمیان بر روی خاک خداوند را سجده می‌کنند و به عبادت مشغول می‌شوند این موضوع هم در آثار حماسی دیده می‌شود.

«...بوران‌دخت شاد شد و خدای عز و جل را شکر آورد و به نزدیک آن چشمه آمد و دست و دهان بشست و طهارت پاک ساخت و به عبادت مشغول شد. و آنگاه روی بر خاک مالید و بگریست و گفت خداوندا بنده‌یی‌ام از کمترین بندگان درگاه تو' مرا فریادرس که پدرم را کشتند و قصد جان من نیز کرده‌اند' تو مرا دست گیر که دستگیر درماندگان تویی... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج۱ ' ۴۷۱)

«...داراب گفت ای شیخ دعایی کن تا این خون باز ایستد که مرا بیش طاقت نماند و بیم آنست که هلاک شوم. زاهد پاره‌ایی خاک به داراب داد و گفت بربینی دار و برکش. همچنین کرد' در ساعت خون باز ایستاد. زاهد گفت وقت رفتن منست' برخیز تا بکرانه دریا رویم و آن امانت به تو دهم... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶:ج۱ ' ۸۱- ۸۰)

-باد: «باد»' در اوستا به صورت«وات» و در پهلوی «وات» و در فارسی «باد» گفته می‌شود' هم باد و هم ایزد باد است.

در بندهشن از باد به عنوان هیجدهمین آفریده‌ی هرمزد' سخن رفته است.(فرنبغ دادگی' ۱۳۶۹: ۳۷) «در متون مانوی' باد را یکی از پنج عنصر ظلمانی(شر) می‌دانسته و در تورات از آن به عنوان عامل مرگ' یاد می‌شود: «اینک باد شدیدی از طرف بیابان آمد' چهار گوشه خانه را زد و بر جوانان اوفتاد که مردند» در اساطیر بین‌النهرین شاهد تأثیر باد در برآشفتن آب«دریا» هستیم.» (زمردی' ۱۳۸۲: ۱۲۵)

«...هم اندر زمان میغ و باران و باد به جادویی به سوی لشکر اسکندر پدید آورد و باران بارید و رعد می‌غرید و برق می‌جست و سپاه اسکندر در زیر پوستهای کشف بودند... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج ۲ ' ۴۸۹)

۶-۱۱-آتش

آتش' نمادی اسطوره‌ای است که در لایه‌های زیرین خود اندیشه و خرد را پنهان کرده است. آتش همواره در فرهنگ ایرانی مانند بسیاری از فرهنگ‌های دیگر عنصری مقدّس و آسمانی است. امّا یکی از دلایل والایی آتش پیوند آن با اندیشه است' آتش را اهورامزدا آفرید. او آتش را از اندیشه و درخشش را از روشنی بی‌کرانه آفرید. (موسوی و خسروی' ۱۳۸۹: ۱۵۱)

آتش و آب در اساطیر و باورهای ایرانیان' همواره رمز پاکی و قداست بوده است. این دو گوهر در اساطیر ایران' مقدس شمرده شده‌اند و گاهی دارای سرچشمه‌ای آسمانی پنداشته شده و با جاودانگی پیوند یافته‌اند؛ پالایندگی' ایستادگی در برابر مرگ' نابودکنندگی اهریمن و نیروهای اهریمنی و دور کنندگی بیماری و گزند' مهمترین ویژگی‌هایی هستند که برای این دو گوهر می‌توان در نظر گرفت.

«...بوران‌دخت که آن بشنید پنداشت که آن گوشت اسکندر و همارپال و ارسطاطالیس است' آتش بر سر او برآمد و آن گوهر بزرگی در وی کار کرد' بر خویشتن خروشید و آن چوب بر گردن نهاد... .» (داراب‌نامه' ۱۳۴۶: ج ۲ ' ۲۶۶)

نتیجه‌گیری

این پژوهش با موضوع بررسی مختصات حماسی داراب‌نامه‌ی طرسوسی' چندین مسأله را مورد بحث و بررسی قرار داد. به نظر می‌رسد داراب‌نامه‌ی طرسوسی از نظر مختصات سبک حماسی از قبیل کاربرد انواع جنگ‌افزارها و انواع نبرد و نوای رزم و... و حتی از لحاظ توصیف عناصر طبیعت به ویژه وصف طلوع و غروب خورشید تحت تأثیر شاهنامه بوده است.

جنگ‌افزارهای زیادی در داراب‌نامه به کار رفته‌اند؛ که از میان جنگ‌افزارها شمشیر' تیر و تیغ کاربرد فراوانی در این اثر داشته‌اند. یکی دیگر از مباحث مورد بررسی در داراب‌نامه' مبحث نبرد می‌باشد. بیشتر نبردهایی که در داراب‌نامه مشاهده می‌شود' نبرد تن به تن است. هم‌چنین نبردهای مشاهده شده در این اثر فقط میان اشخاص نبوده' بلکه نبرد میان انسان و موجودات دیگری مانند دیو و اژدها' خرس و... مشاهده می‌شود.

در آثار حماسی جنبه قدسی خاک در نظر گرفته می‌شود همانگونه که امروزه آدمیان بر روی خاک خداوند را سجده می‌کنند و به عبادت مشغول می‌شوند این موضوع هم در این اثر حماسی دیده می‌شود. بررسی مختصات این اثر نشان می‌دهد که داراب‌نامه از آثار

داستانی پهلوانی و عیاری است که رویدادهای غیرواقعی آن گاهی بیشتر از آن که برانگیزنده‌ی حس ملی و میهن‌خواهی باشد' سرگرم‌کننده است. اگرچه در جای‌جای این اثر می‌توان به نشانه‌هایی از فرهنگ و باورهای اقوام ایرانی دست یافت' در مقایسه با آثار حماسی برتر ادب فارسی' موجب خیزش فرهنگی نمی‌شود.

نفوذ و تأثیر عناصر دوره‌ی اسلامی و در هم آمیختگی مفاهیم ملی و مذهبی نیز در کم رنگ کردن بنیادهای اسطوره‌ایی و حماسی این اثر مؤثر بوده است.

منابع

۱- الیاده، میرچاده(۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان***. ترجمه جلال ستاری. تهران.

۲- بهار، مهرداد(۱۳۸۷). ***پژوهشی در اساطیر ایران***. تهران: آگاه.

۳- ----------(۱۳۷۷). ***از اسطوره تا تاریخ***. چاپ هفتم. تهران: نشر چشمه.

۴- ----------(۱۳۷۳). ***جستاری چند در فرهنگ ایران***. تهران: انتشارات فکر روز.

۵- خالقی مطلق، جلال(۱۳۸۶). ***حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی***، تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی – کانون فردوسی.

۶- ----------(۱۳۷۲). ***گل رنج‌های کهن***. به کوشش علی دهباشی. تهران: نشر مرکز.

۷- ده‌بزرگی، ژیلا(۱۳۸۸). ***مضامین حماسی در متن‌های ایران باستان و مقایسه‌ی آن با شاهنامه‌ی فردوسی***. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۸- دوبوکور، مونیک(۱۳۸۷). ***رمزهای زنده جان***. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

۹- دوستخواه، جلیل(۱۳۷۵). ***اوستا کهن‌ترین سروده‌های ایرانیان***. چاپ سوم. تهران: انتشارات مروارید.

۱۰-رزمجو. حسین(۱۳۸۱). ***قلمرو ادبیات حماسی ایران***. ۲ جلد. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۱-رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۸). ***پیکرگردانی در اساطیر***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۲-زمردی، حمیرا(۱۳۸۲). ***نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه‌ی فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر***. انتشارات: تهران.

۱۳-ستاری، رضا (۱۳۸۲) «داستان داراب در شاهنامه و داراب‌نامه»، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، شماره ۳۷، صص۱۷۲-۱۸۲.

۱۴-سرامی، قدمعلی(۱۳۸۸) ***از رنگ گل تا رنج خار(شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)***. تهران: نشر علمی و فرهنگی.

۱۵-شمیسا، سیروس(۱۳۷۳) ***انواع ادبی***. تهران: فردوس.

۱۶-----------(۱۳۸۷). ***نگاهی به تاریخ اساطیر ایران باستان(تقریرات مهرداد بهار)***. چاپ اول. تهران: علم.
۱۷-صفا، ذبیح‌الله(۱۳۷۸). ***حماسه‌سرایی در ایران از قدیم‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***. تهران: فردوس.
۱۸-طرسوسی، ابوطاهر محمد بن حسن بن علی بن موسی(۱۳۴۶). ***داراب‌نامه***، تصحیح دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۹-فرنبغ دادگی(۱۳۶۹). ***بندهشن***. به کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.
۲۰-کوپال، عطاالله و خوش‌پسند، دنیا(۱۳۹۰). ***فرهنگ جنگ‌افزار در شاهنامه فردوسی***. تهران: نشر داستان.
۲۱-موسوی، سیدکاظم و خسروی، اشرف(۱۳۸۹). ***پیوند خرد و اسطوره در شاهنامه***. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۲-نیکوبخت، ناصر و دیگران(۱۳۸۹). «ظرفیت‌های رمزی دارابنامه طرسوسی»، ***پژوهش‌های ادبی***، شماره ۲۸، صص: ۱۶۵-۱۸۹.

بررسی رد پای آیین های گذر در داستان جوذر ماهی گیر و برادرانش

دکتر محمدرضا شریف زاده[1]
کیوان خلیل نژاد[2]

چکیده

آیین‌های گذر (آیین تشرف) گونه‌ای تقریبا همه‌گیر از آیین‌ها هستند، که در بسترهای مختلفی از فرهنگ بشری جریان پیدا کرده‌اند. در جنبه‌های مختلف آیین‌ها گذر، ارتباط گریزناپذیری با متون مقدس و اساطیری مشاهده می‌شود. با از میان‌رفتن تدریجی ایمان به اثر بخشی این آیین‌ها، متون پیوسته به آن‌ها نیز کم کم از شکل سری و سحرانگیز خود خارج می‌شوند. با این همه باز هم می‌توان ردپای آیین‌های گذر را در ادبیات‌عامیانه، داستان‌های پریوار، متون اساطیری و حماسی و دیگر انواع ادبی مشاهده نمود. هزارویک شب به عنوان یکی از گنجینه‌های فرهنگ بشری معدن عظیمی از باورها و سنت‌ها را در دل دارد. در چنین متنی که طی قرون متمادی از فرهنگ‌ها و تمدن‌های متفاوت تاثیرپذیرفته ، تا شکل نهایی خود را بیابد، می‌توان نشانه‌های آشکار و پنهان فراوانی از آیین‌های گذر را شناسایی نمود. داستان جوذر ماهی‌گیر و برادرانش از جمله داستان‌هایی است که به خوبی گونه‌ای داستانی شده از آیین‌های گذر را نمایش می‌دهد. دراین داستان به وضوح می‌توان، مراحل سه گانه‌ی تشرف را در میان بافت داستانی روایت مشاهده نمود.

واژه های کلیدی: آیین تشرف، آیین گذر، هزارویک شب، داستان جوذرماهی‌گیر و برادرانش

۱-دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی،دانشکده هنر،واحد تهران مرکز M2_sharifzadeh1@yahoo.com
۲-دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، keyvan_khalilnezhad@yahoo.com

مقدمه

یکی از رویکردهای تحلیل و تاویل آثار ادبی، نگاه اسطوره‌شناختی به این متون است. این رویکرد هم امکان مقایسه ی ساختار آثار ادبی با اساطیر، و هم امکان تحلیل محتوایی آن آثار را فراهم می‌سازد.

متن حاضر از میان تمامی رویکردهای اسطوره شناختی، آن را برمی‌گزیند که«اسطوره را به مثابه‌ی امری در نظر می‌گیرد که بیش از هر چیز به دلیل پیوندهایی که با ادبیات دارد مهم است»(روتون، ۸۷: ۶)

یکی از مفاهیم کمتر مورد تردید در جهان اسطوره‌شناسی مفهوم آیین‌های تشرف است این مفهوم با نام‌هایی همچون«گذر»، «رازآموزی»، «رازآگاهی»، «راه‌ورسم آموزی»، «پاگشایی»، «نوآشنایی»، «آشناسازی»، «نوچه‌پذیری» و «آغازگری» به کارگرفته شده است(بلوک باشی،۸۷: ۳۵۸). این مفهوم برای اولین بار بوسیله ی زبان شناس و مردم نگار هلندی، فرانسوی تبار به نام آرنولد وان خنپ (۱۹۵۷-۱۸۷۳) در کتابی به نام مناسک گذار (passage Les rites de) (1909) طرح گردید. در آن اثر خنپ «نشان داد که الگوی گیاهی زایش،مرگ و باززایی در مورد ادوار و مراحل زندگانی انسان مورد تقلید قرار گرفته، بدین طریق که کودکان در آیین ها مرگی نمادین می‌یافتند تا به هیات بزرگسالی باززاده شوند»(روتون،۸۷: ۵۰). او نماسک گذر را شامل سه مرحله می‌داند.

۱- گسستن (Seperation) ۲-عبور، انتقال ،انزوا یا گذار (Transition) ۳-پیوستن ،اذغام یا پسا گذر(Aggregation) .

بعدها اسطوره شناسانی مانند جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزار چهره و میرچا الیاده در کتاب آیین ها و نمادهای تشرف این مفهوم را از دیدگاه روانکاوانه و دین پژوهانه مورد بررسی قرار داده اند.

حال پرسش این جاست که آیا می‌توان در میان داستان‌های هزارویک شب داستانی را یافت که نشانگر ، آن چه در آیین‌های گذر رخ می دهد، باشد؟ در صورت وجود چنین داستانی بخش‌های مختلف آن را چگونه می‌توان با مراحل مختلف این آیین‌ها تطبیق داده؟

پیشینه‌ی پژوهش

در ایران موضوع مناسک گذر بیشتر در کتب مربوط به مردم شناسی و انسان شناسی فرهنگی مطرح شده است در این آثار معمولا با اشاره به این مورد که اولین بار این مفهوم را آرنولد وان جنپ در سال ۱۹۰۹ بیان نمود و تبیین مراحل سه گانه ی تشرف، از این موضوع عبور می شود. بجز این موارد سه کتاب نیز منتشر گردیده که بطور اخص به آیین ها و مناسک گذر می پردازند. اولین آن ها نشانه شناسی مناسک گذر نام دارد که بوسیله ی دکتر مینو امیر قاسمی و فتانه حاجیلو در سال ۹۰ توسط نشر ستوده در تبریز منشر گردیده است. این متن سه گذر اصلی را مورد پژوهش قرار می دهد ۱-تولد ۲-ازدواج ۳-مرگ. کتاب ابتدا در بخش نخستین خود شرح مختصری از چگونگی اجرای آین آیین ها در شمال غرب ایران به خواننده ارائه می دهد، این بخش حاصل پژوهشی است که طی سال های ۸۴-۸۰ در دانشگاه تبریز صورت پذیرفته است. در بخش دوم به شرح و تاویل نمادهای موجود در این مناسک و به وجوه مختلف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، دینی و جادویی آن ها پرداخته شده است. کتاب با تعریف فرهنگ آغاز می شود و پس از آن تعریفی از مناسک و مناسک گذر ارائه می نماید. بخش اساسی کتاب را تحلیل نشانه شناسانه ی مناسک گذر تشکیل می دهد. کتاب دوم اثری است با نام آیین های گذر در ایران: بررسی تطبیقی آیین های ایرانی در حوزه های فرهنگی و جغرافیایی. این کتاب کاری است از محمد اسدیان و توسط نشر روشنان در سال ۸۴ در تهران منتشر شده است. کتاب بدون ارائه ی تعریفی از آیین های تشرف مصادیقی از آن ها را به شکل تطبیقی مورد بررسی قرار می دهد.

سومین کتاب متنی است با عنوان تحلیل مردم شناختی حج بر اساس مناسک گذر نگارش آن را علی سادئی نگاشته و نشرشلاک در سال ۸۶ در تهران آن را منتشر ساخته است. کتاب با نگاهی خلقت باورانه به مسئله مناسک، حج را بهترین و دقیق ترین مثال برای آیین های گذر می داند.

آیین‌های گذر

یکی از مهم ترین ابزارهای آیینی که بشر آن را همچون آستانه‌ای برای تغییرات مهم زندگی خود تعریف کرده است، آیین گذر (تشرف) نام دارد.« آیین تشرف، مجموعه‌ای

از اعمال و مناسک و آیین‌ها نمادین رایج در جامعه‌ها به ویژه جوامعه‌های آیین‌گرایِ سنتی که با گذر انسان از مرحله‌ای از حیات جسمانی یا فرهنگی و اجتماعی به مرحله ای دیگر همراه است.»(بلوک باشی، ۸۷، ۳۵۸) این آیین‌ها توصیف‌گر آداب و رسومی هستند که در مقاطع حساس زندگی نظیر تولد، بلوغ، پیوستن به گروهی تازه، زناشویی، مرگ و نظیر آن‌ها برگزار می‌شوند. کارکرد آن ها را می‌توان رسمیت بخشیدن به هرگونه تحولی در زندگی دانست. اهمیت آیین‌های تشرف تا این اندازه است که هریسون، نظریه پرداز انگلیسی نظریه‌ی اسطوره – آیین ، عقیده دارد آیین‌های اولیه کشاورزی و آیین‌های سالیانه همگی در ابتدا از سنخ آیین‌های تشرف بوده‌اند.

اصطلاح مفید و کاربردی « آیین‌های گذر» را آرنولد وان خنپ برای شرح آداب و رسومی که در مواقع حساس زندگی (بحران‌های زندگی) همانند، تولد، پیوستن به گروه تازه رسیدن به بلوغ اجتماعی، زناشویی، مرگ و ... برگزار می‌شود، ابداع کرده و آن را درسال ۱۹۰۹ در اثری تحت عنوان مناسک گذر مطرح نموده است.

وان خنپ، با در نظر گرفتن مشابهت های عمومی میان آیین‌های تشرفی که در موارد مختلف در جوامع بشری با فرهنگ های متفاوت اجرا می شوند. هدف اساسی این رویدادها را « قادر ساختن فرد به گذر از یک موقعیت تعریف شده به موقعیت دیگری که آن را نیز به خوبی تعریف شده است می‌داند.» (van gennep, 1960,p:3)

در این نگاه به طور کلی زندگی انسان به شکل سلسله‌ای متوالی از مراحل با آغاز و پایان های تکرار شونده و مشخص تعریف می گردد.

تقسیم بندی وان خنپ درباره‌ی آیین های گذر

وان خنپ با در نظر گرفتن تمامی الگوهای آیینی همراه با مناسک گذر در این مناسک سه مرحله‌ی اساسی را تشخیص داده است. طرح کلی او برای این آیین‌ها در سه مرحله یا تقسیم بندی فرعی شامل: آیین‌های جدایی (پیش‌گذر)، آیین‌های انتقال (گذر) و آیین‌های الحاق (پساگذر) بیان می‌گردد.

۱. مرحله جدایی یا گسستن (پیش گذر)

این مرحله با تفکیک و جداسازی فرد از زندگی پیشین آغاز می‌گردد. در این مرحله فرد یا گروهی از افراد از موقعیت، مرتبه و وضعیت زندگی که در آن قرار دارد جدا می‌شوند . در آیین‌های تشرف معمولا نوآموز با اعمال خشونت از خانواده و تعلقات زندگی کودکی

خود ربوده شده، اعمال خشونت در این مرحله، که زنجیروار به رفتارهای خشن‌تر در مرحله‌ی بعدی می‌انجامد، مقدمه‌ای را برای تغییر و دگرگونی اساسی در زندگی فرد فراهم می‌سازد. گذشته‌ی فرد باید از طریق مسیری بی بازگشت از او جدا شود.

۲. انتقال، جدایی گزینی (گذر)

دومین مرحله در طبقه بندی وان خنپ از آیین های گذر انتقال نام دارد. در این مرحله « پس از گسستن از وضعیت پیشین فرد یا گروه طی مراسمی سنگین و گاه طاقت فرسا که با توسل به نیروهای فوق طبیعی و نوعی ابهام و پیچیدگی عاطفی و روانی شدید همراه است از پایگاه قبلی خود گذر می کنند و به دنیای جدیدی وارد می گردند.» (رنجبر و ستوده ،84: ۱۵۵ - ۱۵۴) در این دوره نوآموز از تابوهای سخت رفتاری، گفتاری و تغذیه‌ای پیروی می‌کند. آن چه در این مناسک رخ می دهند شامل: ماندن در کلبه‌ی تشرف، شکنجه‌های طاقت فرسا، قطع عضو، آزمون‌های دشوار، آموزش اساطیر و باورهای ضروری، ختنه، خال کوبی، مرگ‌نمادین و... می‌باشد.

۳.پیوستن، الحاق (پسا گذر)

«پس از عبور از مرحله دوم فرد به پایگاه جدید اجتماعی‌اش پیوند می‌خورد در واقع پیوستن معرف مرحله ای است که جوان دوره‌ی کودکی را پشت سر می‌گذارد و با قبول مسئولیت‌های ناشی از بلوغ تبدیل به یک مرد می‌گردد.» (همان، ۸۴ : ۱۵۶)

آیین های گذر و ادبیات

پیرامون آیین‌های گذر فارغ از وابستگی‌های فرهنگی، قومی و تاریخی هر کدام از آن‌ها می‌توان خصوصیات مشترک تکرار شونده‌ای را شناسایی نمود. وجود همین خصوصیات و نمادهای مشترک است که سبب شده تا این مناسک از رخدادی محدود به زمان و مکانی خاص به پدیده‌ای عمومی مربوط به فرهنگ بشری تبدیل گردد. امروزه نیز که باور داشت مردم به آیین گذر بسیار محدود گردیده و عملاً حیات مستقل این مناسک از میان رفته است باز هم می‌توان عناصر فرمی عمومی موجود در آن‌ها را در قالب کارناوال‌ها بازی‌های دست جمعی و درون مایه‌های ادبی مشاهده نمود.

هنگامی که باور مردم به آیین‌های تشرف سست شده و آن‌ها حقیقت مذهبی و آیینی‌شان را از دست می‌دهند از طریق دیگری پیام روحانی خود را منتقل کرده و در

سطح دیگری از تجربه‌های انسانی ادامه‌ی حیات می‌دهند. یکی از این بسترهای ادامه ی حیات، ادبیات است. الگوهای تشرف از این پس خود را به شکل نمادها و درون مایه‌های ادبی در قصه‌ها، حماسه‌ها و افسانه‌های بشری نمایان می‌سازند. گاهی نیز آیین‌تشرف ساختار اساسی یک اثر ادبی را تشکیل می‌دهد. در ارتباط متقابل میان آیین و ادبیات؛ ادبیات به عنوان ابزار انتقال پیام روحانی و سری آیین عمل می‌کند. پیام های ظاهری و یا باطن رازورزانه‌ی آیین در ادبیات به صورت نمادها و نشانه ها در لایه های مختلف معنا بروز و ظهور می‌یابند. الیاده عقیده دارد این واقعیت که مردم با اشتیاق و لذت به قصه‌های خیال انگیزی گوش فرا می‌دهند که مملو از قالب‌ها یا کلیشه‌های رازآموزی و تشرف آیینی می باشند هم چنین این حقیقت که آن ها در طول زمان به اشکال متفاوت این داستان ها را حفظ و حراست نموده‌اند به دلیل پاسخی است که این روایت‌ها به نیازهای ژرف آدمی می‌دهند. این طرح های نمایشی تخیل انسان را تغذیه کرده مجالی را برای او فراهم می‌آورند تا از سطح زندگی روزمره فاصله گیرد. حیات تازه‌ای که آدمی در جهان رویا می یابد به همان اندازه‌ی حیات روزمره‌ی او برای تمامیت روانی و باروری ذهن او دارای اهمیت است.(الیاده، ۹۲: ۲۶۳)

هم چنین الیاده باور دارد که همواره می توان آزمون های دشوار و ماجراهای قهرمانانه ی قصه های پریان را از طریق الگوها و معیارهای آیین تشرف و رازآموزی تعبیر و تأویل نمود.

عناصر مشترک در اکثر آیین های تشرف

در این بخش عناصر مشترکی که در اکثر آیین های تشرف قابل مشاهده می باشند را در ذیل هفت عنوان کلی مورد بررسی قرار می‌دهیم. این هفت عنصر شامل : ۱. شکنجه، آزمون ها و ممنوعیت ها ۲. مرگ نمادین ۳. بلعیده شدن ۴. کلبه ی تشرف ۵ . بازگشت به زهدان ۶. تشرف قهرمانانه ۷. صعود به آسمان می باشد. ویژگی عناصر انتخابی در این است که آن ها را می‌توان به نوعی هم در آیین های تشرف و هم در روایت های اساطیری و آثار ادبی نیز مشاهده نمود.

۱. شکنجه ، آزمون ها و ممنوعیت ها

سناریوهای تشرف و رازآموزی را می توان به طور خلاصه به سه مرحله تقسیم نمود: شکنجه، کشته شدن و رستاخیز دوباره. دو عنصر شکنجه و مرگ نمادین در میان هفت

موتیف مشترک در آیین های گذر از اهمیت بیشتری برخوردار می باشند به گونه ای که هر کدام از پنج خصیصه ی مشترک دیگر را می توان با این دو المان توجیه و تفسیر نمود. شکنجه های تشرف گاه مقدمه ای برای مرگ نمادین هستند و گاهی دیگر خود مرگ نماد پردازی می کنند.

نوآموز که در آغاز مناسک گذر (در مرحله ی جدایی و انزوا) نه تنها از مادر و دیگر کودکان جدا شده بلکه در شکلی وسیع تر از جامعه ی انسانی و یا هر موجود زنده ای دوری جسته محرومیت‌ها و تابوهای رفتاری طولانی را متحمل می شود. دورکیم این محدویت ها را شامل محدودیت های غذایی، روزه داری، پرهیزهای گفتاری، پرهیزهای حرکتی و انواع بیخوابی می داند. (دورکیم، ۸۳، ۴۲۷ - ۴۲۶)

هر یک از محرومیت ها و پرهیز هایی که شکنجه وار بر نو آموز تحمیل می گردد دارای ارزش آیینی و نمادپردازی ویژه ای می باشند برای مثال شب زنده داری و نخوابیدن، که آن را به عنوان عامل ایجاد تحول روحی در قهرمان در آثار ادبی نیز مشاهده می کنیم،« نه تنها به معنای غلبه بر خستگی و رنج جسمانی است بلکه بیش از هر چیز نمایانگر اراده‌ی محکم و قدرت روحی به شمار می رود؛ خودداری از خوابیدن و بیدار ماندن یعنی آگاه و هوشیار بودن و حضور داشتن مسئولانه در جهان»(الیاده، ۹۲،۴۸-۴۷) همان گونه که نخوابیدن فرد را از نظر روحی تقویت می کند ممنوعیت های غذایی نیز انسان را برای زندگی سخت آماده می‌سازد.

هم چنین رفتارهای خشن دیگر، به صورت آزمون های راستی آزمایی و سوگند نیز در آیین های گذر رخ می دهند. این وقایع در اسطوره‌های قهرمان و در آثار ادبی یا به صورت اشاره های مستقیم و یا مراحل مختلف سفر قهرمان دیده می شوند. نماد پردازی هایی مانند بلعیده شدن به وسیله ی اژدها یا موجودات مافوقی و عبور از خان های متعدد در راه رسیدن به مقصود اشاره به انجام همین امور در آیین های گذر دارند.

۲. مرگ نمادین

با وجود تفاوت های فرهنگی و تاریخی که سبب به وجود آمدن اختلافاتی در جزئیات و شیوه های اجرای آیین های تشرف می شوند این آیین ها در الگوها و تجربه های فرا فرهنگی و فرا تاریخی با یکدیگر اشترکاتی بنیادین دارند. وجود همین اشتراکات سبب

گردیده صورت هایی از این آیین ها هنوز در ساختار روانی و اجتماعی بشر فعال باقی بمانند. یکی از مهمترین این اشتراکات تجربه ی مرگ نمادین و آیینی است.

لحظه ی محوری در کانون هر آیین گذری اجرای مرگ نمادین نوآموز است.« رازآموزی و تشرف آیینی در واقع به نوعی تجسم بخشیدن یا بازسازی مضون بنیادین مرگ در تاریکی به دست موجودات الوهی است» (همان، ۳۷)

مرگ نمادین در بینش اساطیری از جایگاه ویژه ای برخوردار است . در فرهنگ های سنتی تنها زمانی امکان آغاز چیزی وجود دارد که پیش از آن پایانی ناگزیر همراه با فراموشی همه گیر صورت گیرد. مرگ بهترین بیان برای چنین پایانی است. تغییر شکل و ماهیت انسان نیز آغازی در شرایطی تازه است که از همین قاعده کلی پیروی می کند. پس به منظور ایجاد تحول روحی و فرهنگی در انسان چاره ای به جز اجرای مناسک مرگ نمادین وجود ندارد.

مرگ در آیین تشرف و رازآموزی اغلب نمادینه می شود. مثلاً با تاریکی در شب کیهانی با زهدان زمینی، کلبه ی آیینی و شکم هیولا. مرگ نمادین و آیین های گذر در ادبیات نیز با نمادهای مشابهی نماد پردازی می شوند. در این جا نیز مشکلات سفر قهرمان در راه رسیدن به مقصود، هم چون گرفتاری در شب، بیابان، کلبه، جنگل و دریا ویا رفتن در عمق آب، دل غارها و اعماق زمین هم چنین رو یا رویی با اژدها، دیوان و هیولاهای بلعنده همگی رد پاهایی از آیین های گذر را با خود حمل می کنند.« در قصه ها و افسانه ها هر بار که ذکر زیر زمین، مغازه و دخمه، چاه، صندوق، برج و جاهای بسته یا محصور به میان می آید که در آن زن قهرمان داستان زندانی است، مقصود مناسک و گذر و کمال یابی است.» (دلاشو،۸۶، ۱۰۵)

۳. بلعیده شدن

« این بن مایه ی رازآموزانه باعث پیدایش نه تنها آیین های بسیار، که اسطوره ها و افسانه هایی شده که تعبیرشان همواره آسان نیست. راز مورد نظر، از گونه ی مرگ و رستاخیز نمادین است. در برخی از مناطق، آیین های رازآموزی دوره ی بلوغ شامل ورود به پیکره ای شبیه به هیولایی آبزی (سوسمار، نهنگ یا یک ماهی بزرگ) می شود.» (الیاده،۷۵، ۲۲۸) به طور کلی نمادپردازی بلعیده شدن توسط هیولا در آیین های تشرف، روایت های اساطیری و آثار ادبی نقشی دو وجهی را ایفا می کند. از یک سو هیولا یا ماهی بزرگ

که نوآموز و یا قهرمان را می بلعد، نماد مرگ است و شکم آن نمایانگر دوزخ. « اما از سوی دیگر، هبوط به شکم هیولا به معنای ورود دوباره به حالت پیش شکلی جنینی است. چنان که گفته شد، تاریکی حاکم بر درون هیولا با شب کیهانی، با هرج و مرج پیش از آفرینش، ارتباط دارد. به کلامی دیگر، در این جا با یک نمادپردازی مضاعف رو به رو هستیم. نمادپردازی مرگ از جمله پایان گرفتن هستی گذرا و در نتیجه پایان گرفتن زمان. و نمادپردازی بازگشت به شیوه ی نطفه ای بودن که پیش از تمامی اشکال هستی و هرگونه هستی گذرا می آید. در سطح کیهان شناسی، این نماد پردازی مضاعف به آغاز و انجام اشاره دارد.» (همان،۲۳۳ - ۲۳۲)

به جز مرگ آیینی نمادین انگاره ی بلعیده شدن با مضمون دیگری از تشرف نیز در ارتباط مستقیم قرار دارد؛ برکت یافتن و دست یابی به تقدس. یکی از برجسته ترین مضامینی که هم در آیین ها و هم در اسطوره های سفر قهرمان مشاهده می شود طلب و جستجو به دنبال جاودانگی است. مصائب این سفر و خان ها و آزمون های پیش روی قهرمان نشان از این است که این بار می بایست مرگ را بدون مردن تاب آورد او در این راه می بایست بدون هیچ گونه لغزشی به قلمرو تاریکی و مردگان هبوط کرده و گوهری از آن جا به دست آورده، زنده باز گردد. قدمت این مضمون را در آثار ادبی می توان تا دوره ی سومریان و نگارش گیل گمش دنبال نمود. در این روایت ها قهرمان در طلب جاودانگی، توانایی و یا هر موهبت دیگری به عمق زمین، دوزخ، دل دریا و یا آسمان سفر کرده دنیای ماورایی را تجربه می کند. هم چنین گاهی قهرمان با هیولایی رو در رو شده در مبارزه ی مرگ آوری او را از سر راه خود بر می دارد. این عمل شجاعانه موهبتی را برای قهرمان به ارمغان می آورد. گاهی نیز او با لمس بدن هیولا و یا امعا و احشا درون آن توانایی ویژه ای می یابد. تمامی این موارد را می توان با انگاره ی بلعیده شدن به وسیله ی هیولا در آیین های تشرف مانند دانست و از این طریق تعبیر و تفسیر نمود.

۴.کلبه ی تشرف

« در بسیاری از مناطق کلبه ای برای رازآموزی در بیشه [و یا در دل جنگل] وجود دارد. در آن جا است که نوآموزان جوان بخشی از آزمون های سخت خود را می گذرانند و سنت های اسرارآمیز قبیله به آنان آموخته می شود .» (همان : ۲۰۵) کلبه ی رازآموزی نماد

چند وجهی از شکم هیولا و زهدان مادر است. در شکل کلی جنگل و کلبه ی تک افتاده ی میان آن با مفاهیمی هم چون عالم ماورا، مرگ، دوران تاریکی (تاریکی کیهانی یا تاریکی پیش از تولد)، زهدان مادر و انزوا و جداسازی آیینی در ارتباط است.

« یاد و خاطره ی این کلبه ی تک و جداگانه ی مخصوص مراسم رازآموزی و تشرف آیینی که در مکانی پرت و دور افتاده در اعماق جنگل قرار دارد، مدت های مدیدی پس از توقف اجرای مراسم رازآموزی و تشرف به سن بلوغ، در حکایات و قصه های عامیانه، در گوشه و کنار جهان و حتی در اروپا باقی مانده است. روان شناسان اهمیت بعضی تصاویر و استعاره های مثالی ازلی یا کهن الگویی را بیان و اثبات کرده اند؛ و این کلبه ی تک و دورافتاده، جنگل و تاریکی از جمله ی آن تصاویر و استعاره ها به شمار می روند – این ها نمایش ذهنی روانی (درام روانی) ابدی از مرگ سخت و ناگهانی را بیان می کنند که تولد دوباره ای را در پی دارد. جنگل یا بیشه زار، هم نمادی از دوزخ و دنیای زیرین و هم نمادی از شب کیهانی است و بنابراین نماینده ی مرگ و و اقعیت های بالقوه (معنوی) محسوب می شود؛ کلبه به نوعی همان شکم یا معده ی هیولای ویران گر و درنده است که نوآموز را در خود می بلعد و هضم می کند. اما ضمناً زهدانی پرونده هم هست که او را از نو به وجود می آورد. نمادهای مرگ آیینی تشرف و نمادهای تولد دوباره متمم و مکمل یکدیگرند.» (الیاده، ۹۲:۹۰ - ۸۹)

به شکل عمومی انگاره هایی مانند رفتن در شکم هیولا (یا حتی حیوان اهلی)، وارد شدن در زهدان مادر اعظم (زمین) و ماندن در کلبه ی تشرف که هم در مناسک گذر و هم در ادبیات به چشم می خورد استعاره ای از حاملگی و زایمان هستند. این زایمان هم اشاره ای به نوزایی و تولد مجدد در مناسک تشرف دارد و هم با کیهان زایی و خلقت آغازین هستی در ارتباط است.

۵.بازگشت به زهدان

طرح و الگوی بازگشت به زهدان در آیین های تشرف و یا در روایت های اسطوره ای و وآثار ادبی به دوشکل متفاوت نمادپردازی می شود. در نوع اول که الیاده آن را آیین های آسان نام می دهد تأکید اصلی بر راز و رمز زایمان آیینی است. در واقع نوع اول بیشتر دوران جنینی و یا حاملگی را فعلیت می بخشد و کمتر اشاره ای به مرگ فجیع پیش از

تولد دوباره دارد. در این نوع تأکیدی به این موضوع که پیش از تولد می بایست مرگ نمادین صورت گیرد انجام نمی شود.

در نوع دوم که شکل نمایشی آیین ها است بازگشت به زهدان تلویحاً به خطر تکه تکه شدن میان آرواره های هیولا (و یا واژن دندانه دار) اشاره دارد. طرح کلی و الگوی تشرف آیینی بازگشت مخاطره آمیز به زهدان را در اسطوره هایی می یابیم که قهرمان اصلی در آن ها، به دست هیولایی دریایی بلعیده می شود و سپس با استفاده از زور راهی برای خود باز می کند تا پیروزمندانه از شکم هیولا بیرون آید . گاهی نیز قهرمان به شکلی مخاطره آمیز به غار یا شکافی وارد می شود، این عبور از گذرگاه خارق العاده، ورود به زهدان و همچنین ورود به جهان دیگر را نمادپردازی می کند. همچنین الگوی بازگشت نمایشی و مخاطره آمیز به زهدان را می توان در مجموعه ی اسطوره ها و نمادهایی مشاهده نمود که با عبور از گذرگاه خارق العاده ای سر و کار دارند، مثلاً از میان دو سنگ آسیاب که در جنبش و حرکتی دائمی هستند یا از میان دو صخره که لحظه به لحظه به هم می خورند و باز بسته می شوند، یا از روی پلی به باریکی ریسمانی نازک و به تیزی تیغه ی خنجر آن چه مشخصه ی همه ی انواع این بازگشت خطرناک به زهدان به شمار می رود این است که بازیگر اصلی یا قهرمان داستان، انجام آن را به عنوان یک انسان زنده و مردی بالغ بر عهده می گیرد – یعنی او نمی میرد و به وضعیت جنینی باز نمی گردد. پاداشی که قهرمان در پایان این گذر به دست می آورد جاودانگی یا هرچیز دیگری که باشد نماد های اشکاری از تقدس را به همراه دارد.

۶. تشرف قهرمانانه

درنمونه هایی از تشرف قهرمانانه که در روایت های اساطیری و یا آثار ادبی با آن ها مواجه می شویم همیشه کاوش و جستجویی طولانی و پر ماجرا برای یافتن نیرویی خارق العاده و یا شئ ی شگفت انگیز وجود دارد. این نیروی قدسی در بیشتر موارد نمادی از جاودانگی را با خود به همراه دارد. قهرمان در این راه از ماجراها و منازل متعدد عبور کرده به سرزمین های ناشناخته و دنیای دیگر ورود می کند. قهرمانی که از این سفر مهیب به سلامت گذر می کند پس از آن که بارها اعمال برجسته و خارق العاده ای از خود نشان می دهد دیگر ترسی از مرگ ندارد. بدین سان حتی اگر او نتواند اکسیر بی مرگی را باخود

از جهان ماورا به همراه آورد باز هم به سبب انجام پیروزمندانه ی این سفر در عالم معنا به جاودانگی دست یافته است.

سفر جادویی قهرمان چه به صورت سفر بیرونی و عبور از مراحل و کارزارها بیان گردد و چه به صورت درونی (ادیسه وار)، پاداشی به همراه خواهد داشت و این پاداش که نمادی از تحول نوآموز پس از آیین تشرف است گاه به صورت رسیدن به همسریِ دختر پادشاه و یا رسیدن به مقام شاهی تصویر سازی می گردد. گاهی نیز قهرمان به موجب این سفر حکمت، خرد و دانش سری را می آموزد.

شکنجه های تشرف در روایت های اسطوره ای و آثار ادبی به صورت سختی های سفر نمادپردازی می گردند. قهرمان در راه ورود به عالم ماورا با موانع سخت و ابولهول های پرسش گری رو در رو می شود نگهبانان دروازه ی آیین های تشرف در معماری خود را به صورت نگهبانان آستانه و محافظان درهای ورودی نشان می دهند. از نظر فرمی آن ها را به صورت حیوانات تلفیقی اساطیری همانند لاماسو، اسفنکس (ابوالهول) و گریفین (شیر دال) می ساخته اند.

تمامی اعمال قهرمانانه و فوق بشری که از قهرمان داستان در طول سفر سر می زند عمدتاً آزمون های دشوار مناسک گذر را نمادپردازی می کند.

۷. صعود به آسمان

یکی دیگر از موتیف های مشترک در آیین های تشرف بالا انداختن نوآموز به آسمان است. در روایت های اسطوره ای و آثار ادبی این مرحله از آیین های تشرف با پرواز در آسمان به کمک موجودات مافوق بشری و بالا رفتن از یک طناب یا مار نماد پردازی می شود. مقصود از صعود به آسمان را می توان به نوعی گسست و انقطاع از زندگی روزمره و دست یابی به تقدس دانست. در بسیاری از روایت های اسطوره ای قهرمان پس از عروج به آسمان به گفتگو با خدایان و موجودات لاهوتی می پردازد.

داستان جوذرماهی گیر و برادرانش در هزار و یک شب

در هزار یک شب به داستان هایی بر می خوریم که به وضوح تصویرگر آیین های گذر می باشند. از بهترین این نمونه ها می توان به داستان جوذر ماهی گیر و برادرانش اشاره کرد. این داستان از داستان های مصری هزار و یک شب محسوب شده، دارای ویژگی های عمومی این روایت ها است.

داستان های مصری خاطراتی از فراعنه، رمان اسکندر، جنگ های صلیبی و به ویژه قصه های کوچه و بازار و محتوای رمان های عامه پسند را به مجموعه ی هزارویک شب افزوده است. از ویژگی های بارز این داستان ها نقش پریان و اجنه است که همواره در خدمت و اسارت نیرویی سحرآمیز عمل می کنند. (میکل،۸۷:۴۶) همچنین این گونه همانند داستان های بغدادی تصویر گر فضای شهری و برژوازی می باشد. وجود نقش پر رنگ جن، شیاطین و سحر و جادو دراین دسته از روایت ها هم آن ها را به ریشه های اولیه ی هند و ایرانی هزارویک شب نزدیک می کنند و هم رد پای آیین ها و مناسک ماورایی را در آن ها نمایان می سازد. داستان جوذر از جمله داستان های کامل و مستقل هزارویک شب است تا جایی که برخی پژوهشگران آن را از جمله داستان های کاملی می دانند که بعدها به مجموعه افزوده شده است.

عناصر تشرف موجود در داستان جوذر ماهی گیر

جوذر قهرمانی مادر زاد است. داستان پیش از این که هیچ خصلت برتر اخلاقی برای او برشمرد و یا عملی قهرمانانه را به او نسبت دهد، با اشاره به تمایز ذاتی او، مخاطب را با مهرافزون پدر نسبت به فرزند کوچکتر رو در رو می سازد. عُمر مرد بازرگانی است که سه پسر دارد. او جوذر را به گونه ای رشک برانگیز بیش از دو پسر دیگر دوست می دارد. شرایط مکانی روایت که در مصر اتفاق می افتد، بیزاری برادران از جوذر و حضور پدر کهن سالی که آینده این حسادت از پیش برای او روشن است داستان یوسف را در ذهن مخاطب تداعی می کند این شباهت وقتی بیشتر آشکارگی می یابد که در دل داستان به طور مستقیم به آن اشاره می شود. آن جا که جوذر پس از رها کردن برادران از زندان شمس الدوله هنگامی که سالم و سلیم به لابه زاری خود را بر پای او می افکنند به آنان می گوید:« مگریید که شیطان و طمع بر شما چیره شد و کار شما بدین جا کشاند که مرا بفروختید. اما من به سرگذشت یوسف دل خویش آسوده داشتم که آن چه برادران او با وی کردند و او را به چاه افکندند، شما نیز با من نمودید»(اقلیدی،۸۶: ۲۱۷)

جوذر نیز همانند قهرمانان مادرزاد دیگر برای انجام رسالتی از پیش مقرر به دنیا آمده است با وجود آن که در کردار او لغزش هایی نیز دیده می شود شخصیت او تصویرگر موجود ممتازی است که به داوری پسین باور داشته، از گناه برادران در چندین مرحله

چشم پوشی می کند، زیرا پاداش و جزای هر عملی را در ید قدرت کردگار عیب پوش می بیند.

راهی که جوذر می پیماید و ویژگی های شخصیت او شباهتی عمیق را با سفر قهرمانانه ی نوآموزان در آیین های گذر نشان می دهد. او پیش از آن که حتی پای بر این جهان گذارد به وسیله ی نیکان و پدران برگزیده شده است. وقتی عبدالودود مغربی که با علوم غریبه، رموز و طلسمات و سحر و جادو آشنا بوده طریقه ی گشودن گنج ها را می داند دست خالی از تصاحب گنج شمر دل باز می گردد. کهن ابطن که سر سلسله ی پیران داستان است و مرشد عبدالودود نیز می باشد به او می گوید که این گنج تنها به دست جوان ماهیگیر مصری به نام جوذر پسر عمر گشوده خواهد شد. گنج شمردل به عنوان یکی از مقاصد قهرمان، انگیزه ی قدم گذاردن در مسیری پر پیچ و خم را در او به وجود می آورد. مسیری که، نمادهای روشنی از آیین های گذر را در دل دارد.

در داستان المان های تشرف بیان داستانی یافته به صورت از هم گسیخته در لابه لای خط روایی داستان مخفی شده اند. مخاطب از همان ابتدای داستان در می یابد که سرنوشت جوذر ماهی گیر خط اصلی داستان را پدید آورده است. پس ازآن که داستان شیوه ی زندگی خانواده ی عمر را پس از مرگ او بیان داشت. قهرمان مثبت داستان (جوذر) که از روی اجبار به شغل ماهی گیری روی آورده است در قامت پیری مکتب ندیده، دارای گوهری ذاتی و منحصر به فرد، برادران مغربی را در گذر از بزنگاهی مرگ آور راه بر می شود . او بدون آن که خود بداند آن چه را که از سنت های پیشین بر جای مانده است، اجرا می کند. جوذر میراث دار گذشتگان است. در داستان بارها برادران او اشاره می کنند که، میراث پدری بیش از آن ها به او رسیده است همچنین او کامل کننده ی راه عبدالودود است که خود با سحر و جادو و عالم لاهوت در ارتباطی تنگاتنگ قرار دارد.

آری گویی و تسلیم جوذر در برابر آن چه از او خواسته می شود در جریان آیین ها نیز مشاهده می شود. در آن جا نیز هیچ پرسشی پیرامون چرایی اعمال طرح نمی گردد. مومنین به آیین ها رفتار و کرداری را از خود بروز می دهند که پیشتر نیاکان قبیله و یا خدایگان ان را نظم و سامان و سامان بخشیده اند.

آن چه برای برادران مغربی اتفاق می افتد به روشنی نشانه هایی از مرگ و رستاخیز دوباره را با خود به همراه دارد. دو برادر اول مرگ حقیقی را تجربه می کنند و تنها برادر

سوم است که می تواند ار این گذر عبور کرده زندگی دوباره یابد. داستان برای شرح گذری که در حال انجام است تنها از نمادپردازی مرگ استفاده نمی کند بلکه مرگ حقیقی را مقدمه ی تحول در جهت دستیابی به مقصود نهایی معرفی می کند. در این جا مرگ دو برادر هم بر جدیت و ابوهت مناسک تاکید می کند و هم مقدمه ی تغییری است که در زندگی عبدالصمد و جوذر رخ خواهد داد همچنین می توان این دو مرگ را اشارتی بر این حقیقت دانست که مومنین به آیین ها در هنگام انجام آن ها بی چون و چرا مرگ حقیقی فرزندان خود را پذیرا بوده اند. در حقیقت میان مفهوم مرگ نمادین و مرگ حقیقی در ذهن آنان فاصله ای وجود نداشته است.

جوذر در این بخش وظیفه ای از پیش مقرر را با نظمی آیینی انجام می دهد. او می بایست مچ دستان برادران مغربی را بسته، آن ها را در آب انداخته، تنها زمانی می تواند برای نجاتشان تو بر آب افکند که دست هایشان از آب بیرون آید. بستن مچ دست از پشت یکی از المان های مشهور در آیین مهری می باشد. بر مبنای چند تصویر نقاشی شده بر دیوار غارهای ناحیه ی کاپو در چندین مرحله دست نو آموزان را از پشت می بستند همچنین گاهی به نشانه ی عدم توانایی آن ها در تشخیص اسرار دین، پیش از تشرف، چشمان آنان را نیز در مراحل اولیه آیین می بسته اند. با انجام اعمالی از این دست، ترس از عظمت رخداد آیینی تمام وجود فرد نوآموز را فرا گرفته او از لحاظ ذهنی آمادگی لازم را برای پذیرش مرگ نمادین و دریافت اسرار آیینی به دست می آورده است. در آیین های تشرف مهری گاه مرشدان پس از آن که دستان برخی از نوآموزان را با روده ی مرغ می بستند آنان را در میان برکه ای پر از آب پرتاب می کردند. پس از آن بند دستان آن ها را با شمشیر پاره می کردند. پس از انجام این مرحله که مرگ نمادین را نماد پردازی می کرد مرشدان پسران نوآموز را آزاد خطاب می کردند. نقش پیر و مرشد را در داستان، جوذر ماهی گیر بر عهده دارد انتخاب او برای این کار و رسیدنش به این مقام از سال های دور وعده داده شده است.

پس از گذر عبدالصمد مغربی از این آزمون، او دو ماهی با خود از آب بیرون می آورد و در جعبه ای که با خود به همراه آورده است محبوس می کند. سپس او جوذر را در آغوش کشیده با نظمی آیینی او را بوسیده و برایش دعا می کند.« خدا تو را از هر سختی

و تنگنایی برهاند که اگر تو نبودی که تور بر من اندازی و از آب بیرون آری، هرگز این دو ماهی به چنگم نمی افتاد و در آب غوطه می خوردم، نمی توانستم بیرون آیم تا بمیرم»(همان، ۱۸۸) شخصیت این دو در ادامه ی داستان پیوندی برادر گونه می یابد.انجام اعمالی همانند در آغوش کشیدن، فشردن دست به گونه ای خاص و یا بوسیدن دست و گونه ها به شکلی ویژه از مراسم متداول در آیین های تشرف می باشد. برجسته ترین نوع این رفتارها را می توان در تشرف های حرفه ای همچون مناسک ورود به انجمن های سری و اخوت برادران مشاهده کرد.

نوآموز در مقطعی خاص از برگزاری مناسک اجازه می یابد تا به صورتی از پیش مقرر مرشد را که نماینده ی تقدس و یا تبلور روح نیکان می باشد را لمس نماید. در داستان جوذر نیز این مرحله پس از انجام آزمونی دشوار و به دست آوردن نمادی از تقدس (دو ماهی سرخ همچون دو مرجان) انجام می پذیرد.

نماد پردازی آب و ماهی

آب در بینش اساطیری به عنوان مبدا هر چیز، ماده ی اولیه و یا ماده المواد مطرح می شود. در این بینش ریشه ی تمامی مواد جاری در آب نهفته است. آب به عنوان ماده ی اولیه زندگی در ارتباط مستقیم با مبدا جهان و لحظه ی شگرف بدایت قرار می گیرد. یکی از کارکردهای اساسی اسطوره تبیین مبدا و انجام کائنات است بدین ترتیب آب نقشی اساسی در روایت های اسطوره ای ایفا می کند. همچنین «در رویاها، تولد معمولا از طریق تصویر آب بیان می شود. تعبیرهایی مانند برخواستن از موج و از اب نجات یافته تصویرهای استعاری از تولد نوزاد است»(سیرلوت، ۸۹،۹۳)

آب همان گونه که در ارتباط با تولد و مبدا است نگهدارنده و پراکنده سازنده ی حیات در جهان نیز می باشد. آن گاه که آب به شکل باران در می اید واسطه ی فیض میان جهان لاهوت و ناسوت می گردد.آب در مقام مهد و مادر دارای قداست است.« فرورفتن در آب به معنای بازگشت به تجرد است، با مفهومی از مرگ و نیستی از یک سو، و از سوی دیگر، تولد و زندگی دوباره»(همان،۹۲)

ارتباط تنگاتنگ عنصر آب با مبدا(تولد)، تقدس، ماورا، مرگ و رستاخیز و از همه مهمتر استفاده ی مستقیم از اب در آیین های تشرفی همچون غسل تعمید، سبب گردیده آب به همراه خود مجموعه ای از مفاهیم مربوط به آیین های گذر را به ذهن رساند. در

روایات اسطوره ای ، قصه های پریوار و دیگر انواع ادبی، آب گاهی محمل بروز آزمون ها می گردد. آن جا که قهرمانی همانند جیسون و یا سندباد همراه کشتی ماجراهایی را از سر می گذراند و یا آن زمان که به هنگام غوطه خوردن در آب به وسیله ی هیولایی بلعیده شده یا گوهری را از دل آب بیرون می آورد.

کناره ی آب، دریا و دریاچه در چهار بخش از مهمترین قسمت های داستان جوذر ماهیگیر نمودار می گردند. همه ی این موارد با جدایی جوذر از خانه و خانواده همراه بوده، هر مرتبه پس از جدایی، سرنوشت او را با خود به سمت گذار و دگرگونی می راند. پس از ستیز جوذر و برادان بر سر تصاحب میراث پدر، آن گاه که کینه و نیرنگ برادران تمامی میراث مادی پدر را از میان می برد جوذر برای اولین بار از مادر و خانواده جدا شده دریا خان نعمتش را در برابر او می گشاید تا او روزی خود و خانواده را به وسیله ی ماهیان دریا به دست آورد. همین دریای بخشنده و سخاوتمند به گاه سرنوشت خشک دستی می کند و جوذر را هفت روز، به مانند هفت مرحله آزمون، دست خالی باقی می گذارد. در بخش دیگر داستان دریاچه ی قارون محل وقوع تشرف، به دست آوردن دو ماهی و راز گشودن (سر آموزی) در برابر جوذر می گردد. در پایان این مرحله از تشرف است که عبد الصمد مغربی جایگاه تازه ای می یابد و با نام « دانای راز های جهان» خوانده می شود. دو مرحله ی بعدی که اولین آن در شهر فاس و مکناس با گشوده شدن آب در برابر جوذر و دومین آن ربوده شدن جوذر و جدای سخت (خشن) او از خانواده و در نهایت سفر با کشتی به دریای سوئز است مراحلی از آیین های گذر را نماد پردازی می کند.

ماهی نیز به عنوان موجودی وابسته به آب، با آفرینش، تقدس و لاهوت در ارتباط مستقیم قرار می گیرد. در داستان جوذر ماهی در نقش واسطه ای میان جهان لاهوت و ناسوت نمایان شده است. در این جا ماهی هم نعمت دهنده و روزی رسان است و هم صورتی برای پنهان شدن دیوانی از جهان دیگر که چهار گنجینه در زیر فرمان آن ها است. گنجینه هایی از قدرت ماورایی که نیاکان و مرشدان جواز گشودن آن ها را تنها برای جوذر ماهی گیر صادر کرده اند.

تشرف جوذر

داستان با نقل ماجرای دستگیریِ دیوانِ نگهبانِ گنجِ شمر دل(پسران سرخ شاه) وقتی در قالب ماهی درآمده بودند، آیین تشرفی را نمادپردازی می کند. جوذر ماهی گیر بر طبق پیشگویی کهن ابطن، که در مقام پیر راز آموز و نیای اساطیری قوم است، عبد الصمد مغربی را یاری می دهد تا دو ماهی را به دست آورد. این دو ماهی تصویری از نگهبانان آستان هستند که نشانه ی وقوع گذری همراه با ماجراها و آزمون های متعدد در داستان می باشند.

در این بخش داستان میان شخصیت جوذر ماهی گیر به عنوان قهرمان برگزیده و عبدالصمد مغربی که میراث دار علوم غریبه، رموز و طلسمات است، پیوندی از نوع درآمیختگی صورت می پذیرد. عبدالصمد جوذر را بر مبنای پیوندی خدایی برادر خود می خواند همانند آن چه در آیین های تشرف حرفه ای و ورود به انجمن های سری اخوت برادران وجود دارد. پس از طی این مرحله قهرمان داستان برای بار دوم در مرحله ی جدایی قرار می گیرد. او می بایست برای رسیدن به آرزوهایی جمعی، خانواده و شهر و دیار خود را رها سازد و همراه عبدالصمد مغربی به شهر فاس و مکناس رود.

از ابتدای این سفر عبدالصمد مغربی در مقام خدای محافظ و پیر راز آموز در کنار جوذر خواهد بود به طوری که حفظ جان جوذر بستگی به انجام بی چون و چرای فرامین او دارد. بلافاصله پس از انجام مرحله ی جدایی آزمون های تشرف، به صورت خوان هایی که قهرمان می بایست تا رسیدن به مقصود نهایی از آن ها عبور کند، نمایان می گردد. جدایی قهرمان در جدایی او از خانواده خلاصه نمی شود بلکه پس از جدایی تمامی آن چه بر او رخ می دهد خارج از نظام معمول حاکم بر جامعه است. در حقیقت قهرمان به طور کامل از جهان ناسوت و روابط علت و معلولی حاکم بر آن رها می شود. از همان ابتدا جوذر بر استری سوار می شود که در واقع دیوی از جهان دیگر است که راه یک ساله را در یک روز می پیماید.

اولین آزمون در راه این سفر پنج روزه از مصر به فاس و مکناس گرسنگی و بی خوابی است. داستان با اشاره ی مختصر به این مرحله از آن عبور می کند. قهرمان و یاور او چهار روز اول سفر را نمی خوابند و تمامی طول سفر تنها از غذای معجزه آسای بیرون آمده از خورچین تغذیه می کنند. عبدالصمد جوذر را آگاه می سازد که آنان می بایست در روزی

خاص در محل رود روان حاضر شوند تا بتوانند با به جای آوردن مناسکی خاص از آب عبور کرده به دروازه ی اول رسند. این روز خاص که تنها یک بار در سال اتفاق می افتد، در حقیقت اشاره به زمان مینوی دارد؛ زمانی کاملا خارج از زمان روزمره که در اتصال با لحظه ی شگرف بدایت و نیروی خلاق کاینات قرار دارد به طوری که امکان اثر بخشی اعمال صورت گرفته در آیین ها وابسته به انجام آن ها در این زمان خاص است.

داستان در دل روایت به ممنوعیت گفتار نیز همانند ممنوعیت های غذایی و خواب اشاره ای گذرا دارد آن جا که در هنگام بر افروختن آتش عبد الصمد می گوید« جوذر تا آن هنگاه که من افسون می خوانم و سوختی بر این آتش می ریزم، در آغاز قادر به سخن گفتن نخواهم بود و اگر سخنی گویم افسون بی اثر شود عزم دارم این کار به تو بیاموزم تا به کمک آن به آرزوی خود برسی»(اقلیدی،۸۶، ۲۱۷) با گشوده شدن آب، جوذر که پیشتر نیز از دنیای معمول(جهان ناسوت) جدا شده است در برابر هفت در که نشانه ای هفت دروازه ی جهان دیگر است قرار می گیرد.

در داستان اشاره می شود که اولین آستان تنها به روی کسی گشوده خواهد شد که آشنا به رموز و راز آگاه باشد. جوذر به واسطه ی دو دلیل دارای این شرایط است. اولی انتخاب او به وسیله ی نیکان قوم و دیگری انتقال سنتی است که از طریق آموزش های عبد الصمد مغربی و یگانگی معنوی که با او یافته صورت پذیرفته است. به همین سبب جوذر قهرمان اسطوره ای و برگزیده ی آیین گذر است. آیین های گذر در ارتباط با گذشته ای بسیار دور، تقدس موجود در زمان ازلی و نیروی خلاقه ی بدایت را، که در آغاز هر چیز وجود داشته باز آفرینی می کند همچنین این آیین ها ابزاری برای انتقال سنت ها، تابوها و قواعد غیر قابل تختی لاهوتی می باشند و روایت های اسطوره ای که در ذیل این آیین ها بیان می شود وقایع گذشته را در آینه ی فردا انعکاس داده از این طریق آغاز و انجام جهان را در بافتی پیوستار تبیین می کنند. در این بینش تصویرِ تاریخ غیر خطی بوده زمان در ماجراهای غیر ممتد و به صورت مرحله به مرحله پدیدار می شود. عبور از هر مرحله مستلزم وجود قهرمانی تمدن آفرین و منجی قوم است که به واسطه ی مرگ نمادین و یا مرگ دردناک حقیقی استمرار فرهنگ و جریان زندگی را ممکن سازد.

هفت دروازه

گنج تنها بر راز آموخته گشوده خواهد شد. با این همه رازآموخته ای همچون جوذر که از پیش برای این کار تعیین شده است نیز لاجرم می بایست از آزمون های تشرف عبور کند. این آزمون ها در داستان به صورت هفت درگاه و دروازه نماد پردازی شده است. فرمان برداری بی چون چرای نوآموز، مرگ نمادین، بلعیده شدن بوسیله ی هیولا و بازگشت به زهدان نشانه های مشترک این بخش از روایت و آیین های گذر می باشد. نظم آیینی موجود در انجام امور که به وسیله ی عبدالصمد مغربی به جوذر آموزش داده می شود و پیروی مو به موی او از این سیاق یکی از اساسی ترین بخش های هر آیین است. در آیین های گذر یگانه راه برای به سلامت گذر کردن از مرگ نمادین فرمان برداری محض از فرامین مشردان و پیران رازآموز است. در این جا نیز تاوان نافرمانی در هر مرحله مرگ جوذر خواهد بود.

پنج در از هفت در مقابل جوذر تصویری از مرگ نمادین را آشکار می سازند. جوذر در برابر هر یک از این درها، در تبعیت محض از فرامین، خود را در برابر مرگ ناگزیر قرار می دهد و هر بار مرگ را در مقابل خود می بیند اما به سلامت از آن عبور می کند. چنین تصویر سازی، مرگ نمادین و رستاخیز موجود در آیین های گذر را هنرمندانه نماد پردازی می کند.

تمامی این هفت مرحله در دنیای مردگان اتفاق می افتد جوذر در آغاز راه این گذر از دری زرین در کف رودخانه پایین می رود و عبد الصمد مغربی به او تاکید می کند که تمامی آن چه او می بیند اشباح فاقد جان و روح هستند. دنیای اسرار آمیز مردگان از دیرباز در فرهنگ های مختلف بشری محل سر آموزی، دستیابی به دانش لاهوتی و تقدس دانسته می شود. در این جا نیز جوذر برکت نهایی که حاوی قدرتی مافق بشری است را در همین مکان خواهد یافت.

دو مرحله ی پایانه از این گذرآیینی بلعیده شدن به وسیله ی هیولا و بازگشت به زهدان مادر را نمادپردازی می کند. مرحله ی پایانی باز گشت به زهدان است مرحله ای که پس از صعود به آسمان و دستیابی به گنج نهایی اتفاق می افتد. این مرحله به صورت عریان کردن اجباری مادری که در حقیقت شبحی از مادر جوذر است در داستان نمود پیدا کرده است. قهرمان داستان در همین مرحله است که در انجام فرامین کوتاهی می

کند و گذر آیینی را یک سال به تعویق می اندازد. پس از آن که در سال بعد باز زمان برگزاری مناسک فرا می رسد و جوذر و عبدالصمد برای انجام آن به محل مقرر باز می گردند این بار جوذر تمامی مراحل را طبق آیین انجام داده گنج شمردل را به دست می آورد. پس از آن که جوذر مرحله ی گذر را پشت سر گذاشت باز می گردد و با شکوه و جلال مورد استقبال قرار می گیرد. مردمان بر طبل ها می کوبند و ندا سر می دهند« ای جوذر گورا و شیرین باد بر تو آن چه یافتی»(همان،۲۰۳)

جوذر چهار گنج شمردل را به دست می آورد و تمامی آن ها را به عبدالصمد مغربی می سپارد و تنها خورجین جادویی را برای خود طلب می کند. ادامه ی داستان جوذر را دوباره در مسیر آیین گذر تازه ای قرار می دهد. او هنوز سزاواری آن را نیافته است تا از آن چه به دست آورده چیزی را برای خود طلب کند. مرحله ی بعدی تشرف در داستان با جدایی خشن جوذر از خانواده همراه است. او شبانه در خواب ربوده شده یک سال را بدون ان که سخنی بگوید در کشتی سوئز به بیگاری گرفته می شود. در این بخش از داستان تابوهای گفتاری آشکارا نشان داده شده است هم چنین عبور دوباره ی جوذر از مرگ نمادین در قالب کشته شدن همه ی سرنشینان کشتی در طوفان نمودار گشته است.

سرنوشت جوذر را در سفر حج که یکی از بارز ترین آیین های گذر در اسلام است، با عبدالصمد مغربی رو در رو می سازد. بدین وسیله پایان تشرف جوذر با پایان آیین حج مقارن شده در این زمان است که او برکت یافته خاتم گنج شمردل را از عبد الصمد مغربی دریافت می کند.

پاداش تشرف

در داستان آزمون ها و مراحل تشرف به صورت مراحل دشوار بازگشایی گنج شمردل نمادپردازی شده است. هر کسی که این گنج را بگشاید چهار موهبت بزرگ را دریافت خواهد کرد اما در نهایت باز هم پاداش اصلی دست یابی به کتاب اساطیرالاولین معرفی می گردد. چهار موحبت مستور در گنج شمردل شامل سپهر نمای آسمانی، سرمه دان، انگشتری و شمشیر می باشد که تمامی آن ها قدرت های مافوق انسانی را به همراه دارند همان چیزی که به طور معمول قهرمان داستان پس از عبور از بحران ها، آزمون ها و مراحل مختلف آن را به دست می آورد. ویژگی تمامی این مواهب رسیدن به قدرت و

امکان فرمانروایی بر مردم است. ویژگی که در گذشته تنها از راه ارتباط با تقدس و یا انتقال چیزی همانند فره به فرد امکان پذیر می شده است. علاوه بر قدرت و امکان حکم فرمایی در این گنجینه موهبت معرفت نیز وجود دارد. سپهر نمای آسمانی و سرمه دان وسایلی هستند که مشاهده ی جهان و درک و بینش یافتن از آن را ممکن می گردانند. دانش در گذشته بیشتر در توان غلبه بر موجودات و اشیا مفهوم پیدا می کرده است. در همین زمینه در متن آن کس که سپهر نمای آسمانی را داشته باشد می تواند به کمک آن همانند جام جم و یا آینه ی سکندر تمامی جهان را زیر نظر و سلطه ی خود در آورد. چنین حکمرانی می تواند خشم خود را از طریق این ابزارها نمودار ساخته جهانی را بر آتش کشد. سرمه دان نیز نشانی از باز شدن چشم معرفت بین نوآموز (و یا قهرمان) پس از عبور از آیین های گذر به همراه دارد. آن کس که سرمه را در چشم کند جهان بر او عیان می شود.در بینش اساطیری گنج همواره ارتباط مستقیم با دانش سری، عالم مردگان و جهان لاهوت دارد. بدین ترتیب می توان سرمه دان را نمادی از کنار رفتن حجاب جهل از مقابل دیدگان قهرمان دانست. با این همه داستان پاداش اصلی تشرف را کتاب اساطیرالولین عنوان می کند. ستیزه ی اصلی برادران مغربی که یکی از محرک های اساسی روایت داستان است نیز بر سر تصاحب همین کتاب صورت می گیرد. آن ها این کتاب را چنین تعریف می کنند: « اساطیرالاولین که مثل و مانند و قیمت ندارد و به گوهر آن را نتوان خرید زیرا از همه ی گوهرها گران بهاتر است... . چون رمز یافتن گنج های پنهان و حل رمزهای جهان و گشودن مشکلات نهان در آن نگاشته آمده بود و پدر ما به آن کتاب عمل می کرد و ما اندکی از آن را به خاطر سپرده بودیم»(همان،۱۸۹)

وجود چنین کتابی با نام اساطیرالاولین به عنوان پاداش گذر آشکارا اشارتی است به انتقال فرهنگ و باورها از طریق انجام مناسک گذر در جوامع سنتی. این انتقال یک از مهمترین دلایل اجتماعی برگزاری مناسکی باشکوه و پر دردسر از این دست می باشد.

نتیجه گیری

مشاهبت های اصلی میان داستان جوذر ماهی گیر و عناصر تکرارشونده در آیین های گذر را می توان در چهار دسته ی اصلی طبقه بندی نمود. اولین آن ها شرایط جوذر به عنوان قهرمانی مادر زاد است. او همانند برخی برخی از منجیان قوم و قهرمانان فرهنگی بدون آن که خود بداند برای این کار برگزیده شده است. او به وسیله ی نیاکان انتخاب شده و

کهن ابطن آمدن او را نوید داده است. دومین شباهت، گذر برادران مغربی به کمک جوذر می باشد. در این بخش از روایت مرگ نمادین و همچنین یکی از مراحل تشرف مهری نمایش داده شده است. جوذر به عنوان قهرمانی مادرزاد باز هم، برای دستیابی به تقدس و پاداش گذر، می بایست مناسکی را پشت سر گذارد؛ عبور از هفت دروازه مهمترین تشرف جوذر بوده که در آن آشکارا هفت عنصر مشترک در آیین های قابل شناسایی است. انتقال سنت ها که در دل روایت اتفاق می افتد چهارمین و آخرین مورد مشابهت میان داستان و آیین ها می باشد. آموزش های عبدالصمد مغربی و وجود کتاب اساطیرالاولین، به عنوان پاداش اصلی این گذر آیینی به انتقال سنت ها اشاره دارد.

کتاب‌شناسی

۱. اقلیدی، ابراهیم (۱۳۸۶). ***داستان‌های سفر***: سفر به ناکجا. تهران: نشر مرکز.

۲. الیاده، میرچا (۱۳۹۲). ***آیین ها و نمادهای تشرف***. ترجمه ی مانی صالحی علامه، تهران: نشر نیلوفر.

۳. همو (۱۳۷۵) ***اسطوره، رویا، راز***. ترجمه ی رویا منجم. تهران: انشارات فکر روز.

۴. بلوک باشی، علی (۱۳۸۷). ***مدخل آیین های تشرف***. دائره المعارف بزرگ اسلامی جلد ۱۵ (۳۶۳-۳۵۸)، تهران : نشر دائره المعارف بزرگ اسلامی.

۵. دلاشو، م.لوفلر (۱۳۸۶). ***زبان رمزی افسانه ها***. ترجمه ی جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.

۶. دورکیم، امیل (۱۳۸۳). ***صور بنیانی حیات دینی***. ترجمه ی باقر پرهام. تهران: نشر مرکز.

۷. رنجبر، محمود و هدایت اله ستوده (۱۳۸۴). ***مردم شناسی با تکیه بر فرهنگ مردم ایران***. تهران: نشر ندای آریانا.

۸. روتون، کنت نولز (۱۳۸۷). ***اسطوره***. ترجمه ی ابولقاسم اسماعیل پور، تهران: نشرمرکز.

۹. سیرلوت،خوان ادواردو (۱۳۸۹) ***فرهنگ نمادها***. ترجمه ی مهر انگیز اوحدی. تهران:انتشارات دستان.

۱۰. طسوجی، عبداللطیف (۱۳۱۵) ***هزارویک شب***. تهران: نشر کلاله ی خاور.

۱۱. میکل، آندره (۱۳۸۷) ***مقدمه بر هزارویک شب***. ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

12. van gennep, arnold (1960). ***the rites of passage***, the university of Chicago press.

نقد و تحلیل روان‌شناختی داستان بوزینه و باخه (براساس کهن الگوی نقاب و سایهٔ یونگ)

عباس محمدیان[۱]
غلامحسین مددی[۲]
فخری زارعی[۳]

چکیده

ادبیات تعلیمی گسترهٔ وسیعی از آثار ادبی را دربر می‌گیرد. بررسی این گونه آثار نشان می‌دهد این نوع ادبی هم از جنبهٔ تعلیمی و هم از جنبه‌های دیگر مانند روان‌شناسی قابلیت پژوهش دارد. در میان آثار متعدّد تعلیمی کلیله و دمنه از متون کهنی است که بارها از جنبه‌های مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش حاضر می‌کوشد با تحلیل و بررسی در داستان «بوزینه و باخه» که از داستان‌های کلیله و دمنه است، این اثر را از منظر روان‌شناسی مورد بررسی قرار دهد. تحلیل رفتار شخصیت‌های داستان براساس نظریهٔ «آرکی تایپ» یا کهن الگوی ناخودآگاه جمعی «نقاب» و «سایه» نشان می‌دهد، هر یک از شخصیت‌ها، شخصیت اصلی خود را در پشت نقاب پنهان می‌سازند و چهره‌ای غیرحقیقی از خود به نمایش می‌گذارند. این پژوهش نقاب‌های متعدّدی را که شخصیت‌ها خود را به وسیلهٔ آن معرّفی می‌کنند، نشان می‌دهد و از این رهگذر به تحلیل شخصیت‌ها می‌پردازد.

کلید واژه : نقد روان شناختی، ضمیر ناخودآگاه جمعی، کهن الگو، نقاب، سایه

۱-دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری
۳-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد fakhri.zarei78@gmail.com

مقدّمه

ادبیات پدیده پیچیده‌ای است که پیوند آن با علوم مختلف از جمله روان‌شناسی از دیرباز مورد توجّه نویسندگان بوده است. همهٔ آنچه سبب می‌شود اثری ادبی شکل گیرد از ذهن و درون نویسنده نشأت میابد؛ از این رو رابطهٔ تنگانگی میان ادبیات و روان شناسی وجود دارد و در همین راستا در حوزه نقد ادبی، نقد روان شناختی شکل می‌گیرد.

برخی از صاحب نظران معتقدند نقد روان شناسانه از دیگر اقسام ادبی مهم‌تر و عمیق‌تر است (زرین کوب، ۱۳۶۹، ج ۱ : ۵۰) در نقد روان شناختی می توان به دو رویکرد اشاره کرد. یکی رویکرد سنتی که به مسائلی مانند وجدان و الهام نویسنده می پردازد و دیگر رویکردی جدید که حوزهٔ وسیعی را دربرمی گیرد و بر پایه نظریه های روان شناسان بزرگی از جمله فروید، آدلر و یونگ بنا می شود. امروزه روان شناسی ادبیات از تحقیقات مهم میان رشته ای محسوب می شود و آثار زیادی در این زمینه منتشر شده است. نظریهٔ شخصیت فروید و تقسیم بندی او در مورد «نهاد»، «من»، «من برتر» و اینکه اثر نویسندگان و شاعران در حقیقت گزارشی از بیماری عصبی آنهاست سبب شد آثار ادبی از جنبهٔ روان شناختی نیز مورد توجّه قرار گیرد. (ر.ک سیاسی، ۱۳۷۰ : ۲۲-۱۹) در پی نظریهٔ فروید و مطرح کردن عقده‌های روانی، بیشتر به جنبهٔ روانکاوانهٔ آثار ادبی پرداخته شد. پس از فروید، آدلر و سپس یونگ پا به این عرصه گذاشتند. آدلر و یونگ ابتدا با پیروی از فروید و سپس با جداشدن از او و طرح اشکالاتی بر فرضیات فروید دریچهٔ تازه‌ای از روان‌شناسی به روی ادبیات باز کردند.

بعضی از نقّادان که پایه‌های نقد را بر مبانی و اصول روان‌شناسی قرار می‌دهند می-کوشند جریان باطنی و احوال درونی نویسنده یا شاعر را ادراک و بیان کنند، نیروی عواطف او را تعیین نمایند و از این راه تأثیری را که محیط و جامعه و سنن در تکوین این جهان‌ها دارد مطالعه و بدین گونه نوع فکر نویسنده را معین کنند. (ر.ک، زرین کوب، ۱۳۶۹، ج ۱ : ۴۸)

«امروزه هدف از نقد روان‌شناسانه نقدی است که بر مبنای روان‌شناسی جدید از فروید به بعد باشد». (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵۱) در میان کسانی که می‌توان بر پایهٔ نظریات او به بررسی یک اثر ادبی پرداخت کارل گوستاو یونگ است. یونگ با مطرح کردن اصطلاحاتی مانند ناخودآگاه فردی و جمعی، درون‌گرایی و برون‌گرایی، صور اساطیری یا کهن الگوها

خود را در میان روان شناسان مطرح قرار داد. البته او در جایی تصریح می‌کند که نظریه‌اش درباره صورت‌های ازلی اختراع خودش نیست و دلیل آن را در این می‌داند که اصطلاح آرکی تایپ از قرن‌های اولیه میلادی وجود داشته است. (ر.ک یونگ، ۱۳۸۳ : ۲۹) آرکی تایپ عبارت است از طرز تلقی یا ایده جهان شمولی که شامل قسمت عمده‌ای از عواطف و احساسات باشد آرکی تایپ‌ها محصول تجارب نژاد همراه با جهان است این تجارب مشابه تجارت افراد دیگر است. (ر.ک شاملو، ۱۳۶۸ : ۴۵)

به زبان دیگر کهن الگو طرح کلی رفتارهای بشری است که ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد و میراثی از زندگی تاریخی گذشته است. یونگ کهن الگوهایی مانند آنیما، آنیموس، خود، سایه و... را مطرح کرده و ویژگی‌های آنها را بر شمرده است. نقاب از جمله کهن الگوهایی است که در مطالعات ادبی مورد توجّه است. واژۀ نقاب ترجمۀ اصطلاح لاتینی است که ابتدا دربارۀ نمایش‌های تئاتر به کار می‌رفت و اشاره به صورتکی دارد که بازیگران نمایش هنگام اجرای نقش به صورت می‌زدند. یونگ نقاب را معادل ماسک می‌داند که برای پنهان کردن ویژگی‌های واقعی خود استفاده می‌کنیم. نقاب یک چهرۀ عمومی است که شخص از آن استفاده می‌کند تا خود را به عنوان فردی نشان‌دهد که غیر از خود واقعی اوست. نقاب (Persona) طریقه سازگاری و کنار آمدن و رفتار فرد با جهان است. اگرچه نقاب می‌تواند کاملا سفید باشد اما در عین حال می‌تواند کاملاً زیان آور نیز باشد. در مورد اخیر وضعیت این گونه می‌شود که «خود» به جای همسان‌سازی با ماهیت واقعی فرد، با نقاب همانندسازی می‌کند و وضعیت حاصل به عنوان تورم نقاب در نظر گرفته می‌شود. شخص ممکن است معتقد باشد که این نقاب ماهیت و وجود درونی او را نشان می‌دهد و بدین‌گونه با ایفای نقشی آن را می‌پذیرد و در نتیجه جنبه‌های دیگر شخصیت او تا اندازه‌ای مورد غفلت قرار می‌گیرد. در هر دو مورد یعنی ایفای ساده یک نقش و پذیرفتن آن مستلزم فریب است. در مورد اول شخص دیگران را فریب

می‌دهد و در مورد دوم شخص خود را می‌فریبد. (ر.ک شولتز، ۱۳۹۴ : ۱۱۵)

پیشینه تحقیق

در زمینه نقد روان‌شناختی آثار ادبی پژوهش‌های متعدّدی انجام شده است در زمینهٔ نقد روان‌شناختی براساس نظریهٔ کهن الگوی نقاب نیز آثار ارزشمندی وجود دارد. از جمله مقاله ارزشمند «نقد و تحلیل کهن الگوی نقاب با توجّه به رفتارهای ملامتی نوشتهٔ مریم روضاتیان و ...» هم‌چنین مقالهٔ «لایه‌های پنهان ضمیر حافظ اثر مریم روضاتیان و ...» .

امّا در زمینهٔ کتاب کلیله و دمنه و تحلیل این داستان براساس نظریهٔ مورد بحث پژوهشی دیده نشد و به نظر می‌رسد پژوهش حاضر اوّلین اثر در زمینهٔ روان‌شناختی و به طور مشخّص‌تر بررسی کهن الگوی نقاب و سایه در این اثر کهن است.

ضرورت و اهمیت و روش تحقیق

در میان انواع ادبی ادبیات تعلیمی از شاخه‌هایی است که نسبت به انواع دیگر ادبی مانند ادبیات غنایی کمتر مورد توجّه بوده است. به دلیل ماهیت موضوعی آثار تعلیمی این گونه به نظر می‌آید که این نوع ادبی قابلیت کمتری جهت بررسی با موضوعات و مفاهیم جدید دارد امّا با اندکی تعمّق و تأمّل می‌توان به دستاوردهای نوینی دست یافت. هدف از این پژوهش ایجاد ارتباط میان آثار تعلیمی و دیگر علوم از جمله روان‌شناسی است و نشان دادن جنبه‌های پنهان یک اثر تعلیمی که می‌تواند تحلیل تازه‌ای از ادبیات تعلیمی باشد. در میان آثار تعلیمی متعدّد در ادبیات، کتاب کلیله و دمنه از کتبی است که اگرچه قهرمانان داستان‌های آن حیوانات هستند اما قابلیت‌های زیادی جهت تحلیل و نقد بر پایه نظریه‌های نوین ادبی دارد. پژوهش حاضر دارای رویکردهای میان رشته‌ای بین ادبیات و روان‌شناسی است. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی ابتدا به مبحث کهن الگو به ویژه نقاب و سایه اشاره می‌کند؛ سپس داستان بوزینه و باخه را مورد بررسی قرار می‌دهد. هم‌چنین رفتار شخصیت‌های داستان را براساس نظریهٔ کهن الگوی نقاب و سایه تحلیل می‌کند.

در میان داستان‌های متعدّد کتاب کلیله و دمنه، داستان بوزینه و باخه از منظر روان-شناختی و تحلیل رفتار شخصیت‌ها آن در نوع خود قابل تأمّل و توجّه است. در اینجا لازم است اشاره‌ای به داستان شود سپس وارد بحث اصلی شویم. داستان روایتی از زندگی بوزینه ای است که پس از سالها فرمانروایی در جزیره ای به دلیل پیری و ضعف و سستی از سوی مردم مورد بی‌توجّهی قرار می‌گیرد. پس از آشکار شدن ضعف و نقصان بوزینه، جوانی با محاسن فراوان به استمالت از لشکریان و مردم می‌پردازد و بدین گونه حکومت

را در دست می‌گیرد. بوزینه به ناچار به گوشه‌ای پناه می‌برد و با دوری از مردم به خلوت نشینی و عبادت می‌پردازد. او هر روز بر بالای درختی رفته و از میوه درخت استفاده می‌کند و گاهی میوه‌ای را در آب می‌اندازد غافل از اینکه باخه‌ای از میوه‌های انداخته شده استفاده می‌کند. باخه که گمان می‌کند بوزینه آگاهانه چنین می‌کند دل در دوستی بوزینه می‌بندد و در نهایت این دو یار و مونس هم می‌شوند. از آنجا که فضای تنهایی باخه با دوستی بوزینه پر می‌شود، باخه به مدتّ طولانی به مسکن خود باز نمی‌گردد. همسر او که از این موضوع ناخشنود است با تمارض کردن و به کمک خواهر خواندهٔ خود در پی هلاک بوزینه برمی‌آید. باخه با شنیدن بیماری همسر به نزد او می‌رود و درصدد درمان او برمی‌آید. همسر نیز از موقعیت استفاده می‌کند و می‌گوید دوای درد او قلب بوزینه است. باخه با دودلی به سمت جزیره بازمی‌گردد و با حیله‌ای بوزینه را بر پشت سوار می‌کند و به سمت مسکن خود می‌رود اما در طول مسیر این دودلی و تردید به طور متناوب شخصیت او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بوزینه از دگرگونی احول باخه متوجّه موضوع می‌شود و دلیل را می‌پرسد. باخه نیز بیماری همسر و راه درمان را بیان می‌کند. بوزینه پس از سخنان باخه دچار آشفتگی می‌شود و در پی راهی برای رهایی خود است؛ از این رو دست به حیله‌ای می‌زند و می‌گوید بوزینه‌ها دو قلب دارند و چرا زودتر نگفتی تا آن قلب دومم را با خود بیاورم و همسرت بهبود یابد. باخه فریب می‌خورد و به جزیره بازمی-گردد و بوزینه پس از رهایی رشته دوستی خود را پاره می‌کند.

تحلیل داستان

در این داستان انتخاب این دو شخصیت یعنی بوزینه و باخه بیانگر دو تعارض است. دو زیستی باخه می‌تواند ذهن خواننده را به دوگانگی رفتار و استفاده از نقاب هدایت کند. تفاوت کندی حرکت باخه و سرعت بوزینه از یک سو و تفاوت زیست محیطی این دو موجود از دیگر تضادهای دو شخصیتِ انتخاب شده است. این تضادّ ظاهری و تضاد رفتاری ذهن را به مبحث رفتار در روان‌شناسی هدایت می‌کند. از میان نظریه‌های مختلف به بررسی نظریهٔ صورت‌های ازلی و به طور خاص به کهن الگوی نقاب یونگ در این داستان می‌پردازیم. پرسونا ضرورتی است که ما از طریق آن با دنیای خود ارتباط برقرار می‌کنیم.

در داستان بوزینه و باخه در جای جای داستان شاهد نقاب‌های متعدّدی هستیم. نقاب-هایی که شخصیت‌ها در بخشی از جریان داستان بر چهره می‌زنند تا بتوانند در مرحلهٔ اول به ارتباط با دیگران و در مرحله‌ای فراتر به اهدافشان دست یابند. در اینجا به بررسی نقاب‌های شخصیت‌های داستان پرداخته می‌شود.

نقاب جوان

اوّلین نقاب داستان در رفتار جوانی دیده می شود که به جانشینی بوزینه برگزیده می گردد. از توصیف داستان پرداز این گونه برمی‌آید جوان، فردی است که برای نایل آمدن به مقصود یعنی تصاحب فرمانروایی از هویت واقعی خود فاصله می‌گیرد و شخصیتی جدید مییابد. «به دقایق حیلت گرد استمالت لشکر برآمد و نواخت و تألّف و مراعات رعیت پیشه کرد تا دوستی او در ضمایر قرار گرفت». (منشی، ۱۳۷۹: ۲۴۰)

از عبارت چنین برمی‌آید که جوان برای کسب محبوبیت و جلب محبّت دیگران نقاب حیله و فریب بر چهره می‌زند و بدین وسیله حکومت را تصاحب می‌کند. نقاب در اینجا صورتکی است که بر چهره گذاشته می‌شود تا فرد خود را چیزی جز آنچه هست بنماید و این مانند نقش بازی کردن و اتخاذ رفتارها و گرایش‌های خاص برای موفقیت در کار، سازگاری با محیط و هم چنین پاسخ گوی نیازهای موقعیت های متفاوت است. (شولتز، ۱۳۹۴ : ۱۱۵)

نقاب بوزینه

نقاب دیگر نقاب تعبّد است. بوزینه پس از کناره‌گیری از حکومت به گوشه‌ای از ساحل پناه می‌برد و با نقاب پرهیزگاری و عبادت به زندگی ادامه می‌دهد؛ در حالی که پیش از این سخنی از تعبّد او نیست. او می‌کوشد با این نقاب محبوبیت دوباره‌ای بیابد. «بیچاره به اضطرار جلا اختیار بایست کرد و ... توشه راه عقبی به توبت و انابت می‌ساخت و بضاعت آخرت به طاعت و عبادت مهیا می‌کرد». (منشی، ۱۳۷۹ : ۲۴۰)

در این جا نقشی که بوزینه برمی‌گزیند و به تبع آن نقابی که بر چهره می‌زند جزو نقش‌های عالی است که خطر یکی انگاری کمتری دارد. در مواردی این خطر وجود دارد که فرد خود را با نقشی که احراز کرده است یکی بداند اما هنگامی که نقش عالی است و به خوبی مناسب شخص است این خطر آشکار نیست. (ر.ک، فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۲) بوزینه شخصیت واقعی خود را به دلیل از دست رفتن محبوبیت در پشت نقاب تعبّد پنهان می‌کند

و چنان در نقش قراردادی خود محبوس می‌شود که آن را به ناخودآگاه خود می‌سپارد. خطر دیگری که بسیار جدّی است آن است که یک پرسونا در پی این باشد که بقایای شخصیت و تمام آن جنبه‌هایی را که به ناخودآگاه شخصی محوّل شده یا به ناخودآگاه جمعی تعلّق دارد، انکار کند. (ر.ک، همان : ۵۲) این موضوع را می‌توان در رفتاری که بوزینه پس از طرد شدن از خود نشان می‌دهد، دید.

نقاب دوستی، نقاب دیگری است که در آشنایی بوزینه با باخه دیده می‌شود. بوزینه در اثر اتفاقی با باخه‌ای آشنا می‌شود و طرح دوستی می‌ریزد. این دوستی در حقیقت ابزار و نقابی برای پرشدن تنهایی اوست. «در هر یک از ایشان به یکدیگر میلی به کمال افتاد. هم وحشت غربت از ضمیر بوزنه کم شد و هم باخه به محبّت او مستظهر گشت.» (منشی، ۱۳۷۹ : ۲۴۲)

در بخشی از داستان آمده است : « باخه پاره‌ای برفت. بار دیگر بیستاد ... بدگمانی بوزنه زیادت گشت، آنگاه او را گفت موجب چیست که هر لحظت در میان فکرت می‌تازی ... گفت ناتوانی زن و پریشانی حال مرا متفکّر کرده. بوزنه گفت : ... کدام علّت و طریق معالجت آن چیست ... باخه گفت : دل بوزنه ... در میان آب دودی به سر او [بوزنه] برآمد و چشمهایش تاریک شد». (همان : ۲۴۹)

از این پس دوباره نقاب بر شخصیت بوزینه قرار می‌گیرد. او که در میانهٔ آب بر پشت باخه سوار است، نه می‌تواند بگریزد و نه عاقلانه است که به راه ادامه دهد. بنابراین با به کارگیری شگردی می‌کوشد خود را از مهلکه نجات دهد. قرار گرفتن در این موقعیت او را رهنمون می‌سازد که چگونه در ارتباط با باخه ظاهر شود و این امر نقابی را به وجود می‌آورد که باید در پس آن قرار گیرد. بوزینه با خونسردی و احساس همدردی با باخه به گونه‌ای سعی در تثبیت موقعیت دارد و سپس با ادّعای داشتن قلبی در جزیره، به فریب باخه می‌پردازد و بدین‌گونه او را برای بازگشتن و آوردن قلب دوم خود متقاعد می‌کند و از هلاک می‌گریزد. در اینجا نقاب در جهت مثبت به کار گرفته می‌شود زیرا شخص می‌کوشد خود را از دام ناراستی‌های رها کند.

نقاب همسر باخه

همسر باخه نیز خود واقعی را پنهان می‌کند و نقاب تمارض را بر چهره می‌زند. او با انتخاب این نقاب در پی دست یافتن به هدف خود یعنی بازگرداندن همسر است.

در کنار کهن الگوی نقاب باید به کهن الگوی سایه که در ارتباط با نقاب است، اشاره کرد. سایه بعد خبیثانهٔ وجود انسان است و شامل خصلت‌های منفی است که فرد همواره می‌کوشد آن را پنهان کند. سایه نیرومندترین کهن الگو است زیرا غرایز حیوانی ما را دربرمی‌گیرد. سایه سیمای تاریک فرد به شمار می‌آید. (ر.ک بیلیسکر، ۱۳۸۷ : ۶۶) سایه محتوای ناخودآگاهی است که در حکم ضد و مخالف فضایل است. (ر.ک یونگ، ۱۳۷۶ : ۱۶) افکار و احساسات ناپسند سایه گرایش دارند که در رفتار آدمی بروز کنند ولی فرد معمولاً آن‌ها را به وسیلهٔ نقاب پنهان می‌کند. (ر.ک یونگ، ۱۳۷۲ : ۵۹) در این داستان می‌توان کهن الگوی سایه را به وضوح در رفتار خواهر خواندهٔ همسر باخه دید. در حقیقت خواهر خواند، سایهٔ همسر باخه است. این تمارض جنبهٔ وحشیانه و خشن طبیعت شخصیت همسر باخه را آشکار می‌کند. نیرویی که می‌کوشد برای رسیدن به هدف خود بوزینه را هلاک کند. «پس هر دو رایها در هم بستند. هیچ حیلت و تدبیر ایشان را واجب تر از هلاک بوزنه نبود.» (منشی، ۱۳۷۹ : ۲۴۳)

نقاب باخه

نقاب باخه در داستان پس از بازگشت از نزد همسر مشخّص‌تر می‌شود. او در برخورد با بوزینه کاملاً شخصیت اصلی خود را در پشت نقاب دوستی می‌برد و می‌کوشد هدف و نیت خود را پنهان کند. در این جا نقاب، رنگ تیره و مفهومی منفی به خود می‌گیرد؛ زیرا در جهت هدفی متعالی به کار گرفته نمی‌شود. باخه که در پی به دست آوردن قلب بوزینه است با واکنشی کاملا وارونه خود را به بوزینه مشتاق‌تر از پیش نشان می‌دهد. در این داستان باخه به مدّت طولانی نقاب می‌زند امّا در آب در حالی که بوزینه بر پشتش سوار است لحظه‌ای نقاب از صورت او کنار می رود و خود واقعیتش نمایان می‌شود. از این پس پی در پی سایه و نقاب در تعاملند. تأمّل در شخصّیت باخه کهن الگوی سایه را نیز نمایان می‌کند. در نظریهٔ یونگ سایه «موجودی فرومایه در خود ماست. موجودی که می‌خواهد همه آن کارهایی را انجام دهد که ما به خود اجازه انجام آن را نمی‌دهیم.» (فوردهام، ۱۳۷۴ : ۵۲) سایه چیزی است که معمولاً با نقاب پنهان می‌شود. باخه در میان آب با سایه خود در جدال است. تردیدها و اندیشه‌های او در مورد دوستیش با بوزینه و

یادآوری حقوق بوزینه بر او از یک سو و محبّت به همسر از سوی دیگر باعث می‌شود سایه که حقیقتی در ضمیر ناخودآگاه اوست، خود را نشان دهد و در نهایت صورت مثالی سایه در کنار نقاب دوستی قرار می‌گیرد. با این نقاب به سایه کمک می‌شود و بدین گونه سایه بر باخه غلبه می‌کند؛ امّا باخه با نقاب، سایه را پنهان می‌کند.

نتیجه گیری

بر پایهٔ نظریهٔ صورت‌های ازلی یا کهن الگوهای ناخودآگاه جمعی، یونگ معتقد است، ناخودآگاه جمعی مجموعه‌ای از خاطرات آثاری است که انسان از نیاکان بسیار دور خود به ارث برده است. در حقیقت مخزن تمام تجاربی است که در طی تکامل انسان به وسیلهٔ نسل‌ها تکرار شده است. او معتقد است ناخودآگاه جمعی بر رفتار فرد تأثیر دارد. نقاب از کهن الگوهای ناخودآگاه جمعی است، که فرد به وسیلهٔ آن خود را در جامعه موجّه نشان می‌دهد و به وسیلهٔ آن با دیگران ارتباط برقرار می‌کند. سایه نیز کهن الگوی دیگری است که جنبهٔ حیوانی طبیعت فرد را نشان می‌دهد. در داستان بوزینه و باخه این دو کهن الگو وجود دارند و بر رفتار شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارند. نقاب تعبّدی که بوزینه بر چهره می‌زند تا چهرهٔ اجتماعی مثبتی از خود نشان دهد؛ نقاب دوستی که باخه در پشت آن سایهٔ خود را پنهان می‌کند و می‌کوشد به کمک این نقاب به اهداف شخصی خود دست‌یابد؛ هم چنین رفتار بوزینه پس از خیانت باخه بیانگر وجود نقاب بر چهرهٔ اوست و نیز تحلیل رفتار همسر باخه که با نقاب تمارض در پی دست یابی به هدف خود است. بدین‌گونه به اثبات نظریهٔ یونگ در تحلیل رفتار شخصیت‌ها پرداخته شد. بررسی‌های انجام شده نشان داد هر یک از این شخصیت‌ها بنا به موقعیت و به اقتضای زمان از نقاب استفاده می‌کنند و در کنار آن سایه را در مقطعی از زمان در پشت نقاب پنهان می‌نمایند.

منابع و مآخذ

۱. بیلیسکر. ریچارد.(۱۳۸۷) ***اندیشهٔ یونگ***. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم. تهران. آشیان.

۲. زرین کوب. عبدالحسین. (۱۳۶۹) ***نقد ادبی***. ج ۱. چاپ چهارم. تهران. امیرکبیر.

۳. سیاسی. علی اکبر.(۱۳۷۰) ***نظریه‌های شخصیت***. چاپ اول. دانشگاه تهران.

۴. شاملو .سعید.(۱۳۶۸) ***مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان شناسی شخصیت***. چاپ دوم.تهران. رشد.

۵. شمیسا. سیروس.(۱۳۸۵) ***نقد ادبی***. چاپ اول. تهران. میترا.

۶. شولتز. دوان.(۱۳۹۴) ***نظریه‌های شخصیت***. مترجمان یوسف کرمی و .... چاپ دوازدهم.تهران. ارسباران.

۷. فوردهام. فریدا.(۱۳۷۴)***مقدّمه‌ای در روان شناسی یونگ***. ترجمهٔ حسین یعقوب پور. چاپ اول. اوجا. تهران.

۸. منشی. نصرا....(۱۳۷۹) ***کلیله و دمنه***. چاپ هیجدهم. تهران. امیرکبیر.

۹. یونگ. کارل گوستاو.(۱۳۷۲) ***جهان نگری***. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ اول. تهران. توس.

۱۰. ..... ، .....(۱۳۷۶) ***چهار صورت مثالی***. چاپ اول.آستان قدس رضوی. مشهد.

۱۱. ..... ، .....(۱۳۸۳) ***روان شناسی ضمیر ناخودآگاه***. ترجمه محمدعلی امیری.چاپ سوم. تهران. علمی و فرهنگی

مقالات

۱۲. روضاتیان . سیده مریم. افسانه، غفوری (۱۳۹۱) «لایه‌های پنهان ضمیر حافظ». ***نشریه پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***. شماره سوم.سال ششم. پیاپی ۲۴. پاییز و زمستان. صص ۵۸-۳۵.

۱۳. روضاتیان. سیده مریم. علی اصغر. میرباقری فرد.(۱۳۸۹) «نقد و تحلیل کهن الگوی نقاب با توجه به رفتارهای ملامتی». ***نشریهٔ بوستان ادب***. شماره سوم.دورهٔ دوم. پیاپی ۵۹/۱.پاییز.

بررسی تطبیقی فابل‌های ژان‌دو لافونتن و پروین اعتصامی

محبوبه ذوالفقاری نژاد[۱]
محمدرضا نصراصفهانی[۲]
نسرین تهمتن[۳]

چکیده

پروین اعتصامی را می‌توان حکیم بانوی شعر پارسی نامید چرا که دغدغه‌های انسانی زندگی را بر اساس دیدگاهی وجودشناسانه و غایت‌انگارانه طرح کرده و به طعن و ستایش مسائلی پرداخته که در زمرهٔ مهم‌ترین مسائل تعلیمی زندگی انسانی است. عدالت، معرفت، حقیقت و پاکی از یک سو، و ستم، جهالت، ناپیراستگی و آلوده‌دامانی از سوی دیگر، از مهم‌ترین این مباحث و مسائل‌اند. از این جهت پروین شاعری اندیشه‌ورز و سنت‌گراست که مباحث خود را هم از فرهنگ ایرانی-اسلامی برگزیده و هم از فرهنگ جهانی بهره جسته است. نیز لافونتن، شاعر اندیشمند فرانسوی از آن دست ادیبانی است که در روایت‌های کوتاه خود به طرح افسانه‌ها و قصه‌هایی پرداخته که زندگی انسانی را از دیدگاهی حکیمانه مورد اشاره قرار می‌دهد و به دغدغه‌های بنیادین فرهنگ بشری می‌پردازد. پروین خود بر سر تقاطع اتصال سنت به تجدد ایستاده و پاره‌ای از اندیشه‌های لافونتن را از دریچه‌ای اسلامی-ایرانی عرضه کرده است. این پژوهش به تشابهات اشعار ژان‌دو لافونتن و پروین اعتصامی می‌پردازد. حیات سیاسی–اجتماعی مشابه دو شاعر، سبب گردیده است تا حاصل شبیه‌سازی مضمون اشعار پروین از لافونتن موفقیت‌آمیز باشد. مقاله حاضر برخی از مهم‌ترین مشترکات دو شاعر نامبرده را با توجه به قریحهٔ تازهٔ هرکدام پیش چشم می‌آورد.

کلیدواژه: پروین اعتصامی، لافونتن، فابل، ادبیات تعلیمی

---

[۱] - دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی ma54_z@yahoo.com
[۲]-دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان m.nasr@ltr.ui.ac.ir
[۳]- دانشجوی‌زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان tahamtan@mailfa.orgent

مقدمه

ادب تطبیقی در کشور ما دانشی جدید و نوپاست و دیرینهٔ چندانی ندارد. آثاری نیز که در این زمینه پدید آمده است، اندک و محدودند. این علم در جهان معاصر و پیش از آن مورد توجه سایر کشورها به ویژه اروپاییان بوده است، «به طور مثال در کشور فرانسه در دوره دبیرستان دانش‌آموزان دو نوع ادب خارجی را به عنوان درس اصلی برای مقایسه و تطبیق برمی‌گزینند. سپس مکتب‌های بزرگ ادبیات بیگانه اواخر قرن ۱۹-۲۰ برای آن‌ها تدریس می‌شود یا حتی به معلمان دورهٔ ابتدایی در دانشسراها ادبیات تطبیقی درس داده می‌شود» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۳۲).

آنچه در ایران عجیب به نظر می‌رسد، این‌که هنوز در برخی از مراکز آموزشی ما، صحبت از ادبیات تطبیقی کاری عبث پنداشته می‌شود و برای بررسی آثار مربوط به آن، متخصص صاحب‌فن چندانی دیده نمی‌شود. از دیگر سوی، توجه تعصب‌آمیز به سنت شاعران گذشته، موجب شده است تا ردپای اقتباس شاعران معاصر از آثار دیگر ملل نادیده گرفته شود. «این مسأله عمدتاً از آنجا ناشی می‌شود که نقد ادبی مرسوم در ایران چنین به ما القا کرده است که شاعرانی چون بهار، پروین، ایرج و ... در درون سنت ادبی عصرشان جای داشته‌اند و در مقابل آن موضع متفاوتی اتخاذ نکرده‌اند» (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۲۵۷). حال آن‌که این شاعران کوشیده‌اند به اتکای سنت، از دستاوردهای ادب جهان در جهت رفع دغدغه‌های فکری و اجتماعی خود بهره ببرند.

بی‌شک با نگاهی گذرا به تاریخ حیات این شاعران، به آسانی می‌توان از نیاز راستین جامعه و تحول ادبی آن روزگار آگاه شد و قوت این احتمال را که پیشینهٔ پربار ادبی و فرهنگی ما، باور اقتباس از آثار غربیان را برایمان تا حدی غریب می‌سازد، از بین برد؛ زیرا ایجاد فضاهای تازهٔ سیاسی–اجتماعی که در اثر رویدادهایی نظیر انقلاب مشروطه، جمهوریت، حقوق بشر، حقوق زنان و ...، اذهان را برای پذیرش تغییرات و تحولات تازه آماده می‌ساخت. همچنین از عصر مشروطیت به این سو ترجمه‌های متون فلسفی–ادبی و تاریخی اروپایی توسط روشنفکران ایرانی آغاز گردید و با تأسیس مدارس جدید و چاپ روزنامه و ... فرهنگ اجتماعی ما را در مسیر تازه‌ای از رشد و آگاهی در همهٔ زمینه‌ها، قرار داد. سفر گروه‌های مختلف از جوانان برای تحصیل علوم جدید به خارج از کشور، به روابط بین‌المللی دامنهٔ گسترده‌ای بخشید و پای اروپاییان به ویژه فرانسویان را به ایران باز کرد.

در حقیقت فرانسه یکی از کشورهایی است که در آغاز تحولات گوناگون در ایران، آثار هنرمندانش، بیشترین تأثیر را بر جامعهٔ ادبی گذاشت. اقتباس از آثار ترجمه شدهٔ نویسندگانی چون *ویکتور هوگو*، *الکساندر دوما*، *ژان ژاک روسو* نیز شاعرانی نظیر *لافونتن*، *لامارتین*، *سن ژول پرس* و ... با رویکرد رمانتیسمی، کلاسیسمی و نئوکلاسیسمی[1] به وسیلهٔ ادیبان ایرانی غیرقابل انکار است. به ویژه که «تجدد شعری ایرانیان، با فابل‌های لافونتن آغاز شد و بسیاری از شاهکارهای شعر تعلیمی سال‌های نخستین قرن بیستم ایران، تحت تأثیر آشکار ترجمهٔ فابل‌های لافونتن است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۲۸). برای نمونه کسانی چون ملک‌الشعرای بهار، ایرج میرزا، اشرف‌الدین گیلانی، ادیب‌الممالک، رشید یاسمی، پروین اعتصامی و دیگران از جمله شاعرانی هستند که به طور جدی از فابل‌های لافونتن در فضای تعلیمی و حکمی بهره برده‌اند و در عین حال به آثار دیگر شاعران و نویسندگان اروپایی هم بی‌اعتنا نبوده‌اند. از آنجا که فابل‌های لافونتن بیشتر در فضای ادبیات تعلیمی آفریده شده است و شاعران نامبرده نیز جزو ادیبانی بودند که هم در زمینهٔ ادبیات کودک و نوجوان و هم در دیگر گستره‌های تعلیمی ادبیات آثاری را نوشتند و کوشیدند تا از این ژانر در ارائه اندیشه‌های خود نهایت بهره را ببرند. برخی از این شاعران در ساختار و محتوا از قواعد سنتی عدول کردند و با شیوه‌ای نو به مفاهیم اجتماعی، روابط انسانی و مفاهیم ناسیونالیستی توجه ویژه‌ای نشان دادند. از آنجا که ایشان نیز همچون شاعر فرانسوی در شرایط سیاسی و زندان استبدادی حکومت وقت، به سر می‌بردند، به خوبی توانستند از دستمایهٔ کار او که در حقیقت یک نوع ادبی حکیمانه محسوب می‌شد و در گذشتهٔ ادبی ایران نیز بی‌سابقه نبوده، بهره‌مند شوند. داستان‌های کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، بوستان و گلستان سعدی و ... نمونه‌ای از آن است. ایشان از یک سو داستان رنج و بیچارگی مردم زمانهٔ خویش را به وسیلهٔ این نوع ادبی خاص، نشان داده‌اند و از سوی دیگر به مسائل عمیق حیات انسانی پرداخته‌اند. البته اساس دغدغهٔ این دست شاعران علاوه بر بومی‌کردن آثار غربی، ایجاد نگرشی نو به مضامین ادب کلاسیک بود؛ زیرا با توجه به همهٔ حوادثی که در آن روزگار به وقوع پیوست، دیگر زبان و محتوای آثار گذشته نمی‌توانست برای ابراز افکار تازه و آلام درونی انسان‌ها راه‌گشا باشد. بنابراین از مسیر گذشته فاصله گرفت و با جهان مدرن هم‌سو و هم‌جهت حرکت کرد. این سخن

سَنت بُو، نویسنده و منتقد فرانسوی، را فراموش نکنیم؛ او می‌نویسد: «نوع‌های ادبی نمی‌میرند: ممکن است در محاق واقع شوند. یا نوع‌های دیگر که بیشتر باب روزند آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار دهند؛ ولی ماندگارند، تداوم می‌یابند و با چارچوب‌ها و تکیه‌گاه‌های خود منتظر ظهور قریحهٔ تازه‌اند» (بو به نقل از ولک، ج ۴، ب۱، ۱۳۸۵: ۹۷).

همچنان‌که گفته شد، پروین اعتصامی نیز از زمرهٔ شاعرانی بود که به فابل‌های لافونتن علاقه نشان داد. *غلامحسین یوسفی* در پاسخ به این پرسش که «آیا پروین از ادبیات غرب متأثر بوده یا نه؟» پاسخ مثبت می‌دهد و نمونه‌هایی از این اقتباس و تأثیرپذیری را نام می‌برد و زمینهٔ توجه این شاعر توانمند را تحصیل او در دبیرستان آمریکایی و آموختن زبان انگلیسی و تربیت و تعلیم پدر؛ یعنی یوسف اعتصام‌الملک، می‌داند. وی بر آن است که این تقلید، چنان که نگارندهٔ این سطور در پی تأیید و اثبات آن است، تنها جنبهٔ تأثر دارد؛ و اقتباس مضامین و شیوه، با حفظ استقلال اندیشه و قریحهٔ شاعر (پروین)، در آن منعکس شده است (ر.ک. یوسفی، ۱۸۸: ۴۱۷). پروین با قدرت تخیل بالا از تجربهٔ دیگران، درس تازه می‌آموزد، به گونه‌ای که کلام و لحن او آنچنان عمیق می‌شود که قدرت و مهارت فنی‌اش را در نقل مضامین دیگران برجسته می‌سازد. او «مراد گوینده را بدون نقل و تکرار نام‌های خاصی به زبان کلاسیک، بی‌هیچ لغزش و بی‌هیچ اطنابی به بیان می‌آورد (ر.ک. زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۵۷-۵۸). بنابراین باید توجه داشت که پروین اعتصامی، با وجود اقتباس از اشعار شاعران مغرب‌زمین می‌کوشد طرح کار آن‌ها را به عاریت بگیرد و مضمون و محتوای‌اش را با ذهن خلاق خود بیافریند، مضامینی که با فرهنگ و خوی ایرانی متناسب و هماهنگ باشد. او اشعار خود را در قالب مناظره با مضامین تعلیمی سروده است. وی ترجمه‌هایی را که پدرش، یوسف اعتصام‌الملک، از آثار شاعران غربی در مجلهٔ بهار به چاپ می‌رساند، می‌خوانده و می‌کوشیده تا از ساختار و بعضاً محتوای آنها برای بیان باورهای خویش استفاده کند. به گفتهٔ *نصرالله تقوی*، پروین در آغاز شاعری، قطعه‌هایی از اشعاری را که پدرش از فرانسه ترجمه کرده بود، به شیوهٔ انوری به نظم فارسی درآورده است. او «با منظوم‌کردن فابل‌ها، مثل‌ها، حکایت‌ها و افسانه‌ها موجب تقویت و تداوم سنت پند و اندرزگویی و شعر اخلاقی و تعلیمی شده است. در بسیاری از مشهورترین و پرخواننده‌ترین سروده‌های او ساختار شعر به گونه‌ای است که گفت‌وگو و مناظره‌ای میان اشخاص و اشیاء نمادین درمی‌گیرد. هرکدام از این موجودات خصلتی شاخص دارند که در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند» (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۳۰۰). گاه این

شخصیت‌های نمادین در تقابل جدی با هم واقع می‌شوند و گاه جای خود را به همراهی و ملازمت در یک فکر و اندیشه یا ارزش می‌دهند. از آنجا که نمونه‌های مشابه موارد ذکر شده، در میان افسانه‌های لافونتن نیز دیده می‌شود، درمی‌یابیم که اندیشه‌ها و آرمان‌های شاعر فرانسوی به نوعی الهام‌بخش افکار تازه برای شاعر ایرانی بوده است. هرچند پروین، در متن فابل‌ها و پردازش داستان‌ها به طور سازنده به حذف و اضافه‌ای درخور دست زده است و فشار دغدغه‌های انسانی ویژه او که بی‌تردید دغدغهٔ عموم متفکران و اندیشه‌ورزان است، موجب آفرینش معانی والای اخلاقی و انسانی در شعر او گشته است.

توانایی تصویرسازی و وام‌گیری مضامین و شخصیت‌های فابل‌های لافونتن به وسیلهٔ این شاعر آرام و بی‌هیاهو قابل ملاحظه است. *رنه ولک* در تحلیل نظریهٔ *ایپولیت تن*، جامعه‌شناس و منتقد ادبی، با رویکرد او به فابل‌های لافونتن یادآور می‌شود که «تن بهترین آثار انتقادی خود را آن‌گاه پدید می‌آورد که این عالم ساختگیِ آدم‌های داستانی را به صورت تصویر نمادین جامعه وصف می‌کند. به این ترتیب، در کتاب لافونتن قهرمان، حکم سنگی آب‌سوده و دورافتاده را دارد که خلق‌وخوی‌اش او را از معاصران جدا و منزوی ساخته است... تِن، حکایات را به منزلهٔ تصویر اجتماعِ زمان تحلیل می‌کند: شاه و اعیان و راهب و سوداگر و قاضی و طبیب و استاد و بازرگان و دهقان را جملگی به صورت جانوران درمی‌آورد. ولی متوجه است که شیر گرچه پادشاه جانوران است، ولی لویی‌چهاردهم نیست و در جریان آفرینش هنری، آرمانی و پالوده شده و استعلایی صورت گرفته است. او شاعر را جامعه‌شناس ناخودآگاه می‌داند» (ولک، ج ۴، ب۱، ۱۳۸۵: ۸۲). همچنین از قول *تن* می‌آورد: «لافونتن معلم اخلاق است، نه هجانویس: او پادشاهان را باز نموده است، نه شخص شاه را، ولی او چشم و گوش داشته و آیا می‌توان باور کرد که از آن‌ها استفاده نکرده باشد؟ آدمی خواسته و ناخواسته، از معاصران خویش نسخه‌برداری می‌کند» (تن به نقل از ولک، همان). این سخن دربارهٔ پروین نیز صادق است و دلیلی است بر رد نظر منتقدانی که او را شاعری صرفاً اجتماعی و نه سیاسی می‌دانند. پروین شاعر تخیل و تمثیل است، تخیل و تمثیلی که پیامد آن خلق شخصیت‌هایی است جاندار و پویا از درون اشیا و موجودات بی‌جان که هویت انسانی به خود گرفته و از حد گفت وگوی انسانی فراتر رفته‌اند. در نظر داشته باشیم که این نگاه اندیشمندانه و منتقدانه به انسان و هویت انسانی

تیپ‌های اجتماعی، علاوه بر برخورداری از رؤیاپردازی با نوعی طنز و تمسخر همراه می‌گردد که نوع اجتماعی را مورد پرسش قرار می‌دهد (ر.ک. بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۲۵۰). به روایتی این حکایت‌ها گرچه بیشتر جنبهٔ خیالی و غیرواقعی به خود می‌گیرند و مانند افسانه‌های شاعر فرانسوی جزوی از داستان‌های تخیلی محسوب می‌شوند، اما روی در اصلاح اجتماع و ارزش‌های انسانی دارند. ژانری که ماجراها، شخصیت‌ها و کنش آن‌ها، از حد واقعیت پلّه‌ای فراتر می‌نشیند و امکان تأویل و تفسیر فلسفی-سیاسی را نیز برای مخاطب فراهم می‌آورد. انتقاد از زورورزان ستم‌پیشه که جوامع را به تباهی می‌کشانند یا به گونه‌ای تقابل خیر و شر، انسان دوستی و عملکرد سیاستمداران با نوعی تعریض طرح می‌شود و البته این ویژگی مشترک هر دو شاعر است. شیوهٔ قابل توجهی که لافونتن در فرانسه و به استقبال از او پروین در ایران پیش گرفت.

باری روایت پروین و لافونتن از مسائل و دغدغه‌های انسانی، لطیف و جذاب است با این تفاوت که مزاح و شوخی در شعر پروین دیده نمی‌شود، حال آن‌که فابل‌های لافونتن به تکرار خواننده را به خنده می‌خواند، هرچند در بطن حکایت پیامی اخلاقی درج شده است. هر دو، روایت خود را گاه با مقدمه و گاهی بدون مقدمه آغاز می‌کنند و در پایان سخن را با نصیحتی دلنشین به پایان می‌رسانند. بدین ترتیب با شگرد ویژهٔ خود، با مخاطبان آثارشان روبه‌رو می‌شوند و ذوق خواندن و جاذبهٔ درک متن را در آن‌ها برمی‌انگیزانند.

گفتنی است منش و سلوک شاعر ایرانی در پرهیز از مدح و ستایشگری صاحب‌منصبان و حاکمان نشانی از روح فرهیخته و والای او دارد، تا آنجا که دیدن نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها، از یک سو او را به نقد جدی از اربابان زر و زور واداشت و از سوی دیگر موجب به عزلت نشستن این ستارهٔ ادب آسمان ایران گشت؛ گرچه او با کیمیای آگاهی توانست سکهٔ خلوص و یکرنگی را به جامعهٔ رنجدیدهٔ ایران تقدیم کند. لافونتن نیز در دورانی می‌زیست که کسی جرأت نداشت به راحتی عقایدش را به زبان آورد.

«تاریخچهٔ حکایت‌ها و روایاتی که از زبان حیوانات بیان می‌شود، نشان می‌دهد که هر زمان مناسب بوده و اقتضا می‌کرده است، روشنفکران و اندیشمندان و اهل قلم از آن‌ها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفته‌اند و با این‌که لافونتن بیشتر به عنوان یک فابل‌نویس مروج اخلاق و ارزش‌های مشهور انسانی بود، اما گفته‌اند آن‌ها که با لافونتن هم‌عصر بودند همیشه در خلال افسانه‌های او اشخاص و اتفاقات آن زمان را

می‌جستند و گاه آنها را در یک حکایت به صورت موش یا روباهی می‌یافتند. چنان‌که *مادام دوسوئیه* می‌گوید، در حکایت «حیوانات طاعون‌زده» اشارهٔ لافونتن به وزیر خارجه آن زمان است و در اغلب افسانه‌های لافونتن اشاراتی به وقایع روز آن زمان، می‌توان یافت. از طرفی خود لافونتن هم گفته‌است که هنگام به نظم کشیدن افسانه‌های قدیم، گاه مجبور می‌شده در آنها تغییراتی بدهد که با وضع زمان و مقتضیات زبان فرانسه سازگار باشد. علاوه بر این لافونتن به جنبه‌های داستانی حکایت‌ها و راست‌نمایی آنها برای جذابیت متن توجه خاصی مبذول داشته است» (تقوی، ۱۳۷۶: ۱۰۹-۱۰۸). او به‌مثابهٔ فابل‌نویس مروج اخلاق، با انتقادهای نیشدار اجتماعی به میدان آمد. داستان‌های او را کسان زیادی نوعی هجو از رویدادهای روزگار می‌دانستند که در ورای چهرهٔ قهرمانان –که غالباً حیوانات گوناگون بودند- تصویری واقعی از جهان انسانی را ارائه می‌کرد. با وجود این لافونتن از مدح بزرگان و شاهان برکنار نماند و در لابه‌لای ابیاتش گاه تملق و ستایشی دیده می‌شود که سبب تمایز اساسی او با پروین است.

یکی از اهداف این پژوهش، بیان اشتراکات مضمونی دو شاعر ایرانی و فرانسوی است که با وجود تفاوت‌های زبانی و اقلیمی، رویکرد مشابهی به تعلیم و اخلاق تحت لوای افسانه داشته‌اند. دیگر معرفی شاعر ایرانی به منزلهٔ شاعری اقتباس‌کننده، از نگاهی دیگر؛ یعنی شاعری خلاق و مبتکر است. شاعری که شایستگی‌اش موجب شده‌است تا برخی منتقدان با دیدن این آثار ارجمند، با غرض‌ورزی او را در جایگاه اتهام و «تهمت شاعری» قرار دهند و بکوشند تا نشان دهند این آثار و اندیشه‌های بزرگ باید از طبع پدرش و یا استادش، علی اکبر دهخدا، باشد (ر.ک. گرگانی، ۱۳۵۶)

فراموش نکنیم که در این زمینه سخن بسیار رفته‌است و پژوهشگران در لابه‌لای سخنان خود اشاراتی به این اقتباس کرده‌اند که بی‌تردید جامع و کامل نیست. در این میان مقاله‌ای ارزشمند با عنوان «شخصیت‌ها و اخلاق در فابل‌های ژان‌دو لافونتن و پروین اعتصامی» از *رضا ایراندوست* به چاپ رسیده که از نگاهی دیگر، این مشابهات مورد بررسی قرار گرفته‌است. همچنین *رمضان رضایی* مقایسه‌ای دیگر میان اشعار پروین اعتصامی و سروده‌های شاعر عراقی، *احمد صافی‌النجفی* انجام داده و در آن شرایط سیاسی-اجتماعی دو شاعر را مورد لحاظ قرار داده‌است. استاد *شفیعی‌کدکنی* نیز در کتاب نفیس خود «با

چراغ و آینه» در بخش «سیر تحول شعر معاصر» اشاره‌های مفیدی راجع به لافونتن و متأثران او، ترتیب داده‌اند که قطعاً مراجعه به این منبع، برای طالبان این دست نوشته‌ها، سودمند خواهد بود.

فابل

«فابل از ریشه لاتین *Fabula* به معنی بازگفتن است و بر روایت‌کردن تأکید دارد. این اصطلاح در دوران قرون وسطی و رنسانس اغلب هنگام سخن‌گفتن از طرح یک روایت به کار می‌رفت. در اصطلاح ادبی فابل، داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً حیوانات، شخصیت‌های اصلی آن هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است. البته فابل گاهی نیز برای داستان‌های مربوط به موجودات طبیعی و یا وقایع خارق‌العاده و افسانه‌ها و اسطوره‌های جهانی و داستان‌های دروغین و ساختگی به کار می‌رود. گفتیم که شخصیت‌های آن اغلب حیوان‌اند، امّا گاهی اشیا بی‌جان، موجودات انسانی یا خدایان در آن حضور پیدا می‌کنند. باید دانست که فابل‌ها اغلب کوتاه و ساده‌اند» (تقوی،۱۳۸۶: ۹۲).

بنابراین تعلیم‌دهندگان اخلاق و حکمت و کسانی که با نگاهی طنز و مطایبه‌آمیز امور حیات آدمی را از نظر می‌گذرانند، عموماً این شیوهٔ سخن را برمی‌گزینند. این نوع خاص روایت (ادبی) که در حدود نیمه‌های قرن دوازدهم تا اوایل قرن چهاردهم در فرانسه رواج یافت، بیشتر شامل حکایاتی است که جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی با رویکرد آموزش داشتند؛ گرچه از کارکرد تفریحی و سرگرمی آن نیز نباید غافل ماند. گویندگان این نوع ادبی، با توجه به قبول عامه، می‌کوشیدند تا به جنبه‌های نیشدار و طنزآمیز زندگی توجه کنند و بدین ترتیب خباثت نظام حاکم را در لوای همین سرگرمی‌ها، با نازک‌بینی استادانه نشان دهند (ر.ک. غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۹۷).

پروین اعتصامی

پروین، حکیم بانوی شاعر ایرانِ عصر جدید، در سال ۱۲۸۵ه.ش در تبریز متولد شد. از کودکی همراه خانواده‌اش به تهران آمد و بقیهٔ عمر کوتاه خود را در این شهر گذراند. شاعری را از خردسالی تجربه کرد و متون زبان فارسی و عربی را نزد پدر آموخت. آن‌گاه به مدرسهٔ دختران آمریکایی رفت. در پایان تحصیل، در جشن فارغ‌التحصیلی خطابه‌ای با عنوان «زن و تاریخ» ایراد کرد. وی مدتی پس از فراغت از تحصیل در همان مدرسه به

تدریس پرداخت. در سال ۱۳۱۳ با یکی از خویشان خود ازدواج کرد، اما دوام این ازدواج نامناسب بیشتر از چندماه نپایید و به خانهٔ پدر بازگشت. پس از مدتی با کمک پدر به طبع دیوان خویش که شامل قصیده، قطعه، و مثنوی و مسمط بود همت گمارد. شاعر در سرودن اشعار خود شیوهٔ کسانی چون سعدی، ناصر خسرو، سنائی و انوری را در نظر داشت و در عین حال نیم نگاهی نیز به مکتب رمانتیسم و نئوکلاسیسم نشان می‌داد. او در کنار مفاهیم عرفانی و تعلیمی گذشته، عقل‌گرایی و خردورزی روشنگران اروپایی را سرمشق کار خود ساخت. او در یکی از پرفراز و نشیب‌ترین دوران تاریخی ایران زیست، زمانی که مردم در خفقان و تنگنا بودند. درست زمان مشروطه؛ و رشد او هم‌زمان با روی کار آمدن رضاخان و دیگر تحولاتی بود که در ایران رخ داد. فراموش نکنیم که پروین اعتصامی چه در روزگار حیاتش و چه بعد از آن، به منزلهٔ شاعری ارزشمند در تاریخ ادب معاصر ایران شناخته شده است، تا جایی که بزرگی چون علامه قزوینی او را «خنساء عصر و رابعهٔ دهر» نامید (قزوینی به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۶۲). این شاعر فرهیخته سرانجام در سال ۱۳۲۰در اثر بیماری حصبه، دار فانی را وداع گفت.

ژان‌دو لافونتن

لافونتن در هشتم ژوئن سال ۱۶۲۱میلادی در خانواده‌ای ثروتمند در *شاتوتیری* متولد شد. پدرش سرپرست امور آب‌ها و جنگل‌ها بود. ژان ابتدا تحصیلاتش را در زادگاهش آغاز کرد و پس از آن به پاریس رفت و در مدرسهٔ مذهبی به آموختن علوم دینی پرداخت. اما پس از چندی به رشتهٔ حقوق روی آورد و به وکالت دعاوی پرداخت، لیکن این شغل را نیز رها کرد و به زادگاهش بازگشت. او در ۲۶ سالگی با دختر ۱۴ ساله و ثروتمندی به نام *ماری اریکا* ازدواج کرد که دختری تیزهوش و کتاب‌خوان بود، اما در پایان سال نهم ازدواج، زن و شوهر به کشمکش و سپس تقسیم اموال خود پرداختند، و سرانجام پس از ۲۵ سال زندگی مشترک به جدایی تن دردادند. لافونتن در پاریس با ادبا نشست و برخاست می‌کرد. او در سال ۱۶۵۴ نمایشنامه‌ای را به تقلید «خواجه» اثر *ترنس*، شاعر و کمدی‌نویس رومی، بدون ذکر نام انتشار داد و اولین منظومه‌های خود، از جمله: «آدونیس» را در سال ۱۶۵۸به *فوکه*، دوست و حامی‌اش، تقدیم کرد و پس از توقیف آن، وی در سال ۱۶۶۱ با قلمی پرشهامت منظومهٔ انتقادی «مرثیهٔ به پریان قصر وو» را در شصت بیت سرود. او با لحن

غم‌انگیزی از سرنوشت قهرمان شعر که در واقع همان *فوکه* است شکوه کرد و در ضمن آن خواستار اغماض و بخشایش *لوئی چهاردهم* شد. این اثر لطیف که حق‌شناسی کامل لافونتن را به حامی خود، *فوکه*، نشان می‌دهد، موجب خشم *لوئی چهاردهم* و تبعید لافونتن به لیموزین شد. فراموش نکنیم که در فرانسه، در زمان لوئی چهاردهم، دست‌کم پنج طبقهٔ اجتماعی دیده می‌شد. این طبقات شامل قضات، اشراف زمین‌دار، نجبای درباری، طبقهٔ مرفه و سرانجام پیشه‌ور و کشاورز بود. هر نویسنده یا شاعری نیز بر اساس ذهنیت و باورهای خود آثار اجتماعی‌اش را برای توصیف طبقهٔ دلخواهش خلق می‌کرد. لافونتن نیز کوشید از دیدگاه تودهٔ مردم؛ یعنی طبقهٔ پیشه‌ور و کشاورز، افسانه‌هایش را به نظم درآورد (ر.ک. گلدمن،۱۳۸۲: ۴۸-۴۹). مجموعهٔ قصه‌های او با عنوان «فابل‌های برگزیدهٔ منظوم»، شامل شش کتاب و ۱۲۴ فابل، به ولیعهد هفت سالهٔ *لوئی چهارهم* تقدیم شده است. همچنین دومین مجموعهٔ قصه‌های لافونتن که کتاب‌های هفتم، هشتم، و نهم را دربردارد، در سال ۱۶۷۸ به چاپ رسید. گفتنی است که وی از آثار کسانی چون ازوپ، راسین، فدر و نیز حکایت‌های بیدپای یا کلیله و دمنه بهره‌ها برده است. لافونتن به رده‌بندی آدمیان (به گونه‌ای که در جانورشناسی معمول است)، می‌پردازد. این شیوه یکی از علت‌های جذابیت داستان‌های اوست. مقایسهٔ فراوان او میان آدمیان و جانوران نیز همین مسأله تنزل ساحت است: آدمی به شیر، گرگ، روباه و میمون تبدیل می‌شود، حتی تا جایگاه گوریل درنده‌خو و شهوت‌پرست نیز تنزل می‌کند (ر.ک. تن به نقل از ولک، ج۴، ب۱، ۱۳۸۳: ۶۹).

لافونتن منظومه‌ای به نام «اسارت سن ماک» دارد در ۵۵۲ بیت که اثری عمیق و متفکرانه است و شاعر در آن با دقتی بسیار به قواعد منظوم حماسی توجه کرده و با ظرافت کامل به تحلیل روانی قهرمانان پرداخته است. او در اواخر سال ۱۶۹۲ به شدت بیمار و بستری شد و سپس به مذهب روی آورد و به آیین‌های آن پایبند گشت و قصه‌های خود را محکوم کرد و مصمم شد که جز آثار مذهبی شعری نسراید. آن‌گاه «سرودهای روحانی» را ساخت که اکنون در دست نیست. لافونتن سرانجام در ژوئن ۱۶۹۵ درگذشت (ر.ک. خزائل، ۱۳۸۴: ۳۹۱۰).

او شاعری است که کمتر منتقدی هنرش را چه در زبان و چه در داستان‌سرایی انکار می‌کند. *ولتر* وی را بعد از جهنم ذوق فلاسفه و مفسران فرانسوی، چون: *ژان باتیست روسو*، *فونتنل* و *لاموت* در بهشتی می‌بیند که با هفت نویسندهٔ دیگر همراه است؛ کسانی

چون *کرنی، راسین، بوالو، مولیر* و... . همچنین *یوهان گوتفرید هردر*، منتقد انگلیسی، او را «اصیل‌ترین نابغهٔ» نویسندگان فرانسوی می‌داند و بر این باور است که «تا زبان فرانسه باقی است افسون او نیز رنگ نخواهد باخت» (هردر به نقل از ولک، ۱۳۸۸: ۲۵۹). *ایپولیت تن*، نویسنده و از بنیانگذاران جامعه‌شناسی ادبیات، او را «روح کل نژاد» یا «خلاصهٔ کل قرن» می‌خواند و بر این باور است که لافونتن ذات و سرشت جانوران، انسان‌ها و طبیعت اطراف خود را دریافته و آن را در قالب هنر فابل‌نویسی ارائه کرده است (ر.ک. ولک، ۱۳۸۳، ج۴، ب۱: ۶۰-۶۱).

اشتراکات دو شاعر

پروین تعدادی محدود از قصه‌های حیوانات لافونتن را عیناً بازنویسی کرده و موارد زیادی نیز تحت تأثیر این روایت‌ها بوده و شخصیت، حادثه و یا موضوع را از لافونتن وام گرفته و یا بازآفرینی کرده است. بارزترین داستان مشترک آن دو حکایت «شوق برابری» است. در این روایت پروین از زاغچه‌ای حکایت می‌کند که شادمان و خوش بر درخت نارونی زندگی می‌کند و هیچ خطری هم او را تهدید نمی‌کند. روزی با خود می‌گوید همهٔ دوستانم به باغ رفته‌اند و در حال گردش و سیاحت هستند، ولی من همچنان گوشه‌ای خلوت گزیده‌ام. خوب است من هم به دیدن باغ و بوستان بروم:

رفت به گلزار و به شاخی نشست — دید خرامان دو سه طاووس مست
جمله به سر چتر نگارین زده — طعنه به صورتگری چین زده
(پروین، ۲۳۴)

بنابراین رفتار طاوسان در نظرش خوش می‌نشیند و به قصد پیروی از آن‌ها چند پر برداشته، به دم و سر خود می‌بندد:

بال بیاراست پریدن گرفت — همره طاووس چمیدن گرفت
(همان: ۲۳۵)

طاوس که می‌بیند زاغ چنین خودپسندانه ادعای هم‌رتبگی با او را دارد، بال و پر عاریتی‌اش می‌کَند و می‌گوید:

زیور ما روی تو نیکو نکرد — ما و تو را همسر و هم‌خو نکرد
گرچه پر ما همه پیرایه بود — لیک نه بهر تو فرومایه بود
سیر و خرام تو چه حاصل به باغ — زاغی و طاوس نماند به زاغ

هرچه کنی، هرچه ببندی به پر گاه روش، تو دگـری، ما دگـر
(همان)

در سوی دیگر قیاس، در داستان لافونتن، از صحنه‌سازی‌های پروین اثری نمی‌بینیم. در حقیقت روایت لافونتن موجز است و گاه در حد یک کوته‌سرایی تقلیل می‌یابد:

«طاوسی پر می‌ریخت، زاغ کبودی پرهای وی را برگرفت/ سپس پیکر خویش به آن پرها بیاراست/ وآن گاه به کبر و غرور خرامان خرامان در میان طاوس‌های دیگر به راه افتاد،/ به این گمان که موجودی زیبا شده است/ یکی بازشناختش، گرفتار طعنه و استهزاء، بدرفتاری و سر به سرگذاری،/ و مسخره گشت و لعبه و سخره شد،/ و بال و پرش به دست حضرات طاوس‌ها بیدادگرانه کنده شد/ و حتی چون به سوی همتایانش پناه برد،/ به دست همتایانش بیرون انداخته شد./ خودپسندان دوپای بسیاری هم به مانند این زاغ کبود پیدا می‌شوند/ که اغلب خودشان را به پوست دیگران می‌آرایند،/ و دزد اندیشه‌ها و گفته‌ها و نوشته‌ها خوانده می‌شوند./ درباره‌شان خاموش می‌مانم، و هیچ ملال خاطری نمی‌خواهم برایشان با آورم:/ این کارها ربطی به من ندارد» (لافونتن: ۲۱۸).

همان‌طور که از دو داستان پیداست، زاغ سمبل و نماد انسان‌های مقلدی است که در این راه سعی دارند از دستاوردها و تجربه‌ها و سرمایه‌های دیگران به سود خود بهره ببرند و کسانی که کمترین هنری ندارند با هنر دیگران جلوه‌گری می‌کنند و در پایان رسوای خاص و عام شده، اندک اعتبارشان را هم از دست می‌دهند و بنابر کلام مشهور «الوحش وَحَشهُ العُجب»؛ انسان تنها را خودپرستی تنها می‌سازد، تنها می‌مانند.

چنان‌که دیدیم در پردازش صحنه، فضا، و شیوهٔ عملکرد زاغ جدای از دیالوگ‌ها، داستان پروین با افسانهٔ لافونتن مشابهت بسیار دارد و اختلاف موجود نیز ناشی از ذهن خلاق و مبتکر پروین است که با بازآفرینی داستان جان تازه‌ای به روایت بخشیده و ژرفای انسانی اندیشه را غنی ساخته است.

دیگر داستان «خروس و مروارید» لافونتن است که پروین آن را بازنویسی کرده و تحت عنوان «ارزش گوهر» در دیوان خود آورده است. شخصیت داستان هر دو مرغ و گوهر است که در نگاه نخست مشابهت نزدیک این دو افسانه به چشم می‌آید. در حقیقت، خبری از چالشی جدی در آن‌ها نیست و آنچه برجسته می‌شود، انتقاد از عیوب رایجی است که در میان افراد جامعه به چشم می‌خورد. بیان لافونتن کوتاه‌تر و صریح‌تر از روایت پروین است و مانند بسیاری از افسانه‌ها مناظره‌ای هم در آن تعبیه شده است که گویندهٔ

صرف آن مرغ است و مخاطب افسانهٔ لافونتن، از جانب دیگر مناظره سخنی نمی‌شنود. در این میان پرسشی طرح می‌شود که راوی صراحتاً پاسخ آن را می‌دهد. لافونتن می‌نویسد: خروسی در حال زیر و رو کردن خس و خاشاک دانهٔ مرواریدی می‌یابد، آن را به گوهر فروش می‌دهد و در عوض آن دانهٔ ارزنی طلب می‌کند.

«به گمانم بسیار زیباست/ اما کمترین دانهٔ ارزنی هر آینه/ بسی بیشتر به کار من می‌آید» (همان: ۲۱۸).

به همین سادگی! اما پروین به داستان خود پیچ و تاب می‌بخشد و می‌کوشد تا با توصیف‌های دقیق فضاسازی کند و زمینهٔ رخداد واقعه را در دنیای خیالی متن، فراهم آورد. حکایت او با یافتن گوهر به وسیلهٔ مرغ آغاز می‌شود که اولین حادثهٔ داستان است و زمانی به اوج می‌رسد که مرغ آن را به زمین می‌اندازد و بی‌اعتنا از کنار آن می‌گذرد. حادثه‌ای ساده که سرزنش مرغ را به دنبال دارد. این حادثه که در قالب نماد به دو شخصیت مرغ و گوهر وانهاده شده است، ابعاد انسانی و اخلاقی رفتار آدمیان را به نقد می‌گذارد. در حقیقت خصلت دو بعدی بودن افسانه در اینجا جلوه‌گر می‌شود. در این روایت، آدمیان بی‌تمییز در برابر کسانی قرار می‌گیرند که همه‌چیز را با توجه به ارزش واقعی‌شان در نظر می‌آورند. شاعر میان اشخاص فرضی؛ یعنی گوهر و مرغ، با اشخاص واقعی تناسبی ایجاد کرده است، به طوری که دریافت مقصود حقیقی خود را برای مخاطب آسان می‌سازد.

باری، پروین نمی‌تواند از محتوا و پیام اثر لافونتن چشم بپوشد و می‌کوشد تا با چالشی کوتاه میان گوهر و مرغ، پیام لافونتن را تکرار کند. داستان از رفتن مرغی به باغ و وقوع حادثهٔ رویارویی او با گوهر، آغاز می‌شود. مرغ به خیال آن‌که گوهر دانهٔ ارزن است، آن را برمی‌دارد و در دهان می‌گذارد. آن‌گاه درمی‌یابد که دچار خطا شده است، بنابراین گوهر را به خاک می‌اندازد. گوهر از رفتار مرغ شگفت‌زده می‌شود و آن را صدا می‌زند و می‌گوید، من پیش از این بسیار ارزشمند بودم ولی روزگار، مرا چنین خوار کرد و مرغ پاسخ می‌دهد:

خندید مرغ و گفت که با این فروغ و رنگ — بفروشمت اگـر بخـردندت به ارزنـی
چـون فرق دُرّ و دانه توانـد شنـاختن — آن کو نداشت وقت نگه، چشمِ روشنی
(پروین: ۱۲۲)

در حقیقت هر دو شاعر، به عدم آگاهی از ارزش واقعی اشیا و اموری که انسان‌ها بدان مشغول‌اند، اشاره می‌کنند. البته نباید از این مهم نیز گذشت که طرح کلی داستان‌ها، به جهان‌های متفاوت انسان‌ها اشاره می‌کند و از میان همهٔ آن‌ها، بر آن گروهی انگشت می‌گذارد که نیازمندی، به اندیشه و انتخابشان جهت می‌بخشد. خروس یا مرغ در جهانی که در آن واقع شده است به نیاز و علاقه خود می‌اندیشد و آن عبارت از دانهٔ گندم و ارزن است. پس مروارید چندان برای او ارزشمند نیست و زود آن را از دست می‌دهد. همچنان که در طول تاریخ بسیار دیده شده، کتاب‌ها و دست نوشته‌های گذشتگان به بهایی اندک توسط بازماندگانشان به فروش می‌رسد. به گفتهٔ مولانا:

هرکه او ارزان خرد ارزان دهد گوهری طفلی به قرصی نان دهد
(مثنوی،۱/۱۷۵۶)

همچنان‌که لافونتن و پروین هر دو به این مهم اشاره می‌کنند و بر عدم آگاهی و معرفت افراد نسبت به مسائل فرهنگی–اجتماعی تأکید می‌ورزند:

در دهر بس کتاب و دبستان بود و لیک درس ادیب را چه کند طفل کودنی
(پروین: ۱۲۲)

لافونتن آورده:

«نادانی وارثِ/ دست نبشتهٔ کتابی شد/ که پیش کتاب فروش همسایه برد و گفت:/ به گمانم خوب چیزی است/ اما کمترین سکهٔ نقره‌ای هر آینه/ بسی بیشتر به کار من می‌آید» (لافونتن: ۷۲).

همچنین است داستان «تیمارخوار» پروین که از لحاظ شروع دیالوگ‌ها و انتخاب کاراکترها شباهت محسوسی با داستان «ماهیان و مرغ ماهیخوار» لافونتن دارد. داستان «تیمارخوار» پروین، مانند برخی دیگر از اقتباس‌های او (گربه و موش، گرگ و سگ و ...) تماماً با فابل‌های لافونتن همانند نیست، او در این اقتباس هدفی جز بیان یک آموزهٔ اخلاقی در قالب مناظره ندارد، مناظره‌ای که حادثه را می‌آفریند و چالش جدی در فضای بیرونی، میان شخصیت‌ها به وقوع نمی‌پیوندد. برای نمونه، ماهیخوار از ماهی‌ها درخواستی خلاف قاعدهٔ طبیعی دارد و ماهی‌ها می‌کوشند تا با عنایت به دشمنی دیرینه و تضادی که با ماهیخوار دارند، پاسخی درخور به او بدهند. در هر دو ابتدا ماهیخوار، ماهی‌ها را از تنگنایی آگاه می‌سازد که در آن قرار گرفته‌اند، سپس وعدهٔ یاری داده، می‌گوید شما را به جایی آرام، دور از صید و خطر می‌برم. در حالی‌که در حقیقت قصد شکار آن‌ها را دارد.

تا اینجا دو داستان اختلافی ندارند، ولی ماهی‌های پروین زیرک‌تر و هشیارتر از ماهی‌های لافونتن رفتار می‌کنند و به آسانی پیشنهاد ماهیخوار را نمی‌پذیرند، بلکه در جواب او می‌گویند:

خانهٔ هرکس برای او سراست — بهر ماهی خوشتر از دریا کجاست
برّگـــان را تـــرس می‌بایـد ز گرگ — گردد از این درس هر خردی بزرگ
با عـدوی خـــود مرا خـــویشـی نبود — دعـــوت تـو جز بداندیشـــی نبـود
تـو بـرای صیـــد ماهی آمـدی — نی برای خـیرخواهـــی آمـدی
(پروین، ۱۶۲)

این در حالی است که ماهیان لافونتن به زودی و با ساده‌دلی وعده‌های ماهیخوار اعتماد می‌کنند و شکار او می‌شوند. لافونتن می‌گوید:

«یکی پس از دیگری به زیر صخره‌ای برده شد،/که کمتر محل رفت و آمد بود» (لافونتن، ۶۲۳).

در دیوان پروین اعتصامی به داستان دیگری با عنوان «بلبل و مور» می‌رسیم که شاعر آن را از داستان «زنجره و مور» لافونتن اقتباس کرده است. در این داستان قهرمان اصلی، مور، بر نقش خود باقی مانده است و تنها زنجره به بلبل تبدیل شده. همچنین است چگونگی بیان دیالوگ‌ها که به روش خاص خود شاعر گسترده شده‌اند و داستان‌ها با پردازش صحنه‌های مبسوط‌تر و توصیفات بیشتر روایت شده‌اند. با همهٔ این تفاسیر، پیام هر دو داستان یکی است. برای نمونه همان‌طور که لافونتن حالات زنجره را که در سراسر تابستان آواز خوانده و به فکر خود نبوده است، شرح می‌دهد، یا مور را علاوه بر خوش‌منظر بودن، ناخن‌خشک و بخیل معرفی می‌کند، روایت «بلبل و مور» پروین نیز دربردارنده همین مضمون و پیام است و پایان هر دو با بی‌اعتنایی مور نسبت به بلبل رقم می‌خورد. شخصیت‌های این دو افسانه از دو تیپ متضاد انسانی گزینش شده‌اند. اختلاف دیگر در زمانی است که پروین حکایت خود را در آن جای داده است؛ یعنی او ابتدا از بهار سخن می‌گوید و به پاییز می‌رسد، حال آن‌که شاعر فرانسوی برشی از میانه را برای روایت خود برگزیده و به بازگشتی کوتاه به گذشته، آوارگی قهرمان را در زمستان سرد، به تصویر می‌کشد.

گذشتهٔ از آنچه گفته شد، در این حکایت زندگی بر مبنای محوریت هنر و دلبستگی بدان، در برابر زندگی بر مبنای معیشت قرار گرفته است؛ یعنی زنجره نماد کسانی است که به فرهنگ، هنر، آراستگی و زیبایی می‌پردازد و مور نماد کسانی که به آینده و به جمع کردن و اقتصاد می‌اندیشند. زنجره در حال، و مور در آینده زندگی می‌کند و این همه، ویژگی‌هایی است که پروین نیز در پردازش داستان خود به آنها توجه داشته است. بلبل داستان او نیز در حال زندگی می‌کند و دم‌غنیمتی و خوش است:

بلبلی از جلوهٔ گل بی‌قرار — گشت طربناک به فصل بهار
در چمن آمد غزلی نغز خواند — رقص‌کنان پال و پری برفشاند
بی‌خود از این سوی بدان سو پرید — تا که به شاخ گل سرخ آرمید
پهلوی جانان چو بیفکند رخت — مورچه‌ای دید به پای درخت
خنده‌کنان گفت که ای بی‌خبر — مور ندیدم چو تو کوته‌نظر
روز نشاط است، گه کار نیست — وقت غم و توشهٔ انبار نیست

(پروین: ۱۳۵)

مور به آینده می‌اندیشد و زندگی امروز را صرف آرزوها و خیالات آینده می‌کند و برخلاف ظاهر حکیمانه‌ای که به خود می‌گیرد، نماینده آن گروه از انسان‌هایی است که ممکن است هرگز از زندگی در زمان حال لذت نبرند و در حوضچهٔ اکنون آب تنی نکنند. این دست آدمیان، گرفتار خوشی کاذب و خیالی آینده هستند و تنها به آینده می‌نگرند. ایشان به سبب این نگرش همه چیزشان را فدای سراب می‌کنند، سرابی که پیامدی جز پوچی زندگی و حسرت و اندوه ندارد:

مور بدو گفت بدینسان جواب — غافلی ای عاشق بی‌صبر و تاب
همچو من ای دوست سرایی بساز — جایگه توش و نوایی بساز
رنجه کن امروز چو ما پای خویش — گرد کن آذوقهٔ فردای خویش
خیز و بینـــدای به گل بام را — بنگر از آغـــاز سرانجام را

(همان: ۱۳۶)

زمانی‌که به عمق زندگی نگاه می‌کنیم، مسیر تاریخ این‌گونه بوده که هنرمند متفکر و اندیشمند یا کسی که به زندگی در حال می‌اندیشیده، در یک جایی با مشکل و کمبود مواجه می‌شده‌است و این مشکل و کمبود عموماً مورد شماتت شخصیت‌های اقتصادی قرار گرفته‌است. به هر روی مور زمانی که بلبل را در عسرت و تنگنا می‌بیند، به جای آن‌که به یاری او بشتابد به سرزنش و شماتت روی می‌آورد و می‌گوید:

گفت حدیث تو به گوش آشناست　　منعم دوشینه چرا بینواست
در صف گلشن نه چنان دیدمت　　رقص‌کنان نغمه‌زنان دیدمت
بستـرت آن روز گل‌آمـود بـود　　خاطرت آسوده و خشنود بود
ریختـه بـال و پـر زرّیـن تـو　　چونی و چونست نگـارین تـو
(همان، ۱۳۷)

در واقع هر دو داستان دارای طرحی ساده و پیامی صریح‌اند. یکی از دلایل سادگی آن‌ها این است که شخصیت‌ها همان‌طور که تصور می‌شوند، حرف‌هایشان را می‌زنند. علاوه بر این هر شخصیت کاری را می‌کند که شنونده انتظار دارد. به طور مثال یکی به دردسر می‌افتد و دیگری در مددرسانی به وی بخل می‌ورزد.

گفت که در خانه مرا سور نیست　　ریزه‌خور مور بجز مور نیست
رو که در خانهٔ خود بسته‌ایم　　نیست گه کار بسی خسته‌ایم
(همان: ۱۳۸)

همچنین هر دو شاعر به انسان‌ها گوشزد می‌کنند و هشدار می‌دهند، تا مبادا غفلت از آینده آن‌ها را نیازمند آدم‌های بخیل و بی‌شخصیت و کوتوله‌های هویتی و شخصیتی کند. مانند مور که هم در جسم کوتوله است و هم در فکر؛ و همیشه در اندیشهٔ جمع کردن است تا به داشته‌هایش بیفزاید. او آن قدر حقیر است که حاضر نیست گذشتی بکند، بلکه برای اندوختهٔ بیشتر حتی پاره‌های بی‌ارزش اشیا و آذوقه را روی هم می‌گذارد.

مورچه گر وام دهد خود گداست　　چون تو در ایام شتا ناشتاست
(همان)

داستان‌های دیگری از پروین چون «تاراج روزگار»، «فریب آشتی»، «روباه نفس» و «سرنوشت» هرکدام با «درخت بلوط»، «گربه و موشی پیر»، «خروس و روباه» و «گرگ و سگ» لافونتن مشابهت‌های فراوان دارند.

ناگفته نماند که بسیاری از مضامینی که پروین در خلال داستان‌های خود به آن‌ها اشاره کرده است با مضامین و پیام‌های لافونتن تناسب دارد. از جمله شباهت داستان «توانا و ناتوان» از پروین با داستان «پیرمرد و فرزندان» از لافونتن؛ گرچه شخصیت‌ها، فضا، دیالوگ‌ها و ... یکی نیست، اما موضوع هر دو اتحاد انسان‌ها و دوستی خانواده است؛ و یا داستان «پایمال آز» نیز از پروین و «مرغ زرین» از لافونتن که حرص و طمع موضوع

بارز هر دوی آن‌هاست و نمونه‌های بسیار دیگر که تأکیدی است بر اقتباس پروین اعتصامی از افسانه‌های لافونتن.

نتیجه

آنچه از بررسی دو اثر به دست می‌آید این است که علی‌رغم فرهنگ متفاوتی که پروین و لافونتن در آن بالیده‌اند، بستر مشترک سیاسی-اعتقادی یکسان هر دو را به استفاده از زبان تمثیل برای انتقاد از حاکمان و فشار موجود ترغیب می‌کند. هرچند این انتقادها از زبان هریک به گونه‌ای متفاوت ارائه می‌شود. بر فرض مثال پروین با صلابت و استواری و با زیرکی خاص، ظلم و فشار موجود بر اقشار جامعه را مورد نقد قرار می‌دهد، اما لافونتن زبانی تند و خشن دارد به طوری که بارها کار او از طرف حکومت توقیف شد. تشابه میان برخی از قطعه‌های پروین با لافونتن غیرقابل انکار است، ولی توجه به این مهم ضروری است که این قطعه‌ها گاه از لحاظ محتوا و گزینش شخصیت‌ها یکسان‌اند و گاهی تفاوت در هدف و نتیجهٔ داستان، راه دو شاعر را از هم جدا می‌سازد.

نکتهٔ دیگر، شیوهٔ تقلید و اقتباس است که نگرش پروین و لافونتن را نسبت به منابع آثارشان نشان می‌دهد. هر دو در شبیه‌سازی نسبت به آثار دیگران موفق بوده‌اند. پروین در تأثیرپذیری از آثار اروپایی کوشیده است تا از رنگ و بوی عرفانی و ایرانی بهره گیرد و لافونتن خود می‌گوید: «تقلید من به هیچ وجه بندگی نیست» (هرویل به نقل از لافونتن،۱۳۷۴: ۱۴). او در آنچه از ازوپ، راسین، افسانه‌های بیدپای و ... اخذ کرده، سبک نگارش خاص خود را دخیل ساخته است و با وجود آنکه واژه‌های قدیمی و کهنهٔ قرون وسطی و قرن شانزدهم را در آثار خود به کار برده، زبانی غنی وپر کشش دارد.

از طرفی استبداد و سلطهٔ فردی لویی چهاردهم، لافونتنی را به صحنه آورده است که برخلاف دیگر معاصرانش خود را از قید و بند تحمیل شدهٔ شعر کلاسیک رها ساخته و شیوه‌ای نو و بدیع پیش گرفته‌است. پروین نیز مفاهیم را از ادبای داخل و خارج ایران اخذ کرد، قالب گذشته را به کار بست، اما به آنچه در اختیار داشت لباسی نو پوشاند و صبغهٔ شرقی زد. در واقع هر دو با رویکرد خاص خود، همچون جریانی در زندگی از حرکت به سوی تجدد ناگزیر شدند و این روشی صددرصد موفق و راهی بود برای بسط پهنهٔ ادبیات تطبیقی در اذهان و جریان قلم‌هایی که تشابه‌های گوناگون فرهنگی- اجتماعی و سیاسی

و ... می‌توانست راهگشای اندیشه‌هایی باشد که خود را در پیلهٔ سنت‌گرایی و پایبندی به اصول گذشتگان محصور ساخته‌اند.

پی‌نوشت

رجوع شود به مقاله مریم مشرّف با عنوان «مفهوم تجدد و رویکرد نئوکلاسیک در دیوان پروین اعتصامی». همچنین جلد نخست «تاریخ نقد جدید» رنه ولک.

منابع

۱- اعتصامی، پروین(۱۳۸۲). ***دیوان اشعار***. گردآورندهٔ علیرضا علمی. تهران: بدرقهٔ دستان.

۲- بی‌نیاز، فتح‌الله(۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***. تهران: افراز.

۳- تقوی، محمد(۱۳۷۶). ***بررسی حکایت‌های حیوانات تا قرن ده***. تهران. انتشارات روزنه.

۴- خزائل، حسین(۱۳۸۴). ***فرهنگ ادبیات جهان***. تهران: کلبه.

۵- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۲). ***با چراغ و آینه***. تهران: سخن.

۶- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۹). ***دفتر ایام***. تهران: علمی.

۷- غنیمی‌هلال، محمد(۱۳۷۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ سیدمرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی. تهران: امیرکبیر.

۸- کریمی‌حکاک، احمد(۱۳۸۴). ***طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی***. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مرکز.

۹- گرگانی، فضل الله(۱۳۵۶). ***تهمت شاعری***. تحقیقی در احوال و پژوهشی در دیوان اشعار پروین اعتصامی. تهران: روزنه.

۱۰-گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). ***نقد تکوینی***. محمدتقی غیاثی، تهران: نگاه.

۱۱-لافونتن، ژان‌دو(۱۳۸۰). ***افسانه‌های لافونتن***. ترجمهٔ عبدالله توکل، تهران: مروارید.

۱۲-مولوی، شمس‌الدین‌محمد(۱۳۸۲). ***شرح مثنوی شریف***. دفتر اول، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی- فرهنگی.

۱۳-ولک، رنه(۱۳۸۵). ***تاریخ نقد جدید***. ج ۱و۴و ۵. سعید ارباب‌شیرانی. تهران: نیلوفر.

۱۴-یوسفی، غلامحسین(۱۳۸۸). ***چشمهٔ روشن***. تهران: سخن.

تحلیل نگارگری ایران در ارتباط با ادبیات کهن پارسی

(مطالعه‌ی موردی تقابل خیر و شر در نگاره‌های نسخه‌ی خاوران نامه)

سعید اخوانی[۱]

فتانه محمودی[۲]

چکیده

ادبیات یکی از مهم‌ترین جریان‌های هنری و فکری در طول تاریخ ایران است. به‌گونه‌ای که نمی‌توان فرهنگ این سرزمین را جدا از آن تصور کرد و نگارگری به‌عنوان یکی دیگر از میراث گران‌بهای هنری غالباً با ادبیات هم‌نشست و در تعامل بوده است. یکی از نمونه-های این هم‌نشستی ادبیات و نگارگری، خاوران نامه‌ی ابن حسام خوسفی است. اهمیت این نسخه که در سده نهم هجری قمری به تنظیم و تصویرگری درآمده به مجالس تصویر هنرمندانه‌ی آن است. این منظومه‌ی حماسی- مذهبی، دربرگیرنده‌ی توصیف غزوات امام اول شیعیان است و در سال ۸۳۰ ه.ق سروده و تصاویر و تذهیب نسخه، کار «فرهاد نقاش» دانسته شده است. ضروری می‌نماید که این گنجینه‌ی هنری ایران با نظریه‌ها، رویکردها و روش‌های جدیدی که در حوزه‌ی نقد هنری و زیباشناسی مطرح است مورد تحلیل و پژوهش قرار بگیرد. در این مقاله تلاش شده است تا نگاره‌های خاوران نامه از جنبه‌ی اسطوره‌ای و تقابل خیر و شر خوانش و مورد تحلیل قرار بگیرد.

واژگان کلیدی: ادبیات، نگارگری، خاوران نامه، تقابل خیر و شر

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشگاه مازندارن. نویسنده مسئول golarizhan@gmail.com

۲-استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران f.mahmoudi@umz.ac.ir

۱. مقدمه

از متون برجسته ادبیات که نگاره‌های مزبور در این پژوهش بر پایه الهام گیری از آن‌ها به وجود آمده خاوران نامه ابن حسام خوسفی است. اهمیت این نسخه که در سده نهم هجری قمری به تنظیم و تصویرگری درآمده به مجالس تصویر هنرمندانه‌ی آن است. این منظومه حماسه مذهبی دربرگیرنده‌ی توصیف غزوات حضرت علی (ع) است و در سال ۸۳۰ ه.ق سروده شده و در سخن‌سرایی از شاهنامه فردوسی پیروی کرده است. تصاویر و تذهیب نسخه، کار «فرهاد نقاش» دانسته شده است. گویا از اهالی شیراز بوده که در شیوه‌ای خاص هنرآفرینی کرد و به استناد تصاویر تاریخ‌دار نقاش – که در سال‌های ۸۸۱، ۸۸۲ و ۸۹۲ ه.ق کشیده شده– می‌توان گفت که این نسخه ارزنده در حوالی سال ۸۹۲ ه.ق پایان‌یافته و حدود ده سال نیز صرف کتابت و آفریدن نقوش آن شده است.

از جنبه‌های نوآوری این پژوهش این است که با رویکردی نو به تحلیل آثار تصویری خاوران نامه می‌پردازد. آثار هنری و ادبی دارای جنبه‌های گوناگون متنی و فرامتنی هستند که هر نقدی به یکی از این جنبه‌ها می‌پردازد. برخی به جنبه‌ای از جنبه‌های درون‌متنی و برخی دیگر به جنبه‌ای از جنبه‌های برون‌متنی می‌پردازند. به دنبال حضور گسترده خیال و عناصر تزیینی در نگارگری کتاب خاوران نامه، درون‌مایه‌های تصویری در کنار مضمون مذهبی به موضوعات اسطوره‌ای، حماسی، پهلوانی و افسانه‌ای تعلق دارد، نه رویدادهای واقعی؛ بنابراین در پروسه‌ی معنایابی این نگاره‌ها باید به متون دیگری رجوع کرد و ارتباط آن‌ها را مشخص نمود. ازاین‌رو در این مقاله جنبه‌های اسطوره‌ای و تقابل خیر و شر در شش نگاره انتخاب شده مورد بررسی قرار گرفته است.

ضرورت انجام این پژوهش تحلیل و معنایابی نگاره‌های خاوران نامه با رویکردی جدید است.

در این مقاله توضیح مختصری در مورد رابطه ادبیات و نگارگری، مشخصات خاوران نامه، نویسنده آن و نگارگر نگاره‌ها داده‌شده است. سپس نگاه کوتاهی به دوره‌ی تیموری، مکتب ترکمانان و ویژگی‌های سبکی نگاره‌های خاوران نامه شده است. پس از آن تحلیل نگاره‌های خاوران نامه از جنبه‌ی تقابل خیر و شر صورت گرفته است و در پایان نتیجه‌گیری و نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل نگاره‌های خاوران نامه آورده شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در ارتباط با موضوع این مقاله، پژوهش‌هایی انجام‌گرفته که برخی از آن‌ها در ادامه آورده شده است:

۱- رضیه رضی زاده (۱۳۸۴) در مقاله‌ای ۱۲ صفحه‌ای با عنوان: **در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران نامه،** به بررسی نگاره‌های خاوران نامه ازلحاظ زیبایی‌شناسی پرداخته همچنین با بررسی مکتب شیراز و مکتب‌های قبل و بعدازآن و بیان اوضاع زمانی این دوره‌ها و استفاده ازنظر محققان مختلف درباره‌ی مکتب‌های هنری، پرداخته‌اند.

۲- سجاد آیدنلو (۱۳۸۳) در مقاله‌ای ۱۵ صفحه‌ای با عنوان: **مر این نامه را «خاوران نامه» نام،** عنوان می‌کند. در ساخت و پرداخت داستانی این نوع مجموعه‌ها- و در اینجا خاوران نامه- الگوی اساسی، شاهنامه و محتوای روایات پهلوانی ایرانی است و در سرودن آن از شاهنامه پیروی کرده است.

۳- مینا نصرتی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای ۴ صفحه‌ای با عنوان: **نگاهی به دو اثر ارزنده خاوران نامه میرزا آقا امامی،** بیان می‌کند. وی ارائه منظومه دینی خاوران نامه در قامتی بایسته، با صفحه‌آرایی مهدی مؤیدی و مقدمه سعید انواری که با دو ترجمه انگلیسی و عربی همراه است به علاقه‌مندان این آثار و جامعه هنری ایران و برخورد متعهدانه با این آثار را قابل‌تقدیر دانسته و با آوردن بخش‌هایی از کتاب در مقاله خود کمک قابل‌توجهی به معرفی آثار نفیس و ارزشمند ایرانی کرده است.

۴- ایرج افشار نیز در نامه بهارستان، سال سوم، شماره دوم، دفتر ۶، پاییز-زمستان ۱۳۸۱:۵۳۹ -۵۴۰ به‌نقد و معرفی همین کتاب با مطلبی تحت عنوان: نسخه برگردان خاوران نامه اشاره‌کرده است.

۵- پروین دخت مشهور (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان: رؤیای صادق و بازتاب آن در خاوران نامه، تعبیر خواب و تأثیر آن در زندگی واقعی انسان، از روزگاران بسیار قدیم و در میان فرق و مذاهب مختلف را موردتوجه قرارداده است.

۶- طاهره خوشحال دستجردی (۱۳۸۰) در مقاله‌ای ۱۶ صفحه‌ای با عنوان: **بازتاب حماسی انتظار در دیوان ابن حسام خوسفی،** بیان می‌دارد:

- به علت وفور بیان اعتقادات مذهبی وی، می‌توان اشعارش را مهم‌ترین تجلی‌گاه منظوم اعتقادی شیعه در ادب فارسی دانست.
- در قصاید او که در سه دسته‌ی ۱) حماسی ۲) تبلیغی ۳) حماسی-تبلیغی، می‌گنجد «انتظار» از مفاهیم و تعابیر بسیار مهم و محوری است.

در پایان نگارنده به این نتیجه‌گیری اشاره می‌کند که به‌طورکلی در اشعاری که ابن حسام درباره مدح و ستایش حضرت مهدی (عج) سروده است جنبه حماسی بر جنبه‌های دیگر غلبه دارد و شاعر با آوردن تشبیهات و استعارات رزمی و اغراق و غلو و آفریدن تصویرهای ذهنی مربوط به ابزار و ادوات جنگ، ازجمله شمشیر، نیزه، خنجر، شیپور و اسب و طبل، خواننده را در فضایی کاملاً حماسی قرار می‌دهد.

۷- نعمت‌الله کیکاووسی (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان: **خاوران نامه**، با معرفی اندکی از خاوران نامه، چارچوب ایندیویدوالیسم و علایق شخصی خویش را بیان می‌کند. باید به خاطر داشت و دانست که در این هنر، تنها انتخاب موضوعات دینی و مذهبی کفایت نمی‌کند که ای‌بسا موضوعی الهی، با شیوه‌ی اجرایی این دنیایی، راز مقدس آن را نابود کرده است.

۸- هلنا شین دشتگل (۱۳۸۰) در مقاله‌ای ۳ صفحه‌ای با عنوان: **نبرد خیر و شر (حضرت علی (ع) و نبرد او با دیوان و اژدهایان)**، بیان می‌کند «خاوران نامه» نسخه خطی و مصوری است که به شرح دلاوری‌های حضرت علی (ع) در سرزمین خاور می‌پردازد و در آن داستان‌های خیالی و صحنه‌های پیکار علی (ع) با دیوان و اژدهایان، به تصویر کشیده که به‌صورت نمادی از نیروهای فاسد و پلید در داستان جلوه می‌کند.

اما پژوهش حاضر در پی ارائه‌ی خوانشی روشمند با استفاده از یک رویکرد جدید نقد هنری است.

۳. ارتباط ادبیات و نگارگری

آثار ادبی گذشته که حامل والاترین اندیشه‌ها و افکار و احساسات و خصوصیات فرهنگی ملت هستند، دو مفهوم دیرینگی و تداوم را در خوددارند باآنکه تعلق به گذشته دارند اما پیوسته خوانده می‌شوند و در میان نسل‌های آینده زنده و پویا هستند. ادبیات از سوی دیگر با زبان که شاخصه‌ی مهم هویت و یکی از عناصر اصلی و پایدار در مرزبندی‌های

قومی و ملی است پیوند مستقیم دارد. تاریخ ادبیات ازآن‌رو که میراث فکری و خصلت‌های فرهنگی قوم را ثبت، نگه‌داری، رده‌بندی و ارزیابی می‌کند، نقش مهمی در بازآفرینی و پایدارسازی هویت قومی ایفا می‌کند و تمایزهای لازم برای شکل دادن به هویت را فراهم می‌سازد. در هنگام نگارش تاریخ ادبی، گذشته و اکنون یک قوم باهم پیوند می‌خورد. روایت‌های حماسی ملل سازنده هویت ملی است (فتوحی رود معجنی، ۱۳۷۸: ۷۰).

در سنت ما، هنر با زندگی پیوسته بود و انواع هنرها نیز با یکدیگر پیوند داشتند. هر هنری از هنر دیگر مشتق می‌شد. اغلب موضوع نقاشی و شاعری یکی بود و شاعر و نقاش هر یک نکاتی از الهامات ذهن خود را به دیگری القا می‌کردند (ابهام پوپ و دیگران،۱۳۸۰: ۱).

هنر بازتاب و بازآفرینی واقعیت به‌صورت تصویرهای قابل‌درک حسی است. هنرمند بابیان هنری، با انتقال شناخت عاطفی خود به دیگران، به‌ویژه در شعر و ادب، احساسات دیگران را برمی‌انگیزد، خنده یا گریه، شادی یا اندوه، امید یا حسرت، عشق و بیزاری، تحسین یا تحقیر آدمی را سبب می‌شود. هنرمند این واقعیت و شناخت خود از یک موضوع یا پدیده را بابیانی استعاری و درست‌تر، به زبان تصویر که حاکی از شادی یا اندوه، حسرت یا امید و یا دیگر حالات و عواطف است، منعکس می‌سازد و از سیر در عالم درون و از ژرف‌نگری در پدیده‌های طبیعی و اجتماعی و فکری سخن می‌گوید (ترابی، ۱۳۷۹: ۱۹).

ادبیات فارسی و هنر ایرانی دارای پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی بوده‌اند، زیرا هنرمند و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، اثر خویش را خلق می‌کردند. آنان، در عین آفرینش زیبایی‌های این جهان، همواره به عالم ملکوت توجه داشته‌اند و دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی، اهداف آنان را تشکیل می‌داده است. میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتاب‌های خطی به دست ما رسیده است. ادبیات و کتاب‌های خطی –که وسیله‌ای برای گسترش سخنوری بود- هنر کلام و نگارش، تزئین کتاب و مصورسازی، در طی سده‌های متمادی، هیچ‌گاه از تحول و توسعه دائمی غافل نمانده است (رادفر، ۱۳۸۵: ۴۱). در ایران هنر به آهستگی تکامل یافت و اصول و مبانی خود را که به محک زمان آزموده شده بود، تکمیل کرد و در عصرهای متمادی همچنان سلطه داشت. یکی از این مبانی صراحت و روشنی بود. ذهن ایرانی به نهایت

منطقی و استدلالی بود؛ حتی خیال‌پردازی‌های او چه در افسانه‌ها و داستان‌های پریان و چه در توصیف دیوهای نابودنی، اغلب رنگ زندگی و امکان قبول داشت. طراحان ایرانی بیش از هنرمندان کشورهای دیگر در ایجاد طرح‌های درهم‌پیچیده که به هم انداختن و هموار کردن آن‌ها مستلزم چیره‌دستی و قوه تخیل است، مهارت داشتند. در مینیاتورهای ایرانی، حدود استعاره و مجاز باکمال تأمل ترسیم‌شده. صورت‌های ذهنی اغلب تکرار شده است و شاعر بیشتر می‌خواهد حالتی را که در کنه شعر او بوده است به ما القا کند و با تکرار وزن و ضرب و تقابل صورت‌های ذهنی پیاپی ما را به اندیشه‌های مشابهی متوجه سازد. هرگونه تصور، حیات و رشد به نظر می‌آید که به طبع از عالم رستنی‌ها اقتباس‌شده است. توجه به این امر ما را به کشف راز شعر و هنر فارسی رهبری می‌کنند (ابهام پوپ، ۱۳۸۰: ۱۶۶). وابستگی بی‌چون‌وچرای نگارگری به ادب و شعر درگذشته چنان بوده که هر دو باهم عجین شده‌اند چنان‌که کمتر دیوان شعر و کتابی وجود دارد که دست‌کم یک قسمت و یا یک حکایت از آن تصویر نشده باشد. همچنین لزوم ارائه تصویر در بعضی از کتب به‌ویژه کتب علمی و فنی و سایر کتب دیگر حرکت تصویرسازی را برای کتب مختلف فراهم نمود و بستری گردید که شاهکارهای تصویر عالم خلق گردد و فصلی بااهمیت در تاریخ هنر جهان را تشکیل دهد. بر همین اساس نیز دیوان اشعار دوره‌های ششم، هفتم و هشتم هجری که بر امور انتزاعی و تجریدی استوار است، تصویرسازی خاص خود را می‌طلبد و استفاده از عناصر بصری که بر اساس امور مادی و حسی و طبیعی هستند قاعدتاً مفاهیم والا و باارزش تجریدی و انتزاعی را جواب‌گوی نخواهد بود (خزائی، ۱۳۸۱: ۲۰۱). البته نمی‌توان فرض کرد که الهامات مذهبی از هنر ایران کاملاً غایب بود. عرفان متصوفه که راهی قوی و توانمند در شعر فارسی یافته بود در نقاشی نیز متجلی شد، گو اینکه تشخیص آن به این سادگی‌ها نیست. ایرانیان با دل‌سپردگی‌شان به اندیشه عرفانی و اعتقاد به اینکه همه‌چیز نقشی از عظمت باری‌تعالی است و همه‌چیز از اوست و بدو برمی‌گردد، در نظرگاه و بینششان شوریدگی و جذبه‌ای دارند که از احساس می‌جوشد و بدان حاکم است. در این میان کمتر به نگاره‌های مکتب شیراز خصوصاً نسخه خاوران نامه پرداخته‌شده است. یک شاهکار نقاشی ایرانی بدون توجه به دوره‌ای که نگاره در آن شکل‌گرفته است نمایشگر یک احساس متعالی از دانش طراحی و معرف شعور بسیار بالایی از کاربرد فرم و رنگ روی یک سطح دوبعدی برای ایجاد یک ضرباهنگ جامع است. فرهنگ ایرانی و دیگر نمودهای متمایز آن‌که معرف هنر این کشور است در تمام دوره‌ها

از سرچشمه فیاض نگارگری سیراب شده است. اصلاً اهمیت ندارد که موضوع داستان به تجسم درآمده را بدانیم یا فرد نقاشی شده را بشناسیم، آنچه در نقاشی ایرانی مهم است اشراف بر این حقیقت است که نقاشی ایرانی هرچند کوچک ازلحاظ اندازه، جهان‌بینی آفرینندگان و حامیانشان را از طریق تصویر آشکار می‌سازند (کن بای، ۱۳۷۸: ۱۴). هر کس که نگاهی به نسخه‌های خطی فارسی انداخته باشد، قدرت هوش‌ربای این نگاره‌ها را تصدیق خواهد کرد. این شاهکارهای نقاشی ایرانی از غنائی برخوردارند که فهم آن‌ها استفاده هم‌زمان از مغز و چشم را مبدل به ضرورتی اساسی می‌سازد (گرابر، ۱۳۸۹: ۷). جهان‌بینی ایرانی اساساً و به‌طور تغییرناپذیری، خیالی (رمانتیک) است؛ ازآنچه عجیب است، لذت می‌برد و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باورنکردنی است. نقاش ایرانی صحنه‌ی خود را برای لذت خویش و تماشاگر ترتیب می‌دهد. نقاشان ایرانی موضوعات خود را از اشعار و قصه‌های عاشقانه الهام می‌گرفته‌اند (بینیون، ویلکینسون، ۱۳۷۶: ۲۶).

علی‌رغم پیوند راسخی که بین نقاشی ایرانی و ادبیات برقرار است، هنرمند هیچ‌گاه در پی تبعیت صرف از متن نبوده است و فی‌الواقع یک ایده ادبی بهانه‌ای می‌شد تا او جلوه‌ای از عوالم باطنی، مظاهر طبیعت، قراردادهای همیشگی تصویرگری و ابتکارات خود را در اندازه‌ای هرچند خرد پیاده کند. در حقیقت با انتخاب موضوع، نقش ادبیات پایان می‌یابد و شروع تصویرگری مساوی است با حیات مستقل یک نگاره، به همین دلیل هنگام تماشا دانستن موضوع ادبی آن از اهمیتی به‌مراتب کم‌تر برخوردار است و نگاره‌ها تااندازه‌ای دارای هویت مستقل از متن می‌شوند (میرزاابوالقاسمی، ۱۳۸۶: ۸۰).

۴. مضامین اصلی نقاشی ایرانی

در آغاز، نقاشی ایرانی صرفاً برای مصورسازی متون غیردینی مانند رساله‌های پزشکی، گیاه‌شناسی، اخترشناسی و ریاضیات و کتاب‌های تاریخی و آثار منظوم و منثور ادبی و هنری به کار می‌رفت؛ اما بعدها با گسترش تصوف اسلامی، تصاویر زیادی از زندگانی اولیا و معصومان (ع) در عرصه نگارگری پدیدار می‌شوند. باوجود غنا و تنوع ادبیات شرق در قرون‌وسطی، تمامی آثار مصور نمی‌شدند. (پولیاکووا، رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۳) بازآفرینی آثار منظوم تحریر شده در قطع‌ها و اوزان مختلف و پیچیده از سبک و استعارات، با توجه به امکانات تجسمی آن‌ها امری دشوار می‌نمود؛ لیکن نگارگران توانستند زبان خاص هنری

و روش‌های متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه مؤلف اثر پدیدآورند. (همان: ۱۰۵) با مصورسازی کتاب‌ها و موضوع‌های بیشتر، لحن کاملاً تازه‌ای وارد نقاشی ایران می‌شود؛ حتی در مورد موضوع‌های پهلوانی اشعار حماسی. (گرابر، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

۵. نسخه خطی خاوران نامه

حمایت مداوم ایرانیان از مذهب به‌ویژه مذهب تشیع باعث رشد و ظهور هنرمندان، دانشمندان و شاعرانی در این مرزوبوم شد که مذهب تشیع باهمت والای ایشان تداوم یافت. در مدح و ثنای خاندان رسالت شعرای بسیاری شعر سروده و با بیان حوادث تاریخی و غیر تاریخی، به تقویت مبانی عقیدتی آن‌ها نسبت به تشیع کمک کردند (صداقت، ۱۳۸۵: ۱۱۲). قسمتی از قصائد قصیده‌گویان موقوف است بر ذکر رسول و ائمه دین. این‌گونه قصائد معمولاً همراه است با غلو در ذکر اوصاف و مناقبت و کرامات پیشروان تشیع و بیان اعتقاد مبالغه‌آمیز شعرا نسبت به آل سروران. برخی از گویندگان عهد چنان دل بدین امر دادند که از مجموع نعوت و مناقب و مرایش پیشوایان دین دیوانی خاص به وجود آوردند... منظومه خاوران نامه ابن حسام را نیز می‌توان به‌عنوان یک منظومه دینی در ذیل عنوان مذکور آورد. این‌گونه منظومه‌ها در شمار حماسه‌های دینی آورده شده است (صفا، ۱۳۸۳: ۱۸۷). خاوران نامه از حماسه‌های قدیم دینی شیعه در شرح احوال و داستان‌هایی در باب امام اول شیعیان است. میان شیعه به‌طور تدریجی داستان‌هایی پدید آمده که بعضی از آن‌ها مبنی بر حوادث تاریخی یعنی جنگ‌های او در حیات محمد ابن عبدالله صلعم و هنگام خلافت و شجاعت‌های وی است. منتهی تبدیل عناصر داستانی بر آن‌ها افزوده‌شده است. برخی دیگر از داستان‌ها دور از حقیقت تاریخی و افسانه محض است که اندک‌اندک میان ملت ایران و بر اثر اخلاص این قوم نسبت به حضرت علی (ع) و درآمدن او در صف پهلوانان ملی، وجود یافت، مانند داستان‌های پهلوانی وی در سرزمین خاور که در خاوران نامه می‌بینیم. موضوع اصلی خاوران نامه سفرها و حملات علی (ع) است. سرزمین خاوران به همراهی مالک اشتر و ابوالحسن و جنگ با قباد پادشاه خاورزمین و امرای دیگر مانند تهماسب شاه و اژدها و امثال این وقایع. این کتاب اگرچه معمولاً به خاور نامه مشهور است اما ناظم آن خود خاوران نامه‌اش نامید. تاریخ ختم منظومه (۸۳۰ هجری) است. ناظم خاوران نامه مولانا محمد بن حسام‌الدین مشهور به ابن حسام از

شعرای قرن نهم متوفی به سال ۸۷۵ هجری است. (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷۸) نظم حماسه‌های دینی در بیان منقبت‌ها، معجزه‌ها و پیروزی‌های پیامبر اسلام و بزرگان شیعه و بزرگان مذهب شیعه از اوایل این عهد رایج بوده و در این راه از همه خبرها و روایت‌ها، خواه تاریخی و خواه داستانی که رونقی بدین گونه منظومه بخشیده استفاده می‌شد. (صفا، ۱۳۸۳: ۲۶۳) این مثنوی با تقلیدی استادانه از شاهنامه فردوسی سروده شده است. مضمون آن داستانی و در بیان دلیری‌های علی بن ابی‌طالب و شرح جنگ‌های غیر تاریخی و خیالی آن حضرت با پادشاهانی داستانی چون قباد شاه، پیروز شاه، خورشید شاه و قطرا و دال و صلصال است که در ضمن آن داستان‌های فرعی و جنبی بسیاری آمده است شرح پیکارهای علی علیه‌السلام با غول و دیوهای واهمه انگیز که گاه سحر و طلسم و جادو و عیاری عمر و بنی‌امیه نیز چاشنی داستان‌ها گشته است گاه کار جنگ‌ها به درون چاه‌ها و شهرهای زیرزمینی می‌کشد که در آن‌ها شهرها و چاه‌هایی دیگر نهفته است. بافت همه داستان‌ها غیر تاریخی و خیالی و بی‌محتواست عنصر خیال در ساخت آن بسیار قوی است (سالک بیرجندی، ۱۳۷۳: ۱۰۰). این منظومه در ۲۲۵۰۰ بیت به گزارش رفتن حضرت علی (ع) و یاران ایشان به سرزمین‌های خاوران قهرمان ساحل زمین و سرزمین قام و نبرد با شهریاران و پهلوانان آن نواحی می‌پردازد و در کل غیر از شخصیت تاریخی خود امام علی (ع) و چند تن از همرهانشان درون‌مایه عناصر و اشخاص منظومه غالباً جنبه داستانی و اساطیری دارند. در ساخت و پرداخت داستانی این نوع مجموعه‌ها و در اینجا خاوران نامه الگوی اساسی شاهنامه و محتوای روایات پهلوانی ایرانی است. (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۹۱) خاوران نامه یک مثنوی حماسی است که در آن افسانه‌ها و داستان‌های خیالی از سفرها و جنگ‌ها و دلاوری‌های حضرت علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام ویارانش مالک اشتر و ابوالمجحن در سرزمین خاوران و جنگ با قباد پادشاه خاورزمین و جنگ با دیو و اژدها و امثال این وقایع به نظم کشیده شده است (کیکاووسی، ۱۳۸۰: ۹۸). نسخه خاوران نامه همواره امام علی (ع) را در هاله‌ای از نور نشان داده و تقریباً او را نزدیک پیامبر (ص) قرار می‌دهد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۶). نکته بسیار مهم و درخور تحقیقی که در بررسی درون‌مایه داستانی خاوران نامه این است که در این منظومه بااینکه جغرافیای داستان بیرون ایران‌زمین است و سرزمین‌های که علی (ع) به آن‌ها حمله می‌کند هیچ ارتباطی با

ایران ندارند و حتی در گزیده پنج هزار بیتی از منظومه یک‌بار نیز نام ایران درروند داستان‌ها مطرح نمی‌شود بیشتر اسامی بزرگان و پهلوانان آن مناطق که در برابر امام می‌ایستند ایرانی و جالب‌تر این‌که از نام‌های شخصیت‌های حماسی- اساطیری ایران است. باملاحظه ء چنین قراین و اشاراتی این حدس کاملاً احتیاط‌آمیز و احتمالی به ذهن می‌رسد که شاید در خاوران نامه نوعی تقابل میان عناصر و اشخاص ملی ایرانی (با نماد مردمان خاور و آن سه سرزمین دیگر) با مبانی و شخصیت‌های دینی در قالب امام علی (ع) ویاران ایشان مطرح‌شده که سرانجام با برتری اسلام به پایان می‌رسد. بر این اساس بعید نیست که ایرانی بودن بیشتر نام‌های دشمنان حضرت علی (ع) در خاوران نامه و حتی تصریح به حضور شخصیت‌هایی چون بهمن اسفندیار در سپاه خصم و زرد تشتی بودن آن‌ها و درنهایت شکست و تسلیمشان در برابر پهلوانی‌های امام ویاران ایشان واکنشی آگاهانه به تبلیغات امویان و مروانیان برای اثبات برتری علی (ع) بر پهلوانان ایران باستان بوده است. (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۹۵) قرینه‌ای مؤید این حدس غیر از ایرانی بودن اسامی سپاه مقابل امام علی (ع) و ارتباط‌های مشهود میان این منظومه و داستان امیر حمزه در این موضوع نیز نهفته است که خاور خاوران زمین که بخشی از حوادث منظومه ابن حسام در آن می‌گذرد و مثنوی نیز به همین مناسبت خاوران نامه نامیده شده است در روایات حماسی و نقالی ایران باز مطرح می‌شود برای نمونه در سام نامه، سام به خاورزمین می‌رود و رویدادهای برای او پیش می‌آید (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۶۴) یا در برزو نامه سخن از جمشید شاه خاوری در شهرو خاور است که تیمور / تمور فرزند برزو او را می‌گیرد و ظاهراً این همان جمشید شاه است که در خاوران نامه در خاورزمین اقامت دارد و از امام علی (ع) شکست می‌خورد و می‌گریزد (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۹۷). اگر خواننده با دید تاریخی محض به این اثر بنگرد آن را مستند نخواهد یافت و باید توجهش به مفهوم خاص حماسه باشد یعنی آنچه در سایه تاریکی‌های ذهن یک داستان‌پرداز به‌گونه‌ای که مطلوب و مقصود است پدید می‌آید حماسه در این جهتش به‌نوعی خواب و رؤیا شباهت دارد که غلبه شور و شوق بر آن حاکم است و رنگ اغراق بر آن غلبه دارد بنابراین ارزش کتاب خاوران نامه از جنبه‌ی ادبی و حماسی مطرح است نه از جنبه‌های دیگر. در داستان‌های مربوط به خاوران نامه افرادی چون عمروامیه (عیار معروف تازی) در بسیاری از صحنه‌ها حضور دارد از جایی که وی وارد صحنه‌ای می‌شود بیش‌تر سخن از شب روی‌ها و عیاری‌های شگفت‌انگیز وی می‌رود عمرو امیه هرلحظه به شکلی درمی‌آید و به زبان‌های گوناگون

سخن می‌گوید و هرکس را که بخواهد از پهلوانان دشمن یا پادشاهان آنان بی‌هوش می‌کند و شبان گه سرو رویش را می‌تراشد و از هر در دیوار و مکانی که بخواهد داخل یا خارج می‌شود هیچ بارویی هرقدر هم بلند باشد در برابر چابکی و گریزپایی وی نمی‌تواند مانعی باشد هر چه را می‌خواهد با بی‌پروایی می‌رباید از سر جمشید شاه (یکی از پادشاهان خاور) تاج را می‌رباید و کسی را یارای برابری و پایداری در مقابل او نیست همه‌ی لشکریان را تار و مار می‌کند و سرانجام جمشید شاه ناگزیر به وی باج می‌دهد تا از جانب سرش در امان باشد. همچنان خیال‌پردازی‌ها در داستان اوج می‌گیرد در بعضی صحنه‌ها دیو و جادو افزوده می‌شود و قلعه‌های طلسم شده و دست‌های جادویی دیده می‌شود چاه‌هایی که بن آن‌ها ناپیداست و در برخی از آن‌ها هنگامی‌که به چاه می‌رسند شهری که کرانه‌ی آن ناپیداست ظاهر می‌شود و ... علاوه بر شخصیت‌های موجود در داستان که نام آن‌ها در تاریخ ثبت‌شده است مانند مالک اشتر ابوالمحجن عمروبن معدی کرب و عمروبن امیه افرادی نیز مانند رعد عمار سهامه بن ربیع، عملاق، قرطاس، عبدوی و نیز مکان‌هایی خیالی، چون حصن ضمان و حصن ظفر وجود دارد (خوش کنار، ۱۳۸۸: ۱۸).

۵-۱. ابن حسام خوسفی

محمد ابن حسام‌الدین معروف به ابن حسام (۷۸۳-۸۷۵ ق) از شاعران معروف قرن نهم و ازجمله بزرگ‌ترین شاعران شیعی‌مذهب آن دوران است. عنوان شعری او (ابن حسام) است و این تخلص گونه در پایان بسیاری از قصائد تکرار شده است. (صفا، ۱۳۸۳: ۴۱۶) ابن حسام مردی زهد پیشه و زارع بود و به قناعت دردهی بنام خوسف از قراء قهستان خراسان اکنون جزو بیرجند و قانیاست روزگار می‌گذاشت. (صفا، ۱۳۷۹: ۳۷۸)

با طبع مقتدری که داشت و خاصه با همه مهارت خود در قصیده‌سرایی و مدح، ستایش (خواجگان بی‌وجود) عهد خویش فروگذاشته، به ستایش بزرگان دین همت گذاشت. وی از عالمان شیعی‌مذهب و در فنون ادب و علوم شرعیه و اطلاع از اخبار و آثار و سیرت‌های بزرگان دین ماهر بود و از همه این اطلاعات در اشعار خود استفاده کرد و به همین جهت قصائد او در منقبت بزرگان دین است (صفا، ۱۳۸۳: ۴۱۹).

دوران زندگی او با غلبه، تیموریان بر ایران مقارن بود. در این دوره که یکی از سخت‌ترین دوره‌های تاریخ ایران بود خراسان عرصه تاخت‌وتاز بر سر قدرت و جنگ‌های

خانمان‌سوز شاهزادگان تیموری قرارگرفته بود. ابن حسام با سرودن قصاید غرا و متین در مدح حضرت علی علیه‌السلام و ائمه اطهار علیهم‌السلام و بیان اعتقادات شیعه و انتشار آن در بین مردم در گسترش آیین تشیع نقش مهمی را بر عهده داشته است. به علت وفور بیان اعتقادات شیعه در شعر ابن حسام می‌توان دیوان او را مهم‌ترین تجلی‌گاه منظوم اعتقادی شیعه در ادب فارسی به‌حساب آورد (خوشحال دستجردی، ۱۳۸۰: ۵۸).

۵-۲. فرهاد شیرازی

برخی از نگاره‌های خاوران نامه تاریخ‌هایی در حدود سال ۲۸۸ ق دارد و به امضای نقاشی به نام فرهاد است. هنرمندان مکتب شیراز تقریباً ناشناس می‌باشند. تعدادی از ین نگاره‌ها امضای هنرمندی به نام (فرهاد) با عنوان «حقیرترین بندگان» را دارند که متعلق به ۸۸۱ ق./۱۴۷۶ م. هستند. این نگاره‌ها ترکیب‌بندی‌های اصیلی دارند که مهارت و استادی فرهاد را در طراحی و بهره‌گیری از تخیل نشان می‌دهند. در آن‌ها رنگ و شکل ابرها کاملاً غیرطبیعی هستند، یعنی رنگ طلایی داشته و درزمینه‌ی آبی آسمان قرارگرفته‌اند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۰۲). متأسفانه کنجکاوی و جستجو درباره‌ی این استاد به نتایج بسیار اندکی محدود گشته است و درباره هویت او اطلاعات دقیق چندانی نداریم. تنها می‌دانیم وی از نقاشان سده‌ی نهم هجری است و در فاصله‌ی بین صدسال مابین جنید بغدادی (حدود ۷۹۹ ه.ق) و بهزاد (حدود ۸۹۴ ه. ق) فرهاد تنها نگارگری است که بعضی از نسخه‌های خود را امضا کرده است (شادقزوینی، دادی، ۱۳۹۰: ۴). به روایتی استاد فرهاد اهل شیراز بوده و در نگارگری شیوه‌ای خاص خود را داشته است و از روی نگاره‌ها به نظر می‌رسد که در محلی نزدیک دریا زندگی می‌کرده و با موجوداتی چون ماهی و نهنگ و سایر حیوانات دریایی و کشتی آشنایی داشته و طرح درختان گرمسیری و ساحل دریا را در نگاره‌های خود به نقش کشیده و بدین طریق شیوه‌ای خاص در نقاشی خود به وجود آورده است (سرمدی، ۱۳۷۹: ۵۲۸). بازسازی ادامه‌ی تصویر در ذهن مخاطب منجر می‌شود که با ورود به این مرحله حرکتی از عالم واقع به عالم خیالی و ذهنی در ذهن و قوه‌ی خیال خواننده ایجاد می‌شود و عناصر تصویری در ذهن جان گرفته و شروع به حرکت می‌کنند و دیگر اینکه متون و نوشته خاطراتی را در ذهن خواننده تداعی می‌کنند و این خاطرات ذهن خواننده را به حرکت گرفته و به عالم خیال راهنمایی می‌کنند و این

قوه خیال است که می‌تواند آن‌ها را بازسازی کند و حرکتی ممتد و پیوسته در ذهن ایجاد کند (شادقزوینی، دادی، ۱۳۹۰: ۷).

۵-۳. سبک نقاشی‌های خاوران نامه

کتاب خاوران نامه (خاور نامه) را فرهاد نقاش شیرازی در اواخر قرن نهم / پانزدهم تصویر کرده است. نگاره‌های این کتاب را محققان غالباً متعلق به مکتب شیراز به عبارت دقیق‌تر متعلق به شیوه ترکمانی از مکتب شیراز شمرده‌اند. (رضی زاده، ۱۳۸۴: ۵۸)

اوراق کتاب با جلد سوخت ساده‌ی جدول دار از تیماج مشکی مایل به قهوه‌ای پوشیده شده بود و در حدود ۱۵۵ قطعه نقاشی داشته است کل خاوران نامه شامل ۶۴۵ ورق کاغذ ختایی (به قطع ۲۷/۵ × ۳۸/۵ سانتیمتر) است گویا در اصل ۶۸۵ ورق بوده که ورق اول آن تعمیر شده که صفحه اول دارای شمسه مدور و مذهب بوده و در وسط آن در متن طلایی به قلم ثلث با سفیدآب عبارت کتاب خاوران نامه نوشته‌شده و صفحه‌های دوم و سوم دارای سرلوحه‌های مذهب و جدول‌های زرین است و در دو صفحه‌ی دوم و سوم در هر صفحه به خط نستعلیق متوسط ۱۸ بیت کتابت شده و بین سطور طلا اندازی گردیده است. ولی صفحات این کتاب امروزه پراکنده‌شده و بسیاری از مینیاتورهای آن در مجموعه‌های آمریکا و کتابخانه‌ای چستربتی است ولی اکثر این نگاره‌ها (در حدود ۱۱۵ قطعه) در موزه‌ی کاخ گلستان تهران هستند. متأسفانه صفحه‌ی پایانی کتاب مفقودشده است (شادقزوینی، دادی، ۱۳۹۰: ۵). شاید هدف از تصویر کردن این کتاب تحکیم ایمان مردم و تقویت دوستی آنان به حضرت علی (ع) و خاندان ایشان بوده باشد نه دادن اطلاعات تاریخی. لذا به صحت‌وسقم روایت‌های تاریخی چندان اهمیت نداده‌اند و حتی گاهی از جن و پروی و اژدها و حوادث خیالی برای رسیدن به این هدف استفاده کرده‌اند. (رضی زاده، ۱۳۸۴: ۵۸) خود تصویرها همراه با نوشته در مستطیلی با همان نسبت قرارگرفته است در چند مورد خاص نقاش قاب پیرامون تصویر را تغییر و رو به بیرون گسترش داده است در این محل‌ها آثار جدول‌کشی قبلی در زیر تصویر پیداست در مواردی دیگر نقاش قاب تصویر را با عناصری چون نوک شمشیر، درفش، بال فرشتگان، دم یا پای حیوانات، گنبد یا بام بنا، بادبان کشتی یا قسمتی از تپه شکسته و تصویر را به بیرون جدول گسترده است در این موارد اثر جدول قبلی در زیر تصویرها به‌وضوح دیده می‌شود. به نظر می‌آید

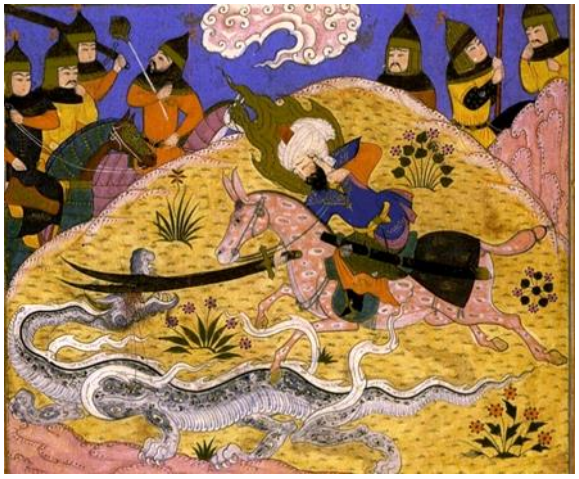
که نقاش در ترکیب‌بندی نگاره‌ها دقت کمتری به‌کاربرده و به جنبه روایی و حماسی داستان بیشتر توجه کرده است توجه بسیار به پیکره انسانی و دقت کمتر به زمینه اثر را نیز می‌توان در جهت همین هدف به شمار آورد چنان‌که به طبیعت شامل بوته و درختچه و نیز به بناها و نقش‌های آن‌ها فقط به‌منظور پر کردن تصویر به‌ویژه زمینه توجه شده است. پیکره‌های انسانی بسیار بزرگ است و تقریباً در جلو تصویر قرار دارد تعداد پیکره‌های زیاد نیست و در آن‌ها بی‌تناسبی دیده می‌شود چنان‌که سر بزرگ‌تر از تنه ترسیم‌شده است نقاش کلاً بیان جنبه حماسی داستان را بر توجه به ترکیب‌بندی و قواعد و تناسبات هندسی اولویت داده است چنان‌که عناصر بر روی‌هم قرارگرفته‌اند و توجهی به ترتیب و تناسب آن‌ها نشده است (رضی زاده، ۱۳۸۴: ۵۹). سبک ترکمان سبکی با خصوصیات قبلی مکتب شیراز و متأثر از سنت‌های مختلف محلی هرات و مازندران است ازجمله خصوصیات این سبک می‌توان به استفاده از پیکره‌های بزرگ و باابهت و در بسیاری از موارد بی‌تناسبی سر با بدن (سربزرگ تر از بدن) به کار بردن رنگ‌های غنی و مهیج تمایل به تقارن در ترکیب‌بندی و نیز طراحی بسیار سنجیده‌تر از قبل اشاره کرد. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۷۷) در منظره‌های مفهومی تمایلی به شیوه‌های اصیل ایرانی یعنی تقارن و تزئین به چشم می‌خورد. این مسئله در خاوران نامه‌ی مصور ابن حسام به‌خوبی دیده می‌شود (گری، ۱۳۸۳: ۹۳). با توجه به نگاره‌های مکتب شیراز و نیز اظهارنظر محققان مختلف مکتب شیراز مکتبی متفاوت با دیگر مکتب‌های نقاشی ایران است که رد اثر نفوذ و تسلط مغولان بر مناطق مختلف ایران به وجود آمده بود بعضی از محققان ظهور شیوه ترکمانی در مکتب شیراز (در دوره اخیر آن) را نتیجه تسلط ترکمانان قراقویونلو و آق قویونلو بر ایران – به‌جز هرات و خراسان دانسته‌اند (رضی زاده، ۱۳۸۴: ۶۵). همچنین با دقت در تصویرهای خاوران نامه و تطبیق خصوصیات آن با مکتب هرات درمی‌یابیم که این نگاره‌ها را نمی‌توان به مکتب هرات نسبت داد زیرا توجه زیاد به ترکیب‌بندی و تزیینات و دقت در ترسیم گیاهان و بوته‌ها از ویژگی‌های مکتب هرات است درصورتی‌که در خاوران نامه توجه به این امر کمتر دیده می‌شود و آنچه مهم است موضوع و پیکره‌های روایت کننده ء آن است گیاهان و بوته‌ها فقط برای پر کردن تصویر و زمینه‌ی آن به‌کاررفته است و دقت در ترکیب‌بندی بسیار کم است چنان‌که در مواردی عناصر مختلف را بر روی‌هم رسم کرده‌اند که بی‌دقتی تصویرگر یا بی‌توجهی او به ترکیب‌بندی سطوح را نشان می‌دهد (همان: ۶۷). در تصویرهای خاوران نامه تقریباً همه اسبها پوشش مخصوص (برگستوان) دارند چنان‌که

وجود این پوشش را از علائم مکتب شیراز شمرده‌اند (گری، ۱۳۸۳: ۹۳). مردان در نگاره‌های خاوران نامه دستاری خاص بر سردارند کلاهی که شالی به دور آن پیچیده انتهایش آزاد است این دستار را دستار خاص مظفریان در شیراز دانسته‌اند. (کن بای، ۱۳۷۸: ۴۱) که خود مؤید تعلق خاوران نامه به شیراز و مکتب شیراز است (رضی زاده، ۱۳۸۴: ۶۷). پیامبر و علی لباس مشهور تیموریان را پوشیده‌اند و پیامبر همانند یک حکمران رفتار می‌کند و این مسئله را از نحوه نشستن او می‌توان دریافت. در اینجا هنرمندان تیموری که کوشیده‌اند لباس نمادین تیموری را تا حد امکان ترسیم کنند نشان‌دهنده نفوذ فرهنگی حکمرانان وقت و فرهنگ زمانه است. این در حالی بوده که بر نقش پیامبر و علی (ع) به‌عنوان سرور و حکمران تأکید شده است (خزائی، ۱۳۸۱: ۱۶۹). چون تاریخ کتابت نسخه و مینیاتورهای آن هم‌زمان با سلطنت ترکمانان آق قویونلو در ایران است و دارای شیوه معین و مشخصی است ازاین‌رو متخصصان اروپایی سبک نقاشی‌های آن را سبک ترکمان نامیده‌اند (کیکاووسی، ۱۳۸۰: ۹۹). سبک نقاشی ترکمانان چندان اختلاف جدید یا وجه ممیزه‌ای نسبت به مکتب شیراز ندارد، بلکه شاید بتوان گفت که نه‌تنها بیشترین الهامات را از مکتب شیراز گرفته، بلکه اصولاً این شهر کانون مکتب ترکمانان بوده است (گودرزی، ۱۳۸۴: ۳۳).

۶. تقابل خیر و شر در خاوران نامه

جایگاه مظاهر خیر و شر در نگارگری ایرانی از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. فرشته و دیو به‌عنوان مهم‌ترین مظاهر دو اصل خیر و شر در آثاری با موضوعات اساطیری، حماسی، مذهبی، عامیانه‌ی قبل و بعد از اسلام کاربرد فراوان دارند. همواره در هنر شرقی و به‌خصوص هنر ایرانی دونیرو یا دو قطب مخالف و متضاد وجود داشته که متأثر از تمدن و تفکر این سرزمین‌ها است. شمار بسیاری از آثار هنری ایران چه در قبل و چه در بعد از اسلام، صحنه‌ی برخورد و تقابل این دونیرو است. بشر همواره نسبت به یک نیرو جاذبه و نسبت به دیگری دافعه داشته است و آن‌ها را به نیروهای خیر و شر تعبیر کرده است. ایزدان و فرشتگان نمایندگان نیروی خیر و مخلوق اهورامزدا یا خداوند یکتا هستند و دیوان، اژدها، شیطان و ... از نمایندگان نیروی شر و مطیع فرمان اهریمن یا ابلیس هستند (موسوی، خزایی، ۱۳۸۹: ۴۰). در مذهب زردشتی شر وجودی غیرمادی است در هیئت

اهریمن و جدال بین خیر و شر جدالی است که بین دو عنصر انتزاعی جریان دارد (زمردی، ۱۳۸۲: ۳۷۸). نگارگران همواره از ویژگی‌های اسطوره‌ای و تزیینی عناصر داستان برای نشان دادن خوبی و بدی استفاده کرده‌اند. بازتاب تصویری این نمادها را می‌توان در نگاره‌های منسوب به فرهاد در خاوران نامه به عینه دید. از طرفی نوع مجلس‌آرایی، کشیدن درختان سرو و گیاهان نواحی گرمسیری و ترسیم حیوانات دریایی و مناظره کشتی‌ها و کناره‌ها نشان می‌دهد که نقاش به دریا و امکانات آن دسترسی داشته است و در شهر شیراز نقشی می‌ساخته و شیوه ترکمانی و شیرازی را در تصاویر خود اجرا کرده است (نصرتی، ۱۳۸۱: ۱۲۰). داستان و روایات منظومه خاوران نامه، جدال میان خوبی و بدی است. از دیو و اژدها برای نشان دادن نیروی نفس و پلیدی که موجوداتی دوزخی هستند استفاده‌شده است. در این روایت‌ها دیده می‌شود که اهریمن به دنبال نابود کردن تمامی خیر است. نقش اژدها به‌عنوان نیروی اهریمنی است. در کلیه روایات، «اهریمن به تباه ساختن جهان خیر می‌کوشد و در ادب فارسی به‌عنوان مظهر شرارت و زشتی، در برابر ایزدان و گاهی با الهام از اندیشه‌های سامی به‌جای ابلیس و در برابر فرشتگان معرفی‌شده است» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۱۰). در این داستان‌ها نمادهای تصویری خیر عبارت‌اند از: حضرت علی (ع)، دلدل، ذوالفقار و نمادهای شر عبارت‌اند از دیو و اژدها. برای وصف پلیدی، تاریکی و نیروهای قوای نفس از دیوان و اژدهایان که موجوداتی دوزخی هستند و حاصل اندیشه سمبلیک انسان می‌باشند استفاده‌شده است. علی (ع) که مظهر خیر و فداکاری و دلاوری و سرشار از زیبایی‌های معنوی است علیه دنیایی که در آن قوای شر زندگی می‌کند قیام کرده و مردم را از گمراهی و تاریکی و وسوسه نیروهای اهریمنی به سعادت و بهشت جاویدان هدایت می‌کند. او خیر کاملی است که علیه شر (دیوان و اژدهایان) قیام می‌کند. برای یافتن تصاویر اولیه و اصولی جهان، باید مبنای دوگانگی مربوط به هر تصویر را یافت تا درنهایت، راستی و کژی، سپیدی و سیاهی، باهم یکی شوند و به هم بپیوندند.

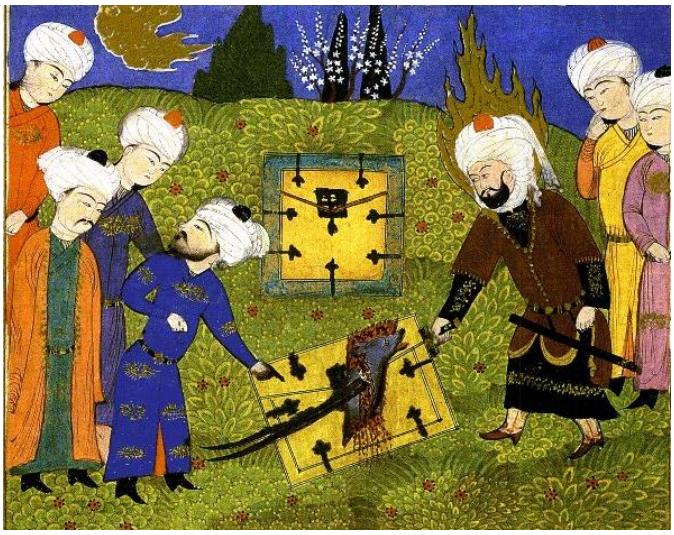


نگاره ۱- از پا درآمدن اژدها به دست امیر (ع)
مآخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی،۱۳۸۱: ۱۲۳

در نگاره (۱). حضرت علی (ع) با هاله‌ای نورانی، عمامه‌ای سفید و پوششی به رنگ آبی و قرمز، سوار بر اسب، با ذوالفقار ضربه‌ای سخت بر اژدها وارد آورده ویاران آن حضرت در حال نظاره این صحنه هستند. فردی در سمت راست تصویر پرچمی را به دست دارد که در اکثر نگاره‌های خاوران نامه در بالای صفحه در اهتزاز است و نشان پیروزی حق علیه باطل است. در این نگاره امام علی (ع) به‌عنوان برگزیده‌ترین بندگان، پیشوا و پهلوان اسلام با شمشیر خود علیه پلیدی و شر در مبارزه است و آن را نابود می‌کند. در تصویر، عنصر منفی یعنی اژدها، در سمت چپ و عنصر مثبت یعنی امام علی (ع) در سمت راست قرار دارند (شریعت –زینلی، ۱۳۸۸: ۴۷). به همین جهت علی (ع) که صفات خیر و نیکی را به همراه دارد، اژدها را مانعی در برابر اندیشه‌های ایزدی می‌داند و بر آن فائق می‌آید و جدال او با این موجود اهریمنی به دلیل نیک‌خواهی برای بندگان است تا در آسودگی خاطر زندگی کنند. (همان: ۹۳)

نگاره ۲- حضرت امیر (ع) در مصاف با موجودات افسانه‌ای
مآخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی، ۱۳۸۱: ۱۰۷

در نگاره (۲). نبرد حضرت امیر (ع) با موجودات افسانه‌ای مبارزه با دیوان در چاه، دیو و پری موجودات خیالی هستند اما ازآنجاکه مانند انسان‌ها سخن می‌گویند و اگر وجود آن‌ها را تصور کنیم معمولاً به صورتی شبیه به انسان با جنبه‌های خارق‌العاده استعدادها و مشخصات انسان تصور می‌کنیم، دیوها به‌منزله نیرو یا نیروهای شر هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۳۸۵). در این نگاره حضرت علی (ع) دیوان را که نشان از شرک و پلیدی هستند از پای درآورده است و در جهت مقابل ایشان فرشتگان ویاران و سپاهیان آن حضرت در حال نظاره هستند (شریعت –زینلی، ۱۳۸۸: ۴۸). مطابق روایات «دیوان موجوداتی زشت‌رو، شاخ‌دار و حیله‌گرند که از خون گوشت آدمی روی‌گردان نیستند و اینان اغلب سنگدل و ستم‌کارند و از نیروهای عظیمی برخوردارند، تغییر شکل می‌دهند و در انواع افسونگری، چیره‌دست‌اند. در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه» درمی‌آیند و حوادثی ایجاد می‌نمایند. مفاهیم شر مانند حرص و آز، تباهی و تاریکی، سرمای سخت و نظایر آن‌ها هریک نگهبانی از دیو دارد.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰۱).



نگاره ۳- حضرت امیر ویاران و گشادن صندوق عجایب
مآخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی،۱۳۸۱: ۱۰۹

در نگاره (۳). صندوق در مرکز و امام علی (ع) به‌عنوان نماد خیر و نیکی در سمت راست تصویر ترسیم‌شده‌اند. در این نگاره‌ها، گویی حضرت امیر با شمشیری که از سوی خداوند و به‌وسیله پیامبر (ص) بدو داده‌شده، آنچه تصور و خیال پلیدی است را نابود می‌کند (شریعت –زینلی، ۱۳۸۸: ۴۹). شمشیری که حضرت علی (ع) در کارزار و نبرد با دشمنان اسلام از آن استفاده می‌کرد، ذوالفقار نام داشت. روایات چنین است که ذوالفقار از آن پیامبر بود و حضرت در جنگ بدر از دشمنی به نام «منبه بن الحجاج» که کشته شد، آن را به دست آورد. (بحارالانوار، ج ۴۲: ۵۸) سپس در جنگ اُحد آن را به امام علی بن ابی‌طالب اهدا نمود. (لغت‌نامه دهخدا) ذوالفقار در دستان علی بن ابی‌طالب (ع) نماد و سمبلی مقدس از شمشیر عدالت است. ذوالفقار در شکل و شمایل امروزی، ساخته‌وپرداخته اذهان مجهولی است که سعی کردند حالتی عجیب خصوصاً در قسمت لبه آن تصویر کنند، ازاین‌جهت آن را به شکلی معرفی کردند که در انتها به دو تیغ ختم می‌شد. حال‌آنکه ذوالفقار یک تیغه بیشتر نداشت، ولی دو طرف آن تیز و برّان بود، (همان.) یعنی برخلاف شمشیرهای معمولی از دو طرف تیز بود؛ اما به چه مناسبت نام این شمشیر را ذوالفقار نهادند، امام صادق (ع) فرمود: «شمشیر حضرت علی (ع) ازاین‌جهت ذوالفقار

نامیده شد که در طول آن، پستی‌وبلندی و خطوطی قرار داشت که به مهره‌های کمر ستون فقرات می‌ماند» (بحارالانوار، ج ۴۲: ۵۸). ذوالفقار، تنها شمشیری است که دارای نیروی معجزه‌آسایی است و متعلق به حضرت امیر است؛ و در روایتی است که «جبرئیل» آن را از بهشت برای حضرت علی (ع) می‌آورد (شین دشتگل، ۱۳۸۰: ۹۳). در نگاره‌های خاوران نامه حضرت علی (ع) با شمشیر بی‌مانند خود ذوالفقار تمامی دیوان را از پای درآورده است. «آنچه از متن روایات و داستان‌ها پیداست جدال میان دو قوای خیر و شر است و بیانگر این است که علی (ع) انسان آرمانی و حماسه‌ای است که در غالب پهلوانی درصحنه وسیع نبرد نیکی و بدی نمودار می‌شود و هنرمند او را بابیانی زیبا به تصویر می‌کشد» (همان: ۹۳). نگارنده در اینجا بابیان اساطیری، از این تضاد شخصیت‌های داستانی استفاده می‌کند تا معنای حق و باطل را در عصر خود نشان دهد. این روایات و داستان‌ها به سبب دارا بودن نمادهای تصویری و جنبه‌های تشبیهی و خارق‌العاده موجب شد که نگارگران از ویژگی‌های اساطیری و همچنین تزیینی عناصر داستان برای نشان دادن مظاهر خیر و شر بهره ببرند. (همان: ۹۴)

نگاره ۴- نبرد حضرت امیر (ع) با موجودات افسانه‌ای
مآخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی،۳۸۱: ۶۴

در نگاره (۴)، محل وقوع حادثه صحنه به شکل نیم‌دایره ترسیم‌شده و به رنگ سبز تیره همراه با تزئینات گل‌وبته که از متن پشت جدا گردیده است. سپاهیان همراه با کلاه‌خود و بالباس‌های رنگین در سمت راست نظاره‌گر نبرد می‌باشند. در اینجا ناظران،

ارتباط بین صحنه ستیز و فضای اطراف را برقرار می‌کنند، فضای خالی با گیاهان، آن‌هم از نوع تزئینی و قراردادی پرشده است.

حضرت علی (ع)، بالباسی به رنگ طلایی و دستاری به رنگ قرمز، عمامه سفید بر سر که هاله‌ی آتشین آن را احاطه کرده است همراه با ذوالفقار که در دست راست او تشعشعاتی به رنگ طلایی قرمز دارد و نشان از خاصیت معجزه‌آسای شمشیر دو سر اوست به‌جانب دیوان که در سمت چپ نگاره ترسیم‌شده‌اند نشانه رفته است. در اینجا دیوان با چهره‌ای رعب‌انگیز و شاخی بر سر مشاهده می‌شوند. نقاش موجودات شر را درزمینهٔ ای از تیرگی قرار داده و صورت‌هایی زشت به آن‌ها بخشیده و پیروزی نیروی خیر را بر نیروی شر که به شکل‌های گوناگون ظاهر می‌شوند را نمایانده است. البته بعضی از افسانه‌ها را از پهلوان رستم در شاهنامه گرفته و در وجود حضرت علی (ع) تجلّی بخشیده ولی آنچه در ذهنیت نقاش وجود دارد همان باورهای مذهبی است.

نگاره ۵ – دلدل یاران خاوران شاه را به زمین می‌افکند
مأخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی،۱۳۸۱: ۵۳

در نگاره (۵)، در خصوص مضمون اسطوره‌ای و افسانه‌ای، اسب حضرت علی (ع)، دُلدُل در حال مبارزه با سپاهیان خاور تصویر شده است .درباره اسب افسانه‌ای حضرت علی (ع) که مترادف آن در اسطوره‌های ایرانی همان رخش رستم است، حکایت‌های فراوانی به زبان تصویر وجود دارد. نگاره‌هایی که قدرت بدنی و توانایی هوشی این اسب را

در قالب ماجراها به تصویر کشیده‌اند. اسب از روزگاران باستان در ایران با توجه به اینکه هندواروپاییان و آریایی‌ها نخستین اقوامی بودند که اسب را اهلی کردند، موردتوجه بوده و به صفاتی همچون تند، تیز، چالاک، دلیر و پهلوان موصوف بوده است. در چشم ایرانیان و رزم‌آوران، داشتن اسب نشانه اشرافیت و امتیاز بوده است. بدون شک برای مردان بزرگ، در داستان‌های اسطوره‌ای، همچون رستم و روایات تاریخی، همچون علی مرتضی (ع)، داشتن مرکبی خوب و مناسب که آن‌ها را در سخت‌ترین لحظات (به‌خصوص در جنگ‌ها) همراهی کنند بسیار حائز اهمیت است. در این نگاره دُلدُل به‌تنهایی با قوم کافر می‌جنگد و آن‌ها را مغلوب می‌سازد و هیچ نشانه‌ای از حضور شخص حضرت علی (ع) در تصویر ملاحظه نمی‌شود .نگارگر در این تصویر بر قدرت فوق‌العاده اسب تأکید دارد، چراکه او را در حالی نشان داده که از هر سو مهارشده، اما کوچک‌ترین نشانی از ناتوانی در او دیده نمی‌شود و او به‌راحتی بر آن‌ها غلبه یافته است.

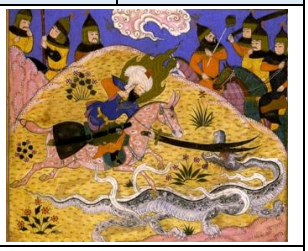
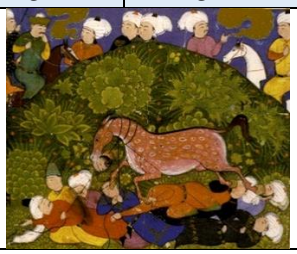
نگاره ۶- نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال

مأخذ: خاوران نامه ابن حسام خوسفی بیرجندی،۱۳۸۱: ۱۳۶

در نگاره (۶)، حضرت علی (ع) درصحنه‌ای دیده می‌شود که سپاه دشمنان از هر سو کمندی برانداخته‌اند و حضرت سوار بر اسب خود، سعی در رهایی از کمندها دارد و سپاهیان دشمن را به همراه خود می‌کشد. در این نگاره نیز بر قدرت و قوای بدنی پهلوان سپاه اسلام توجه شده است. دونیروی فوق‌العاده یعنی حضرت علی (ع) و مرکب ایشان

در مرکز تصویر و به‌صورت درشت‌تر با تمامی جزییات تصویر شده‌اند. امام علی (ع) در این نگاره با پوششی زیبا و همچون نگاره‌های دیگر با هاله‌ای نورانی که نشانی از قداست و روحانیت آن حضرت است، تصویر شده است و سپاهیان کفر با چهره و حرکاتی عجز گونه در سمت چپ تصویر دیده می‌شوند. بیرق سپاه اسلام برافراشته در بالا و خارج از کادر است. گویی قصد نگارگر این بوده تا سرافرازی و سربلندی سپاه اسلام را در برابر کفر و شکست‌ناپذیری پیشوا و رهبر آن را به تصویر کشد.

تقابل خیر و شر در شش نگاره‌ی برگزیده خاوران نامه در جدول ۱ نشان داده شده است.

تقابل خیر و شر					
حضرت علی (ع)	اژدها	حضرت علی (ع)	دیو	حضرت علی (ع)	صندوق عجایب
					
نگاره ۱- از پا درآمدن اژدها به دست امیر (ع)		نگاره ۲- حضرت امیر (ع) در مصاف با موجودات افسانه‌ای		نگاره ۳- حضرت امیر ویاران و گشادن صندوق عجایب	
حضرت علی (ع)	جنیان	دُلدُل	دشمنان	حضرت علی (ع)	صلصال
					
نگاره ۴- نبرد حضرت امیر (ع) با موجودات افسانه‌ای		نگاره ۵ – دلدل یاران خاوران شاه را به زمین می‌افکند		نگاره ۶- نبرد حضرت امیر (ع) با صلصال	

جدول ۱- تقابل خیر و شر در نگاره‌های خاوران نامه

۷. نتیجه‌گیری

تحلیل نگاره‌های نسخه‌ی خاوران نامه که متعلق به مکتب نگارگری ترکمانان شیراز است نشان می‌دهد که هم‌جواری ادبیات و نقاشی در تاریخ ایران، پیوندی ناگسستنی را ایجاد نموده که نیازمند توجه و پژوهش بیشتر در این زمینه است. با تحلیل تقابل خیر و شر در شش نگاره‌ی برگزیده از نسخه‌ی خطی خاوران نامه این نتیجه حاصل شد که بسیاری از مضامینی که گفتمان هنری را در تاریخ ایران شکل داده‌اند ریشه در ادبیات دارند و مضامین اسطوره‌ای حتی آن‌جا که کتابی با اهداف صرف مذهبی تالیف شده است؛ از طریق ادبیات به نگارگری وارد شده است. این پژوهش نشان داد که مضامین و نحوه‌ی دید هنرمندان در سنت نگارگری ایران، نه به جهان واقعی بلکه به گفتمان ادبی مسلط ارجاع دارد که که این گفتمان خود از طریق حماسه از گفتمان اسطوره‌ای تغذیه می‌شود.

فهرست منابع و مأخذ:

کتاب‌ها:

۱. بینیون، لورنس و ویلکینسون، ج. و. س. و گری، بازیل(۱۳۷۶). ***سیر نقاشی ایران***. (ترجمه محمد ایران‌منش). تهران: امیرکبیر.

۲. پاکباز، رویین(۱۳۷۹). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***. تهران: نارستان.

۳. پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیس و شرودر، اریک(۱۳۸۰). ***شاهکارهای هنر ایران***. (اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری). تهران: علمی و فرهنگی.

۴. پور نامداریان، تقی(۱۳۸۵). ***داستان پیامبران در کلیات شمس: شرح و تفسیر عرفانی داستان‌ها در غزل‌های مولوی***. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۵. پولیاکووا، ی.آ. و رحیمووا، ز. ای(۱۳۸۱). ***نقاشی و ادبیات ایرانی***. (ترجمه زهره فیضی). تهران: روزنه.

۶. ترابی، علی‌اکبر(۱۳۷۹). ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات: مثلث هنر***. تبریز: فروغ آزادی.

۷. رادفر، ابوالقاسم(۱۳۸۵). ***تعاملات ادبیات و هنر در مکتب اصفهان***. تهران: فرهنگستان هنر.

۸. رستگار فسایی، منصور(۱۳۶۹). ***اژدها در اساطیر ایران***. تهران: توس.

۹. رهنورد، زهرا(۱۳۸۶). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، نگارگری***. تهران: سمت.

۱۰. زمردی، حمیرا(۱۳۸۲). ***نگرش تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر***. تهران: زوار.

۱۱. سرمدی، عباس(۱۳۷۹). ***دانشنامه هنرمندان ایران و اسلام از مانی تا معاصرین کمال‌الملک***. تهران: هیرمند.

۱۲. شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۴). ***عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان***. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

۱۳. صفا، ذبیح‌الله(۱۳۷۹). ***حماسه‌سرایی در ایران از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***. تهران: امیرکبیر.

۱۴. صفا، ذبیح‌الله(۱۳۸۳). ***تاریخ ادبیات در ایران***. جلد چهارم، تهران: فردوس.
۱۵. فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۷۸). ***نظریه تاریخ ادبیات، با بررسی انتقادی تاریخ ادبیات نگاری در ایران***. تهران: سخن.
۱۶. کنبای، شیلا(۱۳۷۸). ***نقاشی ایرانی***. (ترجمه مهدی حسینی). تهران: دانشگاه هنر.
۱۷. گرابر، اولگ(۱۳۸۹). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. (ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند). تهران: متن.
۱۸. گری، بازیل(۱۳۸۳). ***نقاشی ایرانی***. (ترجمه عربعلی شروه). تهران: دنیای نو.
۱۹. گودرزی، مرتضی(۱۳۸۴). ***تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر***. تهران: سمت.
۲۰. لغت‌نامه اینترنتی دهخدا. (۱۳۹۲). مدخل شمایل. حاصل‌شده از:
http://www.loghatnaameh.org/dehkhodaworddetailc4bcda0c97af470c8e3420ef4cfc0f93-fa.html
۲۱. مجلسی، محمدباقر(۱۴۰۳). ***بحارالانوار الجامعه دورر اخبارالائمه و الاطهار***. جلد ۴۲، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی.

مقالات:

۲۲. آیدانلو، سجاد. (۱۳۸۳). «مرا این نامه را «خاوران نامه» نام...» . ***نامه پارسی***، شماره ۳: ۱۸۹-۲۰۳.
۲۳. خزایی، محمد(۱۳۸۱). «هنر اسلامی». ***مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی***. تهران: مطالعات هنر اسلامی.
۲۴. خوشحال دستجردی، طاهره(۱۳۸۰). «بازتاب حماسی انتظار در دیوان ابن حسام خوسفی». ***ادبیات و علوم انسانی***. شماره ۱: ۵۷-۷۳.
۲۵. خوش‌کنار، حیدر علی(۱۳۸۸). «خاوران نامه: برترین حماسه‌ی دینی». ***رشد آموزش زبان و ادب فارسی***. شماره ۸۹: ۱۶-۱۹.
۲۶. رضی‌زاده، رضیه(۱۳۸۴). «در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران نامه». ***گلستان هنر***. شماره ۲: ۵۸-۶۹.

۲۷. سالک بیرجندی، محمدتقی(۱۳۷۳). «جایگاه ابن حسام در ادب فارسی (ابن حسام بزرگ‌ترین منقبت گوی خاندان پیامبر (ص))». ***وقف میراث جاویدان***. شماره ۱: ۹۶-۱۰۳.

۲۸. شاد قزوینی، پریسا و دادی، دانا(۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی حرکت در نگاره‌هایی از نسخه خاوران نامه (۸۸۱ ه.ق) از مکتب شیراز با نسخه تهماسبی از مکتب تبریز». ***مطالعات هنرهای تجسمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان***. شماره ۱: ۱-۲۲.

۲۹. شریعت، زهرا و زینلی، لیلا (۱۳۸۸). «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران نامه مکتب شیراز». ***مطالعات هنر اسلامی***. شماره ۱۰: ۴۳-۵۸.

۳۰. شین دشتگل، هلنا(۱۳۸۰). «نبرد خیر و شر (حضرت علی (ع) و نبرد او با دیوان و اژدهایان)». ***کتاب ماه هنر***. شماره ۳۱ و ۳۲: ۹۲-۹۴.

۳۱. صداقت، فاطمه(۱۳۸۵). «نسخه خطی خاوران نامه شاهکار نگارگری مذهبی ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو». ***مطالعات هنر اسلامی***. شماره ۴: ۱۰۳-۱۲۰.

۳۲. کیکاووسی، نعمت‌الله(۱۳۸۰). «خاوران نامه». ***کتاب ماه هنر***. شماره ۳۱ و ۳۲: ۹۸-۹۹.

۳۳. موسوی، سید طاهر و خزایی، محمد(۱۳۸۹). «فرشته و دیو در آثار چاپ سنگی قاجاری». ***کتاب ماه هنر***. شماره ۱۳۹: ۴۰-۴۳.

نقد زن محور (فمنیستی) به متون کهن فارسی

(مطالعه موردی مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه)

زهرا فلاح[1]

دکتر فتانه محمودی[2]

چکیده

در نقد ادبی به جنبه‌های مختلف متن از جمله ابعاد تاریخی، اجتماعی، زیباشناسی و نیز اندیشه‌های نهفته در لایه‌های زیرین متن پرداخته می‌شود. نقد زن محور (فمنیستی) نیز یکی از شاخه‌هایی نقد ادبی است که به بررسی رابطه‌ی متن ادبی با اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فمنیستی می‌پردازد و نشان می‌دهد که تصویر ارائه شده از زنان تا چه حد به تصویر واقعی آنان نزدیک است. بیشتر شعرا و نویسندگان ادبیات ایران و جهان، مرد بوده‌اند و تفکر مرد سالارانه بر آثارشان سایه افکنده است و زنان را مورد ظلم و تحقیر قرار داده و حقوق زنان را نادیده گرفته‌اند. مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه از متون و آثار ارزشمند ادب فارسی، که در برخی از داستان‌هایش شخصیت زنانی ترسیم شده که تحلیل موقعیت آن‌ها در داستان، بیانگر تفکر حاکم بر اندیشه‌های اجتماعی دورهٔ تاریخی خلق اثر است. داستان‌های زن محور مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه داستان‌هایی در دو محور زن‌ستیز و زن‌ستا هستند. و آثار زن‌ستا از آن رو که صفات نیک زنان را می‌ستایند داستان‌های ارزشمند از دیدگاه نقد فمنیستی به شمار می‌آیند. در این مقاله تلاش شده با بررسی و تحلیل آثار این متون کهن، موقعیت زنان را تا حدامکان در دوره‌ی خلق اثر تبین نماید.

کلید واژه‌ها: نقد زن محور (فمنیستی)، زنان، متون کهن، مرزبان نامه، کلیله و دمنه.

[1]. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران Zahra.fallah790@yahoo.com

[1]. استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران f.mahmoudi@umz.ac.ir

۱. مقدمه

تاریخ ادبیات ایران و جهان گواهی عادل بر تحقیر و ستمی است که بر زنان روا داشته شده است و این ستم فقط مخصوص ایران و جوامع شرقی نیست بلکه در غرب نیز اتفاق افتاده است.

جنبش فمنیسم (Feminism)، حرکتی شورشی و انقلابی برای طرفداری از حقوق زنان است و نه تنها در عرصهٔ اجتماعی، بلکه در حوزه‌های خصوصی و خانوادگی نیز برای اعادهٔ حقوق از دست رفتهٔ آنان مبارزه می‌کند. در طول تاریخ، زن همواره ابژه‌ای بوده که سوژه‌ای به نام مرد او را تعریف کرده است. به همین دلیل از زن به عنوان «دیگری» تعبیر می‌شود. نه تنها ولف، کرافت و دوبوار، بلکه همه کسانی که طرفدار حقوق زنان بوده و هستند، بر این باورند که الگوهای نابرابر جنسیتی در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و خانوادگی «کارکردی» است نه به واسطهٔ طبیعت و سرشت، بلکه به واسطهٔ طرز فکری است که مرد در آن به عنوان هنجار و مطلوب پنداشته شده و زن نیز «دیگری» تعریف کنندهٔ اوست. موجودی که به دلیل تفاوت‌هایش با مرد، اهمیت او را تنفیذ و معتبر می‌سازد (رابینز، ۱۳۸۹: ۸۹).

فمنیست‌ها بر این باورند که ضوابطی که در جوامع بشری و در طول تاریخ پدید آمده اند «براساس تجربه و منافع مردان شکل گرفته‌اند و به طور کافی نیازهای زنان را به رسمیت نمی‌شناسند و تجربه‌های آنان را دربرنمی‌گیرند.». (منسبریج و دیگران، ۱۳۸۷: ۵۸)

در نوشته‌های نظریه‌پردازان فمنیست دو گرایش عمده در این شیوه نقد ادبی وجود دارد:

الف‌ـ نقد زنان: در این نوع نقد به زن به عنوان یک نویسنده توجه می‌شود.

ب‌ـ جلوه‌های زن: این نظریه اساساً به این موضوع می‌پردازد که زن در آثار ادبی (به ویژه آثاری که مردان نوشته‌اند) به چه صورت و با کدام نقش‌های قالبی ارائه شده است. به اعتقاد هواداران این گرایش، نویسندگان مذکر اغلب به طور ضمنی فرض می‌کنند که خوانندهٔ آثار آنان مرد است و به همین سبب تصویر ارائه شده از زن در آثارشان به گونه ای است که با مقتضیات فرهنگ مردسالارانه تطبیق دارد. (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۱). در

ادبیات فارسی نیز به خاطر دید مردسالارانه کمابیش به جنبه‌های منفی زنان توجه شده است.

کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از متون کهن ایرانی اســـت که هنوز هم ارج و اعتباری در خور ستایش دارد. مرزبان‌نامه از جمله آثار ارزشمندی است که بسیاری، تألیف این کتاب را مربوط به قرن چهارم می‌دانند اما، «بررســی محتوای حکایات این کتاب نشان می‌دهد کـه این حوادث مربوط بـه ایران پیش از اســـلام و حتی دوره‌های بســـیار کهن‌تر از آن است.» (رضایی، ۱۳۸۹: ۵۱).

ریشـــه حکایت‌های این کتاب، ایرانی و فارســـی اســـت، اما به هر روی، از حکایت‌ها و قصـــه‌های سرزمین هند نیز متأثر بوده است. یکی از وجوه مضمونی مرزبان‌نامه را که می توان متأثر از اندیشـــه‌های تمدن هند دانست، زن ستیزی و ارائه افکار مرد سالارانه است. گرچه شـــدت زن ســـتیزی مرزبان‌نامه قابل مقایســـه با همتای هندی آن نیست. اما وجود این افکـــار را نیز نمی‌توان در این اثر انکار نمود. (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۰). در این کتاب، زنان در نقش‌های مختلفی نمود می‌یابند و در بســـیاری از موارد در محور اصلی داستان قرار دارند. (برزگر ماهر، ۱۳۸۹: ۷۱)

کتاب مرزبان‌نامه اگرچه به کلی اثری زن ســـتیز نیســـت، در نگاهی جامع، تصـــویری دقیق و مطابق واقع نیز از زن ارائه نمی‌دهد. بلکه اغلب به ســـتایش زیبایی چهره و پیکر زنان قناعت می‌:ند و در ارائه صـــفات درونی آنان نیز غالباً به اطاعت از همســـر، اطاعت از پدر و دلســـوزی نســـبت به فرزند اشـــاره می‌کند که در واقع صفات تأیید شده یک جامعه مرد سالار است (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۱).

در داســـتان‌ها نیز به خردمندی و فراســـت این زنان اشـــاره دارد که از دیدگاه نقد فمنیستی بسیار مورد توجه است.

کلیله و دمنه از متونی است که به جرات می‌توان آن را از بهترین منابع برای شناخت جامعه قرن ششم ایران از لحاظ اخلاقی، اجتماعی و سیاسی به شمار آورد. جهان «کلیله و دمنـــه»، عـــالم تمثیـــل‌هاســـت و هر پاره‌ای از آن، نمودار نکته‌ای و پندی و هر عمل و محرومیت و محکومیت زن در این اثر ادبی انعکاس فراوان داشته است.

«رفتار و گفتاری، گوشه از زندگی را در آن اعصار نشان می‌دهد که بسیاری از مسائل پیچیده اجتماعی و فرهنگی و سیاسی، در خلال داستان‌های به ظاهر کودکانه عرضه شده است» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

روش تحقیق توصیفی و تحلیلی می باشد. در این مقاله ضمن بررسی مختصر فمنیسم، داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه را از منظر نقد فمنیستی مورد نقد و واکاوی قرار می‌دهد تا نشان دهد که آثار کهن نیز از این زاویه قابل بحث و بررسی هستند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

بررسی و تحقیقاتی که پیرامون متون کهن از جمله «کلیله و دمنه» و «مرزبان‌نامه» نوشته شده است، به عنوان بخشی از پیشینه تحقیق قابل استناد است، ولی پژوهش جامعی که به طور منسجم به تحلیل و نقد آثار کهن از جمله «کلیله و دمنه و مرزبان نامه» پرداخته باشد موجود نیست. چند مورد از تحقیقات پژوهشگران در این زمینه عبارتند از:

ناهید سادات پزشکی و فریدون طهماسبی و فرشته سجادی در مقاله‌ای تحت عنوان «سیمای زن در کلیه و دمنه» ضمن بررسی جایگاه و نقش زن در ادب پارسی و چهره‌ای که از او در این عرصه فراگیر فرهنگی نقش شده است، به نگرش «نصرالله منشی» به زن می‌پردازد.

- پزشکی، ناهید سادات؛ طهماسبی، فریدون؛ سجادی، فرشته، (۱۳۹۱)، «سیمای زن در کلیله و دمنه»، ادبیات و زبان‌ها: پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال دوم، شماره ۷، صص ۷۹-۹۶.

علی حیدری در مقاله‌ای تحت عنوان «سیمای زن در کلیله و دمنه نصرالله منشی» پس از بررسی و مقایسه متن نصرالله منشی و متن (داستان‌های بیدپای) که تحریر دیگری از کلیله و دمنه ابن المقفع است و (پنجا کیانه) که مستقیماً از سانسکریت به فارسی ترجمه شده است، به این نتیجه می‌رسد که باتوجه به این متون و هم از نظر کمیّت و هم از نظر کیفیت تفکر زن ستیزی در متن نصرالله منشی ملموس‌تر است.

- حیدری، علی، (۱۳۸۴)، «سیمای زن در کلیله و دمنه نصرالله منشی»، علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س): زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵، شماره ۵۶ و ۵۷، صص ۵۱-۶۶.

وحید سبزیان در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی ریشه‌های ایرانی کلیله و دمنه» این فرضیه را اثبات می‌کند که هرچند برخی مواد اولیه کلیله و دمنه از فرهنگ و داستان های هندی گرفته شده، ولی این اثر که بعدها خوراکی گوارا و خوشایند برای ادبیات عرب شد، دست پختی ایرانی است و زادهٔ ذوق و قریحه‌ی ایرانیان و دائرةالمعارف جوشانی از حکمت و اندیشه ایرانی است.

- سبزیان، وحید، (۱۳۸۷)، «بررسی ریشه‌های ایرانی کلیه و دمنه»، علوم انسانی دانشگاه الزهرا(س)؛ پاییز ۱۳۸۷، شماره ۷۳ (علمی ـپژوهشی)، صص ۱۷-۱۰۴.

سعید بزرگ بیگدلی و سارا حسینی در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد زن محور (فمنیستی) داستان‌های مرزبان‌نامه»، به بررسی رابطه متن ادبی با اندیشه‌ها و دیدگاه‌های مرزبان‌نامه را می‌توان به دو دسته زن ستیز و زن ستا تقسیم کرد و داستان‌های دسته دوم از آن رو که صفات نیک زنان را می‌ستایند و غالباً تصویری کنش‌مند و پویا از او ارائه می‌دهند از دیدگاه فمنیستی داستان‌های ارزشمندی به شمار می‌آیند.

- بزرگ بیگدلی، سعید؛ حسینی، سارا، (۱۳۹۲)، «نقد زن محور (فمنیستی) داستان های مرزبان‌نامه»، ادبیات و زبان‌ها: پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی: سال چهارم، شماره ۱۴، صص ۳۳-۶۰.

مهدی رضایی در مقاله‌ای تحت عنوان «مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی» با یافتن ریشهٔ بسیاری از داستان‌ها و حکایت‌های این اثر در باورهای کهن ایران و ملل همسایه‌ای که فرهنگشان بر فرهنگ ایران تأثیر گذاشته است تاریخ تقریبی تألیف این اثر را که مسلماً به ایران پیش از اسلام و به احتمال زیاد به اواسط روزگار ساسانیان می رسد، مشخص می‌کند.

- رضایی، مهدی، (۱۳۸۹)، «مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی»، ادبیات و زبان ها: پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۱۳، (علمی پژوهشی)، صص ۴۷-۶۸.

۳. نظریه‌های نقد فمنیستی

در مطالعات ادبی مربوط به نظریه‌های فمنیستی به طور کلی، دو رویکرد به چشم می خورد. رویکرد اول مهم‌ترین وظیفه نظریه‌پردازی فمنیستی را سنجش‌گری فرض‌ها و روندها می‌داند که تاکنون در خصوص زنان مطرح شده‌اند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۷۰؛ وبستر،

۱۳۸۲: ۱۲۳). بنابر آرای طرفداران این رویکرد، زنانگی و مردانگی بر ساخته‌های اجتماعی اند و ویژگی‌ها، ارزش‌ها، تصاویر و روایاتی مربوط به آن‌ها پیوسته در جامعه جریان دارند و برنگرش و زندگی مردم تأثیر می‌گذارند. در متون ادبی، زنان معمولاً نسبت به مردان نقش کمرنگ‌تری دارند، موضوعات بیشتر مربوط به دنیای مردان هستند و در نشان دادن شخصیت‌ها، و تجربه‌های زنانه، دیدگاه‌های مردانه را مطرح کرده‌اند (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۲-۱۲۴). همهٔ گفتمان‌های پیشین دربارهٔ زنان گفتمان‌هایی مردانه‌اند و باید تا زمانی که مردان بر جامعه تسلط دارند، مورد نقد و حمله قرار گیرند (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

جنبش فمنیسم به سرعت عرصهٔ حرکت خود را از جامعه‌شناسی به سوی دیگر رشته ها، از جمله ادبیات سوق داد. انعکاس نگرش‌های فمنیستی در متون ادبی موجب گردید که نه تنها جهان متن، به آرامی از تصویر قالبی و کلیشه‌ای دربارهٔ زن فاصله بگیرد، تغییر نگرش مخاطبان این متون، جهان خارج از متن را نیز تحت تأثیر قرار دهد (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۲۸). «نقد فمنیستی، ایدئولوژی موجود در آثار مردانه را مورد بررسی قرار می‌دهد و زن ستیزی (میزوژینی Misogyny) نظام ادبی را آشکار می‌کند. در کل، کار نقد ادبی، تشریح ادبیات است و نقد فمنیستی رابطه بین ادبیات و ایدئولوژی فمنیستی را کشف می‌کند» (تلخابی، ۱۳۸۴: ۱۱). از آن رو که منتقد فمنیست براین باور است که محصولات ادبی یک جامعهٔ مردسالار، مولفه‌های دلخواه جنس مذکر را در خود منعکس می‌کنند و در چنین آثاری، مرد به عنوان «من اصلی» و هنجار مطلوب مطرح می‌گردد و زن، یا به کلی نادیده گرفته می‌شود یا در بهترین حالت ممکن، به عنوان شخصیتی فرعی و در حاشیه به نمایش گذاشته می‌شود. بنابراین کار نقد فمنیستی این است که یادآور شود، آنچه در آثار ادبی چنین جوامعی دیده می‌شود، حاصل تسلط جهان‌بینی مردانه است و نگاه جانبدارانهٔ نویسنده، که خود نتیجهٔ مستقیم ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی خاص یک دورهٔ زمانی ویژه است، چنین شکاف عمیقی میان تصویر ارائه شده از زن و مرد در آثار ادبی پدید آورده است؛ شکافی که حقیقی نیست، بلکه بازتاب دقیق همگون‌سازی جنس و نقشی است که جامعهٔ مردسالار به افراد القا نموده است (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۹)

۴. مرزبان‌نامه

مرزبان‌نامه یکی از آثار مصنوع نثر فارسی است که در سده ششم هجری توسط سعدالدین وراوینی نوشته شده است. وراوینی خود در این کتاب معترف است که اصل کتاب که به زبان فارسی قدیم و طبری توسط شخصی به نام «مرزبان بن رستم بن شروین» در اواخر قرن چهارم به زبان طبری نوشته شده است (وراوینی، ۱۳۷۰: ۲۲).

مرزبان‌نامه از جمله آثار ارزشمندی است که پس از قرن‌ها، هنوز هم دارای اعتباری در خور ستایش است. «بررسی محتوای حکایات این کتاب نشان می‌دهد که این حوادث مربوط به ایران پیش از اسلام و حتی دوره‌های بسیار کهن‌تر از آن است» (رضایی، ۱۳۸۹: ۵۱) مهدی رضایی در مقاله‌ای تحت عنوان «مرزبان‌نامه، یادگاری از ایران عهد ساسانی» دلایل چندی برمی‌شمرد که اثبات می‌کند کتاب مرزبان‌نامه به احتمال قریب به یقین مربوط به عصر انوشیروان ساسانی است. از جمله این دلیل یکی این است که دربارهٔ «خسرو» که نام انوشیروان است، در مرزبان‌نامه حکایات زیادی وجود دارد و دیگر این که اسم هیچ یک از شاهان پس از خسرو انوشیروان در مرزبان‌نامه نیامده است (همان، ۵۳)

غازی ملطیوی (اواخر قرن ششم) و وراوینی (اوایل قرن هفتم) ـــ بدون این که از کار هم خبر داشته باشند این کتاب را به نثر فارسی برگردانده‌اند (شمسیا، ۱۳۸۶: ۱۳۲). مرزبان‌نامهٔ وراوینی تلخیصی از حکایات اصلی کتاب است. اما، برگردان فارسی غازی ملطیوی که «روضةالعقول» نامیده شده است، اصل کتاب مرزبان‌نامه، بدون تغییر است.

اگر چنان که گفته‌اند، کتاب مرزبان‌نامه را پاسخی در برابر کلیله و دمنهٔ هندی بدانیم، باید این مسئله را نیز بپذیریم که اگرچه ریشهٔ حکایت‌های این کتاب، ایرانی و فارسی است، اما به هر روی، از حکایت‌ها و قصه‌های سرزمین هند نیز متأثر بوده است. یکی از وجوه مضمونی مرزبان‌نامه را که می‌توان متأثر از اندیشه‌های تمدن هند دانست، زن ستیزی و ارائه افکار مردسالارانه است (که موضوع مورد بحث این پژوهش می‌باشد.) گرچه شدت زن ستیزی در کتاب مرزبان‌نامه قابل مقایسه با همتای هندی آن نیست، اما وجود این افکار را در این اثر نمی‌توان انکار نمود. «در این کتاب، زنان در نقش‌های مختلفی نمود می‌یابند و در بسیاری از موارد در محور اصلی داستان قرار دارند. نویسندهٔ مرزبان‌نامه ضمن نسبت دادن ویژگی‌های متفاوت به شخصیت زنان، آن‌ها را وارد داستان

قرار دارند. نویسندهٔ مرزبان‌نامه ضمن نسبت دادن ویژگی‌های متفاوت به شخصیت زنان، آن‌ها را وارد داستان‌هایی می‌کند که عموماً یادآور زمان و مکان دوره نگارش آن می باشند» (برزگرماهر، ۱۳۸۹: ۷۱).

کتاب مرزبان‌نامه، اگرچه به کلی اثری زن ستیز نیست، در نگاهی جامع، تصویری دقیق و مطابق واقع نیز از زن ارائه نمی‌دهد، بلکه اغلب به ستایش از زیبایی و پیکر زن و ارائه صفات درونی آنان از جمله اطاعت از همسر و پدر و دلسوزی نسبت به فرزندان اشاره می‌کند که در واقع صفات تائید شده یک جامعه مردسالار است.

۵. کلیله و دمنه

«کلیله و دمنه» از متونی است که به جرأت می‌توان آن را از بهترین منابع برای شناخت جامعهٔ قرن ششم ایران از لحاظ اخلاقی، اجتماعی و سیاسی به شمار آورد. طبق روایات مشهور، «کلیله و دمنه» در زمان سلطنت «انوشیروان» از هندوستان به ایران آورده شد و از زبان «سانسکریت» به پهلوی ترجمه گردید. سپس در قرن دوم هجری، «ابن مقفّع» آن را به عربی ترجمه کرد و «رودکی» استاد سخنوران و پدر شعر فارسی، آن را به نظم درآورد. در سال‌های (۵۳۶-۵۴۰ هـ . ق) «ابوالمعالی نصرالله منشی» دبیر «بهرامشاه غزنوی»، کلیلهٔ «ابن مقفّع» را به نثری فصیح و زیبا به صورت آزاد به فارسی برگرداند و با بیان مواعظ، پند، حِکَم و ارزیابی اخلاقی حکایات، اثری نو پدید آورد که اگرچه ترجمهٔ «کلیله و دمنه» است، اما بیش‌ترِ مطالب آن افزوده‌های خود «نصرالله منشی» است. این افزوده‌ها، شامل تمثیلات، ضرب‌المثل‌ها، آیات، احادیث، ابیات، اشعار عربی و فارسی، آراء، اندیشه‌ها و نظرات شخصی اوست که چهرهٔ کتاب را به کلی دگرگون ساخته است. «چهان «کلیله و دمنه»، عالم تمثیل‌هاست و هر پاره‌ای از آن، نمودار نکته‌ای و پندی. هر یک از جانوران در قصه‌ها، در خور توجه است و هر عمل و رفتار و گفتاری، گوشه‌ای از زندگی را در آن اعصار نشان می‌دهد و بسیاری از پیچیده‌ترین مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی زمان گذشته را در خلال داستان‌های به ظاهر کودکانه عرضه شده است» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۴۹)

۶. نقد زن محور فمنیستی به مرزبان‌نامه

در ادبیات فارسی بسیاری را می‌توان در دستهٔ آثار زن ستیز قرار داد که هر یک انعکاس افکار جمعی و اندیشهٔ مسلط روزگار زندگی شاعر یا نویسنده‌ای بوده است که این افکار و

اندیشـــه‌ها را در اثر خویش منعکس نموده اســـت. کتاب مرزبان‌نامه، اگرچه به کلی اثری زن ســـتیز نیست، در نگاهی جامع، تصویری دقیق و مطابق واقع نیز از زن ارائه نمی‌دهد، بلکه اغلب به ســـتایش زیبایی چهره و پیکر زنان قناعت می‌کند و در ارائه صـــفات درونی آنان نیز غالباً به اطاعت از همســـر، اطاعت از پدر و دلسوزی نسبت به فرزند اشاره می‌کند که در واقع صـفات تأیید شدهٔ یک جامعه مردسالار است. در کنار این مضامین، برخی از داســتان‌ها نیز به خردمندی و فراســت این زنان اشــاره دارد که از دیدگاه نقد فمنیســتی بســـیار مورد توجه اســـت (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۱). بطور کلی از چهل و هشــت حکایت مرزبان‌نامه، در شــانزده حکایت، شخصیت‌های زن نیز حضور دارند اما، از آن میان، در دو حکایت، برای شــخصــیت زن هیچ صفتی آورده نشده است. و در حاشیه داســتان حضــور دارند. اما در چهارده داســتان دیگر، به صــفات مثبت و منفی زنان اشاره گردیده اســت. در داســتان بچه زاغ و زاغ، دو شــخصــیت مونث حضور دارند، بنابر این به طور کلی در این چهارده حکایت، پانزده شخصیت زن حضور دارند که از بین این داستان ها، دو داستان را مورد نقد فمنیستی قرار می‌دهیم.

برخلاف شــعر کلاســیک فارسی که چهره‌ای آرمانی از زن ارائه می‌داد و او را همچون معشــوقی دســت نیافتنی به تصــویر می‌کشــید، که شــیوهٔ حضــورش در شــعر شاعر هیچ ارتباطی حقیقی با زن واقعی اجتماع نداشــت (عســکری حسنکلو، ۱۳۸۷: ۴۶). در متون نثر، تصــویر واقعی‌تری از زن و شــرایط اجتماعی و فرهنگی‌ای که در آن می‌زیســته، ارائه گردیده اســت. زنانی که اندیشــمند و ســخنور بوده‌اند، ســتایش شــده‌اند و زنان نابکار و فریبکــار، مورد نکوهش قرار گرفتــه‌انــد. در کتــاب مرزبان‌نامه نیز زنانی از هر دو دســـته ستایش شده و نکوهش شده وجود دارند، اما، گاهی می‌توان نگاهی مغرضانه را نسبت به زن و موقعیت اجتماعی او در این کتاب یافت که محصول دیدگاه نویسنده و البته جامعه مردســـالار آن زمــان بوده که برای حفظ بنیان‌ها فکری خویش، زنان را در موقعیت‌های خوار داشــته شــده به تصــویر می‌کشــد. در داســتان‌هایی همچون دهقان و پسرش نمونهٔ دقیق این دیدگاه را می‌توان دید. همســر دهقان که زنی نیکو را و دوراندیش است، فرزند خود را راهنمایی می‌کند و فرزندش در پاســخ محبت مادرانه او، زنان را خوارتر از آن می داند که بتوان رازها را با آن‌ها در میان نهاد و آن‌ها را در مقام شـــنونده پذیرفت. علاوه بر

آن در حکایت موش و مار نیز، موش نصیحت مادر را نادیده می‌گیرد و نظر او را بسیار محتاطانه و از موضع ترس می‌داند، به همین دلیل است که راه خود را می‌رود و به نظر مادرش وقعی نمی‌نهد. ریشهٔ خلق و بسط چنین اندیشه‌هایی دربارهٔ زن را باید در قصه آفرینش انسان دانست که زمینه را برای فرهیختگان جامعهٔ مرد سالار فراهم نمود تا انسانیت را از دو قطب اصیل (مرد) / غیراصیل (زن) بنگرند و نظامی جنسیتی دو قطبی را بنیاد نهند که «براساس ساختارهای زیستی، زن را حاوی عاطفه و مرد را صاحب خرد می‌داند» (حقدار، ۱۳۸۰: ۶۸).

۶-۱. بررسی داستان‌های مرزبان‌نامه

۶-۱-۱. داستان هنبوی با ضحاک

«شنیدم در عهد ضحاک که دو مار بر کتف او برآمده بود و هر روز تازه جوانی بگرفتندی و از مغز سرش طعمهٔ آن دو مار بساختندی. روزی قرعه، به نام شوهر و پسر و بردار زنی به نام هنبوی افتاد. هنبوی ناله کنان به درگاه ضحاک رفت چنان که آواز فریاد او در ایوان ضحاک پیچید. ضحاک دستور داد از میان آن سه نفر، یکی را انتخاب کند تا از این حکم معاف گردد. زن، برادر را برمی‌گزیند، زیرا می‌داند که وجود شوهر و فرزند بار دیگر می‌تواند برای او تکرار شود، اما وجود برادر از پدر و مادری که وفات یافته‌اند، امکان‌پذیر نیست (وراوینی، ۱۳۸۸: ۵۰). هنبوی در این داستان، زنی کنش‌گر و پویا است که در برابر حکم ضحاک ساکت نمی‌نشیند و به ناله و فریاد می‌خواهد این حکم لغو شود. از سوی دیگر دلایل او برای انتخاب برادر و برگزیدن مهر او بر مهر همسر و فرزند، به نوعی هوشیاری و ذکاوت او را به تصویر می‌کشد. این داستان از آن جهت که حول محور شخصیت هنبوی می‌گردد از دیدگاه فمنیستی، داستانی ارزشمند است، زیرا در اغلب داستان‌های مرزبان‌نامه، زنان به واسطهٔ «مادر کسی بودن» یا «همسر کسی بودن» است که مطرح می‌گردند. در این داستان نیز اگرچه هنبوی هم همسر است و هم مادر، به عنوان شخصی مستقل مطرح شده که اتفاقا، فرجام زندگی سه مرد، به هوشیاری و ذکاوت او بسته است. فمنیست‌ها در تعریف سنتی از زن و مادر به این باور رسیده‌اند که نباید زنان را از ایفای نقش همسری و مادری منع کرد، بلکه باید به آن‌ها آموخت که «نباید خود را در قالب این نقش‌ها محدود کنند و ایفای نقش‌های دیگر را به بهانهٔ تصویر تحمیل شدهٔ زنانگی برای خود ممنوع سازند» (میشل، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

در نگره‌ی مردسالار انتظار می‌رود که هنبوی مهر فرزند یا همسر را برگزینند چرا که نقش مادری و همسری تنها نقش‌های تعریف شده برای او هستند، اما هنبوی به شکلی هنجار شکنانه و البته زیرکانه، برادر را برمی‌گزیند. همین انتخاب خلاف هنجارهای مورد انتظار از زن است که پیکرهٔ داستان را می‌سازد و موجب عفو هر سه مرد از سوی ضحاک می‌گردد. هنبوی با جسارت اعتراض و پس از آن انتخاب آنچه بیش از همه دلخواه اوست، نشان می‌دهد که شخصیتی چند بعدی و پویاست که البته مورد تأیید فمنیست ها نیز می‌باشد (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۶).

۶-۱-۲. داستان خره نما با بهرام گور

بهرام گور برای شکار به بیرون از شهر رفته است، ناگهان طوفان سختی در می‌گیرد که شاه مجبور می‌شود به خانه‌ای در آن حوالی پناه ببرد. صاحب خانه بهرام گور را نمی شناسد، اما از او پذیرائی می‌کند. شاه پس از صرف غذا و شراب، از خره‌نما می‌خواهد که اگر کنیزکی زیباروی دارد، او را همنشین گرداند. خره‌نما در برابر تقاضای مهمان، به یاد دخترش می‌افتد، بنابراین «برخاست و به پردهٔ حرم خویش درآمد می‌دانست که دختر او به صیانت و پیرایهٔ خویشتن‌داری از آن متحلی‌تر است که اگر او را با اقامت این خدمت نشاند، زیانی دارد و چهرهٔ عصمت او چشم زدهٔ هیچ وصمتی گردد» (وراوینی، ۱۳۸۸: ۶۰-۶۳). خره‌نما در این داستان در قالب مردانی رخ نموده است که زن را به واسطهٔ صفاتی چون صیانت، خویشتن‌داری و عصمت می‌ستایند، اما اگر این صفات را توجیهی برای فرستادن دختر نزد مهمان به شمار بیاوریم، موضوع به شکلی دیگر تعبیر می‌گردد. از سوی دیگر نگاه بهرام گور به زن در این داستان، نگاهی کاملاً ابزاری و از زاویه دید کسانی است که زن را کالایی مطلوب و هدفی خواستنی می‌بینند، اما از دیدگاه نقد فمنیستی، زنان در چنین نقش‌هایی بین «چیز بودن» و «انسان بودن» در نوسانند و نگاه جامعهٔ مردسالار به چنین زنانی، به عنوان یک شیء دلپسند و دلپذیر و سرگرم کننده و خدمت‌گزار است (تلخابی، ۱۳۸۴: ۸۷). دختر خره‌نما همان چیزی است که جامعه مرد سالار از یک زن «خوب» انتظار دارد. او شکلی از همان باور تزریق شده به رگ جامعه است که در قامت یک زن خویشتن‌دار و فرمانبردار جلوه می‌کند و به پاس زیبایی و فرمانبرداریش لایق همسری شاه است. دختر خره‌نما در این داستان، شخصیتی

ایستا و یک بعدی است که از دید مردی چون بهرام گور، همچون شیء‌ای خواستنی و دلپذیر، است و از دید مردی چون خرەنما، دختری خویشتن‌دار و معصوم است که اگر در مقام شیء هم قرار بگیرد به دلیل همین صفات نیک، خدشه‌ای بر عصمت او وارد نخواهد شد. هیچ یک از این دو دیدگاه از منظر نقد فمنیستی مورد پسند و تأیید شده نیستند. تصویر ارائه شده از زن در این داستان، منطبق با منطق نرینگی سیستم متافیزیکی کهن است که در آن، زن موجودی منفعل محسوب می‌شود و مرد به واسطه جایگاه خلقتی خود برتر از زن و مالک آن معرفی گردیده است. در این تعبیر زن موجودی ضعیف است که رسیدن به مرحلهٔ کمال را در کنار مرد و با سیطرهٔ جنسی و اجتماعی او امکان‌پذیر داشته است (حقدار، ۱۳۸۰: ۶۵-۶۶).

از سوی دیگر باتوجه به این که مرزبان‌نامه متعلق به فرهنگ پیش از اسلام و آیین مانوی و مزدکی بوده است، در این آیین‌ها در باب مهمان‌نوازی می‌گفتند که هیچ چیز را نباید از مهمان دریغ داشت. همین اصل مهمان‌نوازی می‌تواند توجیه‌گر آن همه لطف دهقان نسبت به بهرام گور باشد (رضایی، ۱۳۸۹: ۶۵). این نوع نگاه به زن، نشان از آن دارد که زن نیز در ردیف سایر اموال صاحب خانه بوده است که قابل بخشش به مهمان و البته نشانه‌ای از لطف و کرم میزبان بوده است (بزرگ بیگدلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۴۷).

۷. نقد زن محور (فمنیستی) کلیه و دمنه

کلیه و دمنه از زبان سانسکریت به پهلوی و از پهلوی به عربی و سپس بوسیله نصرالله منشی از عربی به فارسی دری ترجمه شد. در این کتاب گاهی زن چهرهٔ متعادل و خنثی و گاهی چهره مثبت و قابل قبول دارد. مانند زن هبلار در باب «پادشاه و برهمنان» یا مادر شیر درباب «گاو و شیر» یا مادر شیر در باب «شیر و شغال» یا حکایت زن مرزبان و بازدار در باب «باز جست کار دمنه» و گاهی از او چهرهٔ منفی و تحقیرآمیز ساخته شده است، که آن را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد.

الف: مواردی که در متن عربی وجود داشته و نصرالله منشی فقط آن را ترجمه کرده است. هرچند گاهی در ترجمه سخن تندتری وجود دارد. از جمله زن لاک‌پشت در باب «بوزینه و باخه» یا جمله «نابکارتر زنان اوست که با شوی نسازد» در باب پادشاه و فتره که ترجمهٔ جمله «و شر الازواج اللتی لاتواتی بعلمها» (حیدری، ۱۳۸۴: ۵۳).

ب: مواردی که در متن عربی وجود ندارد و زاده فکر و زبان نصرالله منشی است. جملاتی که نصرالله منشی در لابه‌لای حکایات و ابواب، زبان به طعن و تحقیر زنان گشوده است، که هیچ کدام از نسخ متن عربی ابن المقفع نیست.

تأثیر محیط و اوضاع سیاسی و فرهنگی زمانه را در سازندگی شخصیت زنان یک جامعه، نمی‌توان انکار کرد (فروزانی، ۱۳۸۷: ۳۹۳). از این رو می‌توان گفت، «کلیله و دمنه نصرالله منشی» تصویری از جامعهٔ نویسنده است که حاصل تجربه‌ها و اندیشه‌های خود را به رشتهٔ تحریر کشیده، اوضاع اجتماعی زنان عصر خود را در قالب حکایات و تمثیلات زیبا به خواننده نشان می‌دهد (پزشکی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۴).

اگر نظری به مضامین حکایات «کلیله و دمنه» بیفکنیم، خواهیم دید که در آن یکی از عرصه‌هایی که شخصیت زن نمودی مثبت دارد، عرصهٔ سیاسی است. که باید آنرا نتیجهٔ نقش سیاسی «نصرالله منشی» و حشر و نشر او با درباریان به شمار آورد. به عنوان نمونه در ابواب «بازجست کار دمنه»، «شیر و شغال» و «پادشاه و برهمنان» به نقش زن از دیدی مثبت نگریسته می‌شود و نشان می‌دهد که زنان با خردورزی و رای‌مندی خود، یاری‌گر پادشاه در حل مسائل و معضلات حکومتی شده، او را در انتخاب بهترین راه حل، یاری می‌دهند.

در باب «بازجست کار دمنه»، نمودی از شخصیت فردی خائن و سخن‌چین است که به خاطر حرص و طمع، برای دست‌یابی به مراتب بالاتر و تقرب به پادشاه ـــ شیر ـــ به مکر و حیله‌ای زشت و نکوهیده می‌شود و پس از اینکه نبض پادشاه را در دست می گیرد، به خاطر حسادت به وزیر، زمینه اتهام و توطئه را علیه وی فراهم می‌کند و با دسیسه‌گری موفق می‌شود که او را وادار سازد تا حکم قتل وزیرش را صادر نماید. اما از آنجا که دنیا دار مکافات است و ریختن خون بی‌گناهان، بدون پاسخ نمی‌ماند، سرانجام فرد خیانتکار گرفتار شده، به زندان می‌افتد. او که فردی چرب زبان است، سعی می‌کند تا در جلسات محاکمه، خود را بی‌گناه جلوه دهد و به هر شکلی، شاه را متقاعد سازد، امّا با حضور مادر سلطان که زنی خردمند و رازدار است، پرده از خیانتش برداشته می‌شود. در ضمنِ، جلسات محاکمه، مادر سلطان با ارشاد و اتمام حجّت، خطاب به شاه می‌گوید: **«زنده گذاشتن فجّار، هم تنگِ کُشتنِ اخیار است و هرکه نابه‌کاری را زنده گذارد، در فجور با او شریک گردد.» (نصرالله منشی، ۱۳۸۵: ۱۴۴).**

به این ترتیب با راهنمایی و دخالت مؤثر این زن، خائن به سزای اعمالش می‌رسد. این حکایت از دیدگاه فمنیستی بسیار ارزشمند است زیرا در آن زن، موجودی کنشگر است و عقلانیت زن در قالب مادر شیر، باعث تعالی اندیشه‌ها و بینش‌های مرد در قالب فرزند و پادشاه می‌شود و با اندرزها و موعظه‌های اثربخش، یک مرد را به صلاح و رستگاری هدایت کرده است (پزشکی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۶).

نگاه منفی «نصرالله منشی» به زن در کلیه و دمنه» به صورت‌های مختلفی جلوه‌گری می‌کند؛ گاه مستقیماً و در قالب عباراتی و جملاتی که بدون ذکر نام به حکما و علما نسبت می‌دهد.

۱. **«حکما گویند: بر سه کار اقدام ننماید مگر نادان؛ صحبت سلطان، چشیدن زهر به گمان و سرّ گفتن با زنان» (نصرالله منشی، ۱۳۸۵: ۶۷).**
۲. **«دو خصلت از نتایج طمع زنان است؛ راه یافتن بطر و سرکشی در زمان نعمت و استیلای ضجرت در زمان محنت» (همان، ۹۵).**
۳. **توسل به مکر و حیلت و بدسگالی از عادات و خصلت زنان است» (همان، ۱۲۰).**
۴. **«علما گفته‌اند: چند چیز را ثبات نیست؛ سایهٔ ابر و دوستی اشرار و عشق زنان و ستایش دروغ و مال بسیار» (همان، ۱۸۱).**
۵. **«عاقل کسی است که صحبت زنان را چون مار افعی پندارد که از او هیچ ایمن نتوان بود و بر وفای او کیسه‌ای نتوان دوخت» (همان، ۲۰۸).**

گاه نیز این چهره در خلال حکایات و در ضمن شخصیت‌های منفی داستان‌ها، جلوه گری می‌نماید. در خلال حکایت «زاهدی را پادشاهی کسوتی داد»، ماجرای زنی ناشایست مطرح شده که در خانه و سرای خود اسباب شراب‌خوری و لهو و هرزگی را مهیا کرده و از این راه کسب درآمد می‌کند. داستان «زن کفش گرو حجّام» نمودی از بی‌بند و باری و ناهنجاری‌های جامعه است. در این حکایت نیز، سخن از زنی هوس‌باز است که با همدستی زن حجّام به همسر خود خیانت و ادعای بی‌گناهی می‌کند و با سوءاستفاده از باورهای اعتقادی مرد، موفق می‌شود او را فریب دهد. هم‌چنین حکایت «زن بازرگان و نقاش و غلام او» که با مضمون خیانت زن به همسر مطرح شده، بیان‌گر از بین رفتن حریم عفت و حیا در جامعه و تنزل شخصیت زن می‌باشد.

از دیدگاه نقد فمنیستی افکار زن ستیزانه را باید در آوردن احادیث و نقل قول از حکما جستجو کرد؛ حکمای فاقد آرائی که چه بسا خودِ «نصرالله منشی» در پسِ آن‌ها

نهان باشد. در این عبارات و جمله‌های کوتاه و بلند، خصلت‌های انسانیِ زن نشانه رفته است که او را به صورت موجودی بی‌وفا، خیانت کار و پیمان شکن که شایستگی همنشینی و مشورت را ندارد معرفی کرده است. این‌گونه افکار البته خاص این کتاب نیست و در سراسر ادب کلاسیک فارسی مشاهده می‌شود. «هُجویری» در «کشف المحجوب» دیدگاه خود را نسبت به زن، این‌گونه بیان می‌کند:

«در جمله نخستین فتنه‌ای که بر سر «آدم» مقدّر بود، اصل آن از زنی بود اندر بهشت و نخست فتنه‌ای که اندر دنیا پدیدار آمد، یعنی فتنهٔ «قابیل» و «هابیل» هم از زنی بود و چون خداوند، تبارک و تعالی، دو فرشته را خواست تا عذاب کند، سببِ آن زنی شد، همهٔ فتنه‌های دینی و دنیایی ایشانند» (هجویری، ۱۳۷۸: ۵۳۴).

در حقیقت نگاه نویسندگان هر دوره را ـــ مثبت و منفی ـــ یا باید ناشی از اوضاع اجتماعی آن عصر دانست و یا متأثر از خصلت‌های فردی و خانوادگی و باورهای سنتی آن‌ها به شمار آورد.

زن ستیزی معلول علت واحدی هم نیست و «برخلاف بعضی عقاید، هیچ‌گاه منحصر به فرهنگ و قومی خاص در تاریخ نبوده است» (ستاری، ۱۳۸۶: ۲۳۹). و عموماً یادآور عصر جاهلیت تاریخ بشری است. آنچه در متون ادب فارسی دیده می‌شود، یا نتیجهٔ تأثیر فرهنگ ملل دیگر و یا در اثر تفسیر نادرست از آیات و یا استفاده از روایات و احادیث مجعول در متون تفسیری و رواج آن در میان مسلمانان و یا مبتنی بر علل جامعه شناختی و روان‌شناختی است (پزشکی و همکاران، ۱۳۹۱: ۹۱).

در حقیقت یکی از مهم‌ترین علل خوار داشت زن و کوچک شمردن او، رفتار نابخردانه مردان در قالب شاهان، امرا و وزرا بوده است. و البته نباید از نظر دورداشت که شیوع فساد اخلاقی در هر جامعه‌ای، یک جانبه و بدون دخالت مردان و صرفاً از جانب زنان امکان‌پذیر نیست. پس در هر جای کتاب که «نصرالله منشی» محور تنزل مقام زن را در فساد اخلاقی می‌بیند، باید آنرا متوجه کل جامعه داشت. جامعه‌ای که بر فرضیه‌ی برتری و محوریت مرد استوار است. از دیدگاه فمنیستی در تمامی جوامع پدرسالار، ارزش‌های برتر، ویژه مرداست و ارزش‌های پست ویژه زن. در کتاب‌های دینی هم خداوند، نخست مرد را آفریده و سپس از استخوان او زن را آفریده است.

۸. نتیجه‌گیری

راه یافتن تفکر فمنیستی در ادبیات، باعث توجه جدی به نقش زنان در آثار ادبی گردید. از سویی نقد فمنیستی نیز به بررسی رابطه متون ادبی و ایده‌های فمنیستی موجود در آن‌ها می‌پردازد. در واقع، نقد فمنیستی تلاش دارد که میزان و حدود اثرگذاری زنان را در آثار ادبی بسنجد. کتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه، گرچه در روزگاری پدید آمدند که اثری از مباحث زن محور و نقدهای فمنیستی نبود؛ اما اکنون بازبینی این متون از این زاویه می‌تواند جذابیت‌هایی ویژه برای علاقه‌مندان نقدهای ادبی داشته باشد. این آثار در برهه‌ای از تاریخ ایران نوشته شدند که زن ایرانی، محصور در سنت‌ها و اندیشه های مردسالار، از بسیاری از حقوق اجتماعی و فردی محروم بود، بنابراین در حاشیه قرار گرفتن و نادیده گرفته شدن و زن ستیزی امری طبیعی به نظر می‌رسید. آثار ادبی نیز همچون آیینه‌ای تمام نما، زندگی مردم جامعه خود را انعکاس می‌دهند. با بررسی فمنیستی داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه، نمی‌توان آن‌ها را به کلی زن‌ستیز یا زن‌ستا دانست، زیرا هم داستان‌هایی از خردگرایی زنان و هم از خیانت و فریب‌کاری زنان در این متون مطرح شده است که در متعادل نمودن این نگاه سهم عمده‌ای داشته‌اند. می‌توان گفت نگرش و نگاه به زنان در این متون، محصولات ادبی یک جامعه مردسالار است که مولفه‌های دلخواه جنس مذکر را در خود منعکس می‌کنند. نگاه جانبدارانه‌ی نویسنده، که خود نتیجه مستقیم ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی خاص زمانه خویش است؛ زن را گاه صاحب اندیشه و گاه مکار و خیانتکار به تصویر می‌کشد و این تفکر انعکاس افکار جمعی و اندیشه مسلط روزگار زندگی شاعر یا نویسنده بوده که این افکار و اندیشه‌ها را در اثر خویش منعکس نموده است.

منابع و مآخذ

۱- بشیریه، حسین (۱۳۷۹). نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم. موسسه فرهنگی آینده پویان. تهران.

۲- برزگرماهر، زینب (۱۳۸۹). «تحلیل روان‌شناسی ویژگی حسادت در زنان با تکیه بر داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه». در فصلنامهٔ زن و فرهنگ. شماره ۶. صص ۶۹-۸۱.

۳- بزرگ بیگدلی، سعید؛ حسینی، سارا (۱۳۹۲). «نقد زن محور (فمنیستی) داستان های مرزبان‌نامه». سال چهارم. شماره ۱۴. صص ۳۳-۶۰.

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

۵- پزشکی، ناهید سادات؛ طهماسبی، فریدون؛ سجادی، فرشته (۱۳۹۱). «سمیای زن در کلیله و دمنه». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی: سال دوم. شماره ۷. صص ۷۹-۹۶.

۶- تلخابی، مهری (۱۳۸۴). «شاهنامه و فمنیسم». چاپ دوم. تهران: ترفند.

۷- حقدار، علی‌اصغر (۱۳۸۰)، فراسوی پست مدرنیته. اندیشه شبکه‌ای. فلسفهٔ سنتی و هویت ایرانی. تهران: شفیعی.

۸- حیدری، علی (۱۳۸۴). «سیمای زن در کلیله و دمنه نصرالله منشی». در فصل‌نامه علمی پژوهشی علوم انسانی. دانشگاه الزهراء(س). چاپ پانزدهم و شانزدهم. شماره ۵۶ و ۵۷. صص ۵۱-۶۶.

۹- رابینز، روت (۱۳۸۹). فمنیسم‌های ادبی. مترجم: احمد ابومحبوب. تهران: افراز.

۱۰- رضایی، مهدی (۱۳۸۹). «مرزبان‌نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی». در پژوهش نامهٔ زبان و ادب فارسی. شماره ۱۳. صص ۴۷-۶۸.

۱۱- ستاری، جلال (۱۳۸۶). شعر کهن فارسی در ترازوی نقد اخلاق اسلامی. چاپ دوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۲-شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). نقد ادبی. تهران: فردوس.

۱۳-عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷). نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تاکید برده رمان برگزیده. چاپ دوم. تهران: فروزان روز.

۱۴-فروزانی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). غزنویان از پیدایش تا فروپاشی. چاپ سوم. تهران: سمت.
۱۵-کالر، جاناتان (۱۳۸۲). نظریه ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
۱۶-گرین، ولیبهان (۱۳۸۳). در سنامه نظریه و نقد ادبی. ترجمهٔ حسین پاینده و گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
۱۷-منسبریج، جین و دیگران (۱۳۸۷). دو جستار دربارهٔ فلسفه سیاسی فمنیسم. مترجم نیلوفر مهدیان. تهران: نی.
۱۸-منشی، نصرالله (۱۳۸۵). ترجمهٔ کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. طهران، چاپ بیست و نهم. تهران: امیرکبیر.
۱۹-میشل، آندره (۱۳۷۷). جنبش اجتماعی زنان. چاپ دوم. مشهد: نیکا.
۲۰-وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه الهه دهنوی. تهران: روزنگار.
۲۱-وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۸). مرزبان‌نامه. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ ۱۴. تهران: صفی علیشاه.
۲۲-وراوینی، سعدالدین (۱۳۷۰). مرزبان‌نامه. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ پنجم. تهران: صفی علیشاه.
۲۳-هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان (۱۳۸۷). کشف المحجوب. تصحیح محمود عابدینی. چاپ چهارم. تهران: سروش.
۲۴-یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۰). دیداری با اهل قلم. چاپ هفتم. تهران: علم.

مقایسهٔ عیّاری‌های زنان عیّار در دو کتاب سمک عیّار و شاهنامه[1]

دکتر مهناز جعفریه[2]
زهرا ایران پور[3]

چکیده :
عیاران گروهی از جوانمردان بودند که دارای سازمان و آیین خاصی برای رفتار و زندگی شان بوده اند ، اینان افرادی جَلد و هوشیار بودند که بیش از قدرت بدنی بر عقل و درایت و تیزهوشی خویش تکیه داشته اند . عیاران همراه مظلومان و مقابل ظالمان بوده اند و گاهی نیز در صف دوستان اُمرا به جنگ با دسته های مخالف آنان بر می خاستند و در زمرهٔ لشکریان رشادت ها و مردانگی های شگفت از خود نشان می دادند ، عیّاران عموماً مرد بوده اند اگر چه در مواردی زنان نیز در این کسوت دیده شده اند ؛ در این تحقیق با توجه به دو کتاب سمک عیّار و شاهنامه به بررسی زنان عیار و نقش آنان در پیشبرد اهداف عیّاری و پهلوانی پرداخته شده ، تا بدین طریق میزان مشارکت آنها در امور اجتماعی و نظامی مشخص شود زیرا اگرچه زنان در هر زمان تقریباً نیمی از جمعیت کشور را به خود اختصاص می داده اند ، اما بدلیل کمرنگ بودن نقش های اجتماعی شان ، تصویر آنها نیز در تاریخ کمرنگ است . لازم به ذکر است که رمانس پنج جلدی سمک عیّار داستانی پیوسته است که در آن شخصیت های زن همچون عیار مردان در سراسر داستان یکسانند ، بنابراین نقش ها و کارکردهای عیاری آنها نیز بسیار و گاه تکراری است اما در شاهنامه که هر داستان برای خود دارای شخصیت های خاص است ، زنان معمولاً از یک مهارت عیاری برخوردار هستند . روش کار این تحقیق تحلیل محتوا است که زنان عیار در دو کتاب با توجه به مطالعات نظری در مورد آیین و روش های عیاری مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته اند .

کلیدواژه‌ها: آیین عیّاری، ابزارهای عیّاری ، مهارت های عیّاری ، سمک عیّار ، شاهنامه.

۱- این مقاله از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد استخراج شده است .

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی mahnazjafrieh@yahoo.com
۳-دانش آموخته کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی z.iranpoor1394@gmail.com

مقدمه :

همچنان که کتاب شاهنامه بزرگترِین حماسه ملّی منظوم ایران شمرده می شود ، کتاب سمک عیّار نیز بزرگترین داستان منثور عیّاری است که یکی از مهمترین اسناد مورد استفاده در زمینهٔ شناخت آیین و اصول عیّاری به حساب می آید ، از آنجا که هردوی این کتاب ها به گونه ای در شمار ادبیات عامیانه قرار می گیرند ، پس منبع مناسبی برای سنجیدن میزان حضور زنان در اجتماع نیز به شمار می آیند .

این تحقیق به بررسی کارهای عیاری زنان دراجتماع گذشته ، با توجه به این دو کتاب می پردازد تا از رهگذر نقش کمرنگی که از زنان داستان ساز و حادثه آفرین ارائه می دهد ، نقش مهم تهمینه های مظلوم را - که پرورندگان سهراب ها بوده اند و در طول تاریخ در پشت پرده تصویر شده اند – واضح تر کند . اگرچه زنان در داستان های متعدد شاهنامه به مناسب های مختلف حضور دارند اما به دلیل حماسی بودن این کتاب ، خود به خود زمینهٔ حضور آنها کمتر از مردان فراهم است ؛ البته یادآوری این نکته نیز ضروری است که در قسمت هایی که داستان از حالت حماسی به غنایی میگراید ، به اجبار نقش زن ها نیز پرنگ تر شده ، به طرف شخصیت های اصلی پیش میروند اما در داستان سمک عیار که از آغاز با بن مایهٔ عشق همراه است حضور زنان از اولین اشارات داستانی به عنوان معشوق و حریف عشقی ضروری است بنابراین « مه پری » به همان اندازه شخصیت پردازی میشود که خورشید شاه یعنی عاشق پاک باخته ی او .

و چون برخلاف شاهنامه موضوع عیاری رکن اساسی کتاب و بن مایهٔ اصلی این داستان به شمار میرود پس زنان نیز در این کتاب بیشتر با توجه به همین دیدگاه تصویر میشوند.

هردوی این کتاب ها با توجه به زندگی روزمره و نیازها و ضروریات پیش آمدهٔ یک زندگی واقعی ، ساخته و پرداخته شده اند در هردوی آنها همه مسائل زندگی از تولد تا عشق ، قهرو آشتی های عاشقانه ، درگیری و گرفتاری های نفس گیرجنگی و پیروزی های هیجان انگیز و مکروحیله های به حقّ یا به ناحقّ و مرگ های دردناک وجود دارد و به علاوه در هردوی آنها پهلوانی ها و حماسه آفرینی های زنان به تصویر کشیده شده است اگر چه یکی درقالب نظم و با طمطراق حماسی و دیگری در شکل نثر و در پرتو سخن پردازی عامیانه ؛ بنابراین برای انجام مقایسهٔ مورد نظر از بهترین منابع به شمار می آیند .

اما تفاوت عمده ای نیز در این دو کتاب وجود دارد که البته مربوط به جنبه ساختاری داستان ها است بدین معنی که سمک عیار یک داستان پیوسته است که شخصیت های عیار اصلی آن در سراسر کتاب یکسانند ، همهٔ کارها به واسطهٔ درایت و تصمیم گیری های بخردانهٔ آنها انجام میشود ، تاثیر اندیشه و اقدامات آنها در داستان چندان است که کتاب به نام سرکردهٔ آنها یعنی سمک عیار نامیده می شود ، نقش او برجسته تر از خورشید شاه است که داستان به عنوان پیگیری خواست او آغاز شده و سمک تنها به عنوان یکی از خدمت گزاران و مشاوران او وارد داستان شده است .

اما شاهنامه متشکل از داستانهای جداگانه ای است که هدف دفاع از ملیّت پیوند دهندهٔ همه آنها به شمار می آید و به این دلیل :

۱ . شخصیت های ثابتی در همهٔ آنها حضور ندارند ، ۲ . نقش زنها در آنها کمتر است ، ۳ . جنبهٔعیّاری یکی از جمله اقدامات حماسی – پهلوانی آنهاست و بعنوان یکی از موارد حاشیه ای آن کتاب در نظر گرفته میشود .

بیان مسأله تحقیق

عیّاران و جوانمردان گروهی بوده اند با راه و رسم و آداب و آیین های خاص که آوازه دلاوری های ایشان در تاریخ زبان زد خاص و عام بوده و صفحات تاریخ عامیانه مشحون از شرح کارهاو روحیات این دلاوران نامور بوده است .

لفظ عیّار اگر چه در متون تاریخی و ادبی و حماسی و داستان های عامیانه به اشکال گوناگون ، فتیان ، جوانمردان ، شب روان ، پهلوانان ، سرهنگان ، مهتران و سلحشوران و اَحداث خوانده شده اما در همه متون در شخص عیّار خصوصیت حیله گری و چاره اندیشی بر پهلوانی و زور بازو ارجحیت دارد ، عیّاران اغلب از جماعت مردان بوده اند و زنان در اکثر داستانهای عیّاران شخصیت های فرعی محسوب می شده اند اما در دو کتاب شاهنامه و سمک عیّار (که می توان گفت از قدیمی ترین و اصیل ترین منابع درباره عیّاری به شمار می آیند) زنان نیز در زمرهٔ عیاران و سلحشوران اصلی به ایفای نقش می پردازند . هدف این تحقیق که به بررسی و مقایسه کارکرد زنان سلحشور و عیّاردر شاهنامه و سمک عیار می پردازد ، پاسخ دادن به این سؤال است که دلاوریها و صحنه سازی های زنان را در این دو کتاب تا چه اندازه می توان با آیین عیّاری تبیین نمود ؟

شیوه تحقیق

شیوه تحقیق برمبنای هدف ، توصیفی از نوع تحلیل محتوا است که به روش اسنادی و کتابخانه ای و همچنین فیش برداری انجام پذیرفته است .

تأملی در مفهوم عیّاری

لفظ عیّار در فرهنگ معین با معانی بسیار رفت و آمد کننده ، ولگرد ، تندرو و حیله باز ، زیرک و جوانمرد آمده است . (معین ، ۱۳۷۱ ، عیّار)

این واژه در فرهنگ های عربی و فارسی به معانی مختلف و گاه دوراز یکدیگر آمده است . « اصل کلمه عیّار ، بدین معنی که در مورد عیّاران به کار می رود ، با لغت های هم ریشهٔ خویش در زبان عربی سازگار نیست .... و لفظ عیّار که در عربی به معنی حیله گر ، چاره اندیش و شب رو و خلاصه آدمی است که به کارهای پنهانی و خلاف قانون دست میزند ، با عیار (به کسر اول به معنی میزان طلا یا نقره در آلیاژ) و معیار به معنی وسیلهٔ اندازه گیری و میزان و مانند آنها می آید ، نمی تواند در عربی منشأ مشترک داشته باشد ، در صورتی که مفهوم آن ، با مفهوم " یار " و یاری و همکاری و عهد و پیمان بستن و به کمک یکدیگر کارهای بزرگ را از پیش بردن و مدعا و هدف و مرام مشترک داشتن بیشتر تناسب و همانندی دارد .»(محجوب ، ۱۳۸۲ ، ۹۵۶)

« عیاران طبقه ای از طبقات اجتماعی را تشکیل می دادند که آن متشکل بود از مرد جَلد و هوشیار از طبقهٔ عوام الناس که رسوم و آداب خاصی داشتند و از موقعیت اجتماعی خاصی نیز برخوردار بودند و در هنگامه ها و جنگها خودنمایی میکرده اند .

در عهد بنی عباس شمارهٔ عیاران در بغداد ، سیستان و خراسان بسیار گردید . معمولاً دسته های عیاران ، پیشوایان و رئیسانی داشتند که به قول مؤلف تاریخ سیستان آنان را " سرهنگ " می نامیدند . (حاکمی ، ۱۳۴۶ ، ۵۲۳)

« عیاران می آموختند که چگونه بر تازیانه خوردن و شکنجه و قطع اعضای بدن شکیب ورزند و ناله نکنند و به این شکیبایی خود می بالیدند . یحتمل برای نشان دادن همین استواری و شکیبایی بوده است که گاه دست ها یا تن خود را خالکوبی می کردند.»(افشاری ، ۱۳۸۲ ، ۱۸ مقدمه)

تاریخچه آیین جوانمردی و عیّاری

« اگر آئین عیاری – پهلوانی از سوئی به آئین جوانمردان دوران اشکانی و از سوی دیگر با آئین مهر پیوند داشته باشد ، باید معتقد شد که میان آئین مهر و جوانمردی پیوندی تاریخی و فکری وجود دارد . جالب توجه است که گسترش جهانی آئین مهر نیز به دورهٔ اشکانیان می رسد و از ایران به روم می رود.»(کربن ، ۱۳۸۳ ، ۱۹۴)

« در دورهٔ اسلامی ، به علت فراموش کردن دین کهن و به خاطر دوام آیین ؛ اسطوره های تازه ای دربارهٔ منشاء این آیین پدید آمد و آن را با اسلام پیوند داد . از کتاب سمک عیّار بر می آید که از حلب تا هندوستان ، در همه شهر ها جوانمردان سازمان داشته اند و از وجود یکدیگر باخبر بوده اند

از نوشته های اسلامی برمی آید که این سنت را قدیم می دانسته اند . از جمله فتوت نامه سلطانی مبداء فتوت و مظهرآن را ابراهیم خلیل و قطب فتوّت را مرتضی علی می داند . »(بهار ، ۱۳۸۶ ، ۲۳۱)

تعابیر مترادف با عیّار

از شواهد پیداست که فتی (صاحب فتوّت) ، رند ، اَحداث ، کُلو ، سربدار ، پهلوان ، غازیان مُطَوَّعَه ، شاطر (شطار) ، لوطی و .... تعابیر گوناگونی اند که برای عیاران به کارگرفته می شده اند .

« فتوت اسلامی ، چه عامیانه و چه صوفیانه رنگ و مایهٔ مذهبی دارد . وجود کلمهٔ " فتی " و مشقتات آن در قرآن کریم و ملقّب شدن حضرت یوسف و حضرت ابراهیم (ع) و اصحاب کهف بدین لقب و به معنی جوانمرد و جوانمردان نیز از اسناد دیگر این مدّعاست .»(سمنانی ، ۱۳۶۶ ، ۱۸)

بعلاوه حضرت علی (ع) که سند زنده سلسله فتوت به ایشان منتهی می شود نیز در شمار عیاران به حساب آمده اند و در بین اسطوره های ایرانی نیز کاوه آهنگر که اولین قیامگر ایرانی در برابر ظلم ضحاک است از جوانمردان محسوب می شود.»(شاکری ، ۱۳۸۲ ، ۳۰)

وسایل و ابزارهای عیاران و جوانمردان

از وسایل عیاران می توان کمند ، کارد ، خنجر ، فلاخن ، سنگ های ریزه و ..... را نام برد که بوسیلهٔ آنها با دشمن مبارزه می کردند ، این ابزار به اضافهٔ داروی بی هوشی از جمله پرکاربردترین وسایلی اند که در بیشتر داستان های عیاری دیده می شوند .

لباس مبدل و آرایش چهره برای تغییر قیافه :

عیّاران برای انجام کارهای خاص از لباس مبدل و ریش و سبیل مصنوعی و رنگ هایی که در تغییر رخسار بکار برده می شد ، استفاده می کردند .

« تغییر شکل و چهره به وسیله دارو و لباس در بین عیاران به چند گونه معمول بوده است ، بدین معنا که عیاران خود را به شکل بازرگانان ، خوانسالاران ، فراشان ، طبیبان ، بازیگران ، ساقی ، رقاص ، خرده فروش ، عطار دوره گرد ، موسیقی نواز ، سقّا ، قصاب ، دوکاندار ، رمال ، ستاره شمار ، قلندر ، چوپان ، ساربان ، مسگر و آهنگر می آراستند و بعد از آن به طرف مقصد و هدف خود روان می شدند.»(یقین ، ۱۳۸۷ ، قسمت ۳ ، ص ۵)

مهارت ها

عیاران برای پیش برد مقاصد خود باید به انواع هنرها و فنون آراسته باشند و عیار کامل کسی است که بتواند بهر صورت برآید و وظیفه خود را در هر نقشی که بعهده گرفته است به بهترین وجه انجام دهد . کارهایی که عیار باید در آنها استاد باشد عبارت است از زبان آوری – پهلوانی – جنگجوئی – جانبازی – حیله و مکر – جاسوسی – دانستن زبانهای مختلف – خطاطی – سازنی – آواز خوانی – ساقی گری – طباخی – مشاطه گری – پزشکی – دانستن خاصیت داروها و غیره ....

شواهد و مثال های جمع آوری شده نشان میدهد که زنان عیار در این هنرها با مردان تفاوتی ندارند و با مهارت کامل ازعهدهٔ هر کاری بر می آیند .

مهمترین مهارت هایی که در داستان سمک عیار و شاهنامه برای زنان ذکر شده عبارتند از :

۱. کمند انداختن و نقب زدن

۲ . شناگری

۳ . ساقی گری

۴ . در لباس گدایان و بازرگانان برای جاسوسی رفتن و صحبت کردن به زبان بیگانه
۵ . دکان داری و دانستن خاصیت داروها و بکاربردن آنها در مواقع لزوم (داروی بیهوشی- داروی تغییر رنگ)

مقایسه زنان سلحشور و پهلوان در شاهنامه و سمک عیّار

شواهد یافت شده در سمک عیار و شاهنامه برای مهارت های زنان و استفاده آنها از ابزارهای عیاری عبارتند از :

۱) داروی بیهوشی

استفاده از داروی بیهوشی بعنوان یکی از ترفندهای عیّاران برای پیشبرد کارهایشان و در عین حال آسیب نرساندن به طرف مقابل ، در همهٔ داستانهای عیاری دیده می شود . درکتاب " سمک عیار" بدلیل اینکه بیشتر کارها توسط سمک یا عیّاران مرد انجام می شود ، اکثریت شواهد استفاده از داروی بیهوشی نیز مربوط به آنهاست اما باوجود این بیش از چهل مورد استفاده از این دارو توسط زنان دیده شده است ؛

که انواع استفادهٔ آن نیز بر حسب جایگاه بکارگیری دارو متفاوت است برای مثال :

الف - گاهی دارو با آب مخلوط می شود مانند هنگامیکه شروانه جادو (دایه مه پری) برای به دام انداختن شاهزادگان از جمله « خورشید شاه » اینکار را انجام می دهد : « خورشید شاه پیش رفت و آن سقراق برگرفت و دردم گرفت . هنوز تمام نخورده بود که بیهوش بیفتاد چنان که از عالم بی خبر شد.»(ارجانی ، ج ۱ ، ص ۹)

ب - گاهی در شراب ریخته می شود : « روزافزون درآمدن و شدن بود به چاره بیهشانه در شراب افکند و بایستاد و نظاره می کرد تا غاطوش قدحی شراب بازخورد و مست بود و بیفتاد . » (همان ، ص ۳۰۸)

ج - گاهی داروی بیهوشی را بر سر شمع می نهند تا بوی آن که پراکنده می شود رقیب و دشمن را بیهوش کند « روزافزون دست در میان کرد و دارو برآورد و بر سر شمع نهاد و می سوخت ... کوسال با فرزندان بیامدند و در آن شمع نگاه کردند ، بوی دارو به دماغ ایشان رسید هر پنج از اسب در افتادند بیهوش . » (همان ، ج ۳ ، ص ۱۷۳)

د - گاهی داروی بیهوشی را بر دست می مالیدند تا جلوی بینی نفر روبرو بگیرند : « چگل ماه دارویی را که دایه بر دست او مالیده بود بر دماغ فرخ روز بگرفت که فرخ روز از هوش برفت و بیفتاد . » (همان ، ص ۳۳۲ - ۳۳۱)

ه- گاهی در غذا ریخته می شده : « تاج دخت حمالان را گفت : بنشینید تا شما را زر دهم ، قدری نان و خوردنی پیش ایشان بنهاد ، هنوز نان و خوردنی تمام نخورده بودند که بیفتادند . » (همان ، ج ۵ ، ص ۳۰۲)

اما این دارو در شاهنامه یکبار توسط منیژه برای بیهوش کردن بیژن بکار می رود که با نوشیدنی مخلوط می شود :

هنگام رفتن منیژه فرا می رسد و چون از جدایی بیژن ناراحت است تصمیم می گیرد او را بی هوش کرده با خود به قصر ببرد .

چو هنگام رفتن فراز آمدش — بدیدار بیژن نیاز آمدش
بفرمود تا داروی هوشبر — پرستنده آمیخت با نوش بر
بدادند مر بیژن گیو را — مر آن نیک دل نامور نیو را
(فردوسی ،۱۳۷۳، ج۵ ، ۱۳۶- ۲۳۴)

و یکبار نیز توسط گردویه برای بیهوش کردن همسرش گستهم بکار می رود (هنگامیکه گردویه اورا با شراب مست می کند و پس از آن او را خفه می کند) .

چو شب تیره شد روشنایی بکشت — لب شوی بگرفت ناگه بمشت ....
بکوشید بسیار با مرد مست — سرانجام گویا زبانش ببست
سپهبد بتاریکی اندر بمرد — شب و روز روشن بخسرو سپرد
(همان ، ۲۹۸۵ - ۲۹۸۲)

۲) تغییر ظاهر

عیّاران با استفاده از داروها و مواد آرایشی خاص ، چهرهٔ خود را تغییر می دادند و با به کاربردن لباسهای جنس مخالف و ابزارآلات زینتی ، خود را از شکل مردان به هیبت زنان و یا از حالت زنانه به ظاهر مردانه در می آوردند و با اینکار به جمع مورد نظر می پیوستند و بدون جلب توجه ، اهداف خود را پیش می بردند و البته بدلیل اینکه انجام بیشتر کارها با مردان بوده ، در بیشتر موارد نیز تغییر ظاهراز شکل مردانه به شکل زنانه است .

لباس مبدل پوشیدن و تغییر قیافه زنان عیّار نیز درحدود سی مرتبه در کتاب سمک عیار به چشم میخورد مانند :

« سرخ ورد » یکی از عیّاران شهرکه سمک را همراهی میکرد همیشه در لباس مردانه بود « ای پهلوان ، اکنون راز من آشکارا شد و مرا با تو می باید بودن . احوال بگویم . بدان و آگاه باش که من مرد نیستم و در جهان جز مادر و پدر و برادرزادگان من آگاه نیستند . اکنون بر تو آشکارا شد.»(همان ، ص ۱۸۸)

سرخ ورد پس از آشکار شدن هویّتش برای سمک ، به همسری او در می آید و در دوقسمت دیگر با تغییر قیافهٔ او یکی بشکل مطرب (ج ۲ ، ص ۱۶۸) و دیگر بشکل گدایان (همان ، ص ۲۰۴) مواجه هستیم .

زورهٔ جادو (دایهٔ چگل ماه) به چگل ماه گفت : « ای ملکه ، خواهم که به لشکرگاه خورشید شاه بروم و بنگرم تا شاه و شاهزاده و عیاران و پهلوانان چگونه اند . این بگفت و دستی جامهٔ مردان درتن کرد و ریشی دراز سیاه رنگ به صورت بست و به راه افتاد.»(ج ۳ ، ص ۳۲۶)

این مورد در شاهنامه نیز برای « گردآفرید » و « گردیه » دیده می شود که آن دو برای جنگیدن و ناشناخته بودن در میدان جنگ ، از لباس مبدل و خفتان مردانه استفاده می کنند :

گردآفرید با هیأت مردانه و پوشش لباس جنگی مردانه و بر سر نهادن کلاهخود به میدان می رود ؛ در حالی که موهای بلند و زیبای خود را زیر زره پنهان می کند .

چنان ننگش آمد ز کار هجیر — که شد لاله رنگش بکردار قیر
بپوشید درع سواران جنگ — نبود اندرآن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو بزیر زره — بزد بر سر ترگ رومی گره
فرود آمد از دژ به کردار شیر — کمر بر میان باد پایی به زیر

(فردوسی،۱۳۷۳، ج ۲ ، ۲۰۳ - ۲۰۰)

۳) بکاربردن حیله و مکر

همچنان که قبلاً نیز گفته شد عیاران ازدقت و ظرافت هوشی خاصی بهره مند بودند و دیگران در بیشتر مشکلات از توان فکری آنها استفاده می کردند و گاه با چاره اندیشی

های آنان کارهای دشوار به آسانی انجام می شد . یکی از موتیف های تکراری که بعنوان حیلهٔ عیّاری در سمک عیّار بسیار دیده می شود ، به هیبت بازرگانان درآمدن است که با استفاده از این ترفند عیّاران به راحتی وارد شهرها می شدند و در راههای ممنوع تردد می کردند و یا برای نجات جان یاران خود دست به ترفندهایی خاص می زدند .

« آبان دخت » درشهرعقاب گرفتار آمده بود و « گورخان شاه » دلباخته او شده بود . آبان دخت برای فرار از ازدواج با او و برای آنکه زمان بدست آورد تا شاید راه نجاتی یابد از در مکروحیله وارد شده و گفت « ای شاه ، بدان و آگاه باش که من پنج سال بند و زندان خورده ام . با یزدان عهد کرده ام که اگر از بند نجات یابم یک سال عبادت کنم که اکنون چهار ماه است . هشت ماه مانده است . این قدر بگذار . انگار که مرا هنوز نیاوردند.»(ج ۲ ، ص ۳۱۳)

وقتی که « زلزال شاه » از دخترش « ماه درماه » خواست که با جادوی خود کمک کند تا خورشید شاه را شکست دهند ، از آنجا که ماه درماه دل در گرو خورشیدشاه داشت گفت :

« دوش که درخواب شدم ، پیری پیش من آمد . گفت ای دختر شرم نداری و از خدا نمی ترسی که بیداد کنی و جادو کنی ؟ چون بشنیدم از آن مرد بترسیدم و گفتم ای پیر ، توبه کردم که هرگز جادوئی نکنم . یزدان قبول کند و مرا بیامرزد ؟ پیر گفت بلی ، پس چیزی بخواند و برمن دمید . هرچه دانستم از جادوی فراموش کردم.»(ج ۳، ص ۸)

بعلاوه مکرو حیله در صفحات (ج ۲ ص ۲۴۹ - ج ۴ ص ۹۳ و ۱۱۲ و ۱۸۰ و ۱۸۴ و ۱۹۱ و ۴۰۴ - ج ۵ ص ۲۱۳ و ۲۴۹ و ۲۹۷ و ۳۳۹) کتاب سمک عیار دیده می شود . استفاده از مکر و حیله در شاهنامه در داستان گردآفرید دیده می شود که با فریب دادن سهراب از دست او فرار می کند .

گردآفرید با شیرین زبانی سهراب را خام می کند :

کنون لشکر و دژ بفرمان تست — نباید برین آشتی جنگ جست
دژ و گنج و دژبان سراسر تراست — چو آیی بدان ساز کت دل هواست

(فردوسی ،۱۳۷۳، ج ۲، ۲۴۲ - ۲۳۴)

سهراب که اسیر زیبایی گردآفرید شده و فریب گردآفرید نیز در او کارگر شده است به آرامی همراه او به ادامهٔ مسیر می پردازد و در این بین با ساده دلی بسیار از او خواستگاری می کند ، گردآفرید به حیلهٔ دوم دست می یازد و به او قول دوستی بیشتر

می دهد و چون به دروازهٔ دژ نزدیک می شود به سرعت خود را درون دژ می افکند و در را پشت سر خود می بندد و سپس بر بالای دژ رفته با تمسخر به سهراب می گوید که او را فریب داده و ایرانیان هرگز به همسری ترکان در نمی آیند :

بخندید بسیار گردآفرید ببارہ برآمد سپه بنگرید
چو سهراب را دید بر پشت زین چنین گفت کای شاه ترکان و چین
چرا رنجه گشتی کنون باز گرد هم از آمدن هم ز دشت نبرد
بخندید و اورا به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت
چنین بود و روزی نبودت ز من بدین درد غمگین مکن خویشتن

(همان ، ۲۶۰ – ۲۵۶)

و گردیه نیز برای فرار از دست خاقان چین که از او خواستگاری کرده مهلت می خواهد و با زبانی نرم می گوید که فعلاً سوگوار بهرام است و از او چهار ماه فرصت می طلبد تا وقت کافی برای بیرون بردن سپاه از چین را داشته باشد

وزان پس چوبرخواند آن نامه را سخن های خاقان خودکامه را
خرد را چو بادانش انباز کرد بدل پاسخ نامه را ساز کرد
بدو گفت کاین نامه برخواندم خرد را برخویش بنشاندم ....
کنون دوده را سربسر شیونست نه هنگامهٔ این سخن گفتنست
چو سوک چنان مهتر آید بسر زفرمان خاقان نباشد گذر ....
بدین سوک چون بگذرد چارماه سواری فرستم بنزدیک شاه
همه بشنوم هرچ باید شنید بگویندگان تا چه آید پدید

(فردوسی،۱۳۷۳، ج ۹، ۲۷۶۵- ۲۷۴۹)

۴) انتخاب همسر _ زنان عیّار در انتخاب همسر ، خود تصمیم گیرنده اند و در بسیاری از موارد به ازدواج های ناخواسته و نامناسب تن نمی دهند برای مثال « گردآفرید » پیشنهاد ازدواج « سهراب » را رد می کند و « روزافزون » پیشنهاد ازدواج « شاهان » و یا « پهلوان نیکو » را رد می کند .

۵) جنگاوری و همسری شاه _ در هردو کتاب زنان عیّار و جنگاور ، به همسری شاه در می آیند برای مثال در شاهنامه گردیه زن جنگاوری است که به همسری خسروپرویز در

می آید و فرماندهی « ری » را طلب می کند و « مردان دخت » نیز در سمک عیّار زن جنگاوری است که به همسری « فرخ روز » در می آید و شرط ازدواج با شاه را همراهی همیشگی اش در جنگ ها با وی قرار می دهد .

۶) جنگیدن برای حمایت از برادر _ درهردو کتاب مواردی از حمایت برادر را می خوانیم که حتی علارغم مخالفت و اختلافشان در عقاید ، باز هم دربرابر دشمنِ برادر مقابله به مثل می کنند . مثلاً گردیه خواهر بهرام چوبین ، که مخالف اعتقادات برادر بود ، اما با دشمن برادر میجنگد و چگل ماه خواهر طوطی شاه که با برادر اختلاف داشت ، وقتی که از وی در جنگ با فرخ روز کمک میخواهد ، او را یاری میرساند .

۷) گذشتن از خانواده _ در مواردی مشابه در هردو کتاب زنان عیّار برای اهداف مهم و والای خویش ، از خانوادهٔ خود نیز می گذرند . برای مثال گردیه درراه وطن و شاه از خانواده خویش میگذرد ؛ درزمانی همسرش گستهم را می کشد و درجایی برای همراهی نکردن با بهرام در تصرف تاج و تخت و فراموشی یاد وخاطر برادر ، جامی را که نام بهرام برآن بود برزمین میزند و روزافزون در سمک عیّار هم برای اعتقاد به راستی و حمایت از شاه از خانواده اش میگذرد و ابتدا برادر و سپس پدر خویش را می کشد .

۸) فداکاری درراه نجات محبوب _ در هردو کتاب زنان برای نجات معشوق و محبوب خویش فداکاری می کنند ؛ برای مثال در شاهنامه منیژه در راه نجات بیژن از چاه با رستم همکاری می کند و در سمک عیار نیز « شروان بشن » در راه نجات فرخ روز از قلعهٔکلاغ به سمک عیار یاری می رساند . جالب است که در هر دوداستان ، هردو زنِ عاشق شاهزاده ها بوده اند .

۹) حبس شدن برای حمایت از همسر _ در هر دو کتاب زنان مدتها برای حمایت از همسر یا نامزدشان دچار حبس و گرفتاری می شوند . برای مثال در شاهنامه فرنگیس بدلیل حمایتش از سیاوش توسط پدر اسیر و زندانی می شود و در سمک عیّار نیز آبان دخت مدتها توسط پدر ، برای دور بودن از شاهان که نامزد و پسرعمویش بود ، زندانی بود .

۱۰) اقدامات خبیثانه _ زنان در هردو کتاب برای رسیدن به محبوب خویش به اقداماتی خبیثانه و ناپسند دست می زنند برای مثال در شاهنامه سودابه در راه رسیدن به سیاوش از حرمت خانواده و همسر خویش می گذرد و حیله هایی بکار می برد که ازجملهٔ آنها کشتن فرزندان دو قلوی یکی از مستخدمینش است و در سمک عیّار ، ماهانه نیز که

خورشید شاه را برای خود می خواهد ، قصد کشتن آبان دخت همسر خورشیدشاه را دارد که با فاش شدن رازش دست به خودکشی می زند .

۱۱) خواستگاری زنان _ در هر دو داستان گاه زنان برای رسیدن به مرد دلخواه خود از آنها خواستگاری می نمایند . برای مثال در شاهنامه تهمینه شخصاً خود از رستم خواستگاری می کند و در سمک عیار ، شروان بشن هم ضمن خواستگاری از فرخ روز ، از او می خواهد که زنان دیگرش را رها کند و تنها او را به همسری داشته باشد .

۱۲) همراهی مادر با فرزند _ در هر دو کتاب زنان در بیشتر موارد با فرزندان خود همراهند و مشاوران آنها به شمار می آیند برای مثال در شاهنامه جریره همه جا همراه با فرود است و طرف اصلی مشورت فرود ، اوست . در سمک عیار نیز آبان دخت همه جا با فرخ روز همراه است و او را راهنمایی می کند .

۱۳) تعبیر خواب زنان _ بر خلاف بیشتر داستان های عامیانه که به خواب زنان اهمیّت نمی دهند و خواب زن را چپ می دانند در این دو کتاب ، همچنان که زنان خود را اثبات می کنند ، به خواب هایشان نیز اهمیّت داده می شود . مثلاً در شاهنامه جریره برای دوری فرود از جنگ با سپاه ایران ، خواب خود را تعریف می کند و در سمک عیار نیز ماه درماه برای دوری از جنگ با خورشید شاه ، در مقابل پدرش خواب شب گذشته اش را بیان می کند .

۱۴) همکاری با شخصیت های اول داستان _ در هر دو داستان همکاری زنان با شخصیت های اول داستان دیده می شود ؛ گاه زنانی که در جَرگهٔ عیّاران نیز نیستند به کمک قهرمانان داستان می آیند و نقش آفرینی آنها در سیر داستانی قابل اهمیّت است . برای مثال سیندخت مادر رودابه برای دخترش که دلباختهٔ زال فرزند سام نریمان شده ، پا درمیانی می کند . ومادرسرخ ورد نیزدر راه رسیدن سرخ ورد به جرگهٔ عیّاران دخترش را همراهی می کند و در ازدواج او با سمک نیز نقش مهمّی ایفا می کند .

یا همانطور که گلشهر (همسر پیران ویسه ، وزیر خردمند افراسیاب) به سیاوش برای رسیدن به فرنگیس کمک می کند ؛ روح افزا (مادرخوانده سمک عیّار) نیز به خورشید شاه برای رسیدن به مه پری کمک می کند .

۱۵) ازدواج دختران با دشمنان پدر _ در هر دو متن اتفاقی می افتد که دختران شاه با دشمنان پدر یا کشور ازدواج می کنند برای مثال در شاهنامه ، رودابه دختر مهراب کابلی نوهٔ ضحّاک که با سام دشمنی دیرینه داشتند دلباخته زال پور سام می گردد و تهمینه دختر شاه سمنگان از توران بود که به همسری رستم در می آید و فرنگیس دختر افراسیاب است که به همسری سیاوش در می آید . در داستان سمک عیّار نیز « ماه درماه » و « گیتی نمای» و « شروان بشن » ، دختران شاهان بودند که به همسری پادشاهانی که دشمن پدرانشان بودند ، درآمدند .

۱۶) ازدواج خواهران با دشمنان برادر _ در هر دو کتاب زنانی دیده می شوند که برای طرفداری از برادرانشان در صف مبارزه با دشمنان ایشان قرار می گیرند اما عاقبت به همسری حریف رویارو در می آیند . مانند گردویه خواهر بهرام چوبین که به همسری خسروپرویز در می آید و « چگل ماه » خواهر « طوطی شاه » که به همسری فرخ روز در می آید .

۱۷) استفاده از نیرنگ برای اثبات مدّعا _ در هر دو کتاب کاربرد حیله برای اثبات مدعا دیده می شود برای مثال سودابه باتوسل به حیله و نیرنگ برای اثبات ادّعای خود مبنی بر گناهکار بودن سیاوش از یکی از مستخدمین خود می خواهد که کودکان دوقلویش را سقط کند و به او بدهد و او نیز از اجساد کودکان برای اثبات دروغ خود مبنی بر اینکه سیاوش به او حمله کرده ، استفاده می کند . روزافزون نیز درداستان سمک عیار برای اثبات حرف خود دوخدمتکار پهلوان نیکو را می کشد و با سر بریدهٔ آنها غاطوش را فریب می دهد .

۱۸) خودکشی زنان _ در هر دو کتاب موضوع خودکشی برای زنان دیده می شود برای مثال جریره در شاهنامه پس از مرگ فرود ، از همهٔ زنان قلعه می خواهد که خود را به پایین دیوار پرتاب کنند تا بدست دشمن اسیر نشوند و خود نیز پس از کشتن اسب های موجود در قلعه و سوزاندن اموال دیگر ، دست به خودکشی می زند . و ماهانه نیز در داستان سمک عیار ، پس از آنکه رازش فاش می شود اقدام به خودکشی می کند .

۱۹) شب روی و تندروی _ شب روی و مخفیانه حرکت کردن در تاریکی شب ، از جمله مواردی است که در هر دو کتاب بدان اشاره شده است . چنانکه در شاهنامه می خوانیم ، زن گشتاسب با لباس مبدل درشب از بلخ حرکت می کند و چنان طی طریق می کند که راه دوروزه را یک روزه طی می کند و پس از رسیدن به سیستان ، خبر حملهٔ ارجاسب را

به گشتاسب میرساند . و در سمک عیار ، روزافزون و سرخ ورد نیز در موارد متعدد ، همین گونه با لباس مبدل شب روی می کنند و چنان سریع می روند که کسی به گرد پایشان هم نمی رسد .

۲۰) ربوده شدن عاشق _ در هردو کتاب مسئله عشق و ربوده شدن مرد بدست زن که معشوق است دیده می شود همچنان که منیژه در شاهنامه ، بیژن را بیهوش می کند و به همراه خود به کاخ می برد ، چگل ماه نیز فرخ روز که به دیدارش آمده بود بیهوش می کند ؛ همانطور که رستم در شاهنامه ، بیژن را از چاه نجات می دهد ، سمک نیز در این داستان فرخ روز را نجات می دهد .

۲۱) حمایت ازعدالت _ درهردو کتاب مسئله ی حمایت از عدالت و حق و حقیقت دیده می شود . در شاهنامه حمایت فرنگیس از عدالت و مقاومتش در برابر جبهه ی ناحق پدر و عمویش خوانده می شود و در سمک عیار روزافزون برای حفظ جان سمک و دفاع از حق ، ابتدا برادر و سپس پدر خود را از پای در می آورد .

قدرت جسمانی و مبارزه در میدان جنگ

زنان عیّار از قدرت جسمانی خوبی همچون مردان ، برخوردارند و دراثر تمرینات پهلوانی از عهده انجام هرگونه کار سخت و دشواری برمی آیند .

الف – برداشتن بار : ایشان قادرند بارهای سنگین را در مسافت های طولانی حمل کنند :

درنجات آبان دخت از دره غورکوهی ، روزافزون و سمک عیّار به نوبت او را بردوش گرفتند تا از کوه و آن عقبه بگذشتند.(ارجانی ، ج ۲ ، ص ۹۱)

ب – تندروی و دویدن : زنان ، همچون عیّاران مرد ، سبک پا و تندرو بوده اند که در بسیاری از موارد مردان به گرد پای ایشان نمی رسیدند :

روزافزون وقتی به بالین عیّارگران چوب آمد تا او را بگیرد . عیّار از جای بجست تا او را بگیرد . روزافزون از زیردست وی برون جست و به تک خاست . عیّار دانست که به وی نرسد چوب از دنبالهٔ وی بینداخت تا بروی زند . به دیوار آمد . روزافزون بازگشت . چوب برگرفت و بدوید . عیّار از دنبالهٔ وی . کوچه پیش آمد . روزافزون درآن کوچه رفت . عیّار دلتنگ بازگشت.(همان ، ص ۳۱۸)

ج – شنا کردن : ازجمله کارهایی که عیّاران در تمرینات آمادگی های جسمانی و قدرتی خود انجام می دادند شنا کردن بود که زنان نیز از این قاعده مستثنی نبودند تا به هنگام ضرورت بتوانند همچون مردان از مهلکه بدر روند و خود و دیگران را نجات دهند :

عالم افروز گفت ای روزافزون ، کار بجان رسید . من خود را درآب خواهم انداخت تا اگر غرق شوم و ماهیان بخورند بهتر که اسیر ملاحان شوم . روزافزون گفت ای پهلوان ، من با توام . این بگفتند و ساکن چنانکه کسی آگاه نشد از کنار کشتی در آب شدندو به آشنا جلد بودند و به غوطی از نزدیک ایشان برفتند.(همان ، ص ۳۹۴)

د – نگهبانی و حفاظت : زنان عیّار هم بدلیل توان پهلوانی و چابکی و هم بدلیل ذکاوت و تیز فهمی شان همیشه بعنوان همراهیان حرم شاهی انتخاب می شدند و علاوه بر اینکه محرم اهل حرم بودند ، از محافظان و نگهبانان مورد اعتماد نیز به شمار می آمدند:

شروان دخت ، دختر قابوس در بارگاه فرخ روز قصد عزیمت به لشکرگاه پدر را داشت . پس مردان دخت او و دایه اش را بسلامت نزد پدرش می رساند و می گوید : ای شاه قابوس ، آن کس که به من سپرده بودند به تو رسانیدم . این بگفت و بازگشت.(ج ۵ ، ص ۳۷۱)

ه – جنگ تن به تن : عیّاران و پهلوان زن ، در مبارزه ها و جنگ های تن به تن نیز بطور تحسین برانگیز ، یلی بودند :

« نیکو » درآمد و کمربند روزافزون بگرفت . روزافزون نیز کمربند او بگرفت . هر دو قوت بسیار کردند . از قوت بسیار که کردند اسب نیکو را پشت بشکست و شکم بر زمین نهاد . (ج ۱ ، ص ۳۱۹)

و گاه آنقدر اعتماد به نفس قوی دارند که خود پیشنهاد کشتی می دهند : هنگامیکه روزافزون گرفتار نیکو گردید ، نیکو شراب می خورد و جرعه بر وی می ریخت . روزافزون گفت : ای پهلوان ، من و تو به کشتی گرفتن مشغول شویم . اگر مرا بیفکنی مرا به مردی گرفته باشی و اگر من ترا بیفکنم این همه ناهمواری مکن.(همان ، ص ۳۲۰)

ز - استفاده از ابزار جنگی : آنها ، دراستفاده کردن از وسایل جنگی نیز دست کمی از مردان پهلوان ، نداشتند :

چگل ماه به میدان تاخت و در برابرفرخ روز آمد و گفت : منم چگل ماه ، خواهر طوطی شاه و پادشاه چندین سپاه . این بگفت و نیزه بر نیزهٔ فرخ روز افکند و چندان به نیزه بکوشیدند که نیزه ها در دست ایشان شاخ شد و زره ها چاک گشت ، برهم ظفر نیافتند

. نیزه ها از دست بینداختند و دست به گرز گاوسار بردند و چندان با گرز گران برهم بزدند . پس گرزها در قربوس زین بنهادند و تیغ های جان شکار از نیام برآوردند و چندان که تیغ ها در دست ایشان دندانه دندانه شد و بشکست چنانکه جز قبضه از آنها در دست ایشان نماند . تیغ ها از دست بینداختند . میدانی فراخ برگرفتند و کمانهای کیانی از دوش برگرفتند و تیر های الماس پیکان از کمر بگشادند و چندان تیر بر یکدیگر انداختند تا تیر نماند . هم ظفر نیافتند.(ج ۳ ، ص ۳۳۰)

نیکی جهش ، دختر شاه سیماب به خدمت خورشیدشاه آمد و گفت : ای بزرگوار شاه ، اگرچه دخترم پایهٔ مردان دارم و میدان داری توانم کردن . بفرمای تا کوس حربی فرو کوبند تا من در میدان روم . خورشید شاه بفرمود و سپاه روی به میدان نهادند. نیکی جهش ، مقدار چهار هزار مرد از آن جام شاه را به قتل درآورد.(ج ۴ ، ص ۱۹۹)

بعلاوه قدت جسمانی و مبارزه زنان در صفحات (ج۴ ص ۲۰۲ و ۲۱۲ و ۲۲۷ و ۲۹۱ و ۳۹۶ و ۴۰۱ - ج ۵ ص ۶۳ - ۷۱ - ۷۳ - ۸۲ - ۱۱۰ - ۱۲۷ - ۲۱۸ - ۲۱۹ - ۳۱۹ - ۳۳۵ - ۳۳۸ - ۴۲۹ - ۴۵۰ - ۵۴۵ - ۵۵۹) کتاب سمک عیار نیز دیده می شود .

درشاهنامه نیز جنگیدن باسپاه دشمن و حتی مبارزه تن به تن را برای گردیه خواهر بهرام چوبین می بینیم .

دلاوری و پهلوانی گردیه در سه مرحله دیده می شود : ۱ - در گردآوری سپاه بهرام و بازگردانیدن آنان از چین به ایران ۲ - جنگ با فرستاده خاقان چین که به خواستگاری او آمده است ۳ - از میان برداشتن کودتای نظامی همسرش گستهم که برضد خسروپرویز قیام کرده بود .

گردیه قبل از مخالفت بهرام باخسروپرویز ، همدوش او بادشمنان میجنگد .

خسرو در توطئه ای ، موجبات کشته شدن بهرام را فراهم می کند و بهرام به هنگام مرگ سپاه را به یکی از سردارانش " یلان سینه " و خواهرش گردیه می سپارد زیرا در جنگهای طولانی اش براو ثابت شده که خواهرش شیرزنی عاقل و دلاور است که لایق ترین افراد برای ادارهٔ سپاه است .

وزان پس چوبرخواند آن نامه را سخن های خاقان خودکامه را
خرد را چو بادانش انباز کرد بدل پاسخ نامه را ساز کرد

بدو گفت کاین نامه برخواندم خرد را برخویش بنشاندم ....
کنون دو ده را سربسر شیونست نه هنگامهٔ این سخن گفتنست
چو سوک چنان مهتر آید بسر زفرمان خاقان نباشد گذر ....
بدین سوک چون بگذرد چارماه سواری فرستم بنزدیک شاه
همه بشنوم هرچ باید شنید بگویندگان تا چه آید پدید
(فردوسی، ج ۹، ۲۷۶۵ - ۲۷۴۹)

سلیح برادر بپوشید زن نشست از بر بارهٔ گامزن
(همان ، ۲۸۲۱)

بشد گردیه با سلیح گران میان بسته برسان جنگاوران
(همان ، ۲۸۲۵)

گردیه با سلیح گران در برابر فرستادهٔ خاقان ظاهر می شود . باز شناسی او در آن لباس رزم دشوار است . « تَبُرگ » به او می گوید که از جانب خاقان آمده تا گردیه را خواستگاری کرده و او را دعوت به بازگشت کند و اگر پند نپذیرد ، او را به بند کشد .

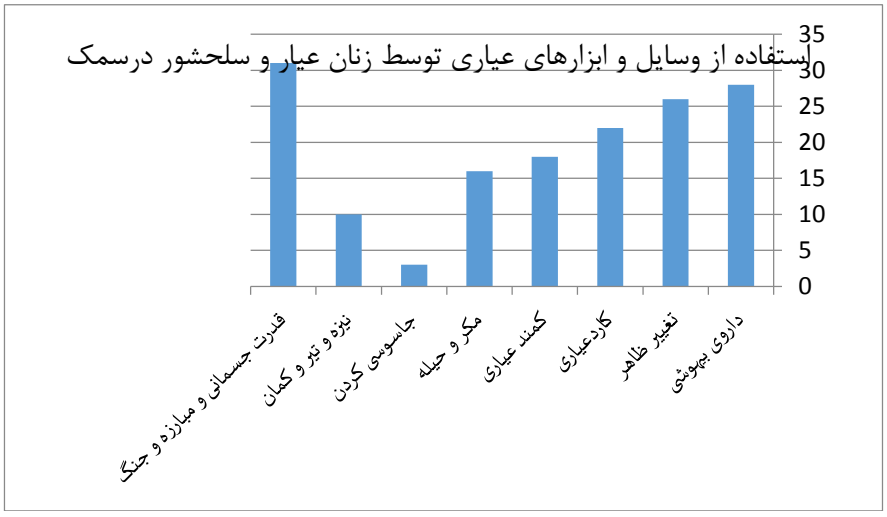
به پیش سپاه اندر آمد تبرگ که خاقان ورا خواندی پیرگرگ
به ایرانیان گفت کان پاک زن مگر نیست با این بزرگ انجمن
بشد گردیه با سلیح گران میان بسته برسان جنگاوران
دلاور تبرگش ندانست باز بزد پاشنه شد براو فراز
چنین گفت کان خواهر کشته شاه کجا جویمش در میان سپاه
(همان ، ۲۸۲۷ - ۲۸۲۳)

گردیه در پاسخ به فرستاده خاقان می گوید حتی اگر خیال خواستگاری داری اول باید رزم کنی و او را دعوت به جنگ می کند .

بگفت این وزان پس برانگیخت اسپ پس او همی تاخت ایزد گشسپ
یکی نیزه زد برکمربند اوی که بگسست خفتان و پیوند اوی ....
همه لشکر چین بهم بر شکست بسی کشت و افکند و چندی بخست
(همان ، ۲۸۵۰ - ۲۸۴۷)

نتیجه گیری :

نتایج حاصل از تحقیق در مقایسهٔ کارکرد های عیّاری زنان شاهنامه با سمک عیّار در نمودار های زیر نشان داده شده و بر این اساس می توان گفت که زنان در سمک عیار در همهٔ مهارت ها و کارها دوشادوش مردان عیّار فعالیت داشته اند و در شاهنامه نیز بر حسب ضرورت زنان اقدام به انجام کارهای عیّاری خاص نموده اند .



نمودار(شماره ۱) استفاده از وسایل و ابزارهای عیاری توسط زنان عیار و سلحشور درسمک عیار

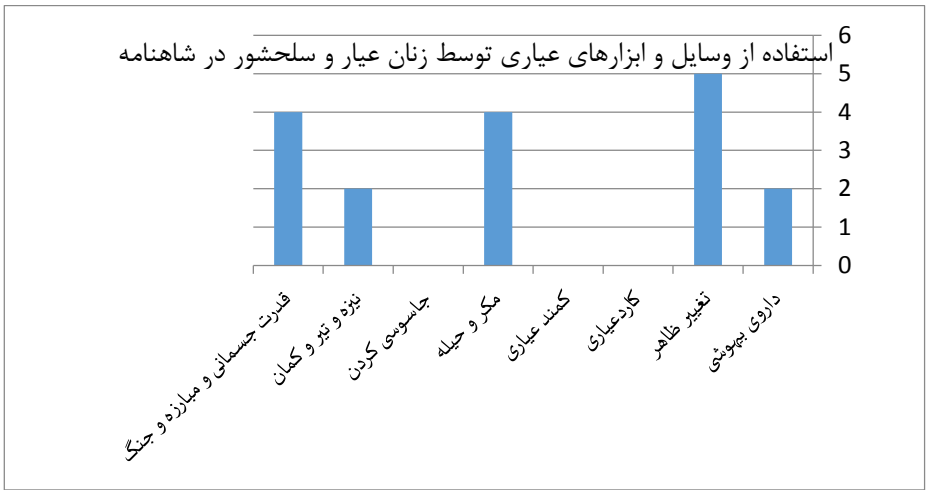
براساس نمودار شماره (۱) :

۱ – قدرت جسمانی و عملکردهای زنان عیّار در جنگ بسیار چشم گیر است .

۲ – میزان استفاده زنان از داروی بیهوشی بیش از دیگر ابزارهای عیّاری بوده است .

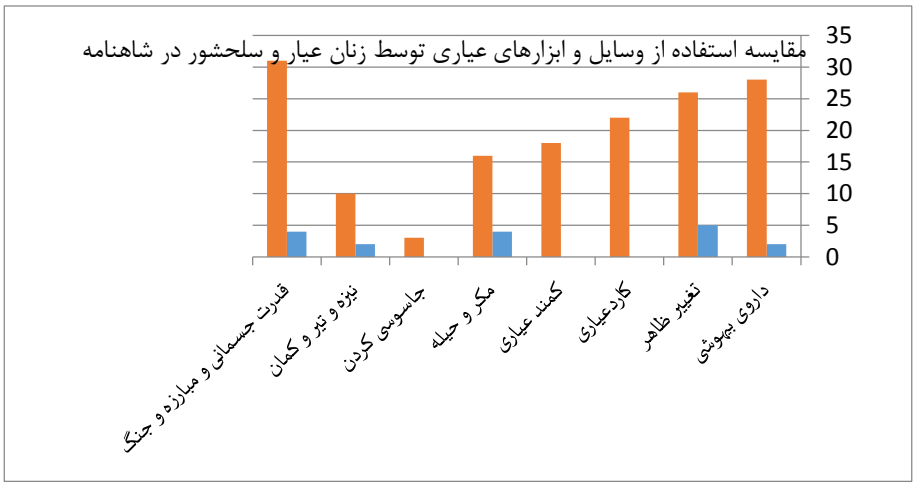
۳ – استفاده از لباس مبدل و تغییر ظاهر زنان و به شکل مردان درآمدن از موارد پربسامد در داستان سمک عیّار است .

۴ – استفاده از وسایل عیّاری همچون کارد و کمند و غیره در مرحلهٔ آخر کارهای زنان عیّار در کتاب سمک عیّار است .



نمودار(شماره ۲) استفاده از وسایل و ابزارهای عیاری توسط زنان عیار و سلحشور در شاهنامه

درشاهنامه بیشترین جنبه عیّاری درتغییر ظاهر زنان است و پس از آن در قدرت جسمانی و جنگیدنشان است که البته هردو مورد در ارتباط با گردیه بیش از دیگر زنان مشاهده می شود .



نمودار(شماره۳) مقایسه استفاده از وسایل و ابزارهای عیاری توسط زنان عیار و سلحشور در شاهنامه وسمک عیار

براساس این نمودار مشخص است که همهٔ موارد عیّاری مربوط به زنان در کتاب سمک عیّار بسیار بیشتر از شاهنامه دیده شده است .

در جداولی که پس از نتیجه گیری آورده شده بسامد کارهای عیّاری دردو کتاب با استفاده ازآمار ، مقایسه شده است .

۱- در سمک عیّار بیش از ۲۸ مورد استفاده از داروی بیهوشی دیده میشود اما در شاهنامه این ابزار ۲ مرتبه مورد استفاده قرار گرفته است .

۲- در سمک عیّار ۲۶ مورد تغییر ظاهر دیدن میشود اما در شاهنامه ۵ مرتبه مورد استفاده قرار گرفته است .

۳- در سمک عیار ۲۲ مورد استفاده از کارد عیاری است اما در شاهنامه استفاده از این ابزار توسط زنان خیر .

۴- در سمک عیار ۱۸ مورد استفاده از کمند عیاری است اما در شاهنامه استفاده از این ابزار توسط زنان خیر .

۵- در سمک عیار ۱۶ مورد از حیله و مکر استفاده شده است اما در شاهنامه ۴ مورد را می بینیم .

۶- در سمک عیار ۳ مورد جاسوسی کردن توسط زنان را داریم اما در شاهنامه موردی نداریم .

۷- در سمک عیار ۱۰ مورد استفاده از نیزه و تیرو کمان دیده میشود اما در شاهنامه ۲ مورد است

۸- در سمک عیار ۳۱ مورد از قدرت جسمانی و مبارزه در میدان جنگ توسط زنان می بینیم اما در شاهنامه ۴ مورد دیده می شود .

منابع و مآخذ

۱- ارجانی ، فرامرزبن خدادادبن عبدالله الکاتب ، (۱۳۶۷)، ***سمک عیّار*** ، به تصحیح ناتل خانلری ، پرویز ، چاپ ششم ، ۶ جلدی ، انتشارات آگاه .

۲- افشاری ، مهران ، (۱۳۸۲) ، ***فتوت نامه و رسائل خاکساریه*** ، تهران ، پژوهشگاه علوم انسانی و اسلامی .

۳- بهار ، مهرداد ، (۱۳۸۶) ، ***جستاری در فرهنگ ایران*** ، تهران ، نشر اسطوره .

۴- سمنانی ، علاء الدوله ، (۱۳۶۶) ، ***رساله در فتوت*** ، مجلات با موضوعات گوناگون علوم انسانی ، معارف ، شماره ۱۲ .

۵- شاکری ، فرهاد ، (۱۳۸۲) ، ***پهلوانی در تاریخ ورزش ایران*** ، مجلات تربیت بدنی ، رشد آموزش تربیت بدنی ، شماره ۱۱ .

۶- فردوسی ، ابوالقاسم (حسن) ، (۱۳۷۳) ، ***شاهنامه*** ، به کوشش حمیدیان ، سعید ، تهران ، نشرقطره .

۷- کربن ، هانری ، (۱۳۸۳) ، ***آیین جوانمردی*** ، ترجمه احسان نراقی ، تهران ، سخن.

۸- محجوب ، محمد جعفر ، (۱۳۸۲) ، ***ادبیات عامیانهٔ ایران*** ، به کوشش حسن ذوالفقاری ، تهران ، نشرچشمه .

۹- معین ، محمد ، (۱۳۷۱) ، ***فرهنگ فارسی*** ، ج ۲ ، چاپ هشتم ، نشر امیرکبیر ، تهران .

۱۰-یقین ، غلام حیدر ، (۱۳۸۷) ، ***آگهی پذیرش جوانمرد*** ، مقاله ، تبیان .

بررسی و مقایسه‌ی تابو در *کلیله و دمنه* و *گلستان* سعدی، با تکیه بر تابوهای رفتاری

دکتر احمد خواجه‌ایم[۱]
محمد بیانی[۲]

چکیده

تابو(taboo) یا باورهای خرافی دربردارنده‌ی مفهوم گسترده‌ای است و در تمام جوامع گذشته و حال بشری وجود داشته، دارد و خواهد داشت. این واژه هم به معنی مقدس و هم به معنی پاک و نجس است و در کل نوعی ممنوعیت را می‌رساند. در تقسیم‌بندی تابوها می‌توان به مواردی از جمله: تابوهای زبانی، رفتاری، غذایی، جنسی و ... اشاره کرد. ممکن است جامعه‌ای بر تابوهای رفتاری، تاکید بیشتری نسبت به دیگر اقسام تابو داشته باشد و یا حتی در بین انواع تابوهای رفتاری به گونه‌ی خاصی از آن اهمیت بیشتری بدهد. هم‌چنین ادبیات هر ملّت عرصه‌ی بازتاب و حتی به چالش کشیدن تابوهای جامعه است، زیرا ادبیات با دیدی انتقادی و هنجار گریزانه همراه است. ازین رو در این مقاله بر آنیم تا پس از تعریف تابو و انواع آن، با تکیه بر نوع رفتاری، دو اثر مهم منثور ادبیات کلاسیک پارسی، ***کلیله و دمنه*** و ***گلستان*** سعدی، که هرکدام دارای جامعه‌ی خاص خود هستند و امور اجتماعی از جمله تابوها در آن‌ها بازتاب فراوانی دارد، با ذکر نمونه‌هایی از متن دو اثر، بررسی کنیم تا مشخص شود کدام نوع از تابوهای رفتاری در آنها بازتاب بیشتری داشته و بیشتر منع شده است.

کلیدواژه‌ها: تابو، *کلیله و دمنه*، *گلستان*.

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری،(نویسنده مسؤول) khajehim1@yahoo.com
۲-دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، Cb_bayani2@yahoo.com

۱- مقدمه

تابو از اموری است که انسان را از دوران باستان تا کنون همراهی کرده است. این امر رابطه‌ی تنگاتنگی با فرهنگ عامه یا فولکلور (Folklore) دارد که به آن خرافه می‌گویند. این باورهای خرافی «جزو لا ینفکّ همه‌ی تمدن‌ها است، چه تمدّن‌های پیشرفته و به اصطلاح مدرن امروز و چه تمدّن‌های بدوی و حاشیه‌ای» (امیری خراسانی، ۱۳۸۲: ۲). نظرهای زیادی مبنی بر منشأ تابوها بیان شده است؛ اگرچه فروید می‌گوید: «محرمات تابویی بر هیچ دلیلی مبتنی نیستند و منشأ آنها مجهول است»(فروید، ۱۳۴۹: ۲۷)، اما برای ما روشن است که این تابوها به طور معمول از جامعه و عرف برمی‌خیزند، زیرا برخی رفتارهای یک فرد می‌تواند مشکل‌ساز یا گزنده و آسیب‌زننده باشد. اما برخی تابوها بر پایه‌ی باورهای جادویی و قدرت‌های ماورائی نهاده شده‌اند. همچنین «گاه تعبیر و تفسیرهای پیشینیان از وقایع طبیعی یا حوادث زندگی، باعث پدید آمدن آنها شده است»(صرفی، ۱۳۸۳: ۱۰۵). کارل گوستاو یونگ نیز درباره‌ی منشأ باورهای خرافی می‌گوید:

بسیاری از مردم متمدّن دربارهٔ مفهوم درخت کریسمس و یا تخم‌مرغ عید پاک چیزی نمی‌دانند. واقعیّت این است که آنان به کارهایی دست می‌زنند که از معنی و مفهوم آن سردرنمی‌آورند. من بر این باورم که بسیاری از این امور بر روال معروف و عادت انجام می‌گیرد و سال‌های سال همچنان ادامه می‌یابد تا اینکه یک نفر پیدا می‌شود و علّت انجام این کارها را می‌پرسد. (یونگ، ۱۳۸۳ : ۱۱۶)

دلایل خوبی برای گذاشتن تابوها وجود دارد. قوانین بر ضدّ زِنایِ با محارم کاملا معنادار است. البته در جایی که تشریفات مذهبی به میان می‌آید، انگیزه‌ها و دلایل پنهان می‌شوند و معنا و مفهوم اصلی تابو جای خود را به اعمال نمادین می‌دهد. تابوی ریخت و پاش کردن نمک را فرض کنید. نمک برای بدن بسیار مفید است؛ همچنین باعث ماندگاری و خوشمزگی بیشتر غذا می‌شود و زمانی بسیار گران و ارزشمند بوده است. پس حیف کردن و هدر دادن آن فاجعه به حساب می‌آمده است. همین دلیل می‌تواند جای خود را به داستان یا اسطوره‌ای بدهد. ناگفته نماند که نقش جهل و نادانی جامعه در گسترش این باورها بسیار پررنگ است (رک: پور الخاص و نجفی، ۱۳۹۲: ۳۸).

شکستن تابوها در باور مردم، ناخوشی، مریضی و بلا می‌آورد. نبش قبر، لمس جنازه و ... . حتی واژه‌ی بدشانسی، گونه‌ای نگرش تابویی در خود دارد. زیرا در باور مردم شکستن بعضی تابوها بدشانسی می‌آورد(رک: هدایت، ۱۳۴۲: دیباچه). راه‌هایی برای از بین بردن و پاک‌کردنِ تابو نیز وجود داشته است. مثلا قربانی کردن گوسفندان در عروسی و دیگر مجلس‌ها، با این انگیزه که بلای تابوهای شکسته شده توسط عروس و داماد را پاک و بی‌اثر کند. در جوامع آنگونی آفریقای جنوبی، به کار بردن اسم پدرشوهر یا حتی گفتن کلماتی که سیلاب‌های(Syllable) شبیه به آن اسم دارد تابوست که از طریق انداختن آب دهان بر زمین پاک می‌شود(Allan & Burridge, 2006: 6). گفتن اسمی که تابوست به معنی توهین به صاحب اسم است که گوینده‌ی آن مجازات می‌شود. این مجازات می‌توانسته دلجویی از طرف از راه مناسک دینی باشد و یا دادن هدیه و خوشحال کردن او(Holzknetch, 1988: 45)

تابوها همیشه تابو نمی‌مانند. شاید برای جامعه‌ای خوردنِ گوشت گاو تابو باشد، حال آنکه از نظر فردی از جامعه‌ی دیگر تابو نباشد. تابوها ممکن است با گذر زمان کنار گذاشته شوند و تابو بودن خود را از دست بدهند. مثلاً در قدیم مکتب رفتن و درس‌خواندن یک زن تابویی بوده است که امروزه به هیچ وجه وجود ندارد و یا بسیار کمرنگ شده است.

ادبیات مکتوب، به عنوان منابع ارزشمند باقی‌مانده از جوامع گذشته که تجلّی‌گاه فرهنگ مردم آن دوره است، می‌تواند ما را در بررسی و شناخت تابوها و باورهای خرافیِ مردمِ گذشته یاری کند. «گاهی مطالعهٔ آثار بازماندهٔ فرهنگ عامّه، چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعهٔ عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتوی به زندگانی اجتماعی آن روزگار بیفکند.» (محجوب، ۱۳۸۲ : ۶۸). نمونه‌های فراوانی از این باورها را در دو اثر ***گلستان*** و ***کلیله و دمنه*** می‌توان یافت که دراین مقاله ضمن معرفی مختصر هرکدام از تابوها و ذکر چند مثال، تمرکز بیشتری روی تابوهای رفتاری در دو اثر مذکور می‌شود و با استفاده از شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱-۱- پیشینه‌ی تحقیق

تا کنون با جستجوی نگارنده، پژوهشی در این زمینه انجام نشده است.اگرچه تابو و تابوشکنی در آثار دیگر ادب فارسی بررسی شده‌اند، اما هیچکدام به ***کلیله و دمنه*** و ***گلستان*** نپرداخته‌اند. از این آثار می‌توان کتاب ***توتم و تابو در شاهنامه*** به قلم فاطمه توسّل پناهی و مقاله‌ای با عنوان « آشنایی با تابو شکنی ادبی و سیر آن در ادبیات کلاسیک فارسی» نوشته‌ی پارسا یعقوبی اشاره کرد.

۲- تعریف و دسته‌بندی تابوها

اصل واژه‌ی تابو از زبان پولینزی وارد زبان انگلیسی شده است. در واژه‌نامه‌ی تطبیقی مائوری-پولینزیایی(Maori-Polynesian) ذیل واژه‌ی تابو(Tapu) چنین آمده است: « منع شده. در دو معنی به کار می‌رود: ۱.مقدس، الهی، دارای حریم مقدس ... ۲. بی‌حرمت و آلوده شدنِ یک فرد عادی که رئیس یا پادشاه و یا چیزی که تابو شده است را لمس می‌کند و یا وارد مکان ممنوعه‌ای می‌شود و یا مرده‌ای را لمس می‌کند. جنگجویی که عفت و پاکدامنی را زیر پا می‌گذارد. کسی که زنی را در دوران قاعدگی لمس می‌کند»(Tregear, 1891: 472). این تعریف، گفته‌ی والری (Valeri) را تأیید می‌کند. وی می‌گوید: «انسان‌های بدوی نمی‌دانسته‌اند که چه اموری به خدا و چه اموری به دنیا متعلق است و بین تقدس و آلودگی سردرگم بوده‌اند. برای همین تمام این امور را در زیر یک عنوان، یعنی «خطر» (که منظور همان تابوست) قرار داده‌اند.»(Valeri, 2000: 43)

از نظر ریشه‌شناسی(Etymology) شاید متقاعدکننده‌ترین تعریف، از ادوارد شورتلند(Edward Shortland) ارائه شده باشد. از نظر وی واژه‌ی تابو(Tapu)، از دو جز ta به معنی علامت و نشانه‌گذاری کردن و pu، قیدی که نشانه‌ی شدت است تشکیل شده و واژه‌ی تابو به معنای «کاملا علامت‌گذاری شده» است و چون مکان‌های مقدس را برای اطلاع مردم علامت‌گذاری می‌کرده‌اند، ازین واژه استفاده می‌کرده‌اند (Steiner, 1967: 32).

اولین باری که اصطلاح تابو مورد توجه اروپاییان قرار گرفت، در سفرهایی بود که به منظور بررسی و آشنایی فرهنگ پولینزیایی به آن منطقه می‌کردند؛ کاشفانی مثل کاپتان کوک(Cook)(۱۷۷۹-۱۷۲۸م)، جیمز کینگ(James King)(۱۷۸۴-۱۷۵۰م) و مبلغان مذهبی مانند ویلیام الیس(William Ellis)(۱۸۷۲-۱۷۹۴م) (Lambek,

2001: 15429). جیمز کینگ در جلد سوم سفرنامه‌ی خود و کاپتان کوک می‌نویسد: «تابو واژه‌ای بود که ما در طول مدت اقامتمان دائما از زبان ساکنان آن جزیره می‌شنیدیم و امری پرقدرت و گسترده به نظر می‌رسد... که این امر حتی حریم خصوصی بیشتری به ما می‌داد. اگرچه به درخواست ما، مردها با آذوقه و تجهیزات روبروی محل سکونت ما می‌آمدند، اما تلاشهای ما برای نزدیک کردنِ بانوان بی‌فایده بود.» (Cook & King, 1784: 10).

تابوها می‌تواند برخاسته از فشار و محدودیت‌های اجتماعی باشد بر رفتار شخصی در جایی که می‌تواند باعث ناراحتی، آسیب رسانی یا صدمه شود. (Allan & Burridge, 2006: 2). انرژی‌های بدنی و یا روح یک فرد می‌تواند او را در مخاطره‌ای فیزیکی، اخلاقی یا متافیزیکی قرار بدهد و ممکن است بقیه را نیز دچار کند. تخلف و شکستن تابوها ممکن است منجر به مریضی یا مرگ، همچنین با شدت کمتری باعث تنبیه، زندانی شدن و یا طرد شدن از جامعه شود. شخصی که تابویی را لمس می‌کرد، خود تابو می‌شد و این به دو معنی است. اول این که شخص تابو شده باید مراقب اعمال خود می‌بود. مثلا نباید با دست خود غذا می‌خورد و جایی را لمس می‌کرد، زیرا براساس باور تابویی باعث مریضی یا مرگ وی می‌شد. دوم این که خود او نیز برای دیگران می‌توانست خطرناک باشد و به همین دلیل دیگران نیز نباید او را لمس می‌کردند (Racliff-Brown, 1951: 133).

تابوها به دلیل فراگیر بودن، به اکثر ابعاد زندگی راه پیدا کرده‌اند. همین امر احساس نیاز به طبقه بنده تابوها را تشدید کرد. اولین کسی که بیشترین اصرار و تاکید را بر طبقه‌بندی تابوها داشت، کلود لوی استروس(Claude Lévi-Strauss) فرانسوی بود که باعث آشکار شدن انواع گوناگون تابوها و منجر به شناخت بهتر آنها شد (Lambek, 2001: 15429). طبیعی است که این طبقه‌بندی حتمی نیست و ممکن است برخی تابوها –مثلا پادشاه- را بتوان از چند جنبه بررسی کرد. اکنون به دسته‌بندی و معرفی برخی از انواع تابوها می‌پردازیم.

۲-۱- تابوهای زبانی

تابوهای زبانی، کلمات، جلمات، اسامی و ... هستند که به اعتقاد برخی اقوام، بر زبان آوردن آنها و حتی گفتن کلماتی بر وزن یا دارای سیلاب‌های مشابه آنها، منع شده است. برای

مثال یکی از سنت‌هایی که در قبایل استرالیایی دیده شده است، ممنوعیت و تابو بودنِ ذکرِ نامِ مردگان است و علت را این میدانستند که ممکن است روحِ نام‌برده را بیدار کند و به سراغ شخص نام‌برنده بیاید (Frazer, 1980: 350-349). برخی اندام‌های بدن نیز از نظر زبانی جنبه‌ی تابویی دارند و از اشاره‌ی مستقیمِ زبانی به آنها پرهیز می‌شود؛ در عوض، مواقعی که نیاز به اشاره به آنها وجود دارد به طور غیر مستقیم با استفاده از تشبیه، استعاره، گفتن معادل آن واژه به زبان دیگر و یا کاربرد اصطلاح علمی و پزشکی به جای خود واژه که به گونه‌ای مودبانه‌تر نیز به نظر می‌رسد، از آنها سخن گفته می‌شود. از نظر زبانشناسی اجتماعی، زبان به گونه‌های متفاوتی تحت تاثیر اطراف خود قرار می‌گیرد و یا بر آن اثر می‌گذارد. نظریه‌ی سایپر-ورف(Sipar-Whorf) با این امکان سر و کار دارد که بینش و دیدگاه انسان در مورد محیط پیرامون خویش در زبان نمود پیدا می‌کند. جنبه‌ای ازین نظریه بر تاثیر جامعه و محیط پیرامون بر زبان و شیوه‌ی بازتاب محیط پیرامون روی زبان است. مانند عربها که چندین واژه برای شتر دارند که نشان‌دهنده‌ی اهمیت شتر برای آنهاست(ترادگیل، ۱۳۷۶: ۳۵) و یا برای ما فارسی زبانان که چندین واژه برای پارچه داریم. یکی از شیوه‌های این تاثیر، تابوست. تابو و سانسور کردن، انگیزه‌ای برای تغییر در زبان ایجاد می‌کند. ایجاد اصطلاحاتی خلاقانه و یا معنی جدید برای اصطلاحات قدیمی که باعث می‌شود واژه‌ی سانسور شده متروکه شود. هم‌چنین این عمل مجازها و استعاره‌های زبانی را افزایش می‌دهد. پس از این منظر تابو می‌تواند برای زبان مفید باشد و ذهن نویسندگان و شاعران و سخنوران به یک زبان را وادار به خلق تشبیه و استعاره و مجاز تازه‌ای کند، چه بسا این عمل به زیبایی سخن و اثرشان بیافزاید. این تابوها شامل چند نوع می‌شوند:

۲-۱-۱- مرگ

وقتی به جای خطرناکی میرویم، به سفری پر مخاطره، به خانواده می‌گوییم: اگر اتفاقی برای من افتاد... . این اشارات غیرمستقیم به مرگ در تمام زبان‌های دنیا فراوان یافت می‌شود و حتی به وسایل و اسبابی که مربوط به مرگ نیز تعلق دارد؛ مثل تابوت که نمونه‌ای از آن را در تاریخ بیهقی می‌بینیم، هنگامی که از پادشاه شدن مسعود و به دار کشیدنِ حسنکِ وزیر می‌نویسد: «لاجرم چون سلطان پادشاه شد، این مرد بر مرکب

چوبین نشست.»(بیهقی، ۱۳۹۲: ۲۲۷/۱) که مرکب چوبین ترکیب استعاری‌ای از تابوت است.

اشعار و نوشته‌های روی سنگ قبرها که به فوت و مرگ اشاره‌های غیر مستقیم دارند نیز این حقیقت را بازگو می‌کنند، مانند: «به دیار باقی شتافت»، «گلچین روزگار او را چید»، «بهره‌اش از دنیا تمام شد»، «گل عمرش پژمرد» و ... .

واژه‌ی Cemetery در زبان انگلیسی ریشه‌ی یونانی دارد که از Koimoterion گرفته شده است به معنی محل خوابیدن(Allan & Burridge, 2006: 5) . گویی ترجیح می‌داده‌اند که آنها را آرمیده بدانند، نه مرده. از همین روست «به خواب ابدی فرو رفت»، «خوابید و دیگر بیدار نشد». شباهت مرده و فرد خوابیده در این است که انسان هنگام خواب روح از بدنش جدا می‌شود.

در ایام باستان، مردگان را با تمامی وسایل زندگی دفن می‌کرده‌اند. ارتباط این امر را در به کار گیری واژه‌ی «رحلت کردن» به جای مردن درمی‌یابیم؛ زیرا وسایل داخل قبر، وسایل مورد استفاده در سفر هم بوده است.

۲-۱-۲- کلام مؤدبانه و بی‌ادبانه

تابوهای زبانی همچنین باعث تقسیم‌بندی زبان به مؤدبانه و بی‌ادبانه شده‌اند. رفتار مؤدبانه در بین گروه‌های انسانی متفاوت است و چون کوچک‌ترین گروه انسانی می‌تواند از دو نفر تشکیل یافته باشد، پس با گستره‌ای ازین تفاوت‌ها روبرو هستیم. این تقسیم‌بندی بستگی به بافت، زمان و مکانِ و حساسیّت ما نسبت به بافت کلام دارد(Jay, 2009: 154). برای مثال ضمیر «تو» در زبان فارسی، هنگامی که برای خطاب کردن فردی بزرگتر از خود به کار می‌رود، نوعی واژه‌ی بی‌ادبانه محسوب می‌شود، برای همین از ضمیر جمع «شما» استفاده می‌کنیم؛ اما همین واژه برای خطاب کردن دوست صمیمی خود بسیار مناسب است، در صورتی که واژه‌ی «شما» در این بافت ممکن است کمی عجیب و غریب به نظر برسد. برای شکستن تابوی کلام بی‌ادبانه جملاتی چون «عذر می‌خواهم»، «ببخشید» و... استفاده می‌شود تا قدری از بی‌احترامی ایجاد شده از شکستن تابو کم شود.

۲-۱-۳- امراض و بیماری‌ها

بلاها، امراض و بیماری‌ها نوع دیگری از تابوهایی هستند که در حرف زدن خود به گونه‌ای غیر مستقیم به آن اشاره می‌کنیم و یا سعی داریم با به کار بردن عباراتی، نیروی تابویی آن را خنثی کنیم؛ زیرا بنای این تابوها نیز بر این است که نام بردنِ آنها ممکن است شخصِ گوینده و یا اطرافیان و حتی مخاطب حرف را نیز مبتلا کند. مثلا هرگاه حرف از بیماری زده می‌شود، جمله‌ی «دور از جون» یا «زبونم لال» بعد یا قبل آن به کار میرود و یا . در تاریخ بیهقی می‌بینیم که نشاط نکردن و شراب نخوردن در مجلس برای مدت طولانی، وجهه‌ی خوبی نداشته است؛ از همین رو همیشه به سلطان یادآوری می‌کردند که «پنج شش ماه گذشت تا خداوند نشاطِ شراب نکرده است و اگر عذری بود گذشت و کارها برمراد است، اگر رایِ بزرگِ خداوند بیند، نشاط فرماید.»(بیهقی، ۱۳۹۲: ۴۱/۱). علت این اصرار بر بازگشتن به شراب خوری به تابوی بیماری باز می‌گردد: « امیر محمد روزی دو سه چون متحیری و غمناکی می‌بود، چون نان می‌بخوردمی، قوم را بازگردانیدی. سوم روز احمدِ ارسلان گفت: زندگانی خداوند درازباد، آنچه تقدیر است ناچار بباشد، در غمناک بودن بس فایده نیست؛ خداوند بر سر شراب و نشاط باز شود که ما بندگان می‌ترسیم که او را سودا غلبه کند فالعیاذ بالله و علّتی آرد.»(بیهقی، ۱۳۹۲: ۵/۱) که دراین‌جا العیاذ بالله گواهی بر تابو بودن غلبه‌ی سودا و پدید آمدنِ علّت دارد.

بیماری سفلیس(Syphilis) نمونه‌ی خوبی برای این نوع تابوست. «هیچ کشوری شروع این بیماری را از خود نمی‌دانست و همیشه مهاجران و مسافران از کشورهای دیگر را برای شیوع و گسترش این بیماری سرزنش می‌کرد. تابویی که این بیماری را احاطه می‌کرده است چنان قوی بوده است که نام‌های فراوانی برای این بیماری بوجود آورده است. مثلا در انگلیس قرن ۱۶، این بیماری با نام سوزن اسپانیایی (Spanish needle)، آبله‌ی اسپانیایی(Spanish pox) ، لکه‌ی اسپانیایی(Spanish pip) ، خال اسپانیایی(Spanish gout) شناخته می‌شد که منعکس کننده‌ی موقعیت اسپانیا به عنوان دشمن شماره‌ی یک انگلیس است»(Allan & Burridge, 2006: 206)

۲-۱-۴- رئیس قبیله و پادشاه (جنبه‌ی زبانی)

رئیس قبیله و پادشاه برای اقوام ابتدایی بسیار مقدس بوده‌اند. کیومرث در اساطیر ایرانی و شاهنامه اولین انسان و نخستین پادشاه معرفی شده است.(فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۱) (اوستا،

۱۳۸۵ ج۱: ۴۲۵-۴۲۳) در باورهای دینی نیز حضرت آدم نخستین انسانِ و پیامبر معرفی شده است. ازین مقایسه به نزدیکی و حتی برابری مقام پادشاه و پیامبر می‌توان پی برد. جنبه‌ی زبانی این تابو می‌تواند اشاره‌های غیر مستقیم و به کار بردن والاترین و بهترین واژه‌ها برای خطاب کردن پادشاه یا رئیس قبیله باشد. ترکیباتی مانند رکاب عالی، درگاهِ عالی، فرمان عالی، شمشیر عالی، رایِ عالی، اعلی‌حضرت و ... . باز هم در تاریخ بیهقی نمونه‌های فراوانی می‌بینیم. «بنده را صلاحِ کارِ خداوند باید، نباید که صورت بندد که بنده به تعصّب می‌گوید [و] بنده‌یی را از بندگان درگاه عالی نمی‌تواند دید.»(بیهقی، ۱۳۹۲: ۴۶۴/۲). ترکیب «لشگرِ پیروز» و «لشگر منصور» برای خطاب کردن ارتش و سپاه نزد پادشاه به کار می‌رفته است، حتی اگر آن لشگر در جنگی شکست خورده باشد.

اسم یک فرد بخشی جدا نشدنی از هویت اوست و به گونه‌ای جوهره‌ی شخصیت فرد است و وسیله‌ای است که با آن به دیگران شناسانده می‌شود؛ ازین رو توهین به اسم کسی گویی توهین به هویت و شخصیت یک فرد است. بر این اساس در برخی فرهنگ‌ها اسم پادشاه و روحانیون مذهبی و افراد مهم نیز تابوست و از بردنِ نامِ آنها به طور مستقیم خودداری می‌شده است. شاه مهم‌ترین و برجسته‌ترینِ آنهاست. القابی مانند اعلی‌حضرت، حضرت عالی و مانند اینها به خاطر تابو بودن اسم شاه به کار می‌رفته است. «هرگاه شاهزاده‌ای در کشور کامبوج به تخت پادشاهی می‌نشسته است، دیگر او را با اسم خودش صدا نمی‌زدند؛ و اگر آن کلمه، واژه‌ای متداول در زبانشان می‌بود، آن واژه را عوض می‌کردند»(Frazer, 1980: 376).

۲-۲- تابوهای رفتاری

گستردگی تابوها نه تنها در بُعد زبانی، بلکه در بُعدِ رفتاری نیز محسوس‌اند. البته بین تابوهای رفتاری و زبانی ارتباط جالبی وجود دارد. این ارتباط که علمی نیز هست، نشان می‌دهد که تابوهای رفتاری باعث به‌وجود آمدن تابوهای زبانی می‌شود(Fairman, 2009: 28). مثلا ممکن است از عمل یا رفتاری را دوست نداشته باشیم. این امر باعث می‌شود هنگام سخن گفتن، به طور غیر مستقیم به آن اشاره کنیم و یا واژه‌ی دیگری را به کار ببریم. پس می‌توان تابوهای رفتاری را مقدم بر تابوهای زبانی دانست.

تابوهای رفتاری شامل انجام ندادن کاری خاص و یا آداب و رسوم خاصی در برابر شخص مهم و یا مکانی مقدس است؛ یعنی ممنوعیت‌های رفتاری در برابر افراد، مکان‌ها و موقعیت‌هایی که ممکن است انجام دادنِ آنها باعث بدشگونی، بلا، دردسر، مریضی و مرگ شود. به عنوان نمونه می‌توان به نظام برده‌داری در آمریکای ۱۹۶۰ اشاره کرد. در آن زمان، صاحب برای برده، تابویی بزرگ تلقی می‌شده است که باعث به‌وجود آمدن آداب خاصی برای بردگان شده بود؛ مثل ممنوعیت غذاخوردنِ برده برسر یک میز با ارباب، ایستاده ماندن در محضر ارباب، گفتن «بله قربان» به جای «بله» و بسیاری آداب دیگر که امروزه کمتر اثری از آن می‌توان دید. هم‌چنین در برخی جوامع، تماسِ بدنی با زن قاعده را تابو می‌دانستند، براین اعتقاد که مرد را آلوده می‌کند.از همین رو برخی یهودی‌های ارتدکس از وسایل نقلیه‌ی عمومی استفاده نمی‌کنند، زیرا از این نگرانند که ممکن است زنِ قاعده‌ای قبلا آن‌جا نشسته باشد(Allan & Burridge, 2006: 5).

این تابوها در رفتار اقوام کهن بیشتر و به گونه‌ای عجیب و غریب‌تر به چشم می‌خورد. در آداب و رسوم «دایاک»ها (Dayak)، مراسمی برای آشتی با دشمن بعد از تاخ و تاز و کشتار وجود داشته که بعد از جنگ سر دشمن را با خود می‌آورده‌اند و به او انواع مهربانی‌ها را روا میداشته‌اند، زیرا باور براین بوده که اگر این کار صورت نگیرد، برایشان شومی به بار می‌آورد(رک: فروید ۱۳۴۹: ۴۴). این امر به این خاطر است که این اعتقادات با پیشرفت بشر و سلطه‌ی علم بر بسیاری از ابعاد زندگی بشر، از بین رفته و یا جنبه‌ی جادوگونه و خرافی خود را از دست داده است.

۲-۲-۱- پادشاه و رئیس قبیله (جنبه‌ی رفتاری)

اقوام بدوی خود را از پادشاه و رئیس دور نگه می‌داشته‌اند، زیرا برا این باور بوده‌اند که آنها دارای قدرت جادویی خطرناکی هستند و مانند یک بار الکتریکی در اثر تماس جریان پیدا می‌کنند و باعث مرگ می‌شوند. به گفته‌ی فریزر «شخصی که دارای فرهِ ایزدی است، منبع رحمت و هم‌چنین خطر است و نه تنها باید محافظت بشود، بلکه باید خود را نیز در برابر او مصون داشت. ...فرهِ این شخص مانند آتش است که اگر مهار شود دارای رحمتی ابدی است، اما اگر نابه‌جا لمس شود و یا جلوی آن گرفته نشود، هرچیزی را که لمس کند، نابود خواهد کرد»(Frazer, 1980: 133). بازتاب این اندیشه را می‌توان در«داستانِ خرّه‌نماه با بهرام‌گور» در مرزبان نامه مشاهده کرد که در آن به باور خرّه‌نماه،

چوپانی پیر، رضایت و عدم رضایت پادشاه از مردم خود در افزایش و کاهش شیردهی گوسفندان تاثیر می‌گذارد(رک: وراوینی، ۱۳۹۰: ۶۵-۵۹).

برای دوری از خطرات تابو و تابو شکنی تشریفاتی نیز درست کرده‌اند. مثلا اقوام «نوبا»ی(Noba) آفریقای شرقی معتقدند اگر وارد خانه‌ی پادشاه شوند، خواهند مرد؛ مگر این‌که با شانه‌ی چپ وارد شوند و پادشاه هنگام ملاقات با او دست خود را بر شانه‌ی چپ او بگذارد. اگر پادشاه به میل خود این لمس را انجام داده باشد، لمسی شفابخش محسوب می‌شود. اما اگر پادشاه از انجام آن لمس در خود احساس ناراحتی یا گناه کند، آن لمس خطرناک است(رک: فروید ۱۳۴۹: ۴۸). جای تعجب نیست اگر جداسازی افراد خطرناک مانند سرکردگان و روحانیان و محصور کردنشان با دیواری که آنان را از دسترس سایرین خارج سازد، احساس می‌شده است.

نمونه‌هایی درباره‌ی قدرت و بارِ جادویی شخص پادشاه در ادبیات فارسی کمتر دیده می‌شود. این منع شدن‌ها بیشتر به تلوّن و بی ثباتی رفتار پادشاه، تام الاختیار بودنِ پادشاه در عقوبت و پاداش، امکان رنجیده شدنِ شاه با کوچکترین رفتار یا سخن و مواردی ازین‌گونه اشاره دارد.

۲-۲-۲- تابوهای غذایی

از گذشته‌های دور تا امروز، تأمین غذا و خوراک از اولین و اساسی‌ترین نیازهای بشر بوده است. زیرا انسان بدون غذا نمی‌تواند فعالیت داشته باشد. همین اهمیت منجر به پدید آمدنِ تابوهایی پیرامون غذا و مواد غذایی شده است. البته دیدگاه‌های متفاوتی در این باره وجود دارد. تابوی خوردن و نوشیدن در زمان‌های باستانی جنبه‌ی خاصی داشته است. در باور آنها روح می‌توانسته است هنگام خوردن و نوشیدن از راه دهان فرار کند و یا توسط جادویِ دشمن از بدن استخراج شود (Frazer, 1980: 116)، که این امر بسیار مخاطره آمیز بوده است؛ زیرا روح‌های سرگردان می‌توانسته‌اند وارد بدن شخص دیگری شوند. از همین رو بوده که هیچ‌کس اجازه‌ی دیدنِ غذاخوردنِ پادشاه را نداشته است (Frazer, 1980: 117).

تابوی مقدس بودن برخی مواد غذایی از جمله نمک در فرهنگ ما فراوان به چشم می‌خورد. این تابو باعث به وجود آمدن واژه‌ها و ترکیبات و کنایه‌هایی که نشانگر فرهنگی

خاص هستند، شده است. از جمله: نمک‌گیر کردنِ کسی، بشکند دستی که نمک ندارد و... . دلایل خوبی نیز برای تابو بودن نمک وجود داشته است. اول این‌که برای بدن بسیار مفید است؛ همچنین باعث ماندگاری و خوشمزگی بیشتر غذا می‌شود(هرچه بگندد نمکش می‌زنند...) و زمانی نمادِ پاکی و بسیار گران و ارزشمند بوده است. پس حیف کردن و هدر دادن آن فاجعه به حساب می‌آمده است. از همین رو تبدیل به تابویی خاص شده است.

تابوی غذا در اسطوره و دین نیز به چشم می‌خورد. واضح‌ترینِ نمونه‌ی دینی آن خوردنِ میوه‌ی ممنوعه توسط حضرت آدم و حوا است. هم‌چنین در اساطیر یونان، هنگامی که هادس(Hades)، برادر زئوس و پادشاه دنیای زیرین(دنیای مردگان)، پرسفونه(Persephone)، دختر زئوس، را با خود به دنیای زیرین (Underworld) می‌برد، در حالی که پرسفونه آگاهی ندارد، هادس او اناری میدهد تا به واسطه‌ی خوردنِ این انار تعلقی به دنیای زیرین پیدا کند و نتواند برای همیشه این دنیا را ترک کند(Rosenberg, 1992: 19-20)، که ازین میوه نیز می‌توان به عنوان میوه‌ی ممنوعه نام برد.

۲-۲-۳-تابوهای جنسی

از جمله‌ی این تابوها می‌توان به زنای محارم، اندام‌های جنسی و ... اشاره کرد. این تابوها در جوامع باستانی و اسطوره‌ای بیشتر دیده می‌شود، مخصوصا در اسطوره‌های مربوط به پیدایش دنیا (Holden, 2000: 131). این امر در میان مصریان باستان به صورت ازدواج‌های خانوادگی وجود داشته است(Scheidel, 2005: 94). به قول فروید: « بی‌شک ما نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که این آدمخوارانِ مفلوک و عریان، به یک نوع اصول اخلاقی جنسی، نظیر آنچه در میان ما وجود دارد، پای‌بند باشند و یا بر غرایز جنسی خود، قیود سختی تحمیل کنند.»(فروید، ۱۳۴۹: ۱۲). زنای محارم در پرندگان نیز بررسی شده که نتایج جالبی را به همراه داشته است. «اگر پرنده‌ی نر، با اعضای خانواده‌ی خود جفت‌گیری کند و فرزندانشان نیز همین را ادامه دهند، در چند نسل بعد، عمر پرندگان بسیار کاهش می‌یابد و به سرعت می‌میرند(Bateson, 2005: 25).

اکنون با تکیه بر مقدمات و تعاریفی که ذکر شد، دو اثر بررسی و واکاوی می‌شوند تا وجوه اشتراک و تمایزشان مشخص شوند. هم‌چنین برای درک بهتر، نمونه‌هایی از دیگر متون نثر، مانند تاریخ بیهقی نیز استفاده شده است.

۲-۳- کلیله و دمنه

کلیله و دمنه کتابی است که گنجینه‌ی گسترده‌ای از حال و هوای جامعه‌ی انسانی را در خود دارد، «از جمله باب برزویه‌ی طبیب است که به قول ابوریحان، عبدالله‌بن مقفع مانوی آن را از خود افزوده است تا در دین تشکیک کند، امّا جز این در باب و باب‌های دیگر انتقادات اجتماعی و فرهنگی بسیاری مندرج است»(شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۷). درباره‌ی اصل و منشأ این کتاب نیز بحث‌های فراوانی شده است. اما اتفاق نظر بر این است که اصل این کتاب هندی است و ابن ندیم(م ۳۸۵ ه.ق) در الفهرست خود این کتاب را در کنار کتاب‌های افسانه‌ای هندی نام می‌برد(رک: محجوب، ۱۳۴۹: ۱۰).

همان‌طور که گفتیم، تابوهای آداب و رفتاری خاصی در برابر پادشاه وجود داشته است و این امر به دلیل تابو بودنِ شخصِ پادشاه است. همچنین «در ***کلیله و دمنه*** محور حکومت، حاکم است و نویسنده از بالا به پایین (حاکم-مردم) به حکومت نگریسته است؛» (ذبیح نیا عمران و سنگکی، ۱۳۹۱: ۱۹۹)؛ پس پادشاه در این اثر از اهمیت بالایی برخوردار است. در باب شیر و گاو می‌خوانیم : « و در حوالی آن مرغزار شیری بود و با او وحوش و سباع بسیار، همه در متابعت و فرمان او، و او جُوان و رعنا و مستبدّ به رای خویش»(منشی، ۱۳۸۹: ۶۱). که این مستبدّ به رایِ خویش بودنِ پادشاه باعث می‌شد تا « کسی را نرسد که در آن باب چیزی گفتی که پادشاهانِ بزرگ آن فرمایند که ایشان را خوشتر آید و نرسد خدمتکاران ایشان را که اعتراض کنند و خاموشی بهتر با ایشان، هرکسی را که قضا به‌کار باشد»(بیهقی، ۱۳۹۲: ۴۲۱/۲)

در صفحه‌ی بعد، گونه‌ای از رعایت تابوی اندام‌های جنسی را می‌بینیم. در جایی که کلیله برای دمنه داستان «بوزینه»ای را تعریف می‌کند که به دلیل آشنا نبودن به نجّاری و تقلید صرف از صاحبش، به خود آسیب وارد می‌کند.(رک: منشی، ۱۳۸۹: ۶۲) در این داستان واژه‌ی « اُنثَیَین» استفاده شده است که برای رعایت تابو و عدم تابوشکنی آن را به زبان عربی به کار برده است.

در ادامه‌ی داستان کلیله بارها به دمنه هشدار می‌دهد و به هر دلیلی می‌خواهد او را از تصمیمی که مبنی بر نزدیکی به پادشاه است، منصرف کند؛ اما هر سخنی که می‌گوید، دمنه نیز جوابی به او می‌دهد و کار خویش را توجیه می‌کند(رک: منشی، ۱۳۸۹: ۶۷-۶۱) کلیله تقریبا به صراحت تابو بودنِ شاه و ضرورتِ دوری کردن از او را به زبان می‌آورد: «اگر رای تو بر این کار مقرّر است و عزیمت در امضای آن مصمّم باری نیک بر حذر باید بود که بزرگ خطری است. و حکما گویند بر سه کار اقدام ننماید مگر نادان: صحبتِ سلطان و ، چشیدنِ زهر بگمان و، سرّ گفتنِ با زنان. و علما پادشاه را به‌کوهِ بلند تشبیه کنند که درو انواع ِثمار و اصناف معادن باشد لکن مسکن شیر و مار و دیگر موذیات که بَر رفتن در وی دشوار است و مقام کردن میان آن طایفه مخوف»(منشی، ۱۳۸۹: ۶۷-۶۶) هم‌چنین ادامه می‌دهد که: «در سه کار خوض نتوان کرد مگر به رفعتِ همت و قوّت طبع: عملِ سلطان و، بازارگانیِ دریا و، مغالبتِ دشمن. و علما گویند مقام صاحب مروّت به دو موضع ستوده است: در خدمتِ پادشاهِ کامران مکرَّم، یا در میان زهّادِ قانع محترم»(منشی، ۱۳۸۹: ۶۷)

در تاریخ بیهقی فراوان به چشم می‌خورد که به خاطر ترس از نصیحت کردنِ پادشاه دم نمی‌زنند مگر به اصرار خود پادشاه. مسعود پس از خلوت و رایزنی با بونصر به او می‌گوید: «تو در این باب چه می‌گویی؟». بونصر می‌گوید: «هرچه خداوند اندیشیده است، عینِ صوابست و جز این که می‌گوید نشاید کرد.». مسعود می گوید: « به ازین می‌خواهم، بی‌حشمت نصیحت باید کرد و عیب این کارها بازنمود.». بونصر: « زندگانی خداوند درازباد، دارم نصیحتی چند، اما اندیشیدم که دشوار آید که سخنِ تلخ باشد و سخنانی که بنده نصیحت‌آمیز باز نماید، خداوند باشد که با خاصگان خویش بگوید و ایشان را از آن ناخوشی آید و گویند: بونصر را بسنده نیست که نیکو بزیسته باشد؟ دست فرا وزارت و تدبیر کرد!» و پس ازین با اصرار مسعود بالاخره حرف خود را بازگو می‌کند(بیهقی، ۱۳۹۲: ۵۵/۱-۵۴).

در کلیله نیز این امر بازتابِ مشابهی دارد به گونه‌ای که قبل از نصیحت، با آوردن مقدمه‌ای طولانی خلوص نیت خود را به پادشاه عرضه می‌کردند تا مبادا خشم او را شعله‌ور کنند. دمنه پس از سخن گفتن درباره‌ی فواید نصیحت و عمل کردن به آن می‌گوید: « و نیز پوشیده نخواهد ماند که سخنِ من از محضِ شفقت و امانت رود، و از غرض و ریبت منزّه باشد. چه گفته‌اند: الرّائدُ لا یَکذِبُ اهلَه. و بقای کافّه‌ی وحوش به دوام عمرِ ملک باز بسته است. و خردمند و حلال زاده را چاره نباشد از گزاردِ حقّ و تقریرِ صدق، چه هر که

بر پادشاه نصیحتی بپوشاند و، ناتوانی از طبیب پنهان دارد و، اظهارِ درویشی و فاقه بر دوستان جایز نبیند خود را خیانت کرده باشد»(منشی، ۱۳۸۹: ۸۹)

در ادامه‌ی داستانِ این باب، دمنه به پادشاه تقرّب می‌جوید و تابو را می‌شکند و باعث کشته شدنِ گاو می‌شود. در آخر داستان کلیله می‌گوید: « و مرا چون آفتاب روشن است که از ظلمتِ بدکرداری و غدرِ تو پرهیز می‌باید کرد، که صحبتِ اشرار، مایه‌ی شقاوت است و مخالطتِ اخیار، کیمیای سعادت. و مثلِ آن چون بادِ سحری است که اگر بر ریاحین بَزَد نسیم آن به دماغ برساند، و اگر بر پارگین گذرد بوی آن حکایت کند»(منشی، ۱۳۸۹: ۱۲۳) که از منظر تابویی در واقع این رفتار، همان دوری کردن از فردِ تابو شکن است؛ زیرا ممکن است شومیِ او به دیگران نیز سرایت کند. هم‌چنین در پایان باب می‌خوانیم که دمنه به فرمان شیر کشته می‌شود(رک: منشی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)، که می‌توان دمنه را تابو شکنی معرفی کرد که از بدترین عواقبِ تابوشکنی، یعنی مرگ، گریبان‌گیرش شد.

شاید بتوان یکی از دلایل بازتاب فراوان تابوی پادشاه در این کتاب را یکی از مهم‌ترین اهداف نگارش آن دانست، یعنی راهنمایی پادشاه در اداره‌ی مملکت خود؛ و نیز به همین دلیل است که به گفته‌ی بهار «این کتاب از عهد قدیم مورد توجه ملوک و بزرگان ایران و عرب بوده است...»(بهار، ۱۳۸۸: ۲۵۷/۲)

بار دیگر در بابِ «بازجستِ کار دمنه» تابو بودنِ نزدیکی به پادشاه و نصیحت کردنِ او به چشم می‌خورد. اینبار خود دمنه می‌گوید: «و در نصیحتِ پادشاه سلامت طلبیدن و صحبتِ اشرار را دست موزه‌ی سعادت ساختن همچنانست که بر صحیفه‌ی کوثر تعلیق کرده شود و کاهِ بیخته را بادِ صرصر سپرده آید»(منشی، ۱۳۸۹: ۱۳۲)

در بابِ «پادشاه و فنزه» نیز از بی‌ثباتی خلق و خویِ و افراط و تفریط پادشاه در عمل سخن به میان می‌آید. فنزه که پرنده‌ای بود که در جوار پادشاه زندگی می‌کرد و از پادشاه آسیب دید، می‌گوید: «حِقد و آزار در اصل مخوفست، خاصّه که اندر ضمایرِ ملوک مُمَکَّن گردد، که پادشاه در مذهبِ تشفّی صُلب باشد و در دینِ انتقام غالی»(منشی، ۱۳۸۹: ۲۹۴)

در بابِ شیر و شغال، شغال شخصیتی تابو شکن جلوه می‌کند، ازین رو که بی‌پروا رفتارِ پادشاه و زود قضاوت کردنِ او را نقد می‌کند و حرف دلِ خود را می‌زند: « ملک اگر دراین حادثه بر من رحمت فرمود و اعتمادی تازه گردانید از وجهِ تفضّلی بود که آن را نعمتی و

صنیعتی توان خواند، امّا بدین تعجیل که رفت من در مکارم او بدگمان گشتم و از عواطفِ ملکانه نومید شد، چه سوابقِ تربیتِ خویش و سوالفِ خدمتِ مرا بیهوده در معرضِ تضییع و حیِّزِ ابطال آورد به تهمتی حقیر، که اگر ثابت شدی هم خطری نداشت»(منشی، ۱۳۸۹: ۳۲۸). شیر نیز از این‌گونه سخن گفتنِ او تعجب می‌کند و سخنانِ او را «درشت» می‌خواند؛ اما شغال و از حرف و موضع خود کوتاه نمی‌آید و به تابو شکنی ادامه می‌دهد، اما اندکی دلهره و ترس وجودش است، زیرا می‌گوید: « و زینهار تا این حدیث را بر دلیری و بی حرمتی حمل فرموده نیاید...»(منشی، ۱۳۸۹: ۳۲۸)

در بابِ «پادشاه و برهمنان» نیز، هنگامی که پادشاه خواب خود را برای برهمنان تعریف می‌کند، آنها پس از مشورت و هم‌فکری با خود می‌گویند: « در این عهد نزدیکِ دوازده هزار کس از ما بکشته است و امروز بر سرِّ او وقوف یافتیم و سرِ رشته‌ای به دست ما آمد که بدان کینه‌ی خود بتوانیم خواست»(منشی، ۱۳۸۹: ۳۵۲). ازین جمله می‌توان پی برد که برهمنان نیز جرأتِ مخالفت با پادشاه هنگامِ کشتنِ آن «دوازده هزار کس» را نداشته‌اند و این نیز نمودِ تابو بودنِ پادشاه است.

۲-۴- گلستان

سعدی در ***گلستان***-از این جهت که اثری تعلیمی-اخلاقی است- به باید و نبایدهای اجتماعی رنگ تعلیمی داده است. ازین رو تابوها در آن کمتر دیده می‌شوند. بیشتر از تابوها، نهی و امرِ امورِ اخلاقی و آداب معاشرت و ... بازتاب دارد. به گفته‌ی صفا اساس گلستان سعدی بر تهذیب و تربیت بنا شده است(رک: صفا، ۱۳۶۹: ۱۲۱۷). البته تابوهای زبانی به ویژه در باب‌های پنجم(در عشق و جوانی) و ششم(در ضعف و پیری) بسیار یافت می‌شود، اما پرداختن به آنها از حوصله‌ی این مقاله خارج است و سخن به درازا می‌کشد.

همانطور که گفتیم، تابوهای رفتاری در گلستان نسبت به کلیله و دمنه کمتر به چشم می‌خورد. در بابِ اول گلستان مانند کلیله و دمنه، دوری از پادشاه توصیه شده است: « و ازین جا گفته‌اند اصحابِ فِطنت و خبرت که از حدّت و سورتِ پادشاهان بر حذر باید بود...»(سعدی، ۱۳۸۹: ۶۸-۶۷). حکایت دیگری در همان باب نیز در این زمینه آمده است؛ حکایتِ وزیر معزولی که پس از برکنار شدن، پادشاه دوباره او را برای وزارت فرا می‌خواند، اما وزیر موافقت نمی‌کند و پادشاه را به شیری تشبیه می‌کند که اگرچه ممکن است مدتی در سایه‌ی حمایتِ او ایمن بود اما «از بطشِ او هم‌چنان ایمن» نتوان بود(رک:

سعدی، ۱۳۸۹: ۶۹). در ادامه نیز می‌گوید: « افتد که ندیمِ حضرتِ سلطان [را] زر بیاید و باشد که سر برود و حکما گفته‌اند: از تلوّنِ طبع پادشاهان بر حذر باید بود که [وقتی] به سلامتی برنجند و [وقتی] به دشنامی خلعت دهند و [آورده‌اند که] ظرافتِ بسیار هنرِ ندیمان است و عیبِ حکیمان» (سعدی، ۱۳۸۹: ۶۹)

در همین بابِ اول در حکایتی دیگر، بزرجمهر، رایِ سلطان انوشیروان را بر رایِ دیگر رایزنان برمی‌گزیند. وقتی از وی علتش را می‌پرسند، می‌گوید: «به موجبِ آن که [انجامِ] کار معلوم نیست و رایِ همگنان در مشیّت است که صواب آید یا خطا. پس موافقتِ رایِ مَلِک اولی ترست تا اگر خلافِ صواب آید به علّتِ متابعتِ او از معاتبت ایمن باشم»(سعدی، ۱۳۸۹: ۸۱)

۳- نتیجه

واژه‌ی تابو(taboo) دربردارنده‌ی مفهوم گسترده‌ای ست و در تمام جوامع گذشته و حال بشری وجود داشته، دارد و خواهد داشت. این واژه به دو مفهوم مقدس و نجس به کار می‌رود؛ اما در کل نوعی ممنوعیت از برخی اعمال، اشیاء و اشخاص را می‌رساند. تابوها را می‌توان از نظرِ ابعاد مختلفش که در زندگی تاثیر گذاشته طبقه‌بندی نمود. در این طبقه‌بندی می‌توان به مواردی از جمله: تابوهای زبانی، رفتاری اشاره کرد که هرکدام دارای زیر شاخه‌هایی مثل پادشاه،غذایی، جنسی، مرگ، بیماری و ... می‌باشند.

ممکن است جامعه‌ای بر تابوهای رفتاری، تاکید بیشتری نسبت به دیگر اقسام تابو داشته باشد و یا حتی در بین انواع تابوهای رفتاری به گونه‌ی خاصی از آن اهمیت بیشتری بدهد.از این رو ادبیات هر ملّت که عرصه‌ی بازتاب و حتی به چالش کشیدن تابوهای جامعه است نیز تاثیرِ فراوانی پذیرفته است، زیرا ادبیات با دیدی انتقادی و هنجار گریزانه همراه است.

در آخر می‌توان نتیجه گرفت در ***کلیله و دمنه*** و ***گلستان***، به عنوانِ دو اثرِ مهمِ ادبیاتِ فارسی که بازتابِ دقیق‌تر و روشن‌تری از جامعه و باورهای مردم می‌دهند، تابوی شخصِ پادشاه که خودِ این تابو باعثِ به وجود آمدنِ تابوها و آدابِ رفتاری خاص خود شده است، بازتابِ بیشتری نسبت به دیگر تابوها داشته است.

منابع فارسی

۱- امیری خراسانی، احمد(۱۳۸۲). «باورهای خرافی مردم اکراین». ***مطالعات ایرانی***. سال ۳. شماره ۳. صص ۱-۲۲.

۲- ***اوستا*** (۱۳۸۵). گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. ج۱. تهران: انتشارات مروارید.

۳- بهار، محمدتقی (۱۳۸۸). ***سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی***. جلد ۲. تهران: انتشارات زوّار.

۴- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۹۲). ***تاریخ بیهقی***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات مهتاب.

۵- پورالخاص، شکرالـ.. و نجفی، فاطمه (۱۳۹۲). «نقد روانشناختی باورهای خرافی در دیوان فرخی سیستانی و منوچهری دامغانی». ***پژوهش‌های ادبی و بلاغی***. سال ۱. شماره ۲. صص ۳۷-۴۶.

۶- ترادگیل, پیتر (۱۳۷۶). ***زبان شناسی اجتماعی،درآمدی بر زبان و جامعه***. ترجمه‌ی محمد طباطبایی. تهران: نشر آگاه.

۷- توسل پناهی، فاطمه (۱۳۹۱). ***توتم و نابو در شاهنامه***. تهران: نشر ثالث.

۸- ذبیح‌نیا عمران، آسیه و سنگکی، سمیه (۱۳۹۱). «تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان سعدی». ***پژوهشنامه‌ی ادبیات تعلیمی***. سال ۴. شماره ۱۳. صص۱۹۷-۲۳۶.

۹- سعدی، مصلح بن عبدالـ.. (۱۳۸۹). ***گلستان***. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی.

۱۰-شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). ***سبک شناسی نثر***. ویراست ۲. تهران: نشر میترا.

۱۱-صرفی، محمّدرضا (۱۳۸۳). «بازتاب باورهای خرافی در مثنوی». ***ادب و زبان فارسی***. سال ۱۳، شماره ۲۰. صص ۱۰۳-۱۲۸.

۱۲-صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***. تهران: انتشارات فردوس.

۱۳-فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). ***شاهنامه***. به تصحیح جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.

۱۴-فروید, زیگموند (۱۳۴۹). ***توتم و تابو***. ترجمه‌ی محمدعلی خنجی. تهران: کتابخانه طهوری.

۱۵-محجوب، محمد جعفر و ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۳). ***ادبیات عامیانه ی ایران: مجموعه مقالات درباره ی افسانه ها و آداب و رسوم مردم ایران***. تهران: نشر چشمه.

۱۶-ـــــــــــــــــ (۱۳۴۹). ***درباره‌ی کلیله و دمنه***. تهران: انتشارات خوارزمی.

۱۷- منشی، نصرالله (۱۳۸۹). ***کلیله و دمنه***. به تصحیح مجتبی مینوی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۸-وراوینی، سعدالدین (۱۳۹۰). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۱۹-هدایت، صادق(۱۳۴۲). ***نیرنگستان***. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۰-یعقوبی، پارسا (۱۳۸۶). «آشنایی با تابو شکنی ادبی و سیر آن در ادبیات کلاسیک فارسی». ***دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. شماره ۱۸۳. صص ۹۹-۱۱۶.

۲۱-یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰). ***به سوی شناخت ناخودآگاه انسان و سمبولهایش***. ترجمه‌ی حسن اکبریان طبری. تهران: انتشارات دایره.

منابع انگلیسی

22-Allan, K., & Burridge, K. (2006). ***Forbidden Words Taboo and the Censoring of Language***. New York: Cambridge University Press.

23- Bateson, P. (2005). "Inbreeding Avoidance and Incest Taboos". In A. P. Wolf & W. H. Durham (Eds.), ***Inbreeding, Incest, and Incest Taboos***. California, U.S: Stanford University.

24- Cook, J., & King, J. (1784). ***A voyage to the Pacific ocean. Undertaken, by the command of His Majesty, for making discoveries in the Northern hemisphere, to determine the position and extent of the west side of North America; its***

distance from Asia; and the practicability of a northern passage to Europe. Performed under the direction of Captains Cook, Clerke, and Gore, in His Majesty's ships the Resolution and Discovery, in the years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780 (Vol. 3). England

25- Fairman, C. M. (2009). ***F… Word Taboo and Protecting Our First Amendment Liberties***. U.S: Sphinx Publishing.

26- Frazer, S. J. G. (1980). ***Taboo and the Perils of the Soul***. Hong Kong: The MacMillan Press.

27-Holzknecht, Susanne. (1988). **Word Taboo and its Implications for Language Change in the Markham Family of Languages**. *Language and Linguistics in Melanesia* ،*18*(1) ،43-69.

28-Jay, Timothy. (2009). **The Utility and Ubiquity of Taboo Words**. *Prespectives on Psycological Science* ،*4*(2) ،153-161.

29- M.Lambek. (2001). "Taboo". ***Encyclopedia of the Social Behavioral Siences*** (Vol. 9). United Kingdom: Macmillan Publishers.

30- Radcliff-Brown, A. R. (1952). ***Structure and Function in Primitive Society***. U.S: The Free Press Glencoe, Illions.

31- Rosenberg, D. (1992). ***World Mythology An Anthology of the Great Myths and Epics***. U.S: National Textbook Company.

32- Scheidel, W. (2005). "Ancient Egyptian Sibling Marriage and the Westermarck Effect". In A. P. Wolf & W. H. Durham (Eds.), ***Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo***. California, U.S: Stanford University.

33- Steiner, F. (1967). ***Taboo***. London: Penguin Books.

34- Tregear, E. (1891). ***The Maori-Polynesian Comparative Dictionary***. New Zealand: Wellington, N.Z., Lyon and Blair.

35- Valeri, V. (2000). ***The Forest of Taboos Morality, hunting, and identity among the Huaulu of the Moluccas***. London: The University of Wisconsin.

بررسی بازنویسی داستان‌های مرزبان‌نامه

منیرالسادات هاشمی[1]

چکیده

یکی از اهداف بازنویسی متون کهن ادب فارسی برای کودک و نوجوان، آشنا کردن این گروه سنی با ادبیات کهن و آموزش مسایل حکمی و اخلاقی در قالب داستان است. این رویکرد مورد توجه بسیاری از نویسندگان کودک و نوجوان قرار گرفته است. مهدی آذریزدی از نویسندگانی است که بازنویسی از متون کهن بیشترین بخش آثار او را تشکیل می‌دهد و آثار ارزشمندی در این زمینه آفریده است. ساده کردن زبان و تغییر عناصر داستان مورد توجه آذریزدی بوده است. او در بازنویسی‌های خود در زبان و شیوه‌ی بیان برخی از داستان‌ها تغییراتی به وجود آورده است و در برخی از داستان‌ها نیز پیرنگ، درون‌مایه و شخصیت‌های داستان را دست‌خوش تغییر کرده است که حاصل این تغییر و خلاقیت انتقال پیام و درون‌مایه داستان‌ها به کودک و نوجوان با زبانی ساده است. البته تغییر چندانی در زمان و مکان داستان‌ها ایجاد نکرده است. در این پژوهش به بررسی بازنویسی‌های مهدی آذریزدی از داستان‌های مرزبان‌نامه پرداخته‌ایم.

کلیدواژه: ادبیات کودک و نوجوان، بازنویسی، مرزبان‌نامه، مهدی آذریزدی.

۱-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه علامه طباطبایی Monir_hashemi@hotmail.com

۱- مقدمه

ادبیات کودک و نوجوان یکی از انواع ادبی است که در قرن اخیر مورد توجه نویسندگان و شاعران بسیاری قرار گرفته است. ادبیات کودک و نوجوان شامل اشعار، داستان، نمایش و هرآن چیزی است که برای گروه‌های سنی مختلف از کودک تا نوجوان نوشته یا سروده می‌شود.

از اهداف ادبیات کودک و نوجوان، آموزش این گروه سنی و آماده‌سازی آن‌ها برای ورود به جامعه بزرگسالان است. بزرگسالان از طریق داستان‌ها، بسیاری از ارزش‌ها را به کودکان آموزش می‌دهند. بخشی از مطالب نوشته شده برای کودکان و نوجوانان آثاری است که از آثار ادبی کهن ایران زمین چون شاهنامه، کلیله و دمنه، گلستان، مرزبان‌نامه و .... بازنویسی یا بازآفرینی شده‌اند.

نویسندگان این نوع آثار کسانی هستند که با هدفی از پیش تعیین شده برای مخاطب کودک و نوجوان می‌نویسند.(ر.ک. جلالی، ۱۳۸۹: ۲۷). یکی از ویژگی‌های متونی که برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود، ساده نویسی و کاربرد واژه‌های ساده و قابل فهم برای این گروه سنی است که در بازنویسی و بازآفرینی رعایت می‌شود. بازنویسی و بازآفرینی به مثابه‌ی ابزاری برای پیوند دو نسل گذشته و نو است این دو واژه اغلب در کنار هم به کار برده می‌شوند، اما از یکدیگر متمایز هستند و تفاوت‌هایی دارند.«بازنویسی، بازگویی و بازنوشتن اثری است با حفظ ویژگی‌های اثر بدون اندک دخل و تصرف در آن، فقط زبان را ساده‌تر کرده و آن را متناسب با توان خواننده می‌نماید و بازآفرینی نوعی بازنویسی است بر اساس آفرینش مجدد اثری کهن بدون دخل و تصرف در چارچوب و خطوط اصلی اثر. درون‌مایه با نگرش و پرداختی نو عرضه می‌شود» (هاشمی‌نسب؛ ۱۳۷۱: ۴۴) برخی از نویسندگان در بازنویسی بیشتر بر ساده کردن زبان توجه دارند و دنیای کودک را وقعی نمی‌ننهند و تنها به ساده‌نویسی اکتفا می‌کنند. برای نزدیک شدن به دنیای کودکان در داستان‌های بازنویسی شده علاوه بر ساده کردن زبان یک متن کهن، می‌توان تغییراتی را در عناصر داستان ایجاد کرد تا حوادث و اتفاقات داستان برای کودک و نوجوان ملموس و قابل فهم باشد. بازنویسی را به دو بخش بازنویسی ساده و خلاق تقسیم کرده‌اند؛ بازنویسی ساده یعنی اثر کهن را به زبان امروزی درآوردن و بازنویسی خلاق به معنای ساختاری نو به موضوع کهن دادن است؛ به این معنا که نویسنده ارکان موضوعی اثر پیشین را حفظ

کرده و با فضا سازی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و تغییر در محتوا و تفاوت در دیدگاه خود نسبت به اثر پیشین دست به بازنویسی می‌زند. (پایور؛ ۱۳۸۰: ۱۵)

بازنویسی و بازآفرینی متون داستانی کهن برای نسل نو به ویژه کودکان و نوجوانان زمینه را برای آشنایی با آداب و رسوم و فرهنگ گذشته فراهم می‌آورد. «شیوه‌های بازنویسی را به بازنویسی از نظم به نثر، از نثر به نظم، بازنویسی به طریق نمایشنامه و... تقسیم کرده‌اند.» (ر. ک. هاشمی نسب؛ ۱۳۷۱: ۵۱).

در سال‌های اخیر کتاب‌های بسیاری از متون کهن ادب فارسی برای کودکان و نوجوانان بازنویسی و بازآفرینی شده است. یکی از متونی که مورد توجه بسیاری از نویسندگان کودک و نوجوان قرار گرفته مرزبان‌نامه است. مرزبان نامه نوشته مرزبان بن رستم به زبان طبری است که از متون ارزشمند زبان فارسی به شمار می‌آید و نیمه اول قرن هفتم سعدالدین وراوینی آن را از زبان طبری به زبان پارسی دری برگردانده است. مرزبان نامه کتابی تعلیمی تمثیلی است؛ از این رو بازنویسی داستان‌های آن برای کودکان و نوجوانان مناسب به نظر می‌رسد. آثار بسیاری از این متن ارزشمند برای کودکان و نوجوان بازنویسی و بازآفرینی شده است. مانند: قصه‌های شیرین ایرانی اثر محمد شمس، قصه‌های دیروز برای بچه‌های امروز اثر منصوره فرزانه، قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب اثر مهدی آذر یزدی و ...

مهدی آذریزدی (۱۳۰۰-۱۳۸۸ه) از نویسندگانی است که برای کودکان و نوجوانان قلم می‌زد. او شیوه ساده‌نویسی را در نوشته‌هایش برگزید و داستان‌های بسیاری را از متون کهن به زبان ساده بازنویسی کرد تا کودکان و نوجوانان را با فرهنگ گذشته آشنا کند؛ او مجموعه داستان‌هایی را تحت عنوان قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، ویژه رده سنی نوجوان بازنویسی کرده است. این مجموعه شامل بازنویسی و بازآفرینی متون کهن همچون قصه‌های کلیله و دمنه، قصه‌های شیخ عطار، قصه‌های مولوی، سندبادنامه، و... است. جلد دوم این مجموعه آثار، شامل بیست و یک داستان از داستان‌هایی است که از مرزبان‌نامه انتخاب شده‌اند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

افراد بسیاری به خلق اثر در زمینه بازنویسی برای کودکان و نوجوانان پرداخته‌اند و پژوهش‌هایی بر روی این آثار صورت گرفته است که می‌توان به این آثار اشاره داشت: «تحلیل محتوایی بیست سال بازنویسی مثنوی برای کودکان و نوجوانان» نویسنده در این پژوهش به تحلیل محتوایی داستان‌های بازنویسی شده از مثنوی پرداخته است. (مقدم؛ ۱۳۹۲: ۱۱۰-۸۹). «بررسی و تحلیل الگوهای بازنویسی حکایات گلستان» برای کودکان و نوجوانان؛ نویسندگان حکایت‌های بازنویسی شده از گلستان را با تکیه بر عناصر ساختار داستان مورد بررسی قرار داده‌اند. (صفری و بهزادی؛ ۱۳۹۳: ۳۵۸- ۳۹۴).«نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب قصه‌های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان» نویسنده در این پژوهش به بررسی و مقایسه متن بازنویسی به لحاظ اصول مهم داستانی با متن اصلی پرداخته است. (صفری و بهزادی؛ ۱۳۹۰: ۱۰۱- ۷۸). «مقایسه ساختار داستان‌های بازنویسی شده آذریزدی با داستان‌های ابداعی او» نویسنده در این پژوهش به مقایسه تفاوت‌ها و شباهت‌ها در مجموعه آثار ابداعی آذر یزدی پرداخته است. (فلاح یساولی؛ ۱۳۹۱: پایان نامه کارشناسی ارشد) . در بررسی‌های انجام گرفته پژوهشی بر روی داستان‌های بازنویسی شده از مرزبان نامه صورت نگرفته است.

در این پژوهش به مقایسه پیرنگ، درونمایه، مکان، راوی، شخصیت، و کارکرد زبانی بیست و یک داستان بازنویسی شده از مرزبان‌نامه و تطبیق آن با متن اصلی پرداخته‌ایم تا مشخص شود متن بازنویسی شده به چه میزان از متن اصلی پیروی یا عدول کرده است و تغییرات احتمالی در متن بازنویسی شده با چه هدفی انجام گرفته است.

۲- بحث

«مرزبان‌نامه به زبان پارسی دری و آراسته به صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی و امثال و اخبار نقل شده است.» (وراوینی، ۱۳۹۲: الف) استفاده از آیات و احادیث و اشعار عربی و فارسی در سرتاسر مرزبان نامه، نثر آن را به نثری متکلف و مصنوع تبدیل کرده است، از این رو فهم و درک متن این کتاب، به ویژه برای کودکان و نوجوانان با دشواری‌هایی همراه است؛ یکی از ویژگی‌هایی که نویسنده‌ی کودک و نوجوان در آثار خود به ویژه آثار بازنویسی شده، باید به آن توجه کند، عدم کاربرد واژه‌های مهجور و به کارگیری زبان ساده و متناسب با گنجینه‌ی لغات و درک و فهم این رده سنی است؛ آذریزدی از نویسندگانی است که در آثارش به این مهم توجه داشته و زبان محاوره‌ای و

عامیانه‌ی معمول را در داستان‌هایش مورد کابرد قرار داده است. او برای برقرای ارتباط کودکان و نوجوان با متون کهن فارسی از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات پرکاربرد در زبان عامیانه بهره جسته است:

«**خوبه! خوبه! همه‌ی این‌ها که گفتی به یک پول سیاه نمی‌ارزد.**» (آذریزدی؛ ۱۳۹۴: ۱۳)

«**عیسی به دین خود موسی به دین خود**» (همان: ۲۱)

«**چون تو گفته بودی من دیروز دست از پا خطا نکردم....**» (همان: ۳۶)

نویسنده از آیات و اشعار عربی و ابیات فارسی متن اصلی استفاده نکرده است و تنها در دو داستان «حاضرجوابی بزرگمهر» و «انوشیروان و خسرو» ضرب‌المثل «سحرخیز باش تا کامروا باشی» و بیت «بکاشتند و بخوردیم و کاشتیم و خوردند/ چو بنگری همه برزیگران یکدیگریم» را عیناً از متن اصلی نقل کرده است. استفاده از زبان عامیانه باعث می‌شود زبان داستان به زبان عامه نزدیک شود و به کودک و نوجوان کمک می‌کند تا بتواند با متن داستان‌ها ارتباط برقرار کند.

برای بازنویسی علاوه بر زبان متن، در عناصر داستان نیز تغییراتی ایجاد می‌گردد. چهار عنصر زمان، مکان، شخصیت و پیرنگ از عناصر مهم یک داستان هستند که در هر داستان مورد توجه قرار می‌گیرند. عنصر اصلی هر داستان پیرنگ آن است، یک داستان با گسترش پیرنگ شکل می‌گیرد و شخصیت در داستان عامل به وجود آمدن حوادث و پیش‌برنده‌ی آن است و در روند شکل‌گیری حوادث مؤثر است. نویسنده به وسیله شخصیت پیام خود را به مخاطب منتقل می‌کند. پس از پیرنگ و شخصیت، دو عنصر زمان و مکان قرار دارند. هر داستان در زمان و مکانی روی می‌دهد. اگر زمان و مکان در داستان تأثیر گذار باشد، نویسنده به طور مشخص زمان و مکان داستان را معرفی می‌کند و در صورتی که زمان و مکان تأثیر چندانی در وقوع حوادث و اتفاقات داستان نداشته باشد، نویسنده آن را به صورت کلی و نامشخص بیان می‌کند. اغلب داستان‌های مرزبان‌نامه دارای زمان نامشخص هستند و راوی به صورت کلی، روزی، شبی، وقتی، یک روز و..... به معرفی زمان می‌پردازد. این شیوه در داستان‌های بازنویسی شده نیز رعایت شده است. با توجه به بی‌تغییر ماندن عنصر زمان در داستان‌های بازنویسی شده به این موضوع نپرداخته‌ایم.

۱-۲- پیرنگ

«پیرنگ کالبد و استخوان‌بندی وقایع است چه این اتفاق ساده باشد چه پیچیده، داستان بر آن بنا می‌شود.» (میرصادقی؛ ۱۳۶۷: ۱۵۴) «پیرنگ را به پیرنگ باز و پیرنگ بسته تقسیم کرده‌اند. پیرنگ بسته پیرنگی است که از کیفیتی پیچیده و تو در تو و خصوصیتی فنی و نیرومند برخوردار باشد، به عبارت دیگر نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد.[...] در پیرنگ باز نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و در این نوع داستان‌ها، اغلب گره‌گشایی وجود ندارد.» (همان: ۱۶۵)

پیرنگ داستان‌های مورد بررسی در مرزبان‌نامه پیرنگ‌های ساده و ابتدایی و از نوع پیرنگ بسته هستند و نتیجه‌گیری قطعی در آن‌ها دیده می‌شود. در این داستان‌ها توالی زمانی مشاهده می‌شود و حوادث یکی پس از دیگری روی می‌دهد.

خرسی به شیری که خوردن گوشت را ممنوع کرده بود پناه می‌آورد و پس از مدتی یکی از مشاوران او می‌شود. روزی خرس و پلنگ و درندگان دیگر به دلیل اینکه شتر جزو حیوانات درنده نیست قصد کشتن شتری را دارند که شیر مانع می‌شود و شتر را مورد لطف خود قرار می‌دهد؛ و شتر همدم شیر می‌شود همین امر سبب خرس به شتر حسادت است تا جایی که قصد دارد با توسل به حیله کاری کند تا شتر به دست شیر کشته شود اما با شهادت موش که از اصل ماجرا آگاه است شتر نجات پیدا می‌کند و خرس به سزای اعمالش می‌رسد. (وراوینی؛ ۱۳۹۲: ۶۴۶)

در این نمونه که پیرنگ داستان «شتر و شیر» پرهیزکار است حوادث بر اساس توالی زمانی و رابطه علّی و معلولی شکل گرفته است. سادگی و توالی زمانی در پیرنگ را در داستان‌های بازنویسی شده نیز می‌توان مشاهده کرد:

شیر خوردن گوشت را ممنوع کرده است و زمانی که درندگان به دلیل درنده نبودن شتر قصد کشتن شتر را دارند مانع می‌شود و شتر را مورد لطف خود قرار می‌دهد و همین امر باعث برانگیختن حس حسادت در خرس می‌شود. خرس تصمیم می‌گیرد کاری کند تا شتر به دست شیر کشته شود اما با شهادت موش که از اصل ماجرا آگاه بوده شتر نجات پیدا می‌کند و خرس به سزای اعمالش می‌رسد. (آذریزدی، ۱۳۹۴: ۴۹)

با اینکه در پیرنگ داستان بازنویسی شده، بخش اول پیرنگ داستان اصلی (پناه آوردن خرس به شیر) حذف شده اما همان سادگی و توالی زمانی رعایت شده است.

با بررسی مجموع داستان‌های مورد بررسی در این پژوهش مشخص شد سیزده داستان بدون اندک دخل و تصرفی در پیرنگ اصلی با داستان‌های مرزبان‌نامه بازنویسی، شده‌اند. نویسنده در هشت داستان با حفظ پیرنگ اصلی، بخش‌هایی را نیز به آن افزوده است و

موجب تغییراتی در پیرنگ شده است. پیرنگ‌های تغییر یافته تفاوت چندانی با پیرنگ متن اصلی ندارند که این موارد به شرح زیر است:

در حکایت «آواز بزغاله» نویسنده با اضافه کردن یک صفت (شل بودن بزغاله)، باعث تغییر پیرنگ اصلی شده است. نویسنده در داستان «درخت مراد» با حفظ پیرنگ اصلی بخشی را به پیرنگ داستان خود افزوده است. در داستان «شغال خرسوار» بخش اول پیرنگ (مجروح کردن شغال) و بخش دوم پیرنگ (فریب دادن الاغ) ارتباطی با یکدیگر ندارد، اما در متن بازنویسی شده، عامل انتقام جویی بیان شده و دو بخش داستان را به یکدیگر پیوند داده است. در پیرنگ داستان «جوان نخجیرگیر» در مرزبان‌نامه جوان می‌میرد و در داستان "گربه شکاری" جوان اسب‌سوار زخمی می‌شود. پیرنگ داستان «موش و مار» اندکی متفاوت از پیرنگ داستان اصلی است؛ در مرزبان‌نامه صاحب‌خانه قصد به دام انداختن موش را ندارد اما در داستان بازنویسی شده شخصیت صاحب‌خانه قصد به تله انداختن موش را دارد. در پیرنگ «خسرو با خسر آسیابان» انوشیروان از روی عدالت دستور می‌دهد طنابی را در حوالی دربار بیاویزند و.... اما در الاغ سوادار انوشیروان که مردی ناعادل است، به دلیل حفظ نام و تظاهر به عادل بودن، دستور می‌دهد طنابی را در میدان شهر بیاویزند. در «زاغ و راسو» زاغ از روی حیله به راسو نزدیک می‌شود اما در «رسم راسویی» زاغ برای بزرگ نمایی و قدرت نمایی به راسو نزدیک می‌شود. در «سه انباز راهزن با یکدیگر» راهزنان صندوقچه‌ای زر پیدا می‌کنند اما در "دزد حریص" راهزنان به مسافری حمله می‌کنند و اموال او را به سرقت می‌برند.

۲-۲- درون‌مایه

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند.» (میرصادقی؛ ۱۳۶۷: ۴۲) درون‌مایه را به درون‌مایه‌های مکانیکی، ارگانیک، اجتماعی، نفسانی و فردی و روحانی و الهی تقسیم کرده‌اند. (همان: ۴۳)

درون‌مایه حکایت‌ها و داستان‌های بازنویسی شده به مانند داستان‌های مرزبان‌نامه از نوع درون‌مایه اجتماعی است. در بررسی انجام گرفته هفده داستان بدون تغییر در

درون‌مایه بازنویسی شده‌اند و درون‌مایه چهار داستان «آواز بزغاله»، «درخت مراد»، «الاغ سوادار» و «راسو و زاغ» با متن اصلی متفاوت است. در داستان «آواز بزغاله» آذریزدی با اضافه کردن صفت شل بودن بزغاله تغییری در پیرنگ به وجود آورده است که این امر منجر به تغییر در درون‌مایه این داستان شده است. درون‌مایه داستان گرگ خنیاگر دوست با شبان(با استفاده از عقل و فکر می‌توان از بزرگ‌ترین خطرها نجات یافت) به نقص ظاهری علت ناتوانی نیست و با فکر و تدبیر می‌توان بر دشمن پیروز شد تغییر کرده است. درون‌مایه «درخت مردم دوست» در مرزبان‌نامه بر حرص و طمع تاکید دارد و درون‌مایه متن بازنویسی شده (درخت مراد) بر سادگی و حرص و طمع. این تغییر درون مایه حاصل تغییر در پیرنگ و اضافه کردن چند شخصیت فرعی به داستان است. درون مایه اولیه داستان «خسرو با خر آسیابان» درباره اجرای عدالت و مساوی بودن همگان در برابر عدالت است اما در داستان ثانویه پیرنگ بر استفاده از هوش و ذکاوت در کارهای غیر ممکن تأکید دارد. در دو داستان «راسو و زاغ» و «رسم راسویی» با این‌که در سایر عناصر داستان هیچ تغییری صورت نگرفته است اما نویسنده با تغییر در گفت‌وگوی دو شخصیت زاغ و راسو، درون مایه را تغییر داده است. داستان «راسو و زاغ» می‌گوید اندیشه هر کس در رفتار او نمود پیدا می‌کند و داستان «رسم راسویی» می‌گوید به دروغ خود را بزرگ‌تر از آنچه هستیم، نشان ندهیم.

شیوه ارائه درون‌مایه در مرزبان‌نامه و داستان‌های بازنویسی شده متفاوت است. در داستان‌های مرزبان‌نامه علاوه بر این‌که مخاطب درون‌مایه را درمی‌یابد، به برخی نکات تعلیمی در متن اشاره شده است، بخشی از درون‌مایه نیز در انتهای داستان گفته می‌شود:

«این فسانه از بهر آن گفتم که رضای نفس به اندک و بسیار طلب نباید کرد و اورا در مرتع اختیار طبع خلیع‌العذار فرا نباید گذاشت.» (وراوینی؛ ۱۳۹۲ک ۱۹۷)

«این فسانه از بهر آن گفتم تا تو همه را اهل کار ندانی.» (همان: ۵۰۰)

«این است حاصل بی‌خردان غادر که به قصد خداوندگار مبادر باشند و با دوستان زهر نفاق در جام شکر مذاق صحبت پراکنند.» (همان: ۶۴۶)

اما در داستان‌های بازنویسی شده درون‌مایه در انتهای داستان نیامده است و نویسنده با معرفی شخصیت‌ها و توضیح کنش‌ها، برداشت را بر عهده مخاطب گذاشته است و در قالب گفت‌وگوهای شخصیت‌ها نکات اخلاقی و پند و اندرز به مخاطب منتقل می‌کند:

«کسی که عقل دارد با ناجنس راه نمی‌رود» (آذریزدی؛ ۱۳۹۴: ۲۸)

«دانایان گفته‌اند با ناجنس رفاقت نباید کرد» (همان:۳۲)

«اگر زبان گرم و گفتار نرم داشته باشی می‌توانی آب و آتش را با هم جمع کنی» (همان:۸۵)

۳-۲- راوی

راوی یکی از ارکان اصلی داستان محسوب می‌شود و داستان بدون وجود راوی شکل نمی‌گیرد؛ «راوی به اول شخص، دوم شخص و سوم شخص قابل تقسیم و بررسی است. زاویه دید ممکن است درونی باشد یا بیرونی. در زاویه دید درونی، گوینده داستان یکی از شخصیت‌های داستان است و داستان از زاویه دید اول شخص گفته می‌شود. در زاویه دید بیرونی افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شوند یعنی فردی که در داستان هیچ نقشی ندارد و داستان از دید سوم شخص نقل می‌شود.» (میرصادقی؛ ۱۳۶۷: ۲۴۶) روایت در مرزبان‌نامه به شیوه‌ی روایت در روایت صورت پذیرفته است، سراسر مرزبان‌نامه راوی، داستان را از زبان روایتگر دیگر بیان می‌کند راوی در مرزبان‌نامه از نوع راوی سوم شخص بیرونی است؛ زیرا مرزبان‌نامه عمدتاً به صورت داستان در داستان است و همین عامل موجب می‌شود تا راوی متن سوم شخص باشد تا قابلیت نظارت بر حوادث و اتفاقات بیشتری را داشته باشد.

ملک‌زاده گفت: آورده‌اند (وراوینی؛۱۳۹۲: ۹۵)

دانای مهران‌به گفت: شنیدم (همان: ۱۹۵)

آهو گفت: شنیدم. (همان: ۴۳۵)

تمام داستان‌های بازنویسی شده با عبارت روزی بود و روزگاری بود آغاز می‌شوند و این نشان از راوی سوم شخص دارد. راوی سوم شخص به دانای کل نامحدود و دانای کل محدود تقسیم می‌شود. «زاویه دید سوم شخص به دانای کل یا عقل کل و دانای کل محدود و زاویه دید نمایشی تقسیم می‌شود. در زاویه دید سوم شخص نویسنده به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و ویژگی‌های روحی و عاطفی و خلقی آن‌ها را برای خواننده تشریح و تصویر می‌کند به عبارت دیگر برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک شاهد اعمال و افکار آن‌هاست و در واقع حکم خدایی است که از گذشته و حال و آینده آگاه است، می‌داند آن‌ها به چه فکر می‌کنند و چه احساسی دارند و چه عملی می‌خواهد از آن‌ها سر بزند به این شیوه بازگویی دانای کل یا عقل کل

می‌گویند. [...] در زاویه دید عینی یا نمایشی در حوزه سوم شخص، راوی تنها به خصوصیت ظاهری و چشم‌اندازهای بیرونی شخصیت یا شخصیت‌های داستانی توجه دارد و از آنچه پیش چشم آن‌هاست، صحبت می‌کند و برخلاف زاویه دید دانای کل به ذهنیت یک شخصیت یا شخصیت‌ها نمی‌پردازد. (میرصادقی؛ ۱۳۹۱: ۲۲-۲۰) با بررسی بیست و یک داستان بازنویسی شده از مرزبان‌نامه و تطبیق آن با متن اصلی مشخص شد که یازده حکایت در مرزبان‌نامه از زاویه دید راوی کل محدود راویت شده‌اند و ده حکایت، «پیاده و سوار»، «موش و گربه»، «در شتر و شیر پرهیزکار»، «سوار نخجیرگیر»، «موش و مار»، «دادمه و داستان»، «خسرو و مرد زشت‌رو»، «سه انباز راهزن با یکدیگر»، «زاغ و راسو» و «طباخ نادان» از زاویه دید راوی کل نامحدود روایت شده‌اند.

در داستان‌های بازنویسی شده در پانزده داستان، تغییر راوی نداشته‌ایم و داستان به همان شیوه‌ی حکایات اصلی بازگو شده‌اند. برای مثال در داستان «جوان نخجیرگیر» که با نام گربه‌ی شکاری بازنویسی شده است، راوی به همان شیوه‌ی دانای کل نامحدود باقی مانده است و از اندیشه شخصیت‌ها با مخاطب سخن گفته است:

«با خود گفت: بعدالیوم این گربه را نکو باید داشت که در صید بدین چستی و چالاکی هیچ سگی ندیدم» (وراوینی؛ ۱۳۹۲: ۵۰۰)

«سگ وقتی این را شنید با خود فکر کرد: من دیروز یک اشتباهی کرده‌ام این گربه هم یک شیرین کاری کرده، حالا دیگر حرف زدن فایده ندارد.» (آذریزدی؛ ۱۳۹۴: ۶۱)

زاویه دید راوی در برخی از داستان‌های بازنویسی شده با داستان‌های اصلی متفاوت است. در شش داستان، گرگ خنیاگر دوست با شبان، درخت مردم دوست، ماهی و ماهی‌خوار، شغال خرسوار، رای هند و ندیم و خسرو و بزرجمهر راوی با شخصیت‌های داستانی همراه می‌شود و با آن‌ها پیش می‌رود؛ زیرا این راوی، خود بخشی از جهانی است که توسط یک راوی بیرونی آفریده شده است و به همین جهت از تمامی حوادث و اتفاقات داستان آگاهی و اطلاعات کافی ندارد و حوادث را هم‌زمان با روی‌دادن آن‌ها بیان می‌کند. این راوی از نوع راوی دانای کل محدود است. این داستان‌ها در مجموعه‌ی بازنویسی شده تغییر زاویه دید داشته‌اند و زاویه دید از دانای کل محدود به دانای کل نامحدود تغییر کرده است. در داستان «آواز بزغاله» که بازنویسی داستان «گرگ خنیاگر دوست با شبان» است این تغییر راوی مشاهده می‌شود و راوی از گذشته نیز اطلاع دارد، زیرا راوی در

این‌جا دانای کل نامحدود است و حوادث را با شخصیت‌های داستان دنبال نمی‌کند، بلکه بیرون از متن حوادث قرار دارد و بر همه چیز نظارت می‌کند:

این بزغاله از وقتی که مادرش او را زاییده بود شل بود[...] یک روز به مادرش گفت: مادرجان یا پای من را درست کن مثل همه راه بروم یا من دیگر از خانه بیرون نمی‌آیم.
(آذریزدی؛ ۱۳۹۴: ۱۴)

در داستان رای هند که با عنوان مرغ آتش‌خوار بازنویسی شده است، راوی همراه شخصیت اصلی، ندیم پادشاه، حرکت می‌کند و مخاطب را از احوال او آگاه می‌سازد در حالی که در داستان بازنویسی شده راوی از دانای کل محدود به دانای کل نامحدود تغییر می‌کند:

«با خود فکر کرد: حالا که این طور شد تا حرف خود را ثابت نکنم دست بردار نیستم.»
(همان: ۴۷)

تغییر زاویه دید راوی از دانای کل محدود به دانای نامحدود در داستان‌های بازنویسی شده به این دلیل است که نویسنده بتواند از افکار شخصیت‌ها با کودک و نوجوان سخن بگوید و آن‌ها بتوانند راحت‌تر به درون‌مایه داستان برسند و نتیجه‌گیری برایشان آسان‌تر شود.

۴-۲- شخصیت:

اشخاص ساخته شده‌ای که در داستان و نمایش و .. ظاهر می‌شوند شخصیت می‌نامند. (میرصادقی؛ ۱۳۶۷: ۱۸۴) شخصیت‌های داستانی در قالب انسان، حیوان، پدیده‌های طبیعی و دیگر چیزها نمود پیدا می‌کنند؛ «شخصیت‌ها در داستان به دو بخش شخصیت-های اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. شخصیت اصلی شخص اول داستان یا نمایشنامه است شخصیت اصلی را گاهی قهرمان می‌نامند شخصیت فرعی شخصیتی است که در داستان و نمایشنامه شخصیت اصلی به او اعتماد می‌کند و با او اسرار مگو را در میان می‌گذارد. (همان:۷۰)

شخصیت‌ها به دو نوع ایستا و پویا تقسیم می‌شوند: شخصیت ایستا شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری بپذیرد. به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تاثیر نکند و یا اگر تاثیر کند تاثیر کمی باشد. شخصیت پویا شخصیتی است که یکریز و مدام در داستان دستخوش تغییر

و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود. (همان: ۱۹۴)

با بررسی انجام گرفته مشخص شد نوآوری چندانی در شخصیت‌ها صورت نگرفته است و شخصیت‌ها با همان خصوصیات در داستان‌های بازنویسی شده حضور دارند. از مجموع بیست و یک داستان مورد بررسی شخصیت نوزده داستان ایستا هستند که در هجده داستان بازنویسی شده نیز ایستایی خود را حفظ کرده‌اند و در داستان «دوستان نااهل» که بازنویسی از «داستان دهقان با پسر خود» است، پسر دهقان، شخصیت اصلی داستان، پویا ظاهر می‌شود و ایستایی داستان اصلی را ندارد:

«دهقان زاده دیگر حرفی نزد [...] از جای برخاست. می‌رفت که دست مادرش را ببوسد و قدر بازمانده‌ی زندگی خود را بداند. (آذریزدی، ۱۳۹۴: ۱۱۳)

در داستان «درخت مراد»، شخصیت مسافر، شخصیت اصلی داستان است. مسافر را می‌توان شخصیتی پویا دانست؛ زیرا او که در ابتدا برای قطع درخت آمده است، فریب می‌خورد از این کار منصرف می‌شود و به اشتباه خود پی می‌برد. پویایی شخصیت و حفظ پویایی در داستان «خرس حسود» که بازنویس داستان «دادمه و دستان» است نیز مشاهده می‌شود و خرس در دو داستان به اشتباه خود پی می‌برد و درصدد جبران اشتباه برمی‌آید.

در داستان‌های بازنویسی شده چون نویسنده از متن اصلی پیروی کرده است، شخصیت‌ها به همان صورت شخصیت‌های حکایات اصلی با همان ویژگی‌ها در داستان ظاهر شده‌اند. در دوازده داستان، شخصیت‌ها به همان صورت شخصیت‌های متن اصلی هستند و در نه داستان از یک تا پنج شخصیت به داستان‌ها اضافه شده‌اند؛ هدف نویسنده در هر داستان از اضافه کردن شخصیت متفاوت است.

در «آواز بزغاله» دو شخصیت مادر بزغاله و سگ گله به متن بازنویسی افزوده شده‌اند که نویسنده در گفتگوهای بین سگ و گرگ و بزغاله و مادرش نکات اخلاقی و تعلیمی را به مخاطب می‌آموزد. نویسنده در داستان «درخت مراد» با اضافه کردن شخصیت رهگذران و گفت‌وگوی شخصیت اصلی با مردم، به نوعی شلوغی روز حادثه و فراوانی جمعیت را به مخاطب منتقل می‌کند، افزودن شخصیت کاهن و دو مرد قوی هیکل برای بیان اهمیت درخت است و افزودن شخصیت مرشد به آگاهی یافتن مرد مسافر از ماجرای درخت کمک کرده است. می‌توان گفت هدف اصلی از افزودن شخصیت‌ها در داستان بازنویسی شده

پاسخ به سوالات احتمالی کودک و نوجوان است. در «ماهی و ماهی‌خوار» چند ماهی به شخصیت‌ها اضافه شده که نویسنده از طریق گفت‌وگو بین ماهی و عده‌ای دیگر از ماهی‌ها خواسته تمایز فرد عاقل و ساده را برای مخاطب بیان کند. نویسنده شخصیت مرد توانگر و مرد فقیر را به داستان «موش و گربه» افزوده است اما نقشی در روند و کنش اصلی داستان ندارند. در داستان «گربه شکاری» یک شخصیت فرعی نسبت به داستان اصلی اضافه شده است. نویسنده با اضافه کردن شخصیت سگ به داستان، پیام و درون‌مایه داستان را به مخاطب انتقال می‌دهد.:

«سگ خندید و گفت من تا حالا هرگز نشنیده بودم گربه را به جای سگ به شکار ببرند. هر کسی را برای یک کار ساخته‌اند.» (همان:۶۱)

در «زشت و زیبا» یک شخصیت اصلی و یک شخصیت فرعی به داستان افزوده شده است. در مرزبان‌نامه پادشاه شخصیت اصلی محسوب می‌شود در صورتی‌که در داستان بازنویسی شده شخصیت فرعی است و ندیم که به شخصیت‌ها اضافه شده جایگزین شخصیت اصلی مرزبان‌نامه (پادشاه) شده است و این به این دلیل است که پذیرش اینکه مردی عوام و زشت‌رو بتواند با پادشاه سخن بگوید برای کودک و نوجوان راحت‌تر باشد. افزودن چند شخصیت به شخصیت‌های اصلی در داستان «خسرو و خر آسیابان» به دلیل تغییر در پیرنگ و درون‌مایه است. در «سه دزد حریص» به دلیل افزوده شدن پیرنگ، دو شخصیت به شخصیت‌های داستان اصلی افزوده شده تا حوادث داستان برای کودک و نوجوان قابل قبول باشد. داستان «خرس حسود» یک شخصیت بیشتر از داستان اصلی دارد؛ نویسنده با اضافه کردن شخصیت کلاغ به داستان خواسته تا به پرسش احتمالی کودک و نوجوان درباره بخشیدن خرس از طرف شیر پاسخی داده باشد.

مقایسه شخصیت در حکایت‌های مرزبان‌نامه و داستان‌های بازنویسی شده

حکایت اصلی	شخصیت‌ها	نوع شخصیت اصلی		تعداد شخصیت	داستان بازنویسی شده	شخصیت‌ها	تعداد شخصیت	نوع شخصیت اصلی	
		پویا	ایستا					پویا	ایستا
گرگ خنیاگر دوست با شبان	گرگ و بزغاله و شبان		*	۳ شخصیت	آواز بزغاله	گرگ، بزغاله، سگ، مادربزغاله، شبان	۵ شخصیت		*

درخت مردم دوست	مرد مسافر، درخت	*		۲ شخصیت	درخت مراد	مرد مسافر، درخت، مرشد، پیرمرد، رهگذر، کاهن، دومرد قوی هیکل.	۸ شخصیت	*	
ماهی و ماهی-خوار	ماهی، ماهی-خوار		*	۲ شخصیت	ماهیخوار توبه‌کار	ماهی، ماهی‌خوار، عده‌ای از ماهی‌ها	۳ شخصیت		*
پیاده و سوار	مردجامه-فروش، سوار		*	۲ شخصیت	پیاده و سوار	مرد جامه‌فروش، سوار	۲ شخصیت		*
موش و گربه	گربه، موش، خروس		*	۳ شخصیت	گربه و موش	گربه، موش، خروس، مرد توانگر، مردفقیر	۵ شخصیت		*
شغال خرسوار	شغال، خر، باغبان، گرگ		*	۴ شخصیت	شغال خر سوار	شغال، خر، باغبان، گرگ	۴ شخصیت		*
رای هند با ندیم	ندیم، رای، حاضران		*	۳ شخصیت	مرغ آتشخوار	ندیم، رای، حاضران	۳ شخصیت		*
در شتر و شیر پرهیزک ار	شتر، خرس، شیر، موش، زاغ، خارپشت، روباه		*	۷ شخصیت	شیر پرهیزکار	شتر، خرس، شیر، موش، زاغ، خارپشت، روباه	۷ شخصیت		*
سوار نخجیر گیر	جوان شکارچی، سگ، گربه، اسب		*	۴ شخصیت	گربه شکاری	جوان روستایی، سگ، گربه، اسب، آهو	۵ شخصیت		*
روباه و خروس	روباه و خروس		*	۲ شخصیت	روباه و خروس	روباه و خروس	۲ شخصیت		*
موش و مار	موش، مار، مادر موش، باغبان		*	۴ شخصیت	موش و مار	موش، مار، مادر موش، باغبان	۴ شخصیت		*
خسرو با مرد زشت‌رو	خسرو، مرد زشت‌رو		*	۲ شخصیت	زشت و زیبا	پادشاه، ندیم، مرد زشت‌رو، برادر مرد زشت‌رو	۴ شخصیت		*
دادمه و داستان	شیر، خرس، دادمه، دستان، موش	*		۵ شخصیت	خرس حسود	شیر، خرس، دادمه، دستان، موش، کلاغ	۶ شخصیت	*	
خسرو با خر آسیابان	انوشیروان، الاغ، آسیابان		*	۳ شخصیت	الاغ سوداگر	انوشیروان، بزرجمهر، الاغ، آسیابان. دختر آسیابان.	۵ شخصیت		*
سه انباز راهزن با یکدیگر	سه راهزن		*	۳ شخصیت	سه دزد حریص	سه دزد. مرد دکان‌دار، مسافران رهگذر	۵ شخصیت		*
بزرجمهر با خسرو	خسرو. بزرجمهر، چاکران		*	۳ شخصیت	حاضرجوابی بزرگمهر	انوشیروان، بزرگمهر، چاکران	۳ شخصیت		*
راسو و زاغ	راسو، زاغ		*		رسم راسویی	راسو، زاغ			*
شتر و شتربان	شتر، شتربان، خرگوش		*	۳ شخصیت	پند خرگوش	شتر، شتربان، خرگوش	۳ شخصیت		*
دهقان با پسر خود	دهقان. پسر دهقان. مادر پسرف دوستان پسر		*	۴ شخصیت	دوستان نااهل	دهقان، پسر دهقان، مادر پسر، دوستان پسر	۴ شخصیت	*	

مـــــرد باغبان با خسرو	خسرو، پیرمرد باغبان		*	دو شخصیت	انوشیروان و باغبان	انـوشـــیروان، پیرمرد باغبان	دو شخصیت		*
طـــبـــاخ نادان	حکیم، طباخ		*	دو شخصیت	دانش ناتمام	دانشمند، آشپز	دو شخصیت		*

۵-۲- مکان:

با بررسی بیست و یک داستان بازنویسی شده و مطابقت آن‌ها با اصل حکایات مشخص شد در چهارده حکایت از مرزبان‌نامه مکان به صورت کلی، حوالی شکارگاه شیر، کنارجویبار، بیشه، پیرامون شهر و.... ذکر شده است. در پنج مورد مکان ذکر نشده است که در سه داستان«موش و مار»، «خسرو و مرد زشت رو» و «بزرجمهر با خسرو» می‌توان مکان را به قرینه دریافت:

«وقتی مردی جامه فروش رزمه جامه دربست و بر دوش نهاد تا به دیهی برد فروختن را. سواری اتفاقا با او همراه شد [...]در این میان خرگوشی برخاست سوار اسب را در پی او دوانید، چون میدانی دو سه برفت.....» (وراوینی؛۱۳۹۲: ۶۸۶- ۶۸۵)

«وقتی خسرو را نشاط شکار برانگیخت، بدین اندیشه به صحرا بیرون شد. چشمش بر مردی زشت‌رو افتاد[...]چون خسرو از شکارگاه بازامد[...]اتفاقا به همان جایگاه رسید که آن مرد را یافته بود...» (همان: ۵۶۸۰۵۶۷)

« چاکران را بفرمود تا به وقت صبحی که دیده جهان از سیاهه ظلمات و سپیده نور نیم گشوده باشد و بزجمهر روی به خدمت نهد متنکروار بر وی زنند» (همان: ۲۴۷)

در دو داستان به مکان اشاره شده است و شاهد حضور مکان‌های مشخص مثل هند و چین هستیم اما حدود آن کاملاً مشخص نیست و در داستان‌های بازنویسی شده نیز به همان صورت ذکر شده است. تنها در داستان درخت مردم دوست حدودی برای مکان مشخص شده است:

«به شهری از اقصای بلاد چین درختی بود [...[روزی مسافری به شهر آن درخت رسید.» (همان: ۳۹۷و ۳۹۸)

«تا آن جایگه رسید که شترمرغی چند به دست آورد و در کشتی مستصحب خویش گردانید و سوی کشور هندوستان منصرف و توفیق سعادت رفیق راه او آمد تا در ضمان سلامت به نزدیک درگاته شاه آمد.» (همان: ۳۴۲)

نویسنده در دو داستان «موش و مار» و «انوشیروان و باغبان» حدودی برای مکان‌ها مشخص کرده است. در داستان «موش و مار» که با همین نام بازنویسی شده است داستان در خانه مردی توانگر رخ می‌دهد و در داستان بازنویسی شده محل وقوع داستان محدودتر می‌شود و در مطبخ خانه کدخدا حادثه روی می‌دهد:

«وقتی موشی در خانه توانگری خانه گرفت.» (همان: ۲۳۴)

«یک موش جوان که از صحرا به ده آمده بود پس از جستجو راه مطبخ خانه کدخدا را پیدا کرده بود.» (آذریزدی؛ ۱۳۹۴: ۶۶)

و در داستان مرد باغبان با خسرو که با نام انوشیروان و باغبان بازنویسی شده است نیز حدود برای مکان داستان مشخص شده است.

«خسرو به تماشای صحرا بیرون رفت باغبانی را دید.» (وراوینی؛ ۱۳۹۲: ۷۲۳)

«یک روز انوشیروان به تماشای صحرا می‌رفت و از باغستانی که بر سر راه بود دیدن می‌کرد.» (آذریزدی؛ ۱۳۹۴:۱۱۴)

با این‌حال مشخص کردن حدود مکان در این دو داستان تأثیری در روند داستان‌ها ندارد. به طور کلی مکان در داستان‌های بازنویسی شده با مکان داستان‌های اصلی یکسان است و نویسنده به شیوه مرزبان‌نامه عمل کرده است، با این تفاوت که نویسنده مکان داستان‌هایی را که به قرینه دریافت می‌شد به طور واضح در داستان بازنویسی شده ذکر کرده است. شاید بتوان گفت دلیل این کلی‌گویی در حوزه‌ی مکان، تأکید نویسنده بر پیام و درون‌مایه‌ی داستان است. نویسنده به این خاطر که تنها هدفش بیان پندی اخلاقی و حکمی است، بر مشخص کردن دقیق مکان تأکید ندارد.

۳- نتیجه:

بر اساس یافته‌های این پژوهش تغییر درون‌مایه حاصل تغییر در پیرنگ و تغییر گفت‌وگوی شخصیت‌هاست. اضافه شدن برخی از شخصیت‌های فرعی در داستان‌ها فضای داستان را با فضای جامعه امروزی و روابط گسترده اجتماعی متناسب کرده است و روابط بین شخصیت‌ها را برای کودک ملموس و قابل فهم کرده است. از آیات، احادیث و اشعار متن اصلی، به جز دو مورد، در متن بازنویسی شده، استفاده نشده است، زیرا متن بازنویسی شده مناسب گروه سنی کودک است و نویسنده به جای کاربرد آیات و احادیث از زبان امروزی بهره برده است تا کودک بتواند در فضای داستان قرار گیرد و درک بهتری از متن داشته باشد. می توان گفت آذریزدی برخی از داستان‌ها را فقط بازنویسی کرده است و

هیچ تغییری در عناصر داستان به وجود نیاورده است؛ در برخی دیگر با تغییر در پیرنگ و درون‌مایه به بازنویسی خلاق و بازآفرینی دست زده است.

فهرست منابع:

۱. آذریزدی، مهدی(۱۳۹۴). ***قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب***. جلد دوم. چاپ شصتم؛ تهران: انتشارات امیرکبیر

۲. پایور، جعفر(۱۳۸۰). ***شیخ در بوته***. چاپ اول. تهران: انتشارات اشراقیه.

۳. شمس، محمد (۱۳۹۱). **قصه‌های شیرین ایرانی**. تهران: انتشارات سوره مهر.

۴. فرزانه، منصوره (۱۳۹۴).**قصه‌های دیروز برای بچه‌های امروز**. مشهد: انتشارات به نشر.

۵. میرصادقی، جمال (۱۳۹۱). ***زاویه دید در داستان***. تهران: انتشارات سخن.

۶. میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). ***عناصر داستان***. چاپ دوم. تهران: انتشارات شفا.

۷. وراوینی، سعدالدین (۱۳۹۲). ***مرزبان‌نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

۸. هاشمی نسب، صدیقه (۱۳۷۱).***کودکان و ادبیات رسمی ایران***. چاپ اول. تهران: انتشارات سروش.

فهرست مقالات:

۱. جلالی، مریم (۱۳۸۹). «نویسنده و انواع نوشته در ادبیات کودک و نوجوان». **ماهنامه *کتاب ماه کودک و نوجوان*؛** تیر ۱۳۸۹، ۲۷-۳۲.

۲. صفری، جهانگیر و دیگران (۱۳۹۰). «نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب قصه‌های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان». ***مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***.سال دوم، شماره دوم؛.۱۰۱-۷۸.

۳. فلاح یساولی، الهام (۱۳۹۱). «مقایسه ساختار داستان‌های بازنویسی شده آذریزدی با داستان‌های ابداعی او». پایان نامه کارشناسی ارشد؛ مهدی رحیمی؛ ابراهیم محمدی؛ ***دانشگاه بیرجند.***

۴. مقدم، مریم (۱۳۹۲). «تحلیل محتوایی بیست سال بازنویسی مثنوی برای کودکان و نوجوانان». ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۲۸؛۱۰۱-۸۹.

۵. نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۳). «بررسی و تحلیل الگوهای بازنویسی حکایات گلستان». ***مجله ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر***. سال ۱۷؛ شماره ۳۶؛۲۵۸-۲۳۳.

بررسی تطبیقی دو قصه‌ی ادبی و عامیانه بر اساس نظریه‌ی گریماس

نرگس صالحی[1]

چکیده:

بررسی داستان‌ها بر اساس نظریات گوناگون روایت می‌تواند موجب شناخت بهتری از ساختار داستان‌ها و در نهایت فهم تازه‌ای از آن‌ها شود. در حوزه‌ی نقد و تحلیل داستان، نظریات مختلفی از سوی روایت‌شناسان مطرح شده است و آلجیرداس گریماس نظریه‌پرداز فرانسوی با بهره‌گیری از نظریه‌ی ریخت‌شناسی ولادمیر پراپ و شناخت مشکلات و کاستی‌های این نظریه، الگویی روایی ارائه کرد که ابعاد وسیع‌تری از متن را دربرمی‌گیرد. در این پژوهش دو داستان ادبی و عامیانه که از نظر موضوع با هم دیگر مشابهت دارند، انتخاب شده است، تا میزان انطباق الگوی ارائه شده از سوی گریماس با داستان‌های ایرانی سنجیده شود. در این پژوهش طرح داستانی، زنجیره‌های تشکیل‌دهنده‌ی طرح و الگوی کنشگران در هر دو داستان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. و در نهایت تمامی مواردی که در دو داستان بررسی شده است، با یکدیگر نیز مقایسه شده است و میزان انطباق این نظریه با این دو حوزه‌ی داستانی، ادبی و عامیانه، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و به این فرضیه که آیا این الگو، الگوی کارآمد و همه‌جانبه برای این دو نوع داستانی هست، پاسخ داده شده است.

کلیدواژه‌ها: گریماس، داستان ادبی، داستان عامیانه، بررسی تطبیقی

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه علامه طباطبایی.

n.sadvandi@gmail.com

۱- مقدمه:

بررسی داستان‌ها بر اساس نظریات گوناگون روایت می‌تواند موجب شناخت بهتری از ساختار داستان‌ها و در نهایت فهم تازه‌ای از آن‌ها شود. در حوزه‌ی نقد و تحلیل داستان، نظریات مختلفی از سوی روایت‌شناسان مطرح شده است و آنچه مهم است، بومی‌سازی این نظریات بر مبنای متون داستانی ادب فارسی است. باید به این مسئله باور داشت که این نظریات، الزاما نمی‌توانند تمامی متون داستانی ادب فارسی را تحلیل نمایند. هر چند می‌توان تا حد بسیار زیادی از آن‌ها بهره گرفت و به فهم تازه‌ای از متون دست یافت. پژوهش حاضر به بررسی ساختاری دو داستان ادبی و عامیانه بر اساس الگوی روایی گریماس اختصاص دارد که کمک مهمی در رسیدن به یک الگوی بومی برای تحلیل داستان می‌کند. با بررسی ساختاری این دو قصه، می‌توان به این فرضیه پاسخ داد که اساساً الگوی پیشنهادی گریماس که بر مبنای ریخت‌شناسی پراپ طراحی شده است، با داستان‌های عامیانه‌ی ایرانی همخوانی دارد یا خیر؟ به همین منظور داستان *موش آهن‌خور* از کتاب *کلیله و دمنه* و داستان *بهلول و موش آهن‌خور* از کتاب قصه‌های *مشدی گلین خانم* انتخاب شده است.

در این پژوهش هدف آن است تا با بررسی این دو داستان مشخص شود که الگوی پیشنهادی گریماس، الگویی فراگیر برای تمامی گونه‌های داستانی به شمار می‌آید و یا بخش‌هایی از این داستان‌ها با این الگو هم‌خوانی ندارد.

گریماس یکی از مهم‌ترین زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان ساختارگراست که نظریاتش را بر اساس نظریات پراپ و خصوصاً نظریه‌ی ریخت‌شناسی مطرح کرد. او با استفاده از برخی نظریات پراپ در ریخت‌شناسی، الگویی طراحی کرد که برخی از اشکالات الگوی پراپ را برطرف کرد. گریماس اعتقاد دارد که ساختار روایت، شبیه گرامر است و کار تحلیلگر مطالعه و کشف این گرامر است. نظریات گریماس جنبه‌های کلی‌تری از روایت را دربرمی‌گیرد و برای تحلیل داستان‌ها مناسب‌تر است.

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش:

در خصوص الگوی روایی گریماس، مقالات متعددی نوشته شده است، که بیشتر آن‌ها در حوزه‌ی تحلیل داستان‌های عاشقانه و منظومه‌های روایی است. در ادامه به معرفی برخی از این مقالات می‌پردازیم: «تحلیل ساختار روایتی داستان *بهرام و گل‌اندام* بر پایه‌ی

نظریات گریماس». در این پژوهش، نویسندگان به این نتیجه دست‌یافته‌اند که الگوی گریماس برای تحلیل ساختار روایت داستانی غنایی کارآمد است.(مشهدی؛ ثواب، ۱۳۹۳: ۱۰۵-۸۳). «روایت‌شناسی داستان حسن کچل از سه دیدگاه، پراپ، گریماس، تودوروف» در این پژوهش، داستان عامیانه‌ی حسن کچل بر پایه‌ی سه دیدگاه روایت‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است و این نتیجه بیان شده است که این داستان انعطاف‌پذیر است و با نظریه‌های روایت سازگاری دارد(ساداتی، ۱۳۸۷: ۶۱-۵۷). «تجزیه و تحلیل داستان یوسف پیامبر(ع) در *قرآن کریم* بر اساس نظریه‌ی پراپ و گریماس». در این پژوهش میزان کارآمدی نظریه‌ی گریماس به نسبت نظریه‌ی پراپ در بررسی و تحلیل داستان‌ها خصوصا داستان قرآنی مشخص شده است. (اشرفی؛ تاکی؛ بهنام‌فر، ۱۳۹۴: ۵۲-۳۳). «تحلیل حکایات تعلیمی تذکره‌الاولیا بر پایه‌ی الگوی روایی گریماس». در این پژوهش، شیوه‌ی حکایت‌پردازی عطار در بیان داستان‌های تعلیمی بر مبنای الگوی روایی گریماس بررسی شده است. (مدرسی؛ شفق؛ یاسینی، ۱۳۹۳: ۱۰۲-۷۳)

۱-۲- طرح نظریه‌ی گریماس:

یکی از کسانی که نقش مهمی در شکل‌گیری یک نظریه‌ای منسجم برای روایت ایفا کرد، آلجیرداس گریماس، زبان‌شناس فرانسوی بود. گریماس تلاش کرد تا با اصلاح برخی نظریات پراپ و بسط و گسترش آن‌ها، الگویی روایی طراحی کند که در تمامی ژانرهای ادبی، کارایی و کاربرد داشته باشد.

آنچه برای گریماس مهم است، دستوری زیربنایی و سازنده برای روایت‌هاست نه الگویی برای متون منفرد. گریماس عقیده دارد که دستور روایت، مانند دستور زبان محدود است و به همین منظور، یک روایت یا زنجیره‌ی روایی از دو کنشگر تشکیل شده است که ارتباط این دو کنشگر، کنش‌هایی مهم را در طول روایت به وجود می‌آورد و امکان حضور تقابل‌های دوگانه را فراهم می‌کند. (ر.ک. گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰)

گریماس ساختار طرح قصه را متشکل از تقابل‌های دوگانه می‌داند. در قصه هنگامی که دو واحد معنایی متناقض همدیگر هستند، حضور یکی از آن‌ها موجب نقض حضور دیگری است و به همین جهت هر دوی آن‌ها نمی‌تواند صادق یا کاذب باشد. گریماس با توجه به این بحث، مربعی را تدوین می‌کند که به مربع نشانه‌شناسی گریماس معروف

می‌شود. او این مربع را مربع نشانه‌شناسی ژرف‌ساخت داستان می‌نامد. این مربع نشانه‌شناسی دستگاهی بسته و خاص نیست، بلکه هر نوع نقیض و تضادی را که در قصه وجود دارد، می‌توان در آن قرار داد.

گریماس عقیده دارد که قصه و داستان، زنجیره‌ای از جملات است که با هم پیوندی درونی و بیرونی دارند و متنی را به وجود می‌آورند. او روایت را مجموعه‌ای از قضایا(دال) می‌داند و آن‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱- قضیه‌های وصفی: این نوع از قضایا شرایطی را وصف می‌کنند.
۲- قضایای کنشی: این دسته از قضایا بر کنش دلالت می‌کنند
۳- قضایای حالتی: قضایایی هستند که دربرگیرنده‌ی حالتی هستند. (ر.ک. اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷)

گریماس بر خلاف پراپ که به نقش‌ویژه برای روایت معتقد بود، به پی‌رفت (sequence) اعتقاد دارد و عقیده دارد داستان بر مبنای زنجیره‌های روایی است که شکل می‌گیرد. وی سه زنجیره‌ی روایی را مطرح می‌کند؛ باید توجه داشت که این سه مرحله، فقط ممکن هستند، نه ضروری:

۱- زنجیره‌های اجرایی (Performanical): این زنجیره‌ها بر عمل و یا انجام مأموریتی دلالت می‌کند. می‌توان گفت این همان زنجیره‌ای‌ست که هر زمان به صورت سنتی موضوع طرح مطرح می‌شود، آن را مثال می‌زنند؛ یعنی هر زمان که صحبت از کنش و فعالیتی در متن، است این زنجیره حضور دارد.
۲- زنجیره‌های میثاقی یا قراردادی (Contractual): در این زنجیره، وظیفه‌ای که بر عهده‌ی قصه گذاشته شده است به سرانجام می‌رسد.
۳- زنجیره‌های انفصالی یا انتقالی (Disjunctive): زنجیره‌ای است که بر تغییر وضعیت یا حالت دلالت می‌کند و شامل تغییر شکل‌های قصه می‌شود. (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶)

بر مبنای این سه زنجیره‌ی روایی که ساختار قصه را تشکیل می‌دهد، گریماس سه کارکرد ویژه را مطرح می‌کند:

۱- پیمانی یا میثاقی: یکی از کنشگران متعهد به پیمان است و در مقابل او کنشگری است که نقشش منعقدکننده‌ی پیمان است.
۲- آزمون: نقش یکی آزمون‌شونده و نقش دیگری آزمونگر است.

۳- داوری: نقش یک کنشگر داور است و دیگری مورد داوری قرار می‌گیرد. (ر.ک. اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۶)

طرح داستان از نظر گریماس بر مبنای همین زنجیره‌های روایی و کارکردهای ویژه صورت می‌گیرد. گریماس بر اساس همین زنجیره‌ی روایی، شش نقش‌ویژه برای شخصیت‌ها قائل است که دو به دو در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. این شش نقش‌ویژه عبارتند از:

فرستنده (sender) ←——— مفعول(object) ———→ گیرنده (receiver)

یاری‌دهنده (helper) ←——— فاعل (subject) ———→ مخالف (opponent)

گریماس عقیده دارد شخصیت را باید بر مبنای کاری که انجام می‌دهد تعریف کرد و بر همین اساس، شخصیت بر مبنای کنشی که انجام می‌دهد در یکی از این سه دسته جای می‌گیرد: ۱- نسبت خواست و اشتیاق ۲- ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر ۳- نسبت پیکار(احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۳)

۱-۳- خلاصه‌ی قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه:*

بازرگانی بود که صد من بار آهن داشت و چون قصد رفتن به سفری طولانی داشت، آن صد من آهن را نزد دوستی به امانت گذاشت. وقتی بازرگان به سفر رفت، آن دوست، آن‌ها را فروخت. هنگام‌ی که بازرگان بازگشت نزد آن فرد رفت و سراغ آهن‌ها را گرفت. او گفت که موش‌ها آهن‌ها را خورده‌اند. بازرگان پسر آن مرد را ربود و گفت که دیده است باز کودک را با خود برده است. آن مرد گفت چگونه باز می‌تواند کودک را از زمین بلند کند؟ بازرگان گفت در شهری که موش‌های آن آهن می‌خورند چنین چیزی ناممکن نیست. مرد خائن که فهمید بازرگان پی به خیانت وی برده است، به خیانت خود اعتراف کرد.

۱-۴- خلاصه‌ی قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»:

قصه درباره‌ی پادشاه کشوری است که ایلچی کشوری دیگر به نزد او می‌آید و چهار سوال از پادشاه می‌پرسد. ایلچی به پادشاه می‌گوید اگر این چهار سؤال را پاسخ دهید با شما می‌جنگیم. پادشاه و وزرا شور کردند، اما به هیچ نتیجه‌ای نرسیدند تا این که یکی از افراد دربار گفت: فردی به اسم بهلول، جواب این سوال‌ها را می‌داند. بهلول را به دربار احضار کردند. وی در راه با مردی برخورد کرد که غمگین بود. بهلول علت را جویا شد. مرد در

پاسخ گفت که هفت بار آهن را در کاروان‌سرایی گذاشته و وقتی برای فروش آن‌ها رفته بود، اثری از آهن‌ها نبود. کاروان‌سرادار گفته بود که موش‌ها آهن را خورده‌اند و قاضی را نیز راضی کرده بود تا این موضوع را تأیید کند. بهلول پس از شنیدن سخنان مرد به دربار رفت و جواب سوالات ایلچی را داد و پادشاه را از مشکلی که پدید آمده بود، نجات داد. در مقابل این خدمت، بهلول از پادشاه خواست روی کاغذی بنویسد که بهلول پادشاه موش‌هاست. پادشاه نیز همین کار را کرد و بهلول با این حکم به خانه‌ی قاضی رفت و خندقی دور تا دور آن کند. وقتی قاضی اعتراض کرد، بهلول در جواب گفت که وی پادشاه موش‌هاست و دنبال موش‌ها و آهن‌هاست. قاضی روی کاغذی نوشت که موش آهن نمی‌خورد و به بهلول داد. بهلول به کاروان‌سرا رفت و همین کار را تکرار کرد. کاروان‌سرادار نیز مجبور شد همان جمله را روی کاغذ بنویسد. بهلول هر دو کاغذ را نزد حاکم برد و حاکم حکم به نفع پیرمرد داد و آهن‌های او را از کاروان‌سرادار پس گرفت.

۲- بحث و بررسی

با توجه به آنچه درباره‌ی نظریات گریماس گفته شد، می‌توان طرح را در این دو قصه از دو منظر مورد بررسی و تحلیل قرار داد:

۲-۱- بررسی طرح از منظر تقابل:

ساختارگرایان به وجود تقابل در داستان معتقد هستند و از نظر آنان، اساس هر متنی بر تقابل استوار است. گریماس عقیده داشت که پیرنگ و طرح هر ساختاری بر تقابل دوگانه استوار است. از نظر او تقابل‌های دوگانه در ارتباط با طرح، دارای دو وضعیت است: ۱- تقابل‌های زمانی: یعنی شرایط آغازین متعادل یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه. ۲- شرایط مضمونی: یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل، شرایط و راه‌حلی پیدا شود که تعادل مجددا بازگردد. (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۶۵) بر این مبنا می‌توان وضعیت طرح را به صورت زیر مطرح کرد:

وضعیت اولیه ⟵ وضعیت نامتعادل میانی ⟵ وضعیت پایانی

با توجه به نمودار بالا، وضعیت ابتدایی طرح هم می‌تواند متعادل باشد و هم می‌تواند نامتعادل باشد. بسته به نوع شروع و وضعیتی که شخصیت‌ها در آن قرار دارند، وضعیت مشخص می‌شود که البته این مورد تأثیری در روند داستان ندارد؛ زیرا در نهایت به تعادل ختم می‌شود.

۲-۱-۱- وضعیت اولیه:

۲-۱-۱-۱- وضعیت اولیه در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»:

الف- داستان «بهلول و موش آهن‌خور» از منظر طرح، دارای تقابل زمانی است. در این داستان وضعیت اولیه به صورت بسیار کوتاه و در قالب دو یا سه جمله بیان شده است و تنها از این وضعیت متوجه می‌شویم که شهر این پادشاه در شرایط به سامانی است و مشکلی در آن وجود ندارد.

یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچ‌کس نبود، یه پادشاهی در قدیم یه روزی نشسته بود، دید دربارگاه وا شد، گفتند: پادشاه به سلامت باشه، از هفت قالده فرهنگ ایلچی اومده.(ساتن، ۱۳۷۶: ۵۳)

با حضور ایلچی به عنوان عامل مخرب، وضعیت به سمت عدم تعادل حرکت می‌کند. ایلچی از کشوری دیگر می‌آید و با پرسش‌های خود، مشکلی برای پادشاه ایجاد می‌کند. علت پیدایی این وضعیت، نیروهای مخرب هستند که در این قصه، سؤالات ایلچی، نقش این نیروها را ایفا می‌کنند.

شاه گفت: ایلچی برای چی آمده؟ گفتند: نمی‌دونیم. گفت: خوب بگین بیاد. ایلچی وارد شد، سلام کرد.آداب سلطنتی رو به جا آورد. کرسی براش گذاشتند، نشست. بعد هر چی که اون زمان باب بوده، چای یا قهوه، آوردند، خورد. پادشاه سؤال کرد که خب، اومدن شما در این شهر برای چیست؟ ایلچی عرض کرد که سلطان ما منو فرستاده چهار تا مسئله بپرسیم. اگه جواب دادین که هیچی، اگه نه آماده جنگ باشین که خاک این شهرو با توبره ببرم.(ساتن، ۱۳۷۶: ۵۳)

ب- وضعیت اولیه به همین داستان ختم نمی‌شود. در این داستان، یک داستان دیگر هم در دل داستان اولیه مطرح می‌شود و آن داستان *موش آهن‌خور* است که در آن با یک وضعیت متعادل اولیه مواجه هستیم که در آن، پیرمرد تاجر سرگذشت خود را برای بهلول نقل می‌کند. زمانی که بهلول مرد تاجر را می‌بیند، آن مرد در وضعیت نامتعادل میانی قرار دارد و از خاطراتی که پیرمرد تاجر برای بهلول تعریف می‌کند به وضعیت اولیه او که در حالت تعادل بوده است می‌رسیم. نیروی برهم‌زننده‌ی وضعیت متعادل دروغی است که کاروان‌سرادار درباره‌ی آهن‌ها می‌گوید عامل مخرب را می‌توان خود کاروان‌سرادار به شمار آورد.

وقتی که قلیونو کشید، گفت: خوب پیرمرد دردتو بگو، ببینم برا چی گریه می‌کنی؟ گفت: حالا که دردمو می‌پرسی، من تاجر بودم، تاجر آهن. اول تاجر بودم. آهن زیاد خریدم توکاروان‌سرا قایم کردم.(همان:۵۴)

۲-۱-۱-۲- وضعیت اولیه در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*:

قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* نیز همانند داستان پیشین، از منظر طرح دارای تقابل زمانی است. شروع در این داستان از وضعیت تعادل است. مرد بازرگان هنگام سفر صد من آهن را نزد دوستی به امانت می‌گذارد.

آورده‌اند که بازرگانی اندک مال بود و می‌خواست که سفری رود صد من آهن داشت، در خانه‌ی دوستی بر وجهِ امانت بنهاد و برفت. (نصرالله منشی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

در قصه‌ی *کلیله و دمنه* شروع از نقطه‌ی تعادل است، همان نظری که گریماس در خصوص بیشتر قصه‌ها دارد. از نظر گریماس بیشتر قصه‌ها با وضعیت اولیه‌ی متعادل شروع می‌شود؛ منظور از وضعیت متعادل اولیه همان وضعیتی است که به توصیف کلی از قصه می‌پردازد و در ادامه با حضور عوامل مخرب و نیروهای برهم‌زننده، این وضعیت بر هم می‌خورد. قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور» دارای دو وضعیت است. شروع قصه که درباره‌ی پادشاه و ایلچی است توصیفی بسیار کوتاه و جزیی از وضعیت اولیه آمده است، البته بیشتر باید این وضعیت را حدس زد؛ زیرا بلافاصله نیروی برهم‌زننده، وارد متن می‌شود و وضعیت داستان را به سمت عدم تعادل حرکت می‌دهد. در داستانی که در دل این داستان قرار دارد که همان داستان *موش آهن‌خور* است، داستان از وضعیت نامتعادل میانی برای خواننده روایت می‌شود. البته وضعیت اولیه که وضعیت متعادل است از خاطراتی که پیرمرد تاجر برای بهلول نقل می‌کند مشخص می‌شود.

۲-۱-۲- وضعیت نامتعادل میانی:

۲-۱-۲-۱- وضعیت میانی در داستان «بهلول و موش آهن‌خور»:

الف- وضعیت نامتعادل در داستان پادشاه و ایلچی: در این داستان، وضعیت نامتعادل زمانی است که پادشاه و وزراء از پاسخ به سوال ایلچی ناتوان هستند و نمی‌توانند پاسخی برای پرسش‌های او پیدا کنند. این وضعیت تا زمانی که یکی از افراد دربار، پیشنهادی برای حل مشکل می‌دهد، ادامه دارد. حضور بهلول برای رفع مشکل، در حقیقت همان عامل یاری‌رسان است.

شب‌ها آمدند کمیسیون کردند، روزها شوری کردند، هر چه فکر کردند جواب اینو چه بدن، عقلشون نرسید ... یه نفر باشماقچی دم در گفت: پادشاه به سلامت باش، اگر اجازه بدی یه نفر در این شهر هست، بهلوله اسمش. اون با این عقل کمش، کارهای بزرگی رو درست می‌کنه.(همان: ۵۴-۵۳)

ب: وضعیت نامتعادل در قصه‌ی «پیرمرد و موش آهن‌خور»: پیرمرد پس از این که به نزد قاضی می‌رود و قاضی نیز به او کمک نمی‌کند، درمانده به خرابه‌ای پناه می‌برد و در همان جا می‌ماند تا زمانی که بهلول می‌آید. بهلول در این وضعیت در حکم نیروی یاری‌رسان است که به پیرمرد کمک می‌کند.

بهلول داشت می‌آمد بره منزلش، دید کنار خیابون یه پیرمرد ریش سفید نشسته و چنون زار می‌زنه، گریه می‌کنه که از نوک ریش‌ها آب به زمین می‌چکه. بهلول خیلی دلش برای این سوخت، گفت: ای بیچاره چه شده؟ گفت: ای پیرمرد سلام. پیرمرد جواب سلام داد.... گفت خوب پیرمرد دردتو بگو، ببینم برا چی گریه می‌کردی؟ گفت: حالا که دردمو می‌پرسی، اول تاجر بودم. آهن زیاد خریدم تو کاروان‌سرا قایم کردم. وقتی که رفتم برای فروش دربیارم، دیدم اثری ازش نیست. گفتم چطور شده. کاروان‌سرادار گفت: من نمی‌دونم، لابد موش خورده .... رفتم خونه قاضی عارض شدم.... نمی‌دونم کاروان‌سرادار به قاضی چی گفت که قاضی فوری بنا کرد دفاع از کاروان‌سرادار....(همان: ۵۴)

ج: حرکت به سمت تعادل: پس از حضور بهلول در دربار پادشاه، وضعیت نامتعادل به سوی وضعیت متعادل حرکت می‌کند. در قصه‌ی دوم نیز بهلول با راهنمایی کردن پیرمرد وضعیت را به سمت تعادل سوق می‌دهد.

بهلول گفت: بسیار خوب دارایی هیچی نداری، چی دیگه داری؟ گفت: یه خر دارم، کنار دیوار بسته است. بهلول پاشد اون خر رو نگاه کرد، دید یه چشمش کوره یه گوشش بریدست ..... من میرم اگه اومدن این مالو بخرند، تو از پونصد تومن کمتر نده. ... فوری بهلول به شاه پیغوم داد، آمد پهلوی شاه .... گفت: خوب حالا من یه چیزی می‌خوام برام حاضر می‌کنید تا من پس فردا بیام جواب ایلچی رو بدم. گفتند: خیلی خوب چی باشد؟ گفت: یه خر برای من پیدا می‌کنید، یه چشش کور باشه، یه گوشش بریده باشه ....(همان: ۵۵)

۲-۱-۲-۲- وضعیت میانی در قصه‌ی«موش آهن‌خور»*کلیله و دمنه:*

الف- وضعیت نامتعادل میانی: در این قصه طبق الگوی گریماس، وضعیت میانی در حالت نامتعادل است. دوست او، پس از رفتن بازرگان آهن‌ها را می‌فروشد. فروش آهن‌ها نیروی برهم‌زننده است و دوست بازرگان نیز عامل مخرب وضعیت متعادل اولیه است. بازرگان پس از بازگشت از سفر، هنگامی که متوجه فروخته شدن آهن‌ها می‌شود، تعادل قصه برهم می‌خورد و به دلیل این که حرف دوستش را مبنی بر این که موش آهن‌ها را خورده است، باور نمی‌کند، پسر دوستش را با خود می‌برد و در شهر اعلام می‌کند که باز پسر را ربوده است.

مرد گفت: آهن را در پیغوله‌ی خانه بنهاده بودم و در آن احتیاطی نکرده، تا من واقف شدم موش آن را تمام خورده بود. بازرگان گفت: آری، موش آهن را نیک دوست دارد و دندان برخاییدن آن قادر باشد. امین راست‌کار شاد گشت یعنی بازرگان نرم شد و دل از آهن برداشت، گفت: امروز مهمان من باش. گفت: فردا باز آیم. بیرون رفت و پسری از آن او ببرد.(منشی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

ب- حرکت به سمت تعادل:

در این قصه، حرکت به سمت تعادل از نقطه‌ی اوج قصه رخ می‌دهد. نقطه‌ی اوج داستان زمانی است که مرد بازرگان حرف دوستش را در ظاهر تأیید می‌کند، اما در واقع آن را نپذیرفته است. این وانمود کردن، نقطه‌ی اوج قصه است؛ زیرا پس از خروج از منزل دوستش، پسر او را با خود می‌برد. از زمانی که بازرگان پسر دوستش را می‌برد، داستان به سمت تعادل حرکت می‌کند؛ زیرا با این کار بازرگان دوستش را وادار به اعتراف می‌کند.

گفت: فردا بازآیم. بیرون رفت و پسری را از آن او ببرد. چون بطلبیدند و ندا در شهر افتاد بازرگان گفت: من بازی را دیدم کودکی را می‌برد. (منشی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

در این دو قصه، علت ایجاد وضعیت نامتعادل مشابه است. در قصه «بهلول و موش آهن‌خور»، عامل این وضعیت دروغی است که کاروان‌سرادار می‌گوید و در قصه «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*، عامل این وضعیت دروغی است که دوست بازرگان می‌گوید. در این قصه وضعیت نامتعادل به همین دروغ ختم می‌شود، اما در قصه «بهلول و موش آهن‌خور»، وضعیت میانی به همین دروغ ختم نمی‌شود، بلکه کمک نکردن قاضی به پیرمرد تاجر موجب تشدید این وضعیت نامتعادل می‌شود.

در حرکت به سمت تعادل نیز، در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»، حرکت به سمت تعادل به کمک کسی دیگر اتفاق می‌افتد، اما در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*،

حرکت به سمت تعادل بدون حضور شخصیت دیگری اتفاق می‌افتد. مرد بازرگان با بهره‌گیری از هوش و درایت خود، روند قصه را به سمت تعادل هدایت می‌کند.

۲-۱-۳- وضعیت پایانی:

۲-۱-۳-۱- وضعیت پایانی قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»:

بسته به نوع وضعیت اولیه، وضعیت پایانی تعریف می‌شود. در این دو قصه با توجه به این که شروع با وضعیت نامتعادل بود و این بی‌تعادلی تا حضور نیروی یاری‌رسان ادامه داشت، وضعیت پایانی وضعیتی متعادل است. در قصه پادشاه و ایلچی ، بهلول پاسخ هر چهار سوال را می‌دهد و شهر را از جنگ در امان نگه می‌داد. با پاسخ‌های بهلول وضعیت نامتعادل به تعادل می‌رسد و نیروی مخرب، مجبور به عقب‌نشینی و بازگشت می‌شود.

[ایلچی] گفت: من چهار سؤال دارم، .... بهلول گفت: خوب سؤال اولت؟ ایلچی گفت: وسط دنیا کجاس؟ بهلول گفت: همین جا که من میخ طویله‌ی الاغمو کوبیدم. گفت چطور همچو چیز است؟ گفت: برو ذرع کن. ایلچی دید دیگه جواب نداره بده. [بهلول] گفت: خوب سوال دوم؟ گفت: سوال دوم: عده مرده بیشتره یا زنده؟ بهلول جواب داد؟ عده مرده. گفت: برای چی عده مرده بیشتره؟ بهلول جواب داد: اون‌ها که مردند، مردند، این‌هام که زندند، می‌میرند. دید جواب نداره، گفت: سوال سومتو بگو. گفت می‌خوام ببینم خرابی دنیا بیشتره یا آبادی؟ بهلول جواب داد: خرابی. ایلچی: چرا برای چی؟ بهول گفت: اون که خراب هست خرابه، اون هم که درسته نگهداری نکنی خراب می‌شه. گفت: خوب چهارم مسئلتو بگو. ایلچی گفت: مسئله‌ی چهارم: ستاره‌های آسمون چندتاس؟ بهلول گفت: ستاره‌های آسمونو شمارشو می‌خوای؟ گفت: بلی. گفت: هر چه مو به بدن الاغ منه، پاشو بشمر اگه میگی نیست، هیچی. ایلچی دیگه نتوانست جواب بده، دمبشو گذاشت روی کولش، آمد بیرون(همان: ۵۶)

بهلول پرسش‌های ایلچی را به شیوه‌ی اقناعی پاسخ داد و چون ایلچی نمی‌توانست مخالفتی کند، پاسخ‌ها را پذیرفت و رفت. برای حل مشکل پیرمرد و خارج کردن او از وضعیت نامتعادل نیز بهلول از پادشاه تقاضا کرد فرمان‌روایی بر موش‌ها را به او واگار کند.

شاه گفته بود که اگه هر که جواب اینو بده، من نصف دولتمو بهش می‌دم. گفت: خوب حالا بهلول چه می‌خوای که من به تو خلعت و انعام بدم؟ بهلول گفت: قبله‌ی عالم

سلامت باشه، من محتاج مال دنیا نیستم، فقط دو کلمه بنویسید بدید به من که بهلول شاه موش‌هاست.....(همان: ۵۶)

بهلول با گرفتن این فرمان، به کمک پیرمرد رفت و با تمهیدی که به کار برد، قاضی و کاروان‌سرادار را مجبور کرد تا آهن‌های مرد تاجر را پس دهند. به این ترتیب، بهلول به عنوان نیروی یاری‌رسان، قصه را از وضعیت نامتعادل به تعادل رساند.

قاضی و کاروان‌سرادار را حاضر کردند، گفتند: اگه موش آهن نمی‌خوره پس این هفت تا انبار آهن چه شد؟ اگه می‌خوره پس این نوشته چیه دادید؟ جواب نداشتند به حاکم بدن، به پیرمرد گفتند: برو دفترتو که این آهنا رو خریدی بیار. پیرمرد دفترشو آورد. خرید آهنو حساب کردند. حاکم حکم کرد به قاضی و کاروان‌سرادار که این پول رو بدین و برین. ....(همان: ۵۷)

۲-۱-۳-۲- وضعیت پایانی قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه:*

مرد بازرگان با دزدیدن پسر دوستش و ساختن شایعه‌ای مبنی بر این که باز کودک را ربوده است، قصه را به سمت تعادل هدایت می‌کند. دوست بازرگان تنها راه رهایی از وضعیت و پس گرفتن فرزندش را در گفتن حقیقت می‌بیند؛ بنابراین با اقرار به این که آهن‌ها را فروخته است، خود را از این وضعیت نجات داد.

بازرگان بخندید و گفت: دل، تنگ چرا می‌کنی؟ در شهری که موشِ آن صد من آهن بتواند خورد، آخِر باز کودکی را هم برتواند داشت. امین دانست که حال چیست، گفت: آهن موش نخورد، من دارم، پسر باز ده و آهن بستان.(منشی، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

مهم‌ترین تفاوت در وضعیت پایانی این قصه‌ها در حضور افراد کمک‌کننده است. در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»، با حضور بهلول در هر دو حکایت، قصه به تعادل می‌رسد و مشکلات پادشاه و پیرمرد تاجر رفع می‌شود، اما در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*، عقل و هوشمندی مرد بازرگان به یاری او می‌آید و او بدون یاری گرفتن از کسی مشکل را حل و فصل می‌کند.

۲-۲- بررسی طرح از منظر قاعده‌ی نحوی:

گریماس بر خلاف پراپ که روایت را بر مبنای نقش‌ویژه بررسی می‌کرد، به پی‌رفت (sequences) معتقد بود. او از سه پی‌رفت یاد می‌کند و کل ساختار نحوی طرح را بر اساس این سه زنجیره تحلیل می‌کند:

۲-۲-۱- زنجیره‌ی میثاقی یا قراردادی:

به موجب این زنجیره، پیمان یا قراردادی وضع و یا نقش می‌شود. این وضعیت بسیار مهم است؛ زیرا نشان می‌دهد آنچه را که وضعیت می‌خوانیم، در حقیقت در حکم رد یا پذیرش پیمانی است. به نظر گریماس بیشتر قصه‌ها یا از وضعیت مثبت به منفی در حرکتند که همان نقض پیمان است و یا از وضعیت منفی به مثبت که همان پذیرش پیمان است.(ر.ک. احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۱)

در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»، شاهد وضعیت یا زنجیره‌ی میثاقی هستیم. زمانی که ایلچی می‌آید و سؤالاتی را مطرح می‌کند و در نهایت می‌گوید «**اگه نه آماده جنگ باشین که خاک این شهرو با توبره ببرم**». نوعی قرار در قصه شکل می‌گیرد به این ترتیب که اگر پاس این پرسش‌ها داده نشود، جنگ به راه افتد. البته زنجیره‌ی پیمانی دیگری نیز بر اساس این زنجیره‌ی اول شکل می‌گیرد و آن زمانی است که پادشاه به وزیرانش می‌گوید: «**اگه جواب اینو درست نکردین، بنای جنگ بشه، من اول سر همه‌ی شمارو می‌برم**.». انجام قرار داد مطرح شده در زنجیره‌های میثاقی این قصه منوط به پاسخ دادن به پرسش‌های ایلچی است.

باید توجه داشت که حرکت در این قصه از منفی به مثبت است؛ زیرا در نهایت با یاری بهلول پاسخ سؤالات بیان می‌شود و نقض عهدی صورت می‌گیرد و شهر ویران نمی‌شود و پادشاه نیز وزیران خود را نمی‌کشد.

در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*، نیز زنجیره‌ی میثاقی روبه‌رو هستیم. مرد بازرگان آهن‌های خود را نزد فردی امین به امانت می‌گذارد، اما مرد امین در امانت خیانت می‌کند. حرکت در قصه با توجه به نقض عهد فرد امین، از منفی به مثبت است؛ زیرا در نهایت با هوشیاری مرد بازرگان، امین مجبور به اعتراف می‌شود و آهن‌ها را پس می‌دهد.

در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور» با زنجیره‌ی میثاقی روبه‌رو هستیم که دچار نقض و بدعهدی شده است؛ یعنی مرد کاروان‌سرادار، آهن‌های پیرمرد تاجر را به او پس نمی‌دهد و در امانت خیانت می‌کند. این قصه از وضعیت منفی آغاز می‌شود و با حضور شخص یاری‌رسان (بهلول) به سوی وضعیت مثبت پیش می‌رود.

۲-۲-۲- زنجیره‌ی اجرایی:

این زنجیره شامل مبارزه‌ها و آزمون‌هایی است که قهرمان در آن قرار می‌گیرد تا به هدف دل‌خواهش برسد. در این زنجیره چگونگی انجام مأموریت و نیروهایی که به شخصیت یاری می‌رسانند، مشخص می‌شود. در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»، با دو قصه روبه‌رو هستیم. در هر دو قصه با تلاش‌ها و هوشمندی‌هایی که قهرمان قصه (بهلول) از خود نشان می‌دهد. مشکل رفع می‌شود و قصه به حالت تعادل می‌رسد. در قصه‌ی اول با دادن پاسخ‌های ایلچی در قصه‌ی دوم با رفتار هوشمندانه‌ای که در برابر قاضی و کاروان‌سرادار از خود بروز می‌دهد. نکته‌ی مهم در خصوص کار بهلول در قصه پادشاه و ایلچی این است که او برای رفع مشکل فردی دیگر تلاش می‌کند. در صورتی که در زنجیره‌ی اجرایی عمدتاً قهرمان کاری در جهت رسیدن به هدف دل‌خواهش انجام می‌دهد. در این قصه بهلول در ابتدا کاری در جهت کمک به پادشاه انجام می‌دهد تا او به هدفش برسد و سپس از طریق این خدمت به پادشاه، خودش به هدف دل‌خواهش که همان کمک به پیرمرد تاجر است دست می‌یابد. بنابراین مبارزه‌ی نخست بهلول کنشی است در جهت رسیدن به هدف اصلی که همان کار مورد نظر اوست.

در داستان «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* با زنجیره‌ی اجرایی به صورت مبارزه و آزمون مواجه نیستم. در این داستان، به دلیل این که عقل و درایت مرد بازرگان یاری‌رسان اوست و خبری از حضور نیروی یاری‌رسان نیست، تنها از طریق ادعای مرد بازرگان می‌توان دریافت که او برای رسیدن به هدف چه کاری انجام داده است. مرد بازرگان ادعا می‌کند که دیده است، بازی پسر دوستش را برده است. او با این کار می‌خواهد دوستش را وادار به اعتراف کند.

۲-۲-۳- زنجیره‌ی انفصالی:

این زنجیره دربرگیرنده‌ی تمام حرکت‌های قهرمان و تغییر وضعیت‌هایی است که در مقابل عمل یا نقض پیمان و قراردادهایش در طول روایت نشان می‌دهد. در این قصه تغییرات چندانی در طول قصه، رخ نمی‌دهد؛ یکی از تغییراتی که رخ می‌دهد، حضور بهلول در دربار است برای حل مشکل پادشاه و دادن پاسخ به سؤالات ایلچی. تغییر دیگر نیز تغییر وضعیت پیرمرد است که با کمک بهلول به مال و سرمایه‌ی خود می‌رسد.

تغییر در وضعیت برای مرد بازرگان رخ می‌دهد و آن رسیدن به آهن‌هاست. مرد بازرگان در مقابل نقض عهدی که از سوی دوستش رخ می‌دهد، با استفاده از عقل و درایت

خود، سعی می‌کند تا او را وادار به اعتراف کند. البته می‌توان گفت تغییری در وضعیت دوست مرد بازرگان نیز رخ می‌دهد و آن رسیدن دوست مرد بازرگان به پسرش است؛ زیرا مرد بازرگان برای این که بتواند از دوستش اعتراف بگیرد، پسر او را می‌رباید و در شهر می‌گوید که دیده است، بازی کودک را ربوده است.

۲-۳- الگوی کنشگر گریماس:

گریماس به جای هفت حوزه‌ی عمل‌کرد پراپ، سه جفت تقابل دوتایی را مطرح می‌کند که شش نقش اصلی در قصه دارند. از دید گریماس، شخصیت اصلی در پی رسیدن به هدفی است و در این راه با مقاومت حریف مواجه می‌شود. او برای رسیدن به هدف از یک یاریگر کمک می‌گیرد و یک نیروی راسخ او را به سمت هدفش هدایت می‌کند. در این روند یک گیرنده نیز وجود دارد.(ر.ک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲) الگوی این شش نقش به صورت زیر است:

فرستنده (sender) ⟵ مفعول(object) ⟵ گیرنده (receiver)

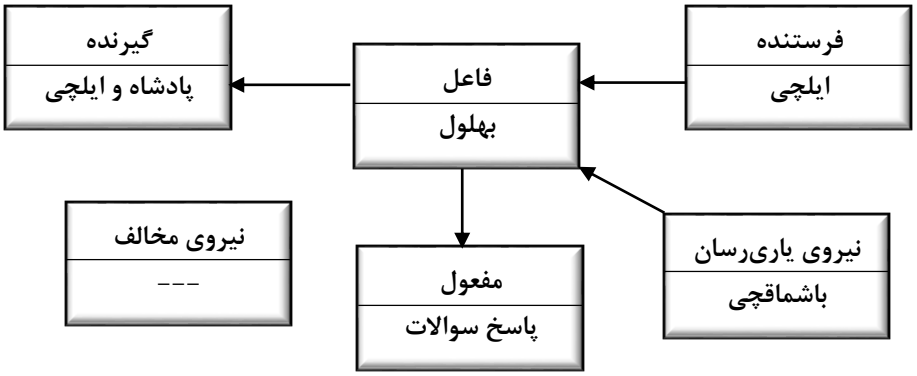
یاری‌دهنده (helper) ⟵ فاعل (subject) ⟶ مخالف (opponent)

فرستنده یا نیروی محرک، کسی است که کنشگر را به سوی هدفی و یا خواسته‌ای می‌فرستد. مفعول (شی ارزشی) هدفی است که کنشگر به سوی او می‌رود. گیرنده فردی است که از کنشِ کنشگر، سود و منفعتی به او می‌رسد. یاری‌دهنده (کنشگر یاری‌رسان) شخصیت و یا نیرویی است که به کنشگر یاری می‌رساند تا به مفعول (هدف) برسد. فاعل (کنشگر) شخصیت اصلی قصه است و به دنبال مفعول می‌رود. مخالف (کنشگر بازدارنده) نیرو یا فردی است که از رسیدن فاعل به مفعول جلوگیری می‌کند. (ر.ک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۶-۱۴۷)

۲-۳-۱- بررسی کنشگر در قصه‌ی اول:

در این قصه فرستنده همان ایلچی است که پادشاه و وزیرانش را به انجام کاری وادار می‌کند که همان یافتن، پاسخ پرسش‌هاست. ایلچی با طرح پرسش‌هایی، پادشاه را برای یافتن پاسخ‌ها روانه می‌کند. البته خود پادشاه هم در حکم فرستنده است؛ زیرا وزیرانش را در پی یافتن پاسخ سؤالات می‌فرستد. این جست‌وجو برای یافتن پاسخ، در همان قصر و دربار صورت می‌گیرد. مفعول، سؤالاتی است که ایلچی از پادشاه می‌پرسد. پادشاه و

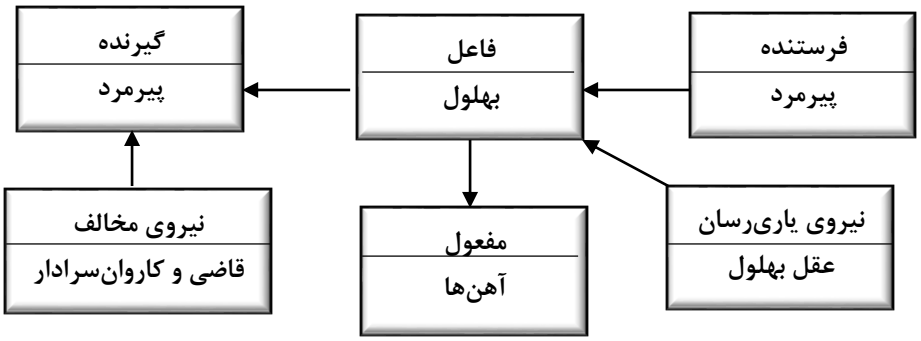
وزیرانش برای یافتن پاسخ این سؤالات تلاش می‌کنند؛ زیرا امنیت و زندگی آن‌ها وابسته به این سؤالات است. گیرنده در این قصه دو نفر است، هم ایلچی و هم پادشاه. ایلچی نفعش در عدم پاسخ به پرسش‌هاست و پادشاه منفعتش در یافتن پاسخ سؤالات است. یاری‌دهنده باشماقچی است که بهلول را برای کمک پیشنهاد می‌دهد. فاعل همان بهلول است که پاسخ سؤالات را می‌داند. تمامی شخصیت‌ها قصه‌ی نخست که همان قصه‌ی کلی نیز هست در دسته‌ی ارتباط با یکدیگر جای می‌گیرند. آن‌ها برای این که بتوانند به یکدیگر یاری برسانند و یا با هم در تعامل باشند؛ ناگزیر از ارتباط هستند. البته در مقابل بهلول دیگری نیروی مخالف وجود ندارد. الگوی کنشگر این قصه به صورت زیر است:



۲-۳-۲- بررسی کنشگران در قصه‌ی دوم:

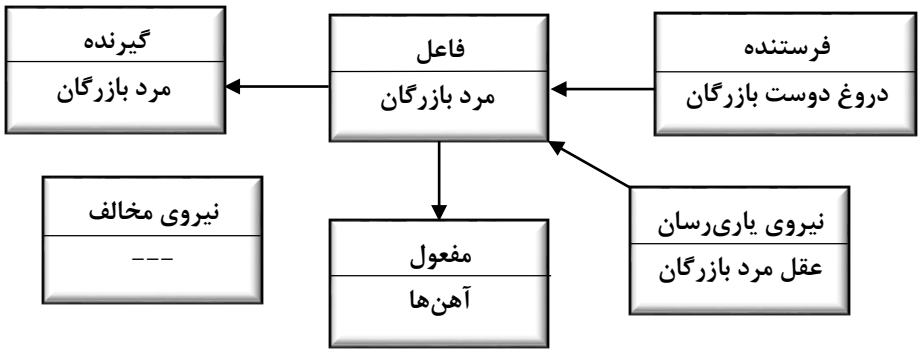
در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور»، با دو قصه مرتبط با هم روبه‌رو هستیم. بر اساس الگوی گریماس در قصه‌ی دوم، فرستنده همان پیرمرد تاجر است که ماجرایش را برای بهلول تعریف می‌کند و ناخواسته او را به سوی کاری می‌فرستد. مفعول در این جا آهن‌های پیرمرد است که قاضی و کاروان‌سرادار آن را از دستش درآورده‌اند. گیرنده نیز همان پیرمرد تاجر است؛ زیرا اگر می‌توانست آهن‌هایش را پیدا کند، سود و منفعتی نصیبش می‌شد. عقل و هوشمندی بهلول نقش یاری‌رسان دارد. او به کمک پیرمرد تاجر می‌آید و از او دل‌جویی می‌کند، بنابراین در این جا در حکم یاری‌رسان است. سپس برای کمک به پیرمرد به دربار می‌رود که در این جا در حکم فاعل است. نیروی مخالف بازدارنده‌ی فاعل نیست، بلکه در این قصه نیروی مخالف در ابتدا با پیرمرد که همان فرستنده و گیرنده

است مخالفت می‌کند و در تقابل با او قرار می‌گیرد نه در تقابل با فاعل که بهلول است. الگوی این کنشگران به صورت زیر است:



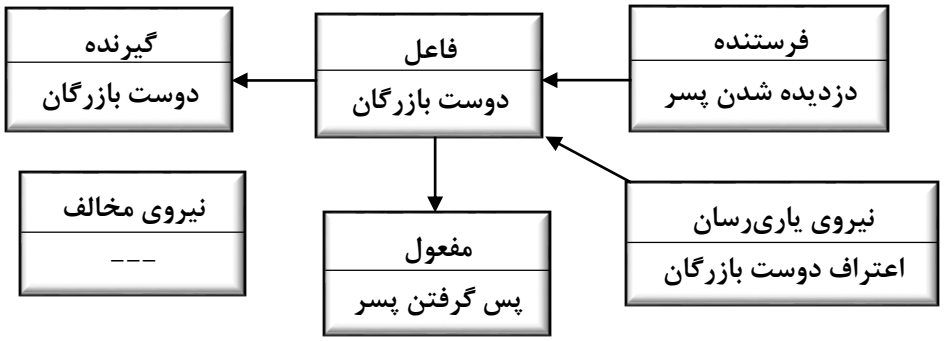
۲-۳-۳- بررسی کنشگران در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه*:

در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* الگوی گنشکران تا حدودی با گفته‌ی گریماس متفاوت است. در این قصه فرستنده دروغی است که مرد امین در خصوص آهن‌ها به بازرگان می‌گوید. شیء ارزشی و یا مفعول آهن‌های بازرگان است. گیرنده خود مرد بازرگان است. یاری‌رسان به مرد بازرگان در طول قصه، عقل مرد بازرگان است. فاعل نیز همان مرد بازرگان است. نیروی مخالف در این حکایت وجود ندارد.



الگوی کنشگران در این قصه را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان بررسی کرد. اگر قصه از منظر دوست بازرگان در نظر گرفته شود، فرستنده در این وضعیت، دزدیده شدن پسر است. مفعول پس گرفتن پسر است. گیرنده، دوست بازرگان است. فاعل نیز مجددا خود

اوست. دوست بازرگان با پذیرش دروغی که گفته است و پس دادن آهن‌ها، پسرش را از مرد بازرگان می‌گیرد. نیروی یاری‌رسان اعتراف دوست بازرگان است که موجب پس گرفتن فرزندش می‌شود. مرد بازرگان با بردن پسر مرد امین، او را به نادرستی کارش می‌رساند و وادار به اعتراف می‌کند.



با توجه به بررسی صورت گرفته در خصوص الگوی کنشگران در هر دو قصه، وجه تفاوت در نیروی مخالف است؛ زیرا در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور» نیروی مخالف به گیرنده که پیرمرد است، آسیب می‌رساند، اما در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* نیروی مخالف وجود ندارد. تفاوت دیگر در گیرنده و فاعل است؛ زیرا در قصه‌ی دوم، مرد بازرگان از هیچ کس برای حل و فصل مشکلش کمکی نمی‌گیرد و با درایت و عقل خود آن مشکل را رفع می‌کند، اما در قصه‌ی نخست به دلیل این که کنش مهم در جهت یاری‌رسان توسط بهلول رخ می‌دهد، او در نقش فاعل ظاهر می‌شود. تفاوت دیگر در خصوص فرستنده است. در قصه‌ی «بهلول و موش آهن‌خور» نیروی محرک بهلول برای کنش، پیرمرد تاجر است، اما در قصه‌ی «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* به دلیل این که مرد بازرگان خود، فاعل و یاری‌رسان است، فرستنده‌ی او برای انجام کنشی، دروغی است که مرد امین درباره‌ی آهن‌ها به او می‌گوید.

شباهت میان هر دو قصه بحث پس گرفتن آن‌هاست که در هر دو قصه مفعول و شی ارزشی است. شباهت دیگر در نیروی یاری‌رسان است که نیرویی خارج از قصه نیست، بلکه عقل شخصیتی که فاعل است به یاری او می‌رسد و مشکل را حل می‌کند.

۳- نتیجه:

بررسی داستان‌ها بر اساس نظریات گوناگون روایت می‌تواند موجب شناخت بهتری از ساختار داستان‌ها و در نهایت فهم تازه‌ای از آن‌ها شود. آنچه مهم است، بومی‌سازی این نظریات بر مبنای متون داستانی ادب فارسی است. باید به این مسئله باور داشت که این نظریات، الزاما نمی‌توانند تمامی متون داستانی ادب فارسی را تحلیل نمایند. هر چند می‌توان تا حد بسیار زیادی از آن‌ها بهره گرفت و به فهم تازه‌ای از متون دست یافت. به همین منظور برای درک بهتر این دو داستان و مقایسه‌ی ساختار داستانی آن‌ها از الگوی گریماس بهره گرفته شده است.

بر اساس الگوی گریماس از منظر طرح داستانی، داستان «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* هم‌خوانی بیشتری با الگو دارد؛ زیرا داستان با یک وضعیت تعادلی توصیفی آغاز می‌شود و خواننده دقیقا در روند داستان قرار می‌گیرد، اما در داستان «بهلول و موش آهن‌خور» وضعیت اولیه بسیار کوتاه است. به گونه‌ای که ابهام‌های زیادی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود و نیروی برهم‌زننده بدون مقدمه‌چینی در داستان حضور پیدا می‌کند.

در بررسی نحوی طرح داستانی نیز موارد اختلافی وجود دادر که مهم‌ترین آن‌ها رون‌د حضور نیروی یاری‌رسان در داستان است. در داستان «موش آهن‌خور» *کلیله و دمنه* قهرمان و یاری‌رسان یک نفر است؛ زیرا شخصیت‌ها دقیقا بر اساس پیام داستان چیده شده‌اند، اما در داستان «بهلول و موش آهن‌خور» نیروی یاری‌رسان از خارج وارد متن می‌شود و حل و فصل مسائل داستان تنها وابسته به حضور اوست.

در الگوی کنشگران نیز دو داستان تا حدودی با هم تفاوت دارند. در داستان *کلیله و دمنه* الگوی کنشگران دقیقا منطبق با پیام داستان است و به همین دلیل نیروی مخالفی در متن داستان حضور ندارد؛ زیرا پیام داستان برتری عقل است و به همین منظور هیچ نیروی در مخالفت با عقل حضور ندارد، اما در داستان «بهلول و موش آهن‌خور» به دلیل این که دو داستان در دل هم است، الگو اندکی تفاوت دارد. در هر دو داستان بهلول فاعل است، اما در داستان نخست به دلیل این که باید مشکل حل شود تا بهلول بتواند به هدف خود که حل مشکل پیرمرد تاجر است، برسد، نیروی مخالف حضور ندارد. در داستان دوم نیز الگوی با الگوی گریماس اندکی تفاوت دارد؛ زیرا نیروی مخالف در جهت آسیب رساند به گیرنده فعالیت می‌کند.

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، می‌توان گفت الگوی اراه شده توسط گریماس، برای داستان‌های ادبی ایرانی همانند داستان‌های *کلیله و دمنه* الگوی مناسب‌تری است؛ زیرا عمدتا در داستان‌های ادبی همانند *کلیله و دمنه* شخصیت‌ها و طرح داستان بر مبنای پیام داستان پی‌ریزی می‌شود، اما در داستان‌های عامیانه گاهی این موارد رعایت نمی‌شودغ زیرا در این داستان‌ها معمولا طرح داستانی دارای اهمیت نیست و فقط حل و فصل مشکلات مهم است.

منابع:

۱- احمدی، بابک(۱۳۷۲). ***ساختار و تاویل متن***. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

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

۳- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***عناصر داستان***. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

۴- اسکولز، رابرت(۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات***. ترجمه فرزانه طاهری.چاپ اول. تهران: آگه.

۵- ساتن، پ. الول(۱۳۷۶). ***قصه‌های مشدی گلین خانم***. ویرایش اولریش مارتسوف و آذرامیرحسینی و سید احمد وکیلیان. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

۶- گرین، کیت و جیل لبیهان(۱۳۸۳). ***درس‌نامه‌ی نظریه و نقد ادبی***. ترجمه‌ی گروهی از مترجمان. تهران: روزنگار.

۷- مکاریک، ایرناریما(۱۳۸۳). ***دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی***. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نگاه.

۸- منشی، نصرالله(۱۳۸۶). ***کلیله و دمنه***. به تصحیح و توضیح خیرالله محمودی. شیراز. چاپ دوم: انتشارات دانشگاه شیراز.

۹- شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۱). ***مبانی معناشناسی نوین***. تهران: سمت.

مقالات:

۱۰-اشرفی، بتول؛ تاکی، گیتی؛ بهنام‌فر، محمد(۱۳۹۴). «تجزیه و تحلیل داستان یوسف پیامبر(ع) در *قرآن کریم* بر اساس نظریه‌ی پراپ و گریماس». ***دوماهنامه‌ی جستارهای زبانی***. دوره‌ی ششم. شماره‌ی هفتم:۵۲-۳۳.

۱۱-ساداتی، سید شهاب‌الدین. (۱۳۸۷). «روایت‌شناسی داستان حسن کچل از سه دیدگاه». ***گلستانه***. شماره‌ی ۹۶: ۶۱-۵۷

۱۲- مدرسی، فاطمه؛ شفق، اسماعیل؛ یاسینی، امید(۱۳۹۲). «تحلیل حکایات تعلیمی تذکره‌الاولیا بر پایه‌ی الگوی روایی گریماس». ***پژوهشنامه‌ی ادب تعلیمی***. سال پنجم. شماره‌ی بیستم: ۱۰۲-۷۳.

۱۳- مشهدی، محمدامیر؛ ثواب، فاطمه(۱۳۹۳). «تحلیل ساختاری روایتی داستان *بهرام و گل‌اندام* بر پایه‌ی نظریات گریماس». ***متن‌پژوهی ادبی***. سال هجدهم. شماره‌ی شصت و یکم: ۱۰۵-۸۳.