

صلى الله عليه وسلم



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
امور پژوهشی
شماره: ۲۲۱۴۰/پ
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

سریال: ۱۸۳۸۲
پیوست: ۱

امام علی (ع) فناوری شناخت، به آموختن دانش است. (میران الحکمه، ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضاء محترم هیات تحریریه تبریک می گویم. خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی
حمید علیزاده
مدیر امور پژوهشی
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۲۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۴ صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استناد شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله «نمایه» و noormags.com قابل دسترسی است.

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده
سر دبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حکیمه دبیران	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکویخت	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر آیدنلو، آقای دکتر انوری، آقای دکتر حسینی مؤخر، آقای دکتر سارلی،
آقای دکتر طاهری، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر نجفدري، آقای دکتر نجومیان، آقای دکتر نیکویی،
آقای دکتر وحیدیان کامیار

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟: ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

۹.....	تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه‌های هزار و یک شب
	(دکتر محبوبه خراسانی-دکتر کتایون مزدآپور- طيبه ذنوبی)
۳۱.....	مقایسه ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی و الهی‌نامه
	(دکتر مریم خلیلی جهانتیغ)
۴۹.....	زیباشناسی دریافت در «دل فولاد»
	(فرشته رستمی)
۷۱.....	مقایسه ترستان و ایزوت و ویس و رامین
	(دکتر علیرضا شادآرام- دکتر فرهاد درودگریان)
۹۱.....	«شیر» در منظومه‌های حماسی ایران
	(دکتر اکبر شامیان ساروکلائی- مریم رضائی اوّل)
	تحلیل آماری بازتاب عناصر طبیعت (گیاهان و جانوران) در اشعار عنصری و مقایسه آن با اشعار
۱۱۱.....	منوچهری
	(دکتر محمد فولادی- دکتر منصور ابراهیمی)
۱۳۳.....	قید و متمم قیدی
	(دکتر غلامرضا مستعلی پارسا- نسرين سيدزاده)
۱۴۹.....	بررسی و تحلیل نقش پرسش در آثار فارسی عین‌القضات همدانی
	(دکتر سید علی اصغر میرباقری فرد- معصومه محمدی)
۱۶۷.....	بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه براساس نظریه تزوتان تودوروف
	(دکتر علی‌رضا نبی‌لو)
۱۹۲.....	چکیده‌انگلیسی

تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه های هزارو یک شب

دکتر محبوبه خراسانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

دکتر کنایون مرادپور

استاد پژوهشگاه علوم انسانی

طیبه ذنوبی*

چکیده

در این مقاله سعی شده است با تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان قصه های هزارو یک شب، ویژگی این قصه ها بررسی، و به مسائلی که در این زمینه مطرح است مانند ساختار قصه ها، نوع و نتیجه کنش ها و انگیزه این مکرها پاسخ داده شود. اساس کار، کتاب ریخت شناسی قصه های پریان پراپ و به کارگیری الگوی وی در کتابهایی نظیر درآمدی بر ریخت شناسی هزار و یک شب بوده است.

با اینکه در ابتدا گمان می رفت که مکرهای زنان فریبکار هزار و یک شبی، فقط واکنشی است؛ یعنی در پاسخ به نابرابری ها، اعمال قدرت و ... نیرنگ هایی صورت می پذیرد که آن را واکنش می نامیم، اما در این پژوهش مشخص شد که حرکتهای کنشی و ابتدا به ساکن نیز از سوی فریب گران صورت می گیرد که تعداد آن ۶۴ مورد و در مقابل تعداد واکنش ها -۶۹ مورد- قابل توجه است. نکته قابل ذکر این است که در بیشتر موارد، یعنی ۵۴ بار، حرکتهای واکنشی عادلانه و موفق است.

کلیدواژه ها: نقد ادبی، ریخت شناسی در قصه های هزار و یک شب، داستانهای. هزار و یک شب، مکر زنان در ادبیات فارسی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۱۴

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۳۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

مقدمه

هزارویک شب با قصه‌ها و حکایت‌های شیرین و پندآموزش، گنجینه‌ای است از فرهنگ مردم قرن‌های دور سرزمین ما و سرزمین‌هایی که نویسنده بدان سفر کرده است. هزارویک‌شبی را که اکنون در دست ماست، عبداللطیف طسوجی در قرن چهاردهم هجری ترجمه کرده است. دستاورد فرهنگ هند و ایران و عرب، که نه تنها برای مردم عامه، زیبا و دلنشین است، بلکه پژوهشگران و علاقه‌مندان به علم و ادب شیفته پژوهش در زمینه‌های مختلف آن شده‌اند.

حتی در اروپا و آمریکا و کشورهای خارجی، شهرزاد کاملاً شناخته شده است؛ شخصیتی که نماد قصه و قصه‌گویی است و در میان توده‌های مختلف مردم از شهرت و محبوبیت ویژه و ممتازی برخوردار است. همین واقعیت باعث شد که سال ۲۰۰۴ میلادی از سوی یونسکو سال جهانی هزار و یک شب نام‌گذاری شود (سجادی، ۱۳۸۵: ص ۱۱۴).

قصه‌های هزارویک شب، که با قصه‌گویی شهرزاد آغاز می‌شود در واقع هزار و یک داستان دربرنماد، بلکه مجموعه دویست و چند قصه است که در هزار و یک شب، برای پادشاهی خونخوار روایت می‌شود. این کتاب، صحنه نمایشی است که در آن شخصیت‌های گوناگونی به هنرنمایی می‌پردازند. از مردان جنگجو و دلاوران شجاع، عفریتها و غولهای بیابان و صاحبان مشاغل مختلف در اجتماع گرفته تا زنان که به شیوه خاص خود و با تدبیرهای زنانه به هدف و مقصود می‌رسند! داستانی طولانی به درازای هزار و یک شب، که مدخلش، مکر زنانه است؛ مکر بر پادشاهی ستمگر که به دلیل انتقام از همسر خیانتکارش، به کشتن تمام دختران شهر دست می‌زند. شهرزاد به یاری خواهرش - دنیاژاد - برای مبارزه با این بیداد قیام می‌کند و با ابزار زبان و افسون کلام و قصه‌گویی تا هزار و یک شب بر خشم و قهر شاه پیروز می‌شود. «او در زنانگی خود دارنده عنصری است که با آن مرزهای نبردی تازه برای اندیشه قانون و اخلاق را به پیش می‌برد و آن سخنوری و روایتگری است» (مهندس‌پور، ۱۳۸۶: ص) و سرانجام نه تنها جان خود که جان دختران شهر را نیز نجات می‌بخشد و هم‌چنین باعث خوشامد شاه شده، آرامش را به او هدیه می‌کند و جای انتقام، مهر و عشق رادر قلبش جایگزین می‌گرداند و اثری جاودان از تدبیر ارزنده خویش بر جای می‌گذارد.

این تدبیر شهرزاد یعنی به‌کارگیری نیرنگی موفق و کارآمد که شروع داستان است، بسامد

نسبتاً زیادی در کتاب دارد؛ یعنی هر جا زنی با قدرتی برتر و قویتر از خود، اعم از مردان، رقیبان و حتی هم‌جنسان خود روبه‌روست، تدبیر زنانه - به تعبیر مثبت و حيله و فریب به نگاه منفی و بد- رخ می‌نماید و حتی بنمایه و پیرنگ اصلی قصه و حکایت قرار می‌گیرد؛ چنانکه کمتر اثری از متون فارسی چنین ویژگی‌ای دارد. به گفته ستاری «قصه‌گوی هزارویک شب، پسری چون مسیح نمی‌زاید، اما در بدترین حالات به یارمندی سخن که افزار پیوند است در تلاش رهایی و دست یافتن به ساحل دیگر است» (ستاری، ۱۳۶۸: ص ۹۵).

در لغتنامه دهخدا ذیل واژه مکر چنین آمده است: فریب (منتهی‌الارب). فریب، ریو، تنبل و حيله و خدعه و فریب دادگی و تزویر و ریا و دورویی و غدر (ناظم‌الاطباء). فریب و با لفظ بستن و کردن مستعمل (آندراج). دستان، فسون، افسون، گربزی، خداع، خدیعت، ترفند، کید، مکیدت، سگالش، بدسگالی، چاره، خب، تللیس، ختر، غیل، محل، کنبوره، رنگ، نیرنگ و کیمیا (یادداشت به خط مرحوم دهخدا) و در باب واژه فریب چنین می‌خوانیم: در زبان پهلوی فرپ و هم‌ریشه است با فریفتن (از حاشیه برهان ج. معین). عشو و مکر و غافل شدن یا غافل کردن به خدعه (برهان). مکر در اصطلاح یعنی کنشی که به واسطه آن چیزی را به کسی بقبولانیم بدون اینکه راست باشد یا واقعیت داشته باشد. از آنجا که در بیشتر مطالعات زن‌محور هزار و یک شب، جای تحلیل نقد ادبی متن که استوار بر ویژگیهای خاص ساخت و صورت ادبی آن باشد، خالی است بر آن شدیم تا با نگاهی ساختاری به تحلیل مکر زنان پردازیم.

روش کار

آنچه ما را در به‌کارگیری روش پراپ در بررسی حکایت‌های هزارویک شب مردّد می‌کرد، تأکید وی در انحصار شیوه‌اش به قصه‌های پریان بود؛ حتی اگر مطالعه‌ای از این دست برای قصه به طور عام ممکن نباشد برای آن گروه از قصه‌ها که قصه پریان^۱ نامیده می‌شود؛ یعنی قصه در همین مفهوم خاص کاراست (پراپ، ۱۹۶۸: ص ۱۲). در بررسی‌های بعدی معلوم شد که دیگر محققان، شیوه پراپ را در بررسی انواع دیگر قصه به کار گرفته‌اند و حتی پژوهشگران در انواع دیگری از تجلیات فرهنگ عامه مثل حماسه و رقص از این ساخت استفاده کرده‌اند (هانریش، ۱۹۷۰: ص ۱۱) (خراسانی، ۱۳۸۷: ۲۱).

پس به این ترتیب مشکلی در پرداخت به این موضوع نیست. در جایی دیگر نیز آمده است: پراپ در ضمن نقد کتاب «ادبیات نانوشتاری» از اسپرانسکی می‌نویسد: نه تنها مواد کار برای پرداخت منسجم مطالعه قصه موجود است بل مجموعه‌های عظیمی چون هزار و یک شب در دسترس است (همان: ۲۲-۲۱). بنابراین پژوهش در حوزه نقد ساختارگرایانه و متن هزارویک شب به خاطر اشاره خود پراپ و به کارگرفته‌شدن الگوی وی تأیید شده است.

در این پژوهش تمامی حکایت‌های هزارویک شب مطالعه، و به جای نمونه‌گیری تصادفی ۱۰٪ نمونه‌ها برگه‌نویسی شد. از میان دویست و چند قصه، پنجاه حکایت به مکر زنان اختصاص داشت که بنا به روش پراپ در پی پیدا کردن نقش‌ویژه‌ها یا کنش‌های قصه‌ها بودیم تا به تبیین آنها و کاهش شخصیت‌ها بپردازیم. الگوها و جدول‌ها و تقسیم‌بندی‌های صوری نیز از کتاب «درآمدی بر ریخت‌شناسی هزارویک شب» گرفته شده است.

پیشینه تحقیق

مکر زنانه به عنوان موضوعی خاص از دیرباز در ادبیات، جایگاهی ویژه به خود اختصاص داده است چه در کتاب‌های اخلاقی و اجتماعی همچون سندباد نامه، کلیله و دمنه و مرزبان نامه که مسائل اخلاقی اجتماعی از زبان حیوانات بیان می‌شود و چه در قالب شعر یا نثر یا داستان‌های شفاهی، این موضوع از دیدگاه‌های مختلف مورد توجه قرار گرفته است. واکنش زنانه در مقابل قدرت مردانه ونا برابر ویا ویژگی ذاتی زنانه در اصل آفرینش، تفسیرها و توجیه‌هایی است که برای این ویژگی در قالب نقدها، مقاله‌ها و تجزیه و تحلیل متن‌های ادبی صورت می‌پذیرد و هزار و یک شب، که گاه کتاب مکر زنان نیز خوانده شده است در این پژوهش از دید ساختاری مورد بررسی قرار می‌گیرد. لاهی هولبگ بر این باور است که:

در هزار و یک شب که آئینه جهان است، سرّی نهفته است که باید کشفش کرد و آن نقش والایی است که در هر جای کتاب به زن تعلق گرفته و ذکاوتش با هوش مرد مقابل شده و همه کارهای بزرگ و قهرمانی که معمولاً به مرد منسوب است، دستاورد زن به شمار آمده است. در هزار و یک شب، شاهد نبرد تن به تن میان روح آزاد و جبر و دانایی و نادانی و روشنایی و تیرگی هستیم و آن که در این پیکار، پیروز می‌شود، زن است نه مرد (ستاری، ۱۳۸۸: ص ۱۰).

اما به راستی چرا مکر؟ آیا این مکر واکنشی است فقط در مقابل مردان یا دامنگیر زنان نیز می‌شود؟ آیا حرکتی است کنشی یا...؟ برای پاسخ به این سؤالات، پژوهش‌های مختلفی با اهدافی متفاوت، صورت گرفته است. گاه جامعه‌شناس جستجوگر را به تحقیق در این زمینه تشویق، و گاه پژوهشگر علاقه‌مند به مضامین اخلاقی و روانشناسی را به کاوش ترغیب کرده است.

شاید غلو نباشد اگر گفته شود دغدغه اولیه اندیشه تألیف کتابهایی چون «شناخت هویت زن ایرانی»، که در تب و تاب جستجوی رد پای زنان در تمدن انسانی است و موقعیتهای گمشده او را در دوره‌های مختلف بررسی می‌کند و یا کتاب «اسطوره‌شناسی زنان»، که به دنبال برشمردن و معرفی ایزدبانوان در فرهنگهای مختلف است، همین آگاهی او به خودش، حالات درونی و کشف کنشهای مختلفی است که به مرور زمان، شخصیت زن را در جامعه شکل می‌دهد.

موضوع شناخت زن در فرایند تکاملی بشر از این جهت نیازمند بررسیهای مکرر است که بتواند پرده از ابهامات بردارد و پیشداوریها را درباره او که به صورت گناهکار ازلی شناسانده شده به کناری نهد و با طرح نقش زن در تکامل انسان امروزی، موجب دگرگونی و بهروزی زندگی اجتماعی بویژه در کشورهای عقب مانده شود (لاهیجی و کار، ۱۳۷۱: مقدمه).

مزداپور به طور اختصاصی به موضوع مکر و فریب پرداخته است و برای پاسخ به پرسش‌هایی نظیر «چرا زنان مکاره و محتاله‌اند و چرا عیاران خلاف پهلوانان تک‌سوار و زورمند و گردن‌کلفت به حیل و چال می‌پردازند و ترفند و کلک زدن را رجحان می‌نهند؟ آیا کوشندگی برای دست یافتن به کدام امتیاز است که حقه‌بازی و چاره‌جویی را ایجاب می‌کند؟ آیا زن حيله‌گر است و در طبیعت و سرشت او حک شده است که باید آب زیر کاه و مرد رند باشد یا جامعه و رفتار بهنجار اجتماعی او را چنین می‌پسندد و یا اصلاً تهمتی است که بر او روا داشته‌اند تا او را به صورت جنس دوم و موجودی مشابه با انسان قلمداد نمایند؟» (۱۳۷۴: سرآغاز) کتاب «دلیله محتاله و مکر زنان» را تألیف، و سعی کرده است در قسمت دوم یعنی «جهیکا کیست؟» پاسخهایی مناسب بیابد.

ابراهیمی در مقاله «چاره‌گریهای زنانه در هزار و یک‌شب»، شخصیت‌های مختلف زن را به ما می‌شناساند و آنها را بنا بر موقعیت اجتماعی طبقه‌بندی کرده است. وی به حضور و نقش زن‌ها در داستانها می‌پردازد اما معلوم نمی‌کند که اگر از چاره‌گری سود می‌جویند، انگیزه و هدفشان چیست؛ آیا موفقند یا ناموفق و...

تحلیلهای جامعه‌شناختی جلال ستاری در آثارش در باب هزارویک شب مانند «افسون شهرزاد» که به بررسی شخصیت شهرزاد از جنبه‌های مختلف منجر می‌شود و تلاشی که در کتاب «عشق و شعبده» برای شناخت شخصیتها، ساختمان قصه‌ها، رمز و نشانه‌ها و تقسیم‌بندی مضمونی داستانها و... انجام گرفته، راهگشای خوبی برای آشنایی خواننده از زمینه‌های شناخت جامعه و روانشناسی این متن است.

به کارگیری نقد ساختگرایانه متن هزارویک شب در کتاب «درآمدی بر ریخت‌شناسی هزارویک شب» جمع شده است. نویسنده در این اثر حکایت‌های جامع این متن را تحلیل کرده است تا به ساخت نهایی قصه‌های آن دست یابد.

ساختار مکر زنان هزارویک شبی

پراپ پس از بررسی بسیاری از قصه‌های تخیلی روسیه نشان می‌دهد که تمام این قصه‌ها بر پایه ساختار واحدی تشکیل شده است؛ بدین معنی که رویدادهای مختلف در تمام قصه‌ها یکسان است و همیشه سلسله مراتب خاصی را طی می‌کند (بالائی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ص ۲۷). بنابراین با تقسیم‌بندی و فرمولگذاری آنها، علم روایت‌شناسی را پایه‌گذاری کرد و نظریه اصالت ساخت یا ساختگرایی بنیان نهاده شد. «نظریه‌ای که در چند دهه اخیر، بیشترین تأثیر را در علوم انسانی و علوم اجتماعی به جای گذاشت» (پراپ، ۱۳۸۶: مقدمه) و ما را در یافتن پاسخ بسیاری پرسش‌ها در این پژوهش یاری کرد.

بررسی ساختاری مکر زنان در هزارویک شب، این امکان را داد که دریابیم از بین دویست و چند داستان این کتاب، پنجاه حکایت آن به مکر زنان تعلق دارد به گونه‌ای که در بعضی از داستانها نیرنگ و فریب، بنمایه و اصل داستان را تشکیل می‌دهد و در بعضی حکایتها در حاشیه قرار می‌گیرد.

در این پنجاه حکایت با صد و پانزده مکر روبه‌رو هستیم که فریبگران با انگیزه‌های گوناگون در صدد کسب موفقیت هستند. فریبگران، موقعیتهای مختلف اجتماعی دارند؛ از خاندان سلطنتی گرفته تا زنان معمولی و حتی کنیزانی که به خدمت گمارده می‌شوند برای موفقیت در مقابل قدرت برتر به چاره‌گری متوسل می‌شوند.

در هزارویک شب، هر جا نیرنگ زنی پررنگ است با قدرتی برتر و یا خواسته‌ای، نیازی و نداشته‌ای روبه‌رو هستیم که زن برای رسیدن به آن جز نیرنگ راهی دیگر نداشته است. به گفته مزدآپور «هر جا زنی جدای از مرد از کار و نام و عزت به دور می‌افتد برای رهایی از این بن بست باید به چیزی چنگ بزند که مکر و چاره‌گری زنانه

تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه‌های هزار و یک‌شب

نام دارد (۱۳۷۴: ۱۱۴)؛ برای نمونه پنج حکایت مکرى هزارویک شب بررسی می‌شود تا به تحلیل یافته‌ها بر پایه این نوع مطالعه پرداخته شود:

خلاصه حکایت اول «زن صدقه‌دهنده»

پادشاهی به مردم امر کرد که صدقه ندهند و اگر دادند مجازات می‌شوند. ۱ زنی به سائلی که بسیار التماس کرد دو قرص نان داد ۲ و شاه او را مجازات کرد. ۳ پس از مدتی ملک زن خواست. مادرش او را به زنی رهنمون شد که بسیار زیبا بود اما دست نداشت و این همان زن صدقه‌دهنده بود. شاه با او ازدواج کرد. ۴ مدتی بعد زنان ملک حسادت کردند و او را فاجره خواندند. ۵ ملک باور کرد و او را مجازات کرد ۶ و با دو فرزندش از خانه بیرون کرد و به صحرا فرستاد. در صحرا فرزندانش آب خواستند، زن خواست آنها را آب بدهد، اما فرزندانش در آب افتادند. ۷ دو مرد ظاهر شدند و فرزندانش را نجات دادند و دستهایش را به او بازگرداندند و گفتند ما همان دو قرص نان هستیم ۸ (طسوجی، ۱۳۸۶، ج: ص ۹۴۷).

نمادها

۱	I	وضعیت اولیه	۵	N	نیرنگ
۲	S	سرپیچی	۶	M	مجازات
۳	M	مجازات	۷	X	شر
۴	E	ازدواج	۸	Y	رفع شر

ساختار حکایت

تبادل اولیه	۱- پادشاهی به مردم امر کرد که صدقه ندهند و اگر دادند مجازات می‌شوند.
برهم خوردن تبادل	۲- زنی به سائلی کمک، و پادشاه او را مجازات می‌کند. ۳- پادشاه زن می‌خواهد و مادرش او را به زنی رهنمون می‌شود که دست ندارد و این همان زن است و پادشاه با او ازدواج می‌کند. ۴- زنان حسادت می‌کنند و او را فاجره می‌خوانند. ۵- پادشاه او را با دو فرزند به صحرا می‌فرستد. ۶- هنگام آب خوردن در صحرا فرزندانش به آب می‌افتند.
تبادل دوباره	۷- دو مرد ظاهر می‌شوند و دو فرزندش را نجات می‌دهند و رفع شر می‌شود.

شخصیتها

فریبگر	زنان ملک
فریب خورده	ملک
یاریرگر	دو قرص نان

نوع کنش

نوع فریب	تهمت
علت فریب	حسادت
نوع عمل	واکنش
نتیجه	پیروزی

خلاصه حکایت دوم «برنج فروش»

مردی به زنش درمی داد که برنج بخرد. زن به دکان رزاز رفت.^۱ مرد رزاز زن را فریب داد^۲ و با اشاره گفت که برنج با شکر خوب است!^۳ زن به سخنانش فریفته، و داخل دکان شد. سپس رزاز فریبی دیگر به کار برد به شاگرد گفت که به جای برنج در دستارچه او خاک و سنگ بگذارد.^۴ زن به خانه برگشت و شوهر از محتوای داخل دستارچه مطلع شد و علت را پرسید. زن فکری کرد و گفت:^۵ درم در بازار گم شد و من برای برداشتنش خجالت کشیدم. تمام خاک و سنگی که آنجا بود، برداشتم. اکنون تو غربال بردار که چشمانت بینا تر است و بین آیا آن درم را می‌یابی؟ مرد چنین کرد و تمام ریشش خاکی شد^۶ (طسوجی، ج ۲: ۱۳۷۶).

نمادها

۱	I	وضعیت اولیه	۴	X ₂	شر ۲
۲	N ₁	نیرنگ ۱	۵	N ₂	نیرنگ ۲
۳	X ₁	شر ۱	۶	M	مجازات

ساختار حکایت

تبادل اولیه	۱- قهرمان، همسرش را برای خرید به بازار می فرستد. ۲- ضد قهرمان به همسر قهرمان نیرنگ می زند و در دستارچه به جای برنج سنگ و خاک می‌گذارد
برهم خوردن تبادل اولیه	۳- زن قهرمان به خانه می‌گردد و موضوع را از شوهرش مخفی می‌دارد. ۴- قهرمان از محتویات داخل دستارچه جويا می‌شود. ۵- زن قهرمان گم شدن پول را بهانه می‌کند و از او می‌خواهد محتویات دستارچه را غربال کند تا پول پیدا شود.
تبادل دوباره	۶- قهرمان چنین می‌کند و گرفتار می‌شود.

_____ تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه‌های هزار و يك‌شب

شخصيتها

زن قهرمان	فريگر
قهرمان (مرد)	فريب خورده
_____	يارىگر

نوع کنش

نوع فريب	دروغ
علت فريب	ترس از مجازات
نوع عمل	واکنش
نتيجه	موفقيت

خلاصه حکایت سوم «پير واستر»

مردى زنى داشت.^۱ روزى سفرى برايش پيش آمد؛^۲ وقتى بازگشت، متوجه شد كه زن به او خيانت كرده است.^۳ زن مرد را به شكل سگى طلسم كرد^۴ و از خانه بيرون راند.^۵ سگ در پى قصاب به خانه اش وارد شد. دختر قصاب^۶ تا سگ را ديد دريافت كه وى طلسم شده است. دختر، سگ را به صورت اول درآورد^۷ و به مرد آموخت كه چگونه زن خود را به خر تبديل كند. مرد نيز چنين كرد.^۸ (همان، ج: ۱، ۲۰)

نمادها

۱	i	وضعيت اوليه	۵	X ₂	شر ۲
۲	e	دور شدن	۶	Ω	پيدا شدن يارىگر
۳	x ₁	شر ۱	۷	j ₂	فريب ۲
۴	j ₁	فريب ۱	۸	p _U	مجازات

ساختار حکایت

تبادل اوليه	۱-قهرمان زنى دارد. ۲-قهرمان به سفر مى‌رود.
برهم خوردن تبادل	۳-ضد قهرمان به قهرمان خيانت مى‌كند. ۴- ضد قهرمان به قهرمان نيرنگ مى‌زند. ۵-ضد قهرمان، قهرمان را از خانه مى‌راند. ۶-يارىگر وارد قصه مى‌شود.
تبادل دوباره	۷-قهرمان نجات پيدا مى‌كند. ۸-ضد قهرمان مجازات مى‌شود.



نوع کنش		اشخاص قصه	
جادو/ دو بار	نوع فریب	ضد قهرمان (زن)/ یاری گر (دختر قصاب)	فریبگر
فرار از مجازات/ نجات هم نوع	علت فریب	قهرمان (مرد)/ قهرمان (مرد)	فریب خورده
واکنشی / واکنشی	نوع عمل	دختر قصاب	یاریگر
پیروزی فریب گر دو بار	نتیجه		

خلاصه حکایت چهارم «شاهزاده بهرام و دختر ملک»

دختری از دختران ملوک زبانزد زیبایی،^۱ و شرط گذاشته بود کسی می تواند با او ازدواج کند که بتواند او را در جنگ شکست دهد.^۲ القصه، پسران ملوک بسیاری آمدند اما آنها را شکست می داد.^۳ پسری از پادشاهان به نام بهرام^۴ به قصد ازدواج با او روانه آن شهر، و با دختر آماده کارزار شد.^۵ در بین جنگ دختر که متوجه شد، بهرام بسیار قوی است و اگر حيله ای بکار نبرد، ملک زاده بر او چیره می شود، نقاب از رخ بر کشید^۶ و ملک زاده با دیدن آن چهره عقل از سرش برفت و شکست خورد^۷ (همان، ج ۲: ۱۴۰۸).

نمادها

۱	i	وضعیت اولیه	۵	L	جنگ
۲	A	انجام دادن کار سخت	۶	j	فریب
۳	vi	پیروزی	۷	vi	پیروزی قهرمان
۴	Φ	پیدا شدن ضدقهرمان			

ساختار حکایت

تبادل اولیه	۱- قهرمان (زن) بسیار زیبا بود. ۲- قهرمان برای ازدواج شرط گذاشته بود. ۳- ضد قهرمان شرط ازدواج را پذیرفت.
برهم خوردن تعادل	۴- قهرمان با ضد قهرمان وارد جنگ شد. ۵- قهرمان حيله ای به کار برد.
تبادل دوباره	۶- قهرمان پیروز شد.

تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه‌های هزار و یک‌شب

نوع کنش		اشخاص قصه	
عشوه‌گری و دلبری	نوع فریب	قهرمان (زن)	فریبگر
نجات خود	علت فریب	ضد قهرمان /	فریب
واکنش	نوع عمل	(بهرام)	خورده
پیروزی فریبگر	نتیجه	_____	یاربگر

خلاصه حکایت پنجم «دو عاشق»

پادشاه مصر پسری بسیار زیبا روی داشت که از غایت محبت، او را از بیرون رفتن منع می‌کرد.^۱ از قضا با تصویر دختری ماه‌چهره آشنا شد^۲ و دریافت که دختر در بصره است. به بصره سفر کرد^۳ و با حيله‌های فراوان او را در باغی زیارت کرد^۴ و متوجه شد که دختر نیز عاشق او بوده و وصفش را شنیده است. دختر چاره‌ای می‌اندیشد^۵ و از پسر می‌خواهد تا کشتی اجاره کند و خود در هیئت مردان در می‌آید؛ سپس به کشتی سوار، و از بصره خارج می‌شوند.^۶ بعد از ماجراهای فراوان، پدر دختر آگاه می‌شود^۷ و به ازدواج آن دو تن می‌دهد^۸ و دو عاشق به هم می‌رسند (همان، ج: ۲، ۲۱۷۷).

نمادها

۱	i	وضعیت اولیه	۵	j	فریب
۲	x	شر	۶	e	دور شدن
۳	e	دور شدن	۷		آگاهی
۴	y	لحظه پیوند دهنده	۸	N	عروسی

ساختار حکایت

تبادل اولیه	۱- قهرمان، پسر پادشاه است و موقعیت خوبی دارد. ۲- قهرمان عاشق می‌شود. ۳- قهرمان سفر می‌کند.
برهم خوردن تبادل	۴- قهرمان با تلاش فراوان معشوق را می‌یابد. ۵- معشوق برای وصال به ضدقهرمانان (سربازان) نیرنگ می‌زند و در قالب مردان وارد کشتی می‌شود.
تبادل دوباره	۶- قهرمان با معشوق موفق به فرار می‌شود. ۷- قهرمان با معشوق ازدواج می‌کند.

شخصیتها

فریگر	معشوق
فریب خورده	سربازان
یاریگر	---

نوع کنش

نوع فریب	تغییر لباس
علت فریب	رسیدن به معشوق
نوع عمل	واکنشی
نتیجه	پیروزی یاریگر

با بررسی پنجاه حکایت به روش یاد شده می‌توان قصه‌های مکر و فریب هزار و یک شب را در مقوله‌های ذیل تحلیل کرد:

۱. انواع مکر

۱-۱ دروغ

۱-۱-۱ دروغ لفظی^۲

۱-۱-۱-۱ تهمت، بدگویی و بدگمانی: ۸ مورد

۱-۱-۱-۲ قول ازدواج: ۴ مورد

۱-۱-۱-۳ موارد دیگر: ۲۳ مورد

زمانی که شخص از قدرت و اعتبار کافی برای اثبات خویش عاجز است و بیان واقعیت او را به مقصود نمی‌رساند یا جان او را به خطر می‌اندازد، ناچار از دروغ مدد می‌جوید. در مجموع، دروغ با ۲۳ مورد، بیشترین بسامد تکرار را در این پژوهش به خود اختصاص می‌دهد؛ همچنین در مواردی که زنان مجبور می‌شوند برای نجات جان خویش (حکایت معروف پینه‌دوز و قول ازدواج دختر ملک به وزیر و حکایت مرور بازرگان که زن بازرگان به قاضی مفتون قول ازدواج می‌دهد.) و ترس از رسوایی (حکایت احمد دنف و دلیل محتاله که دلیل قول ازدواج دختر خود را به پسر می‌دهد.)، قول ازدواج بدهند نیز به دروغ متوسل می‌شوند و یا هنگامی که تهمت زدن، بدگویی و ایجاد بدگمانی، راهگشای مشکلات است نیز با نوعی دروغ روبه‌رو می‌شویم. در واقع دروغ‌گویی با شکلهای مختلف در ۴۹ مورد، بسامد بسیار زیادی را به خود اختصاص داده است.

۲-۱ دروغ عملی: ۱۴ مورد

در بررسی تیپها و شخصیت‌های هزار و یک شب مشخص شد که زنان این کتاب جادویی از چه گونه‌گونی برخوردارند؛ از سویی، زنانی حضور دارند که زیرکی، توان بدنی و پرهیزگاری آنها بسیار است و از سوی دیگر زنانی، بغایت منفور و بدطینت. جالب است که در دو قصه با دو الگوی مشابه، شهرزاد از زنانی می‌گوید که برای مدتی کوتاه به ناچار در پوسته مردان فرو می‌روند و در این نقش نیز می‌توانند قدرت والای شخصیتی خود را بنمایند (ثمینی، ۱۳۷۹: ص ۲۲۶)

مثلاً در حکایت‌های «ملک شهرمان» و «قمر الزمان و علی بن مجد الدین و کنیزک» زنی به سبب بی‌لیاقتی یا کنجکاوی احمقانه مردش، سرگردان می‌شود و برای حفظ جان خویش، لباس مردانه می‌پوشد.

۱-۲-۱ سحر و جادو

دومین راه حل و کارکردی که فکر فریبگران را برای چاره جویی مشغول می‌دارد، استفاده از سحر و جادوست. استفاده از سحر به صورت خواندن ورد یا دمیدن بر آب و غذا و خوراندن آن به طرف مقابل و تغییر شکل افراد به صورت حیوانات در بیشتر موارد به سبب حسادت، انتقام و ترس از قدرت برتر است.

تمام شخصیت‌های زنی که در داستانها حضور دارند به نوعی از هوش و ذکاوت بیشتری نسبت به مردان برخوردارند و نیز مدبرتر از آنان شناخته می‌شوند و برای هر مشکلی، چاره‌ای دارند؛ چه با بهره‌گیری از هوش و درایت خود و چه با بهره‌گیری از نیروی سحر و جادوگری (ابراهیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

زنان در این نوع حکایات به دلیل ترس از مردان آنان را به حیوان بدل، و یا رقیبان خود یا فرزندان شوهر و همسر شوهر را به حیوان بدل می‌کنند و اتفاقاً در این موارد اکثراً شکست می‌خورند؛ یعنی روند داستان بر پیدا شدن ضد قهرمان و پیدا شدن یاریگر و نجات شخص سحر شده ادامه می‌یابد!

۲-۲-۱ جلب توجه

۱-۲-۲-۱ دعوت به خود و تمتع: ۹ مورد

۲-۲-۲-۱ عشوه و ناز: ۸ مورد

دلبری و دلربایی زنانه که زنان این حکایتها با بهره‌گیری از آن تلاشی پیگیر برای جلب مردان و سرقت دل آنان دارند؛ زنانی که سقفی برای حمایت و سایه ای برای امنیت

می‌طلبند تا در کنار آن به آرامش برسند؛ مثل حکایت «محمد جواهر فروش» و «بازرگان و زرباجه» و حکایت «عزیز و عزیزه». گاه وعده تمتع و دلبری به منظور انتقام از مردانی است که به نوعی آنان را مورد آزار قرار می‌دهند؛ همچون حکایت «زن و پنج هواخواه» که زن برای انتقام از والی و قاضی و نجار و شاه و وزیر، همه را وعده تمتع در منزل می‌دهد و در یک روز آنها را به حيله در صندوق می‌کند و رسوایی به بار می‌آید و یا به قصد نجات خود، مثل حکایت شاهزاده بهرام و دختر ملک، دلبری و عشوهای صورت می‌پذیرد.

۱-۲-۳ خوراندن بنگ و دارو

در شش حکایت از این حکایتها، زنان به شوهران یا رقیبان و یا هر کسی که از نظر آنان قدرت برتر به‌شمار می‌شود و توان رویارویی با او را ندارند، بنگ می‌خورانند. در حکایت «قمرالزمان و گوهری» و «ملک زاده با دختر عم» با زنانی روبه‌رو هستیم که به همراه غذا و شربت شوهران خود به آنها بنگ می‌خورانند. در حکایت خلیفه و صیاد، زبیده - همسر هارون الرشید - به رقیب خود، قوت القلوب بنگ می‌خوراند تا او را به عنوان رقیب از میان بردارد و حتی در حکایت «علاء الدین و ابوشامات» دختری برای رسیدن به معشوق، پدر خود را با خوراندن بنگ، بیهوش می‌کند و دلیله محتاله در حکایت احمد «دنف و دلیله محتاله» جمعی از مأموران دولت را به این شیوه فریب می‌دهد.

۱-۲-۴ تظاهر به دینداری

تظاهر به دینداری با استفاده از روشهایی چون تسبیح به دست گرفتن، صورت نورانی داشتن، نماز خواندن و وضو گرفتن و ذکر گفتن نیز ۶ مورد از موارد فریب را به خود اختصاص می‌دهد.

جالب اینکه در بیشتر این نوع حکایتها، پیرزنان، فریبگران هستند که اتفاقاً به اقتضای سن و موقعیت اجتماعی خود می‌توانند بیشتر موفق باشند. پیری و زهد و تقوی همواره می‌تواند بیشترین تأثیر را داشته باشد. غیر از موارد ذکر شده، کلاهبرداری، لطف و مهربانی بیش از حد، مطالعه و ... بسامد تکرار کمتری دارد. نمودار ذیل به روشتر شدن مطالب مطرح کمک می‌کند:

نوع مکر

ردیف	نوع مکر	فراوانی	ردیف	نوع مکر	فراوانی
۱	دروغ	۲۳	۱۲	دعوت به خود و تمتع	۹
۲	ترغیب به خیانت	۱	۱۳	کلاه برداری	۴
۳	خیانت به خواجه	۱	۱۴	تهمت، بدگویی و بدگمانی	۸
۴	تظاهر به ناراحتی و ناخوشی	۲	۱۵	تظاهر به دین‌داری	۶
۵	خیانت به شوهر	۲	۱۶	خوراندن بنگ و دارو	۶
۶	تغییر لباس و چهره	۱۴	۱۷	قصه‌گویی	۳
۷	سحر و جادو	۱۲	۱۸	دادن پول و زر	۳
۸	لطف و مهربانی	۴	۱۹	بهره از علم و کتاب	۳
۹	قول ازدواج	۴	۲۱	دزدی	۱
۱۰	عشوه و ناز	۸			
۱۱	دورکردن عاشق	۱			

۲. علت و انگیزه مکر

در این پژوهش بیش از ۱۵ مورد از علل فریبکاری قابل بررسی است؛ نیرنگهایی که بستر مناسب و مستعد اجتماع، آتش آن را شعله ورمی‌سازد و آنگاه با توصیه‌های اخلاقی و دوستانه، فریبگران را به صبوری، نیکوکاری، گذشت فرا می‌خواند!

۱-۲ دوست داشتن شوهر یا معشوق و نجات آنان

مهمترین و بیشترین انگیزه مکر در این تحقیق، دوست داشتن شوهر یا معشوق و نجات آنان به شمار می‌آید. تلاشهایی که از سوی زنان برای نجات همسران به علت دوست داشتن آنها صورت گرفته، به ۲۴ مورد می‌رسد، در حالی که این تلاش‌ها برای نجات جان خودشان به ۱۲ مورد کاهش می‌یابد؛ یعنی دوست داشتن شوهر به مراتب انگیزه قویتری است و البته این موضوع در تحقیقات روانشناسی اجتماعی به تحلیلی جداگانه نیاز دارد.

از دیگر موارد انگیزه‌ها با بسامد زیاد به دست آوردن چیزی ارزشمند هم‌چون پول، طلا و یا موقعیتی خاص است. ترس از مجازات و گرفتار شدن به دست قانون نیز ۱۷ مورد از این انگیزه‌هاست؛ مثلاً در حکایت «احمددنف و دلیله محتاله» و «پیر و استر» و «برنج فروش» و «ملک شهرمان و فخر الزمان» و... انگیزه نیرنگ، ترس از مجازات شوهر است و در حکایت «نعمت و نعم و خیاط»، علت نیرنگ ترس از خلیفه و والی است و در حکایت «ودود الاکمام و انیس الوجود»، حفظ آبرو، انگیزه اصلی مکر است.

۲-۲ حسادت

در ۷ مورد انگیزه شرها، حسادت است؛ صفتی که نزد زنان هزار و یک شبی، فراوان یافت می‌شود و انگیزه بسیاری از کنش‌ها و واکنش‌ها و مناسبات در روابط اجتماعی است و البته در جای خود به تجزیه و تحلیل فراوان نیازمند است.

رنج و خفت و حسرت که ایجاد حسد می‌کند، حيله‌گری و چاره‌گری و کلک زدن را به دنبال می‌آورد که با بار معنایی مثبت و خوب می‌شود تدبیر و خردمندی و با بار معنایی منفی و بد می‌شود فریبندگی و حقّه‌بازی (مزدپور، ۱۳۸۲: ص ۱۷) به عنوان مثال در حکایت «پادشاه و هفت وزیر»، زن پادشاه، به وزیر آگاه پادشاه حسادت می‌کند و نقشه قتل او را می‌کشد. در حکایت «زن صدقه دهنده»، زنان ملک به یکی از زنان محبوب شاه حسادت می‌کنند. در حکایت «پیر و غزال»، زنی به همسر و فرزند شوهر خود حسادت می‌کند و...

نیاز به همسر و یا به دست آوردن شوهر و نقطه مقابل آن یعنی تنفر از شوهر، هر کدام ۳ مورد از انگیزه‌های نیرنگ را به خود اختصاص می‌دهد. برای مواردی چون عقده فریبگر و وفاداری و محبوبیت یافتن نزد خواجه و ... با بسامدهای کم رو به رو هستیم که برای اطلاع بیشتر در جدول ذیل آمده است.

علت مکر

ردیف	علت مکر	تعداد	ردیف	علت مکر	تعداد
۱	حسادت	۷	۱۰	حفظ آبرو	۱
۲	انتقام	۹	۱۱	وفاداری به خواجه	۲
۳	اثبات توانایی	۲	۱۲	پستی و لثامت	۱

۴	نجات خود	۱۲	۱۳	تنفر از شوهر	۳
۵	نجات یا دوست داشتن شوهر یا معشوق	۲۴	۱۴	عقده	۱
۶	ترس از مجازات	۱۷	۱۵	به دست آوردن چیزی ارزشمند	۲۲
۷	محبوبیت یافتن نزد خواجه	۱	۱۶	خساست	۱
۸	نجات ممنوع	۷	۱۷	تفریح و لذت	۲
۹	نیاز یا به دست آوردن شوهر	۳			

۳. فریب‌خوردگان

نیرنگها، سلاحی قوی و شمشیری است برنده در رویارویی با هر قدرت و نیرویی که در مقابل نیرنگ‌کننده ظاهر شود و به گونه‌ای او را تهدید کند و یا آرامش و امنیت او را بر هم زند؛ پس این نیرنگها، تنها در مقابل مردان نیست و خود زنان هم از این تدبیر هم‌جنسان خود بی‌نصیب نمی‌مانند. فریبگران از این مایه قدرت و جسارت برخوردارند که برای حفظ موفقیت خویش و تأمین خواسته‌ها حتی با شاه و خلیفه و مأموران دولت نیز رویاروی شوند و خودی نشان می‌دهند یا برای باز پس گرفتن آنچه حق خود می‌دانند، شوهر و پدر و حتی خواهر خویش را در امان نگذارند. در این نیرنگ خوردنها، مردم معمولی یا به عبارتی، مردان جامعه، بیشترین سهم را دارند. پس از آن شوهران آنها، سپس شاه یا خلیفه و سپس، زنان بیشترین آمار را دارند؛ مثلاً در حکایت طیب یهودی، دختر وزیر، خواهرش را می‌فریبد و او را به قتل می‌رساند؛ حتی پدران نیز از مکر دختران در امان نیستند. در حکایت علاءالدین ابوشامات دختر به پدرش بنگ می‌خوراند و او را می‌فریبد.

گذشته از انسانها، حیوانات نیز از این قانون مستثنی نیستند. در حکایت سرگذشت بازرگان و همسر و طوطی، زن بازرگان با ایجاد گرد و غبار مصنوعی، طوطی را می-

فریب‌دو طوطی هوا را طوفانی تصور می‌کند. به طور کلی فریب خوردگان به این ترتیب بیشترین فراوانی را دارند:

فریب خوردگان

ردیف	فریب خوردگان	تعداد	ردیف	فریب خوردگان	تعداد
۱	مردم معمولی	۳۸	۸	پدر	۳
۲	شوهر	۱۶	۹	دشمن	۲
۳	شاه	۱۴	۱۰	والی	۲
۴	زن	۱۴	۱۱	عموم مردم	۱
۵	مأموران دولت	۱۱	۱۲	خواجه	۱
۶	صاحبان مشاغل مختلف	۶	۱۳	عفریت	۱
۷	وزیر	۳	۱۴	حیوان	۱

۴. فریبگران

فریبگران نیز از طبقات مختلف اجتماعی تشکیل شده‌اند و هر کدام با انگیزه‌های متفاوت؛ چنانکه در میان آنها، زنان معمولی اجتماع با بیشترین بسامد هستند. ۴/۸ مورد زنانی هستند که به عنوان همسر، رقیب، همسایه و ... برای رسیدن به خواسته خود از این ترفند استفاده می‌کنند. پیرزنان نیز به عنوان مظاهر افراد باتجربه و کارآزموده به نیرنگ‌هایی که بیشتر به شخصیت آنها نزدیک باشد، دست می‌یازند؛ مثلاً تمام فریبهایی که در قالب دینداری و زهد قرار می‌گیرد، مخصوص پیرزنان است.

زنان صاحب قدرت و منصب نیز با همه امکاناتی که دارند نیز از این سلاح پنهان و غیرمستقیم بهره می‌جویند؛ به عنوان مثال زبیده خاتون، همسر هارون الرشید، گرچه در دربار صاحب شوکت و عزت و قدرت است، وجود قوت‌القلوب -کنیز سوگلی خلیفه- او را آزار می‌دهد و تصمیم به قتل او می‌گیرد.

سرانجام کنیزان نیز از سلاح درونی بی‌بهره نیستند. آنها همواره کمک و یاور سروران و صاحبان خویش هستند، هر جا که لازم باشد صاحبان یا خواجگان به مقصودی برسند از نیروی فکر کنیزان خویش بهره‌مند می‌شوند؛ مثلاً در حکایت «شجره الدر»، بازرگان زاده با حيله كنيز، لباس خليفه را می‌پوشد و وارد قصر می‌شود.

_____ تحلیل ساختاری مکر و حيله زنان در قصه‌های هزار و يك‌شب

در جدول ذيل فريبران مشخص شده‌اند:

فريبران

زن معمولي	پيرزن	زن شاه يا خليفه	زن معمولي
۴۸	۱۸	۷	۶

شيوه‌های مکر

کنشي		واكنشي	
۴۶		۶۹	
موفق	ناموفق	موفق	ناموفق
۳۶	۱۰	۵۴	۱۵

نتيجه‌گيري

در ابتدا حدس زده می‌شد که اين مکرها، فقط واكنشي است؛ يعني در پاسخ به نابرابريها، اعمال قدرت و ... نيرنگهايي صورت می‌پذيرد که آن را واكنش می‌ناميم؛ اما در اين پژوهش مشخص شد که حرکتهای کنشي و ابتدا به ساکن نیز از سوی فريبران صورت می‌گيرد که تعداد آن ۴۶ مورد و در مقابل تعداد واكنش‌ها ۶۹- مورد- قابل توجه است. نکته قابل ذکر اين است که در بيشتر موارد، يعني ۵۴ بار، حرکتهای واكنشي عادلانه و موفق است. در داستانهای قديمی که به رضایت خواننده، توجه دارد، مسئله پيرويهای عادلانه و ناعادلانه چشمگير است. ذهن مخاطب می‌پذيرد و می‌پسندد که به نوعی شخص مظلوم و حق به جانب در آخر داستان به پيروزی برسد و به عبارتی مخاطب، فرجام خوش را برای شخصيتهای مظلوم و بی گناه آرزو می‌کند و بيشتر داستانها در هزار و يك شب نیز مثل قصه‌های کودکان با همين شيوه خوش پايان می‌پذيرد و شخص ظالم و ستمگر، به سزای رفتار خویش می‌رسد! در بررسی نتايج اين مکرها کمابيش به اين نکته می‌رسيم؛ يعني با احتساب ۵۴ مورد مکر واكنشي موفق به رضایت درونی می‌رسيم؛ گویی از پيش، انتظار موفقيت برای اين شخصيتها در ذهنمان طراحي شده بوده است.

در هزار و یک شب، مناسبات عناصر، همواره به گونه ای ساده و مستقیم علت و معلولی است (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸۲). در این تحقیق که بنمایه اصلی حکایت‌های آن، نیرنگ است میان عناصر سازنده مکر و فریب روابط علی و معلولی حاکم است. فریبه‌ها، باعث به وجود آمدن قصه‌ها می‌شوند و به گسترش پیرنگ داستان کمک می‌کند. به عبارتی نیرنگ، پیرنگ قصه‌های مکر و فریب در هزار و یک شب است. همان طور که فریب - یا به تعبیر بهتر تدبیر- شهرزاد گسترش‌دهنده جامع اصلی است یا «دلیله محتاله» و فریبه‌های او که ۱۰ مورد از حکایت‌ها را به خود اختصاص داده از چنین ویژگی برخوردار است. در شماری دیگر از حکایت‌ها، نیرنگ در حاشیه قرار می‌گیرد؛ اما کمابیش برای پیشبرد داستان نیازمند وجود آن هستیم.

به طور کلی، نتایج پژوهش با دستاوردهای پراپ همخوانی فراوانی دارد؛ به این ترتیب که نشان می‌دهد در ۵۰ حکایت مورد نظر برخلاف تنوع ظاهری قهرمانان و عملکردهایشان، تعداد قهرمانان و کنش‌هایشان و توالی آن بسیار به هم شبیه، و دارای ساختار واحدی است و هم‌چنین بیانگر این است که آثار شرقی، توان مطابقت با الگوی پراپ را دارد.

پی‌نوشت

1. Fairy tales

۲. تقسیم دروغ به دو بخش لفظی و عملی را آقای دکتر اکبر اخلاقی پیشنهاد کردند که از راهنمایی‌های بزرگوارانه ایشان سپاسگزاریم.

منابع

۱. ابراهیمی، شایسته؛ «چاره‌گری زنانه در هزارویک شب»؛ مجله بهار ادب، س دوم، ش دوم، ۱۳۸۸؛ ص ۱۲۵ تا ۱۳۵.
۲. احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ ج ۱، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۳. بالایی، کریستف و میشل کویی پرس؛ سرچشمه داستان‌های کوتاه فارسی؛ کریمی حکاک؛ احمد؛ چ سوم، تهران: معین، ۱۳۷۸.
۴. بولن، شینودا؛ اسطوره روانشناسی زنان؛ ترجمه آذر یوسفی، تهران: روشنگران، ۱۳۷۳.

۵. پراپ، ولادیمیر؛ *ريخت‌شناسی قصه‌های پريان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، چ دوم، تهران: توس، ۱۳۸۶.
۶. ثمينی، نغمه؛ *کتاب عشق و شعيده*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
۷. خراسانی، محبوبه؛ *درآمدی بر ريخت‌شناسی هزارويک شب*؛ اصفهان: تحقیقات نظری، ۱۳۸۷.
۸. دهخدا، علی اکبر؛ *لغت نامه دهخدا*؛ (نرم افزار پژوهشی)؛ روایت دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۹. ستاری، جلال؛ *افسون شهرزاد*؛ تهران: توس، ۱۳۶۸.
۱۰. _____؛ «*داغی بر پیشانی هزارويک شب*»؛ مجله اعتماد، مردادماه، ۱۳۸۸، از ص ۱۲۱ تا ۱۲۰.
۱۱. سجادی، سید محمود؛ «*هزارويک شب و شهرزاد قصه گو*»؛ نشریه رودکی، بهمن ماه، ۱۳۸۵، از ص ۱۱۴ تا ۱۱۸.
۱۲. طسوجی، عبداللطیف (مترجم)؛ *هزار و یک شب*، چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۶.
۱۳. لاهیجی، شهلا و مهر انگیز کار؛ *شناخت هویت زن ایرانی*؛ چ دوم، تهران: روشنگران، ۱۳۷۱.
۱۴. مزدپور، کتایون؛ *گناه ویس*، تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.
۱۵. _____؛ *دلیله محتاله و مکر زنان*، تهران: روشنگران، ۱۳۷۴.
۱۶. مهندس‌پور، فرهاد؛ «*در جستجوی شهرزاد هزارويک شب*»؛ فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱، ۱۳۸۶.
17. Hendrichs, William, *Folklore and Structural Analysis of Literary Texts*, London, 1970.
18. Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Translated by Laurence Scott, Austin University of Texas press, 1968.

مقایسه ساخت دو حکایت تمثیلی از مثنوی و الهی‌نامه

(التماس کردن همراه عیسی از او زنده کردن استخوان را)

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

جلال‌الدین محمد مولوی برای ارائه معارف والای عرفانی خود از ظرف حکایت‌های تمثیلی بهره می‌جوید تا پیام‌های عمیق و دشواریاب مثنوی را برای مخاطب آسان و عینی سازد. او برای این منظور بیشتر به سراغ قصه‌هایی می‌رود که در اذهان مردم سابقه دارد اما از قصه مأخذ حکایتی می‌سازد که مورد نظر خود اوست و پیام او را در بر دارد. او در داستان‌سرایی نیز درایتی شگرف داشته و گاهی عناصر داستانی را در حد رقابت با داستان نویسی جدید متناسب با ظرفیت حکایت‌ها به کار گرفته است. در این پژوهش عناصر داستانی با روش مقایسه‌ای در دو حکایت مثنوی و الهی‌نامه عطار با عنوان «التماس کردن همراه عیسی از او زنده کردن استخوان را...» مورد بررسی قرار می‌گیرد با این هدف که موارد قوت و ضعف هر یک از دو حکایت نشان داده، و چگونگی استفاده از عناصری همچون طرح و پیرنگ، شخصیت، گفتگو، زاویه دید، صحنه‌پردازی، زمان، مکان، گره افکنی، گره‌گشایی و درونمایه حکایت‌ها به صورت مقایسه‌ای بررسی و تحلیل شود.

کلیدواژه‌ها: مثنوی مولوی، حکایت تمثیلی در ادبیات، الهی‌نامه عطار، داستان‌سرایی در ادبیات فارسی.

مقدمه

ریشه‌یابی داستانها و تمثیلات مثنوی نشان می‌دهد که حکایتها قبل از مولانا به صورت منظوم و یا منثور در کتابهای ادبی، تاریخی و دینی وجود داشته است. شادروان فروزانفر در کتاب «مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی» حدود دو سوم از قصه‌های مثنوی را ریشه‌یابی کرده که بیش از صد و بیست عنوان را در بر گرفته است اما برای بقیه قصه‌ها تاکنون مأخذ مشخصی ذکر نشده است که احتمال می‌رود یا در ادبیات شفاهی دوران زندگی مولانا ریشه داشته و یا نتیجه ابداع ذهن خلاق او بوده است. در مسائل دینی بیشترین کتابهای مورد توجه مولوی، قرآن، نهج البلاغه، تفاسیر ابوالفتوح رازی و طبری، قصص الانبیاء و حلیه الاولیاء بوده است (قراملکی و فلاح ۱۳۸۶: ص ۴۴ و ۱۵۵ و فروزانفر ۱۳۶۶: ۶، ۱۰ و نیز بخشی ۱۳۸۶: ص ۹ تا ۱۳) و در دیگر موضوعات بیشتر به قصه‌های آثار عطار و مقالات شمس تبریزی عنایت داشته است به طوری که از مجموع ۳۹۱ حکایت مثنوی ۴۲ حکایت آن از مثنویهای عطار اقتباس شده است (حیدری ۱۳۸۶: ۹۴). مولانا در این قصه‌های به ظاهر تقلیدی، راوی سخنان پیشینیان نیست و هیچ تعهدی به امانتداری در اصل قصه ندارد. او داستان‌سرا است نه داستان‌پرداز و قصه چون مومی در دست او شکلی را می‌گیرد که او می‌خواهد. در ارکان قصه‌ها اغلب دخل و تصرف می‌کند و به هر گونه که بتواند آنها را با مقاصد عرفانی، تربیتی، اخلاقی، دینی و علمی خود متناسب می‌سازد و در کیفیت موضوع، زمان، مکان و قهرمانان آنها تغییرات اساسی ایجاد می‌کند.

درایت شگرفی که او در تلفیق لفظ و معنا، تصرفهای بدیع و به کارگیری اصلی‌ترین عناصر داستانی در خدمت اندیشه‌هایش دارد، باعث شده است که کاربردهای مثنوی از لحاظ ساختاری نیز در خور توجه قرار گیرد.

تقریباً در تمام حکایت‌هایی که مولانا از مأخذ گوناگون گرفته و با تغییراتی آن را بیان کرده، محصول تلاش او بهتر از اصل شده است؛ چنانکه فروزانفر می‌گوید: «مولانا در پرداختن قصص و استنباط مطالب و تقریر نتایج بر کلیه شعرای متصوف ترجیح دارد» (فروزانفر، ۱۳۶۲: ص ۱).

اهمیت حکایت‌های تمثیلی تا آنجاست که پژوهشگران بسیاری در زمینه معرفی و بررسی آنها قلم زده‌اند؛ از آن جمله کتاب بحر در کوزه (۱۳۶۴) و سرّ نی (۱۳۶۶) از استاد مرحوم عبدالحسین زرین‌کوب که در هر دو اثر به نقد و بررسی حکایت‌های تمثیلی مثنوی پرداخته است. ژوزف ادوارد کتابهای طوطیان (۱۳۶۸) و نخجیران (۱۳۶۲) و

هفت بند نای (۱۳۷۱) را منتشر ساخت که هر یک به نوعی در ارتباط با حکایتهای تمثیلی مولوی است. در ۱۳۶۲ مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی از بدیع الزمان فروزانفر به چاپ رسید و طوطی جان (۱۳۷۵) را رضا اشرفزاده در مقایسه داستانهای عطار با مولوی و سعدی نوشت. در ۱۳۸۴ مقاله «افشانش معنا در چند حکایت مثنوی» از غلامرضا رحمدل شرفشادهی در کاوش نامه به چاپ رسید. بهروز خیریه در سال ۱۳۸۴ کتاب «نقش حیوانات در داستانهای مثنوی» را نگاشته است و محمد مهدی رکنی یزدی در سال ۱۳۵۳ مقاله «برخی از خصوصیات داستانهای مثنوی» را نگاشته است. داستانهای مثنوی از محمدمهدی اشتیاردی و قصه‌های مثنوی از تهمینه مهربانی نیز از این جمله است. علاوه بر همه این آثار، که مثنوی از خروار و اندکی از بسیار است، شماره ۱۶ مجله پژوهش‌های ادبی در سال ۱۳۸۶ به موضوع داستانپردازی مولوی اختصاص یافت و در همین سال، شماره سوم آینه میراث نیز ویژه مثنوی و مولانا انتشار یافت؛ هم‌چنین محمد دانشگر مجموعه مقاله‌های همایش داستانپردازی مولوی را در سال ۱۳۸۶ منتشر ساخت اما تقریباً در هیچ یک از این آثار به بررسی ساخت حکایتهای توجه چندانی نشده است. به همین دلیل مقایسه ساخت این دو حکایت، موضوع بحث این مقاله قرار گرفت.

بررسی و مقایسه عناصر داستان

طرح و پی‌رنگ

پی‌رنگ اساس داستان است که از طریق آن سلسله حوادث انسجام می‌یابد و داستان در کلیت خود وحدتی ساختی پیدا می‌کند. همان‌طور که جهان آفرینش، نظام علت و معلولی دارد در جهان داستان هم هر عمل و واکنشی که توسط شخصیتها بروز می‌کند، باید دارای رابطه‌ای باشد. پشت هر حادثه باید منطقی باشد و همچنانکه اتفاق بعدی نتیجه عمل قبل از خود است، باید مقدمه‌ای برای عمل بعد از خود نیز باشد.

طرح و پی‌رنگ در داستان‌نویسی معاصر بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در داستان‌نویسی کهن توجه کمتری به آن می‌شد. بویژه که گاهی داستانهایی می‌یابیم که دارای پی‌رنگ بسته است و نویسندگان در آن اجازه فکر کردن را به خواننده داستان نمی‌دهد و نظر خودش را در نتیجه‌گیری به کار می‌آورد؛ این چنین طرحی در داستان‌نویسی نوین مردود است.

در الهی‌نامه همراه عیسی (ع) بدون مقدمه از او می‌خواهد که نام اعظم خداوند را به او بیاموزد بی آنکه که علت درخواست همراه عیسی را ذکر کند و یا در حکایت صحنه و حادثه ای باشد که چنین درخواستی را توجیه کند:

ز عیسی ابلهی درخواست یک روز مرا نام مهین حق درآموز
مسیحش گفت تو این را نشایی چه خواهی آنچه با آن بر نیایی
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

عیسی (ع) نیز در یک جمله از او می‌خواهد که دنبال آن نباشد؛ چون در حدّ او نیست و به دلیل اینکه مرد سوگندش می‌دهد، تسلیم درخواست او می‌شود. باز مرد همراه عیسی در یک حادثه تصادفی «روزی» از بیابان گذر می‌کند و گودالی پر از استخوان می‌بیند که اتفاقاً استخوان شیر است و خودش تأثیر نام اعظم را امتحان می‌کند. از اینجا تا پایان ماجرا حوادث داستان نظم علت و معلولی می‌گیرد اما به طور کلی طرح حکایت ضعیف است چون شخصیت پایان دهنده ماجرا بخوبی معرفی نشده و پس از کشته شدن مرد ابله، سرنوشت شیر یعنی شخصیت فرعی حکایت نامعلوم است. پی رنگ داستان به وسیله عطار بسته می‌شود و از زبان او، عیسی (ع) نتیجه داستان را برای خواننده و در ظاهر برای یارانش بیان می‌کند.

چو بشنید این سخن عیسی برآشفست زبان بگشاد با یاران چنین گفت
که آنچ آن شخص را نبود سزاوار زحق خواهد نباشد حق روا دار
زحق نتوان همه چیز نکو خواست که جز بر قدر خود نتوان از او خواست
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

نظم حوادث داستان در حکایت مولوی منطقی‌تر است. در ابتدا شاعر علت خواستن نام اعظم خداوند از سوی همراه عیسی (ع) را، دیدن استخوانها در گودال ذکر می‌کند و از زبان همراه عیسی (ع) چنین می‌گوید:

گفتش آن همراه کان نام سنی که بدان تو مرده را زنده کنی
مرمرا آموز تا احسان کنم استخوانها را بدان با جان کنم
(مولوی، ۱۳۶۹: ۱۴۴/۲-۱۴۳)

حضرت عیسی (ع) در حکایت مولانا بیشتر از حکایت عطار، نگران به کار بردن نام اعظم است و برای همین پس از اینکه که می‌گوید چنین چیزی را در حد شایستگی تو نمی‌بینم، گفته خود را توجیه می‌کند و در پی هم برای رد اصرارهای نابجای همراهش

دلیل می آورد تا شاید او را مجاب کند و وقتی او همچنان خواسته اش را تکرار می کند، عیسی (ع) تشویش و نگرانی خود را با خدا در میان می گذارد. خداوند به او تسلی می دهد. حضرت عیسی نام خدا را بر استخوان می خواند و استخوانها به حکم خداوند زنده می شوند. همه این ابیات در پی هم ارتباط متنی منسجمی دارند و از میان آنها نمی توان بخشی را حذف کرد.

شخصیت فرعی تعیین کننده پایان ماجرا یعنی شیر برخلاف حکایت عطار به حال خود رها نمی شود. مولوی او را هم وارد گفتگو می کند تا علتها را بیان نماید و برای تمام سؤالاتی که در ذهن خواننده ایجاد شده است، اعم از اینکه «شیر به چه کیفیتی مرد را کشت؛ چرا او را نخورد و چرا چنین حادثه ای رخ داد؟» پاسخی داده باشد. در پایان برای اینکه هیچ ابهامی در ذهن مخاطب باقی نماند، مولانا طرح را می بندد و به شرح مطلب می پردازد.

گفت آن شیرای مسیحا این شکار بود خالص از برای اعتبار

گر مرا روزی بدی اندر جهان خود چه کارستی مرا با مردگان

(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷۲/۲-۴۷۱)

از مقایسه دو حکایت چنین برمی آید که طرح حکایت مثنوی تقریباً تمام عناصر طرح خوب را دارد و در آن به سلسله علت و معلولی حوادث بیشتر از حد استعداد یک حکایت کوتاه تمثیلی توجه شده است.

شخصیت و شخصیت پردازی

نویسنده برای بیان افکار و باورها و خواسته های درونی خود در داستان، اشخاصی را می آفریند و حوادث را به دست آنها می سپارد. هر شخصیت ویژگیهای خاص خود را دارد و رسالت خویش را در داستان دنبال می کند ولی همه در یک ویژگی کلی، مشترکند و آن این است که در هر موقعیت زمانی و مکانی، نماینده فکر نویسنده داستانند.

شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عملش و آنچه می گوید و می کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیهایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می کند؛ شخصیت پردازی می خوانند (میرصادقی، ۱۳۸۰: ص ۱۸۴).

عطار در شخصیت پردازی این حکایت از دید توصیفی غیر مستقیم استفاده کرده

است و توصیف مستقیم بیرونی و درونی شخصیتها در آن کمتر دیده می‌شود. و ایجاز زیاد حکایت باعث شده است که گوینده برای توصیف شخصیت‌های داستان مجال کافی نداشته باشد. دو شخصیت «اصلی» حکایت او «ابله» و «حضرت عیسی (ع)» هستند و دو شخصیت فرعی و حاشیه ای «شیر» و «یاران عیسی (ع)». گرچه نقش شیر پر رنگ است و برخلاف «یاران عیسی (ع)» اگر او را حذف کنیم حکایت ناقص می‌شود، هرچهار شخصیت «ساده و ایستا» هستند. دو شخصیت اصلی حکایت یعنی «ابله» و «حضرت عیسی (ع)» بیشتر گفتگوها و صحنه‌های داستان را در اختیار دارند. استفاده از شخصیت تاریخی «حضرت عیسی (ع)» واقع نمایی حکایت را زیاد کرده است. به کار بردن صفت عام «ابله» بهترین و رساترین توصیف برای شخصیت همراه عیسی است و دلیل اصرارهای بی مورد او را در طول داستان نشان می‌دهد. این اصرارها در آنجا که عطار می‌گوید:

پس آمد مرد سوگندش همی داد که می‌باید ازین نامم خبر داد
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

به لجبازی تبدیل می‌شود و این حس در خواننده ایجاد می‌گردد که این لجبازی و ابله‌ی سرانجام او را به هلاکت خواهد کشاند؛ همین اتفاق هم می‌افتد ولی چون از عاقبت خویش بی خبر است بعد از آموختن نام اعظم، شادی پیروزی دلش را روشن می‌کند زیرا گمان می‌کند توانسته عیسی (ع) را با اصرار راضی کند. «ابله‌ی» این شخصیت را عطار زمانی به تصویر می‌کشد که او را در بیابان مقابل گودالی پراستخوان به کردار و می‌دارد و خواننده عمل او را می‌بیند. توصیف رفتار مرد ابله و زنده شدن استخوانهایی که به شیر تبدیل می‌شود، زیباست ولی برای معرفی شیر، کافی نیست. عطار یاران عیسی را هم معرفی نمی‌کند؛ زیرا با اعتماد بر تداعی معانی ذهن مخاطب، فرض را بر این می‌گذارد که او «حواریون» را خوب می‌شناسد و به معرفی نیازی ندارد. شخصیت «فاعل» حضرت عیسی (ع) به ظاهر تحت تأثیر ابله و سوگندش قرار می‌گیرد و «منفعل» می‌شود. ابله بعد از آموختن نام حق، «فاعل» است تا زمانی که شیر را زنده کند، بعد خود «منفعل» عمل شیر می‌شود. شیر، مرد را در هم می‌شکند و «فاعل» می‌شود و یاران عیسی (ع) «منفعل». عطار به این ترتیب به حکایت تحرک خاصی بخشیده ولی در معرفی شخصیت حضرت عیسی (ع) چندان وقت صرف نکرده است. خواننده نمی‌داند بیشتر چه جنبه‌ای از شخصیت عیسی (ع) مورد نظر عطار بوده است.

مولانا از شیوه تلفیقی عطار در شخصیت پردازی حکایتش پیروی کرده با این تفاوت که عنصر گفتگو را در معرفی شخصیتها بیشتر به کار گرفته است. به این ترتیب زنده بودن و تحرک شخصیتها بیشتر حس می شود با اینکه همه آنها «ساده و ایستا» هستند. ابیاتی را که به خدا شخصیت انسانی می بخشد و در آنها خدا با عیسی (ع) گفتگو می کند، می توان از داستان حذف کرد بدون اینکه در آن خللی به وجود آید. سه شخصیت دیگر یعنی حضرت عیسی (ع)، ابله و شیر دارای نقش اصلی و چند جانبه هستند که از بین آنها بیشترین صحنه های داستان در اختیار حضرت عیسی (ع) است برخلاف حکایت عطار که صحنه در اختیار «ابله» است. حضرت عیسی (ع) علاوه بر جنبه تاریخی در حکایت مولانا به دلیل توصیف جاندار شاعر، پذیرفتنی تر و زنده تر به نظر می رسد و حس خواننده را بیشتر با خود همراه می کند و منظور اصلی شاعر از آوردن شخصیت عیسی (ع) علاوه بر معجزه زنده کردن مردگان، تأکید شاعر بر این موضوع است که انبیا دارای دانش غیبی هستند و دانسته های اولیا و انبیا با مردم عادی متفاوت است.

مولانا برعکس عطار به ابله فرصت عمل نمی دهد و امتحان کردن نام اعظم را نیز بر عهده عیسی (ع) می گذارد. علاوه بر صفت عام «ابله»، که معرف شخصیت اوست در گفتگوی ابتدایی عیسی (ع) با ابله آنجا که او را لایق دانستن و حتی بر زبان آوردن نام اعظم نمی داند و در گفتگوی با خدا که می گوید او مرده خود را رها کرده است و هم در آنجا که مولانا، کله مرد را از مغز، تهی توصیف می کند، قضاوت در مورد شخصیت ابله را مستقیماً از سوی شاعر - راوی مطرح، و نظر خود را به مخاطب تحمیل می کند و شاید اگر این داوری را به خواننده واگذار می کرد، لذت هنری بیشتری را از خواندن حکایت نصیب او می ساخت.

کله/ش برکند مغزش ریخت زود
همچو جوزی کاندرو مغزی نبود
گر ورا مغزی بدی زاشکستنش
خود نبودی نقش الابرتنش
(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۶۲/۲-۴۶۳)

مولانا به شیر بیشتر از عطار توجه کرده است به طوری که پایان داستان را به او واگذار، و نتیجه ماجرا را از زبان او بیان می کند. به همین دلیل شناخت خواننده از شخصیت شیر بیشتر است و در صحنه زنده ای که از کشتن مرد ابله به تصویر می کشد، خواننده احساس واقعی حضور در صحنه را درک می کند. به نظر می رسد تمام سؤالاتی که عیسی (ع) از شیر می پرسد، همان نکات مبهم ذهن مخاطب است و پاسخهای شیر

در دریافت نتیجه حکایت به خواننده داستان یاری می‌رساند و او را متحول می‌سازد؛ اگر چه نظر بعضی از پژوهشگران این است که با جواب و توضیحات شیر، کسی که تحول می‌یابد و از شخصیتی ایستا به شخصیتی پویا تبدیل می‌شود، حضرت عیسی است.

در حکایت مولوی اگر چه شخصی که مصر بود تا اسم اعظم را از حضرت عیسی بیاموزد به وسیله شیر از هم دریده شد و فرصتی برای تحول پیدا نکرد به امر خدا آن شیر جریان را برای عیسی بیان می‌کند و حضرت عیسی آگاه و متحول می‌شود (حیدری ۱۳۸۶: ۱۰۶ و ۱۰۷)

به نظر می‌رسد از نظرگاه عرفانی و با توجه به علم لدنی پیامبران الهی، عیسی (ع) نیازی به توضیح شیر ندارد و این، خواننده حکایت است که ممکن است معنای عمیق مطلب را درک نکرده باشد.

گفت آن شیرای مسیحا این شکار بود خالص از برای اعتبار
(مولوی، ۱۳۶۹: ۴۷۱/۲)

گفتگو

گفتگو از طبیعی ترین نیازهای انسان ناطق است و به معنای مکالمه و صحبت کردن با یکدیگر و مبادله افکار و باورهای درونی از راه بیان آنهاست، به نظر می‌رسد که گفتگو اصلی‌ترین ابزار شخصیت پردازی است و نویسندگان از روشهای متعدد آن بهره می‌گیرند. معمولی‌ترین روش، این است که روایت و تداوم وقایع داستان به گفتگوی بین شخصیتها واگذار شود و آنچه بین افراد متقابل رد و بدل می‌شود در واقع اشخاص داستان را برای خواننده معرفی می‌کند.

روش جدیدتر، گفتگویی است که شخصیت با خودش دارد. در این شیوه، که مخاطب در واقع همان متکلم است، اندیشه‌ها و تصورات شخصیت بیان می‌شود که در اصطلاح داستان نویسی به آن «تک‌گویی درونی» می‌گویند. «تک‌گویی درونی شیوه‌ای در روایت است که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر ناخودآگاه همان گونه که در ذهن شخص رخ می‌دهد بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی ندارد» (داد، ۱۳۸۳: ص ۱۵۹)؛ گفتگویی که در ذهن شخصیت داستان جریان دارد و براساس تداعی معانی آزاد است بدون اینکه برای آن مخاطبی فرض شود و یا شخصیت از وجود کسی آگاهی داشته باشد.

این گفتگوها علاوه بر افشای روحیه و خلق و خوی شخصیتها، علت تصمیم آنان را به عملی خاص نیز توجیه می‌کند. این گفتگوها از یک طرف به انسجام و روال منطقی حکایتها در سطح ظاهر مدد می‌رساند و از طرف دیگر خواننده را به تأویل حکایت بر زمینه عرفانی و سوسه می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۳۱۳).

عنصر غالب در حکایت عطار، کردار است. گفتگو چهار جمله بیشتر نیست. اما همین گفتگوی مختصر متقابل است که به دو شخصیت حکایت عطار تا حدودی زندگی بخشیده است. از تشخیص زبانی در زبان شخصیتها خبری نیست؛ اما لحن عیسی (ع) چنانکه از این پیامبر اولوالعزم برمی آید، آرام و همراه با پندی دلسوزانه است. آنچه از سخن همراه او برداشت می‌شود اصرار و پافشاری برخواسته نابجای خویش است تا جایی که حضرت عیسی (ع) را برای این کار سوگند می‌دهد. چگونگی سخن گفتن او با شخصیتش تناسب دارد و از «ابله» بیشتر از این انتظار نمی‌رود.

در پایان حکایت، عیسی (ع) گفتگو با یارانش را با لحنی آموزنده و هشدار دهنده به پایان می‌رساند که در فضایی صمیمی رد و بدل می‌شود. نویسنده، تحلیل حکایت را برعهده خود مخاطب می‌گذارد و این از نکات مثبت حکایت اوست. در حکایت مثنوی تکیه بر گفتگوست. عیسی (ع) و ابله در جدالی لفظی واقعه داستان را جاندار جلوه می‌دهند و به طور غیر مستقیم درون شخصیتها را برای ما بازگو می‌کنند. گفتگوی عیسی (ع) با شیر درنده از سوی مولانا به حکایت مأخذ اضافه شده است تا کمبودهای ابهام آمیز حکایت عطار را رفع کند. سخنانی که ابله می‌گوید نشاندهنده اصرار بیش از حد، ویژگی واقعی اخلاقی و نمایانگر درون ساده اوست که آن را با لحنی ساده لوحانه بیان می‌کند:

مر مرا آموز تا احسان کنم استخوانها را بدان با جان کنم
(مولوی، ۱۳۶۹: ۱۴۴/۲)

سخنان عیسی (ع) برای مجاب کردن ابله با لحنی آرام و منع کننده بیان می‌شود. مولانا بیشتر از عطار سعی دارد تا شاید «ابله» را از خواسته خود منصرف کند. وقتی او به عیسی (ع) می‌گوید نام اعظم را خودت بر زبان آور، مخاطب، نگرانی را در کلام حضرت عیسی (ع) بخوبی احساس می‌کند و به دنبال آن است که عیسی موضوع را با خدا در میان می‌گذارد:

گفت عیسی یارب این اصرار چیست؟ میل این ابله درین پیکار چیست؟
(مولوی، ۱۳۶۹: ۱۵۰/۲)

خداوند به آرامی از حضرت عیسی (ع) می‌خواهد که به ابله اجازه عمل بدهد تا جزای اصرار نابجایش را ببیند.

گفت حق ادبار گر ادبار جوست خار روییده جزای کشت اوست
آنک تخم خار کارد در جهان هان و هان او را مجو در گلستان

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۵۴-۱۵۳)

عیسی (ع) با شیر گفتگو می‌کند. گفتگوی متقابل و به صورت پرسش و پاسخ که در این گفتگو لحن شیر برعکس لحن «ابله»، سرشار از تسلیم در برابر عیسی (ع) است و قبل از پایان سخنان شیر مولانا - راوی وارد صحنه می‌شود. مخاطب دخالت او را آشکارا حس می‌کند. و اگر چه این موضوع نوعی نتیجه گیری است که با شیوه جدید داستان نویسی مغایرت دارد، پیام آموزشی حکایت را به شایستگی و با زیرکی در اختیار خواننده قرار داده است.

در این حالت یک نشانه در دنیای متن، مولانا را به سوی بیان آموزه‌ها و تعالیم خود سوق می‌دهد. وی این آموزه‌ها را به حالت تک گویی و بدون توجه به زبان مخاطب به زبان می‌آورد و با بیانی ایجازی، عمق اندیشه و بلندی افکار و همت خویش را پیش روی مخاطب واقعی مثنوی ترسیم می‌کند. بیان همین آموزه‌ها هدف اصلی و نهایی مولانا از قصه گویی است (معین‌الدینی ۱۳۸۷: ص ۱۳۹).

ای بسا کس همچو آن شیر ثریان صید خود ناخورده رفته از جهان
قسمتش کاهی و حرصش همچو کوه ناموجه کرده تحصیل وجوه
ای میسر کرده ما را در جهان سخره و بیگار ما را وارهان
طعمه بنموده به ما وان بوده شست آنچنان بنما به ما آن را که هست

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۷۰-۴۶۷)

در حکایت مولانا بهره گیری صحیح از عنصر گفتگو باعث انتقال فضا و ارائه صحنه حکایت شده است و خواننده را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد.

زاویه دید راوی

زاویه دید، رابطه نویسنده - شاعر با داستان است که نشان می‌دهد او چگونه مصالح و مواد داستان را سازماندهی، و به چه شیوه‌ای آن را به خواننده ارائه می‌کند. زاویه دید یا همان شیوه بیان راوی در داستان به دو صورت است:

الف - شیوه اول شخص مفرد که به آن زاویه دید درونی می‌گویند.

ب- شیوه سوم شخص مفرد که به زاویه دید بیرونی معروف است.

زاویه دید حکایت عطار، دانای کل با دید سوم شخص و کاملاً بی طرف و خنثی است. راوی، بدون دخالت، هر چه رادیده و شنیده برای خواننده به نمایش می گذارد و «عمل داستانی» بخش اصلی حکایت را به خود اختصاص داده است و خواننده چیزی در مورد نیت و احساسات شخصیتها به مخاطب نمی گوید و همه چیز را به خودش وا می گذارد. به همین دلیل حوادث و گفتگوها به سریعترین شکل اتفاق می افتد و خواننده در روند آنها با تعلیق روبه رو نیست. تداعی معانی آزاد در گفتگوها نیست و شاعر در پایان حکایت نتیجه گیری نمی کند و ضرورتی نمی بیند که به تفسیر آن پردازد؛ گرچه غیر مستقیم، سخن عیسی (ع) به یارانش، مخاطب را در درک مفهوم کنایی و تحلیل حکایت راهنمایی می کند. حکایت مولانا نیز به شیوه عطار، زاویه بندی شده با این تفاوت که حضور راوی در آن مشخص تر است. اگرچه شاعر یا همان راوی، جریان حکایت را به گفتگوی متقابل شخصیتها وا می گذارد و در این زمینه از گفتگوی عطار، موفقتر است، گاهی در میان حکایت، قضاوتها و نظریاتی را ابراز می کند که خواننده را در تعلیق نگه می دارد و بعد از چندین بیت به اصل روایت برمی گردد. این اطناب، که در حکایت عطار دیده نمی شود، باعث کاهش ارتباط مخاطب با شخصیتها شده و واقع نمایی داستان را کمرنگ نموده است. در صحنه ای که شیر، کله مرد ابله را از تنش جدا می کند، راوی آشکارا اظهار وجود می کند وارد صحنه می شود:

کله اش بر کند مغزش ریخت زود	همچو جوزی کاندرو مغزی نبود
گرو را مغزی بُدی زاشکستش	خود نبودی نقش آلا بر تنش

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۶۴-۴۶۳)

تداعی معانی در ذهن سرشار مولانا، دوباره بین سخنان عیسی (ع) و شیر باعث اظهار نظر راوی مفسر می شود و بر طول حکایت می افزاید و حتی بعد از سخنان عیسی (ع) با شیر، ادامه می یابد و خواننده را حدود سی بیت تا پایان داستان بدرقه می کند:

این سزای آن که یابد آب صاف	همچو خر در جو بمیزد از گزاف
گر بداند قیمت آن جوی خر	او به جای پانهد در جوی سر
او بیابد آن چنان پیغمبری	میر آب زندگانی پروری
چون نمیرد پیش او کز امر کن	ای امیر آب ما را زنده کن؟

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۷۶-۴۷۳)

مولانا آنجا که شیر با عیسی (ع) در پایان حکایت سخن می گوید به اول شخص التفات می کند و از زبان شیر می گوید:

گر مرا روزی بدی اندر جهان خود چه کارستی مرا با مردگان
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۷۲)

صحنه‌پردازی و زمان و مکان

زمان و مکان قصه‌ها از عوامل صحنه‌پردازی و ایجاد زمینه در آنهاست و به شخصیتها و حوادث داستانی معنا می‌بخشد؛ زیرا بین شخصیتها، زمان و مکان و حوادث، مثلثی چرخشی وجود دارد و وجود هر یک به دیگری وابسته است. هر چه زمان و مکان داستان برای خواننده ملموستر باشد، نویسنده در انتقال حال و هوای قصه و مفهوم مورد نظرش موفقتر خواهد بود. او برای رسیدن به این هدف از توصیف استفاده می‌کند؛ مکان جغرافیایی، زمان و مکان و اشخاص را بخوبی توصیف می‌کند تا حدی که خواننده را به آنها نزدیک کند و باعث ارتباط بی‌واسطه خواننده و عوامل داستان شود. «توصیف نویسنده به وجود آورنده زمینه، زمان تاریخی و مکان جغرافیایی است که حوادث داستان در آن اتفاق می‌افتد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۱).

عطار به زمان حکایت خود با الفاظ کلی و مبهم «یک روز» و «روزی» اشاره می‌کند.

زعیسی ابلهی درخواست یک روز مرا نام مهین حق درآموز
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

وی هم‌چنین به مکان حکایت هم با لفظی کلی اشاره می‌کند:

مگر آن مرد روزی در بیابان گذر می‌کرد چون بادی شتابان
(همان)

چو مُرد آنکه به زاری استخوانش میان ره رها کرد آن زمانش
(همان)

او برای صحنه‌پردازی حکایت به همین مقدار بسنده می‌کند. اما با توضیحات دقیقی که می‌آورد و تغییری که در صحنه‌های داستان ایجاد می‌کند، خواننده را به خواندن ادامه آن برمی‌انگیزد؛ چنانکه ابتدای حکایت، گفتگوی عیسی (ع) با فردی ابله است، بعد صحنه زنده کردن شیر توسط «ابله»، در ادامه صحنه کشتن شیر است توسط مرد ابله و صحنه پایانی گفتگوی عبرت‌آموز عیسی (ع) با یارانش است. شاعر با این تنوع صحنه‌ها برای خواننده نمایشی به‌راه انداخته است که تلخی سخن پندآمیز او را شیرین، و مفهوم حکایت را با موفقیت به مخاطب منتقل می‌کند. مولانا در حکایت خود هیچ اشاره‌ای به زمان و مکان حتی به صورت مبهم نیز ندارد شاید اولین بیت حکایت او تا حدودی بتواند مکان صحنه حادثه را برای خواننده مجسم کند:

گشت با عیسی یکی ابله رفیق / استخوان‌ها دیده در حفره عمیق
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۴۲)

مولانا با استفاده از گفتگوی شخصیتها سعی دارد صحنه حکایت را برای خواننده قابل تصور و تجسم کند. اما به نسبت حکایت عطار در تنوع صحنه‌ها و انتقال فضا موفق نیست و تحرک حکایت او را نیز ندارد. گویی مولانا بیشتر از عطار به انتقال محض مفاهیم اصرار دارد و همین باعث نادیده گرفتن جزئیات صحنه حکایت و عدم اشاره به زمان و مکان حادثه شده است.

گره افکنی، اوج، گره گشایی

جدال، طرح و توطئه یا گره افکنی در سرنوشت شخصیت‌های داستان به وسیله نویسنده به منظور خاصی صورت می‌گیرد. او با این ترفند شخصیت‌های خود را به جبهه گیری در برابر یکدیگر مجبور می‌کند تا مزیت نیکبها و عیب بدبها آشکارا دیده شود. هر یک از دو طرف که پیروز نهایی باشد در واقع این، بیش نویسنده است که غالب آمده است.

وقتی حوادث در شرف اتفاق است بین شخصیتها کشمکش روی می‌دهد. این کشمکش ممکن است به چند صورت اتفاق افتد:

کشمکش ذهنی
کشمکش جسمانی
کشمکش عاطفی
کشمکش اخلاقی

حوادث یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتد تا در سیر خود اوج یابد و داستان را به قلّه جاذبه و احساس برساند. یونسی در تعریف اوج داستان می‌گوید:

هدف نویسنده باید این باشد که به این نقطه منتهی گردد و خواننده را در این نقطه سخت به هیجان آورد؛ شوری در او برانگیزد؛ وی را به شدت متعجب سازد یا احساس ترس و دهشتی قوی بدو القا کند (یونسی، ۱۳۸۴: ص ۲۲۱).

داستان عیسی (ع) در الهی نامه با کشمکش اخلاقی بین او و فرد «ابله» شروع می‌شود:

ز عیسی ابلهی درخواست یک روز	مرا نام مهین حق درآموز
مسیحش گفت تو این را نشایی	چه خواهی آنچه با آن برنیایی
پس آمد مرد سوگندش همی داد	که می باید ازین نامم خبر داد

(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

جدال لفظی آنها وقتی به پایان می‌رسد که عیسی (ع) نام اعظم را به او می‌آموزد و او شاد و خرم می‌رود و خواننده داستان را در تعلیق نگه می‌دارد که آیا او نام اعظم را درست به کار می‌برد یا خیر تا اینکه «ابله» در بیابان گودال پراستخوانی می‌بیند و مخاطب را با دلهره و هیجان به اوج داستان می‌رساند:

میان ره گوی پراستخوان دید تفکر کرده، آنجا روی آن دید
که از نام مهین جوید نشانی کند از کهنترین وجه امتحانی
پدید آمد یکی شیر از میانه که آتش می‌زد از خشمش زبانه....
(همان)

عطار بسیار طبیعی و طی صحنه‌ای نمایشی، احساسی ترین قسمت حکایت را بیان می‌کند و در پایان برای اینکه خواننده را به حالت عادی خود برگرداند از زبان عیسی (ع) به زیبایی پند و اندرز حکایت را در سخنی صمیمانه به او انتقال می‌دهد. در مثنوی جدال لفظی دو شخصیت اصلی، طولانی تر است و تضاد اخلاق و عدم تفاهم آنها، عیسی (ع) را به مشورت با حضرت حق می‌کشاند. کشمکش گفتگو بین شخصیت‌ها در مخاطب تشویش و نگرانی بیشتری نسبت به حکایت مأخذ ایجاد کرده است. خواننده بین گفتگوها این طرف و آن طرف می‌رود تا بداند بالاخره ماجرا به کجا می‌کشد و آیا ابله موفق می‌شود یا خیر؟

گفتش آن همراه کان نام سنی که بدان تو مرده را زنده کنی
مر مرا آموز تا احسان کنم استخوانها را بدان با جان کنم
گفت خامش کن که این کار تونیست لایق انفس و گفتار تونیست
خود گرفتی این عصا در دست راست دست را، دستان موسی از کجاست؟
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۱۴۹-۱۴۳)

نگرانی عیسی (ع) از اینکه ابله طرز استفاده از «نام سنی» را نمی‌داند، بیشتر از حکایت مأخذ است و به مخاطب نیز انتقال می‌یابد؛ این دلهره وقتی به اوج می‌رسد که عیسی (ع) سخن خداوند را می‌شنود و خواسته ابله را اجابت می‌کند:

خواند عیسی نام حق بر استخوان از برای التماس آن جوان
حکم یزدان از پی آن خام مرد صورت آن استخوان را زنده کرد
از میان برجست یک شیر سیاه پنجه‌ای زد کرد نقشش را تباه
کله‌اش برکند مغزش ریخت زود همچو جوی کاندر او مغزی نبود
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۶۶-۶۵ و ۶۷)

با ابیات بعدی خواننده پاسخ مجهولات ذهن خود را می گیرد و در واقع نویسنده با ترتیب دادن گفتگوی عیسی (ع) و شیر به شیوه تخاطب در پی روشن کردن ذهن مخاطب است:

گفت عیسی چون شتابش کوفتی؟	گفت زان رو که تو زو آشوفتی
گفت عیسی چون نخوردی خون مرد؟	گفت در قسمت نبودم رزق خورد
گفت آن شیرای مسیحا این شکار	بود خالص از برای اعتبار

(مولوی، ۱۳۶۹: ۲/ ۴۷۱-۴۶۵)

درونمایه

درونمایه قصه‌ها برخورد افکار و باورهای اصلی ترین شخصیت‌های قصه است که یکی از آنها نماینده مطلق خوبیها و دیگری نماینده مطلق بدیهاست. شخصیت خوب و مثبت در طول قصه با شخصیت شرور می‌جنگد تا خوبیها را گسترش دهد و جایگزین بدیها کند. این جنگ حتمی «تن به تن» نیست. گاهی این تناقض افکار و باورها در عمل و گاه در بحث و جدل روبه‌روی هم قرار می‌گیرد.

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. به همین دلیل، درونمایه هر اثری جهت فکری و ادراک نویسنده اش را نشان می‌دهد. درونمایه قدیمی و اساطیری نبرد روشنی با تاریکی، اهورا مزدا با اهریمن و نیکی با پلیدی که متأثر از تفکر زردشتی است، هسته اصلی بیشتر قصه هاست (میرصادقی، ۱۳۸۰: ص ۴۲).

عطار در حکایت عیسی (ع) همه اجزای داستان خود را در انتقال این درونمایه بسیج می‌کند که از هر کس به اندازه آگاهی‌ای که به او می‌دهند، تکلیف می‌خواهند و هر کسی باید حدود ظرفیت خود را بداند. او با مطرح کردن این مسئله بین اشخاص حکایت و گفتگو و رفتاری که از آنها سر می‌زند، فکر اصلی خود را بیان می‌کند. شخصیت‌های او آمده‌اند تا پیام حکایت تمثیلی را به ذهن خواننده نزدیک، و بیش از پیش یادآوری کنند که عقل جزوی در معرض خطا قرار دارد و تکیه بر آن قدرت کشف و بینش انسان را زایل می‌کند و همواره برتری از آن عقل وحیی است که در اختیار اولیا و مقربان درگاه حق است و در حد هر کسی نیست.

چو بشنید این سخن عیسی برآشفست زبان بگشاد با یاران چنین گفت

که آنچه آن شخص را نبود سزاوار
زحق نتوان همه چیز نکو خواست
زحق خواهد نباشد حق روا دار
که جز بر قدر خود نتوان از او خواست
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۴)

مولانا با درونمایه حکایت خود بر این نکات تأکید می‌کند که هر کسی محرم اسرار و رموز الهی نیست، گاهی آنچه بنده از خدا می‌طلبد به صلاح او نیست، خدا در نتیجه اصرار بندگانش در عین نادانی آنها را به حال خود وامی‌گذارد، حرص موجب هلاکت است، وجود عقل در سر در کارها نمود پیدا می‌کند، هر کس در جهان، روزی مقسوم خود را می‌خورد، موقعیت خود را در امتحانهای الهی دریابیم، تقدیر کورکورانه آفت هر عملی است، عبادت باید آگاهانه باشد و...

چنانکه می‌بینیم، حکایت مثنوی از حکایت مأخذ غنی تر و پر بارتر است. از درونمایه حکایت مولانا می‌توان به قدرت اشراف او بر مفاهیم انتزاعی پی برد که موجب تفسیر و تحلیل حکایتش شده است. چگونگی پایان یافتن ماجرا بر مفهوم عرفانی آن می‌افزاید و نتیجه گیری نویسنده، محور فکری حکایت را بیشتر و بهتر مشخص می‌کند.

سهبو باشد ظن‌ها را گاه گاه
دیده آبر دیگران نوحه‌گری؟
این چه ظن است این که کور آمد ز راه
مدتی بنشین و بر خود می‌گری
زآب که شمع از گریه روشن تر شود
زآب که تواو لیتیری اندر حنین
زآن که ایشان در فراق فانی‌اند
غافل از لعل بقای کانی‌اند
(مولوی، ۱۳۶۹: ۲ / ۴۸۵-۴۸۱)

نتیجه

ویژگی کلیت در داستان مثنوی و الهی نامه عطار کاملاً مشهود است. در داستان التماس کردن همراه عیسی در مثنوی و الهی نامه شمار شخصیت‌های اصلی از دو تن بیشتر نیست و شیر به عنوان شخصیتی فرعی در هر دو داستان مطرح است. در هر دو حکایت، شخصیت اصلی حضرت عیسی (ع) است که نام خاص است و شخصیت طرف مقابل «ابله» است که این عنوان خود بیانگر کلیت و حتی نتیجه ای است که در پایان حکایت آورده می‌شود. خواننده از همان ابتدا انتظار دارد که رفتار شخصیت «ابله» مطابق با عقل نباشد. وی نماینده تمام افرادی است که از روی نادانی به اصرار، چیزی را از خداوند می‌خواهند که به نفع آنها نیست. ولی برای نتیجه گیری ملموس‌تر در

داستان مثنوی، «شیر» به عنوان شخصیت فرعی در پایان داستان و بعد از هلاکت «ابله» با حضرت عیسی به گفتگو می‌پردازد و به سؤالات ایجاد شده در ذهن خواننده پاسخ داده می‌شود و از این طریق است که شاید بتوان گفت خواننده بعد از سخنان شیر پویایی پیدا می‌کند و تحول می‌یابد.

در هر دو داستان شخصیتهای «ابله» و «عیسی (ع)» شخصیتهایی مطلق و یک بعدی هستند. «ابله» با تمام نادانی خود تا پایان حکایت ابله می‌ماند و باعث هلاکت خود می‌شود و عیسی (ع) شخصیتی آرمانی و مطلق و داننده اسرار است. اما در حکایت مولوی به دلیل توجه بیشتر به جزئیات شخصیت آن دو، خواننده درگیری ذهنی و کشمکش ندارد. هر کدام از آنها با ساده‌ترین لفظ و آشناترین واژه‌ها سخن می‌گویند به طوری که خواننده داستان به هیچ نکته مبهمی بر نمی‌خورد و به سراغ ادامه داستان می‌رود. شخصیتهای از زبان مولانا و عطار سخن می‌گویند. همه به زبان عامه گفتگو می‌کنند ولی آنچه تفاوت دارد، نتیجه‌ها و برداشتهایی است که شاعر دنبال کرده است.

هر دو حکایت مثنوی و الهی‌نامه به شیوه سوم شخص، یعنی زاویه دید بیرونی بیان شده است. نویسندگان با انتخاب این زاویه دید در خلال گفتگوها، که هر یک از طرفین سعی دارد باور خود را به اثبات برساند، قضاوت را به خواننده وامی‌گذارد و خود بیرون از ماجرا می‌ایستند.

راوی در هر دو حکایت از همان ابتدا شخصیتهای را معرفی می‌کند. از عیسی (ع) نام می‌برد که شخصیت او برای خواننده آشناست و از شخصیت دیگری با عنوان «ابله» نام می‌برد که در مورد خواسته نادرستش نزد عیسی (ع) بسیار اصرار می‌کند و از روی نادانی، اسم اعظم را نابجا به کار می‌برد و برای او همان اتفاقی می‌افتد که خواننده طبق شناخت اولیه از او انتظار دارد.

از بررسی حکایت تمثیلی مولانا به آنجا می‌رسیم که با شگردهایی خاص نقاط ضعف حکایت‌های مأخذ را بر طرف می‌کند تا بر تأثیر آنها بیفزاید؛ مثلاً طرح ساده حکایت را کلیشه‌ای می‌بیند و برای رفع آن، طرح را می‌پیچاند و حوادثی به روایت اصلی اضافه می‌کند که به تکاپوی ذهن خواننده و واقعی و منطقی شدن حوادث آن منجر می‌شود. توجه به احساسات و درون شخصیتهای در تعلیق نگهداشتن خواننده، دخالت صریح و حضور و ابراز نظر او بین صحنه‌های داستان نیز که او را از زمان و مکانهای مادی بالاتر می‌برد و به عالم بی‌آغاز معنا می‌رساند تا تجربیات معنوی خود را

از زبان شخصیتها در اختیار خواننده قرار دهد از دیگر موارد تفاوت میان دو حکایت تمثیلی است.

منابع

۱. بخشی، اختیار؛ *تأثیرپذیری مولوی از قصه‌های قرآن*، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبی، سال چهارم، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۸۶، ص ۳۱-۹
۲. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰
۳. حیدری، علی؛ *تحول شخصیت در حکایات مشابه مولوی و عطار*، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبی، سال چهارم، شماره شانزدهم، تابستان ۱۳۸۶، ص ۱۱۴-۹۳
۴. داد، سیما؛ *فرهنگ اصلاحات ادبی*، چ دوم، تهران: انتشارات مروارید ۱۳۸۳
۵. شمیسا، سیروس؛ *انواع ادبی*، چ نهم، تهران: انتشارات توس ۱۳۸۱
۶. عطار نیشابور، فریدالدین؛ *الهی نامه*، تصحیح فؤاد روحانی، چ ششم، تهران: انتشارات زوار ۱۳۸۱
۷. فروزانفر، بدیع الزمان؛ *مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، چ سوم، تهران: امیرکبیر ۱۳۶۲
۸. فروزانفر، بدیع الزمان؛ *احادیث مثنوی*، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۶
۹. قرا ملک، احد فرامرزی، فلاح، محمد جواد، *خداشناسی علوی در مثنوی مولوی*، مجله آینه میراث، دوره جدید، سال پنجم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۶، ص ۱۵۵-۱۴۴
۱۰. معین‌الدینی، فاطمه؛ *گونه‌های تک‌گویی در مثنوی*، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره بیست و یکم، پاییز ۱۳۸۷
۱۱. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*، تصحیح محمد استعلامی، دفتر دوم، چ دوم، تهران: زوار ۱۳۶۹
۱۲. میرصادقی، جمال؛ *عناصر داستان*، چ ششم، تهران: انتشارات سخن ۱۳۸۰
۱۳. یونسی، ابراهیم؛ *هنر داستان‌نویسی*، چ هشتم، تهران: انتشارات نگاه ۱۳۸۴

زیباشناسی دریافت در «دل فولاد»

فرشته رستمی

مربی دانشگاه علمی کاربردی - اراک

چکیده

این نوشتار می‌کوشد روش متن‌شناسیک نظریه دریافت را از دیدگاه آیزر در رمان «دل فولاد» (۱۳۶۹) نوشته منیرو روانی پور (۱۳۳۳) جستجو کند.

پیش‌خواست آغازین نوشتار این است که دریافت شود، خواندن این متن در سال انتشار آن، چه تفاوت‌های معنایی را در مقایسه با خواندن آن در سال‌های اخیر داراست. این پژوهش در مسیر ارزیابی رمان به این دستاورد رسیده است که غیر از مفهوم «جنگ»، که خوانش چیره سال (۱۳۶۹) بوده است، در سال (۱۳۸۹) می‌توان ردپای معناهای دیگری را در این رمان دید. معناهایی مانند زن نویسنده، دیکتاتورهای فردی و عرفی جامعه، تاریخ قدرت و غیره. هم‌چنین می‌توان در لابه‌لای این رمان، «افق انتظار» جامعه را در این فاصله ۲۰ ساله بازنگری کرد.

جستار پیش‌رو بر پایه روش توصیفی-تحلیلی شکل گرفته و به شیوه تحقیق کتابخانه‌ای انجام شده است. از آنجا که تاکنون با این شیوه به رمان «دل فولاد» پرداخته نشده، امید است این گزارش بتواند گامی در راه «معناآفرینی» و «خواننده محوری» بردارد.

کلیدواژه‌ها: نظریه دریافت ادبی، داستان، منیرو روانی پور، دل فولاد، ولفگانگ آیزر، افق انتظار جامعه

مقدمه

در درازنای تاریخ نقد ادبی، همواره به جایگاه نویسنده، سپس متن، رویکرد ویژه‌ای بوده است؛ اما پس از بینش‌های فلسفی هایدگر - که بن‌پایه نگرش پدیدارشناسیک را تشکیل داد - هوسرل و قدمی بعد از آن گادامر، آبخشور نظریه ادبی‌ای شدند که به نظریه دریافت^۱ نام برآورد.

این نظریه به واکنش خواننده بر متن و نقش او در معناآفرینی توجه زیادی نشان داده است. کسانی چون: **ولفگانگ آیزر** (استراتژی خواندن) **هانس روبرت یاسوس** (افق انتظار) **استنلی فیش** (استراتژی تفسیری) **رومن اینگاردن** (استراتژی خواندن) **دیوید بلیچ** (روانشناسی خواننده) **مایکل ریفاتر** (توانش ادبی) **جانان کالر** (قراردادهای خواندن) بر این بستر تازه، قلم‌زنی کرده‌اند و بخشهای گوناگونی بر پیکر «نظریه دریافت» افزودند. خواندن متن، استراتژی خواندن، افقهای انتظار خواننده در آفرینش معنا محورهای گوناگون نظریه دریافت است.

تعدادی از خوانندگان در برخورد با رمان، خود را به دست نویسنده می‌سپارند و تنها نگرنده به سرنوشت داستان هستند. آنها «نازک‌کاریهای خیالِ متن» را در نمی‌یابند و دست‌آورد متن برای این گروه از خوانندگان اندک است؛ اما گروهی دیگر از خوانندگان هستند که با متن به خوانش می‌رسند. ایشان می‌توانند تا حد کشیدن شیره متن پیش روند. «خواندن سازنده» تنها به جمله‌های متن بسنده نمی‌کند بلکه می‌تواند آنها را دوباره بیافریند و چیزهایی بر آن بیفزاید. آیزر در جستاری با نام (The Reading Process: A Phenomenological Approach) می‌گوید:

اثر ادبی دو قطب دارد که می‌توانیم آنها را قطب هنری و قطب زیباشناسی بنامیم. «قطب هنری» به متنی اشاره می‌کند که توسط نویسنده خلق شده است و «قطب زیباشناسی» به دریافتی توجه می‌کند که خواننده به آن دست یافته است (Lodge, 2000: 188).

«استراتژی خواننده»، که آیزر و اینگاردن هر کدام به نوبه خود به آن باور داشتند، چیزی است که در خواندن گام به گام متن و آفریدن خُرد خُرد آن در ذهنِ خواننده شکل می‌گیرد. آیزر بر این باور است:

اینکه خوانندگان کاملاً متفاوت به گونه‌های مختلفی تحت تأثیر واقعیت خلق شده توسط متن واحد قرار می‌گیرند، خود شاهدهی است بر این مدعا که متنهای ادبی خواندن را به فرایندی خلاق تبدیل می‌کند که بسیار فراتر است از ادراک محض آنچه بر کاغذ آمده است (همان، ص ۱۹۲).

به طور مثال، اگر داستانی با این جمله آغاز شود: «پیرمردی لاغر با موهای خاکستری پشت میز نشسته بود.» آشکار است که میز، میز است و صندلی نیست؛ اما اینکه میز، آهنی باشد یا چوبی، گرد باشد یا مربع، چهار پایه باشد یا سه پایه در داستان نیامده و تصور خواننده است که به آن شکل می‌بخشد. هم‌چنین در عبارت «پیرمرد لاغر»، اندازه لاغری او دانسته نیست، آیا لاغری به مرز تکیدگی رفته یا لاغر اما خوش‌بنیه است؛ میزان خاکستری بودن موهای پیرمرد نیز چیزی است که به خلأ قیت خواننده بستگی دارد.

اینگاردن رفتار کسانی را که به تماشای فیلمی نشسته‌اند که پیشتر رمان آن فیلم را خوانده‌اند، بررسی، و نکته‌ای را مشاهده کرده است. بیشتر تماشاگران فیلم می‌گویند: «آه آقای فلانی را اصلاً این‌طور تصور نکرده بودم.» اینگاردن این فعالیت را «ملموس‌سازی» یا «عینیت‌بخشی» نامیده است.

در این فرایند، خواننده با استفاده از قریحه و تخیل خویش، مکانهای گوناگون متن را که ویژگی قطعی ندارد یا خالی است، با گزیده‌هایی از میان انتخابهای ممکن و مجاز موجود پر می‌کند. عمل پرکردن نقاطی که قطعیت ندارد در عین ضروری بودن، فرایندی آزاد به شمار می‌رود که غیر قابل کنترل و انگیزشی شمرده می‌شود (Harland, 1999: 205).

متن، نقش آزمایشگاهی را می‌گیرد که حدس خواننده، لذت پیشی گرفتن خواننده از نویسنده در آن (متن) به بار می‌نشیند یا ناکام می‌گردد. خواننده پیش‌گمانی دارد؛ گاه متن به آن پیش‌گمان پاسخ می‌دهد در نتیجه خواننده خود را زیرک می‌پندارد؛ اما گاه متن پاسخی نمی‌دهد؛ آن زمان خواننده پیش‌گمان دیگری می‌یابد. بدین‌سان، خوانش و چالش خواننده با متن پیش می‌رود. متنی که گمان ناکامی پیش‌انگاری خواننده باشد، شگفت‌آورتر است. آن متن، قدرت بیشتری نسبت به خواننده دارد و از خواننده پیش می‌افتد. به گمان آیزر «خواندن متن استوار به سلسله‌ای از عاداتها شکل می‌گیرد. فرضیه‌ها هم بر پایه این عاداتها ساخته می‌شود و «استراتژی خواندن» یعنی آشنایی با شگردها، رمزگان و قرار دادهای ادبی که در اثری خاص از آنها استفاده شده است» (احمدی، ۱۳۸۲: ص ۶۸۴) و از سوی دیگر «استراتژی متن» قرار دارد که روشن‌گر امکانات معنایی متن است؛ یعنی «میان افق دلالت معنایی متن و خواننده، رابطه‌ای می‌آفریند که فقط نتیجه دقت به متن نیست، بل فراورده مناسبات بینامتنی است، البته استراتژی متن، خود می‌تواند از راه شگردهایی که در متن به کار رفته‌اند شناخته شود» (احمدی، ۱۳۸۲: ص

۶۸۷). باید دانست که هدف از این ساختارهای بینامتنی، استراتژی خواندن، استراتژی متن، تأویلها و نگاه‌های تازه به متن و سپس دریافت خواننده، چیست. آیزر و دیگر دوستانش بر این باورند که در این کاروساز، خواننده به کشف روی‌ها و سوی‌های دیگر درون خود می‌پردازد. آیزر گمان دارد که «متن ادبی باید چنان باشد که قوه خیال خواننده را برانگیزاند به گونه‌ای که خود به حل و فصل آنچه پیش روی دارد دست بیازد؛ زیرا خواندن تنها زمانی لذت‌بخش است که امری خلاق و پویا باشد» (Lodge, 2000: 190).

یکی از دستاوردهای خواندن این است که شخص خود را به خیال متن می‌سپارد؛ از واقعیتهای روزانه خویش دور می‌شود و می‌تواند در این دور شدن از واقعیت بیرونی و ساختن جهان درونی، رفتاری همانند سفر کردن داشته باشد؛ سفر ذهن در جهان متن. اما ارمغان متن این است که زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا خواننده در آن به بازنگری در خود، اندیشه‌ها، عادات، پسندها و ناپسندهایش بپردازد. در این صورت هر داستان می‌تواند کشف «ناشناخته‌ای» از من خواننده برای خودم باشد. اینکه آیا خواننده می‌تواند پذیرای تلنگرهای متن باشد یا اینکه آیا خواننده می‌خواهد نگاه تازه‌ای به پیرامون خود و خود خویش داشته باشد، چیزی است که به خواننده و خواست آغازین او باز می‌گردد. خواننده باید اجازه دهد تا درهای معنایی متن به رویش باز شود. می‌دانیم که «معنا» توان بالقوه متن است. این خواننده است که اجازه می‌دهد تا بالقوه، بالفعل شود. گزارش پیش رو برآن سر است که باتوجه به شگردهای نظریه دریافت، دیدگاه آیزر را در رمان «دل فولاد» نوشته «منیرو روانی پور» واکاوی کند. گزینش داستان «دل فولاد» به دلیل امکان خوانشی است که داستان داراست. داستان «دل فولاد» در سال (۱۳۶۹) منتشر شده است و خوانندگان آن زمان، این متن را با نگاهی «جنگ محور» خوانده‌اند که در آن رد نگاه زنی نویسنده به جنگ را جستجو می‌کردند. اکنون بیست سال از انتشار آن رمان می‌گذرد. این گذر بیست ساله، زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا به متن نگاهی دوباره بیندازیم و با ترفندهای نظریه دریافت، دریابیم آیا می‌توان نگاه و معنای دیگری از این متن به دست آورد یا نه.

به باور «یاوس» معنایابی و تأویل هر اثر ادبی در دوره‌های گوناگون، همانند شناخت اندیشه نسلهای گذشته و حال است. معنای متن در گذر زمان زیر و رو نمی‌شود؛ بلکه خوانندگان دوره‌های گوناگون، معناهای متفاوتی از متن به دست می‌آورند و نگاه‌های

متفاوتی به متن دارند. اما در نهایت این خواننده است که معنا را برای خود می‌سازد؛ در همان رفت-آمد، دور شدن از خود و یافتن دوباره که پیش از این یاد شد. یاوس می‌گوید «هر چند متن هیچ معنای عینی ندارد^۲ اما دربردارنده گونه‌هایی از ویژگی‌های قابل توصیف عینی است. واکنش‌های یک خواننده خاص، که برای این خواننده در بردارنده‌ی معنا و ویژگی‌های زیبا شناختی متن است» (Abrams, 1999: 256). این جستار با توجه به دیدگاه آیزر، که خواننده را ثمره آگاهی همگانی می‌شناسد، چشمداشت دیگری از متن تولید شده در سال (۱۳۶۹) دارد و خواهان این است که گستره معنایی آن را افزایش دهد.

این نوشتار در سه بخش بنیادین آماده گشته است و می‌کوشد به پنج پرسش پاسخ گوید. انگیزه نخستین گزارش این است که راهکاری کاربردی برای نظریه دریافت در اختیار خواننده قرار دهد؛ زیرا پنداشته می‌شود که چنین راهکاری در ادبیات کشورمان می‌تواند «حد انتظار» خوانندگان از رمان را بیشتر کند و نویسندگان نیز دریافت گسترده‌تری از بینش و اندیشه در آثارشان بگنجانند؛ اندیشه‌هایی که بتواند خوانندگان بیشتری را در زمانی طولانی‌تر پوشش دهد.

بخش نخست، پیوند دیالکتیکی متن و خواننده

پرسش آغازین که در بررسی هر رمانی فریادرس سامانه تولید متن (نویسنده، ناشر، پخش‌کننده، کتابفروش، خریدار و کتابخوان) می‌شود این است که دانسته شود: «خواننده این متن چه کسی خواهد بود؟» زمانی که کتاب داستانی را برمی‌گزینیم، می‌پرسیم: چه اندازه این کتاب می‌تواند سرگرم کننده باشد؟ چه مقدار فکر مرا می‌گستراند؟ چه حدود، من را از چیزهای دیگر غافل می‌سازد؟ و در فرجام، چه چیز بر من می‌افزاید؟ چنین پرسش‌هایی نشاندهنده این است که خوانندگان با کتابهایی ارتباط برقرار می‌کنند که «مناسب» آنها باشد. گاه نویسنده در ذهن خود کتاب را برای گروه سنی ویژه‌ای می‌نویسد؛ اما گروه سنی دیگری آن را می‌خواند. مانند شازده کوچولو (آنتوانت اکزوپری) پری دریایی (هانس کریستین اندرسون) الدوز و کلاغها (صمد بهرنگی) و یا قصه‌های مجید، شما که غریبه نیستید (هوشنگ مرادی کرمانی) و غیره. نمونه‌های این جابه‌جایی را در شعرها، نمایشنامه‌ها، سینما و دیگر هنرها نیز می‌توان دید که متن برای

گروه سنی نوجوان نوشته شده است اما به راستی این بزرگسالان هستند که می‌توانند تأویلهایی بیشتر در آن کتاب بیابند یا حتی وارونه آن نیز دیده شده است. آشکار است که خوانندگان با مخاطبان داستان، تفاوت دارند. نویسنده خود، مخاطبِ روایت را پیش چشم دارد. او برای گروه ویژه‌ای داستان را می‌نویسد؛ اما خوانندگان داستان از خواست نویسنده بیرون هستند. منیرو روانی‌پور، داستان «دل فولاد» را در حال و هوای بمباران شهرها، هیاهوی جنگ و سالهای پایانی آن برای کسانی که دل به داستان خوش دارند، نگاشته است. اشاره‌های مستقیم نویسنده به جنگ و بمباران شهرها، گنجاندن شخصیت سیاوش، مرد جوانی که اسیر بوده است، گواه این است که نویسنده، خوانندگان ویژه‌ای^۳ برای خود در نظر داشته است؛ اما ایجاد فضای رئالیسم جادویی^۴ و بینامتنی^۵ در داستان، پناه به استعاره^۶ و گنجاندن داستانکهای^۷ دو پهلوی در دل رمان، این بستر را برای نویسنده فراهم می‌آورد که خوانندگان آرمانی^۸ را نیز خواهان باشد^۹. پرسش این است که آیا نویسنده توانسته است خوانندگان آرمانی را برای خود دست و پا کند.

آیزر بین خواننده ضمنی^{۱۰}، که متن آن را به عنوان کسی که به روشهایی خاص به متن پاسخ می‌دهد و خواننده واقعی^{۱۱} که پاسخهای او به متن به ناچار برخاسته از آموزه‌های خصوصی خود اوست، تفاوت می‌گذارد (Abrams, 2000: 257)؛ برای مثال «دل فولاد» این‌گونه آغاز می‌شود: «به پشت‌بام که رسید صدای نعره مرد را شنید، شنید که به دنبال چشمانش می‌گردد و نعره می‌کشد و باد بود، بادپاییزی و آذر ماه پنجاه و شش». کلیدهای داستان در این دو خط برای خواننده ویژه آورده شده است. متن، سال ۱۳۵۶ و فصل پاییز را رهیافتی برای خواننده قرارداده است. وجود خانه دارنده پشت‌بام، کلید دیگری است که یاریگر فضاسازی داستان است. راوی شخصی است که صدای مردی را شنیده است. سال ۱۳۵۶ یادآور رخدادهای مهمی برای کشور ایران است. خواننده واقعی، تمام این کلیدهای متن را پیش رو دارد. پیش‌پندار^{۱۲} آغازین این است که متن روایتگر رخدادی در پاییز سال ۱۳۵۶ است. اینکه با پی‌گرفتن متن، خواننده چه پاسخی دریافت کند، نکته‌ای دیگر است. اما خواننده ضمنی در این دو خط غیر از بخشهای گفته شده، می‌تواند دریابد که در «مردی به دنبال چشماهیش می‌گردد»، نکته‌ای ایهامی نفس می‌کشد که می‌تواند کنایه‌های زیادی را در برگیرد. «باد» را باد دلهره‌آور، نا امن و آشوبگر بیابد؛ زیرا در چند واژه پیش «نعره» را شنیده و مردی را که

به دنبال چشمهایش روی پشت بام بوده است نیز دیده است. پاییز، شاهرنگ رنگها را نشانی از جمعیت گوناگون می تواند دریافت کند و آذرماه را که واپسین ماه پاییز است به معنی گذار از یک گام به گامی دیگر، پذیرا باشد. شاید دستاوردهایی از این دست، بیشتر یا کمتر چیزی نباشد که نویسنده چشم داشته باشد. اما خواننده ضمنی، قادر به دریافت چیزهایی دیگر و حتی بیشتر از خواست نویسنده نیز هست. آیزر بر این باور است که «کار خواننده فقط این نیست که معنایی را بپذیرد بلکه او باید اجزای مختلف آن معنا را به هم وصل کند» (استروی، ۱۳۸۶: ص ۹۳). از همین روی است که متن تنها به فهمیده شدن بسنده نمی کند و خواهان تولید و آفرینش معناهایی نو- در پی فهمیده شدن- نیز هست. «به همین دلیل، تولید معنا مستلزم رابطه دیالکتیکی بین متن و خواننده و تعامل آنهاست» (همان: ۹۳). آیزر در جستار (The Reading...) می گوید:

هر متن ادبی آوردگاهی است که در آن، خواننده و نویسنده به بازی قوه خیال^{۱۳} مشغول می شوند. اگر قرار بود همه چیز را در اختیار خواننده قرار دهند و تمامی داستان را برای او بازگو نمایند، آن گاه چیزی نمی ماند که خواننده انجام آن را بر عهده بگیرد. بنابراین هرگز قوه خیال او در این آوردگاه وارد نمی شد و در نتیجه خواندن کنشی کسالت بار می گردید که نتیجه اجتناب ناپذیری است برای وقتی که همه چیز داستان، آشکار و عیان و تمام و کمال در اختیار ما قرار گیرد (lodge, 2000: 189).

در نتیجه هر متنی خواهان همکاری و همراهی خواننده است.

پرسش دوم این است که «همکاری خواننده»^{۱۴} چگونه به دست می آید. از دیدگاه آیزر:

متن ادبی^{۱۵} به عنوان محصولی از عملکرد آگاهانه نویسنده، بخشی از واکنش های خواننده را کنترل می کند؛ اما همیشه دربرگیرنده شماری از فضاهای خالی یا عناصر نامعین است. در اینجا خواننده است که باید با شرکت خلاقانه در آنچه روبه روی او قرار گرفته است این فضاهای خالی را پر نماید (Abrams, 1999: 256).

برای پاسخ دادن به این پرسش، باید پرسش دیگری را پاسخ گفت و آن اینکه آیا خواننده واکنش خود انگیزه به متن دارد یا چیزهایی در متن هست که برانگیزاننده^{۱۶} باشد.

خوانندگان گوناگون به هر متن- برای مثال «دل فولاد»- واکنش های گوناگونی دارند. در واقع در «دل فولاد» برانگیزاننده هایی برای خواننده هست؛ چیزهایی که محرک یا مشوق احساسهای نهفته یا آشکار خواننده است؛ برای مثال «نویسنده بودن

افسانه سربلند» راوی داستان «دل فولاد» برانگیزاننده برای خواننده زنی است که نویسنده نیز هست. هم‌چنین تاریخ‌خوان بودن پدر افسانه سربلند، نشانه‌ای برای خواننده‌ای است که این شخصیت را می‌شناسد. محیط کار و جلسه آشنایی افسانه سربلند با نویسنده تازه کار، برانگیزاننده دیگری برای خواننده‌ای است که خود با چاپ و نشر کتاب آشنایی دارد. نمونه‌هایی از این دست در «دل فولاد» بسیار است. چکیده سخن اینکه در بخشهای هر متن می‌توان برانگیزاننده‌های گوناگونی برای خوانندگان گونه‌گون یافت.

در گام بعد، خواننده ناخواسته و ناآگاهانه به جستجوی موارد آشنا در متن می‌پردازد. این موارد آشنا می‌تواند تطبیق هویت با متن، بازآفرینی خود در متن، ردیابی سرکوب شده‌ها و یا مواردی باشد که پیش از این خواننده آن را آزموده است. خواننده خود را در بستر آنچه آزموده است، دوباره کشف، و بازآفرینی می‌کند، هم‌چنین خواننده متن را با استراتژیهای شخصیت خود، همساز می‌گرداند؛ برای مثال: «اگر بنویسی دیگر تمام است. اما این صدای تایپ و این همسایه‌ها، صدای پاهایی که تا سحر می‌روند و می‌آیند و شیون بچه‌هایی که تا صبح نمی‌خوانند، چطور می‌تواند کار کند؟» (ص ۱۳) فضاهایی از این دست برای خوانندگانی آشناست که باید ذهن خود را فراهم‌آورند تا بنویسند؛ اما برای خواننده‌ای که ضرباهنگ ماشین تایپ را نیز می‌داند آشناتر است. مثال دیگر:

زنهای خانه‌دار! تا چشم باز می‌کنی می‌بینی دارو ندار دهنه را برده‌اند... زبردست‌ترین بازجویان جهان... خیلی ساده از دهانت حرف می‌کشند و تو بی آنکه بخواهی همه چیز را می‌گویی بعد خواری اعتراف! وقتی گفتم سیرابشان کردی.. پچ پچ‌ها شروع می‌شود و تو می‌شکنی.. دیگر هیچ‌کس نیستی، هیچ‌کس و بعد رهایت می‌کنند و تا چیزی از تو نمی‌دانند دور و برت می‌پلکند (ص ۱۰۸).

اگر تعبیر زنهای خانه‌دار برداشته شود و انسان ناپویا جایگزین گردد، موقعیتی آشنا ساخته می‌شود برای تمام خوانندگانی که پویا هستند و در اطراف خود ناباروران و سترونان ناپویا دارند یا نمونه دیگر: «می‌خواست ماه‌های اول جنگ برود در یک گروه پارتیزانی و از دشمن اسلحه بدزد و بعد اسیر بشود و در بیمارستان بستری» (ص ۲۰۹) و بسیاری دیگر از موقعیتهای جنگ و جبهه و بمباران شهرها که در داستان آورده شده،

آزمونهایی است که میان متن و گروهی از خوانندگان، مشترک است. برای روشن داشت سخن، روند همکاری خواننده با متن بر پایه دیدگاه آیزر را می‌توان چنین گفت: پس از دریافت اولین جرقه از تجربه مشترک میان خواننده و متن، خواننده آغاز به همکاری با متن می‌کند. همکاری خواننده^{۱۴} ریشه در یافتن لحظه آشنا دارد. داد و ستد خواننده با متن روندی است که از پیش‌بینی کردن^{۱۵} آغاز می‌گردد سپس شاید به ناامید شدن^{۱۶} برسد - مراد زمانی است که پیش‌بینی‌های خواننده با متن نخواند و خواننده باید پیش‌بینی دیگری انجام دهد - به ناچار خواننده بازگشت دارد^{۱۸} - خواننده پس از ناامیدی به آنچه پیش از این خواننده است باز می‌گردد - و سرانجام دوباره‌سازی می‌کند^{۱۹} یعنی خواننده به دوباره‌سازی متن در ذهن خود می‌پردازد و در فرجام به فرایند خرسندی^{۲۰} دست می‌یابد. آیزر می‌پندارد: «تجربه خواندن، فرایند تکاملی است از پیش‌بینی کردن، ناامید شدن، بازگشت، دوباره‌سازی و اقناع» (Abrams, 1999: 257).

نخستین جمله‌های کتاب «دل فولاد» برای خواننده این پیش‌بینی را به ارمغان می‌آورد که متن درباره حادثه‌ای در سال ۱۳۵۶ است. این پیش‌بینی در اندک زمان بعد یعنی ص ۷ جایگزین آن می‌شود که متن درباره جنگ و جبهه است: «به ماشینها که پشت راه‌بند/ان مانده بودند نگاه کرد.. اعزام؟ تا چشم کار می‌کرد جوانانی که در اتوبوس به جبهه می‌رفتند بودند.» اما همواره این پیش‌بینی‌ها با حدسهای نو کنار زده می‌شود و جایگزینهای دیگری از راه می‌رسد. خواننده آزموده یا خاطره‌ای از پیش در ذهن دارد. متن تجربه در خود دارد. گسل حلقه پنهان شده در پیوند میان خواننده و متن، همان آزموده یا خاطره خواننده است. این «ظرفیت خواننده» است که در یافتن ارتباط میان گسل‌ها یاری‌رسان خواننده خواهد بود. آیزر می‌پندارد:

پُر کردن فضاهای خالی در متنهای ادبی کلاسیک (سنتی) هم‌چنان ناخودآگاه انجام می‌شد ولی در متنهای جدید این فرایند کاملاً عمدی انجام می‌پذیرد. متنهای جدید اغلب چنان چند پاره و تکه تکه هستند که تمام توجه به یافتن ارتباطی میان قطعات پراکنده معطوف می‌گردد. هدف از این کار، پیچیده کردن طیف ارتباط نیست، بلکه بیشتر به منظور آگاه ساختن ما از طبیعت ظرفیتهای ما برای فراهم آوردن چنین ارتباطی میان قطعات است (lodge, 2000: 200).

بخش دوم، معنا و خواننده

پرسش سوم این است که: «آیا خواننده می‌تواند معنایی به متن برافزاید؟»

گفته شد زمانی که متن ادبی تولید گشت، خواه‌ناخواه چشم به راه خواننده‌ای نیز خواهد بود. هم‌چنین این باور، که متن ادبی محصولی برخاسته از جامعه است نیز پذیرش عام دارد. حال باید دانست که زمان برداشت متن ادبی تا چه هنگام است. هر متنی که بتواند مدت زمان برداشت خود را زیاد کند؛ یعنی دوره‌های بیشتری را در برگیرد، روند تأثیرگذاری خود را افزایش، و خوانندگان بیشتری را در گروه‌های گوناگون، پوشش می‌دهد. راوی داستان «دل فولاد» افسانه سربلند است که بخشی از درگیرهای ذهنی او با سیاوش شخصیت اسیر و آزاد شده جنگ است. پیش‌انگار نخستین این است که چون کتاب در سال ۱۳۶۹ چاپ شده و در نخستین ورق‌های آن با چیزهایی در رابطه با جنگ روبه‌رو می‌شویم، پس درونمایه آن جنگ است؛ زیرا در آن زمان مسئله کشور، جنگ و جستجوی راهکاری برای پیامدهای آن، رزمندگان، مردم عادی، ویرانی شهرها، و... بود. چکیده سخن اینکه گروه زیادی از مردم درگیریهایی از نوع درگیری «دل فولاد» داشته‌اند؛ اما در رمان «دل فولاد» بسامد جمله‌هایی که درباره جنگ و بمباران شهر است از موارد دیگر کمتر است.

در بررسی‌هایی که از این کتاب شده است، برای مثال نگاه بلقیس سلیمانی در ادبیات داستانی (شماره ۲۴، ص ۳۵) پرویز شیشه‌گران (شیشه‌گران، ۱۳۸۷: ص ۸۶-۸۳) و حسن میرعابدینی (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ص ۱۱۴۲-۱۱۳۸) رمان «دل فولاد» را در گروه کتاب‌های «ادبیات جنگ» جای داده‌اند که در آن زمان با توجه به رویکرد مردم به جنگ و درونمایه‌ای که در کتاب جا خوش کرده بود، نگاه دیگر به آن، گزاف می‌نمود؛ اما از آنجا که «عمل خواندن معادل با کشف معانی متن نیست بلکه فرایند تجربه تأثیر متن بر خواننده است و آنچه متن با ما می‌کند عملاً همان کاری است که ما با متن می‌کنیم، یعنی مسئله تفسیر» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ص ۱۱۸) می‌توان در بازنگری به متن و تجربه تأثیر متن، دریافت که رمان «دل فولاد»، بارزکننده زندگی خصوصی زنی نویسنده است. در ادبیات معاصر ما تا سال ۱۳۶۹ به چنین شخصیتی - تا این اندازه که گوشه کنار زندگی او را نشان دهد - پرداخته نشده است.

گرچه در سال ۱۳۷۲ «هستی» در رمان «جزیره سرگردانی» به عنوان نمونه‌ای از شخصیت زن امروزی و پویا در ادبیات فارسی، تاریخمند می‌شود - که آن هم در جای خود به بررسی نیاز دارد - و یا «بی‌بی شهرزاد» زن هنرمند نقاشی که در سال ۱۳۸۳ به ادبیات ایران راه یافت؛ اما «افسانه سربلند» زنی نویسنده است که با دیکتاتور نوشتن و

دیگر دیکتاتورهای کوچک و بزرگ ذهن خود، گاه می‌جنگد؛ گاه می‌سازد و گاه تسلیم می‌شود. او که از گونه دیگری است با سایر زن‌ها گفتگوها دارد^۱؛ با مادرش، خواهران دوزنده، پیرزن عروسکی، همسر سرهنگ، ناهید، دختر کاتب و از سوی دیگر با آقای مهاجرانی، پدرش، آغا محمد خان قاجار، کریم خان زند، سیاوش، سرهنگ، مردی که زمانی شوهر افسانه سربلند بود و ... همه آنهایی که هم بازدارنده نوشتن هستند و هم پروراننده درونمایه‌های داستان، درگیریهایی افسانه سربلند از جنس دیگری است که می‌تواند سرآغازی برای طلوع شخصیتی نو باشد. از آنجا که در نظریه دریافت، می‌توان درونمایه متن ادبی را دوباره‌سازی کرد و بر پایه چیزی که ما به آن متن می‌دهیم، دریافت دیگری از متن داشته باشیم، می‌توان گفت خوانش ۱۳۸۹ از متن «دل فولاد» با خوانش ۱۳۶۹ تفاوت دارد نه اینکه آن را رد کند؛ تنها تفسیر دیگری به متن افزوده می‌شود. آیزر می‌گوید: «هرگاه ما به الگویی پایدار در متن دست می‌یابیم، متوجه می‌شویم که تفسیر ما توسط تفسیرهای ممکن دیگر تهدید می‌شود. بنابراین زمینه‌های جدیدی برای نامعین بودن تفسیر فراهم می‌شود» (Lodge, 2000: 205)؛ تفسیری که زن در موقعیت آشنای «دل فولاد» می‌تواند به متن بدهد و از متن بگیرد؛ هم‌چنین همذات‌پنداری او و مکالمه‌ای که با متن صورت می‌گیرد، می‌تواند گوناگون یا حتی وارونه متن «دل فولاد» باشد. به باور آیزر:

متنها در خود معنا ندارد. زمانی که متن، عینیت می‌یابد یا در ذهن آگاه خواننده می‌نشیند، خواننده به صورت خودکار متن را از دیدگاه خود و جهان‌بینی خود می‌خواند. اما با توجه به اینکه متن همه آنچه را خواننده نیاز به دانستن دارد (درباره شخصیت، موقعیت، یک رابطه یا عوامل متنی دیگر) به خواننده نمی‌گوید؛ خود خواننده است که باید فضاهای خالی را با استفاده از دانش خود پُر کند. علاوه بر آن هر خواننده‌ای افق انتظار خود را خلق می‌کند به این معنا که آنچه را باید یا ممکن است اتفاق بیفتد، می‌آفریند (Bressler, 2007: 85).

به این شیوه خواننده می‌تواند پس از یافتن موارد آشنا در متن با جهان‌بینی خود، متن را بخواند و تفسیر کند.

اگرچه خواننده معنا را در متن کشف می‌کند براستی خواننده این کشف را از راه کلنجار رفتن با شخصیت به چالش گرفتن راه و روش او، هم سو ساختن شخصیت با

خود به دست می‌آورد، آن زمان است که لذت «کشف خود» در شخصیت داستان، ارمغان این «خوانش» خواهد بود. آیزر می‌نویسد:

کشف کردن گونه‌ای از لذت زیباشناسانه است؛ زیرا دو امکان متمایز را در اختیار خواننده می‌گذارد، که خود را -حتی به صورت موقت- از آنچه هست آزاد کند و از محدودیتهای زندگی اجتماعی خویش بگریزد. دومین امکان این است که تواناییهای احساسی و یادگیری خود را عملاً بیازماید (Iser, 1974: xi-xiv).

اگر چه فرایند کشف به تولید معنا باز می‌گردد، خواننده نیز خود را بار دیگر در متن می‌یابد. هم چنین فرایند کشف کردن -که به مانند کارخانه تولید معنا عمل می‌کند- انجام نمی‌گیرد مگر از راه شجاعت سپردن خود به متن و اطمینان به متن. زمانی که بخشهای گوناگون معنا همسوبا هم قرار گرفتند، آن زمان است که سپردن خواننده به متن، خود به خود انجام می‌گیرد.

پرسش چهارم: «چگونه می‌توان بخشهای گوناگون معنا را در راستای هم نهاد؟» گام بعدی برای اینکه خواننده معنایی بر متن برافزاید این است که بتواند بخشهای گوناگون معنا را در راستای هم نهد. بینامتنیت^{۲۲} عنصری است که در این زمان به یاری خواننده می‌آید. همان‌گونه که تمامی نظریه‌پردازان بینامتنیت باور دارند «از عناصر و ویژگیهای اصلی بینامتنیت، وامگیری است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ص ۷۳).

وامگیریهای داستان «دل فولاد» چه بخشهای تاریخی-که در داستان تنیده شده است- و چه بخشهایی که به زندگی امروز راوی (۱۳۶۹) باز می‌گردد، قصه‌های آشنا، به تمامی، همراه و همگام راوی شده‌اند که اندیشه کانونی داستان را واگویه کنند. خواننده کورکردنهای پیاپی آغامحمدخان قاجار را می‌خواند^{۲۳}؛ شاه دلاور زند را می‌بیند؛ چنگیزخان، فرنگیس و افراسیاب، شاه کیکاوس به آتش کشیده شدن تخت جمشید را بازنگری می‌کند و همه آنها در کنار هم ساختار ذهنی‌ای را می‌سازند برای ایجاد این تردید: «نکند او هم چون فاتحان دیگر... نه! از کجا که فاتحان رفتاری یگانه داشته باشند؟» (ص ۱۴) متن از هم آمیغی و ترکیب تمام بینامتنها به این می‌رسد که خود فتح کردن است که دیکتاتوری می‌سازد. دیکتاتورها زمانی که فتح می‌کنند، دیکتاتوری نیز در پی آن می‌آمد. آن که برش چیره می‌شوند، اجازه می‌دهد تا دیکتاتورها پیش بیایند؛ جنگ قدرت است: «یکی می‌آمد، دیوارهای قلعه‌ات را به توپ می‌بست، هستی مردم را به تاراج می‌برد، فقط برای اینکه جای تو را بگیرد. قدرت... جنگ قدرت... و مردم به

ناچار جانب یکی را می‌گرفتند، نمی‌گرفتند؟» (ص ۸۷) با توجه به نگاهی که «میشل فوکو» درباره قدرت و ساختار آن داشته و ترجمه‌هایی که از دست‌نوشته‌های میشل فوکو در این فاصله ۲۰ ساله شده است، دریافت گستره «قدرت» در این رمان را افزایش می‌دهد. به ناچار دریافته می‌شود که دیکتاتوری، قدرت و چیرگی، مفاهیمی پردامنه‌تر از مفهوم خاص این کلمات است. اما تمام گونه‌های دیکتاتوری همانند هم آغاز می‌شود: «زن نگاهش کرد و جواب نداد. آغاز همه حرفها یک جمله است و یا یک کلمه، اگر آن را نگویی برده‌ای...» (ص ۱۱۱) و زمانی که آن یک کلمه یا یک جمله را گفتی دیکتاتورها پیش می‌آیند. پیرزن می‌خواست افسانه را برای عروس شدن آماده کند. «او انگار/خم کرده بود که پیرزن عقب کشید، مقصودی ندارم افسانه خانم؛ مقصودی نداشت، هیچ کس مقصودی ندارد. اما فقط می‌خواهند راه آنها را بروی؛ کار آنها را بکنی» (ص ۲۲۴).

زن وحشی غریزی و درونی افسانه سربلند، خشمگین است؛ از تمامی دیکتاتورهای مجاب‌کننده درونی و بیرونی خشمگین است. دیکتاتورهایی که «بیانگر عقده‌ای عمیقاً انزواجویانه[اند] که گوشه زندگی همه زنان کمین می‌کند؛ به تماشا می‌نشیند و منتظر فرصت است تا با آنان مخالفت کند» (استس، ۱۳۸۷: ص ۵۶). در رمان «دل فولاد» بینامتن‌ها می‌آیند تا پرده از دیکتاتورهای درون و بیرون وجود زن نویسنده در زمان تاریخی ۱۳۶۹ بردارند. این چگونگی اعمال قدرت است که معنا ساز داستان می‌شود، نه سرچشمه قدرت؛ از این روی است که دیکتاتور افسانه سربلند، گاه درونی‌ترین بخش وجود خودش است: «سالها بود که بنده بود، بنده عادت‌هایی که برایش دیکته می‌شد و او فقط مجری بود. اطاعت می‌کرد و اطاعت مخصوص کسانی است که از گم شدن می‌ترسند» (ص ۸۴). گاهی خود «نویسندگی» دیکتاتوری نویسنده می‌شود؛ مانند زمانی که افسانه سربلند می‌خواست برای کودکان بنویسد. دیکتاتور گفت: «بی‌خود، این حلزونهای ریغو و لاک‌پشت‌های مسخره... بی‌خود» (ص ۲۰). نویسنده‌ای مانند افسانه سربلند بر دیکتاتورهای متن‌ها زانو می‌زند؛ اسیر می‌شود؛ اسیر خواست آن دیکتاتورها می‌شود. دیکتاتور می‌گوید: «به این سرعت اسیر می‌شوی؟ اسیر چیزی که می‌خوانی؟» (ص ۱۴) دیکتاتورها از درون زن نویسنده به دیگر زنان متفاوت با او می‌گسترند و زنهای متفاوت با نویسنده (افسانه سربلند) دیکتاتور می‌شوند؛ زیرا می‌خواهند افسانه سربلند را اسیر خواست خود کنند. «در قاب پنجره نشسته‌اند و حرف می‌زنند و این ماشین حساب از کار نیفتادنی، مجبورت می‌کنند کاری کنی که می‌خواهند» (ص ۲۳۷) و یا زمانی که در

نقش مادر دیکتاتوری می‌کنند: «لازم نیست چنگیز باشد تا حکومت کند، یک صندلی چرخدار کافی است که حکومت کند و حکومت که کردی تا بمانی باید که همه چیز، زیر دندان‌های چرخ له شود» (ص ۱۴۴). [توضیح: حکایت مادری که فلج بود و دخترهای دوقلویش با خیاطی کردن خرج‌آور خانه شدند و از مادر پرستاری کردند و ازدواج نکردند و در آرزوی ازدواج ماندند. پس «مادر» -از دیدگاه افسانه سربلند- دیکتاتور آنها شد.] «قدرت در تمام سطوح جامعه حلول دارد و هر عنصری هر قدر ناتوان فرض شود، خود مولد قدرت است. از این رو به جای بررسی سرچشمه‌های قدرت، باید به پیامدهای آن توجه کرد» (ضمیران، ۱۳۸۱: ص ۱۶۰).

شوهر قمارباز افسانه سربلند، پدر تاریخ‌خوان او، خواهران و شوهر خواهران او، هر کدام آشکارکننده گونه‌ای از دیکتاتوری هستند.

بدیهی است که [به گفته فوکو] قدرت را نباید صرفاً به فردی مستبد یا طبقه‌ای خاص منسوب کرد، بلکه قدرت از اجتماع عوامل غیر شخصی از جمله نهادها، هنجارها، مقررات، قوانین و گفتمانها، نشأت می‌گیرد و ساختاری دارد و با دانش، پیوندی انکار ناپذیر دارد (همان، ۱۵۶).

افسانه سربلند در تاریخ کشور نیز دیکتاتورها را می‌بیند؛ تسلیم شدن‌ها و تسلیم نشدن‌های مردمانش را می‌بیند. بینامتنی‌های رمان «دل فولاد» به تمامی پیرامون چنین درونمایه‌ای هستند. دلاور زند نخواست تسلیم دیکتاتور شود؛ کور و سپس کشته شد (ص ۱۲۹). سربازان جنگ ایران نخواستند تن به دیکتاتور بسپارند؛ کور و کشته شدند (ص ۱۳۴-۱۲۹). سیاوش [شخصیت داستان] اسیر دیکتاتور [صدام حسین] بود: «شما جبهه بودین؟ بله... سال اول جنگ. کجا؟ خط مقدم... جنوب... بعدش اسیر شدم» (ص ۱۲۹). در بخش‌های زیادی از «دل فولاد» ادغام و هم‌آمیگی دو زمان اکنون و گذشته تاریخی دیده می‌شود که در داستان به هم‌زمانی رسیده‌اند و سرآمد گونه‌ای از «فراداستان» شده‌اند: «فرمانده گفت: شیرازی هستی؟ بیا این را بده به... نه برو به آن خانه، آنجا کسی به دنبال چشمانش می‌گردد و بگو از کرمان آورده‌ام و حالا نمی‌خواست تاریخ دور مکرر بزند» (ص ۱۴۳). سخن دیگری که در این متن، راه‌به‌راه خود را برجسته می‌نماید، داستان «چشم» است. حضور همیشگی چشم، کورشدن، با چشم کور دیدن و مفاهیمی از این دست، گواه دیگری است بر همان اندیشه قانونی که وقتی دیدی، تسلیم نمی‌شوی، پس باید کور شوی و کسی که تاریخ می‌داند، اگر کور هم باشد،

می‌بیند. خواننده پس از دریافت تمام عناصر داستان و کنار هم گذاشتن آنها در می‌یابد که چیدمان داستان در خدمت اندیشه هسته‌ای قرار گرفته‌است. این دیدگاه، یعنی اینکه تمام عناصر داستان در خدمت القای یک موضوع باشد؛ یکپارچگی^{۲۴} نام دارد که خواننده را به وحدت می‌رساند. آیزر می‌گوید:

فرایند آگاهی خواننده تشکیل شده است از الگوهای جانبدارانه که ما معمولاً به هر اثر ادبی نسبت می‌دهیم. بر اساس ویژگیهای آن متن و یکپارچگی اثر ادبی در کلیت خود. در نتیجه اثر ادبی همیشه گستره‌ای از معانی ممکن را مجاز می‌شمارد (Abrams, 1999:257).

زمانی که خواننده در تمام گوشه و کنار متن، رنگ اندیشه کانونی را می‌بیند، آماده پذیرش ممکن‌ها و شایدها، و تأویلها گسترده می‌شود.

بخش سوم، تأویل و خواننده

در این بخش به تأویلهای خوانندگان از متن پرداخته می‌شود. متنها چشم به راه خوانندگانی هستند که به آنها از گونه‌ای دیگر بنگرند؛ آنها را نو کنند. اما برای تأویل، نخست خواننده باید بتواند به خود چون دیگری بنگرد. با خواندن و با متن است که خواننده می‌تواند به خود همانند دیگری بنگرد؛ اندیشه‌های پست یا والای متن را در آن دیگری ارزیابی کند. در رمان «دل فولاد»، پندار نخستین این است که چه اندازه «من خواننده» به این دیکتاتورها نزدیکیم، برخورد دو باور ذهنی، باور ذهنی من خواننده با باور ذهنی متن، جهان دیگری را برای خواننده می‌سازد که «شاید» خواننده تا کنون از آن بی‌خبر بوده است. از خود غافل شدن، بر خود چیره شدن، رهایی از خود و بازیابی خود، تمامی این واکنش‌ها در خلوت خواننده -با خواندن- رخ می‌دهد. سرچشمه‌اش به آن بازمی‌گردد که خواننده بتواند خود را به ترازوی متن، بسنجد. «برای منتقدی مانند آیزر، کل موضوع خواندن، این است که ما را به خودآگاهی عمیقتری رهنمون می‌شود و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۰:ص ۱۱۰).

خودآگاهی خواننده می‌تواند از زمان ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹ جابه‌جا شود؛ زیرا در این بستر تاریخی رخدادهای زیادی پیش آمده که می‌توانسته است تفسیر خوانندگان از مفهوم جنگ، زن نویسنده، دیکتاتوری، قدرت، تن سپردن به، یا سرزدن از خواست دیگران را گسترش دهد یا حتی محدوده آن را بکاهد. به هر روی خواه ناخواه «کشف» خواننده در این دوران بیست ساله همراه با جامعه دچار افت و خیز شده است. آیزر می‌نویسد:

خواننده معنای متن را کشف می‌کند و در این کشف «رد کردن»، نقطه آغازین کار اوست. او واقعیتهای جدید را از طریق متن ادبی می‌یابد که -کم و بیش- با واقعیت جهانی که او به آن عادت داشته متفاوت است. او به کاستیهای هنجارهای حاکم و در رفتارهای خویش پی می‌برد (Iser, 1974: xi-xiv).

بیشترین هم‌وغم نظریه زیبایی‌شناسی دریافت بر این است که دریابد خوانندگان دوره‌های گوناگون چگونه و با چه دیدی به «کشف معنا» رسیده‌اند و در رفتاری دایره‌ای شکل با چه شیوه‌ای به «کشف خود» رسیده‌اند.

پرسش پنجم اینکه «متن چه گونه نظر خواننده را تعدیل می‌کند؟» تعدیلهای تردید^{۱۷} آغاز می‌شود. آیزر بر این گمان است که «در خواندن هر اثر، باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشته، و آماده باشیم که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ص ۱۱۰). در کارخانه آفرینش معنا، خواننده و متن دایره‌ای می‌سازند از جنس پرسش و پاسخ. همان‌گونه که آیزر گفت، گاه پرسش از خواننده است و گاه از متن. خواننده می‌پرسد، او پیش‌گمانی دارد^{۱۸} اما در متن پاسخی دیگر می‌یابد. خواننده حدس دیگری می‌زند. در پاره‌ای زمانها خوانندگانی هستند که بر باور نخستین خود پافشاری می‌کنند و به هیچ روی نمی‌خواهند با متن پیش روند. این افراد به دیکتاتوری خواندن گرفتار شده‌اند. آیزر خواننده‌ای را بر می‌تابد که آزاد اندیش باشد و اجازه دهد تا با متن به گفتگو، پرسش و پاسخ برسد؛ زیرا گاه پذیرا بودن پاسخهای متن چیزی را در وجود خواننده ویران می‌کند یا تردیدی را دو چندان می‌سازد. متن پالوانه‌ای است برای باورهای استوار خواننده. پیشنهاد کردن جمله‌هایی تردیدی بسته به خوانندگان گوناگون فرق می‌کند؛ اما می‌توان به چند تردید از «دل فولاد» بسنده کرد؛ همانند تردیدهای روبنایی که در خود داستان هست؛ مانند تردید در داستان اسارت سیاوش [برای مثال: آنچه سیاوش می‌گوید با آنچه پدر سیاوش -سرهنگ- باور دارد، تفاوت دارند ص ۲۰۹ و ص ۱۵۷]. تردید میان پدر تاریخ‌خوان افسانه با روایتی که افسانه از خان قاجار و سوارکار غریب زند شنید؛ تردید در گذشته زندگی افسانه سربلند؛ تردید میان گزینش دیکتاتور یا دختر کاتب؛ تردید در زندگی دوقلوهای خیاط و تردید میان مادری کردن و نویسنده بودن (ص ۶۱).

حقیقت همیشه لابه‌لای خاطرات گم می‌شود. حقیقت می‌تواند جوری گم شود که انگار اصلاً نبوده است، نه روی زمین و نه هیچ جای دیگر، با این همه فرق میان یک

حادثه تاریخی و یک اتفاق شخصی در این است که اولی شاهد دارد، شاهدانی که راست یا دروغ می‌توانند شهادت بدهند، همان آدمها که از ترس می‌نشینند گوشه‌ای، دور و برشان را می‌پایند (ص ۹).

هم چنین تردیدهای زیربنایی که پیش از این به اندکی از آنها پرداخته شد. از دیگر ترفندهای متن برای ایجاد تردید، می‌توان از کاربرد جمله‌های متضاد نام برد: «چشمانشان را بسته بودند... نه نباید، باید با تمام توانت ببینی» (ص ۱۲) «تسلیم شدی؟ تسلیم نشدی، فقط باید تسلیم خودت شوی» (ص ۹۸).

به کار گرفتن واژه‌هایی چون، انگار، گویی، مثل اینکه، شاید، همسنگ کاربرد من تردید دارم است. می‌توان به جای ضمیر متصل «م» و ضمیر منفصل «من» هر کدام دیگر از ضمیرها را قرار داد. سود این تردیدها در این است که متن می‌تواند خواننده را آزاد گذارد تا معناهای گوناگونی را از آن به وام گیرد. هر چند آیزر سخت‌باور داشت که باید از خوانش بد^{۲۵} پرهیز کرد: «این واقعیت که رفتار آگاهانه نویسنده محدودیتها و هم چنین مشوقهایی را برای ذهن خلاق خواننده فراهم می‌آورد به ما این امکان را می‌دهد که بعضی از خوانش‌ها را به عنوان خوانش بد تلقی کنیم» (Abrams, 1999: 257).^{۲۶} گزیده سخن اینکه در فرجام کار این متن است که بستری برای خوانش خواننده آماده می‌سازد.

کار دیگری که متن انجام می‌دهد تا باور خواننده را تعدیل کند، پرسش‌هایی است که در خود متن هست و خواننده می‌تواند آنها را در متن بخواند. پرسش‌هایی که خود متن می‌کوشد در گفتگویی که با خودش دارد به آن پاسخ دهد؛ اما خواننده نیز همزمان به آن پرسش‌ها پاسخ می‌دهد. بیشترین ساخت‌وساز خوانش یعنی پیش‌بینی^{۱۲} و تردید^{۱۷} و بازگشت^{۱۸} در پرسش و پاسخهای متن در متن و خواننده با متن انجام می‌پذیرد. پرسش‌ها برای دانستن نیست. پاسخ روشن ساده و در کوتاه زمان نمی‌خواهند، بلکه کارشان تنها «به خود آوردن» است. پرسش‌ها از جانب راوی واقعی است؛ اما پاسخها را باید با نگاه دوباره به تاریخ و واقعیت دریافت، پس پاسخها از زمان است: به گفته «دل فولاد»: «نکند قصه را خودت ساخته‌ای؟ نکند؟» (ص ۲۰۹) «می‌گم / این قصه واقعیه؟» (ص ۸۸) «نکند دیوارها هم زخمی می‌شوند؟ زخمی از درنگ کردن در خود، ماندن و ایستادن و فکرهای دورودراز از آنچه در سالهای زندگیشان می‌بینند!» (ص ۱۲۵)

«و او دلاور زند؟ در همه زمانها و عصرها چه می‌کرده؟» (ص ۹) «از کجا که راوی تاریخ زنده دروغ نگوید؟» (ص ۱۴) «چه چیز را چه کسی در کجا انکار می‌کند؟» (ص ۱۴) در نمونه‌هایی که پس از این خواهد آمد، راوی با «او» قرار دادن «من» انگشت اشاره‌اش به سوی خواننده است و خواننده چاره‌ای جز پاسخگویی ندارد. این دسته از پرسش‌ها خواننده را آگاهانه به چالش فرا می‌خواند و در واقع این خواننده است که از راوی می‌پرسد؛ برای مثال: «از تمام پرنده‌های زخمی وحشت می‌کرد. خودش زخمی نبود؟ اما چه کسی زخم خودش را می‌بیند.» (ص ۸۰) در واقع راوی باید بگوید: «وحشت می‌کردم. خودم زخمی نبودم؟» نمونه‌ای دیگر: «چه‌طور می‌تواند کار کند؟ این صدای تایپ و این همسایه‌ها و صدای پاهایی که تا سحر می‌روند و می‌آیند. اما اگر نتواند؟ اگر راه به جایی نبرد؟» (ص ۱۴) طرح انداختن این گونه پرسش‌ها سبب می‌شود، بخشی از پرسش‌هایی که خواننده می‌توانسته بپرسد، پرسیده شود و متن در پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها پی گرفته می‌شود. روشن‌داشتن سخن اینکه نویسنده، آن خواننده آرمانی را که در ذهن می‌پروراند، در متن می‌آورد؛ خوانندگان دیگر، خواننده بالقوه متن هستند. آنچه در روند خواندن به دست می‌آوریم، تنها مجموعه‌ای از دیدگاه‌های دگرگون شونده است، نه چیزی کاملاً ثابت و معنادار در هر نکته. هنگامی که به عنوان خواننده، زن نویسنده‌ای را می‌بینیم که باید با دیکتاتورهای گوشه‌وکنار زندگیش دست‌وپنجه نرم کند تا «وا» ندهد به تعدیل می‌رسیم.^{۲۷} زمانی که تاریخ زند و قاجار و واقعیت داستانگویی را کنار هم می‌گذاریم به تعدیل می‌رسیم. آیا سیاوش در داستان تغییر کرد؟ یا دیدگاه خواننده نسبت به او دگرگون شد؟ تمامی این تعدیله‌ها، به یاری خواننده می‌شتابند تا برآشفتگی خود را درمان سازد. خان قاجار (نمونه‌ای از پلشتی) سوارکار زند (جوانمردی و جوانمرگی) سیاوش (قربانی) خواهران بافنده باردار (نادان و ناپویا) دیکتاتور (جوهر عقلانی نویسنده‌گی) دختر کاتب (جوهر احساسی نویسنده‌گی) پیرزن عروسکی (کمال مادرانه) و هر کدام از این جهانها، نه در بیرون از افسانه سربلند بلکه به تمامی در درون افسانه سربلند روزگار می‌سوزانند و هر کدام می‌توانند تردیدی در جهان خواننده بیفکنند. می‌توان نام دیگر آن را شکافهای متن گذاشت یا سفیدخوانیهای متن. آیا این متن چیزی به من (خواننده) می‌آموزاند؟

نتیجه

هدف از «زیباشناسی دریافت» به باور نظریه‌پردازان این دیدگاه، این است که خواننده به کشف زاویه‌های دیگری از درون خود دست یابد تا بتواند به بازنگری در خود، اندیشه‌ها، خوی‌ها، پسندها و ناپسندهایش بپردازد.

رمان «دل فولاد» در سال ۱۳۶۹ نوشته شده و از جمله داستانهایی است درباره جنگ عراق با ایران که از ساخت خوبی نیز برخوردار است. می‌توان فاصله زمانی ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹ را به عنوان شکافی در نظر آورد میان زمان پیدایش اثر با زمان خوانش دوباره آن تا تأویلی تازه از متن به وجود آید. این سازوکار از راه دریافت ذهنیت خواننده ۱۳۶۹ و ۱۳۸۹ به دست می‌آید. شاید بتوان گذار اندیشه‌ای را در میانه این سالها کاوید تا به تجربه و آزمونی نو از خوانش دست یافت. هم چنین دانست که متن در خود چه دارد تا به نسلهای بعد از پیدایش خود بدهد. به این روش «زیباشناسی دریافت» زمان شناخت دوباره اثر را به زمان آفرینش آن گذر می‌دهد.

این جستار به تحلیل و تطبیق روش آیزر، یعنی گذر از نیت مؤلف و آفریدن معناهای متن به راه‌نمایی خود آن متن توسط خواننده، پرداخته و در این راستا رمان «دل فولاد» را بستری مناسب برای این بررسی یافته است. جستار کوشیده است به پنج پرسش پاسخ دهد.

نخست اینکه تحلیل منطقی این داستان به ما کمک می‌کند تا دریابیم، خوانندگان این رمان در سال ۱۳۶۹ کسانی بودند که به ادبیات جنگ، گرایش داشته‌اند؛ زیرا ادبیات جنگ در آن زمان اهمیت ویژه‌ای داشته است. عرصه خیال خوانندگان ۱۳۸۹ معناهای بیشتری از متن در می‌یابند؛ معنایی مانند زن نویسنده، دیکتاتورهای فردی و عرفی جامعه و تاریخ قدرت از معناهای دیگر متن «دل فولاد» است. هم چنین دریافت می‌شود که خواننده، متنی را دوست دارد که پاسخگوی بخش بی‌پاسخ مانده، رد شده و یا پنهان داشته شده اوست. خواننده، گزیده‌ای کوچک از هنجار اجتماعی است. از همین روی در دریافت گرایش خواننده، روی دیگری از اندیشه جامعه نیز پیش چشم داشته می‌شود. ارمغان دیگری که این زاویه‌دید برای رمان دارد این است که دریافت می‌شود «افق انتظار» جامعه نیز در این فاصله زمانی بیست ساله گسترده‌تر شده است.

دوم اینکه پذیرش گفتگو با متن، این بستر را فراهم می‌آورد تا دانسته شود «دل فولاد» در زمان آفرینش خود به چه پرسش‌هایی پاسخ می‌داده است، و از این رهگذر، هنجار خواننده آن روزگار به آزمون در می‌آید. هم چنین از واکنش‌های ناخودآگاه

خوانندگان در برابر متون ادبی دریافته می‌شود، آنها چگونه در فرایند تفسیر به تطبیق هویت خود می‌پردازند و در عین حال از همین راه به کشف نوعی یگانگی اطمینان بخش دوباره در خود، دست می‌یابند. همکاری خواننده با توجه به مواردی که در متن برای خواننده آشناست به دست می‌آید؛ متن چه دارد که به خواننده بدهد تا خواننده بتواند با نیروی خیال، چیزی بر آن بیفزاید.

سوم اینکه گروه خوانندگان از راه سنجیدن متن با متونی که تا آن زمان خوانده‌اند، دریافته‌های زیباشناسی خود را ارزیابی می‌کنند. از این روی می‌توان «دل فولاد» را بیانی از استراتژی زن نویسنده امروز دانست که شکلی نو در ادبیات ایران دارد. زنی را دید که با خودبسندگی‌هایش، درگیریهایش، خودخوریها، و خودآزادهیهای درگیراست که بر ساختی از قدرت و دیکتاتوری دارد. زن نویسنده رمان در بند گزینشهای دست‌وپاگیر جامعه و خود مانده است.

در پاسخ پرسش چهارم، نوشتار به این دستاورد رسیده است که بینامتنهای «دل فولاد» به تمامی در خدمت اندیشه کانونی داستان قرار دارد و به وحدت رسیده است. از گذر همین کانونی بودن است که ضمیر ناخودآگاه متن می‌تواند رابطه خود را با اندیشه‌های چیره جامعه نشان دهد و گفتمان تاریخی خود را آشکار سازد. گفتمانهای تاریخی متن، توانسته است شکاف زمانی خود را با ضمیر متن و با درون خواننده پُر سازد. در این پُر ساختن است که متن می‌تواند با تاریخ پیوند یابد.

در پاسخ به پرسش پنجم، این جستار دریافته است که «دل فولاد» بر پایه تردید، پرسش و کاربرد ضمیر سوم شخص «او» به جای اول شخص «من» توانسته است فرایند تکاملی خوانش یعنی پیش‌بینی کردن، ناامید شدن، بازگشت، دوباره‌سازی و خرسندی را در خواننده به وجود آورد.

پی‌نوشت

1. Reception Theory
2. Objective Meaning
3. Virtual Reader
4. Magic Realism
5. Intertextual
6. Metaphor
7. short short story
8. Ideal Reader

۹. بنابر باورهای ژرارد پرینس، خواننده آرمانی کسی است که تمامی ساختارها، واژه‌ها و ظرایف متن را که به صورت مستقیم یا غیر مستقیم بیان شده است، می‌فهمد (Bressler, ۲۰۰۷: ۸۳).

10. Implied Reader
11. Actual Reader
12. Anticipation
13. game of imagination
14. Reader's Participation
15. Literary Text
16. Incentive
17. Frustration
18. Retrospection
19. Reconstruction
20. Satisfaction

۲۱. هر کدام از این زنان، قربانیانی هستند که قهرمان شده‌اند. زیگرید وایگل می‌گوید: «به محض اینکه قربانی در کانون متن قرار گیرد به قهرمان تبدیل می‌شود. این امر یکی از راه‌هایی است که به قربانی امکان می‌دهد به رغم وضعیت غمبار خود به جلوه درآید. [...] رنجهایش معنایی فراتر از تحمل بی‌کنش صرف می‌یابد» (وایگل، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

22. Intertextuality

۲۳. آغامحمد خان از شیراز به تهران آمد و ۱۵ سال با جانشینان کریم‌خان زند جنگید تا سرانجام بر لطفعلی‌خان زند چیره شد. در سال (۱۲۰۹) با کور کردن و کشتن شاهزاده جوان زند، دولت زندیه را نابود ساخت و در سال (۱۲۱۰) در تهران تاجگذاری کرد.

24. Coherence or Unity

25. Misreading

۲۶. برای روشن شدن سخن آیزر مثالی آورده می‌شود: حدود پانزده سال پیش دکتر نصرالله پورجوادی خوانشی دیگر از داستان خسرو و شیرین نظامی پیشنهاد کرد که سراسر عرفانی بود. در آن زمان اعتبار آن خوانش مورد تردید و بحث بود. باید گفت که طبق دیدگاه آیزر آن گزارش را می‌توان (Misreading) دانست؛ زیرا داده‌های متن با تفسیر خوانندگان همخوانی نداشت؛ اما نمی‌شد گفت این تفسیر سراسر نادرست است.

۲۷. تعدیل از طریق آن زن درونی که به باور یونگ به کار کشف و شهود می‌آید مانند «احساسات و حالات عاطفی مبهم، حدسهای پیشگویانه، پذیرا بودن امور غیر منطقی، توان عشق شخصی، احساس خوشایند نسبت به طبیعت و رابطه او با ضمیر ناخودآگاه» آن بخش زنانه از وجود انسان، نهانگاه نیروهایی است که با معیارهای صرفاً علمی قابل اندازه‌گیری نیست (لاهیجی، ۱۳۸۷: ۹۵).

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تاویل متن*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۲. استروی، جان؛ *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*؛ حسین پاینده، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۶.

۳. استس، کلاریسا پینکولا؛ *زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند*؛ چ چهارم، سیمین موحد، تهران: نشر پیکان، ۱۳۸۷.
۴. ایگلتن، تری؛ *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*؛ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۵. روانی پور، منیر؛ *دل فولاد*؛ تهران: نشر قصه، ۱۳۷۹.
۶. سلدن، رمان و پیتر ویدسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۷. سلیمانی، بلقیس؛ «*بررسی ساختار داستان‌های کوتاه جنگ*»؛ ادبیات داستانی، ۱۳۷۳، شماره ۲۴.
۸. شیشه‌گران، پرویز؛ *چهل کتاب: معرفی توصیفی چهل داستان دفاع مقدس*؛ تهران: انتشارات گلگشت، ۱۳۸۷.
۹. ضیمران، محمد؛ *میشل فوکو: دانش و قدرت*؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۱.
۱۰. لاهیجی، شهلا، و مهرانگیز کار؛ *شناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ*؛ تهران: چ چهارم، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۸.
۱۱. مکاریک، ایرناریم؛ *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ مهران نجفی و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۵.
۱۲. معین، محمد؛ *فرهنگ فارسی*؛ ج پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۱۳. میرعابدینی، حسن؛ *صدسال داستان نویسی*؛ دو جلد، چ دوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۰.
۱۴. وایگل، زیگريد؛ *زن و ادبیات* (سلسله پژوهش‌های نظری درباره‌ی مسائل زنان)؛ عنوان مقاله: «*قهرمان قربانی شده و قربانی قهرمان*» ص ۱۶۲-۱۳۹؛ چ دوم، منیژه نجم عراقی، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.
15. Abrams, M.H. ; *A Glossary of Literary Terms*; 7th ed. U.S.A. : Heinle & Heinle Thomson Learning. 1999.
16. Bressler, Charles E.; *Literary Criticism : An Introduction To Theory And Practice*; 4th ed. New Jersey : Pearson Prentice Hall. 2007.
17. Harland, Richard; *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*; Hong Kong: MacMillan Press Ltd., 1999.
18. Iser, Wolfgang ; *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket*; Bltimore: The John Hopkins University Press, 1974.
19. Lodge, David & Nigel Wood ; *Modern Criticism and Theory: A Reader*; 2nd ed. Longman: Iser, Wolfgang. The Reading Process: a phenomenological approach. 2000.

مقایسه تریستان و ایزوت و ویس و رامین

دکتر علیرضا شادآرام

استادیار دانشگاه پیام نور استان قزوین (بویین زهرا)

دکتر فرهاد درودگریان

استادیار دانشگاه پیام نور مرکزی

چکیده

دو داستان «تریستان و ایزوت» و «ویس و رامین» به علی‌رغم افتراق در برخی نکات، شباهت‌های زیادی دارند. افسانهٔ سلتی^۱ تریستان و ایزوت^۲، که حدوداً یکصد سال پس از ویس و رامین به نظم درآمده است از مهمترین شاهکارهای ادب عاشقانهٔ مغرب زمین به شمار است. با توجه به اینکه هر دو اثر در شرق و غرب از الگوهای اولیه و مهم داستانهای عاشقانهٔ پس از خود هستند در این مقاله کوشش شده است با توجه به روش پژوهشی تحلیلی- تطبیقی، وجوه اشتراک و افتراق ادبیات و فرهنگ دو سرزمین در خلال بررسی این دو متن تبیین شود. برای این منظور پس از بررسی مأخذ اولیه داستان تریستان و ایزوت و برشمردن اشتراکات آن با ویس و رامین، دو داستان از حیث موارد ساختاری و محتوایی بررسی و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: ویس و رامین، تریستان و ایزوت، مقایسه افسانه‌های عاشقانه، تحلیل ادبیات تطبیقی، ادبیات کلاسیک فارسی.

روش تحقیق

این تحقیق با شیوه مطالعات کتابخانه‌ای فراهم شده است بدین صورت که ابتدا منابع کتابخانه‌ای اصلی و فرعی تحقیق شناسایی، و سپس اطلاعات لازم طی فیشهایی گردآوری، و مطابق طرح اصلی تحقیق از آنها استفاده شده است.

پیشینه تحقیق

نخستین کسی که ترستان و ایزوت را با ویس و رامین مقایسه کرد ر. زنکر^۳ در سال ۱۹۱۱ بود. پس از زنکر، هرمان اته^۴، یان ریپکا^۵، مینورسکی^۶ و پیر گاله^۷ نیز مقایسه‌هایی میان دو داستان انجام داده‌اند. از این میان مفصلترین پژوهشها به پیر گاله تعلق دارد که هنوز آثار او کامل به فارسی ترجمه نشده است. تحقیقات دانشمندان غربی بیش از اینکه متوجه مقایسه تحلیلی، موردی و محتوایی دو داستان باشد در پی یافتن ریشه‌های مشترک دو داستان و اثبات تأثیر یا عدم تأثیر داستان ویس و رامین بر ترستان و ایزوت است. در میان پژوهشگران ایرانی، پرویز خانلری، محمدعلی اسلامی ندوشن و جلال ستاری در مورد مقایسه دو داستان تحقیقاتی انجام داده‌اند. خانلری، که اولین مترجم ترستان و ایزوت به فارسی است در مقدمه ترجمه خود به گونه‌ای مختصر بیشتر به معرفی منظومه غربی و نسخه‌های آن پرداخته است. جلال ستاری نیز در نوشته‌های خود با تکیه بر نظریات دنی دو رژمون^۸ به دنبال یافتن عوامل اجتماعی و سیاسی مؤثر در پیدایش ترستان و ایزوت در قرون وسطی است. اسلامی ندوشن نیز طی مقاله‌ای در کتاب جام جهان‌بین، به مقایسه شخصیت‌های دو داستان پرداخته است.

مقدمه

مطابق داستان ترستان و ایزوت، ترستان، خواهر زاده شاه مارک^۹، پادشاه کورنوی^{۱۰} متعهد می‌شود که به ایرلند رود تا ایزوت، دختر پادشاه ایرلند را برای ازدواج با شاه مارک به کورنوا بیاورد. از آنجا که ایزوت به هیچ وجه از این ازدواج اجباری خشنود نیست، ملکه ایرلند برای کاستن از غم دختر خود، مهردادویی جادویی فراهم می‌آورد که چون دو نفر از آن بنوشند تا سه سال شیفته یکدیگر گردند، لیکن برانژین^{۱۱}، خدمتکار ایزوت، اشتباهاً این مهردارو را به ترستان و ایزوت می‌نوشاند. به دنبال این واقعه، عشقی جانگداز و اجتناب‌ناپذیر میان ترستان و ایزوت شکل می‌گیرد که پس از

کشمکش‌ها و ماجراهای بسیار با مرگ غم‌انگیز دو دل‌داده به پایان می‌رسد. این افسانه ظاهراً در ابتدا به صورت روایتی شفاهی در میان تروبادورها رایج بوده است. «قدیمی‌ترین اثری که از این مجموعه به جا مانده از شاعری به نام برول^{۱۲} است که در حدود سال ۱۱۵۰ میلادی (۵۴۱ هـ.ق) آن را به رشته نظم کشید و اندکی بعد، یعنی در حدود سال ۱۱۷۰ میلادی (۵۶۱ هـ.ق) شاعری دیگر به نام توماس^{۱۳} به نظم آن پرداخت اما هیچ یک از این دو منظومه به صورت کامل در دست نیست. از منظومه برول سه هزار مصرع و از توماس نیز قریب همین مقدار باقی‌ست و قسمت اول هر دو منظومه افتاده است» (بدیه، ۱۳۳۴: ص ب و ت) که البته «از روی ترجمه آلمانی منظومه توماس می‌توان قسمتهای افتاده داستان را دریافت و نقص آن را رفع کرد» (همان: ص ت).

در زبان فارسی دو ترجمه از تریستان و ایزوت موجود است: ترجمه نخست را دکتر خانلری در سال ۱۳۳۴ هـ. ش از متن بازنویسی شده ژوزف بدیه^{۱۴} ارائه کرده است. ژوزف بدیه از متخصصان ادبیات قرون وسطی در اواخر قرن نوزدهم بود که با استفاده از متون برول و توماس به بازنویسی داستان به زبان فرانسه پرداخت. ترجمه دیگر این داستان توسط خانم فریده مهدوی دامغانی در سال ۱۳۸۳ هـ. ش از متن بازنویسی شده رنه لویی^{۱۵} ارائه شده است. رنه لویی در بازنویسی خود از متون برول، توماس، ایلهارت دبرگ^{۱۶}، گاتفرید^{۱۷}، سر تریسترم^{۱۸} و حتی ژوزف بدیه بهره برده است. به‌رغم تفصیل نسبی بازنویسی رنه لویی نسبت به بازنویسی ژوزف بدیه، این دو اثر در کلیات حوادث و چگونگی پرداخت، تفاوت چندانی با یکدیگر ندارد.

در این مقاله نویسندگان مقاله کوشیده اند تا از یک‌سو به تجمیع و تکمیل نظریات استادان یاد شده در بخش پیشینه تحقیق بپردازند و آنچه را از دید ایشان فوت شده است دریابند و از سوی دیگر دو منظومه را در برخی از جنبه‌های ساختاری و محتوایی که کمتر مورد توجه قرار گرفته است، از قبیل بنمایه‌های اساطیری، صحنه وقوع دو داستان، رسوم و شیوه حکومتی و مسئله کیفر الهی با یکدیگر مقایسه کنند.

اشتراکات میان دو داستان ویس و رامین و تریستان و ایزوت

۱. در هر دو داستان دختری جوان با پادشاهی پیر ازدواج می‌کند، اما پس از اندکی میان ملکه و یکی از خویشاوندان شوهر (برادر شوهر و خواهرزاده شوهر) عشقی

- نامشروع به وجود می‌آید.
۲. در هر دو داستان دختر جوان از ابتدا و پیش از دیدار پادشاه پیر از ازدواج با او احساس نارضایتی می‌کند و به اکراه به ازدواج تن می‌دهد.
 ۳. در هر دو داستان خدمتکار ملکه در به وجود آمدن عشق میان ملکه و خویش شوهر نقش اصلی را دارد.
 ۴. در هر دو داستان پادشاه پیر به نوعی حق پدری بر گردن رقیب دارد.
 ۵. در هر دو داستان پادشاه پیر فرزندی ندارد.
 ۶. در هر دو داستان شاه بارها نسبت به بی‌گناه یا خیانتکار بودن همسر خود شک می‌کند.
 ۷. در هر دو داستان دو دل‌داده برای در امان ماندن از کیفر شاه می‌گیرند. در هر دو داستان نیز چون عشاق از سوی شاه امان می‌گیرند دوباره نزد او باز می‌گردند.
 ۸. در ویس و رامین، شاه موبد از ویس می‌خواهد که برای اثبات بی‌گناهی خود به رسم سوگند در حضور موبدان از آتش بگذرد؛ زیرا در باور زرتشتی آتش به بی‌گناهان زبانی نمی‌رساند. در ترستان و ایزوت نیز بنا بر همین باور، قرار می‌شود که ایزوت برای اثبات بی‌گناهی خود در حضور مردم آهن گداخته‌ای را بر دست گیرد تا صحت و سقم سوگند او مشخص گردد. (رک بدیه، ۱۳۳۴: ص ۱۵۷ تا ۱۶۶).
 ۹. در ویس و رامین یک‌بار ویس برای ملاقات با رامین، از دایه می‌خواهد که به جای وی به بستر شاه رود تا موبد متوجه غیبت او نشود. در ترستان و ایزوت نیز، ایزوت برای مخفی نگه‌داشتن رابطه خود با ترستان، دوشیزه خدمتکار خود یعنی برانژین را به بستر شاه مارک می‌فرستد (رک همان: ص ۱۰۴).
 ۱۰. رامین برای فراموش کردن معشوقه خود به گوراب می‌رود و با گل ازدواج می‌کند. ترستان به همین منظور به برتانی کوچک می‌رود و با ایزوت سپیددست ازدواج می‌کند، اما هیچ کدام از این دو ازدواج پایدار نیست و یاد عشق قدیمی پس از اندکی در دل عشاق زنده می‌شود.
 ۱۱. ویس و ایزوت به نشانه پیمان عشقی که با رامین و ترستان بسته‌اند، یادگارهایی به عاشقان خود داده‌اند. رامین و ترستان پس از ازدواج با گل و ایزوت سپیددست، هنگامی که به شکلی کاملاً اتفاقی چشمتان به این یادگاران می‌افتد متوجه عهدشکنی خود می‌شوند و از همسران جدیدشان اعراض می‌کنند.

۱۲. در هر دو داستان پس از اینکه شاه دوباره به ملکه اطمینان می‌کند، جادوگرانی راز عاشق و معشوق را بار دیگر بر او نمایان می‌سازند..

۱۳. در ویس و رامین، شاه موبد با حمله گرازی وحشی کشته می‌شود. در ترستان و ایزوت هر چند شاه مارک تا پایان داستان زنده می‌ماند، شبی یکی از درباریان به نام کاریاد^{۱۹} در خواب می‌بیند که گرازی وحشی از جنگل به سوی کاخ شاه حمله می‌کند و یکسر به سوی اتاق شاه و بستر او می‌رود و هیچ‌کس هم نمی‌تواند مانع گراز شود (رک لویی، ۱۳۸۳: ص ۱۱۷).

۱۴. ترستان و رامین هر دو پس از اینکه کار به نهایت سختی می‌رسد با لباس مبدل وارد قلعه شاه می‌شوند و با معشوقه خود ملاقات می‌کنند با این تفاوت که ترستان به طریق عشقه‌های عذری مرگ خویش را پیش‌بینی می‌کند و به ایزوت وعده می‌دهد که بسیار زود او را به سرزمین پر برکتی ببرد که هرگز هیچ‌کس از آن باز نمی‌گردد (رک همان: ص ۳۳۱) در حالی که رامین خزانه موبد و ویس را با خود از قلعه خارج می‌کند و آماده می‌شود که به کار موبد برای همیشه پایان دهد.

۱۵. در ویس و رامین به دژ تسخیر ناپذیر و شگفتی به نام دزاشکفت دیوان بر می‌خوریم (رک فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۱۷۹). در داستان سلتی نیز بنایی به چشم می‌خورد که ترستان با یاری دیوی به نام بلیاگگ^{۲۰} به تزیین آن می‌پردازد (لویی، ۱۳۸۳: ص ۳۴۱ تا ۳۴۷).

مأخذ اولیه ترستان و ایزوت و دیدگاه‌های مختلف در مورد خاستگاه آن

نظریه پژوهشگران در مورد مرجع اولیه ترستان و ایزوت متفاوت است. همان‌گونه که گفته شد گروهی داستان ویس و رامین را الهام‌بخش ترستان و ایزوت می‌دانند. «نخستین کسی که ترستان و ایزوت را با ویس و رامین سنجید و چنین نتیجه گرفت که داستان ایرانی الگوی اصلی منظومه ترستان بوده است (۱۹۱۱) دانشمند آلمانی ر.زنکر است» (ستاری، ۱۳۷۷: ص ۳۴). پس از او هرمان اته و یان ریپکا نیز چنین مقایسه‌ای را انجام دادند. پیر گاله، محقق فرانسوی نیز ضمن اینکه اعلام می‌کند که منشأ ترستان و ایزوت داستان ویس و رامین است، معتقد است که هنگام انتقال داستان به اروپا از رهگذر اعراب اندلس که با عشق عذری آشنا بوده‌اند، دخالت‌هایی در آن صورت گرفته است. (همان: ص ۳۹ و ۴۰). هم‌چنین «به گفته گابریل بیانسیوتو^{۲۱} شاید عناصری چون

دیدار عشاق هنگامی که جاسوسان آنان را مراقبند و یا دفن کردنشان در یک گور و دو نهال (بوته گل سرخ و بوته مو) که بر گور عشاق می‌رویند و شاخهایشان در هم می‌تند در داستان ترستان، عربی اصل باشند» (همان: ص ۴۴). علاوه بر این «بعضی احتمال داده‌اند که ممکن است هر دو منظومه از منبعی مشترک آن هم هندی، مثلاً رامایانا تراویده باشد. پردازنده این فرضیه بارون ر. ستاکلبرگ^{۲۲} است» (همان: ص ۳۷).

در برابر این پژوهشگران، گروهی دیگر منکر ارتباط ویس و رامین و ترستان و ایزوتند. مینورسکی در باب مقایسه دو داستان می‌نویسد:

اگر کسی مبنای این همانندی احساسات قهرمانان و حالت روحی شاعران را نسبت به آنان در زمینه ملوک الطوائفی مشابهی بداند، چنین سنجشی از تعمیمی مبهم فراتر نمی‌رود؛ زیرا خراسان و کورنوای از نظر جغرافیایی بسیار از یکدیگر دورند و نمی‌توان پذیرفت که ارتباطی مستقیم یا حتی غیرمستقیم میان آنها بوده است (مینورسکی، ۱۳۸۱: ص ۴۲۲).

دنی دو رژمون، دانشمند سوئیسی نیز عشق شورانگیز ترستان و ایزوت را پدیده‌ای تاریخی و دارای ریشه‌های مذهبی و عرفانی می‌داند. به اعتقاد دو رژمون در قرون یازدهم و دوازدهم میلادی رواج کاتاریسم در اروپا و بویژه در میان ترابادوران به پیدایش عشق خاکساری یا به عبارتی حب عذری در اروپای غربی منجر شد.^{۲۳} کاتارها فرقه‌ای نومانوی- مسیحی بودند که عشق را یگانه راه نجات روح آدمی می‌دانستند. از آنجا که وصال در ازدواج می‌توانست این عشق را نابود یا لاقط کمرنگ کند و حتی به گناه تولید مثل منجر شود^{۲۴}، آنها عاشق و معشوق غفیفی را ترجیح می‌دادند که از غم فراق و به دلیل عشق جان دهند تا خدای عشق رستگارشان گرداند. ترستان و ایزوت نیز نمونه همین عاشقانی هستند که آرمانشان عشق برای عشق است.

به سبب اوضاع مذهبی و اجتماعی قرن دوازدهم، باورهای کاتارها در باب عشق و عاشقی در میان مردم بویژه شوالیه‌ها، فئودالها و بانوان درباری طرفداران زیادی پیدا کرد.

به گفته ژرژ دوبی^{۲۵} در قرن دوازدهم میلادی در فرهنگ اروپایی، دگرگونی عمده‌ای در تاریخ مناسبات میان دو جنس پدید می‌آید؛ از سویی در این قرن، تحول آرامی به سرانجام می‌رسد؛ بدین معنی که کلیسای رم، زناشویی را یکی از مقدسات هفتگانه می‌داند ولی از سوی دیگر، الگویی که ضد الگوی زناشویی است یعنی «عشق خاکساری»^{۲۶}، گویی برای جبران مافات بر اشراف الزام می‌شود (ستاری، ۱۳۸۳: ص ۸).

در این دوره کلیسا با تأکید بر تقدس زناشویی بشدت با طلاق و چند همسری و درون همسری مخالفت می‌کند^{۳۷} در حالی که اشراف به دلایل انسانی و اقتصادی، نظیر نگهداری ثروت در داخل خانواده یا پیدا کردن میراث‌خوار در صورت نازا بودن زن، خواهان هر سه مورد بودند.

نکته قابل توجه دیگر این است که در قرون وسطی ازدواجهای درباریان صرفاً براساس مصالح اقتصادی و سیاسی صورت می‌گرفت. بنابراین به دلیل خالی بودن جای عشق و محبت در زندگی زن و شوهر اشرافی، شعارهای ترباداران و کاتارها در خصوص عشق برای شوالیه‌ها و فئودالها و زنان درباری جذابیت خاصی داشت و ترستان قهرمان محبوب آنها شمرده می‌شد.

در ادامه برای دریافت بهتر و چگونگی تأثیر داستان ویس و رامین بر ترستان و ایزوت به مقایسه برخی عناصر ساختاری و محتوایی دو داستان پرداخته می‌شود.

مقایسه ساختاری دو داستان

۱. صحنه و مکان وقوع داستان

دو داستان از نظر صحنه و مکان جغرافیایی کاملاً با یکدیگر متفاوتند. در ویس و رامین صحنه وقوع حوادث داستان از شرق تا غرب ایران یعنی از مرو تا همدان را دربرمی‌گیرد. این گستردگی جغرافیایی باعث شده است که در ویس و رامین با مناظر گوناگونی نظیر شهر، صحرا، کوهستان و باغ روبه‌رو شویم. در این میان باغ به عنوان نماد زیبایی، اغلب محل ملاقات دلدادگان و رد و بدل کردن سخنان عاشقانه است.

در ترستان و ایزوت صحنه وقوع داستان از نظر جغرافیایی بسیار کوچکتر و فاقد گستردگی و تنوع ویس و رامین است، اما در عوض از وضوح و عینیت بیشتری برخوردار است. به نظر می‌رسد که در توصیف صحنه‌های داستان ترستان و ایزوت بیش از اینکه ذهنیت شاعرانه و سنتهای ادبی دخیل باشد، واقعیت دخالت دارد.

از نکات جالب توجه داستان سلتی حضور دائمی عنصر آب در آن است. در داستان ترستان و ایزوت بیش از هر چیز دریا، رود، باتلاق و گذار به چشم می‌خورد و بسیاری از حوادث مهم داستان در دریا یا ساحل یا کنار گذار صورت می‌گیرد. این حضور دائمی آب علاوه بر اوضاع طبیعی محل وقوع داستان، ممکن است از قداست رود و گذار نزد سلتها ناشی شده باشد (ر.ک: لویی، ۱۳۸۳: ص ۳۷۴).

۲. زمان وقوع داستان

از نظر زمانی ویس و رامین متعلق به دوره اشکانی (حدود ۱۸۰۰ قبل از میلاد) و تریستان و ایزوت متعلق به دوران قرون وسطی اروپا (حدود ۱۱۵۰ میلادی) است و فاصله زمانی زیادی بین آن دو وجود دارد. با این حال با توجه به حوادث مشترک بسیار و اینکه هر دو داستان در وضعیت ملوک الطوایفی کم و بیش مشابهی شکل گرفته‌اند، این تفاوت زمانی برای خوانندگان چندان جلب نظر نمی‌کند.

۳. شخصیت‌های دو داستان

قهرمانان ویس و رامین و تریستان و ایزوت اگرچه اغلب سرگذشتی مشابه و یکسان دارند از نظر شخصیتی و اخلاقی با یکدیگر بسیار متفاوتند. «قهرمانان ویس و رامین برخلاف معمول ادبیات کهن فارسی به گونه‌ای شگفت‌آور زنده، مجسم و ملموس می‌نمایند؛ هیچ یک از آنان آرمانی و فوق بشری نیست» (خاتون آبادی، ۱۳۷۷: ص ۲۴). در مقابل، قهرمانان تریستان و ایزوت فاقد چنین شفافیتی هستند و به رب‌الانواع عشق و دلاوری شباهت بیشتری دارند تا به انسان. هم‌چنین سطح اخلاق در ویس و رامین بسیار مبتذلتر از تریستان و ایزوت است؛ به طور مثال دایه نه تنها از تجاوز رامین ناراحت نمی‌شود، بلکه به کار او رسیدگی بیشتری نیز می‌کند. شاه به آسانی از خیانت همسر و برادرش می‌گذرد و حتی فردای روزی که متوجه خیانت آنها می‌شود به جای مجازات ایشان با رامین چوگان می‌بازد. شهرو نیز هر کدام از سی‌واند فرزند خود را از مردی جداگانه دارد (ر.ک: فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۱۰۴، ۱۳۵ و ۱۳۸). در اینجا برای مشخص شدن تفاوتها و شباهتهای قهرمانان دو داستان به مقایسه برخی از شخصیتها پرداخته می‌شود.

* ویس و ایزوت زرین‌موی

ویس زنی است فوق‌العاده طبیعی و ملموس؛ از انفعال ایزوت زرین‌موی هیچ نشانی در ویس نیست و هرچقدر وجود ایزوت با مرگ پیوند خورده است، وجود ویس برعکس با تکاپو و زندگی ارتباط یافته است.

از همان کودکی ذوق استقلال و انتخاب در او پیداست حتی زمانی که دختر بچه‌ای بیش نیست بر اراده خود حاکم است؛ طالب زیبایی و رنگ و بوست. دایه به شهرو از خودکامگی و بلند پروازی دخترش شکایت می‌کند؛ می‌نویسد که دیگر به بار آمده

است و او را فرمان نمی‌برد (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۹۵).

به جز روحیه انتخابگری، حسن انتقام نیز در ویس بسیار نیرومند است. ویس ذاتاً زنی عفیف و پاکدامن و خداترس است. در ابتدا چون دایه، ویس را به دوستی با رامین تشویق می‌کند، بارها او را دشنام می‌دهد و بسختی تسلیم او می‌شود. «شاید این تسلیم شدن نیز در باور ویس نوعی انتقام‌جویی از مردی باشد که او را از شوهر مورد علاقه‌اش - ویرو- باز داشته، پدرش را کشته و او را به جبر از زادگاه خود دزدیده است» (خاتون آبادی، ۱۳۷۷: ص ۲۵). حتی رامین با تمام ارزشی که برای ویس دارد از انتقام او در امان نیست و چون مرتکب خیانتی می‌شود، به مجازات آن مجبور می‌گردد که ساعتها در میان برف و یخ بماند و از ویس سخنان دل‌آزار بشنود (ر.ک: فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۳۰۷ تا ۳۲۸). ویژگی دیگر ویس شجاعت اوست در رفتار با موبد.

ایزوت در میان زنان داستانهای کهن ادبیات ایران به لیلی شبیه است. او فاقد شفافیت ویس است و بیشتر به شبی می‌ماند که با وجود نداشتن قدرت عمل و حق انتخاب، فضای پیرامونش را تحت تأثیر حضور خود قرار می‌دهد. برخلاف ویس، که خودخواسته روح و جسمش را به رامین واگذار کرده است به طور ناخواسته میان جسم و روح ایزوت فاصله افتاده و روحش نصیب تریستان و جسمش نصیب شاه مارک گردیده است. با اینکه عشق او به تریستان از عشق ویس به رامین عمیقتر است، همواره عشق خود را از شاه و دیگران مکتوم می‌دارد. ایزوت نیز مانند لیلی باعث جنون و سپس روشن‌بینی عاشق خویش می‌شود.

* رامین و تریستان

رامین شخصیتی است پویا و متحرک؛ در ابتدا جوانی است که ویرو بحق این‌گونه توصیفش می‌کند:

«همین داند که تنبوری بسازد بر او راهی و دستانی نوازد
نبیندش مگر مست و خروشان نهاده جامه نزد می فروشان
جهودانش حریف و دوستانند همیشه زو بهای می ستانند»

(همان: ص ۱۳۴)

هر چه داستان جلوتر می‌رود، رامین نیز پخته‌تر می‌شود و کم‌کم رقابت عشقی با موبد رنگ سیاسی نیز می‌گیرد؛ این جوان بی‌قید، عاقبت موفق می‌شود موبد را شکست

دهد و هشتاد و سه سال بر سرزمینی پهناور سلطنت کند.

در مقایسه با ترستان، «رامین از آن منش بزرگوار و طبع جدی و مردانه و عمیق ترستان بی‌بهره است؛ دستش به خون برادر آلوده است؛ رفتارش با شاه موبد عاری از فتوت و حق‌شناسی است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۶: ص ۷۹). شاه مارک و شاه موبد هر دو بر گردن رقیبان خود حق‌پدري دارند. از همین رو ترستان هرگز در صدد تضعیف شاه مارک برنمی‌آید و همواره از عشق خود به ایزوت احساس عذاب وجدان می‌کند (ر.ک: لویی، ۱۳۸۳: ص ۹۹)، اما رامین در خیانت به برادران خود زرد و موبد هرگز درنگ و تردیدی نمی‌کند.

از نظر رفتاری، رفتار ترستان ساده‌تر و روستایی‌تر است. ترستان به عیاران شباهت بیشتری دارد تا به شاهزادگان. هنرهای او عبارت است از آشنایی با موسیقی، شکار، تکه‌تکه کردن صحیح صید، نبردهای تن‌به‌تن با دیوان و تقلید صدای پرندگان و حیوانات که در این میان رامین فقط در هنر نخست با او شریک است. تفاوت دیگر رامین با ترستان در این است که رامین به‌رغم همه معایش نزد درباریان محبوبیت دارد در حالی که تواناییهای ترستان موجب خشم و حسادت درباریان ضعیف‌تر نسبت به او شده است.

* شاه مارک و موبد

شاه موبد پادشاهی است که در پیری همه چیز خود از جمله سلطنت، اموال، مردانگی، همسر و برادرش را از دست می‌دهد، اما با وجود این همه مصیبت، هیچ‌کس بر او دل نمی‌سوزاند و در پایان همه از مرگ او خشنود می‌شوند. شاعر در اغلب موارد با لحنی تمسخرآمیز از او سخن می‌گوید و حتی مرگی شرافتمندانه را از او دریغ می‌کند. آزمندی همراه با حماقت موبد حتی پیش از به دنیا آمدن ویس او را اسیر مهر ویس ساخته است. همین افسون قاطعیت را از شاه موبد گرفته است و مانع از آن می‌شود که وی به طور جدی در صدد کشتن یا تنبیه ویس برآید. این عدم قاطعیت، که با نوعی گولی و میل به نپذیرفتن واقعیت همراه شده است، بسا که باعث می‌شود شاه به جای مجازات خاطیان به طرز ابلهانه‌ای از گناه و خطایی که آنان مرتکب شده عذرخواهی نیز بکند (فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۱۷۴ و ۲۱۹).

در مقابل، مارک در افسانه سلتی آن جنبه هواپرستی و می‌خوارگی موبد را ندارد؛ مردی

سنجیده و متین و فرزانه است، نیک نفس و مهربانست. به همین سبب بدان گونه که موبد معرفی شده است، گول و مورد ریشخند نیست. خیانت ایزوت بدو، داغ زبونی و انگشت‌نمایی‌ای را که خاص شوهران خیانت شده است بر او نمی‌زند (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۶: ص ۷۴).

چشم‌پوشی شاه مارک بر خیانت به سبب بی‌حمیتی نیست، بلکه بدان سبب است که طبیعت صلح‌طلب وی ظواهر امر را به صورت واقعیتهای انکارناپذیر در نظر می‌گیرد و نمادهای اخلاقی را به عنوان مدرکی مسلم قلمداد می‌کند.

* دایه و برانژین

دایه و برانژین هر دو مسبب آغاز عشق دلدادگانند و پس از آن نیز ایشان را با چاره‌اندیشی‌های خود در مشکلات یاری می‌کنند. دایه، زنی دنیا دوست و عیش‌طلب و شادی‌خوار است که ویس را نیز به همین صفات تشویق می‌کند. جالب است که موبد با اینکه متوجه مقاصد و خلق و خوی دایه است، چنین زنی را از درگاه خود نمی‌راند. دایه مانند برانژین خدمتکاری ساده نیست؛ از نامه‌ای که به شهر و می‌نویسد و از اینکه ویس و رامین را که هر دو بزرگ‌زاده‌اند در کودکی به او سپرده‌اند، چنین بر می‌آید که در خوزان دم و دستگاهی برای خود داشته است. دایه در زندگی ویس به جای شهر و نقش مادر را به عهده می‌گیرد و در راه خوشبخت کردن او از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. برانژین مانند دایه برای سرنوشت بانوی خویش تصمیم گیرنده نیست. او ادعا می‌کند ندانسته موجب ایجاد عشق میان تریستان و ایزوت شده است؛ هرچند در این ادعای او می‌توان شک کرد. به هر حال او از اینکه موجب چنین عشقی شده است بشدت احساس گناه می‌کند و به همین دلیل حاضر است که همه هستی خود را نثار بانویش کند. برانژین برخلاف دایه همواره مورد اعتماد شاه مارک است و تا آخر کار، موقعیتش را در دربار مارک محفوظ می‌دارد.

* گل و ایزوی سپیددست

برخلاف ایزوت سپیددست، که انتقام خود را از تریستان می‌گیرد، گل قربانی خاموش و تسلیم شده‌ای است. گل خود نیک می‌داند که رامین دل در گرو ویس داشته است و به زودی او را ترک خواهد کرد، اما باز هم با رامین ازدواج می‌کند و چون رامین او را ترک می‌گوید هیچ اعتراضی نمی‌کند.

ستاری ایزوت سپید دست را شخصیتی نمادین می‌داند و درباره او می‌نویسد:
در داستان ترستان، ایزوت سپید دست که ترستان با وی وصلت می‌کند، مظهر رمزی
کلیسای شرعی و رسمی و زناشویی ترستان با وی، نمودار پیروزی سپنجی راست
کیشی است و به همین سبب دیری نمی‌پاید و ترستان شتابان به عشق زنا آمیزش باز
می‌گردد (ستاری، ۱۳۸۳: ص ۵۵).

از دیگر شخصیت‌های تقریباً مشترک دو داستان، فرسن و زرین‌گیس هستند که به
جادوی آنها راز عشاق بر شاه آشکار می‌گردد. پرینیس، مهتر ایزوت و آذین نیز نقش
مشابهی دارند. این هر دو میان عاشق و معشوق نقش قاصد و نامه‌رسان را دارند.

۴. عناصر و بنمایه‌های اسطیری و ماوراء الطبیعه در دو داستان

یکی از ویژگی‌های برجسته داستان ترستان و ایزوت توجه فراوان آن به عناصر
اسطوره‌ای و ماوراء الطبیعی است که باعث شده این منظومه واقع‌نمایی کمتری در
قیاس با ویس و رامین داشته باشد. در ویس و رامین، جادو و خرق عادت فقط در دو
مورد و آن هم به گونه‌ای باور پذیر به چشم می‌خورند؛ مورد نخست بسته شدن کام
شاه موبد بر ویس با طلسم دایه (ر.ک: فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۹۳) و مورد دیگر
کشف راز حضور رامین در دز اشکفت به جادوی زرین‌گیس دختر خاقان است (ر.ک:
همان: ص ۱۹۲ و ۱۹۳). در بقیه موارد حوادث داستانی کاملاً به اقتضای طبیعت مادی و
سرشت انسانی شکل می‌گیرد و حتی تقدیر الهی به شکلی غیر واضح و از پشت پرده
در داستان، نقش دارد. برخلاف ویس و رامین در داستان سلتی، جادوگران و موجودات
افسانه‌ای نظیر غول و اردها در همه جا حضور دارند و تقدیر به گونه‌ای عریان و
باورناپذیر خودنمایی می‌کند.

این موجودات شگفت در اساطیر یونانی ریشه دارند، حتی خود شاه مارک نیز
انسانی طبیعی نیست.

او درست مانند افسانه شاه میداس^{۲۸}، که دارای گوشه‌هایی به شکل گوش خر بود و
پیشینیان یونانی او را به عنوان بازمانده یکی از خدایانی که به شکل حیوان خودنمایی
می‌کرد می‌دانستند، شاه مارک نیز دارای گوشه‌هایی به شکل همان حیوان است. نام
مارک از نظر ریشه کلمه به معنای اسب است؛ یعنی او خود را از بازماندگان خدای
اسب گونه‌ای به نام رودیوبوس^{۲۹} می‌دانست؛ خدایی که مجسمه برنزی آن را در فرانسه
یافته‌اند (لویی، ۱۳۸۳، ص ۳۷۱).

گوشه‌های شبیه به اسب و نام شاه مارک به گونه‌ای سناتورهای یونانی یعنی موجودات خردمندی را به یاد می‌آورد که نیمی از بدن آنها اسب و نیمی انسان بود. علاوه بر جادوگران و غولهای افسانه‌ای، تقدیر نیز در سیر اصلی داستان تأثیر بسیاری دارد و حوادثی را به وجود می‌آورد که در عالم واقع امکان وقوع آنها تقریباً محال است؛ به طور مثال می‌توان به چگونگی نخستین آشنایی ترستان و شاه مارک با ایزوت اشاره کرد (ر.ک: همان: ص ۴۶ تا ۴۹ و ص ۵۵ و ۵۶).

تأکید بیش از اندازه بر جادو و بازی تقدیر، علاوه بر ایجاد ضعف در واقع‌نمایی موجب شده است که قهرمانان این داستان در قیاس با قهرمانان ویس و رامین، آزادی عمل و اختیار کمتری داشته باشند.

مقایسه محتوایی دو داستان

۱. عشق

ویس و رامین و ترستان و ایزوت در عین حال که به یکدیگر شبیه‌اند، شبیه یکدیگر نیستند. از مهمترین عواملی که باعث تفاوت درونمایه دو منظومه شده، کیفیت متفاوت عشق در آن دو است. عشق در ویس و رامین همه جا برخاسته از خواهش تن و زیبایی جسم است. عشق موبد به شهرو، عشق موبد به ویس، عشق رامین به ویس و عشق رامین به گل، همگی کاملاً جسمانی، و از طریق نیم‌نگاهی به زیباییهای ظاهری معشوق بر عاشق عارض شده است. در مقابل در ترستان و ایزوت عشق از کیفیتی مبهم و جادویی برخوردار است. این عشق نه با نگاه، که با مهردارویی جادویی که جانها را به هم می‌پیوندد ایجاد شده است. زیبایی جسم در این عشق هیچ تأثیری ندارد. درست به همین دلیل در ترستان و ایزوت بسیار کمتر از ویس و رامین به توصیف زیباییهای جسمانی مردان و زنان پرداخته، و در اغلب موارد برای توصیف ظاهر قهرمانان به آوردن یکی دو جمله کوتاه بسنده شده است. در ترستان و ایزوت عشقی که بخواهد بر اثر زیبایی معشوق به وجود آید، مثل عشق ترستان به ایزوت سپیددست در همان ابتدای کار از بین می‌رود.

تفاوت دیگر عشق ویس و رامین با عشق ترستان و ایزوت در این است که عشق در ویس و رامین با زندگی پیوند خورده است و در ترستان و ایزوت با مرگ. «موضوع خواهری عشق و مرگ باعث شده است که در افسانه سلتی عنصر روان بر

عنصر تن چیره باشد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۶، ص ۸۸). هم‌چنین این مسئله باعث شده که برخلاف ویس و رامین، که عشق در همه جا با خوشباشی و شادمانی همراه است، عشق در ترستان و ایزوت با غم و اندوه و حرمان همراه باشد.

۲. نقش زن در دو منظومه

در داستان سلتی زنان از جمله ایزوت نقش کمتری نسبت به زنان داستان ایرانی دارند. در واقع «در ویس و رامین، زن مقام اول را دارد و در ترستان و ایزوت برعکس، مرد دارای چنین مقامی است» (همان: ص ۷۹). از آنجا که فخرالدین اسعد بر سازگار ساختن منظومه پارتی ویس و رامین با فضای عصر خود اصراری ندارد، می‌توان منظومه او را محصول دورانی از حکومت اشکانیان دانست که زنان از قدرت سیاسی و اجتماعی بسیاری برخوردار بوده‌اند. ویژگی اصلی این زنان، که اغلب شخصیتی ساده و طبیعی دارند، قدرت تأثیرگذاری بر زندگی خود و اطرافیان است. برخلاف زنانی همچون ویس، دایه و شهر، زنان داستان سلتی فاقد قدرت تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی برای زندگی خود و اطرافیانشان هستند و به هیچ‌وجه میل به مبارزه در آنها دیده نمی‌شود. این زنان تحت تأثیر اوضاع اجتماعی قرون وسطی موجودات منفعلی شده‌اند که از سوی مردان مورد معامله قرار می‌گیرند و از خود هیچ اختیاری ندارند.

در کنار این چهره انفعالی ناشی از موقعیت اجتماعی قرون وسطی، باور قدیمی سلتها چهره دیگری نیز از زن ایجاد کرده است. زن بی‌اختیار ترستان و ایزوت در عین ناتوانی قادر به غیب‌بینی و درمان کردن دردهای درمان‌ناپذیر است. جادوگری ایزوت و مادرش بیش از اینکه نشانگر خبیثی زنانه باشد، نشانگر ویژگی ایزدی آن دو است؛ این بدان سبب است که دروئیدیان، یعنی کاهنان قوم سلت، زن را موجودی غیبی و آسمانی و مظهر راز و رمز الوهیت می‌دانستند و می‌پرستیدند. زن در غالب اساطیر آنان نماد اقتدار سلطنت بود و خصلتی خورشیدی داشت. ممکن است صفت زرین‌موی ایزوت نیز اشاره‌ای مبهم به همین خصلت باشد (ر.ک: ستاری، ۱۳۸۳: ص ۳۷ و ۳۸).

تفاوت دیگر زنان در منظومه ویس و رامین با ترستان و ایزوت این است که در ویس و رامین جمال‌پرستی مادی زنان باعث شده است که گاه اخلاق ایشان منحط و مبتذل جلوه کند در مقابل در ترستان و ایزوت رفتار زنان با خداترسی و عفت بیشتری همراه است.

۳. گناه و کیفر الهی

در ترستان و ایزوت هیچ ضلعی از اضلاع مثلث اصلی شاه، ملکه و فاسق ملکه واقعاً گناهکار نیستند؛ از همین رو در این منظومه از جاری شدن کیفر الهی درباره این سه نفر نشانی نمی‌بینیم. شاه مارک برخلاف شاه موبد، که طماع و شهوت‌باره و باده‌پرست است، پادشاهی است متین و موقر و خردمند که در دربار او نشانی از هوسبازیهای معمول شاهان دیده نمی‌شود. این منش خردمندانه باعث می‌شود که او بر خلاف شاه موبد به‌رغم خیانت همسرش تا پایان داستان نه تحقیر شود و نه مجازات. تنها نتیجه این ماجرا برای شاه مارک، مستحکم‌تر شدن پایه‌های سلطنت او به سبب از میان رفتن خائن‌ان و دسیسه‌چینان در رقابت با ترستان است.

ترستان و ایزوت نیز بیشتر قربانی هستند تا گناهکار؛ همین بی‌گناهی باعث می‌شود که مرگ قهرمانان بیش از اینکه کیفر الهی زناکاری و خیانت آنان جلوه کند در حکم پاداشی به شمار رود که به رنجهایشان پایان می‌بخشد و عشق آنها را جاودانه می‌سازد.

در برابر این شخصیتها، قهرمانان ویس و رامین کمتر معصوم می‌نمایند. خانلری در مورد گناهکاری قهرمانان دو منظومه می‌نویسد:

در منظومه ترستان و ایزوت برای عشق نامشروع زن شوهردار با خویش شوهر عذری هست و آن اینکه عاشقان شربتی جادویی نوشیده‌اند که به تأثیر آن زندگانی و مرگشان به هم پیوسته است و در این دلدادگی آزاد و مختار نیستند اما در منظومه ویس و رامین چنین عذری نیست و اگر هست این است که در کودکی با هم پرورده شده‌اند و البته این بهانه برای گریز از حکم شرع و عرف کافی نیست (بدیه، ۱۳۳۴: ص ج).

باید توجه کرد که برخلاف جامعه اسلامی، این بهانه ممکن است در جامعه‌ای زرتشتی وسیله‌ای برای گریز از حکم شرع و عرف باشد. در مینوی خرد هنگام شمارش گناهان کبیره نوشته شده است: «چهارم کسی که ازدواج با نزدیکان را برهم زند» (مینوی خرد: ص ۵۱)؛ هم‌چنین در شمار نیکوترین کارها نوشته شده است: «نهم کسی که برای دوستی روان با نزدیکان ازدواج کند» (همان: ص ۵۱). پس شاه موبد با برهم زدن ازدواج ویس با برادرش ویرو، مرتکب کبیره شده است در حالی که دایه ویس و رامین را در کودکی با هم پرورانده است و این دو خواهر و برادر رضاعی‌اند (رک: فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۱: ص ۴۹). بنابراین طبق باورهای کهن زرتشتی، ازدواج و رابطه ویس و رامین در برابر خطای موبد نه تنها عقابی در پی ندارد، بلکه ثواب هم دارد و می‌توان این

حکم شهرو را در باب ویرو که می‌گوید:

«نباید زیور و چیزی دلارای
برادر را و خواهر را به یک جای
به نامه مهر موبد هم نباید
گوا گر کس نباشد نیز شاید»
(همان: ص ۵۳)

به برادر رضاعی ویس یعنی رامین نیز تعمیم داد.

علاوه بر این مورد در صحت عقد ویس با شاه موبد نیز دو نکته جای تأمل دارد: اول اینکه طبق سنتهای زرتشتی و اسلامی اجازه ازدواج دختر با پدر است در حالی که در مورد ویس این ازدواج نه به اجازه قارن، بلکه با اجازه شهرو انجام پذیرفته است و دوم اینکه ویس نه در ظاهر و نه در باطن هیچ‌گاه رضایتی برای ازدواج با موبد نداشته است. موبد مردی است که ویس را مانند برده‌ای کشان‌کشان از دژ بیرون کشیده و به مرو برده است. در منظومه فخرالدین اسعد گرگانی هرگز سخنی از عقد یا اجرای مراسم مذهبی در باب تزویج ویس و شاه موبد نمی‌بینیم. با توجه به این نکات، خیانت ویس به شاه موبد خیانت زن به شوهر نیست، بلکه فرار زن از دست پیرمرد ستمکاری است که او را به زور دزدیده است. بنا بر موارد یاد شده عمل ویس نمی‌تواند کیفری ایزدی در پی داشته باشد.

در قیاس با ویس، وضع رامین متفاوت است؛ دست او به خون برادر آغشته است و باید در دنیا یا آخرت مکافات عمل خود را ببیند، اما از آنجا که فخرالدین اسعد گرگانی دلش نمی‌آید قهرمان خود را در عذاب ببیند به چاره‌اندیشی دست می‌زند. «شاعر که در دل، رامین را گنهکار می‌داند برای اینکه آخرت او را نیز بخرد، پس از مرگ ویس یعنی در سه سال آخر عمر رامین، او را معتکف عبادتگاه می‌کند تا از گناهان رفته پوزش بخواهد» (خاتون آبادی، ۱۳۷۷: ص ۲۸).

در ویس و رامین، شاه موبد گناهکارترین شخصیت است و به همین دلیل سخت‌ترین مجازات‌ها را متحمل می‌شود. ریشه همه گرفتاریهای موبد آزمندی اوست. رفتاری که نسبت به شاه موبد صورت می‌گیرد نتیجه طمع و بازتاب رفتار خود او با دیگران است. او با اینکه همسران متعددی دارد، باز هم به شهرو، همسر قارن چشم طمع می‌دوزد که این کار وی در مینوی خرد بیست و چهارمین گناه کبیره شمره شده است (ر.ک: مینوی خرد: ص ۵۱). رامین نیز با شاه موبد دقیقاً همان رفتاری را می‌کند که خود موبد قصد داشته است نسبت به قارن مرتکب شود؛ پس شاید بتوان مصیبت‌های

موید را مکافات‌ی ایزدی قلمداد کرد.

۴. نوع حکومت و رفتار درباری در دو منظومه

در این دو منظومه با حکومت‌هایی ملوک‌الطوایفی، اما متفاوت سروکار داریم. در ویس و رامین مرو و شاه موید مرکز ثقل ملوک‌الطوایف هستند و امیران محلی به‌رغم استقلال نسبی تحت انقیاد این هسته مرکزی قرار دارند در حالی که در تریستان و ایزوت چنین قانونی وجود ندارد. در تریستان و ایزوت قدرت شاهان محلی اندک و تقریباً با یکدیگر برابر است؛ از همین رو برای حفظ صلح و آرامش مجبورند نوعی اتحادیه به وجود بیاورند. کوچک بودن قلمرو این متحدان مستقل باعث شده است که در داستان تریستان و ایزوت به جای کشوری پهناور با مجموعه‌ای از اقطاعات کوچک با فرهنگی شبه روستایی سر و کار داشته باشیم. ضعف نظامی فرمانروایان هر یک از این اقطاعات باعث شده است که پادشاهان سلتی فاقد استبداد رای و قدرت عمل کسانی چون شاه موید، رامین و ویرو باشند. دغدغه اصلی شاهان سلتی از جمله شاه مارک، حفظ متحدان ضعیف‌تر از خود است. به همین دلیل برخلاف منظومه ایرانی عقل جمعی فتودال‌ها بر رفتار شاهان نظارت می‌کند (ر.ک: لویی، ۱۳۸۳: ص ۲۴). ضعف حکومت بر آداب و رفتار شاه و اطرافیانش نیز تأثیر گذاشته است. در دربار شاه مارک خبری از تجملات شاهانه و رامشگر و حاجب و دربان و خزانه‌دار و نظایر آن نیست. درگاه شاه مارک، درگاهی بی‌کبر و ناز و حاجب و دربان است که هر که بخواهد بدان می‌آید و هرچه بخواهد می‌گوید. بنابر این رفتار شاه و درباریان داستان غربی حاکی از سادگی و خشونت اولیه آنها نسبت به درباریان ویس و رامین است.

نتیجه‌گیری

بررسی و مقایسه این دو داستان نشان می‌دهد که تریستان و ایزوت و ویس و رامین از نظر اشتراک در موضوع و حوادث به‌گونه حیرت‌انگیزی شبیه یکدیگرند تا آنجا که بعید نمی‌نماید منشأ هر دو اثر یکی باشد یا داستان ویس و رامین با واسطه‌ای به غرب رفته، و الهامبخش منظومه غربی شده باشد، لیکن با وجود این شباهت ظاهری، تفاوت باورهای جامعه ایرانی پارتی با جامعه غربی قرون وسطی، روح و فضای کلی دو داستان را کاملاً با یکدیگر بیگانه ساخته و باعث برخی از تفاوت‌های ساختاری و محتوایی در دو داستان شده که در جدول زیر به طور خلاصه به آنها اشاره شده است:

موارد ساختاری	زمان	ویس و رامین	تریستان و ایزوت
	دوره اشکانی (حدود ۱۸۰۰ پیش)	قرون وسطی (حدود ۱۱۵۰ میلادی)	
موارد محتوایی	مکان	شرق تا غرب ایران (مرو تا همدان)	شمال غربی فرانسه تا ایرلند
	صحنه	بسیار گونه‌گون و تا حدی برخاسته از ذهنیت شاعرانه	محدود و همان حال عینی و ملموس، حضور دائمی عنصر آب در اغلب صحنه‌ها جالب توجه است.
	شخصیتها	طبیعی، ابتدایی و ملموسند. از غرایز انسانی خود پیروی می‌کنند و به همین دلیل سطح اخلاقیشان گاه مبتذل جلوه می‌کند.	آرامانی و مافوق بشری و تا حدی برخاسته از باورهای اساطیری، مذهبی و فلسفی رایج در قرون وسطی هستند.
	عناصر و بنمایه‌ها	فاقد عناصر اساطیری، جادویی و ماورایی است و در آن خواست و اراده انسان در اولویت است.	سرشار از عناصر اساطیری، جادویی و ماورایی است و تقدیر نقش اول را دارد.
	عشق	طبیعی و برخاسته از خواهش تن و زیبایی جسم است.	جادویی و از نوع عذری و برگرفته از وضعیت اجتماعی و فکری جامعه قرون وسطی است.
	نقش زنان	زنان، فعال و دارای قدرت عمل و اختیارند.	زنان، منفعل و فاقد قدرت عمل و تصمیم‌گیری هستند.
	حکومت و رفتار درباری	نوعی ملوک الطوایفی گسترده که تحت انقیاد هسته مرکزی نیرومندی شکل گرفته است. رفتارهای درباری رسمی و همراه با الزامات شاهانه است.	نوعی ملوک الطوایفی متشکل از فرمانروایان محلی که قدرتی تقریباً برابر دارند. رفتارهای درباری ساده و ابتدایی و عامیانه است.

پی‌نوشت

1. Celtique
2. Tristan & Iseut
3. R. Zanker
4. Herman Ether
5. Yan Rypka
6. Minorsky
7. Pierre Gallais
8. Denis de Rougemont
9. Marc
10. Cornouaille
11. Brangien
12. Beroul
13. Thomas
14. Joseph Bedier
15. Rene Louis
16. Eilhart Doberg
17. Gootfried
19. Kariado
20. Beliagog
21. Gabriel Bianciotto
22. R. Stakelberg

۲۳. برای اطلاع بیشتر درباره نظریات دنی دو رژمون و باور کاتارها رجوع کنید به کتاب اسطوره‌های عشق از دنی دو رژمون، ترجمه جلال ستاری

۲۴. در معتقدات گنوسی و مانوی، آمیزش جنسی و عشق‌ورزی بر عامه مردم حرام نیست، اما تولیدمثل که موجب اسارت فرشته نورانی در زندان تاریک تن است، ممنوع و نارواست (ستاری، ۱۳۷۹: ص ۲۰۱).

25. Georges Duby
26. fine amour = amour courtois

۲۷. کلیسا با استنباط مبالغه‌آمیز از زنا، ازدواج با خویشاوندان نسبی و سببی را تا هفت پشت ممنوع اعلام کرد (ر.ک: ستاری، ۱۳۸۳: ص ۹).

28. Midas -
29. Rudiobus

منابع

کتابها

۱. اسلامی ندوشن، محمد علی؛ جام جهان بین؛ تهران: کتابخانه ایرانمهر، ۱۳۴۶.
۲. اسلامی ندوشن، محمد علی؛ جام جهان بین در زمینه نقد ادبی و ادبیات تطبیقی؛ ویرایش

مقالات

۶. تهران: جامی، ۱۳۷۴.
۳. بدیه، ژوزف؛ **تریستان وایزوت**؛ ترجمه پرویز خانلری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۴.
۴. ستاری، جلال؛ **پیوند عشق میان شرق و غرب**؛ چ دوم، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۹.
۵. ستاری، جلال؛ **سایه ایزوت و شکرخند شیرین**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۶. فخرالدین اسعد گرگانی؛ **ویس و رامین**؛ مقدمه، تصحیح و تحشیه محمد روشن، چ دوم، تهران: صدای معاصر، ۱۳۸۱.
۷. لویی، رنه؛ **تریستان و ایزو**؛ ترجمه فریده مهدوی دامغانی، چاپ اول، تهران: تیر، ۱۳۸۳.
۸. **مینوی خرد**؛ ترجمه احمد تفضلی، به کوشش ژاله آموزگار، چ سوم، تهران: توس، ۱۳۸۰.
۹. مینورسکی، ولادیمیر؛ «**ویس و رامین داستان عاشقانه پارتی**»؛ ترجمه مصطفی مقربی؛ توضیحات و تحشیه ویس و رامین، تصحیح محمد روشن، چ دوم، صدای معاصر، ۱۳۸۱.

۱. خاتون آبادی، افسانه؛ «مضمون عشق و منش قهرمانان ویس و رامین»؛ **نامه پارسی**، سال سوم، شماره سه، پاییز ۱۳۷۷، ص ۱۵ تا ۳۷.
۲. ستاری، جلال؛ «**اسطوره الگوی ایرانی ویس و رامین**»؛ **بخارا**، سال اول، شماره چهار، بهمن و اسفند ۱۳۷۷، ص ۳۲ تا ۴۷.

«شیر» در منظومه‌های حماسی ایران

دکتر اکبر شامیان ساوکلانی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

مریم رضائی اول*

چکیده

«شیر» یکی از نقش آفرینان است که در شاهنامه فردوسی بارها از آن نام برده شده و مضامین و بنمایه‌هایی را به خود اختصاص داده‌است. روشن است که همه مضامین مربوط به شیر از شاهنامه بر نمی‌آید و استقصای تامّ در این باره بدون بررسی دیگر منظومه‌های حماسی، که پس از شاهنامه سروده شده‌اند، ممکن نیست.

برای درک همه مضامین و اشارات مربوط به «شیر»، بررسی شاهنامه و ده منظومه حماسی پس از آن (بانوگشسپ‌نامه، برزنامه، بهمن‌نامه، جهانگیرنامه، سامنامه، شهریارنامه، فرامرزنامه، کک کوهزاد، کوش‌نامه و گرشاسپ‌نامه) ضروری می‌نمود که این مقاله پس از بررسی آنها مهمترین بنمایه‌های اساطیری- حماسی و آیینی این جانور را استخراج، طبقه‌بندی و تحلیل کرده. این بنمایه‌ها عبارت است از: شیر کپی، شیر سپاهی، چرم شیر و رزم‌افزار، توتم شیر، شیراوژنی، پیکرینگی شیر، آیین شیرپرستی، نگه‌بانی از دخمه و گنج، طلسم شیر، تعابیر نجومی شیر، کودک و شیر.

کلیدواژه‌ها: شیر و حماسه‌های ایرانی، شاهنامه فردوسی، منظومه‌های حماسی، ادبیات حماسی ایران.

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۲۴

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۳۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

مقدمه

شیر در اساطیر پهلوی جانوری اهریمنی است و هم‌چون دیگر اهریمنان، کشتن آن ثواب دارد (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ص ۲۹۰). در منظومه‌های حماسی ایران، مضامین و بنمایه‌های اسطوره‌ای - حماسی و آیینی مختلفی درباره این جانور شکل گرفته است. برخی اشارات و مضامین در مورد شیر در کتاب «فرهنگنامه جانوران» آمده که به شاهنامه و نهایتاً گرشاسپ‌نامه محدود بوده است. در کتاب «آیین آینه»، که مقایسه‌ای میان شاهنامه و مثنوی است به برخی ویژگیهای شیر بی‌هیچ تحلیلی اشاره شده است (قبادی، ۱۳۸۶: ص ۲۹۷). با این حال، گفتنی است که هدف این مقاله بررسی کارکرد نمادین شیر در شاهنامه و منظومه‌های حماسی نیست.

از آنجا که استقصای تام درباره کارکرد شیر در منظومه‌های حماسی، تنها از شاهنامه فردوسی بر نمی‌آید در این مقاله کوشش شده است تا با مطالعه شاهنامه و مهمترین منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه، و نیز با توجه به روایات عامیانه، بنمایه‌های گوناگون درباره شیر استخراج شود. روش پژوهش نگارنده، توصیفی، و مهمترین بنمایه‌های اسطوره‌ای و حماسی شیر بر اساس محتوای این آثار تحلیل و طبقه‌بندی شده است.

۱. شکل شیر

اگرچه در فرهنگها درباره «شیر» آمده که: «هم‌چون ببر و پلنگ پستانداری گوشتخوار از خانواده گربه‌سانان است، چنگال‌های قوی و قدرت عضلانی بسیار زیاد و فکهای نیرومند دارد، نوع نر این پستاندار دارای یال انبوه در اطراف سر و گردن است» (مستوفی و دیگران، ۱۳۷۶، ج ۲: ص ۴۲۴) در منظومه‌های حماسی ایران، شکل آن از بنمایه‌های مهم اساطیری - حماسی به شمار رفته است.

رستم در خان اوّل یکی از چند خانهای خود^۱ در بیشه‌ای هفتاد شیر را می‌اوژند. سر دسته شیرها، شیری است که دندان و چنگالش دل کوه خارا را از هم می‌درد (ج ۶۲-۶۴/ ۸۰۳ به بعد)^۲. شهریار در خان پنجم با شیرانی مبارزه می‌کند که به بزرگی کرگند؛ دندانهایی چون خنجر تیز دارند و در مبارزه، فیل را از پای درمی‌آورند (شه ۴/۱۲۷-۵، ۷، ۱۱-۱۲). این شیرها، بر و یال گاومیش و هیکل فیل دارند (شه ۶-۳/۱۲۸-۶). شیرانی که

فرامرز در هفت‌خان با آنها نبرد می‌کند، اندامی بزرگتر از فیل و سوار آن دارند (ف-خ ۱۴/۳۹۹).

در شاهنامه دو بار از شیری به نام شیرکپی و ویژگیهای آن سخن رفته‌است که آن را /ژدها هم خوانده‌اند. بازوان او همچون ران هیون و قدرت‌ش از فیل بیشتر است (ش ۸-۵/۵۷۹/۶). این جانور موی سیاه، لبهای زرد و بر و سینه و پشت لاجورد دارد:

ددی بود مهتر ز اسپ به تن به سر بر دو گیسو سیه، چون رسن
به تن زرد و گوش و دهانش سیاه ندیدی کس او را مگر گرگاه

(ش ۸-۵/۵۷۹/۶-۲۳۰۳-۲۳۰۴)

مطابق روایت اخیر، شیر کپی پتیاره‌ای است که در کوهی واقع در چین منزل دارد و همچون اژدها عمل می‌کند؛ مردمان را می‌آورد چنانکه به ناگاه روزی دختر خاقان چین را می‌بلعد (می‌رباید) و در ژرفای کوه پنهان می‌گردد (ش ۱۱۷۷-۱۷۶/۸-۲۳۱۷-۲۳۱۸).

«در زبور مانوی -فرگرد چهارم، مزامیر توماس، بخش ۱۱- اژدها و شیری دختر را می‌ربایند و به کنام خویش می‌برند» (آلبری، ۱۳۷۵:ص ۳۳۸). در حماسه معروف ارمنی -ساسونتسی داویت- شیر عامل قحطی می‌شود (نوری‌زاده، ۱۳۷۶:ص ۳۸۹) و البته اژدها در اساطیر ملل بارها چنین ویژگی‌ای دارد (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۶۵:ص ۱۱۸). در بخشی از این مقاله (نگهبانی از دخمه و گنج) شیر همچون مار و اژدهاست که از گنجینه‌ها مراقبت می‌کند. در «فرهنگ نمادها» نیز آمده است: «در خاور دور، شیر قرابت با اژدها دارد و گاه با اژدها هم‌ذات پنداشته می‌شود» (شوالیه و گربان، ۱۳۸۵، ج. ۴:ص ۱۱۵).

شناخت پیوند میان شیر و اژدها و کارکرد یگانه آنها در این موارد چندان ساده نیست. پژوهنده‌ای، ضمن اشاره به این موضوع، که در برخی روایات اژدها به نامهای ببر یا پلنگ، پتیاره، مار جوشا، ابر سیاه، شیر کپی، گرگ و... خوانده شده است، اساس این روایات را به «اژدها» مربوط می‌داند و بر این باور است که «نمونه‌های این تغییر نام از یک‌سو به دلیل غرابت افسانه‌ای اژدها و از سوی دیگر به منظور ایجاد تنوع در روایات به وجود آمده است» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲:ص ۳۳۴). پژوهشگری دیگر، گرچه تغییر چهره اژدها را به نوعی تغییر سیمای اهریمن تلقی کرده به نقل از تاریخ طبری (۱۳۵۲) مطلبی را آورده است که به نظر می‌رسد پیوند اژدها (مار) و شیر را نشان می‌دهد: «شیطان به صورت چهارپایی به بهشت درآمد و گفتی شیر بود و پاهایش بیفتاد و مار شد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳:ص ۳۰۴).

۲. صفات شیر

۲-۱ بلندآوا

غیر از صدای رعب‌انگیز شیر کپی در شاهنامه، شیران هفت‌خان فرامرز نیز چنان آوای بلندی دارند که زمین را به لرزه درمی‌آورند (فخ ۱۳/۳۹۹).

۲-۲ سپاهی

در زمان کیومرث، جانوران برای خونخواهی سیامک جزو لشکر کیومرث و هوشنگ بودند. شیر در کنار ببر و گرگ یکی از این جانوران است (ش ۵۸/۲۴/۱-۸۹). در پادشاهی فریدون، زمانی که منوچهر برای کین‌خواهی ایرج، سپاه می‌آراید از شیر و پلنگ در سپاهش استفاده می‌کند. در چند بیت از شاهنامه به این مورد اشاره شده است (ش ۱/۱۳۰/۶۵۴، ۶۵۷).

شاید نگاره جانوران بر درفش، صورت متأخر حضور اسطوره‌ای جانورانی چون شیر در میان جنگجویان اقوام نخستین بشر باشد و احتمالاً آن رعب و هراسی که این جانوران در میدان جنگ در دل دشمنان ایجاد می‌کردند از عواملی بوده که بعدها سبب شده است تا تصویر این جانوران را بر روی درفش پهلوانان نقش‌کنند. یکی از پژوهشگران نیز درباره نقش جانوران بر درفشها گفته‌است: پیکر جانورانی چون اژدها، شیر و... را از پارچه یا چرم می‌ساختند که هنگام برافراشته‌شدن، بسته به آهنگ حرکت پرچم‌دار، این پیکرها از راه دهان از هوا انباشته می‌شد و مانند جانور زنده درمی‌آمد که باعث ترس و نگرانی در سپاه دشمن می‌شد (بختورتاش، ۱۳۸۳: ص ۱۱۷).

جانوران اسطوره‌ای بویژه شیر در میان اقوام نخستین، گاه با زیورهایی نشاندار می‌شدند. مطابق متن شاهنامه در کین‌خواهی ایرج، طوق شیران را با گوهر آراسته‌اند (ش ۱/۱۳۴/۷۳۲).

۲-۲-۱ شیر در آیین استقبال

از برخی جانوران در مراسم استقبال استفاده می‌شده؛ هرچند شاهد این مدعا تک بیتی در گرشاسب‌نامه است. در این منظومه، فریدون و سپاهیان او، که شامل گروهی از شیران هم هست از نریمان استقبال می‌کند (گ ۷/۳۶۹-۸).

۲-۲-۲ گنجینه‌ای شایسته هدیه

به این مضمون تنها یک‌بار در گرشاسب‌نامه اشاره شده‌است. مهرآج هنگام بازگشت گرشاسب به نزد ضحاک هدایای بسیار برای او تدارک می‌بیند. شیر (ظاهراً شیر زرینه) یکی

از این هدایاست:

سر ماه چندانش هدیه ز گنج
هم از شیر و طاووس و نخچیر و باز
درویشان ز کافور و از مشک پر
ببخشید کامد شمردنش رنج
بدادش بسی چیز زرینه ساز
نگاریده بیرون ز یاقوت و در
(گ. ۳/۱۸۸، ۶-۷)

در پلکانهای کاخ آپادانا در تخت جمشید، پیکره نمایندگان خوز (خوزستان) در حالی که شیر و شیر بچه‌هایی را به عنوان هدیه به پیش‌گاه شاه ایران می‌برند به چشم می‌خورد (بختورتاش، ۱۳۸۳: ۳۱۰).

۳. توتم شیر

با اینکه شیر در ادبیات حماسی، صبغه اهریمنی دارد، گویا در آغاز وجهی اهورایی و مقدس نیز داشته؛ چرا که در نظر بشر نخستین به توتم Totem (پیوند با نام افراد و نقش بر پرچمها) بدل شده است. اصولاً شیر در فرهنگ و ادبیات ملل مختلف گاه قداست و گاه نحوست داشته؛ چنانکه «هم نماد قدرت و عقل است و هم نماد غرور و خودپرستی» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵، ج. ۴: ص ۱۱۱) به شمار آمده است.

کاربرد شیر در نام افراد در منظومه‌های حماسی ایران فراوان نیست و نمونه‌های آن شیرزیل (ش. ۱۸۴۷/۱۴۰/۸) و شیروی (ش. ۳۱۹۲/۲۴۴/۸ و دیگر ابیات) است؛ اما در ارمنستان، چه در گذشته و چه حال، نام جانوران مقدسی چون شیر که زمانی پرستیده می‌شده زینت‌بخش نام افراد بوده است. از این نامها می‌توان به اصلان (شیر) و کوریون (بچه شیر) اشاره کرد (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ص ۱۴۱).

تصویر شیر گاهی زینت‌بخش پرچم پهلوانان منظومه‌های حماسی است. نشان خانوادگی (توتم) آشوکا، شاه بودایی هند، شیر بود (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵، ج. ۴: ص ۱۱۲). در حماسه‌های ایرانی نیز برخی پهلوانان درفشی شیرپیکر دارند. در شاهنامه، گودرز پهلوان ایرانی (ش. ۲۸۸/۲۰/۱) و رویین‌ویسه پهلوان تورانی (ش. ۱۹۲۴/۱۲۳/۴) دارای چنین درفشی هستند.

در برزنامه درفش رویین، فرزند پیران‌ویسه (ب. ۱۴۸۵/۶۶-۱۴۸۶)، و هم درفش فرامرز، فرزند رستم، شیرنشان است:

همه نیزه‌داران دستان سام
فرامرز در پیش‌گردان سام

یکی شیرپیکر درفش از برش به گردون گردان رسیده سرش
(ب. ۱۹۴۵/۱۳۰-۱۹۴۷)

شایان یادآوری است مطابق شاهنامه فرامرز چون پدر درفشی اژدهاپیکر دارد (ش. ۳۳۱/۲۳/۳-۳۳۲) در برزنامه درفشش شیر نشان است. به گمان نگارندگان، این امر به سبب آن است که فرامرز در شاهنامه «توتم قبیله‌ای» خود را حفظ کرده ولی در برزنامه درفش شیرنشان حاکی از «توتم فردی» اوست.^۴

در بهمن‌نامه، درفش شاه شام، اژدهایی است که شیری را به چنگ گرفته‌است:
نخستین شه شام آمد به در سپاهی به کردار شیران نر
درفشش یکی اژدهای سترگ گرفته به چنگال شیری بزرگ
(بهمن. ۲۱۱۶/۱۳۸-۲۱۱۷)

یزداد پیشرو سپاه برزین‌آذر نیز درفشی شیرپیکر دارد (بهمن. ۹۴۰۶/۵۴۶-۹۴۰۷). در جهانگیرنامه بر درفش عادیان، که به بغداد لشکر کشیده‌اند، تصویر شیر نقش بسته است (ج. ۳۳۲۰/۱۹۵-۳۳۲۱).

بیشترین نقش شیر بر درفش از آن پهلوانان گرشاسب‌نژاد -طورگ، بهو و سام- است (گ. ۲۱/۶۶؛ ۱۳/۱۱۵-۱۴؛ ۹۵/۴۱۳).

۴. شیراوژنی

از دلاوریهای پهلوانان در منظومه‌های حماسی نبرد آنان با جانوران درنده است. این نبرد آزمونی برای پهلوان است. پهلوانان خاندان گرشاسب هر یک به شیوه‌ای با کشتن اژدها، شیر، گرگ و... این آزمون پهلوانی را پشت سر گذاشته‌اند. بازتاب این دلاوریها را گاه در منظومه‌های حماسی و گاه در روایات عامیانه می‌توان دید. در شاهنامه شیراوژنی یکی از دلاوریهاست که در هفت خان رستم این افتخار از آن اسب پهلوان - رخش - است (ش. ۲۸۸/۲۲/۲-۲۹۳).

از پهلوانان شاهنامه، اسفندیار در خان دوم، این مهم - شیراوژنی - را به انجام می‌رساند:

یکی بود نر و دگر ماده شیر برفتند پرخاشجوی و دلیر
چو نر اندر آمد یکی تیغ زد بُد ریگ زیرش بسان بُسد
ز سر تا میانش به دو نیم گشت دل شیر ماده پر از بیم گشت

چو جفتش برآشفست و آمد فراز / یکی تیغ زد بر سرش رزم‌ساز

(ش ۱۱۶-۱۱۲/۲۲۹/۵)

بهرام گور برای رسیدن به پادشاهی با دو شیر مبارزه می‌کند و تاج شاهی را از میان آنها برمی‌دارد (ش ۶۷۳-۶۷۰/۴۱۱/۶).

در جهانگیرنامه، رستم در خان اول خود هفتاد شیر را می‌اوژند (ج ۶۵-۶۶/۸۸۳-۸۸۴). خان پنجم شهریار نیز به مبارزه با چند شیر و کشتن آنها می‌گذرد (شه ۳-۶/۱۲۸). در گرشاسب‌نامه نیز در دو بیت به هشت خان گرشاسب اشاره شده که شیراوژنی یکی از این خانها به شمار آمده است (گ ۷۵/۱-۲).

در طومار جامع نقّالان از چند خان جهانبخش -فرزند فرامرز- و شیراوژنی او با عمود گران در خان اول سخن به میان آمده است؛ درباره این شیر گفته‌اند که اگر دندان او به کوه می‌رسید، کوه از هم می‌درید و هیچ تیری بر او کارگر نبود (افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ص ۴۱۱-۴۱۲).

در اساطیر یونان، هراکلس (هرکول) در خان اول از دوازده خان خود شیر نمه (Neme) را که از وصلت اکیدنا (زن-مار) و توفون (غول صد پوزه) به دنیا آمده است، می‌کشد؛ هیچ سلاحی بر این حیوان کارگر نیست و هراکلس با دستهای خود آن را خفه می‌کند (فضایلی، ۱۳۸۴، ج ۲: ص ۴۰۱).

۵. چرم شیر و رزم‌افزار

یکی از بنمایه‌های حماسی مربوط به شیر استفاده از چرم این جانور برای پوشش است. در جهانگیرنامه و گرشاسب‌نامه از تن‌پوش (زره) دیوان سخن به میان آمده است. «سرخاب» یکی از دیوانی است که جامه‌ای از چرم شیر دارد:

دو شاخش به سر بر مثال دو میل / رخس تیره‌تر بود از رنگ نیل

ز چرم هژبرش یکی جامه بود / ز چنگال او کوه خارا بسود

(ج ۳۷۷۸-۳۷۷۹/۲۲۰)

بدان چرمه پوشیده چرم هژبر / چو دیوی دمان بر یکی پاره ابر

(گ ۶۶/۱۱۳)

در منظومه‌های حماسی ایران گزارشی از رویین‌تنی پهلوانان با پوشیدن پوست شیر روایت نشده، اما پلنگینه کیومرث و ببریان رستم در شاهنامه، نمونه‌های چنین کاربردی است (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۸۹ به بعد). جنگ جویان حبشی پوست پلنگ و پوست

شیر را در بر می‌کردند (پور داوود، بی‌تا:ص ۱۶). در اساطیر یونان، «هرکول نه تنها خود پوست شیر نمه را که زخم‌ناپذیر است می‌پوشد» (برن و دیگران، ۱۳۸۳:ص ۲۱) بلکه آن جامه را بر تن آياس^۵، پهلوانی یونانی به هنگام کودکی وی می‌پیچد و از زئوس^۶ می‌خواهد که این کودک را رویین‌تن کند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲:ص ۲۷۵). از آنجا که در حماسه‌های جهان، «کم‌کم زخم‌ناپذیری تن به زخم‌ناپذیری جامه رزم یا سلاح پهلوان تبدیل گردیده» (همان، ص ۲۸۸)، به یقین پوشیدن پوست جانوران از سوی برخی پهلوانان در حکم رویین‌تنی آنان به شمار می‌رفته است.

ابزار آلات گوناگونی چون کمند و کوس و... را نیز از چرم شیر می‌ساختند:

فریدون چو بشنید ناسود دیر / کمندی بیاراست از چرم شیر
(ش ۴۸۸/۸۲/۱)

یکی کوس بودش ز چرم هزبر / که آواز او برگذشتی ز ابر
(ش ۶۰۲/۴۶/۶)

کمانی کجا داشت سام دلیر / هزار و دو صد من و را زور چیر
زه از چرم شیر و دو خایه (خانه؟)^۷ قوی / سزای چنان بازوی پهلوی
(بهمن ۵۶۷۰/۳۳۷-۵۶۷۱)

گاهی هم پوست شیر در ساخت رزم‌افزار به کار نرفته اما تصویر آن بر سلاح پهلوان حک می‌شده است، همان‌طور که «تیرهایی که راون^۸، شهریار دیوها و رباینده سیتا از کمان سحرآمیز^۹ به سوی رام پرتاب می‌کند، دارای پیکانهایی است به شکل سرِ گرگ و کرکس و شاهین و شیر و ببر و خرس» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۳۶۹).^{۱۰}

۶. پیکرینگی^{۱۱}

پیکرینگی شیر بنمایه‌ای است که در منظومه‌های حماسی و روایات عامیانه ایران و اساطیر دیگر ملل شواهد بسیار دارد. در شاهنامه، بانوگشسب‌نامه، جهانگیرنامه، سامنامه، فرامرزننامه، کوشنامه و گرشاسب‌نامه اشاراتی از این پیکرینگی هست. اسفندیار در خان پنجم خود به نبرد زنی جادو می‌رود که خود را به پیکر شیری به پهلوان می‌نماید:

زن جادو از خویشتن شیر کرد / جهانجوی آهنگ شمشیر کرد
(ش ۲۲۱/۲۳۸/۵)

در زمان اسکندر، زنی کودکی شیرسر می‌زاید که بر پاهای او سُم است و دمی چون گاو دارد (ش ۱۷۴۷/۱۱۸/۶-۱۷۴۸).

در بانوگشسب‌نامه آمده است که بانو، گوری می‌بیند که شتابان به سوی او می‌آید و شیری هم از پس اوست. چون دخت رستم شیر را می‌اوژند، آشکار می‌گردد که گور همانا پادشاه پریان است که در طلسم شاه جَنیان - که خود را به صورت شیری فرا نموده - اسیر بوده است (بگ ۵۷-۵۸/۲۳-۴۰).

جادوان جهانگیرنامه نیز خود را به سیمای شیر می‌نمایند (ج ۵۷۲۶/۳۲۴-۵۷۲۸). در سامنامه، بارها از پریان یا دیوانی سخن گفته‌اند که سر شیر یا موهایی چون شیر دارند (س ۱۵۴/۱-۴). مار ارقم، که بچه‌های سیمرخ را می‌خورد به گفته سیمرخ هر بار به پیکری است؛ گاه دیو است و گاهی شیر و... (س ۵۵۲/۱۰-۱۲). در فرامرزنامه دیو دو سری که یک سرش شیر است از نگهبانان قصر کناس دیو است (ف ۷۲-۷۳/۲۷۱-۲۷۸).

در کوشنامه می‌خوانیم که چون کوش آرزوی شکار می‌کند، شکاری پیشش ظاهر می‌شود که سری چون سر شیر دارد:

شکار آرزو کرد یک روز کوش	بشد با سواران پولادپوش
شکاری به کردار گوری بزرگ	به پیش اندر آمدش پویان چو گرگ
سرش چون سر شیر، پولادچنگ	ز سرتا به پایان تنش رنگ‌رنگ

(کو ۹۶۹۹/۶۶۳-۹۷۰۳)

در گرشاسب‌نامه هم جانوران و دیوان بسیاری هستند که پیکرهای گوناگون و از آن جمله، سیما و چنگال شیر دارند (گ ۱۵۹/۳، ۶). منهراس دیو، چنگال شیر دارد: چو شیرانش چنگال و چون غول روی به کردار می‌شان همه تنش موی (گ ۲۵۵/۲۷)

مردی دو رنگ با چنگالی چون شیر از شگفتی‌هایی است که نریمان می‌بیند (گ ۳۲۲/۵۶، ۶۰-۶۱). بنا به روایتی دیگر در گرشاسب‌نامه در هند ددی است که چنگ شیر و زور پیل دارد (گ ۳۹۶/۳۵-۳۶، ۳۹).

در اساطیر یونان غول مؤنثی به نام اسفینکس^{۱۲} بوده که صورت انسان اما سینه، پا و دم شیر داشته و حتی پرواز می‌کرده است (فضایلی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۵۸-۵۹). در اساطیر مصر ایزدان و ایزد بانوان بسیاری دارای سر شیر بودند یا به صورت شیر تصویر شده‌اند؛ هم- چون: رنه‌نت^{۱۳} ایزد بانوی شیردهی، تائوئرت^{۱۴} ایزد بانوی فرزندزایی، باست^{۱۵}، سخمت^{۱۶} ایزد بانوی جنگ و مبارزه (ویو، ۱۳۸۱، ص: ۷۸، ۳۰-۹۷، ۸۰-۹۸). آمه‌مائیت^{۱۷} نام غولی

است در اساطیر مصر متشکل از نیمی شیر، نیمی اسب آبی و تمساح که با مرده در ارتباط است و در تالار داوری در انتظار بلعیدن قلب گناهکاران به سر می‌برد (همان: ص ۱۰۳). برخی از قبیله نشینان آفریقایی معتقدند که جادوگر می‌تواند خود را به شیر بدل کند و بوشمن‌ها^{۱۸} فکر می‌کنند که شیر می‌تواند به انسان بدل گردد (وارنر، ۱۳۸۶: ص ۵۲۱).

۷. آیین شیرپرستی

درباره اینکه جانورانی چون شیر در گذشته حکم توتم جوامع و افراد را داشته‌اند شکی نیست. در سامنامه این توتم به شکل آیینی نیز نمایان شده است. در این منظومه، علاوه بر آدمیان، پریان هم دین و آیین دارند و آیین آنها پرستش شیر است. عالم‌افروز و پری‌رو از پریهای عاشق سامند. عالم‌افروز اول پری‌ای است که آیین خود را به سام می‌گوید:

پری گفت آگه شواز کار ما به گیتی بود شیر دادار ما
به آن پیکر شیر که اویم خداست که با تو نگویم سخن غیر راست

(س ۲۹۸/۴-۵)

پری رو به صورتهای مختلف قصد اغوای سام را دارد؛ اما سام می‌گوید اگر از جادویی و آیین شیر رخ بتابد، دلپذیر می‌شود (س ۷/۳۶۲-۱۰) و پری‌رو هم به سام می‌گوید اگر می‌خواهد از بلا در امان بماند، این اوست که باید از آیین خود روی برتابد و به آیین شیر پرستی بگردد (س ۱۳/۳۶۳-۱۶).

۸. نگهبانی از دخمه و گنج

بنمایه اساطیری دیگری که با شیر ارتباط دارد، نگهبانی شیر از دخمه یا کاخ است و گاه نیز چون ازدها نگهبان گنج است؛ هم‌چنین از تندیس آن در پایه تخت استفاده می‌کرده‌اند. این مضمون در منظومه‌های حماسی شاهنامه، بهمن‌نامه، سام‌نامه، شهریارنامه، فرامرزنامه و گرشاسب‌نامه ذکر شده است.

در شاهنامه زمانی که بهرام‌گور، گنج گاوان را که متعلق به جمشید است می‌یابد، شیرانی از جنس یاقوت را می‌بیند که در اطراف گنج هستند و چون طلسمی نگهبان آنند (ش ۳/۴۵۹-۵۴۴، ۵۴۶-۵۴۹، ۵۴۸-۵۴۹).

سام آن‌گاه که به دنبال قلواد می‌گردد و در مبارزه با مرغ آتشفشان، آن را از پای درمی‌آورد، در قلعه، عجایی می‌بیند چنانکه ناگه صورت شیری بر او ظاهر می‌شود:

به ناگه یکی پیکر آمد پدید بُد از پیکر او زمین ناپدید

سرش همچو شیر و تنش همچو کوه
زمین زیر او بود یکسر ستوه
(س ۲۱-۲۰/۵۴۶)

البته، سام با نابودی این شیر به گنجی دست می‌یابد: (س ۸-۷/۵۴۸)
در ادوار کهن، شیر مربوط به پرستش خورشید- خدا بود. شیران نگهبانان
پرستش‌گاه‌ها و قصرها و آرامگاه‌ها بودند. تصوّر می‌رود درنده‌خویی آنها موجب
دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شد (هال، ۱۳۸۰: ص ۶۱).
مضمون نگهبانی [احتمالاً نمادین] شیر از دخمه یا کاخ، بارها در برخی از
منظومه‌های حماسی آمده است. در بهمن‌نامه تابوت گرشاسب، نریمان، سام و رستم
روی چهار شیر زرین قرارداد (بهمن ۴۲۵-۴۲۶/۷۲۲۷، ۷۲۳۳-۷۲۳۴).
شهریار هم در رویارویی با مقبره گرشاسب، نریمان و سام با تندیس چهار شیر
روبه‌رو می‌شود که اجساد بر بالای آن قراردادند (شه ۱۰/۱۲۴-۱۴). گرشاسب در هند،
بتخانه‌ای می‌بیند که در آن شیری سیمین ساخته‌اند و بتی روی آن هست که پرستیده
می‌شود (گ ۲۳/۳۹۵-۲۴، ۲۶ و ۲۷).

در قصر کَناس دیو که دختران نوشاد را ربوده‌است، دو شیر نگهبانند:

بیامد به درگاه قصر بلند
چو شیران بدیدند مرآدمین
دو شیر ثریان دید بسته به بند
به چنگل دریدند یک‌یک زمین
(ف ۲۶۶/۷۲-۲۶۷)

هم‌چنین در گرشاسب‌نامه مقبره اختوخ (ادریس) پیامبر را مردی تیرافکن و شیری
پاسداری می‌کنند:

یکی شیر دید از پس در به پای
به چاره شدند اندر آن جای تنگ
ز روی و ز مس کرده جنبان ز جای
در او تختی از زر و مردی دراز
همه بوم و دیوار بد خاره سنگ
کجا نام او اختوخ دانی همی
بر آن تخت بد مرده از دیر باز
دگر نامش ادریس خوانی همی
(گ ۳۹۷-۳۹۸/۷۴، ۹۶-۹۸)

از اشیای باقیمانده در قبری در همسایگی معبد این‌شوشیناک، شیری خوابیده بر
روی قطعه‌ای چرخ‌دار است (اقتداری، ۱۳۵۴، ج ۱: ۲۱۴). در یکی از کشفیات شوش مربوط
به هزاره دوم پیش از میلاد در ورودی معبدی با شش مجسمه شیر و بچه شیر محافظت
می‌شده است (همان: ص ۲۰۷-۲۰۸).

شیر غیر از اینکه نگهبان دخمه‌ها و کاخها بوده است، گاهی در تزیینات تخت پادشاهان

نیز دیده می شود:

همان پایه تخت بر پشت شیر تو گویی که زنده است غرد دلیر
(ف ۲۱۸/۶۹)

در اطراف تخت فریدون دو شیر زرین هست و در میان هدایایی که فریدون به فغفور می دهد هم تختی از بیجاده است بر پشت شیری زرین نهاده شده که هر ساعت یکبار از جای می جهد و نعره می زند و از دهان بخور بیرون می دهد (گ ۷۴/۲۹۶ و ۷۶-۱۰۵/۳۷۳).

در سال ۱۹۳۹ م/۱۳۱۸ ه.ش. پیرامون قزوین دو آوند یکی سیمین و دیگری سیمین با روکش طلا پیدا شد. آوند سیمین پادشاه ساسانی را نشان می دهد که تاجی بر سر دارد و نگهبانانش دو شیرند که هر کدام، یک دست خود را بالا آورده اند (بختورتاش، ۱۳۸۳: ص ۳۲۳). در جنوب شرقی اوراسیا جانورانی با سر شیر یا عقاب از ذخایر گرانبهای طلای سبیری و تبت مراقبت می کردند (رایس، ۱۳۷۰: ص ۱۴۸-۱۴۹).

۹. شیر و نجوم

کاربرد شیر در نجوم و طالع بینی از بنمایه های مطرح درباره این جانور است. چنانکه می دانیم برج شیر (اسد) خانه خورشید، است و این مضمونی است که ادیبان و شاعران فارسی زبان، آن را با تعبیر گوناگونی چون آفتاب شیرسوار، خورشید شیرگیر، شیر آتشین مخلب و شیر فلک به کار برده اند (ر.ک: مصفا، ۱۳۸۱: ۴۶۰-۴۶۱). در شاهنامه در مواردی به این امر اشاره شده است؛ مانند

چو خورشید برزد سر از برج شیر سپهر اندر آورد شب را به زیر
فربرز با طوس نوذر دمان به نزدیک شاه آمدند آن زمان
(ش ۵۸۷-۵۸۶/۴۶۲/۲)

در گذشته، طالع و آینده را بر اساس بروج و حرکات آنها تعیین می کردند. برج شیر یکی از بروج پرکاربرد در منظومه های حماسی است که در چند مورد برای پیش بینی آینده به کار رفته است.

آن گاه که شاپور ذوالاكتاف تصمیم می گیرد ناشناس به روم برود از منجمی درباره سفرش می پرسد و منجم به برج اسد می نگرد تا دریابد آینده این سفر چیست (ش ۱۲۸-۱۲۶/۳۰۰/۶).

ستاره بخت اسکندر شیر است و در زمان او، کودکی با سر شیر متولد می شود و منجمان

از آن چنین استنتاج می‌کنند که به زودی مرگ اسکندر فرامی‌رسد:

تو بر اختر شیر زادی نخست بر موبدان و ردان شد درست
سر کودک مرده بینی چو شیر بگردد سر پادشاهیت زیر
(ش ۱۷۵۸-۱۷۵۷/۱۱۹/۶)

در روایات عامیانه نیز داستانی مشابه درباره اسکندر بیان کرده‌اند (طوسی، ۱۳۸۲: ۴۲۱). در کوشنامه درباره تولد فریدون آمده است که طالع او برج اسد و طالع دشمن او برج زحل و این نشان بزرگی و خوبی فریدون است (کو ۳۷۰-۴۲۰/۸/۳۷۱ به بعد). در زمان فریدون، جهن برزین تختی برای شاه می‌سازد که آن‌گاه که خورشید در برج شیر قرار می‌گیرد، پشت تخت به آن است (ش ۳۵۹۲/۲۷۷/۸-۳۵۹۶)^{۱۹}.

نتیجه

شیر در اساطیر و حماسه‌های ایرانی موجودی است با دو کارکرد مقدس و اهریمنی. تقدس آن از آنجا معلوم می‌شود که در پرچمها و کتیبه‌های کهن ایرانی، نقش شیر یافت می‌شود و گاه نیز مجسمه‌ها و پیکره‌های شیر به شاهان و پهلوانان اهدا می‌شده است؛ حتی در برخی منظومه‌های حماسی آیین شیرپرستی بازتاب یافته‌است؛ اما موضوع اهریمنی بودن شیر از آنجاست که با اژدها یکسان و هم‌ردیف انگاشته شده‌است و از سویی دیگر برخی پهلوانان شیراوژنی کرده‌اند. شیر به عنوان سپاهی در میان لشکریان ایران و نیز در استقبال از پهلوانان در میان لشکریان شاهی که به استقبال پهلوان رفته‌اند حضور دارد. استفاده از نقوش شیر بر سلاح پهلوانان موجب رعب در دل دشمنان می‌شده‌است و گاهی هم چنان به‌نظر می‌رسد که پوست شیر نوعی لباس رزم پهلوانان به‌شمار می‌آمده و در حکم رویین تنی عمل کرده‌است. پیکرینگی شیر هم در حماسه‌های ایرانی کاربرد فراوان یافته و استفاده از صورت نجومی شیر، تنها در شاهنامه و کوشنامه به‌کار رفته‌است.

پی‌نوشت

۱. رستم غیر از خانهای که در شاهنامه داشته در منظومه جهانگیرنامه هم دارای چند خان بوده‌است.
۲. منظومه‌های حماسی که نکته یا اشاره‌ای درباره شیر در بر داشته و ابیاتی از آنها مورد استناد قرار گرفته است به صورت اختصاری و بدین شرح نشان داده شده است: بانوگشسپ‌نامه (ب گ)، برزنامه (ب)، بهمن‌نامه (بهمن)، جهانگیرنامه (ج)، شاهنامه فردوسی (ش)، شهریارنامه (شه)،

فرامرزنانه تصحیح دکتر سرمدی (ف)، فرامرزنانه سروده خسرو کی کاووس (فخ)، کوشنامه (کو) و گرشاسپ‌نامه (گ). شماره صفحات و ابیات نیز با ممیز از هم جدا شده که عدد سمت راست ممیز، نشانه صفحه و اعداد سمت چپ، شماره بیت است. در مورد شاهنامه فردوسی، شماره جلد نیز پیش از شماره صفحه آورده شده است.

۳. مطابق فرامرزنانه خسرو کی کاووس، فرامرز چون پدرش رستم، خانهایی را پشت سر می‌گذارد و در مواردی با شیر هم مبارزه می‌کند.

۴. توت‌م انواعی دارد؛ همچون توت‌م قبیله که از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد. توت‌م مخصوص یک جنس، یعنی توت‌م متعلق به تمامی افراد از یک قبیله که هم جنس - زن یا مرد - هستند. سایر افراد قبیله که از جنس دیگرند در این توت‌م شریک نیستند. سومین نوع توت‌م؛ توت‌م فردی است که متعلق به یک شخص است و به اعقاب او انتقال می‌یابد (فروید، ۱۳۴۹: ۱۴۱).

5. Aias

6. Zeus

۷. کلمه «خایه» در بیت مورد نظر، احتمالاً «خانه» باید باشد؛ زیرا برای کمان اصطلاح خانه به کار می‌رود: «کمان‌خانه: جایی که کمان را در آن گذارند» (رک: دهخدا، «کمان»).

8. Ravana

9. asurastra

۱۰. برای دیگر کاربردهای چرم شیر، رک: (ش ۲۱۵۴/۲۳۶/۳-۲۱۵۵؛ ب ۲۳۵/۱۱، ۳۵۰۹/۱۵۶، س ۱۳/۳۲۵، ۲/۳۶۰، ۴/۵۱۹؛ شه ۸-۷/۱۴۶).

۱۱. برخی دیگر از پیکرینگی‌های شیر چنین است:

از نقوش مورد توجه ایرانیان تصویر شیر بالدار با سر شاه است که نمونه آن را در تالار صد ستون تخت جمشید می‌توان دید (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۴۵-۱۴۶). در بخشی از منظره جنگ روی پرده‌ای که از تپه شماره پنج پازیریک یافت شده است مردی را می‌بینیم که نیم آن انسان و نیم دیگر شیر است. روی بدن شیرمانند او که به رنگ آبی کم‌رنگ است، گل‌های قهوه‌ای کشیده‌اند. مرد بر پاهای خود که مانند پاهای شیر است و چنگال‌های بزرگی دارد، ایستاده است (رایس، ۱۳۷۰: ۱۶۴-۱۶۵). یکی از تزیینات حیاط بزرگ کاخ شوش شکل حیوانی است با بدن شیر و سر انسان با بال‌های افراشته و تاج خدایان که به عقیده مردم آن زمان خصوصاً مصریان ارواح خبیثه و اهریمنان را از خانه شاهنشاه دور می‌کرده است (اقتداری، ۱۳۵۴، ج ۱: ۶۴-۶۵). در روایات عامه گفته‌اند که در ترکستان بیابانی است خشک و در آن کوهی بلند. در هر وقتی شخصی ظاهر می‌شود ابلق، سیاه و سپید مانند گاو میش، دندان‌های دراز مانند خوک و چنگ شیر دارد؛ بر سر کوه می‌آید و آوازی سر می‌دهد که همه حیوانات جمع می‌شوند و ایشان را از چشمه‌ای که او می‌داند آب می‌دهد؛ سپس ناپدید می‌شود (طوسی، ۱۳۸۲: ۴۱۹). در اساطیر یونان از موجودی خیالی به نام شیمِر (Chimere) سخن گفته‌اند که به گفته هومر، تخمه آسمانی داشت و حیوانی بود با سر شیر و پیکر ماده بز و دم مار که از دهانش آتش زبانه می‌کشید. بلروفون به اشاره خدایان آن را کشت (بورخس، ۱۳۷۳: ۱۴۰).

12. Sphinx

- 13. Renenet
- 14. Taueret
- 15. Bast
- 16. Sakhmet
- 17. Amemait
- 18. Bushmen

۱۹. درباره شیر بنمایه‌هایی هست که چون برخی از آنها در منظومه‌ها نیامده است، در ادامه بحث به آنها اشاره می‌شود:

* شیر و آیین مهر

در آیین مهرپرستی، مرتبه چهارم از مراتب هفتگانه مرتبه شیر است. به گفته پورفیر «موقع تشرّف به آیین [میترا] به قصد تغسیل و

به جای آب، غسل بر روی دستان شیر می‌ریزند و این نکته حاکی است که دست شیر باید پاکیزه از هرگونه پلیدی و شرّ و جنایت باشد؛ طهارتی که در شأن رهرو متشرّف است. دست او را با غسل می‌شویند چون آتش که عنصری است پاک‌کننده، دشمن آب هم هست. بر همین منوال زبان شیر را با غسل می‌شویند و بدین طریق آن را از هرگونه گناه مبری می‌کنند» (ورمازون، ۱۳۷۲: ۱۷۷). در آیین میتراپی زروان را به شکل انسان-هیولایی تصویر کرده‌اند که سر شیر دارد. نقوش متفاوت بر بدن و اطرافش بیانگر وظایف و سرشت گوناگون اوست. بالهایش بیان تیزپروازی اوست. ماری که اطراف بدنش پیچیده است، مسیر خورشید و خسوف و کسوف را می‌نماید. نقش دوازده برج و نماد فصلها که بر بدنش نقش بسته، نشان‌دهنده حوادث آسمانی و زمینی است که گذر سال و ماه را می‌گوید (کومن، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

* مرکب ایزدان و گردونه مهر

در دوران باستان ایزدان دارای گردونه و گردونه‌کش مخصوص بوده‌اند. در متون اوستایی به تفصیل از ایزدان ایران باستان و گردونه آنها که با اسب کشیده می‌شد، سخن به میان آمده است؛ اما درباره دیگر جانوران، چنین بحثی را به این گستردگی مطرح نکرده‌اند. فقط در اساطیر آمده است که شیر مرکب الهه زمین است (گرتروود، ۱۳۷۰: ۷۵-۷۷). از سومریان مهری استوانه‌ای به دست آمده است که خدای رعد و برق را سوار بر عرابه‌ای نشان می‌دهد که چهار شیر بالدار آن را می‌کشند. (اقتداری، ۱۳۵۴، ج ۲: ۸۸۵). برخی نقوش برجسته‌ها نیز مهر را سوار بر اسبی نشان می‌دهد که به شکار می‌رود و مار و شیری او را همراهی می‌کنند (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

* نبرد شاه و شیر

در سنگ نوشته داریوش هخامنشی، تصویر جنگ میان شیر با شاه هخامنشی نقش شده است. در این تصویر شیر به صورت اهریمنی نمایان شده و اهورامزدا همراه شاه است (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۷۹). روی مهر داریوش بزرگ نیز تصویری از نبرد شاه با شیر وجود دارد. در نقش برجسته شهر شاپور کازرون، پیکره بهرام در حال نبرد با شیر نشان داده شده است. در بشقاب سیمینی از عهد ساسانی، یزدگرد دوم با تیر و کمان شیری را کشته، و در حال کشتن شیر دیگری است. (بختورتاش، ۱۳۸۳: ۳۰۶، ۳۱۸-)

۳۱۹). نبرد میان شاه و شیر نمی‌تواند نماد پیروزی خوبی بر بدی باشد. این نبرد بیشتر بیانگر اسطوره دیرین درباره قدرت خورشیدی است. (دوشن گیمن، ۱۳۷۵: ۲۱۴ و ۲۱۵).

* طلسم شیر

استفاده از جانوران به عنوان طلسم، بنمایه‌ای است که در دوران باستان اهمیت بسیار داشته است. در روایات عامیانه گاه به عنوان طلسم از شیر استفاده می‌کرده‌اند. در طومار جامع نَقْلان آمده است که برزو برای نجات بهروز شاه و بانوگشسب که در غار فریدون اسیرند از طلسم‌های گوناگون می‌گذرد. یکی از این طلسم‌ها شیری سنگی است که بر بالای کوه است و مدام در حرکت است (افشاری و مداینی، ۱۳۷۷: ۳۷۲).

* کودک و شیر

گرچه رابطه کودک و تغذیه و پرورش آن با شیر جانوران، بنمایه‌ای مهم و مکرر است در منظومه‌های حماسی به رابطه شیر با کودک اشاره‌ای نیست. تنها در روایات عامیانه نمونه‌ای از آن را می‌توان دید. در یکی از طومارها درباره سهراب آمده است: پس از اینکه افراسیاب از توگد سهراب - فرزند رستم - با خبر می‌گردد، راهی سمندگان می‌شود. تهمینه همراه سهراب می‌گریزد. در مسیر تعقیب و گریز، تهمینه خود و نوزاد را به دریا می‌افکند. پس از اینکه مادر و کودک از دریا نجات می‌یابند در حالی که کودک گرسنه است، شیری به سوی آنها می‌آید و تهمینه به دنبال آن به راه می‌افتد. پس از مدتی راه‌پیمایی نره شیر به جفت خود می‌رسد و سهراب را زیر پستان ماده‌اش می‌گذارد و به این ترتیب سهراب شش ماه از شیر تغذیه می‌کند (صدافت‌نژاد، ۱۳۷۴: ۲۵۱).

* شیر و خشکسالی

رابطه شیر و قحطی بنمایه‌ای است که در منظومه‌های حماسی ایران نیامده است اما در حماسه معروف ارمنی - ساسونتنسی داویت - وجود دارد. در اساطیر مضمون اژدها و آب بسیار مطرح شده است. در این بنمایه اژدها راه آبها را سد می‌کند و با این کار موجب خشکسالی می‌شود اما پهلوان با کشتن آن، راه آب را می‌گشاید. در حماسه ارمنی، شیری سر راه حمل غله از حلب و شام به ساسون را می‌گیرد و کسی جرأت حمل غله را ندارد و مهر، فرزند ساناسار به جنگ شیر می‌رود و او را می‌کشد و لقب مهر شیرافکن می‌گیرد (نوری‌زاده، ۱۳۷۶: ۳۸۹ و ۳۹۰).

هم‌چنین در اساطیر و روایات عامیانه بارها به مضمون اژدها و نابودکنندگی آن اشاره کرده‌اند. در روایتی عامیانه اژدها جای خود را به شیر می‌دهد. مردم از دست شیری به امان آمده‌اند که اگر بلند صحبت کنند شیر سر می‌رسد و گاو دهقان را می‌خورد. اما جهان تیغ، قهرمان داستان، شیر را رام می‌کند و به جای گاو از آن برای شخم‌زدن زمین استفاده می‌نماید (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸، ج ۳: ۲۸۹ تا ۲۹۹).

* رقص شیر

رقص شیر یا شیشیمای Shishimai در ژاپن در ماه ژانویه و مقابل معابد شیتو شروع می‌شود. در طول مسیر، رقصندگان صورتکی به شکل شیر بر چهره دارند و یکی از آنها کله شیر به رنگ سرخ

پوشیده است. این شیر، علامت دور راندن شیاطین و سعادت و سلامت برای خانواده و روستا است (فضایلی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۱ و ۲۲).

* ازدواج با شیر

در روایات عامه به ازدواج ماده شیر با آدم اشاره شده است. در افسانه پسر هیزم شکن، هیزم شکن برای اینکه شیر او را نخورد، حاضر به ازدواج با او می‌شود. پس از نه ماه و نه روز، شیر پسری می‌زاید و اسمش را شیرعلی می‌گذارد (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸، ج ۲: ۲۴۱ تا ۲۴۹).

* شیر در باور مردم

در باور و اعتقاد مردمان، شیر سمبل آتش، ابهت، پارسایی، پرتو خورشید، تابستان و... است. این حیوان در باورهای قومی و اساطیری نشان باروری زمین است (گرترو، ۱۳۷۰: ۷۵ تا ۷۷). مردم بر این باورند که دیدن شیر در خواب به معنای پادشاه غضب‌کننده و ظالم ستمگر است که دوست و دشمن از او ایمن نیست. گاهی هم دلالت بر مرگ دارد (الدّمیری، ۱۴۱۵/۱۹۹۴، ج ۱: ۲۲ و ۲۳). دیگر باور این است که شیر از آتش می‌ترسد (همان). به این موضوع -ترسیدن شیر از آتش- در خان اول رستم در جهانگیرنامه اشاره شده است (ج ۶/۸۶۲-۸۶۴). می‌گویند خواب دیدن شیر نر، نشان احترام بسیار برای خواب بیننده است. شیر ماده خوشبختی برای خانواده به همراه دارد و برای افراد مجرد رمز ازدواج است. اگر شیر در قفس باشد، نشانه پیروزی بر دشمنان و مخالفان است (وارینگ، ۱۳۷۱: ۲۶۸).

منابع

۱. آلبری، سی. آر. سی؛ *زبور مانوی*؛ ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۵.
۲. اسدی طوسی؛ *گرشاسب‌نامه*؛ به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی؛ با ویراستاری پرویز یغمایی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۲.
۳. افشاری، مهران و مدائینی، مهدی؛ *هفت لشکر (طومار جامع تالان)*؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۷.
۴. اقتداری، احمد؛ *دیوار شهریاران*؛ تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۴.
۵. ایرانشاه‌بن ابی‌الخیر؛ *بهمن‌نامه*، ویراسته رحیم عفیفی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
۶.؛ *کوش‌نامه*؛ به کوشش جلال متینی؛ تهران: علمی، ۱۳۷۷.
۷. *بانوگشسپ‌نامه*؛ مؤلف ناشناس؛ مقدمه و تصحیح و توضیح روح‌انگیز کراچی؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.
۸. بختورتاش، نصرت‌الله؛ *درفش ایران از باستان تا امروز (تاریخ پرچم ایران)*؛ تهران: بهجت، ۱۳۸۳.
۹. برن، لوسیا و دیگران؛ *جهان اسطوره‌ها*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۳.



۱۰. بورخس، خورخه لوئیس؛ کتاب موجودات خیالی؛ ترجمه احمد اخوت؛ تهران: آرست، ۱۳۷۳.
۱۱. پور داوود، ابراهیم؛ زین/بزار؛ بی جا: بی نا، بی تا.
۱۲. خالقی مطلق، جلال؛ «ببریان»، در: گل رنج های کهن؛ به کوشش علی دهباشی؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲، ص ۲۷۵ تا ۳۴۲.
۱۳. خسرو کی کاووس؛ فرامرزننامه؛ به اهتمام رستم پسر بهرام تفتی؛ تصحیح میترا مهرآبادی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۶.
۱۴. خواجوی کرمانی؛ سام نامه؛ تصحیح میترا مهرآبادی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۶.
۱۵. دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام؛ درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان؛ تهران: کلهر، ۱۳۸۵.
۱۶. درویشیان، علی اشرف و خندان، رضا؛ فرهنگ افسانه های مردم ایران؛ ج ۱. چ دوم؛ تهران: کتاب و فرهنگ، ۱۳۷۹ (چاپ اول ۱۳۷۷).
۱۷. -----؛ فرهنگ افسانه های مردم ایران؛ ج ۲. تهران: کتاب و فرهنگ، ۱۳۷۸.
۱۸. الدّمیری، کمال الدّین محمد؛ حیوة الحیوان الکبری؛ ۲ جلد، بیروت: دارالکتب العلمیّه، ۱۴۱۵ه.ق.
۱۹. دوشن گیم، ژاک؛ دین ایران باستان؛ ترجمه رؤیا منجم؛ تهران: فکر روز، ۱۳۷۵.
۲۰. دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.
۲۱. رایس، تامارا تالبوت؛ سکاها؛ ترجمه رقیّه بهزادی؛ تهران: یزدان، ۱۳۷۰.
۲۲. رستگار فسایی، منصور؛ اژدها در اساطیر ایران؛ تهران: توس، ۱۳۶۵.
۲۳. -----؛ پیکرگردانی در اساطیر؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳.
۲۴. سرکاراتی، بهمن؛ «سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هند و اروپایی»، در: سایه های شکار شده؛ تهران: طهوری، ۱۳۸۵، ص ۳۶۳ تا ۳۹۰.
۲۵. شوالیه، ژان و گربران، آلن؛ فرهنگ نمادها؛ ۴ جلد؛ ترجمه سودابه فضایی؛ تهران: جیحون، ۱۳۸۵.
۲۶. صداقت نژاد، جمشید؛ طومار کهن شاهنامه فردوسی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۴.
۲۷. طوسی، محمد بن محمود؛ عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات؛ به اهتمام منوچهر ستوده؛ چ دوم؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

۲۸. عبداللّهی، منیژه؛ *فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی*؛ جلد ۲؛ تهران: پژوهنده، ۱۳۸۱.
۲۹. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ ۸ جلد؛ به کوشش جلال خالقی مطلق؛ تهران: مرکز دائرة-المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
۳۰. *فرامرزننامه*؛ مؤلف ناشناس؛ به اهتمام مجید سرمدی؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۲.
۳۱. فروید، زیگموند؛ *توتم و تابو*؛ ترجمه محمد علی خنجی؛ تهران: طهوری، ۱۳۴۹.
۳۲. فضایی، سودابه؛ *فرهنگ غرایب*؛ ۲ جلد؛ تهران: افکار، ۱۳۸۴.
۳۳. قبادی، حسینعلی؛ *آیین آینه (سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی)*؛ با همکاری محمد بیرانوندی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۶.
۳۴. قلی‌زاده، خسرو؛ *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه متون پهلوی*؛ تهران: کتاب پارسه، ۱۳۸۷.
۳۵. کوسج، شمس الدین محمد؛ *برزونامه* [بخش کهن]؛ مقدمه و تحقیق و تصحیح اکبر نحوی؛ تهران: میراث مکتوب، ۱۳۸۷.
۳۶. کومن، فرانتس؛ *آیین پر رمز و راز میتراپی*؛ ترجمه و پژوهش هاشم رضی؛ تهران: بهجت، ۱۳۷۹.
۳۷. گرترو، جابز؛ *سمبل‌ها (کتاب اول جانوران)*؛ ترجمه محمدرضا بقاپور؛ تهران: مترجم، ۱۳۷۰.
۳۸. ماح، قاسم؛ *جهانگیرنامه*؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و دانشگاه مک‌گیل، ۱۳۸۰.
۳۹. مختاری غزنوی؛ *شهریارنامه*؛ به کوشش و اهتمام غلامحسین بیگدلی؛ تهران: پیک فرهنگ، ۱۳۷۷.
۴۰. مستوفی، فرخ؛ ادیب‌زاده، حسن؛ اسماعیل‌پور، مهینز؛ «جانورشناسی فارسی»؛ در: *فرهنگ‌نامه ادب فارسی*؛ جلد ۲، به سرپرستی حسن انوشه؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶؛ ۴۱۸ تا ۴۶۳.
۴۱. مصفا، ابوالفضل؛ *فرهنگ اصطلاحات نجومی*؛ چ سوم؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.
۴۲. نوری‌زاده، احمد؛ *تاریخ و فرهنگ ارمنستان*؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۶.
۴۳. وارنر، رکس؛ *دانشنامه اساطیر جهان*؛ برگردان ابوالقاسم اسماعیل‌پور؛ چ دوم؛ تهران: اسطوره، ۱۳۸۶.

-
۴۴. وارینگ، فلیپ؛ **فرهنگ خرافات**؛ ترجمه و گردآوری احمد حجاران؛ تهران: مترجم، ۱۳۷۱.
۴۵. ورمازن، مارتین؛ **آئین میترا**؛ ترجمه بزرگ نادرزاده؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۲.
۴۶. ویو، ژ؛ **اساطیر مصر**؛ ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور؛ تهران: کاروان، ۱۳۸۱.
۴۷. هال، جیمز؛ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**؛ ترجمه رقیه بهزادی؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.

تحلیل آماری بازتاب عناصر طبیعت (گیاهان و جانوران) در اشعار عنصری و مقایسه آن با اشعار منوچهری

دکتر محمد فولادی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

دکتر منصور ابراهیمی

دانشیار دانشگاه قم (گروه زیست شناسی)

چکیده

در این مقاله عناصر طبیعت در اشعار دو تن از شاعران مهم سبک خراسانی، عنصری بلخی و منوچهری دامغانی بررسی شده است. برای این کار ابتدا این عناصر در اشعار عنصری، براساس ده مدخل و با تاکید بر عنصر گیاهان و جانوران، تعریف، و براساس نرم افزار آماری spss استخراج و تحلیل آماری، و سپس این عناصر با اشعار منوچهری مقایسه شده است. نتایج بررسی نشان می‌دهد که تقریباً در همه ابیات منوچهری و عمده ابیات عنصری دست کم یکی از عناصر طبیعت هست و این امر اهتمام ویژه این شاعران را به طبیعت و محیط زیست نشان می‌دهد. گلها و گیاهان و پرندگان و جانوران نیز بازتاب گسترده‌ای در شعر این شاعران دارد. در میان پرندگان، بلبل در شعر هر دو شاعر بسامد بیشتری دارد ولی پرندگان در شعر منوچهری از تنوع بیشتری برخوردار است. در میان حیوانات اهلی نیز اسب و پیل و شتر و در میان حیوانات غیر اهلی شیر، بیشترین کاربرد را دارد که در متن مقاله به تحلیل این کاربردها پرداخته شده است. **کلیدواژه‌ها:** شعر فارسی کلاسیک، سبک خراسانی، شعر عنصری بلخی، شعر منوچهری دامغانی، عناصر طبیعت در اشعار فارسی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۲۴

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۱۴

۱. مقدمه

ایرانیان از دیرباز به طبیعت علاقه داشته‌اند و بزرگترین عید باستانی ایران عید نوروز نیز با عناصر زیست محیطی و طبیعت گره خورده است. ایرانیان حتی در زمان هخامنشیان، باغها و پردیسهایی به نام «پئیری دئزه» داشته‌اند و این موضوع در نوشته‌های گزنفل در کورش‌نامه نمایان است به گونه‌ای که لیزاندر نیز از باغ کورش در سارد بازدید کرده است و توصیفی اعجاب‌آمیز از آن دارد. هم‌چنین توصیف «لردکرزن» از باغهای شیراز نیز بیانگر توجه ایرانیان به مظاهر طبیعت است. (رنگچی، ۱۳۷۳: ص ۲۸ و بیست و دو). در دیگر کشورها نیز عناصر طبیعی، اهمیت خاصی دارد؛ مثلاً ژاپنی‌ها و چینی‌ها به گل عشق می‌ورزند و هر سال عیدی به نام عید گل برپا می‌کنند و نزد یونانیها نیز درخت زیتون مظهر صلح و صفا است. هم‌چنین در یونان، فلورا، الهه گل و بهار و رب‌النوع نشاط و زندگی و زنده دلی در داستانهای اساطیری یونان به‌شمار می‌رفته، و بنا به باور یونانیان این الهه موجب سرسبزی و خرمی دشتها و دمیدن گیاهان و گلها و طراوت باغها و چمنها می‌شده است. هم‌چنین هر درخت را فرشته‌ای به نام «هامادرایاد» نگهداری می‌کند. که در داخل آن درخت پنهان است (پیشین: ص هفت).

در باورها و عقاید دینی جهان نیز توجه به مظاهر طبیعت قابل توجه است. در اسلام به بهره‌گیری از طبیعت و سبزه سفارش شده است. در قرآن به برخی از عناصر زیست محیطی مانند زیتون، طین، سوگند خورده، و به برخی دیگر نیز اشاره شده است؛ مانند کوه طور، نمل (مورچه)، نخل و عنب (انگور)، نحل (زنبور عسل) و دیگر مظاهر طبیعت. پیروان آیین مسیح (ع) نیز در شب یلدا به درخت کریسمس توجه ویژه‌ای دارند (پیشین: هفت). در باورهای دینی ایران باستان نیز برخی مظاهر طبیعت مانند آتش مقدس شمرده می‌شود و برخی گیاهان مانند هوم و مهر گیاه نیز جنبه تقدس داشته است. موبدان و مغان زردتشی عصاره و شربت این گیاه را سحرگاهان می‌نوشتند و سپس به خواندن کتاب مقدس اوستا می‌پرداخته‌اند. در آتشکده‌ها درخت انار کاشته می‌شده است (فره‌وشی، ۱۳۸۳: ۳۵ و ۳۶). سرو کاشمر دست‌نشانده زردشت است. زردشت خود از حامیان جدی حقوق حیوانات بوده است و آیین قربانی کردن گاو و گوسفند در مقابل خدایان، که پیش از او در آیین مهری بسیار مرسوم بود، توسط او منع شده است (همان، ص ۳۵ و ۸۴ و نیز: رنگچی: شش). برخی حیوانات مانند شیر نیز در آیین مهری، مورد توجه خاص بوده؛ زیرا شیر نمادی از نیروی آناهیتا، فرشته باروری و آب بوده است و

در پرستشگاه‌های ناهید عموماً چند شیر نگاهداری می‌شده و در بسیاری از بخشهای سرزمین ایران، تندیسهای شیر فراوان بوده و هنوز هست (فره‌وشی، ۱۳۸۳: ۵۴ و ۵۵). در ادبیات پیش از اسلام نیز شعری به زبان پارتی یا پهلوی اشکانی سروده شده که منظومه‌ای است مفاخره‌آمیز میان بز و نخل که هر یک فواید خود را برای دیگری بیان می‌کنند که در این مناظره نیز دو طرف از عناصر زیست‌محیطی است. (تفضلی، ۱۳۸۳: ۲۵۶).

۲. نگاهی گذرا به سیر بازتاب طبیعت و عناصر آن در شعر فارسی از آغاز تاکنون

ادبیات و شعر عموماً و فارسی بویژه از همان آغاز با محیط‌زیست و عناصر طبیعت مانند گلها و گیاهان و پرندگان و جانوران و آب و باران و سایر عناصر در ارتباط بوده و عمده‌اجزای تشکیل‌دهنده خیال شاعرانه از طبیعت اطراف شاعر گرفته شده و قوانین طبیعت با نگاه هنرمندانه شاعر کشف و بیان می‌شده است. به گفته الیزابت درو: «شعری که از طبیعت سخن بگوید در همه اعصار مورد نظر شاعران بوده، اگرچه نوع آن به اختلاف ذوق هر دوره و حساسیت شاعران متفاوت بوده است» (شفیعی، ۱۳۸۰: ص ۳۱۸). حتی در شعرهایی با مضمونهای غنایی و عاشقانه، تصاویری که برای چهره معشوق انتخاب می‌شود، برگرفته از عناصر طبیعت مانند مورد و بید و سرو و میوه‌هایی مانند سیب و بهی است (شفیعی، ۱۳۷۲: ص ۳۱۰ و ۳۱۱). نخستین شعرهای فارسی که بایدادیش سبک خراسانی نیز همراه است با عناصر طبیعت رابطه نزدیکی دارد و این دوره شعری را از آغاز پیدایش تا پایان قرن پنجم هجری باید شعر طبیعت خواند؛ زیرا با اینکه طبیعت، همیشه از عناصر اولیه شعر در هر زمان و مکانی است و هیچ‌گاه شعر را از طبیعت به معنی وسیع کلمه نمی‌توان جدا کرد، شاعران فارسی در این دوره، آفاقی و برون‌گرا و عینیت‌گرا بوده‌اند و به طبیعت و مظاهر آن آفاقی می‌نگریستند نه انفسی و شاعران مانند نقاشی دقیق همت خود را مصروف نسخه‌برداری از طبیعت می‌کردند (همان: ۳۱۷). تصاویر شعر سبک خراسانی، موجودات خارجی و واقعیات حسی را تجسم می‌بخشد و عقل به آسانی آن را درک می‌کند. دو طرف تصویر از امور حسی گرفته شده و براساس رابطه قیاس، شباهت، ملازمت، مقابله، تقارن و تضاد با هم پیوند می‌خورند (فتوحی، ۱۳۸۶: ص ۶۳). در شعر قرن ششم، تجربه‌های شعری خیالی‌تر می‌شود و بتدریج با ظهور تشبیه‌های عقلی و خیالی و استفاده فراوان شاعرانی چون خاقانی و

نظامی از استعاره، ساختار تصاویر پیچیده‌تر، و همین عامل باعث دشواری و پیچیدگی شعر آنان نیز می‌شود. دوره بعدی همراه است با ظهور شعر عرفانی و شاعرانی چون سنایی و عطار و مولوی. تصاویر شعری به وسیله این شاعران به ماورای واقعیت و عوالم روحانی و متافیزیکی می‌پردازد و تصاویر، وظیفه بیان عوالم روحی عمیق شاعر را ایفا می‌کند. با ظهور این نوع شعر در کنار صنایعی دیگر، صنایعی همچون حس‌آمیزی، تمثیلهای رمزی و نمادها و سمبلها گسترش می‌یابد و زبان شعر را رازناک و پیچیده می‌کند. در سبک دوره بعد یعنی سبک هندی، شعر با تصاویر تو در تو و نازک خیالی‌های فراوان همراه و به پیچیدگی زبان منجر می‌گردد؛ ولی این پیچیدگی از نوع شعر عرفانی نیست؛ زیرا در شعر عرفانی پیچیدگی به دلیل عمق اندیشگی و بیان مفاهیم ماورا طبیعی است، ولی در شعر این سبک، پیچیدگی تصاویر بیشتر به دلیل مسائل بلاغی است و تصاویر پارادوکسی و تراکم استعاره و تشبیه به ایجاد تصاویر دور از ذهن منجر می‌شود. در دوره مشروطه و در سبک بازگشت، تصاویر نیز مانند سایر عناصر شعری، تکراری و فاقد نوآوری و ارزش هنری است. در شعر دوره معاصر به دلیل تغییر وضعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و آشنایی با ادبیات مغرب زمین و ترجمه آثاری از آن دیار، گرایشهای جدیدی در زمینه تصویر پدید آمد و شاعران تحت تأثیر مکاتب ادبی اروپا مانند رمانتیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم و سورریالیسم، افقهای تازه‌ای را بر روی تصاویر شعری گشودند. شاعران این دوره از نماد، تمثیل رمزی، تشبیهات خیالی، حس‌آمیزی، پارادوکس و تلمیحات اساطیری در خلق تصاویر بهره گرفته‌اند (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۷ و ۶۳ و ۳۷۱؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۶).

۳. سبک خراسانی، منوچهری، عنصری بلخی و طبیعت

از جمله شاعران مهم سبک خراسانی که به طبیعت پرداخته و به شاعر طبیعت معروف شده‌اند، منوچهری دامغانی شاعر قرن پنجم هجری است (وفات: ۴۳۲ ه. ق). (صفا، ۱۳۸۱: ۵۸۰). اهمیت منوچهری در این موضوع تا حدی است که با گذشت قرنهای متمادی از زندگی او، هنوز بزرگترین شاعر طبیعت‌گرا و طبیعت سرای شعر فارسی به شمار می‌رود و به عنوان شاعر چیره‌دست طبیعت لقب گرفته است. در دیوان هیچ شاعری این همه گل لطیف و پرنده نغمه سرا نام برده نشده است (دبیرسیاقی ۱۳۷۴: ۱۲ و یوسفی، ۱۳۶۹: ۶۲). ویژگی دیگر در سبک منوچهری، جلوه‌گری طرب و شادی

مخصوص در شعر اوست؛ در تمام دیوانش یک لفظ اندوهگین و یک عبارت غمناک نیست؛ شادمانی و بهجتی که از طبع او فرو می‌چکد، باعث شده است برخلاف فرخی، شادی حال را با غم احتمالی فردا تباہ نسازد، گرچه نغمه طرب‌انگیز او را، مرگ نابهنگام در جوانی ناتمام می‌گذارد (زرین کوب ۱۳۷۶: ۶۸ و دبیر سیاقی: ۱۳۷۴: ۱۲).

پرسشی که مطرح است و در همین جا باید بدان پرداخت این است که خاستگاه تصاویر شعری او از کجاست و با زیستگاه او چه تناسبی دارد. برای پاسخ بدین پرسش باید به سیر زندگی او دقت کرد. دوره زندگی منوچهری را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: ۱- زندگی در زادگاه خود: دامغان و تجربه شبهای صاف و پرستاره کویر و زنگ کاروانهایی که از ری و بغداد به قصد خراسان می‌رفتند. این خاطرات در شعر او در توصیف کاروان و شتر، شب و ستاره و بیابان نمود می‌یابد. به گفته زرین کوب: «آنچه در توصیف بیابانهای خشک و گرم در برخی قصاید دیده می‌شود، آفریده وهم و پندار نیست. شاید در آن توصیفهای تقلیدی از شاعران عرب را در نظر داشته اما رنگ و گونه محلی در آنها بارز است. این دشتها و بیابانهای سخت و هولناکی که وصف می‌کند، گاه موی بر اندام انسان راست می‌کند؛ بسا که در اطراف کومش و دامغان رهگذار شاعر بوده است و بارها رنج و سختی جان او را به لب آورده است... خاطره اقامت در ری و کناره‌های دریای آبسکون نیز در توصیفهایی که از زیباییهای البرز و دامنه‌های سرسبز و شاداب شمال آن کرده است، انعکاس دارد (زرین کوب، ۱۳۷۶: ۶۰). ۲- زندگی در گرگان و طبرستان: این دوره عشق به طبیعت را در منوچهری افزون می‌کند و در تصویر آفرینی طبیعت در شعر او بسیار مؤثر است. ۳- ورود به دربار مسعود و شهر غزنین: با توجه به اینکه از سویی مسعود برخلاف پدر، بسیار شعر دوست بود و از سوی دیگر دربار غزنین در این زمان فر و شکوه گذشته را از دست داده، و آن دلاوریهای آشکار و پرسروصدا جای خود را به توطئه‌های خاموش و پنهانی داده بود به جای پرخاشجوییها و بلند پروازیهای جهانگیرانه، نوشخواریها و عشرتجوییهای پنهانی جریان داشت. از این رو شاعران به سیاست کمتر علاقه می‌ورزیدند و منوچهری جوان نیز کمتر وارد دسته‌بندیهای دربار می‌شد و شاعر طرب، شراب و طبیعت بود. در این وجدان آرام و عشرتجوی، عشق به زندگی از هر عشق دیگر قویتر بود و این عشق در سراسر اشعار او موج می‌زند. این موضوع از توصیف گلها و مرغها و میوه‌ها در شعر او محسوس است (زرین کوب، ۱۳۷۶: ۵۶ تا ۶۰ و امامی، ۱۳۷۹: ۵ و ۶).

همان‌گونه که گذشت، او با سلطان مسعود معاصر بوده است و مسلماً قبل از سال ۴۲۶ که مسعود به گرگان و طبرستان بیاید به خدمت او پیوسته؛ به مدح او اشتغال ورزیده است (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۱۳۵-۱۳۴). منوچهری لقب خود را پس از ورود به دربار فلک المعالی منوچهر بن قابوس بن وشمگیر زیاری از پادشاهان گرگان و طبرستان کسب کرد. او پس از مرگ فلک المعالی به ری رفت و در آنجا در دستگاه خواجه طاهر دبیر از خاصان دستگاه سلطان مسعود راه یافت. به گفته فروزانفر هنگامی که مسعود در سال ۴۲۰ به ری رفت، منوچهری را به دربار خود فرا خواند و پس از آن به دربار سلطان مسعود راه یافت و در سایه عنایت‌های او در غزنه، ساز و تاجمل فراوان یافت.

از دیگر شاعران نامی سبک خراسانی، ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی، سرآمد سخنوران پارسی در دربار سلطان محمود غزنوی و سپس سلطان مسعود است. او نیز مانند منوچهری و دیگر شاعران این سبک در وصف طبیعت اشعار نغزی دارد. منوچهری‌دامغانی در قصیده معروف خود (لغز شمع) درباره او این‌گونه سروده است:

اوستاد / اوستادان زمانه عنصری عنصرش بی‌عیب و دل بی‌غش و دینش بی‌فتن

او در شهر بلخ متولد شده، آن‌گونه که ازقراین و شواهد برمی‌آید خاندان عنصری از تمکن و تنعم برخوردار بوده‌اند، به شعر و ادب بسیار علاقه‌مند بوده است. وفات او نیز در ۴۳۱ اتفاق افتاده است (صفا، ۱۳۸۱: ص ۵۵۹).

عنصری در آغاز سلطنت محمود توسط برادرش امیر نصر بن ناصرالدین به دربار وارد شد و مرتبه بلند یافت؛ در مجلس سلطان محمود، منصب ندیمی و شاعری داشت و در سفر در زمره ملتزمان رکاب بود و در فتوحات هندوستان، بدره‌ها و برده‌های فراوان یافت و ملک‌الشعرا لقب یافت و فتوحات سلطان محمود را در هند و ترکستان و خراسان و ری منظوم ساخت (فروزانفر، ۱۳۸۰: ۱۱۷). عنصری حدود ۴۰ قصیده در مدح محمود و دو قصیده در مدح مسعود دارد (عنصری، ۱۳۶۳: بیست‌وسه). همان‌گونه که از احوال زندگی او پیداست، علاوه بر تجربیات و مشاهداتی که در زادگاه خود، بلخ، داشته است به همراه ممدوح خود به دیگر شهرها و کشورها نیز سفر کرده و با دیدن مناظر و رخدادهای گوناگون، تجربه‌های بسیار و گوناگونی برای توصیف و تصویر آفرینی در شعر به دست آورده و آنها را در قصاید خود بازتاب داده است.

۴. پیشینه تحقیق

گرچه به دلیل اهمیت و جایگاه این دو شاعر در ادب فارسی و تصویر پردازی طبیعت در اشعار آنان از دیر باز به این شاعران توجه شده است و به تناسب موضوع بدان پرداخته‌اند به این شیوه و به شکل، بررسی دقیق و جزئی و بررسی آماری عناصر طبیعت، پیش از این بررسی نشده است. از جمله مهمترین بررسی‌هایی که در این باره شده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: شفیعی کدکنی در کتاب صورخیال، زرین‌کوب در کاروان حله، دبیرسیاکی در مقدمه دیوان منوچهری و عنصری و گزیده اشعار منوچهری، فروزانفر در سخن و سخنوران، صفا در تاریخ ادبیات، امامی در مقدمه گزینش و شرح اشعار، فتوحی در بلاغت تصویر، یوسفی در چشمه روشن، شمیس‌ا در سبک‌شناسی و محبوب در سبک خراسانی در شعر فارسی، عربی نژاد در تصویر طبیعت در دیوان شاعر ساحر منوچهری، شیخ‌لو در وصف طبیعت در سبک خراسانی، جلالی در توصیف شب و روز در اشعار منوچهری؛ اما همان‌گونه که مشاهده می‌شود بررسی‌ها بیشتر با نگاه کلی، و آمار و تحلیل آماری بدین شیوه ارائه نشده است. باید یادآور شد که نگارندگان این مقاله، بررسی آماری عناصر طبیعت در اشعار منوچهری را در مقاله دیگری بررسی کرده‌اند (فولادی، ۲۰۰۹: ص ۱۳۹-۱۳۲). با توجه به مطالب یاد شده در این مقاله در پی آن هستیم که بازتاب عناصر طبیعت و زیست محیطی را با محور پرندگان و جانوران، در شعر یکی از شاعران برجسته این دوره و سبک خراسانی، یعنی عنصری بلخی بررسی، و آن‌گاه آن را با اشعار منوچهری دامغانی مقایسه کنیم که او نیز از مهمترین شاعران طبیعت‌گراست.

۵. روش کار

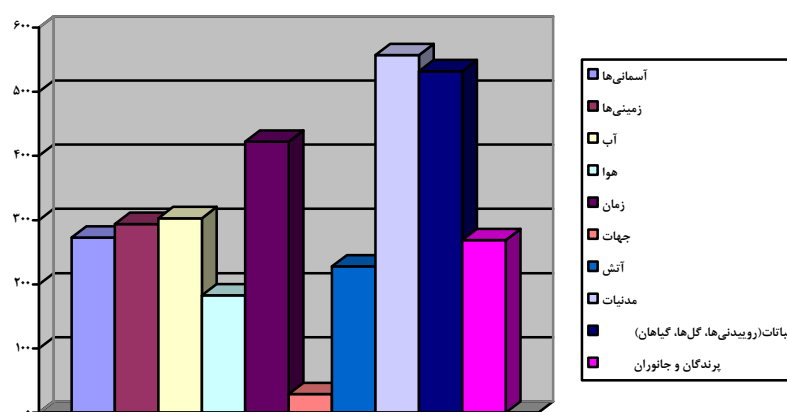
در ابتدا ده مدخل اصلی شامل آسمانی‌ها، زمینی‌ها، آب، جهات اربعه، هوا، زمان، آتش، رویدنی‌ها، جانوران و مدنیات تعیین، و در هر مدخل عناصر مربوط به محیط‌زیست مشخص شد. (نمودار شماره ۱). از دیوان اشعار به‌جا مانده از عنصری، تمام اشعاری که دارای حداقل یکی از عناصر طبیعت بود، فیش برداری شد. در مرحله بعد یک بانک اطلاعاتی کامپیوتری^۱ طراحی، و هر فیش (شامل یک بیت شعر) براساس مدخل اصلی و مدخل‌های فرعی زیست‌محیطی تعیین شده وارد بانک اطلاعاتی گردید. از آنجا که عناصر زیست‌محیطی در شعر عنصری بسیار زیاد بود در بیشتر فیشهای ورودی بیش از یک عنصر زیست محیطی انتخاب شده است.

در مرحله بعد با جستجو در بانک اطلاعاتی ابتدا مدخلهای اصلی و سپس تمام مدخلهای فرعی از نظر تعداد مشخص، و نتایج آنها استخراج گردید. در مرحله بعد با استفاده از نرم افزار آماری SPSS نسبت به تحلیل آماری داده‌ها با استفاده از آزمونهای آماری همچون Anova اقدام شد. نتایج، دسته‌بندی، و به صورت جدول و نمودار ارائه شد.

۶. نتایج اولیه بررسی آماری

در این بخش تنها به ارائه گزارش آماری عناصر طبیعت، و در بخش بعدی به تحلیل آماری آن پرداخته می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلی از ۳۳۳۵ بیت شعر عنصری، ۲۲۴۹ بیت (۶۷٪) دارای حداقل یکی از عناصر زیست محیطی مورد مطالعه در این تحقیق بوده است. البته با توجه به اینکه در برخی ابیات بیش از یک مورد یافت شده و مجموع یافته‌ها به ۳۰۹۰ مورد می‌رسد به طور نسبی ۹۲٪ خواهد شد. یافته‌های عناصر زیست محیطی در ده مدخل اصلی در اشعار عنصری بدین گونه است: آسمانی‌ها (۲۷۳ مورد)، زمینی‌ها (۲۹۴)، آب (۳۰۳)، هوا (۱۸۳)، زمان (۴۲۲)، جهات (۲۹)، آتش (۲۲۸)، مدنیت (۵۵۷)، نباتات (رویدنی‌ها، گل‌ها و گیاهان) ۵۳۲، و پرندگان و جانوران (۲۶۹).

نمودار شماره ۱: (ده مدخل اصلی عناصر طبیعت براساس دیوان عنصری)



یافته‌ها بیانگر این است که در مدخل آسمانی‌ها از مجموع ۲۷۳ مورد، بیشترین و کمترین عناصر زیست محیطی به ترتیب با ۱۲۶ مورد به صور فلکی و ۱۷ مورد به نزولات آسمانی اختصاص دارد در حالی که ۶۲ مورد به بارش و موضوعهای وابسته و ۷۸ مورد به آسمان و تعبیرات آن اختصاص داشته است. در مدخل زمینی‌ها از مجموع ۲۹۴ عناصر زیست محیطی، بیشترین و کمترین به ترتیب با ۱۰۲ و ۱ مورد به معدنیات و انواع سنگها و زلزله و موضوعات وابسته اختصاص دارد و مابین آنها به ترتیب کوه و موضوعات وابسته (۶۹)، زمین و تعبیرات آن (۶۷). و بیابان و موضوعهای وابسته (۴۹) قرار می‌گیرد.

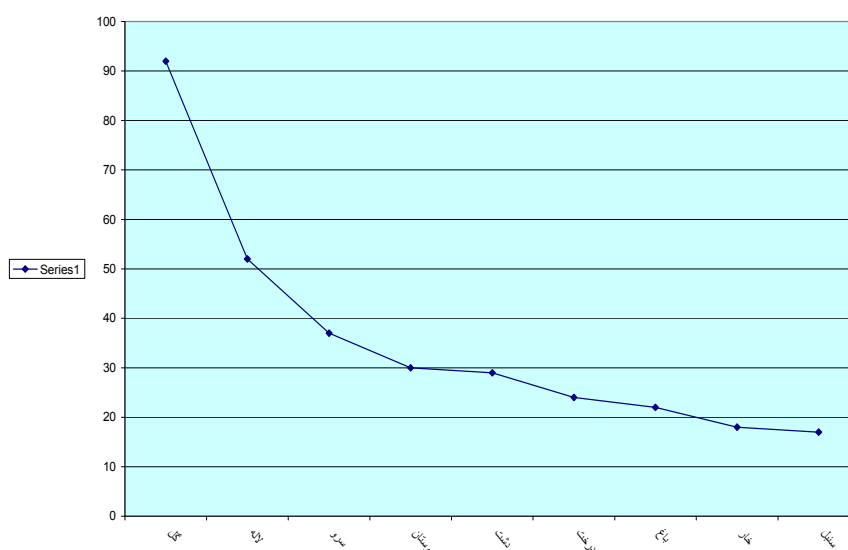
در مدخل آب از مجموع ۳۰۳ مورد به ترتیب ۱۹۹ مورد به آب و تعبیرات وابسته، مکانهای جوشش و روان شدن آب (۲۲)، دریا و موضوعات وابسته (۶۹)، و ریزآبه‌ها (قطره، شبنم، ژاله) (۱۳) و خشکیهای وابسته به دریا مانند ساحل، جزیره و... در مرحله بعدی قرار دارد.

در مدخل هوا از مجموع ۱۸۳ مورد، (۱۶۱) به هوا و تعبیرات آن (۱۹) به حالات هوا و نهایتاً (۳) به انواع بادهای تعلق دارد. در مدخل زمان در مجموع (۴۲۲) مورد کاربرد داشته است که زمان و تقسیمات کلی مانند دهر، زمان، زمانه، سال با ۱۶۲ مورد، زمان و تقسیمات جزوی مانند صبح، ظهر، شب و روز با ۱۳۶ مورد، فصلها و ماهها با ۱۰۳ مورد و جشنها و عیدها با ۱۳ مورد در مدخل زمان قرار می‌گیرد. در مدخل جهات در مجموع ۲۹ مورد بوده است که مغرب ۱ مورد و مشرق ۱۵، شمال ۲، باختر ۳، خاور ۴، و شرق ۳ مورد قرار دارد. در مدخل آتش در مجموع ۲۲۸ مورد کاربرد وجود داشته که آتش و تعبیرات آن ۱۸۰، جلوه‌های آتش ۳۴، مواد سوختنی ۹ و ریز آتشنا ۳ مورد بوده است. در مدخل مدنیات در مجموع ۵۵۷ مورد بوده است. بیشترین و کمترین به ترتیب با ۱۸۵ و ۲ مورد به ابزار پرستش و لوازم آرایش تعلق دارد و مابین آنها به ترتیب آلات و ابزار جنگ (۱۱۳)، خوشبوکننده‌ها (۱۰۰)، مکانها (۴۴)، ابزار حمل و نقل (۲۶)، رنگها (۲۲)، زیورآلات (۱۹)، خوراکیها (۱۵)، آلات کتابت (۱۰)، پوشیدنیها (۹)، پرده‌ها و الحان موسیقی (۳) قرار می‌گیرد.

در قسمت گلها و گیاهان در مجموع (۵۳۲) مورد از عناصر زیست محیطی به کار رفته است که واژه گل با (۹۲ مورد) و بوستان با بسامد (۳۰ مورد) بیشترین موارد استفاده شده را به خود اختصاص می‌دهد و سپس در مراتب بعدی، راغ و صحرا و

دشت ۳۴ درخت و شجر و جنگل ۲۴ و باغ (۲۲)، چمن ۳، واژه گیا (گیاه) (۱۱ مورد) به کار رفته است. هم‌چنین اجزا و متعلقات گل و گیاه با مجموع (۳۲) مورد کاربرد: برگ با (۱۶) مورد) و تخم ۵ مورد در مرتبه بعدی قرار دارد و سایر اجزا با بسامد کم در مرتبه بعد است. بعد از میان انواع گل، گل لاله و گونه‌های آن مانند لاله نعمان، لاله خودرو و غیره از بیشترین بسامد (حدود ۵۲ مورد) برخوردار بوده است. پس از آن، ارغوان ۱۵ زعفران ۱۶ نرگس ۱۱ بنفشه ۱۱ نیلوفر ۹ شمشاد ۹ گلنار ۳ ریحان ۳ سوری ۳ و موارد دیگر با کاربرد کم در مرتبه بعدی است. در بخش مربوط به درختان و درختچه‌ها در مجموع (۱۰۰) مورد مشاهده شد که کلمه درخت به شکل مطلق ۲۴ مورد و درختان خاص به ترتیب سرو و انواع آن (۳۷ مورد) بیشترین تعداد مورد اشاره را دارد و سپس شمشاد ۹ و عرعر ۸ و صنوبر ۵ و نار ۵ و چنار ۳ و بید ۲ و موارد دیگر با ۱ مورد در ادامه قرار می‌گیرد.

نمودار شماره: ۲ (گل و گیاه در اشعار عنصری)

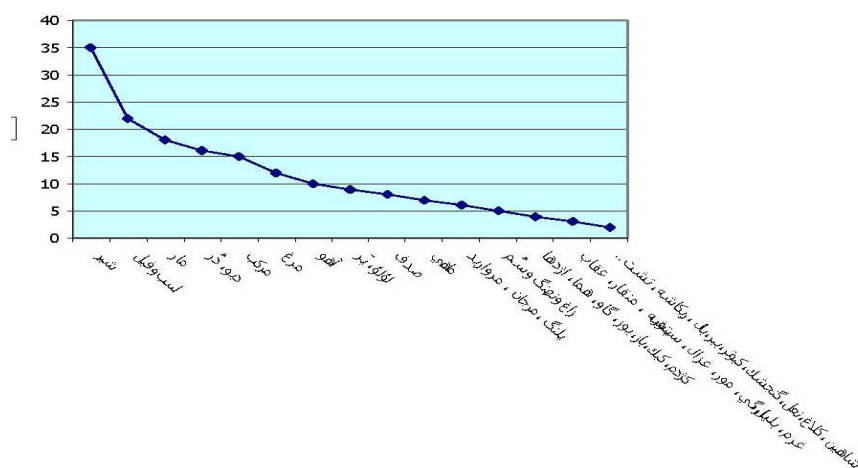


در بخش پرندگان و جانوران نیز مجموعاً (۲۶۹ مورد) به عناصر زیست محیطی اشاره شده و در بخش تعبیر کلی مجموعاً (۲۳ مورد) بوده است که بیشترین اشاره به مرکب و ستور و حیوانات به شکل عام (۱۵ مورد) و سپس کلمه پرنده (مرغ و طایر) بوده

(۱۲ مورد) و پرندگان و حیوانات اسطوره‌ای نیز (۲۱ مورد) اشاره شده است: دیو (۱۶) سیمرغ و عنقا (۲) اژدها (۴) و سیمرغ ۱. در مورد اجزا و متعلقات پرندگان و جانوران مجموعاً (۲۱ مورد) و بیشترین بسامد به پر و بال (۹ مورد) بوده و کمترین مورد مربوط به کوهان (۱ مورد) بوده است. در میان پرندگان، کلمه مرغ به شکل مطلق و به معنی پرنده و نیز لفظ پرنده (۱۲) بار بیشترین تعداد را دارا بوده است. پس از آن زاغ و کلاغ (۷) و کبک، باز و هما هر یک (۴) بار، و سپس بلبل و عقاب (۳ بار) و شاهین، گنجشک، کبوتر، حمام، کرکس و واشه هر یک (۱) بار بیان شده است.

حیوانات اهلی در مجموع (۸۶) بار به کار رفته است که تعابیر عام آن مانند مرکب و ستور (۲۰) بار، اسب و مترادفات آن مانند فرس، شب‌دیز، بادپا، سمند، ابلق و ادهم (۳۴) بار و سپس پیل (فیل) (۲۲) بار، گاو و گوساله (۵)، اشتر و استر هر یک (۲) و سایر حیوانات با بسامد کم یک مورد در مراتب دیگر است. حیوانات غیراهلی نیز با مجموع (۱۲ مورد)، شیر و مترادفات آن مانند هزیر و ضرغام با (۴۰) مورد بیشترین و سپس مار (۱۸) ماهی (۸)، پلنگ (۶)، نهنگ (۵)، یوز (۴)، غم (۳) ببر، گرگ، ریکاشه (خارپشت) هر یک (۲) و سایر حیوانات مانند رنگ (بزکوهی)، سمور، گوزن و غیره هریک با (۱) مورد در مراتب بعدی است.

مواردی که در این مقاله به عنوان ملحقات به جانداران یاد شده، در (۱۶) و مروارید (۶) و لؤلؤ (۹) و مرجان (۶) و صدف (۸) که در مجموع (۴۵) مورد یافت شده است. نمودار شماره ۳: (پرندگان و جانوران در اشعار عنصری)



در بررسی آماری این یافته‌ها مشخص شد که بین ده مدخل اصلی از نظر آماری، تفاوت معنی‌داری ($p < 0.05$) هست و همین تفاوت معنی‌دار بین اجزای هر مدخل نیز مشاهده می‌شود که در پی در بخش گیاهان و جانوران، این موضوع بررسی خواهد شد.

۷. بحث و بررسی تحلیلی مهمترین نتایج

همان‌گونه که پیش از این بیان شد، منوچهری و عنصری از شاعران دوره غزنوی هستند. شاعران در این دوره به طبیعت نگاه ویژه‌ای دارند. یکی از مهمترین ویژگیهای شعر این دوره، خلق تصاویر بدیع و صورخیال با الهام‌گیری از طبیعت اطراف است. علاوه بر آن روحیه شادباشی و دم غنیمت شماری باعث حاکم بودن شادی و پناه بردن به دامن طبیعت و بهره‌مندی از مظاهر زیبای طبیعی است که این موضوع در شعر شاعران این دوره بازتاب و نمود زیادی داشته است و در تصاویر شاعرانه و مضامین شعری منوچهری و عنصری از عناصر طبیعت مانند انواع گل و گیاه، پرندگان و حیوانات اهلی و غیر اهلی ساخته می‌شود. عناصر طبیعی در شعر آنان نقش فعال و زنده‌ای دارند و باعث تحرک و پویایی در شعر می‌شود

نتایج این بررسی نشان داد که تقریباً در عمده ابیات منوچهری و عنصری حداقل یکی از عناصر زیست‌محیطی وجود دارد. البته توجه منوچهری به این موضوع بیشتر است. این امر اهتمام ویژه این شاعران را به طبیعت و محیط زیست نشان می‌دهد. بیشترین عناصر زیست‌محیطی شعر منوچهری و نیز عنصری به مدخل مدنیات مربوط است که نشان‌دهنده توجه هر دو شاعر به محیط اطراف و نیز زندگی مرفه و پر از نشاط هر دو شاعر و بهره‌مندی از صله‌های دربار محمود و مسعود است. پس از آن بیشترین توجه به گلها و گیاهان شده است و حکایت از آشنایی این شاعران با گل و گیاه و درخت، و نشان از علاقه و انس آنان با طبیعت دارد که پیش ازین بدان اشاره شد. نتایج این مطالعه هم‌چنین نشان می‌دهد که عنصری نیز مانند منوچهری و البته نه به اندازه او (عنصری ۵۳۲ و منوچهری ۷۹۹ مورد)، با گلها و گیاهان عصر خویش و حتی با اجزا و متعلقات آنها آشنا بوده است.

منوچهری در این مورد بیشتر از عنصری به انواع و گلهای خاص توجه کرده، و عنصری بیشتر به تعبیر عام مانند بوستان و گلستان و دشت و راغ توجه کرده است. همان‌گونه که پژوهندگان اشعار منوچهری نیز اشاره کرده‌اند: در دیوان هیچ شاعری

_____تحلیل آماری بازتاب عناصر طبیعت (گیاهان و جانوران) در اشعار...

مانند منوچهری، این همه گل لطیف و پرنده نغمه سرا نام برده نشده است (دبیرسیاقی ۱۳۷۴: ۱۲ و یوسفی، ۱۳۶۹: ۶۲). با توجه به جایگاه گل لاله در ادبیات فارسی، که مظهر آزادگی، شادی و جام به دست بودن، طرف تشبیه قرار گرفتن برای رخسار یار، داغداری و ایثار و شهادت است، دور از انتظار نیست که در دیوان شاعری، که مظهر شادمانی و بهجت است (زرین کوب ۱۳۷۶: ۶۸ و دبیر سیاقی: ۱۳۷۴: ۱۲)، بیشترین نوع گل به کار رفته، گل لاله و اقسام آن همچون لاله نعمان، لاله خودرو و غیره باشد؛ برای نمونه به چند مورد اشاره می شود:

بشکفت لاله چو عقیقین پیاله ها وانگه پیاله ها همه آکنده مشک و بان
(منوچهری، ص: ۱۸۴)
تا بوستان بسان بهشت ارم شود صحرا زعکس لاله چو بیت الحرم شود
(همان، ۱۸۴)

لاله خود روی شد چون روی بت رویان بدیع

سنبل اندر پیش لاله چون سر زلف دراز

(همان، ۵۵)

لاله تو گویی چو طفلکی است دهن باز لبش عقیقین و قعر کامش اسود
(همان، ۲۲)

در بررسیها مشخص شد که در بخش گلها و گیاهان و رویدنیها، منوچهری، هم به تعبیرات و ترکیبات عامّ مانند بوستان، گلستان، باغ، مرغزار، گلشن، روضه و مانند آن توجه دارد و هم به نام عمومی گل و گلاب و امثال آن می پردازد و در تصاویر شعری خود از آنها بهره مند می شود. کاربرد درخت و مترادفات آن نسبت به گل کاربرد کمتری دارد و این امر زیبایی و جلوه گری و تنوع و رنگارنگی گلها نسبت به درختان را می رساند. هم چنین کاربرد کم گیا (گیاه) قابل توجه است (عنصری ۱۱ و منوچهری ۷ مورد) و دلیل آن این است که گیا در این دوره نه به معنی مطلق رویدنیها بلکه بیشتر به معنی علف هرز است. گلهای خاصّ در شعر منوچهری و صور خیال او، جایگاه ویژه ای دارد که هم به جهت رنگ و بوی خاصّ و نیز زیبایی و جلوه ها و نمادهای شعری می توانسته است نظر شاعر را جلب کند و باعث خلق تصاویر زیبا و بدیع گردد و حتّی در خدمت مدیحه و قصیده پردازی و خلق مضامین مناسب در قصاید باشد. عنصری در این موضوع بیشتر از تعبیر عام مانند بوستان و باغ و دشت استفاده کرده، و کمتر به گلهای خاص توجه داشته است؛ نمونه:

تو ابر رحمتی ای شاه زآسمان هنر
همی بباری بر بوستان و شورستان
(عنصری، ص: ۲۴۰)
آب داده بوستانی سبز چون مینا به رنگ
زخم اوهمرنگ آتش بشکفاند ارغوان
(همان، ص: ۲۴۸)

از میان درختان و درختچه‌ها، منوچهری به درخت انگور (رز، تاک) و استعارات مربوط به آن بیشترین توجه را داشته است؛ دلیل آن را در درجه نخست باید در اندیشه شاد و فرحناک منوچهری و سرودن مسمطات خمیه جستجو کرد (یوسفی، ۱۳۶۹: ۶۲ و زرین کوب ۱۳۷۶: ۶۸) و سپس آن را از ویژگیهای سبک شاعری این دوره یعنی سبک خراسانی دانست؛ همچنین این دوره تاریخی به دوره‌های آغازین اسلامی تعلق دارد و هنوز باورها و فرهنگ و جشنهای ایران پیش از اسلام و نمودهای آیین زردشتی رواج دارد و نیز دلیل آن را باید در روحیه شادباشی و شادنوشی در شعر این دوره که بازمانده و ادامه شعر عهد سامانی است جستجو کرد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۶ و ۶۷)؛ نمونه:

سوی رز باید رفتن به صبح
خویشتن کردن مستان و خراب
(منوچهری، ص: ۷)
از دانه انگور بسازید حنوطم
وز برگ رز سبز، ردا و کفن من
(همان، ص: ۷۸)

پس از انگور و تاک، درخت سرو و انواع آن در اشعار منوچهری، بیشترین کاربرد را دارد. عنصری برخلاف منوچهری بیشترین کاربرد را در زمینه درختان، به سرو اختصاص داده است و معلوم می شود آن روحیه شاد و با طراوت منوچهری که در مسمطات او کاملاً نمود دارد، در عنصری نبوده است. کاربرد زیاد درخت سرو به دلیل زیبایی، سرسبزی، راستقامتی آن است؛ ازین روی شاعران در توصیف قامت معشوق از درخت سرو استفاده کرده‌اند (ر.ک: پیوست ۱)؛ نمونه:

چون بنگری به طولش سرو و چنار باشد
گر سرو را زگوهر بر سر شعار باشد
(منوچهری: ۱۹)

بود سرو در باغ و دارد بت من
همی برسر سرو باغی انیقا

(همان، ص: ۶)

ز روی وز بالا و زلف و لبش
خجل شد گل و سرو و مشک و شکر

(عنصری، ص: ۵۱)

ماهی تو اگر بخنددی ماه از ابر
سروی تو اگر ببنددی سرو کمر

(همان، ص: ۳۱۴)

توجه به انواع و اقسام پرندگان و جانوران نیز در شعر هردو شاعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ اما در شعر منوچهری نسبت به عنصری هم از نظر بسامد (عنصری ۲۶۹ و منوچهری ۴۸۸ مورد) و هم از نظر تنوع، منوچهری از جایگاه بالاتری برخوردار است. این موضوع از انس و علاقه بیشتر منوچهری نسبت به عناصر مربوط به طبیعت و بویژه پرندگان و جانوران و نیز گل و گیاه حکایت دارد. علاوه بر آن منوچهری شاعری تیزبین و آفرینشگر در عرصه تشبیه و تصویر است اما عنصری بیشتر مقلد است و چندان به دنبال کشف افقها و تصاویر جدید نیست. از سوی دیگر عنصری بیشتر، یک شاعری مدیحه سراسر است و همه چیز را در خدمت مدح قرار می‌دهد و قصاید او نیز بیشتر روح حماسی دارد؛ به این دلیل است که قصاید او بیشتر مقتضب است و از تشبیه عاری است برخلاف منوچهری که قصایدش تشبیه دارد و آنها نیز عمدتاً با توصیف بهار و مظاهر طبیعی همراه است. منوچهری حتی در قصاید نیز روح حماسی را در اجزای طبیعت و بهار و زمستان و درختان و گلها و پرندگان و ابر و رعد و برق به تصویر می‌کشد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۴؛ شفیعی، ۱۳۷۲: ۴۷۹ و منوچهری، ۱۳۷۰: ۳۹).

در کاربرد نام پرندگان به شکل خاص، بررسیها نشاندهنده توجه ویژه این شاعران به پرندگان است که در این بین بلبل و مترادفات آن مانند زندواف، عندلیب، هزارستان و هزارآوا، بیشترین کاربرد را دارد و دلیل آن سنت شعری فارسی است که بلبل به دلیل نغمه و آهنگ زیبایش مورد توجه قرار می‌گیرد و علاوه بر آن در تغزلات قصاید و نیز غزلیات، عاشق گل است و کاربرد زیاد گل لازمه‌اش، کاربرد فراوان بلبل نیز هست؛ علاوه بر آن شاعر از نوای خوش بلبل برای مدح ممدوح نیز بهره می‌گیرد؛ نمونه:

بلبل چو سبزه دید همه گشته مشکبوی گاهی سرود گوید و گاه شعرخوان

(منوچهری، ص: ۱۸۴)

بلبل گلو گشاده سحرگاه بر درخت گویی ثنای می‌رموید کند همی

(همان، ص: ۱۳۶)

همی نشاط کند بلبل اندر او گویی چغانه دارد درکام و درگلو مزمار

(عنصری، ص: ۱۲۱۴)

بلبل همی سراید چون باربد قالوس وقفل ورومی و جالینوس

(همان، ص: ۳۳۷)

پس از بلبل، پرندگانی مانند کبک، فاخته، قمری، طوطی، ماغ، باز، صلصل، هدهد، کلنگ، زاغ، و درآج در رده بعدی قرار می‌گیرند که هر یک به دلیل صدای خوش آنها،

شکل ظاهری و زیبا، نوع رفتار و حرکت موزون و مناسب آنها و نیز نمادهای خاص که هر یک در فرهنگ و ادب ایران زمین دارند مورد توجه قرار گرفته‌اند (ر.ک: جدول ۲ پیوست).

نکته قابل توجه در این بخش تنوع زیاد پرندگان در شعر منوچهری است که حدود ۵۰ نوع از پرندگان به شکلهای گوناگون موردتوجه قرار گرفته است که از علاقه شاعر به پرندگان و جایگاه خاص پرندگان در تصویرسازی شاعرانه حکایت دارد. اما عنصری همان‌گونه که در بخش گلها و گیاهان نیز گذشت، بیشتر از تعبیر عام مانند مرغ و پرند استفاده، و کمتر به پرندگان خاص توجه کرده است و این نیز از انس کمتر و شناخت کمتر او نسبت به منوچهری با این عناصر زیست‌محیطی ناشی می‌شود.

در میان حیوانات اهلی در شعر هر دو شاعر، اسب و انواع و مترادفات آن مانند گلگون، باره، فرس، رخس، شب‌دیز و براق بیشترین کاربرد را دارد که نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه خاص اسب در زندگی آن دوره است و در شعر شاعران و بویژه در شعر منوچهری نیز بازتاب زیادی دارد؛ نمونه:

اسب و اشتر، زر و سیم و جام و عود و مشک ناب

رام‌گیر و برفشان و بر فراز و سوز و سای

(منوچهری، ص: ۱۰۸)

اسب من در شب دوان همچون سفینه در خلیج

من بر او ثابت چنان چون بادبن اندر اندر سغن

(همان، ص: ۸۳)

سوار ایشان بر پشت اسب چونان بود کجا بروید بر تیغ کوهسار شجر

(عنصری، ص: ۱۳۵)

که رانده بودز شاهان هزارپیل دمان جز او به دشت هزار اسب و دشت سندپور

(همان، ص: ۱۳۹)

پس از اسب، پیل و شتر مورد توجه است که نشان‌دهنده اهمیت و تأثیر این حیوانات در زندگی مردم آن زمان و نیز صبغه و رنگ محلی تصاویر شعری آنان است. علاوه بر آن به دلیل موضوع و مضمون مدح ممدوح و بیان شجاعت و دلیری و جنگاوری ممدوح از این حیوانات و نیز حیوانات غیر اهلی مانند شیر و پلنگ، که بیشترین کاربرد را دارد و به منزله ابزار قدرت و دلاوری بوده، استفاده شده است. جانورانی مانند آهو، باز، یوز، پلنگ و شاهین نیز به دلیل توجه درباریان این دوره به شکار

و صید از جایگاه خاصی برخوردارند.

همچو باز از خراسان آمدی بر پشت پیل
کاحمد مرسل به سوی جنت آمد بر ابراق
(منوچهری، ص: ۶۰)

گور سان و شیر زهره یوز تاز و غرم تک
پیل گام و کرگ سینه رنگ تاز و کرگ پوی
(همان، ص: ۱۴۷)

مبارزانش به نیروی پیل وزهره شیر
به پای آهو و کبرپلنگ و قد چنار
(عنصری، ص: ۷۳)

به رزم رام همی کرد رام شیران را
بگسترید همی حق به تیغ حق گستر
(عنصری، ص: ۱۳۷)

به پای پست کندبرکشیده گردن شیر
به دست رخنه کندلاد آهنین دیوار
(همان، ص: ۱۴۵)

ز تانیسر بت آوردی به اشتر
ز روم اکنون صلیب آور به استر
(همان، ص: ۷۱)

نتیجه

۱. نتایج این بررسی نشان داد که تقریباً در عمده ابیات منوچهری و عنصری حداقل یکی از عناصر زیست محیطی وجود دارد. ۲. بیشترین عناصر زیست محیطی در شعر منوچهری و نیز عنصری به مدخل مدنیات مربوط است که نشاندهنده زندگی مرفه و پر از نشاط هر دو شاعر و بهره‌مندی از صله‌های دربار محمود و مسعود است. ۳. منوچهری بیشتر از عنصری به انواع گلها و گلهای خاص ولی عنصری بیشتر به تعبیر عام مانند بوستان و گلستان و دشت و راغ توجه کرده است. ۴. با توجه به جایگاه گل لاله در ادبیات فارسی، که مظهر آزادگی، شادی و جام به دست بودن، طرف تشبیه قرار گرفتن برای رخسار یار، داغداری و ایثار و شهادت است، بیشترین نوع گل به کار رفته، گل لاله و اقسام آن همچون لاله نعمان، لاله خودرو و غیره است که از اندیشه شادباشی و اغتنام وقت این شاعران ناشی می‌شود. ۵. در بخش گلها و گیاهان و رویدنی‌ها، منوچهری، هم به تعبیرات و ترکیبات عام و هم به نام عمومی گل و گلاب و امثال آن می‌پردازد و هم به انواع گوناگون گلها و درختان و درختچه‌ها؛ گرچه کاربرد درخت و مترادفات آن نسبت به گل، کاربرد کمتری دارد. ۶. گلهای خاص در شعر منوچهری و صور خیال او، جایگاه ویژه‌ای دارد که هم به دلیل زیبایی و جلوه‌ها و

نمادهای شعری می‌توانسته است نظر شاعر را جلب کند و هم در خدمت مدیحه و قصیده‌پردازی و خلق مضامین مناسب در قصاید باشد. عنصری در این موضوع بیشتر از تعبیر عام مانند بوستان و باغ و دشت استفاده، و کمتر به گل‌های خاص توجه کرده است. ۷. از میان درختان و درختچه‌ها، منوچهری به درخت انگور (رز، تاک) و استعارات مربوط به آن بیشترین توجه را دارد و دلیل آن روحیه شاد این شاعر و نیز ویژگی سبکی این دوره یعنی توجه به جشنها و فرهنگ ایران باستان و روحیه شادباشی و شادنوشی است. ۸. پس از انگور و تاک، درخت سرو و انواع آن در اشعار منوچهری، بیشترین کاربرد را دارد. عنصری برخلاف منوچهری بیشترین کاربرد را در زمینه درختان به سرو اختصاص داده است و معلوم می‌شود آن روحیه شاد و با طراوت منوچهری در عنصری نبوده است. کاربرد زیاد درخت سرو به دلیل زیبایی، سرسبزی، راست قامتی آن است؛ ازین روی شاعران در توصیف قامت معشوق از درخت سرو استفاده کرده‌اند. ۹. توجه به انواع و اقسام پرندگان و جانوران نیز در شعر هر دو شاعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ اما در شعر منوچهری نسبت به عنصری هم از نظر بسامد و هم از نظر تنوع از جایگاه بالاتری برخوردار است. ۱۰. در کاربرد نام پرندگان به شکل خاص، بلبل و مترادفات آن مانند زندواف، عندلیب، هزارستان و هزارآوا، بیشترین کاربرد را دارد که به دلیل نغمه و آهنگ زیبایش مورد توجه قرار می‌گیرد. علاوه برآن شاعر از نوای خوش بلبل برای مدح ممدوح نیز بهره می‌گیرد. ۱۱. در میان حیوانات اهلی در شعر هر دو شاعر، اسب و انواع و مترادفات آن مانند گلگون، باره، فرس، رخس و شب‌دیز، دارای بیشترین کاربرد است، که نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه خاص اسب در زندگی آن دوره است. ۱۲. پس از اسب، پیل و شتر مورد توجه بوده که نشان‌دهنده اهمیت و تأثیر این حیوانات در زندگی مردم آن زمان و نیز تناسب آن با موضوع مدح ممدوح و بیان دلیری و جنگاوری ممدوح از این حیوانات و نیز حیوانات غیر اهلی مانند شیر و پلنگ است، که به منزله ابزار قدرت و دلاوری بوده‌اند. ۱۳. جانورانی مانند آهو، باز، یوز، پلنگ و شاهین نیز به دلیل توجه درباریان این دوره به شکار و صید از جایگاه خاصی برخوردارند.

پی‌نوشت

1. SQL & web based

منابع و مأخذ

۱. آموزگار، ژاله، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، سمت، ۱۳۷۴
۲. اصغری لفعجانی، صادق، *مبانی حفاظت محیط زیست در اسلام*، سازمان حفاظت محیط زیست و دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۸
۳. امامی، نصرالله، *فروغ گل*، جامی، ۱۳۷۹
۴. بنسون، جان، *اخلاق محیط زیست (مقدمات و مقالات)*، ترجمه عبدالحسین وهابزاده، مشهد، جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۶
۵. بوتکین، دانیل، و ادوارد کلر، *شناخت محیط زیست*، ترجمه عبدالحسین وهابزاده، مشهد، جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۲
۶. بهار، مهرداد، *پژوهشی در اساطیر ایران*، چ ششم، آگاه، ۱۳۸۶
۷. بی آزار شیرازی، عبدالکریم، *قرآن و طبیعت*، چ دوم، تهران، بعثت، ۱۳۶۱
۸. پورنامداریان، تقی، *خانه ام ابری است*، سروش، ۱۳۷۷
۹. تفضلی، احمد، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، چ چهارم، تهران، سخن، ۱۳۸۳
۱۰. جلالی، مریم، *طبیعت گرایی و توصیف شب و روز در اشعار منوچهری*، پایان نامه دانشگاه آزاد تهران، ۱۳۸۰
۱۱. خراسانی، نعمت الله و اصغر محمدی فاضل، *محیط زیست در تعالیم الهی*، چ دوم، تهران سازمان حفاظت محیط زیست و دفتر نشر، ۱۳۷۸
۱۲. داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ دوم، تهران، مروارید، ۱۳۷۵
۱۳. دبیرسیاقی، محمد، *تصویرها و شادیهها*، سخن، ۱۳۷۴
۱۴. دیوانی، امیر، *قوانین طبیعت*، قم، انتشارات دانشگاه قم، ۱۳۸۲
۱۵. رنگچی، غلامحسین، *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی (تا ابتدای مغول)*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳
۱۶. زرین کوب، عبدالحسین، *باکاروان حله*، علمی، ۱۳۷۶
۱۷. سعیدیان، عبدالحسین، *سرزمین و مردم ایران*، چ دوم، تهران، انتشارات علم و زندگی، ۱۳۸۳
۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، انتشارات آگاه، چ پنجم، ۱۳۷۲
۱۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا، *ادوار شعر فارسی*، سخن، ۱۳۸۰
۲۰. شمیسا، سیروس، *سبک شناسی شعر*، فردوس، ۱۳۷۶



۲۱. شیخلو، سهیلا، *وصف طبیعت در سبک خراسانی*، پایان نامه دانشگاه آزاد تهران.
۲۲. صفا، ذبیح اله، *تاریخ ادبیات ایران*، چ پانزدهم، فردوس، تهران، ۱۳۸۱.
۲۳. عربی نژاد، غلامرضا، *تصویر طبیعت در دیوان شاعر ساحر*، مرشد، ۱۳۸۸.
۲۴. عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد، *دیوان اشعار*، به تصحیح محمد دبیر سیاقی، تهران، چ دوم، انتشارات کتابخانه طهوری، ۱۳۶۳.
۲۵. فتوحی، محمود، *بلاغت تصویر*، سخن، ۱۳۸۶.
۲۶. فروزانفر، بدیع الزمان، *سخن و سخنوران*، چ پنجم، تهران، خوارزمی، ۱۳۸۰.
۲۷. فره‌وشی، بهرام، *جهان فروری*، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
۲۸. کیانی، محمد یوسف، *تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی*، تهران، سمت، ۱۳۷۴.
۲۹. محجوب، محمد جعفر، *سبک خراسانی در شعر فارسی*، فردوسی و جامی
۳۰. مظفریان، ولی الله، *فرهنگ نام‌های گیاهان ایران*، چ چهارم، تهران، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۵.
۳۱. منوچهری دامغانی، احمد بن قوص بن احمد، *دیوان اشعار*، تصحیح محمد دبیر سیاقی، زوار، ۱۳۷۰.
۳۲. مومن، زین العابدین، *تحول شعر فارسی*، کتابخانه طهوری، ۱۳۷۱.
۳۳. یاحقی، محمد جعفر، *فرهنگ اساطیر*، چ دهم تهران، سروش و پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۷۵.
۳۴. یوسفی، غلامحسین، *چشمه روشن*، علمی، ۱۳۶۹.
- 36- Fooladi, Mohammad and Mansour Ebrahimi; *Statistical analysis of environmental elements in Manuchihri poems*, Research Journal of environmental toxicology. 2009,3(3):132-139.

پیوست ۱:

۱. جدول گلها و گیاهان در اشعار عنصری

۹۲	گل
۵۲	لاله
۳۷	سرو
۳۰	بوستان
۲۹	دشت

_____تحلیل آماری بازتاب عناصر طبیعت (گیاهان و جانوران) در اشعار...

۲۴	درخت
۲۲	باغ
۱۸	خار
۱۷	سنبل
۱۶	زعفران و برگ
۱۵	ارغوان
۱۱	نرگس، بنفشه، گیاه
۹	نیلوفر، بیشه، شمشاد
۸	عرعر
۷	چوب و گلستان
۵	تخم، صنوبر، نبات ناز
۴	زریر، عبهر، مرغزار
۳	گلنار، چنار، ریحان، راغ، سوری، چمن
۲	گلزار، بید، معصفر، خرما، خاک، صحرا، هامون، سماروغ، مرزنگوش
۱	خرمن - کاه - مینا - خوید - سیم - چندن - توز - شعیر - سیسنبر - خوشه - نیل - شکوفه - غنچه، کدو - بان - نارنج، گلبرگ - گلبن، نهال - دانه، نی

۲. جدول پرندگان و جانوران در اشعار عنصری

۳۸	شیر
۲۲	اسب و فیل
۱۸	مار
۱۶	دیو، دُر
۱۵	مرکب
۱۲	مرغ
۱۰	آهو
۹	لؤلؤ، پَر
۸	صدف
۷	ماهی

۶	پلنگ ، مرجان ، مروارید
۵	زاغ و نهنگ و سُم
۴	کژدم، کبک، باز، یوز، گاو، هما، اژدها
۳	غرم، بلبل، بارگی، مور، غزال، ستور، پشه ، منقار، عقاب
۲	شاهین ، کلاغ، نعل، گنجشک، کبوتر، ببر، بال ، ریکاشه، تشرت، آستر، گرگ، عاج، پرنده ، خنگ

قید و متمم قیدی

دکتر غلامرضا مستعلی پارسا

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

نسرین سیدزاده*

چکیده

این مقاله بحثی است درباره مقوله زبانی قید با توجه به آرای برخی دستوریان. بدین منظور نخست تعاریف گوناگون در باب قید ارائه، و سپس جامعترین آن آورده شده است؛ آن گاه تفاوت قید و متمم قیدی مورد بررسی قرار گرفته، جایگاه ظهور آن با توجه به ظرفیت افعال نشان داده شده است. پس از بررسی ساختمان قید، اختلاف آرای دستورنویسان درباره حرف ربط یا پیوند بودن برخی از عناصر زبانی از قبیل «در صورتی که، از آنجایی که، اگر و...» مورد بررسی قرار گرفته و با ارائه دلایلی حرف ربط بودن این عناصر رد شده است.

کلیدواژه‌ها: قید در جمله، جمله‌واره قیدی، زبان فارسی، دستور زبان فارسی.

۱۳۳



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۷، شماره ۳۰ و ۲۹، پاییز و زمستان ۱۳۸۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۲۴

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۷

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

مقدمه

اغلب تعاریف مشابهی در کتاب‌های دستور در باب قید ارائه شده است که اغلب آنها جامعیت کافی ندارد. برای ورود به بحث، نخست تعاریف ارائه شده در باب این مقوله زبانی بیان می‌شود. از آنجا که در اغلب کتابها بین قید و گروه قیدی تمایزی قائل نشده‌اند در آغاز تعاریف در کنار هم آمده است.

تعاریف

وحیدیان کامیار در تعریف قید می‌نویسد: «گروه قیدی بخشی از سخن است که فعل به آن نیازمند نیست و به همین دلیل از جمله قابل حذف است؛ گروه قیدی جنبه توضیحی دارد؛ مثال:

علی، ساعت دوازده و نیم برای خوردن ناهار با دوچرخه به خانه آمد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ص ۵۴).

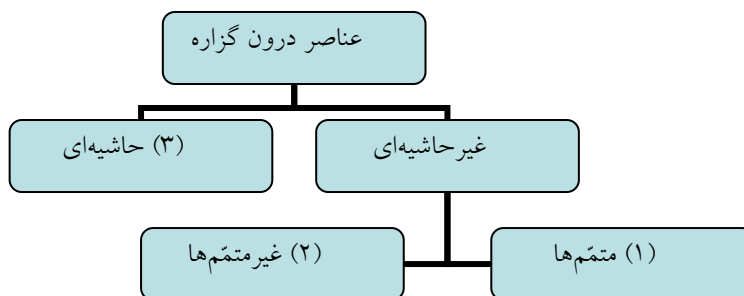
غلامعلی‌زاده نیز در تعریف قید می‌نویسد: «قید آن مقوله واژگانی است که هسته گروه قیدی واقع شود» (غلامعلی‌زاده، ۱۳۸۲: ص ۴۸). وی در ادامه می‌گوید: «گروه قیدی یکی از سازه‌های گروه فعلی و از عناصر گسترش دهنده آن است؛ بنابراین گروه قیدی نقش قید را در جمله ایفا می‌کند (همان، ص ۱۱۴). مشکوه‌الدینی نیز ذیل واژه قید می‌نویسد: «واژه قید، واژه اصلی یا هسته گروه قیدی را تشکیل می‌دهد. به آن واحد دستوری که از یک یا چند واژه تشکیل می‌گردد و واژه اصلی یا هسته آن واژه قید است، «گروه قیدی» گفته می‌شود» (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۶: ص ۲۰۷).

باطنی نیز در تعریف قید می‌نویسد: گروه قیدی فارسی از یک کلمه یا بیشتر ساخته شده است و در ساختمان واحد بالاتر، یعنی بند، جایگاه ادات را اشغال می‌کند؛ مانند کودکی در اثر خوردن قرصهای سمی مادرش مسموم شد (باطنی، ۱۳۸۶: ص ۱۷۱).

مسندالیه ادات مسند فعل اسنادی

محمد راسخ مهند نیز در مقاله خود، که براساس الگوی متیوز نوشته شده است درباره قید می‌نویسد: اگر جمله را به طور سستی به نهاد و گزاره تقسیم کنیم، گزاره می‌تواند علاوه بر فعل عناصر دیگری نیز در خود داشته باشد. از میان این عناصر برخی اسم یا گروه اسمی هستند که فعل بود و نبود آنها را تعیین می‌کند و در شمار موضوعهای^۱ فعل هستند (مانند مفعول صریح و مفعول غیر صریح)؛ اما برخی عناصر

دیگر نیز هستند که اسم یا گروه اسمی نیستند و فعل نیز وجود آنها را تعیین نمی‌کند. این عناصر فعل یا کل جمله را مقید می‌سازند و قید یا گروه قیدی هستند.



مثلاً در جمله «دیروز احمد کتاب را یواشکی برداشت»، کتاب مفعول صریح است که طبق طبقه‌بندی مذکور در طبقه (۱) یعنی گروه متممها قرار می‌گیرد و قید «یواشکی» نیز از عناصر غیر حاشیه‌ای است؛ زیرا نبود آن در جمله باعث ایجاد تمایز معنایی قابل ملاحظه‌ای می‌شود (راسخ مهند، ۱۳۸۲: ص ۱ و ۲).

جلال رحیمیان نیز در مقاله خود در باب قید پس از معرفی عناصر جمله می‌نویسد: برخی از عناصر از نظر ماهیت با عناصر دیگر متفاوتند و به مفاهیمی از قبیل زمان، مکان، چگونگی و چرایی رخداد و امثال آن اشاره دارند که به اینها قید می‌گویند؛ مانند مهدی نامه را با عجله نوشت (رحیمیان، ۱۳۸۵: ص ۱۴۴).

محمد روایی نیز در تعریف قید می‌نویسد: قید کلمه‌ای است که زمان یا مکان یا چگونگی انجام یافتن فعل را بیان کند:

پدرام شب آمد.

پدرام بالا رفت.

پدرام خندان آمد (روایی، ۱۳۸۴: ص ۷۳).

فرشیدود در دستور مفصل خود می‌نویسد: قید کلمه‌ای است که مضمون جمله یا فعل یا صفت یا قید یا گروه وصفی یا قیدی یا فعلی و یا هر کلمه دیگری بجز اسم را مقید کند و چیزی به معنی آن بیفزاید (فرشیدود، ۱۳۸۴: ص ۴۵۹).

مرزبان راد نیز در تعریف قید می‌نویسد: قید کلمه‌ای است که معنی و مفهوم فعل را به مکان، زمان، مقدار، حالت و... محدود و مقید کند؛ مانند البته خداوند شنواست (مرزبان

راد، ۱۳۷۸: ص ۱۱۴).

شریعت نیز در تعریف قید می‌نویسد: قید کلمه یا گروه کلمه‌ها یا جمله‌ای است که فعل یا صفت یا قید دیگر یا جمله‌ای را به چیزی از قبیل زمان، مکان، مقدار، حالت، کیفیت، تأکید و جز آن مقید می‌کند و به طور کلی می‌توان گفت که قید برخلاف صفت به اسم و جانشین اسم چیزی نمی‌افزاید؛ مانند پرویز خیلی خوب است. (که خیلی قید مقدار است برای خوب که صفت پرویز است)^۲ (شریعت، ۱۳۸۴: ص ۲۰۹).

عمده‌ترین مطالب ارائه شده در این هشت تعریف عبارت است از:

- فعل به گروه قیدی نیازمند نیست.
 - گروه قیدی از جمله قابل حذف است.
 - قید از عناصر گسترش دهنده سازه فعلی است.
 - قید زمان، مکان و چگونگی و... انجام دادن فعل را بیان می‌کند.
 - قید کلمه، گروهی از کلمات یا جمله است.
 - جایگاه ادات را در جمله اشغال می‌کند.
 - جزو عناصر حاشیه‌ای کلام است.
 - قید هر گروه و جمله را جز اسم مقید می‌کند.
- همان طور که مطرح شد، اغلب دستوریان قید را از عناصر گسترش دهنده و مقید کننده فعل دانسته، و برخی مانند روایی و مرزبان راد در تعاریف خود از قید بیشتر به بحث معنایی توجه کرده‌اند. در میان تعاریف ارائه شده، تعاریف فرشیدود و شریعت از سایر تعاریف کاملتر است؛ زیرا قید تمامی عناصر جمله و جمله را جز اسم و جانشین آن مقید می‌کند در این میان شریعت به جمله بودن برخی از قیود نیز اشاره می‌کند که البته مثالی در این مورد مطرح نکرده که گویا نظر او همان قیود مووئل است؛ مانند او در هر حالی که می‌خندید، سلام کرد.
- با توجه به تعریفی که در باب قید ارائه شد اکنون به جایگاه ظهور قید در جمله پرداخته می‌شود:

قید و متمم قیدی و جایگاه ظهور آن در جمله

در آغاز برای تعیین جایگاه ظهور قید در جملات به ارائه ساخت انواع جملات با توجه به مسئله «ظرفیت» توجه می‌شود.

جملات در فارسی از عناصری اجباری و اختیاری تشکیل می‌شود که حضور یا عدم حضور این عناصر را در جمله، فعل جمله مشخص می‌کند. سید بهنام علوی مقدم در مقاله خود پس از ارائه نظریات مختلف در باب عناصر سازنده جمله، ظرفیت افعال را چنین تقسیم‌بندی می‌کند:

الف) افعال یک ظرفیتی

۱. فعل ناگذر یا لازم: علی خوابید، گل شکفت.
۲. فعلهای اسنادی: علی خوب است، حسین بیمار است.
۳. فعلهای مجهول: علی کشته شد، ماشین پنجر شد.
۴. فعلهای مرکب انضمامی: علی غذا خورد.

ب) افعال دو ظرفیتی

۱. فعلهای گذرا به مفعول: علی غذا خورد.
۲. فعلهای گذرا به متمم: علی به پدرش می‌نازد.

ج) افعال سه ظرفیتی

۱. فعلهای گذرا به مفعول و متمم: علی کتاب را به من داد.
۲. فعلهای گذرا به متمم و مسند: علی به پدر پهلوان گفت.
۳. فعلهای گذرا به مفعول و مسند: مردم او را پدر می‌خوانند (علوی مقدم، ۱۳۸۲: ص ۵).

همان طور که از این الگوها معلوم می‌شود، عنصر قید برای تحقق جملات ضروری نیست.

برخی از دلایلی که نشان‌دهنده اختیاری بودن مقوله زبانی قید است، عبارت است از:

۱. قید با انواع افعال (یک ظرفیتی تا سه ظرفیتی) می‌تواند در جمله ظهور پیدا کند؛ مانند

علی خوابید _____ علی به آرامی خوابید.
 حسین بیمار است _____ حسین بشدت بیمار است.
 علی غذا خورد _____ علی به تندی غذا را خورد.
 علی به پدرش می‌نازد _____ خوشبختانه، علی به پدرش می‌نازد.
 علی کتاب را به من داد _____ علی کتاب جالبی را به من داد.
 علی به پدرش پهلوان گفت _____ علی با افتخار به پدرش پهلوان گفت.

همچنین قیود اختیاری همراه هر فعلی می‌تواند در جمله ظاهر شود و آوردن این قیدها اجباری نیست.

من دیروز به خانه رفتم

به راحتی می‌توان قیود دیگری را جایگزین این قیدها کرد؛ مانند

من بسرعت به خانه رفتم.

من با ناراحتی به خانه رفتم.

اما در همین مثال «به خانه» متمم قیدی است؛ زیرا حذف آن از جمله باعث ایجاد ابهام می‌شود و در صورت حذف آن از جمله حتی اگر جمله غیر دستوری نشود، فعل جمله بر حذف آن دلالت می‌کند؛ مانند من رفتم من به خانه رفتم.

در ضمن متممهای قیدی را با هر فعلی نمی‌توان به کار برد؛ اما قیود دیگر بر راحتی با افعال گوناگون همراه می‌شود؛ مانند

من به خانه رفتم.

(؟) من به خانه گفتم.

(؟) من به خانه خندیدم.

اما قیود اختیاری این گونه نیست؛ مثال:

من به اجبار رفتم.

من به اجبار گفتم.

من به اجبار خندیدم.

با توجه به توضیحات تا حدودی تفاوت متمم قیدی و قید مشخص شد.

اکنون با توجه به آنچه پیش از این در باب ظرفیت گفته شد، طبقه طبقه‌بندی علوم

مقدم، متممهای قیدی در ساختهای زیر ظهور پیدا می‌کند:

۱. افعال دو ظرفیتی با متمم؛ مانند نگرستن، اندیشیدن، جنگیدن، شوریدن، گریختن و...

۲. افعال سه ظرفیتی با مفعول و متمم؛ مانند آغشتن، آلودن، بازداشتن و...

۳. افعال سه ظرفیتی با متمم و مسند؛ مانند گفت و...

– او به دوستش نگرست. – دستش به گل آغشته شد.

عناصری که می‌تواند در جایگاه قید قرار گیرد:

در اغلب کتابهای دستور، عناصری که می‌تواند در جایگاه قید قرار بگیرد، تقریباً به

صورت یکسان معرفی شده است. البته در برخی کتابهای دستور به آنها اشاره مختصری

شده است و برخی به طور مفصلتر بدان پرداخته، و تقسیمات و شاخه‌های متعددی برای آن قائل شده‌اند که برای جلوگیری از اطاله کلام، ترکیبی از مطالب مطرح شده به اجمال می‌آید:

(الف) قیده‌های نشانه‌دار (با علامت صوری)

۱. [an] قرضی از عربی: احیاناً اشتباهاً اتفاقاً

۲. قیود مشتق:

ب + اسم یا صفت: بسرعت، بشدت، بتندی، بخوبی و...

اسم یا صفت + انه: مردانه، دلیرانه، عاقلانه و...

بن مضارع + ان: خندان، گریان و...

اسم + (آسا، وش، گونه، وار،...): برق‌آسا، پلنگ‌آسا

(ب) قیود بدون علامت:

۱. قیود مختص: این واژه‌ها در جمله فقط قید واقع می‌شود؛ تعداد آنها محدود است

از قبیل ناگهان، همواره، هنوز، فقط، هم و...

۲. واژه‌های قید مشترک با صفت عجب، بد، بلند، آهسته، بسیار، زیاد، پیش، جلو،

عقب و...

۳. گروه اسمی

گروه اسمی نیز می‌تواند نقش قید را در جمله داشته باشد؛ مثالهای زیر از کتاب

کامیار است:

سال گذشته چند مقاله نوشتم. («ساله گذشته» گروه اسمی با رابطه دستوری قید

زمان)

شب پیش از رادیو خبر تازه‌ای شنیدم. («شب پیش» گروه اسمی با رابطه دستوری

قید زمان)

۴. گروه حرف اضافه‌ای

گروه حرف اضافه‌ای نیز می‌تواند در جمله نقش انواع قید را داشته باشد. در واقع

حرف اضافه نوع قید را تعیین می‌کند.

در همه نقاط جهان مردم باید به زندگی مسالمت‌آمیز با یکدیگر عادت کنند («در

همه نقاط جهان» گروه حرف اضافه‌ای با رابطه دستوری قید)

این نکته شایان ذکر است که پس از بررسی قیدهایی که گروه اسمی است به نظر می‌رسد که در ابتدای همه آنها می‌توان حرف اضافه‌ای مناسب افزود؛ گویا حرف اضافه آنها به مرور زمان به دلیل فراوانی کاربرد و میل زبان به کم‌کوشی حذف شده است؛ مانند

- شب گذشته او را دیدم.

- این هفته به مسافرت خواهم رفت.

که به ترتیب «در شب گذشته» و «در این هفته» را می‌توان جایگزین آنها کرد. از دیگر نکاتی که در باب چگونگی کاربرد گروه قیدی شایان ذکر است این است که مشکوه‌الدینی چگونگی کاربرد گروه قیدی را چنین می‌نویسد:

(حرف درجه) + واژه قید: بسیار شجاعانه، کمی آهسته

(حرف درجه) + واژه قید + تر + از گروه حذف اضافه‌ای: بسیار شجاعانه‌تر از، کمی آهسته‌تر از (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۶: ص ۲۰۷).

غلامعلی‌زاده نیز با ارائه ساختی مشابه می‌نویسد:

گ ق _____ (ق م)، ق

او بسیار سریع کار می‌کند.

گ ق _____ (ق م)، ق، (گ ح) هواپیما بمراتب سریعتر از هلیکوپتر کار می‌کند. (غلامعلی‌زاده، ۱۳۸۴: ص ۱۱۲).

اما این ساخت تنها بخش محدودی از ساختار گروه‌های قیدی را در برمی‌گیرد و بیشتر چگونگی به کارگیری صورت تفصیلی گروه قیدی را نشان می‌دهد. در ضمن به نظر می‌رسد که این نوع ساختار بیشتر با قیدهای حالت به کار می‌رود چون اغلب این قیدها حالت درجه‌پذیر دارد.

بنابراین ساخت گروه‌های قیدی از چند شیوه بسیار گسترده‌تر یاد شده است. آریتا افراشی به کارگیری گروه قیدی را در قالب جملاتی می‌آورد:

گروه قیدی _____ قید؛ مانند من حتماً می‌آیم.

گروه قیدی _____ قید (و- قید): او هراسان و شتابان به دیدنم آمد.

گروه قیدی _____ قید+ گروه حذف اضافه: او خوشحالت‌تر از تو آمد.

گروه قیدی _____ تشدیدگر+ قید: او خیلی زیاد می‌خوابد.

گروه قیدی _____ تکرار قید: او خیلی خیلی کار می‌کند.

گروه قیدی ————— قید+ قید: او دیروز زود آمد (افراشی، ۱۳۸۷: ص ۱۲۴ و ۱۲۵).
از جمله عناصر دیگری که در جمله در جایگاه قید قرار می‌گیرد، جمله واره قیدی است که البته تنها در دو کتابی که در ادامه می‌آید در باب آن سخن رفته است.

قید فعل و قید جمله

از دیگر مباحث قابل ذکر این است که برخی تقسیم‌بندیها در مورد قیود درست به نظر نمی‌رسد؛ به عنوان نمونه محمد راسخ مهند در مقاله خود با آوردن نمونه «دیروز احمد کتاب را یواشکی برداشت»، «یواشکی» را به دلیل تأثیرگذاری مستقیم در معنای فعل و «دیروز» را به دلیل ارتباط با کل جمله، قید جمله معرفی کرده است حال اینکه با توجه به مباحثی که گذشت، قیودی مانند قیود یاد شده با هر فعلی می‌تواند در جمله به کار رود؛ اما می‌توان برخی قیود را که از حیث معنایی با فعل خاصی به کار می‌رود، قید فعل نامید؛ مانند «نکته به نکته» و «کلمه به کلمه» در جملات زیر:

حرفهایش را کلمه به کلمه به خاطر سپردم.

کتاب را نکته به نکته خواندم.

اما چنین قیودی اغلب با افعال دیگر به کار نمی‌رود:

(؟) او کلمه به کلمه از خیابان رد شد.

(؟) او کلمه به کلمه خندید.

اما تفاوت آن با قید جمله در این است که قید جمله تقریباً با همه افعال به کار می‌رود؛ مانند «متأسفانه قبل از رسیدن من رفته بود» و «خوشبختانه در آزمون پذیرفته شد».

علاوه بر این مورد، پیوندها (جزء قیدی) می‌تواند ذیل عنوان قید جمله قرار گیرد؛ مانند در صورتی که تلاش کنی، موفق می‌شوی.

بنابراین قید فعل و گروه نخستین فعل جمله جزء متممهای قیدی نیست و از جمله قابل حذف است.

حرف ربط یا قید جمله (جزء قیدی)

به منظور روشن شدن بحث لازم است نخست برخی از تعاریف ارائه شده در این زمینه آورده شود: عماد افشار در تعریف حرف ربط می‌نویسد: حرف ربط یا پیوند کلمه‌ای

است که دو کلمه یا دو جمله را به یکدیگر پیوند دهد. وی موارد زیر را به عنوان نمونه ذکر می‌کند:

اگر، پس، تا، چون، زیرا، زیرا که، و، چون که... (عماد افشار، ۱۳۷۲: ص ۱۹۶ و ۲۰۰).
 خیام‌پور نیز در این مورد می‌نویسد حروف ربط حرفی هستند که دو کلمه یا دو جمله را به هم دیگر می‌پیوندند؛ مانند
 و، یا، نه، چون، اگر، پس، هم، اما، همین که...
 ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند
 تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری (خیام‌پور، ۱۳۸۸: ص ۱۱۱).
 انوری نیز در تعریف خود می‌نویسد: حرف ربط کلمه‌ای است که دو کلمه همگون یا دو عبارت یا دو جمله را با هم همپایه و هم نقش می‌سازد و یا جمله‌ای را به جمله دیگر می‌پیوندند؛ مانند
 الف) کاغذ و قلم را برداشت.

ب) گویند دوستی با دوستان دوست و دشمنی با دشمنان دوست شرط دوستی است.

وی در ادامه به برخی حروف ربط اشاره می‌کند؛ مانند از اینرو، از بس که، از بهر آن که... (انوری، ۱۳۸۳: ص ۲۴۷).

- غلامعلی‌زاده ذیل ساختمانهای همپایه می‌نویسد: پیوستن مقوله‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر را با واژه‌هایی مانند [و، یا، اما، لیکن و غیره] همپایه‌سازی می‌نامند (غلامعلی‌زاده، ۱۳۸۲: ص ۷). وی در ادامه می‌گوید مقوله‌های همنام می‌توانند با یکدیگر رابطه همپایگی برقرار نمایند. حروف عطفی که بین مقوله‌ها رابطه همپایگی برقرار می‌کنند، عبارتند از: و، یا، اما (همان، ص ۱۴۳ و ۱۴۴).

لازم به ذکر است وی در بخش جمله واره قیدی عناصر مانند اگر، همان‌طور که، به محض این که، تا و... را پیوند نامیده است؛ مانند

الف) اگر او نیاید ما نیز نمی‌آییم (جمله واره قیدی از نوع شرط).

ب) او به بازار رفت تا برای من پیراهنی بخرد (جمله واره قیدی از نوع هدفی).

پ) به محض اینکه ما را دید پا به فرار گذاشت (جمله واره قیدی از نوع زمانی).

(غلامعلی‌زاده، ص ۱۶۴).

مشکوه‌الدینی تحت عنوان حروف ربط قیدی به این عناصر اشاره، و نمونه‌های زیر

را مطرح می‌کند: به طوری که، چنانکه، وقتی که، هنگامی که، اگر که، تا و...؛ مانند الف) وقتی که به سرکار رفت برایش اتفاق جالبی افتاد (جمله وابسته قیدی با رابطه دستوری قید زمان).

ب) در صورتی که همه مردم به یکدیگر احترام بگذارند، جامعه سالم و آرام خواهد بود (جمله وابسته قیدی با رابطه دستوری دستوری قید شرط).

همان طور که ملاحظه می‌شود اغلب دستوریان کلماتی از قبیل «همان طور که، از آنجا که و...» را حرف ربط می‌نامند؛ اما به نظر می‌رسد که آنچه غلامعلی زاده در این رابطه می‌گوید نظر قابل قبولتری است. این مسئله را می‌توان از چند طریق بررسی کرد: الف) نخست اینکه حروف ربط هر نوع گروه و جمله‌ای را با یکدیگر همپایه می‌سازد ولی پیوند که از اقسام قید جمله است و ما آن را «جزء قیدی» می‌خوانیم، تنها جملات را به یکدیگر مرتبط می‌سازد؛ به عنوان مثال: همان بیتی که خیام‌پور مطرح می‌کند در مصرع نخست (باد و ابر و مه و خورشید و فلک) با حرف ربط با یکدیگر همپایه شده است و نمی‌توان یکی از آنها را به عنوان هسته گروه اسمی در نظر گرفت؛ اما مصرع دوم (تا تو نانی به کف آری و...) در واقع جمله پیرو است که به وسیله «تا» به جمله پایه مرتبط شده است یا جملاتی دیگر از قبیل:

همین که شماره مرا دید، همراهش را خاموش کرد.

در حالی که به او نگاه می‌کردم، تمام حرفهایی که به او زده بودم به خاطر می‌آمد و شرمند می‌شدم.

او کیفش را برداشت و اتاق را ترک کرد.

روز یا شب برای او فرقی نداشت.

پس جزء قیدی تنها دو جمله را به هم متصل می‌سازد؛ اما حرف ربط می‌تواند هر گروهی را به هم پیوند دهد.

ب) دومین دلیلی که تفاوت جزء قیدی را با حرف ربط نشان می‌دهد این است که با جابه‌جایی عناصر در جملاتی که جزء قیدی در آنها هست، معنی جمله تفاوت چندانی نمی‌کند؛ اما نمی‌توان جمله دارای حرف ربط را جابه‌جا کرد؛ مثال:

الف) در صورتی که بودم او را ناراحت کند، ترجیح می‌دهم نباشم.

ترجیح می‌دهم نباشم در صورتی که بودم او را ناراحت کند.

ب) اگر غفلت کنیم، زمان از دست می‌رود.

زمان از دست می‌رود، اگر غفلت کنیم.

پ) اگر او نیاید، ما نیز نخواهیم رفت.

ما نیز نخواهیم رفت اگر او نیاید.

بنابراین جابه‌جایی جملات در اغلب موارد، موجب تمایز معنایی برجسته‌ای نمی‌شود؛ اما در جملاتی که با حرف ربط همراه است جابه‌جایی کامل ارکان، اغلب موجب ایجاد ساختی ناهنجار می‌شود؛ مثال:

الف) شماره او را پنهانی برداشت و با او تماس گرفت.

(؟) و با او تماس گرفت شماره او را پنهانی برداشت.

ب) ما رفتیم اما او نیامد.

(؟) اما او نیامد ما رفتیم.

پ) علی درسهایش را خواند ولی موفق نشد.

(؟) ولی موفق نشد، علی درسهایش را خواند.

البته در مواردی ممکن است مشکلی پیش نیاید؛ مانند

یا درست را بخوان یا کار کن.

یا کار کن یا درست را بخوان.

که این قضیه بیشتر در همین مورد صادق است.

ج) با وجود حرف ربط، ارزش هیچ یک از جملات و کلمات مرتبط از دیگری بیشتر نیست؛ اما با آوردن جزء قیدی خود دستور سستی از جمله پایه و پیرو سخن به میان می‌آورد.

بنابر دلایلی که ارائه شد، می‌توان نتیجه گرفت که آنچه غلامعلی‌زاده مطرح می‌کند در بین تعاریف یاد شده درست‌ترین تعریف است و نباید جزء قیدی یا به قول غلامعلی‌زاده پیوند را حرف ربط نامید.

بنابر آنچه گذشت جمله‌ای که در آن جزء قیدی به کار رفته است به دو شکل زیر به کار گرفته می‌شود:

الف) جمله + جزء قیدی + جمله

ب) جزء قیدی + جمله (،) + جمله

حرف اضافه در معنی جزء قیدی

در برخی موارد حروف اضافه نیز در معنی جزء قیدی ظاهر می‌شود و در ساخت

جمله قیدی شرکت می‌کند. در این موارد اغلب «که» آنها حذف شده است:
 تا دیدمش، پنهان شدم (تا- به محض اینکه- زمان)
 با من بد رفتار کرد تا دیگر به اتاقش نروم. (تا- برای اینکه- هدف)
 همان‌طور که مشاهده می‌شود پس از حروف اضافه در معنی جزء قیدی اغلب جمله
 ظاهر می‌شود. بنابراین با حروف اضافه اشتباه گرفته نمی‌شود.
 گروه حرف اضافه‌ای _____ حرف اضافه + گروه اسمی
 جمله واره قیدی _____ حرف اضافه در معنای جزء قیدی + جمله
 در کتابهای دستور زبان فارسی بخش عمده‌ای نیز به معانی و مفاهیم قید اختصاص
 یافته است که برخی نیز تقسیم‌بندیهای مفصلی درباره آن انجام داده‌اند که به دلیل
 مشخص بودن آنها به آنها پرداخته نشده است.

نتیجه

برخلاف اغلب آرای ارائه شده در تعریف قید، می‌توان گفت قید هر گروه و جمله‌ای را
 جز اسم و جانشین اسم مقید می‌سازد؛ زیرا تنها صفت اسم را توصیف می‌نماید حال
 اینکه اغلب قیود از صفت مشتق شده است. از سوی دیگر متممهای قیدی در ساختهای
 الف) افعال دو ظرفیتی با متمم ب) افعال سه ظرفیتی با مفعول و متمم ج) افعال سه
 ظرفیتی با متمم و مسند به کار برده می‌شود حال اینکه جایگاه ظهور قید در جمله
 مختلف است. تفاوت دیگر متممهای قیدی با سایر قیود در این است که در صورت
 حذف این متممها حتی اگر ساخت جمله غیردستوری نشود، فعل جمله بر وجود عنصر
 محذوف دلالت می‌کند؛ مانند

او به سفر رفت. _____ او رفت.

او دفتر را از روی میز برداشت _____ او دفتر را برداشت.

از سوی دیگر این گروه‌های حرف اضافه‌دار را نمی‌توان با هر فعل دیگری همراه
 نمود:

او به سفر ماند.

او به سفر خواند.

اما متممهای اختیاری را با افعال دیگر می‌توان همراه کرد:

او با دقت کتاب را خواند.

او با دقت رانندگی کرد.

در ضمن متممهای اختیاری در ساخت افعال با هر ظرفیتی به کار می‌رود و با افعال مختلف همراه می‌شود و می‌توان قیدهایی مختلف را جانشین آنها کرد. در مورد چگونگی به کارگیری گروه قیدی مشخص شد که برخلاف ساختهای محدودی، که مشکوه‌الدینی و غلامعلی‌زاده به آن اشاره می‌کنند، گروه قیدی در ساختهای مختلف به کار گرفته می‌شود.

در ادامه با بررسی حرف ربط یا پیوند بودن عناصری مانند «در صورتی که، از آنجایی که، اگر و...» که ما آن را جزء قیدی نامیدیم با ذکر دلایلی حرف ربط بودن این عناصر رد شد؛ از جمله:

الف) جابه‌جایی عناصر در جملاتی که جزء قیدی در آنها به کار رفته است موجب ایجاد تفاوت معنایی چندانی نمی‌شود؛ اما نمی‌توان جملات دارای حرف ربط را جابه‌جا کرد.

ب) حرف ربط هر نوع جمله و گروهی را به هم ربط می‌دهد؛ اما جزء قیدی اغلب دو جمله را به هم پیوند می‌دهد.

ج) با وجود حرف ربط، ارزش هیچ یک از جملات و گروه‌ها از جمله یا گروه دیگر بیشتر نیست؛ اما در جملاتی که جزء قیدی وجود دارد، خود دستورنویسان از جمله پایه و پیرو سخن به میان می‌آورند که نشان‌دهنده تفاوت این عناصر با حروف ربط است. در ضمن باید به این نکته توجه کرد که در برخی موارد حروف اضافه در معنی جزء قیدی به کار می‌رود که در این صورت اغلب بعد از آنها جمله ظاهر می‌شود. در بحث قید فعل و جمله نیز قید فعل تنها به قیودی اطلاق شد که اغلب با افعال خاصی همراه می‌شود؛ زیرا اگرچه برخی قیود به منظور مقید کردن فعل جمله ظاهر می‌شود با توجه به به کار رفتن آنها در بخشهای مختلف جمله این عنوان در این بحث مناسب به نظر نمی‌رسید.

قید جمله نیز به دو گروه تقسیم شد:

الف) قیودی که در ابتدای جمله می‌آید و کل جمله را مقید می‌کند؛ مانند خوشبختانه به صداقت او پی برد.

ب) عناصری که در ساخت جمله وارۀ قیدی به کار می‌رود (جزء قیدی)؛ مانند اگر می‌توانی با من بیا.

پی‌نوشت

1. arguments

۲. لازم به ذکر است که «خوب در این جمله مسند یا مکمل فعل ربطی «است» و خیلی قید مسند است نه صفت.

منابع

۱. افراشی، آریتا؛ *ساخت زبان فارسی*؛ تهران، سمت، چ ۲، ۱۳۸۷.
۲. افشار، عماد؛ *دستور ساختمان زبان فارسی*؛ تهران: دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۲.
۳. انوری، حسن، حسن احمد گیوی، *دستور زبان فارسی* ۲، تهران، فاطمی، چ ۲۳، ۱۳۸۳.
۴. باطنی، محمدرضا، *توصیف ساختمان دستور زبان فارسی*، تهران، امیرکبیر، چ ۲۰، ۱۳۸۶.
۵. خیام‌پور، عبدالرسول، *دستور زبان فارسی*، تبریز، ستوده، چ ۱۴، ۱۳۸۸.
۶. راسخ مهند، محمد، «*قید جمله و قید فعل در زبان فارسی*»، مجله زبان شناسی، سال ۱۸، ش اول، بهار و تابستان ۱۳۸۲.
۷. رحیمیان، جلال، «*تحلیل نحوی معنای ادات در دستور زبان فارسی*»، دستور ویژه نامه فرهنگستان، ج دوم، ۱۳۸۵.
۸. روایی، محمد، *دستور زبان فارسی*، تهران، آمون، ۱۳۸۴.
۹. شریعت، محمدجواد؛ *دستور زبان فارسی*؛ تهران: اساطیر، چ هشتم، ۱۳۸۴.
۱۰. علوی مقدم، سیدبهنام، «انواع جمله از نظر تعداد اجزاء»، نشریه رشد زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۲.
۱۱. غلامعلی‌زاده، خسرو، *ساخت زبان فارسی*، تهران: احیاء کتاب، چ چهاردهم، ۱۳۸۲.
۱۲. فرشیدورد، خسرو، *دستور مفصل امروز*، تهران، سخن، چ ۲، ۱۳۸۴.
۱۳. مرزبان راد، *دستور سودمند*؛ تهران: دانشگاه صنعتی امیرکبیر؛ ۱۳۷۸.
۱۴. مشکوه‌الدینی، مهدی، *دستور زبان فارسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، چ ۱۰، ۱۳۸۶.
۱۵. وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی، *دستور زبان فارسی (۱)*، تهران: سمت، چ ۱۰، ۱۳۸۶.

بررسی و تحلیل نقش پرسش در آثار فارسی عین‌القضات همدانی

سید علی اصغر میرباقری فرد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

معصومه محمدی*

چکیده:

کلام نوعی ارتباط است که تا کنون از زوایای گوناگون بررسی و توصیف شده است. دانش‌هایی چون زبانشناسی، دستور، معناشناسی، کاربردشناسی و... هر کدام به تحلیل و توصیف این پدیده پرداخته‌اند. علوم بلاغی اگر چه با انگیزه تبیین و اثبات اعجاز قرآن تدوین شد، با گسترش دامنه موضوعات آن، به یکی از ابزارهای مهم اهل ادب برای تبیین ظرافت‌های کلام ادبی تبدیل شد. علم معانی یکی از شاخه‌های اصلی بلاغت است که با بسط ظرافت‌ها و تکمیل و تدقیق زاویه نگرش این علم می‌توان به نتایجی برای نقد و تحلیل زبان متون دست یافت؛ کلام چه به صورت نوشتار چه به صورت گفتار، در بردارنده اجزایی است که در علم معانی در واحد جمله بررسی می‌شود. از دیدگاه این علم، کلام به خبر و انشاء تقسیم می‌شود، انشاء از مباحث مهم این علم است که نقش اساسی در فراهم کردن زمینه ارتباط متکلم و مخاطب ایفا می‌کند. پرسش از اقسام پنج‌گانه انشاء است که با پذیرش معانی ثانوی متنوع، متکلم را در رسیدن به مقصود یاری می‌رساند. همین امر آن را به عنوان مهم‌ترین و کارآمدترین جمله در انتقال معانی، تعلیم و بیان تجربیات عارفانه، در آثار عین‌القضات معرفی کرده است.

این مقاله بر آن است که با توجه به ویژگی‌های بلاغی پرسش نقش آن را در تقویت ارکان ارتباط، تأثیر و بلاغت آثار فارسی عین‌القضات همدانی بررسی و تبیین کند.

کلیدواژه‌ها: علم معانی، انشاء، پرسش، مخاطب، متکلم، عین‌القضات همدانی

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۲۳

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۹/۷

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

۱. مقدمه

دانش معانی یکی از شاخه‌های اصلی دانشهای بلاغی است که وظیفه آن تفسیر و تبیین اقتضای حال مخاطب یا به تعبیر دیگر برقراری ارتباط میان گوینده و مخاطب است. با این دانش می‌توان چگونگی تأثیر کلام را بر مخاطب بررسی، و نقش و میزان کامیابی گوینده را در برقراری ارتباط کامل و مناسب با مخاطب ارزیابی کرد. این دانش ظرفیت معنایی انواع جملات را در سطوح مختلف مشخص می‌سازد و گوینده را راهنمایی می‌کند که هر جمله را چگونه و برای چه هدفی به کار گیرد. بدین دلیل تعیین سطوح مختلف معنایی جملات از موضوعات اصلی دانش معانی است. هر گوینده می‌تواند با احاطه بر این موضوع برای انتقال معنا و تفهیم مطالب از شیوه‌های مختلف استفاده کند. اگر کاربرد دانش معانی از این حیث در قالب الگویی طراحی شود، می‌توان از آن برای نقد و تحلیل متون بهره گرفت.

متون عرفانی از مهمترین آثار ادب فارسی است که تا کنون بسیاری از آنها از دیدگاه‌های مختلف در معرض نقد و تحلیل قرار گرفته است. بررسی این دسته از متون با توجه به ارکان ارتباط و چگونگی استفاده گوینده از قواعد دانش معانی می‌تواند شیوه عارفان را در آموزش مطالب عرفانی و ابراز مواجید عارفانه تبیین کند.

محمدبن عبدالله میانجی معروف به عین‌القضات همدانی (م ۵۲۵ ه.ق) یکی از مشایخ بزرگ عرفان اسلامی است که در عمر کوتاه خود، آثار متعددی به فارسی و تألیف کرد. تألیفات قاضی از منابع مهم تعلیمی عرفانی به شمار می‌رود. جامی درباره آثار او می‌گوید: «آن قدر کشف حقایق و شرح دقایق که وی کرده است کم کسی کرده است» (جامی، ۱۳۳۶: ص ۴۱۵).

گذشته از آثاری که به زبان عربی نوشته، تمهیدات، نامه‌ها و رساله جمالی، نوشته‌هایی است که به زبان فارسی از وی بر جای مانده است. زبانی که او در آثار خود به کار گرفته از یک جهت ویژگیهای کلی زبان عرفانی رایج در این روزگار را داراست و از سوی دیگر از ویژگیهای خاصی برخوردار است که آن را از زبان دیگر متون عرفانی ممتاز می‌کند. وی از ظرفیت جملات انشایی بویژه پرسش برای بیان مطالب عرفانی بهره گرفته و توانسته است به مدد گونه‌گونی معانی ثانوی جملات، ارکان ارتباط را در کلام برجسته کند و تجربیات و مفاهیم بلند عرفانی را انتقال دهد. برای نقد و تحلیل این ویژگیها از الگویی استفاده می‌شود که بر مبنای مبحث انشا در علم معانی استوار است. در این مقاله کوشش می‌شود نقش پرسش در برقراری ارتباط موفق در آثار عین‌القضات همدانی تبیین گردد.

۲. متن

کلام تأثیر گذار، کلامی است که ارتباط کامل با مخاطب برقرار کند. گوینده با در نظر گرفتن اقتضائات و مناسبات حالی و مقامی، جملات را به گونه‌ای ادا می‌کند که با مخاطب ارتباط مناسب برقرار شود. بنابراین دانش معانی به نوعی، علم تحلیل و شناسایی ارتباط است. ارکان اساسی ارتباط کلامی، گوینده، مخاطب و پیام است.

۲-۱-۱ ارکان ارتباط

۲-۱-۱-۱ گوینده: در جریان ارتباط، گوینده منشأ ایجاد پیام، مسلط بر مفهوم، فراهم آورنده زمینه ابلاغ پیام و تقویت کننده آن است. در ارتباطات کلامی گفتاری، که پیام به حضور فیزیکی گوینده و مخاطب متکی است، بسیاری از حرکات و نشانه‌هایی که از سوی گوینده برای مخاطب فرستاده می‌شود، مسیر انتقال پیام را هموار می‌کند. این نشانه‌ها عبارت است از: اشارات دست و صورت، شدت و ضعف صدای گوینده، تأیید و انکار مخاطب و...

وقتی پیام در قالب نوشتار بیان می‌شود، بخش مهمی از امکانات و تمهیدات ابلاغ پیام حذف می‌شود؛ از این رو مهارت فرستنده پیام (که در این حالت نویسنده متن است) ایجاب می‌کند از فنونی بهره گیرد که غیاب فیزیکی خود و از دست رفتن قسمتی از امکانات تفهیم مطلب را جبران کند. ابراز احساسات، انواع جملاتی که محتوای تأکید و برانگیزاننده تأیید مخاطب است، کاربرد اصوات، شبه جملات و... از عواملی است که حضور گوینده را در متن برجسته می‌کند.

۲-۱-۲ مخاطب: رکن دیگر ارتباط موفق، مخاطب است. در هر نوع ارتباط، مخاطب به هر صورتی (فیزیکی/انتزاعی) لازم و ضروری است، بدون فرض مخاطب، گوینده انگیزه‌ای برای تولید پیام ندارد. در مواقعی هم که گوینده حدیث نفس می‌کند باز هم، نفس و ضمیر او است که در جایگاه مخاطب می‌نشیند. به تعبیر باختین «اگر همسخن یا مخاطب واقعی در صحنه حاضر نباشد، گفتار با پیش فرض مخاطب در لباس فرد متعارف گروهی که گوینده بدان متعلق است، آغاز می‌شود. پیوسته سخن به سوی فردی که مورد خطاب قرار می‌دهیم، متوجه است. شنونده یا همیشه فردی حاضر و موجود است و یا تصویری خیالی و مثالی است از مخاطب» (تودوروف، ۱۳۷۷: ص ۹۰).

فرستنده در ارتباطات نوشتاری ناگزیر است احوال مخاطب را در نظر بگیرد تا بتواند پیام خود را ابلاغ کند. استفاده از انواع جملاتی که مستقیماً مخاطب غایب را مرکز توجه

قرار می‌دهد (امر و نهی، پرسش‌هایی که با اغراض ثانوی امر و نهی به کار می‌رود و مناداها) راهکاری است که نویسنده را در برجسته سازی نقش مخاطب در متن و در نتیجه تحکیم ارکان ارتباط یاری می‌کند.

۲-۱-۳ پیام: رکن سوم و اساسی ارتباط پیام است؛ به عبارتی دیگر آنچه شالوده، انگیزه و هدف فرستنده (نویسنده/گوینده) را از ایجاد ارتباط شکل می‌دهد، پیام است. معنا و مفهوم ذهنی در موسیقی، نقاشی، نشانه‌ها و... به صورت اشاره، رمز و نشانه انتقال می‌یابد اما در کلام، آواها، واژه‌ها، شبه جملات و انواع جملات، حامل پیام است. بنابراین فرستنده (نویسنده/گوینده) بلیغ با گزینش فصیحترین واژگان و جملات، پیام بلیغ را ایجاد می‌کند.

این سه رکن (فرستنده/نویسنده/گوینده)، گیرنده (خواننده/مخاطب)، پیام) زمینه‌های انتقال مفهوم را در گونه‌های مختلف فراهم می‌سازد. از این رو می‌توان مبنا و ارکان شاخصهای سنجش تأثیرگذاری کلام را با توجه به این سه عنصر اساسی طرح کرد.

کلام در دانش معانی به خبر و انشا تقسیم می‌شود. موضوع این دانش مطالعه اغراض ثانوی انواع جمله است. انشا که در برقراری ارتباط میان گوینده و مخاطب نقش مهم و اساسی دارد با پذیرش معانی ثانوی گوناگون، امکانات ویژه‌ای را برای گوینده فراهم می‌کند تا پیام خود را به مرز بلاغت برساند. اقسام انشا، امر، نهی، تمنا، ندا و پرسش است. پرسش یکی از مؤثرترین و مهمترین انواع انشاست که شیوه کاربرد و توان آن در انتقال معانی ثانوی، آن را به صورت ابزاری کارآمد برای برقراری ارتباط در دست گوینده درآورده است.

مبحث پرسش در کتابهای بلاغی به تعریف، برشمردن تعدادی از کلمات پرسش و برخی از ویژگیهای آن منحصر است. در مطول، پرسش، چنین تعریف شده است:

«الاستفهام هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن فإن كانت تلك الصورة وقوع النسبة بين الشئين أو لا وقوعها فحصولها هو التصديق و ألا فهو التصوّر و الألفاظ الموضوعه له الهمزة و هل و ما و من و أي و كم و كف و أين و أنى و متى و آیان» (تفتازانی، ۱۴۰۷: ص ۲۲۶). استفهام تا زمانی که به قصد طلب درک مجهول به کار رود در معنای واقعی خود به کار رفته است و در صورتی که گوینده انتظار شنیدن پاسخ از مخاطب نداشته باشد در معنای ثانوی خود به کار گرفته شده است. بدیهی است در این صورت، منبع آگاهی و اطلاع، خود گوینده است نه مخاطب به طوری که انگیزه اصلی

او بیان عقیده یا انتقال احساس خود به مخاطب است نه طلب درک و فهم امر مجهول. در بعضی کتابهای بلاغی متأخر مانند آثار علوی مقدم و اشرف زاده، رضائزاد و شمیسا، کاربرد استفهام در غیر معنای واقعی آن، «استفهام مجازی» و در برخی «استفهام در معنای ثانوی» نامیده شده است، معالم البلاغه اصطلاح «استفهام تولیدی» را برای این منظور به کار می‌برد. در کتابهای بلاغی برای استفهام، معانی ثانوی متعددی در نظر گرفته شده است که در جدول شماره (۱) پیوست، بخشی از آن ذکر می‌شود.^۱ این معانی در جدول، همه اغراض ثانوی پرسش نیست و با بررسی متون مختلف ادبی می‌توان معانی و مفاهیم دیگری را مشاهده کرد که در قالب پرسش بیان شده است. نمودار شماره (۱) نشان‌دهنده توزیع فراوانی کمی انواع انشا در آثار فارسی عین‌القضات همدانی است و به طور ضمنی دال بر اهمیت کمی پرسش نیز هست.^۲

۲-۲ چگونگی کاربرد پرسش در آثار فارسی عین‌القضات:

نقش کیفی پرسش در برقراری ارتباط متأثر از چگونگی کاربرد آن و القای معانی ثانوی متنوع در آثار عین‌القضات است. کاربرد پرسش در آثار قاضی هم در چگونگی استفاده از آن و هم در اهداف و اغراض، گوناگون است. این تنوع و گونه گونی علاوه بر افزایش زیبایی صوری کلام در بسیاری از موارد، مخاطب را در دریافت مطلب یاری می‌کند.

در اینجا چگونگی کاربرد پرسش و معانی ثانوی آن در متن تمهیدات، رساله جمالی و نامه‌ها با ذکر نمونه‌هایی از این متون بررسی می‌شود:

۲-۱ شیوه به کارگیری پرسش

الفاظ پرسش با توجه به ویژگیهای معنایی آنها ممکن است در هر متنی برای ایراد استفهام به کار گرفته شود. قاضی همدانی نیز با توجه به معنای هر کدام از الفاظ پرسش، آنها را برای مقاصد مورد نظر خود به کار برده است. عملکرد الفاظ و جملات پرسشی در آثار وی تنها به معنای واقعی، محدود نمی‌شود بلکه غالباً این جملات با معنای ثانوی به کار رفته است؛ به عنوان مثال از «کجا» و «کی» برای بیان استبعاد و از «چه» و «چرا» توییح و... استفاده شده است؛ مثال:

«دریغا من خود کدام و تو که؟ این سخن در حقیقت خود نمی‌گنجد در عالم شریعت کجا گنجد؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۴۳۵).

«خلق از کجا و همت مردان از کجا؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۶۵).

«چون در دل جز محبت دنیا نیست اعضا را جز در طلب دنیا کجا خرج کنی؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۳۹).

لفظ پرسش «کجا» برای سؤال از مکان به کار می‌رود که در اینجا معنای ثانوی استبعاد را می‌رساند.

«تو که در راه بادیه چنان روی که اشترت با تو همراه بود، تو حج را کی باشی؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۶۹).

«کی» لفظ پرسشی مربوط به زمان است که در اینجا برای بیان استبعاد، تنبیه و توبیخ به کار رفته است.

«چرا غم آن نخوری که پس از مرگ با تو چه خطاب خواهد رفت؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۴۳۸).

لفظ استفهام «چه» برای تنبیه و تذکر به کار رفته است.

علاوه بر جمله‌هایی که با ادات و الفاظ استفهام به صورت پرسش در می‌آید در متون فارسی بسیاری از جملات هست که پرسشی است ولی لفظ و ادات پرسش در آنها به کار نرفته است؛ مثال:

- «آخر شنیده‌ای که هر که با کافر نشیند، کافر شود؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۲۸)

- «هرگز مسلمان را کافر دیده‌ای؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۱۸)

- «دانستی که جوهر عزت، ذات یگانه را عرض و عرض جز عشق نیست؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۱۲)

- «هرگز هیچ ذره را در ظلمت توان دید؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۲۵۶)

همان‌طور که در این مثالها ملاحظه می‌شود در ساخت هیچ‌کدام از جملات، ادات و کلمه پرسش به کار نرفته، ولی همه این جمله‌ها، پرسشی است. نمی‌توان گفت در این جملات، ادات «آیا» یا هر کلمه پرسش دیگری محذوف یا مقلد است چون واقعاً چنین نشانه‌هایی در جمله نیست و هیچ قرینه‌ای هم نمی‌توان برای وجودشان در نظر گرفت، اما این جمله‌ها با توجه به قرائن لفظی و معنوی کلام، هم پرسش است و هم مانند تمام جمله‌های پرسشی که در ساخت آنها ادات و الفاظ پرسش به کار رفته است، می‌تواند در معنای واقعی یا ثانوی خود به کار رود.

چگونگی به کارگیری پرسش در آثار عین‌القضات به القای مطلب و تأثیر آن بر مخاطب کمک فراوانی می‌کند. این شیوه را می‌توان ذیل سه عنوان تبیین کرد.

۲-۱-۱ کاربرد پرسش با توجه به سطح آگاهی و آشنایی مخاطب

عین‌القضات با به کار بردن جملات پرسشی انکاری، مطلب را به مخاطب آگاه تذکر می‌دهد یا با لحنی توییح آمیز که در همین پرسش انکاری نهفته است موضوع را بیان می‌کند؛ به عبارتی این نوع جمله‌ها با توجه به احوال مخاطب ناآشنا به مباحث به صورت عاملی برای اقناع او و گرفتن تأیید درونی به کار می‌رود ضمن اینکه مطلب اصلی را بی‌چون و چرا به وی القا می‌کند. این جملات، که غالباً با «مگر نشنیده‌ای؟...» و «پنداری؟...» آغاز می‌شود، مطلب تعلیمی را در قالب و بدنه خود جای داده است؛ مثال:

- «وَالضُّحَى» و «وَالْتَيْنِ وَالزَّيْتُونِ»، پنداری بدان ماند که گوید به زلف عنبر بوی من و به روی چون خورشید من؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۶۶).

- «مگر که از جمله واصلان از یکی نشنیده‌ای که گفت: مَنْ عَرَفَ اللَّهَ طَالَتْ مُصِيبَتُهُ؟ هر که خدا را بشناخت مصیبت او دراز شد» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۸۳).

- «مگر این کلمه نشنیده‌ای که شیخ ابوسعید ابی‌الخیر روزی پیش گبری آمد از مغان و گفت در دین شما امروز هیچ چیزی هست که در دین ما امروز هیچ خبر نیست؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۸۵).

- «مگر هرگز یوسوسُ فی صُدُورِ النَّاسِ» با تو حرب نکرده است؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۲۱).

- «مگر نخوانده‌ای النَّاسُ مَعَادِنَ كَمَعَادِنِ الذَّهَبِ وَ الْفِضَّةِ؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۵۲).

در واقع این جمله‌ها برای دریافت پاسخ کوتاه آری یا خیر از مخاطب بیان نشده است. در نگاه اول به نظر می‌رسد نویسنده به قصد تنبیه و تذکر مخاطب، جمله‌های خبری را با پرسش «مگر نشنیده‌ای؟»، هرگز نشنیده‌ای؟ و... شروع کرده است اما با در نظر گرفتن اقتضای حال مخاطب و آگاهی او از مطلب می‌توان گفت در این موارد پرسش با توجه به مخاطبان وی کارکردی دو وجهی دارد؛ به عبارتی دیگر مخاطبان عین‌القضات دو دسته اند:

الف) خواص که با مباحث عرفانی آشنایی داشتند؛ چه در زمان حیات عین‌القضات زندگی کرده باشند چه در آینده با نوشته های قاضی روبه‌رو شوند. در متن تمهیدات یا نامه‌ها به مخاطبان غایب اشاره شده است: «با تو گفتم اگرچه مخاطب تویی اما مقصود و فایده دیگری و غایبی برخواهد داشت» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۵).

ب) ناآشنایان که به هر حال با مطالب بیان شده آشنایی ندارند. بدین ترتیب اگر مخاطب عین القضاات از دسته آشنایان و آگاهان از موضوع باشد، جمله پرسشی با معنای ثانوی تذکر و یادآوری به کار رفته است و با «مگر نشنیده‌ای...» مخاطب را متنبه و متذکر می‌کند و در صورتی که با مطالب و مباحث عرفانی آشنایی نداشته باشد، قاضی همدانی با امثال این پرسش از وی تأییدی درونی طلب می‌کند و او را در پذیرفتن موضوع تحت تأثیر قرار می‌دهد و مطلب را چنان بدیهی می‌نماید که ضمیر مخاطب ناآگاه بدون موضعگیری با موضوع روبه‌رو می‌شود و ضمن تأیید، با حالت تسلیم در برابر گوینده (نویسنده) مطلب را می‌پذیرد. این جملات غالباً بار تنبیهی و توبیخی هم دارد.

این گونه تأیید گرفتن ذهنی، یاد آور شیوه‌ای است که ارسطو در فن خطابه یادآور می‌شود:

برخی تأثیرات توسط شیوه‌ای که سخنرانی نویسان به کار می‌برند بر مستمعان گذارده می‌شود هنگامی که می‌گویند: «چه کسی است آن را نداند؟ یا بر هر فردی آشکار است که...»، [در این حالت] شنونده از بی اطلاعی خویش شرمگین می‌شود و با سخنران اظهار موافقت می‌کند تا بتواند از آگاهی که دیگران برخوردارند، بهره‌ای برده باشند (ارسطو، ۱۳۷۱: ص ۲۱۳).

شمار این نوع پرسش در تمهیدات و نامه‌ها بسیار زیاد است. عین القضاات با کاربرد چنین پرسش‌هایی ضمن تذکر و تأکید بر حضور مخاطب در متن، خواننده را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد. این شیوه در زنده کردن متن و ایجاد ارتباط با هر خواننده‌ای مؤثر است؛ زیرا جمله‌هایی که مایه توبیخ، امر و تنبیه دارد، اولاً موضع برتر گوینده از آن جهت که مطلب را می‌داند و با «مگر نشنیده‌ای، نپنداری و...» تذکر می‌دهد در متن پر رنگ می‌شود و ثانیاً مستقیماً مخاطب را در مرکز توجه قرار می‌دهد و در نتیجه به القای مفاهیم و مطالب آموزشی کمک می‌کند.

۲-۱-۲-۲ کاربرد پرسش با توجه به احوال گوینده و مخاطب

یکی از پرکاربردترین جملات پرسشی در متون مورد بررسی، «چه می‌شنوی» است. با توجه به قرائن معنوی موجود در بندهایی که «چه می‌شنوی» به کار رفته است، به نظر می‌رسد قصد عین القضاات، ابراز شگفتی از مطلب و موضوع و تعظیم آن است. غلبه حال گوینده تحت تأثیر مطلب و موضوعی که در ذهن دارد به ابراز شگفتی و بیان عجز خود از انتقال پیام و بروز احوال درونی وی منجر می‌شود. علاوه براین، عجز مخاطب از

دریافت و فهم موضوع نیز بیان می‌گردد.

این شیوه کاربرد پرسش بر محور احوال گوینده و به تبع آن حال مخاطب به منظور بیان حالات درونی و مفاهیم بلند انتخاب شده است؛ مثال:

«دریغا چه می‌شنوی؟ اگر نه آن استی که هنوز وقت زیر و زبر بشریت نیست! و الا بیم آن است که حقیقت این معانی شریعت را مفلوب کند» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۶۲).

ای عزیز معرفت خود را ساخته کن که معرفت در دنیا تخم لقاءالله است در آخرت. چه می‌شنوی؟ می‌گویم هر که امروز با معرفت است، فردا با رؤیت است. از خدا بشنو: وَمَنْ كَانَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا أَعْمَىٰ فَهُوَ فِي الْآخِرَةِ أَعْمَىٰ وَأَضَلُّ سَبِيلًا (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۵۹).

ای عزیز هرگز در عمر خود یک بار حج روح بزرگ کرده‌ای که الْجُمُعَةُ حَجُّ الْمَسَاكِينِ؟ مگر نشنیده‌ای که بایزید بسطامی می‌آمد، شخصی را دید گفت کجا می‌روی؟ گفت الی بیت الله تعالی. بایزید گفت چند درم داری؟ گفت هفت درم دارم. گفت به من ده و هفت بار گرد من بگرد و زیارت کعبه کردی چه می‌شنوی؟! کعبه نور أَوَّلُ مَا خَلَقَ اللَّهُ تَعَالَى نوری در قالب بایزید بود، زیارت کعبه حاصل آمد (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۹۴).

تو با خودی چون چیزی یابی، مانند خود یابی؛ طالبان و محبان خدا او را با وی جویند، لاجرم او را بدو یابند. محجوبان او را به خود جویند لاجرم خود را بینند و خدا را گم کرده باشند. چه می‌شنوی؟! این سخن را اندک مشمار (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۳۱۹).

۲-۱-۳ ذکر پرسش پیش از پاسخ

جلب توجه مخاطب برای دریافت پیام اصلی از دغدغه‌های اصلی عین‌القضات است که از شیوه‌های مختلفی برای رسیدن به آن بهره برده است. یکی از روشهای عین‌القضات استفاده از جمله‌های پرسشی و ترغیب ذهن مخاطب به دریافتن پاسخ است. در این شیوه، گوینده در طرح سؤال پیشقدم می‌شود و ذهن مخاطب را از پرداختن به تدوین سؤال باز می‌دارد و تمرکز او را برای دریافت پیام می‌دهد؛ برای نمونه، مثالهای زیر همگی پرسش‌هایی است که گوینده مطرح کرده است و به هیچ وجه از مخاطب انتظار پاسخ ندارد بلکه نظر او را به موضوعی جلب می‌کند که خود در پاسخ به آن پرسش بیان می‌کند.

– «دانی که جمال اسلام چرا نمی‌بینیم؟ از بهر آنکه بت پرستیم» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۶۸).

- «محک محبت دانی که چه آمد؟ یکی بلا و قهر و دیگری ملامت و مذلت» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۵۵).

عین‌القضات غالباً بیان تفسیر یا تأویل آیات و احادیث را با پرسش آغاز می‌کند و در تکمیل مطالب خود از کلمات پرسشی کوتاه بهره می‌برد.

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ، درِیغاً سیاهی بی سپیدی و سپیدی بی سیاهی چه کمال دارد؟ هیچ کمال نداشتی. حکمت الهی اقتضا چنین کرد. حکیم دانست که به حکمت خود چنین باید و چنین شاید و بر این درگاه جمله بر کارست و اگر ذره‌ای نقصان درآفرینش دریابد، نقصان حکیم و حکمت باشد، موجودات و مخلوقات در نورها مزین و مشرف آمده‌اند (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۲۲).

صوم در عالم حقیقت عبارت است از خوردن طعام و شراب. کدام طعام و کدام شراب؟ طعام «أَبِيتُ عِنْدَ رَبِّي» کدام شراب؟ شراب «وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا». این صوم خدا باشد که «الصَّوْمُ لِي» چرا؟ زیرا که در این صوم جز خدا نباشد که «وَأَنَا أُجْزَى بِهِ» یعنی أَنَا الْجَزَاءُ (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۹۱).

چنانکه ملاحظه می‌شود در این مثالها جمله‌های پرسشی به مثابه عاملی برای جلب توجه و افزایش تمرکز مخاطب قبل از پاسخ ذکر می‌شود که مطلب اصلی است.

می‌توان این گونه استفهامها را به نوعی استفهام تقریری نامید. البته نه استفهامی که ضمن آن اقرار مخاطب به موضوع اراده شود بلکه پرسش به صورت تقریری در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. قبل از شروع فعالیت ذهنی مخاطب برای طرح سؤال، پرسش صریحاً از سوی گوینده ذکر می‌شود، مخاطب به صورت ذهنی، پرسش را تأیید می‌کند و توجه او به پاسخ جلب می‌شود. در مرحله بعدی گوینده بلافاصله پاسخ را، که همان مقصود اصلی است، بیان می‌کند؛ به این ترتیب جستجوی ذهنی مخاطب برای طرح و ایراد سؤال متوقف می‌شود و تمرکز او بر پاسخ افزایش می‌یابد. عین‌القضات از این شیوه برای بین مطالب تعلیمی و ادعایی استفاده کرده است.

استفاده از چنین شگردی قطعاً از سوی گوینده‌ای است که بر موضوع کاملاً تسلط دارد و از بیشتر سؤالاتی که ممکن است از سوی مخاطب مطرح شود، آگاه است و می‌تواند قبل از طرح سؤال در ذهن مخاطب آن را پیش‌بینی کند.

- «دَانِمَ کِه تَرَا دَر خَاطِرِ آید کِه صَلَوَةُ چِه باشد؟ اشتقاق صَلَوَةُ از صلت است و از صلیت، دانی که صلت چه باشد؟ مناجات و سخن گفتن باشد با حق تعالی که «المُصَلِّي يُنَاجِي رَبَّهُ» این باشد» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۸۰).

- «دَانِمَ تَرَا دَر خَاطِرِ آید گویی محمد را ثمره شجره الهی می‌خوانند و به جایی دیگر

شجره می‌خوانند، این چگونه باشد؟ اگر خواهی که شکّت برخیزد نیک گوش دار...» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۶۶).

این نوع پرسش‌ها علاوه بر اینکه حضور گوینده و مخاطب را در ارتباط برجسته می‌کند به طور کلی تمهیدات لازم را برای بیان مفصل مطلب فراهم می‌آورد و به نوعی اهمیت مفهوم پیام را نیز گوشزد می‌کند.

۲-۲-۲ کارکرد پرسش با معانی ثانوی

یکی دیگر از دلایل تأثیر گذاری پرسش در آثار عین‌القضات، اغراض ثانوی گوناگون این جملات است. گاهی با یک پرسش اغراض متعدّدی اراده می‌شود به طوری که نمی‌توان مقاصد منظور را ذیل یک عنوان گرد آورد؛ به عبارت دیگر بیشتر مفاهیمی که عین‌القضات با استفاده از پرسش به ادای آن موفّق می‌شود، ترکیبی از چند موضوع است؛ برای مثال در جملات زیر با قطعیت و اطمینان کامل نمی‌توان گفت منظور عین‌القضات از ذکر پرسش استبعاد است یا تعظیم و بزرگداشت یا بیان عجز:

۱- «من از کجا و صفت مردان از کجا؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۶۰)

۲- «زمین با او چه قرابت دارد که موضع او بود؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۲۴)

۳- «چه دانی چه خواهی شنیدن؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۳۲۲)

موارد زیر نمونه‌هایی از مقاصد ثانویه پرسش در آثار عین‌القضات همدانی است.

(۱) امر:

«چرا یک چندی سعی نکنی تا معرفت و محبت انس حاصل کنی؟» (عین‌القضات،

۱۳۶۲: ص ۱۳۹)

(۲) نهی:

«بندگی دنیا و شهوت پرستی تا کی؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۲۹۸)

(۳) انکار و تحقیر:

«پنداری که احصای آن نود و نه نام لقلقه لسان بی حاصل تو و امثال تو بود؟ تو که

از ربوبیت او خبر نداری؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۲۲)

(۴) انکار و ذم و توبیخ:

«پنداری همگنان از حجر آن دیدند که تو؟ حاشا و کلاً» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۶۳).

(۵) تحقیر و ناچیز شمردن:

«تو هنوز در مضیق بشریت مانده‌ای از زمین چون بیرون توانی رفت؟».

(عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۸۴)

- «تو را خدمت کفش مردان چه شمار؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۳۹)
- «ای دوست تو که هنوز کودکی شیرخواره‌باشی این حدیث کی باشد؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۵۷)
- ۶) استبعاد:
- «من از کجا و صفت مردان از کجا؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۶۰)
- «دریغا من خود کدام و تو که؟ این سخن در حقیقت خود نمی‌گنجد در عالم شریعت کجا گنجد؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۴۵۳)
- ۷) تسویه:
- «از محمدمت ایشان چه نفع است یا از ملامت ایشان چه ضرر؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۴۳۸)
- ۸) اظهار درماندگی:
- «تضییع عمر تا کی؟». (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۳۲۱)
- «تا کی آن نویسم که ترا به کار نیاید؟». (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۴۶)
- «تا کی سمع ظاهر را در نارضایی حق به کار داری؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۵۰)
- ۹) تهکّم:
- «ای دوست به هیچ چیز قناعت کرده‌ای از دین؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۸۲)
- ۱۰) اظهار تعجب و شگفتی:
- «چه دانی که چه گفته می‌شود؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۲۰۵)
- ۱۱) بیان عجز و ناتوانی:
- «فراشه که عاشق آتش آمد چه کند که خود را بر آتش نزنند؟» (عین‌القضات، ۱۳۶۲: ص ۱۸۶)
- ۱۲) ابراز عظمت موضوع و بیان عجز مخاطب و گوینده:
- «دریغا از مقام شهود که خبر داد و خود که تواند خبر داد؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۴۶)
- «دریغا نمی‌دانم چه فهم خواهی کردن؟» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۵۶)
- ۱۳) جلب توجه برای بیان خبر:
- «دانی اول چیزی که در این قیامت بینی چه باشد؟ دریغا در این قیامت انبیا بر من عرضه کردند با امتان ایشان» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۳۲۲).
- کارکرد جملات پرسشی در آثار فارسی عین‌القضات تنها در این هدفها خلاصه نمی‌شود. امکانات و انعطاف پرسش و به طور کلی انشا در آثار فارسی عین‌القضات، بیان

مطلب، انتقال تجربیات عرفانی و احساسات درونی را به گونه مطلوبی فراهم ساخته است؛ چنانکه ملاحظه می‌شود بسیاری از معانی ثانوی جملات پرسشی برای ترغیب مخاطب و جلب توجه او به کار رفته است. از یک سو امر، نهی، تحقیر، تهکم، بیان عجز مخاطب و جلب توجه بر محور احوال مخاطب و از سویی دیگر بیان عجز گوینده، ابراز شگفتی، اظهار درماندگی بر محور احوال او است. بدین ترتیب به کمک شیوه خاص به کارگیری جملات پرسشی و معانی ثانوی آن، گوینده و مخاطب به عنوان دو رکن اساسی و مسلّم ارتباط برجسته می‌شوند، بدیهی است نویسنده متن آموزشی ناگزیر از توجه به احوال مخاطب فرضی است. از این رو در این متون مقتضای حال مخاطب و گوینده اهمیت می‌یابد.

۲-۳ اهداف عین‌القضات از تنوع پرسش

پرسش در آثار عین‌القضات، بیشتر با معنای ثانوی به کار رفته است. مهمترین هدفی که عین‌القضات از به کار بردن پرسش دنبال کرده، جلب توجه مخاطب برای بیان مطلب و اقناع اوست.

در متنی‌های نوشتاری، مخاطب غایب است. علاوه بر این، مخاطب غایب عین‌القضات یا واقعی است یا فرضی. هدف قاضی در نامه‌ها پاسخگویی به سؤالات مریدان ناشناس است. این افراد طبعاً با مباحث و زمینه پیام آشنایی دارند. اما ذهن عین‌القضات هرگز از آن دسته از مخاطبان فرضی که ممکن است آثار او را مطالعه کنند و با مفاهیم عرفانی آشنایی نداشته باشند، غافل نمی‌ماند و با جملاتی این هشجاری را ابراز می‌کند؛ حتی گاهی از نا اهلانی که سخن او را خواهند خواند ابراز نگرانی می‌کند؛ «دریغا خلق ندانند که از کفر و زنا مقصود چیست» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ۲۰۶). «تمامی شرح کردن این گروه نتوان کرد زیرا خواطر بر نتابد و حوصله‌ها احتمال نکند» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ۳۳۶) و گاه از ره یافتگی اهلان ناشناس ابراز شادمانی می‌کند: «درین ورقها بعضی سخنها گفته شود که نه مقصود آن عزیز بود، بلکه دیگر از محبان باشد که وقت نوشتن حاضر نباشند، ایشان را نیز نصیبی باید تا نپنداری که همه مقصود تویی» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۶). «ای دریغا ندانم که فایده این سخنها که خواهد بر داشت جانم فدای او باد!» (عین‌القضات، ۱۳۴۱: ص ۱۴۶)

زمینه آموزشی و ویژگی آموزشی متن یکی از انگیزه‌هایی است که عین‌القضات را به سمت رعایت احوال مخاطب سوق می‌دهد. توجه ویژه به احوال مخاطب، در نظر

گرفتن سطوح ادراک و آشنایی مخاطب با زمینه پیام و مطالب عرفانی، هم‌چنین توجه به حضور و غیاب مخاطب ضمن انتقال پیام، ویژگی برجسته متون عین‌القضات است که همگی در جهت مراعات اقتضای حال و مقام است. رعایت اقتضای حال و مقام مساوی در نظر گرفتن سطوح مختلف و گوناگون ارتباط است. عین‌القضات با هدف مراعات اقتضائات حال و مقام، نوشتار را به گفتار نزدیک، و نقایص غیاب طرفین ارتباط را تا حدود زیادی بر طرف کرده و بر بلاغت کلام خود افزوده است.

ذم و توبیخ، تذکر بر خطا و گمراهی مخاطب، تهکم، تحذیر، هشدار، نهی و... انواع مقاصدی است که در جهت آموزش و پرورش به صورت جملات پرسشی ایراد شده است. پرسش با این مقاصد، تأثیر کلام را در مخاطب افزایش می‌دهد؛ چون در واقع حضور مخاطب را به نحو محسوسی آشکارتر می‌کند. باید توجه کرد قاضی می‌توانست تمام این جملات را به صورت خبری ذکر، و مطلب را موجز و ساده بیان کند ولی با استفاده از پرسش به مخاطب فرضی یا غایب موجودیت بخشیده و بر تأثیر کلام افزوده است؛ به عنوان مثال اگر به جای این جملات پرسشی، جملاتی خبری می‌آورد بر مخاطب تأثیر چندانی نداشت.

«چرا غم آن نخوری که پس از مرگ با تو چه خطاب خواهد رفت؟» (عین القضا، ۱۳۶۲: ص ۴۳۸) و «بندگی دنیا و شهوت پرستی تا کی؟» (عین القضا، ۱۳۶۲: ص ۲۹۸) جمله خبری فرضی: [باید بر خطابی که پس از مرگ بر همگان رود غم خورد] و [باید بندگی دنیا و شهوت پرستی را ترک کرد]. چنانکه ملاحظه می‌شود این جملات حتی اگر در متن پرورش هم داده شود، هرگز تأثیری را که در قالب پرسشی می‌گذارد، نخواهد داشت.

به طور کلی اساس انشای طلبی بر ارتباط استوار است. گوینده و مخاطب دو رکن اصلی و اولیه ارتباط است و پیام انگیزه و هدف ایجاد ارتباط به شمار می‌رود. جمله‌های انشایی طلبی بدون در نظر گرفتن مخاطب حتی اگر فرضی باشد بی معنی است. بنابراین همان‌طور که مخاطب و حضور او چه فرضی و چه واقعی به کلام جان و معنا می‌بخشد، مطلبی که در قالب جمله‌های انشایی ادا می‌شود، حضور مخاطب را پر رنگ و زنده می‌کند. بنابراین می‌توان یکی از دلایل اصلی زنده بودن و پویایی آثار عین‌القضا را توجه به احوال مخاطب دانست و یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های آن کارکرد پرسش در آثار اوست.

اگر بپذیریم «شکل ارتباط کامل در حالت حضور عناصر ارتباط صورت می‌گیرد»، وقتی

عناصر اصلی ارتباط (گوینده، مخاطب، پیام) کمرنگ شود یا غایب باشد، کیفیت ارتباط نازل خواهد بود. بنابراین هر اندازه گوینده بتواند این ارکان را با ابزار زبانی که در اختیار دارد، پررنگتر کند، نوشتار را به مرز بلاغت نزدیک کرده است.

۳. نتیجه

هر ارتباط از فرستنده، گیرنده و پیام تشکیل می‌شود. کلام نوعی از ارتباط است که بر پایه‌های گوینده، مخاطب و پیام شکل می‌گیرد. هر اندازه که فاصله میان گوینده و مخاطب کوتاهتر باشد، قدرت و تأثیر پیام بیشتر خواهد شد. کوتاهی مسافت، امکانات بیشتری را برای ابلاغ پیام در اختیار گوینده (فرستنده) قرار می‌دهد. بنابراین گوینده (فرستنده) گفتار نسبت به نویسنده (فرستنده) نوشتار برای پیام رسانی از امکانات بیشتری برخوردار است. از این رو نویسنده ناگزیر است از ظرفیتهای انواع جمله‌ها بهره گیرد تا بتواند خلأ مسافت بین نویسنده و خواننده را به حداقل برساند. به کارگیری دانشهای بلاغی و قواعد علم معانی از جمله این امکانات زبانی و ادبی است. برای کاربرد این فنون، برجسته سازی ارکان ارتباط ضروری است. بدین ترتیب، نویسنده بلیغ کسی است که بتواند امکانات زبانی و ادبی را در جهت ایجاد ارتباط موفق و مؤثر به کار برد. توجه به میزان توفیق نویسنده در به کارگیری فنون بلاغی بویژه قواعد دانش معانی و همچنین موفقیت او در ایجاد ارتباط محکم، معیارهای مناسبی برای سنجش بلاغت و تحلیل متون به دست می‌دهد.

تحلیل کارکرد پرسش از دیدگاه **علم معانی** در آثار عین‌القضات نشان می‌دهد که پرسش از مهمترین و پرکاربردترین انواع انشای طلبی است که قاضی همدانی برای تفهیم مطالب بیان‌ناپذیر عرفانی به شیوه‌های گوناگون و مؤثری از آن بهره می‌گیرد. هم‌چنین نویسنده با به کارگیری توان جمله‌های پرسشی، احساسات و هیجانات خود را به بهترین وجه ابراز، و مخاطب را نیز در این هیجان و شور انگیزی سهیم می‌کند. این کارکرد با هدف بیان تجربه عرفانی متناسب است. اما کاربرد پرسش در اقناع مخاطب و گرفتن تأیید ذهنی از مخاطب، میزان تأثیر پرسش را در القای مفاهیم و اندیشه‌های تعلیمی عرفانی نشان می‌دهد؛ نقش مهمی که نه از جمله‌های صریح خبری و نه از جملات تحکم آمیز امری ساخته نیست. این هدف با «ذکر پرسش پیش از پاسخ به قصد ترغیب ذهن مخاطب به سوی پاسخ» و «تذکر و تنبیه به وسیله جمله پرسشی» فراهم می‌شود.

ظرفیت و توان جملات پرسشی در جهت ایراد معانی ثانوی و تنوع شیوه‌های کاربرد آن، حضور ارکان ارتباط را در متن پر رنگ کرده است. بدین ترتیب حضور رکن اول ارتباط (گوینده) با ابراز احساسات و مواجید او در خلال انواع پرسش احساس می‌شود. ایراد سؤال متناسب با اقتضائات احوال مخاطب و توجه به میزان آگاهی او، رکن دوم ارتباط (مخاطب) را برجسته کرده و توان جملات پرسشی در انتقال معانی و تأکید بر اهمیت مطالب تعلیمی در جهت استحکام رکن سوم (پیام) به کار گرفته شده است. به طور کلی توجه به مقتضای حال مخاطب و ایجاد تناسب بین گوینده و مخاطب می‌تواند از دلایل بلاغت اثر باشد.

پی‌نوشت

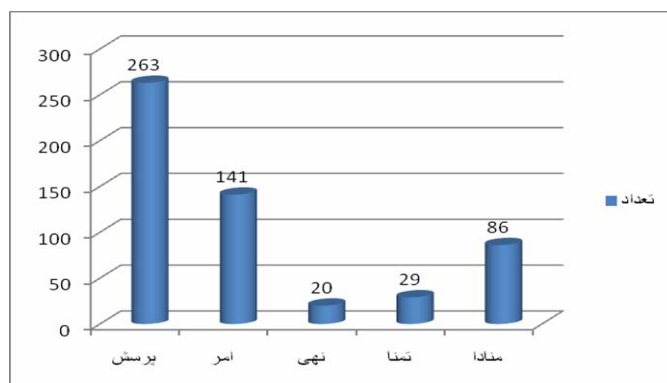
۱. جدول اغراض ثانوی پرسش در کتابهای بلاغی عربی و فارسی

جواهرالبلاغه (احمد هاشمی)	۱. امر ۲. نهی ۳. تسویه ۴. نفی ۵. انکار ۶. تشویق ۷. ایجاد انس ۸. تقریر ۹. تهویل ۱۰. استبعاد ۱۱. تعظیم ۱۲. تحقیر ۱۳. تعجب ۱۴. تهکم (تمسخر) ۱۵. وعید ۱۶. استبطاء ۱۷. تذکر دادن برخطا ۱۸. تذکر دادن بر باطل ۱۹. تحسر ۲۰. تذکر دادن برگمراهی ۲۱. نسبت کثرت دادن
مختصر المعانی (تفتازانی)	۱. استبطاء ۲. تعجب ۳. آگاهاندن برگمراهی ۴. وعید ۵. تقریر ۶. انکار ۷. تهکم ۸. تحقیر ۹. تهویل ۱۰. استبعاد
معانی و بیان (همایی)	۱. نفی ۲. انکار ۳. تقریر ۴. تهکم
معانی و بیان (تجلیل)	۱. حسرت ۲. تعجب ۳. ارشاد ۴. دردمندی ۵. تذکر
معانی (سیروس شمیسا)	۱. اخبار به طریق غیر مستقیم و مؤدبانه ۲. امر به طریق غیر مستقیم و مؤدبانه ۳. تشویق ۴. نهی ۵. توبیخ و ملامت ۶. استفهام انکاری ۷. استفهام تقریری ۸. اظهار مخالفت و بیان عجز ۹. تمنی و آرزو ۱۰. طنز و مسخره و تحقیر ۱۱. تعظیم ۱۲. بیان تعجب و حیرت ۱۳. بیان کثرت ۱۴. اثبات عقیده خود و بطلان عقیده مخاطب ۱۵. اظهار یأس ۱۶. اظهار امیدواری ۱۷. شمول حکم ۱۸. تقاضا و کسب اجازه ۱۹. اغراق ۲۰. تنبه و عبرت ۲۱. برای تأکید و تقریر خبر و جلب توجه ۲۲. تجاهل مفید اغراق ۲۳. بیان تردید ۲۴. اظهار بیتابی ۲۵. بیان استبعاد ۲۶. اظهار ندامت ۲۷. به جهت استیناس ۲۸. تهدید
اصول بلاغت (غلامحسین رضائزاد)	۱. تعجب ۲. تکثیر چیزی ۳. ذم و توبیخ ۴. در معنی پاسخ مبهم و اقناعی ۵. در معنی بی نیازی ۶. قناعت به میسر ۷. در معنی

کار بیهوده ۸. اظهار شادمانی ۹. برانگیختن به حقیقت امر ۱۰. شکایت و طلب دادرسی ۱۱. تسلیم و رضا ۱۲. ناچیز شمردن و تحقیر ۱۳. عدم اعتنا و اهمیت بودن ۱۴. سرزنش و عتاب ۱۵. استفهام از امر حادث ۱۶. تاسف و اظهار اندوه ۱۷. پرسش از پاسخ مورد انتظار	
۱. استبطاء ۲. تعجب ۳. تنبیه ۴. امر ۵. نهی ۶. استبعاد ۷. تحسّر ۸. استیناس ۹. وعید ۱۰. تهکّم ۱۱. تقریر	معالم‌البلاغه (رجایی)
۱. تقریر (واداشتن مخاطب به اقرار نمودن) ۲. توبیخ ۳. تکذیب و انکار ۴. تهدید ۵. استهزاء ۶. عرض	هنجار گفتار (تقوی)
۱. انکار ۲. تعجب و شگفتی ۳. تحقیر ۴. ریشخند ۵. سرزنش ۶. تعظیم و تکریم ۷. تنبیه و تذکر و هشدار ۸. بیان رنج و اندوه و تحسّر ۹. تجاهل از امری	معانی و بیان (اشرف زاده و علوی مقدم)
۱. امر ۲. نهی ۳. تسویه ۴. نفی ۵. انکار ۶. تشویق ۷. استیناس ۸. تقریر ۹. به‌هول انداختن مخاطب ۱۰. استبعاد ۱۱. تعظیم ۱۲. تحقیر ۱۳. تعجب ۱۴. تحکم و توبیخ ۱۵. وعید ۱۶. تنبیه بر باطل ۱۷. استبطاء ۱۸. تکثیر	درر الادب (آق‌اولی)

۲. نمودار توزیع فراوانی کمی انواع انشا از طریق برآوردی آماری از مجموع ۱۴۸۳ صفحه آثار فارسی وی، ۱۵۰ صفحه به صورت تصادفی (random) انتخاب و انواع انشا در آن محاسبه شد.

نمودار توزیع فراوانی کمی انواع انشا در آثار فارسی عین‌القضات همدانی



منابع و مأخذ

۱. آق اولی، حسام العلماء؛ *دررالادب در فن معانی و بیان و بدیع*؛ چ سوم، قم: چاپ ستاره، ۱۳۷۳.
۲. آهنی، غلامحسین؛ *معانی بیان*؛ تهران: بنیاد قرآن، ۱۳۶۰.
۳. ارسطو؛ *ریطوریکا (فن خطابه)*؛ ترجمه پرخیده ملکی، چ اول، تهران: اقبال، ۱۳۷۱.
۴. تجلیل، جلیل؛ *معانی و بیان*؛ چ پنجم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.
۵. تفتازانی، سعد الدین مسعود؛ *منشورات مکتبه آیت الله مرعشی نجفی*؛ قم، ۱۴۰۷.
۶. تفتازانی، سعد الدین مسعود؛ *مختصر المعانی*؛ قم: دارالفکر، ۱۴۱۱.
۷. تقوی، سید نصر الله؛ *هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی*؛ اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳.
۸. تودوروف، تزوتال؛ *منطق گفتگویی میخائیل باختین*؛ ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۹. جامی، نور الدین عبدالرحمان بن احمد؛ *نفحات الانس من حضرات القدس*؛ مقدمه و تصحیح محمود عابدی، تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰.
۱۰. رجایی، محمد خلیل؛ *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*؛ شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۴۱.
۱۱. رضا نژاد (نوشین)، غلامحسین؛ *اصول بلاغت در زبان فارسی*؛ تهران: انتشارات الزهرا، ۱۳۶۷.
۱۲. شمیسا، سیروس؛ *معانی*؛ تهران: نشر میترا، ۱۳۷۳.
۱۳. علوی مقدم، محمد و رضا اشرفزاده؛ *معانی و بیان*؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۶.
۱۴. عینالقضات همدانی، عبد الله بن محمد؛ *تمهیدات*؛ به کوشش عفیف عسیران، تهران: کتابخانه منوچهری، ۱۳۴۱.
۱۵. عینالقضات همدانی، عبد الله بن محمد؛ *نامه‌ها همراه با رساله جمالی*؛ ۲ج، به کوشش علینقی منزوی و عفیف عسیران، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۶۲.
۱۶. مایل هروی، نجیب؛ *خاصیت آیینگی*؛ چ اول، تهران: نشر نی، ۱۳۷۴.
۱۷. هاشمی، احمد؛ *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*؛ مصر: مکتبه التجاریه الکبری، ۱۹۶۰.
۱۸. همایی، جلال الدین؛ *یادداشت‌های علامه جلال‌الدین همایی درباره معانی و بیان*؛ به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۰.

بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه براساس نظریه

تزوتان تودوروف

دکتر علیرضا نبی‌لو

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

در این مقاله چهار داستان سیاوش و سودابه از ادبیات ایرانی، کوناله و تیشیرک شیتا از ادبیات ختنی، یوسف و زلیخا از ادبیات سامی و فدر و هیپولیت از ادبیات غربی برای تحلیل انتخاب، و مطابق الگوی تحلیل روایی تودوروف بررسی شده است. در هر چهار داستان به قضیه‌ها و گزاره‌های اصلی و فرعی یکسانی می‌توان رسید؛ یعنی تمام حوادث پیرامون سه شخصیت پیش می‌آید و در هر چهار داستان، زن شاه به پسر دل می‌بندد ولی پسر به شاه، وفادار می‌ماند و از عشق زن سر باز می‌زند و مورد اتهام قرار می‌گیرد و سرانجام، واقعیت آشکار می‌شود. گزاره‌های این داستانها از نهاد، کشش و صفت یکسانی پدید آمده، و در هر چهار داستان عینا تکرار شده است؛ هم‌چنین با توجه به دیدگاه تودوروف، وجوه پنجگانه اخباری، الزامی، تمنایی، شرطی و پیش بین در این چهار داستان بررسی شده است و این امر بر مشابهت ساختار روایی داستانها تأکید بیشتری می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نظریه تودوروف، نقد ساختاری، ادبیات مقایسه‌ای، داستان سودابه و سیاوش، کوناله و تیشیرک شیتا، داستان یوسف و زلیخا، داستان فدر و هیپولیت.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۹/۱۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۲/۸

پیشینه پژوهش

- از منابع و پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقاله می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:
۱. بوطیقای نثر؛ در این کتاب تودوروف مطالبی را دربارهٔ دستور زبان دکامرون و دگردیسی روایتها بیان کرده است (رک: تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۳).
 ۲. دستور زبان داستان؛ در این کتاب نکات خوبی دربارهٔ روایت و دستور داستان مطرح شده و مقالهٔ تودوروف دربارهٔ کتاب دکامرون نیز در این اثر گنجانده شده است (رک: اخوت، ۱۳۷۱: اغلب صفحات).
 ۳. روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی؛ در این اثر نظرهای مختلف روایت‌شناسی تبیین شده است. البته دربارهٔ نظریهٔ تودوروف مطالب مختصری ذکر شده است. (رک: تولان، ۱۳۸۶: اغلب صفحات).
 ۴. نظریه‌های روایت؛ در این کتاب نیز به روایت‌شناسان و نظریه‌های آنان پرداخته شده است (رک: مارتین، ۱۳۸۶: اغلب صفحات).
- این منابع عمدتاً به کلیت روایت و ساختارگرایی توجه دارند و در آنها به اجمال به برخی آرای تودوروف اشاره شده است. البته اثری که مستقیماً به بررسی ساختار روایی این چهار روایت پرداخته باشد به دست نیامد و این مقاله از این نظر تازگی دارد.

۱. کلیاتی دربارهٔ ساختار و روایت

در این مقاله بر مبنای نظریهٔ تزوتان تودوروف، که از روایت‌شناسان ساختارگراست، چهار داستان سودابه و سیاوش، کوناله و تیشیرک شیتا، یوسف و زلیخا و فدر و هیپولیت تحلیل شده است. در این چهار داستان با عنایت به الگوی نحوی مورد نظر تودوروف به ساختار روایی واحد و مشابهی می‌توان دست یافت. اصولاً در داستانهای کهن، شخصیتها و رویدادها، گسترش دهندهٔ بنمایه‌ها و مفاهیم تکراری هستند؛ همان‌طور که پراپ در تحلیل قصه‌های روسی این مطلب را اثبات کرد. «پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصهٔ عامیانهٔ روسی به بنمایه‌های تکرار شوندهٔ آنها دست یافت» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

در بررسی ساختارها بیشتر بر روابط پنهان حاکم میان سازه‌های متن تاکید می‌شود.^۱ «ساختگرایی یعنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازای یک شیء یا موضوع فولکلوریک. [ساختگرایی] تنها به قصه‌های عامیانه و اسطوره محدود نیست... روش

ساختگرایانه را می‌توان درباره هر موضوعی به کار بست» (پراپ، ۱۳۸۶: هفت). یکی از ویژگیهای ساختارها، پنهان بودن و نامرئی بودن آنهاست که به کشف نیاز دارد. «ساختارها موضوعهایی نیست که با آنها بتوان مستقیماً روبه‌رو شد، بلکه آنها نظاماتی از روابط پوشیده‌اند؛ بیشتر به ادراک می‌آیند تا به دریافت» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۵۴). پیش از دیگران، ولادیمیر پراپ به بررسی ساختار قصه‌ها اهتمام ورزید. «پراپ این اصطلاح را به معنای توصیف حکایتها براساس واحدهای تشکیل دهنده آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴۴). «در تحلیل ساختارگرایانه روایت، جزئیات ظریف سازوکارهای درونی متون ادبی بررسی می‌شود تا واحدهای ساختاری بنیادی یا عملکردهای (مانند عملکرد شخصیت) حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شود» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴).

برای بررسی ساختار روایی باید به ویژگیهای روایت نیز اشاره شود: ۱- مصنوعی بودن: یعنی روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح ساخته می‌شود. ۲- تکراری بودن: تکراری بودن به این معناست که چیزهایی که ما در داستان می‌خوانیم در داستانها و یا قصه‌هایی قبلاً خوانده‌ایم و شخصیت‌های داستان هم برایمان آشناست. ۳- سیر مشخص روایت: هر روایت از جایی شروع، و به جایی ختم می‌شود. ۴- هر روایتی یک روای و یا قصه‌گو دارد. ۵- در هر روایت با نوعی جابه‌جایی روبه‌رو هستیم به این معنا که روایت، سلسله‌ای از حوادث نیست که غیرقابل تغییر و جابه‌جایی باشد بلکه راوی (نویسنده) می‌تواند حادثه‌ای را جابه‌جا کند یا به ترکیبهای تازه‌ای دست بزند و یا سیر زمانی وقایع را عوض کند. زمان نیز در روایت مهم است و جزء جدانشدنی هرگونه روایتی دانسته می‌شود. فرمالیست‌ها یا صورتگرایان از نخستین کسانی بودند که به مطالعه روایت و ساختارهای روایی پرداختند. آنها درصدد کشف قواعد و فرمولهایی بودند تا ساختار داستانها را براساس آن بررسی کنند. آنها ادبیات را به صورت عملی و ریاضی‌وار مورد توجه قرار دادند. آن چنانکه فرمالیست‌ها در عرصه مطالعات ساختار زبانی به تجزیه جملات به اجزای قابل تحلیلی و تکواژها می‌پرداختند در بررسی داستانها نیز درصدد کشف الگوهایی خاص از راه تجزیه و تحلیل برآمدند.

۲. بررسی و مقایسه نظریات روایت‌شناسان

مهمترین نظریه‌پردازان در حیطه روایت‌شناسی عبارتند از: ولادیمیر پراپ، آلجیر داس گریماس، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت و رولان بارت.

پراپ کارش را با طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه روسی شروع کرد. او عناصر ثابت و متغیر قصه‌ها را بررسی کرد و دریافت که با وجود شخصیت‌های متغیر در قصه‌ها، کارکردهای آنها ثابت و محدود است. او کارکرد را چنین توصیف می‌کند: «عمل یک شخصیت که بر حسب میزان اهمیت آن در پیشبرد کنش تعریف می‌شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۶). علاوه بر ثابت و محدود بودن کارکردها او معتقد است توالی کارکردها همیشه یکسان است و همه قصه‌های عامیانه از لحاظ ساختار به یک نوع متعلق هستند. او جمع کل کارکردها را به سی و یک کارکرد در مراتب کلی‌تری قرار می‌گیرد که شامل مراحل تدارک، پیدایش گرفتاری، جابه‌جایی، مبارزه، بازگشت و شناسایی است. این کارکردها با نشانه‌های خاصی فرمول‌نویسی می‌شود و می‌توان ساختار و بنمایه داستان را با آن خلاصه کرد و الگویی به دست داد تا بتوان داستان‌های متعددی را با آن فرمول و الگو بررسی نمود.

گریماس، ساختار روایت را به ساختار دستوری زبان بسیار نزدیک می‌داند و داستانها را با وجود تفاوت‌هایشان از یک الگو و ساختار متأثر می‌یابد. «آنچه برای گریماس حائز اهمیت است، دستور زیر بنایی و سازنده روایتهاست نه متنهای منفرد... علاوه بر این گریماس اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است» (گرین ولیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). هم چنین «هدف گریماس این است که با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله به دستور زبان جهانی روایت دست یابد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۴). او به تأثیر از نشانه‌شناسی به نقش تقابلهای دوگانه در داستان و روایت توجه زیادی دارد. این تقابل دوگانه به این گونه در الگوی گریماس دیده می‌شود: فاعل و هدف / اعطا کننده و دریافت کننده / یاریگر و رقیب.^۲

گریماس چند رابطه اساسی را میان آنچه آن را الگوی کنش می‌خواند باز می‌شناسد: فاعل در برابر هدف، فرستنده در برابر دریافت کننده و گزینه‌های یاری دهنده یا مخالف. رابطه میان فاعل و مفعول به رابطه میان فاعل اسمی و مفعول اسمی در جمله شباهت دارد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۶۳).

گریماس با طرح الگوی کنشی خود کوشید تا الگوی پراپ را اصلاح کند و روایتها را از دیدگاهی دیگر مورد ارزیابی قرار دهد.^۳

گریماس در کتاب ساختار معنایی (۱۹۶۶) با درکی عملی‌تر از طرح پراپ توانست با استفاده از مفهوم کنشگر به مختصرتر کردن کار او بپردازد. این مفهوم نه قصه‌ای خاص

و نه حتی یک شخصیت بلکه مفهومی ساختاری است. با توجه به شش کنشگر ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری‌دهنده و دشمن می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پراپ را استنتاج کرد و حتی به سادگی زیباتری دست یافت (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۴). بنابراین گریماس این شش کنشگر را در تقابل با هفت شخصیت پراپ یعنی شخص خبیث، بخشنده و فراهم آورنده، مددکار، شخص مورد جستجو و پدرش، اعزام کننده، قهرمان، قهرمان دروغین قرار می‌دهد.

به نظر گریماس طرز نگاه پراپ بسیار درگیر درونمایه است و به اندازه کافی ساختاری نیست. در نتیجه او الگوی کنشی را مطرح می‌کند که بسیار انتزاعی است و باید بتواند روایت را به مفهوم عام توصیف کند و تمامی عناصر احتمالی هر روایت و انواع ترکیبات این عناصر را در متون ادبی و غیرادبی مشخص سازد (برتس، ۱۳۸۴: ۸۵). در نظر پراپ حوادث و رویدادهای داستان نقش برجسته‌ای دارد ولی در دیدگاه گریماس بیشترین نقش به شخصیت‌ها داده می‌شود و ارزیابی گریماس با محوریت این عنصر روایتی انجام می‌شود.

گریماس عکس طرح پراپ را پیشنهاد می‌کند که در آن وقایع نسبت به شخصیت، تبعی است او پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش یا به تعبیر خود او عملکرد به منزله مقولات کلی در زیربنای همه روایات هست که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهد: اعطا کننده + دریافت کننده؛ فاعل + هدف؛ یاریگر + رقیب (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۰). یکی دیگر از مباحث روایت‌شناسی گریماس، توجه به زنجیره‌های روایتی است که به نظر او در سه قسم قابل بررسی است: اجرایی، میثاقی و انفصالی^۴. در زنجیره اجرایی به آزمونها، مبارزه‌ها، تلاشها و کارکردهایی از این دست پرداخته می‌شود که بخشی از هر روایت به این موضوعات و امور اختصاص دارد و کمتر روایتی دیده می‌شود که این بعد در آن وجود نداشته باشد. «پی رفت اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). در زنجیره میثاقی به عهد و پیمانها، قول و قرارها و بستن و گسستن آنها پرداخته می‌شود. اغلب قصه‌ها از چنین ویژگی برخوردار است. در زنجیره انفصالی، سیر و سفرها و رفت و برگشتها مورد نظر است که غالب داستانها این ویژگی را دارد و جریان داستان با این نوع سفرها و گشت و گذارها پیش می‌رود.

تودوروف نیز، چنانکه خواهد آمد به دستور زبان جهانی روایت و تقلیل آن به سطح یک جمله می‌اندیشد و به کنشها، صفات و رفتار شخصیت‌ها توجه دارد.

ژرار ژنت سه عامل قصه، داستان و روایت را از هم جدا می‌کند. او به زنجیره حوادث در داستان توجه دارد که در این زنجیره، راوی دخل و تصرف، و زمانبندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند.^۵ ژنت در تحلیل روایت به چند عامل توجه دارد: نظم، تداوم، بسامد، وجه و حالت.^۶ در نظر او نقش عامل زمان در روایت نقش خاصی است. او با توجه به عامل زمان چند نوع روایت را از هم متمایز می‌کند:

۱- روایت مابعد (گذشته‌نگر) که همان روایت به صورت گذشته است... داستان ترتیب واقعی وقایع را بر هم می‌زند و وقایع را از گذشته تعریف می‌کند تا به حال برسد. ۲- روایت مقدم یا آینده‌نگر، روایتی است که زمان طرح جلوتر از زمان داستان است. ۳- روایت به شیوه‌ای که زمان طرح و داستان با هم تداخل و برخورد کند. ژنت این شیوه را از نظر زمانی لحظه به لحظه می‌نامد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۶).
روایت در نظر بارت، عام‌تر و کلی‌تر از نگاه دیگران است. او به شکلهای مختلف و اقسام گوناگون روایت توجه دارد و در تمام شئونات فرهنگی روایت را جستجو می‌کند. در نظر او «روایت یکی از جهانهای بشری است که تنها می‌توان آن را توصیف کرد و خصایصش را برشمرد» (همان: ۱۰).

بارت روشهای زبانشناسی ساختاری را در تحلیل روایت مؤثر می‌داند. در روایت به سه سطح توصیفی قائل است: ۱- کارکرد ۲- کنش ۳- روایت. او واحدهای کارکردی-نقشی را به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱- نقش (کارکرد) ۲- نشانه یا نما. در نظر بارت هر روایت دارای این ساختار است: «وضعیت اولیه + نقش‌های مختلف + وضعیت نهایی» (همان: ۲۳).

بارت روایت را ابزار ارتباطی می‌داند که فرستنده و گیرنده‌ای دارد. او روایت را سه قسم می‌داند: ۱- راوی دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد و با ضمیر اول شخص می‌نویسد. و گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهاى داستان. ۲- راوی، غیرشخصی است یعنی دانای کل. ۳- در جدیدترین گونه روایت، راوی روایت خود را به دانش و بینش شخصیتها محدود می‌کند و همه چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یکی از شخصیتها راوی است.^۷

چنانکه دیده می‌شود در روایت‌شناسی، جوانب مختلف روایت مورد مطالعه قرار می‌گیرد، اما با وجود اختلاف نظر میان روایت‌شناسان، هدف نهایی همه آنها کشف

_____ بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه براساس نظریه تزوتان تودوروف

الگوی جامع روایت است؛ الگوهایی که هم ناظر بر صورت زبانشناختی روایتها و ساختار قابل توصیف آنها است و هم روابط اشخاص و شکل گیری و به ثمر رسیدن روایت را مدنظر قرار می دهد.

۳. روایت شناسی از نگاه تودوروف

تودوروف متولد سال ۱۹۳۹ است و آثار مختلفی درباره روایت شناسی ساختارگرا و قرائت متون دارد. مهمترین اثر او در بررسی ساختار روایت، کتاب دستور زبان دکامرون است که در آن الگوی روایت شناسانه مورد نظر خود را بیان کرده است. «تودوروف زنده ترین مثالهای خود را از بررسی کتاب دکامرون اثر بوکاچیو ارائه می کند (دستور زبان دکامرون، ۱۹۶۹). کوشش او به منظور تدوین یک نظام نحوی جهانشمول برای روایت کاملاً حال و هوای یک نظریه علمی را دارد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۶). هم چنین بوطیقای نشر یکی دیگر از آثار اوست که شامل مباحثی درباره ادیسه، هزار و یک شب، دستور زبان دکامرون و دگردیسی روایی و... است. در این کتاب به روایت و ساختار آن و هم چنین ساختار روایی دکامرون می توان دست یافت. این نویسنده و منتقد بلغاری، معتقد است که داستان با وضعیتی پایدار شروع می شود؛ سپس نیرویی، تعادل آن را برهم می زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می شود و با کنش قهرمان داستان، وضعیت دوباره به حالت پایدار برمی گردد. در نظر تودوروف روایت به نوعی تبدیل وضعیت منجر می شود. «تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر از اصلی ترین ویژگیهای روایت است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱) و این امر در اغلب روایات مشترک است؛ به عبارت دیگر قصه ها اگرچه از جهات متعدد با هم تفاوت دارند با تمرکز بر نوع کنش ها و روابط اشخاص می توان به ساختی مشترک در آنها دست یافت.

می توانیم قصه ها را از لحاظ ترکیب بندی و ساختارشان مقایسه کنیم و به این ترتیب شباهتشان در پرتو تازه ای خود را نشان خواهد داد. می توان ملاحظه کرد که شخصیت های قصه های پریان با اینکه از لحاظ ظاهر، سن، جنسیت، نوع دلمشغولی، موقعیت اجتماعی و دیگر ویژگیها ایستا و وصفی بسیار با هم متفاوتند در جریان کنش، کارهای یکسانی را به انجام می رسانند (تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۶۴).

بنابراین در نظریه تودوروف بر جنبه های مختلف حاکم بر روابط شخصیت های روایت تاکید می شود و پی بردن به این روابط در شناخت ساختار قصه و روایت مؤثر است.

۱-۳ دستور جهانی روایت

تودوروف برای بررسی این ساختارها به تبیین دستور زبان داستان می‌پردازد. او می‌گوید: «بی‌تردید دستوری جهانی وجود دارد که زیر بنای همهٔ زبانهاست. این دستور جهانی منشأ همهٔ جهانیهاست» (سجودی، ۱۳۸۳، ۷۸). این دستور جهانی در اغلب بخشهای کلام از جمله روایت دیده می‌شود. «وی می‌کوشد تا از طریق بررسی داستانها به ساختار عام روایت دست یابد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۹۴).

بنابراین در نظر او مشابهت ساختاری و زنجیره‌وار در روایتها مشابه اجزای جملات است و بررسی این وجه اشتراک، زمینهٔ اصلی تجزیه و تحلیل روایتها توسط تودوروف شده است. تجزیه و تحلیل حکایتها در اثر تودوروف شباهتهای حیرت‌انگیزی با پاره‌های گفتمان، یعنی اسم خاص، فعل و صفت دارد.^۸

تودوروف با تدوین دستور زبان مشترک و جهانی روایت به استفاده از زبانشناسی در روایت‌شناسی توجه می‌کند. «از نظر تودوروف همچون گریماس و دیگران روایت صرفاً مجموعه‌ای است از امکانات زبانی که به طریقی خاص براساس مجموعه‌ای از قواعد ساختاربندی زیر دستوری یک جا جمع آمده‌اند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

۲-۳ وضعیت و گذر

تودوروف معتقد است که در داستان دو بخش وجود دارد: بخش وضعیتها (پایدار و ناپایدار) و بخش گذار. «پس هر روایت دارای دو نوع حادثهٔ فرعی است: حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند (خواه متعادل و یا غیر متعادل) و آنهایی که بیان‌کنندهٔ گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگرند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳). بنابراین روایت دو بخش است: حادثهٔ فرعی که وضعیتی را توصیف می‌کند (متعادل یا نامتعادل) و بخشی که گذر از وضعیتی به وضع دیگر را شرح می‌دهد. معمولاً حادثهٔ فرعی اول ایستا و حادثهٔ دوم پویاست.

او در توصیف موقعیت اولیه یا پایدار هر حکایت معتقد است که تعدادی قوانین عام وجود دارد و تخطی از آنها جرم و گناه است و تعدادی گزاره‌های وصفی خاص به کار رفته است که شخصیت‌های محوری حکایت را معرفی می‌کنند و با کاوش ساختاری می‌توانند به مباحث معناشناختی برون متنی هدایت کنند.

۳-۳ واحدها و اجزای روایت

نظریهٔ تودوروف از جریان و سیر کل به جزء برخوردار است. او سه جنبهٔ کلی متن روایت

را به سه محور معنایی، نحوی و کلامی تقسیم می‌کند.^۸ از میان آنها بخش نحوی را بیشتر در کانون مطالعات روایت شناسانه خود قرار می‌دهد. در مرحله بعد «او دو واحد بنیادی را در ساختار روایت از هم متمایز می‌کند که یکی گزاره است و دیگری زنجیره» (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۹).

گزاره: کوچکترین واحد روایی است که ساختارش شبیه یک جمله مستقل سه جزئی است؛ به عبارت دیگر گزاره یک جمله روایی پایه و هم ارزش یک جمله در دستور زبان است. گزاره‌ها خود به اجزای سازنده یعنی اسم خاص (شخصیتها)، فعل (اعمال و کنش‌ها) و صفت (ویژگیها و خصوصیات اشخاص) تقسیم می‌شوند. زنجیره: واحد بزرگتر از گزاره است و معمولاً شامل یک یا چند گزاره می‌شود. هر حکایتی حداقل یک زنجیره دارد. زنجیره نظام کاملی از گزاره‌هاست که طرح اصلی حکایت را بیان می‌کند.

تودوروف برای کاربردی کردن نظر خود ابتدا هر حکایت را به یک چکیده نحوی کاهش می‌دهد و عملیات تحلیلی را روی همین چکیده انجام می‌دهد؛ به عبارت دیگر او هر حکایت را به قضیه‌ها و واحدهایی کاهش می‌دهد که حداقل از یک جمله تشکیل شده، و شامل شخصیت‌هایی است که با اسم خاص نشان داده می‌شود و شامل صفت یا فعلی است که از ویژگیها و کنشهای روایتی سخن می‌گوید.

در این دستور خلاصه روایت، یک گزاره از تلفیق یک شخصیت و یک کنش (که ممکن است شامل عنصری دیگر به عنوان مفعول باشد) یا یک ویژگی تشکیل می‌شود. شخصیت یا اسم خاص صرفاً یک ویرینی خالی است که باید با صفت (ویژگی) یا فعل (کنش) پر شود (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱).

شخصیتها همان اسم، ویژگیهای آنها صفت و اعمال آنها فعل است. به همین دلیل، روایت از نگاه او غالباً در حد یک جمله سه جزئی کاهش می‌یابد؛ هم‌چنین در نظر او عمدتاً صفات، وضعیت ایستا و ثابتی را بیان می‌کنند و افعال وضعیت پویا و متغیر را. «گزاره‌ها ممکن است مانند صفت عمل کنند و به وضعیت ایستای امور اشارت داشته باشند (شهریار بودن) یا مانند فعل به گونه‌ای پویا عمل کنند و تخطی از قانون را نشان دهند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۵).

گزاره‌ها در نظر او از جهت دیگری نیز قابل دسته‌بندی است؛ یعنی گزاره‌های توصیفی

و کیفری. گزاره‌های توصیفی بیشتر به بررسی شخصیتها می‌پردازد و گزاره‌های کیفری به قانون و شکستن آن توجه دارد.

او صفات و ویژگیها را در سه بخش دسته‌بندی می‌کند:

۱. وضعیتها: این صفات ناپایدار است و از خوشبختی تا بدبختی را شامل می‌شود.
۲. کیفیتها: این صفات در مقایسه با وضعیتها پایدارتر است و از خیر تا شر را در برمی‌گیرد.

۳. وضعیت: شامل ماندگارترین اوصاف است؛ مانند جنسیت، دین و موقعیت اجتماعی. تودوروف افعال را نیز به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱. تغییر و تعدیل کردن: این نوع فعل موقعیتی را توصیف می‌کند و نشانگر تغییر یا دگرگون کردن آن موقعیت است.
۲. تخلف و تخطی کردن: نشانگر ارتکاب به جرم و تخطی از قانون است.
۳. مجازات کردن: به افعالی اشاره دارد که برای تنبیه، عقوبت و بیان مجازات به کار می‌رود.

۳-۴ وجوه روایی گزاره‌ها

پس از تقسیم‌بندیها نوبت به وجوه روایتی می‌رسد که به ارتباطهای شخصیتهای روایت توجه دارد و زنجیره ساختاری پنهان حاکم بر آن را می‌کاود. این وجوه گاهی در داستان مستقیماً ذکر، و گاهی غیرمستقیم در فضای داستان حضور آنها احساس می‌شود.

تودوروف در گزاره‌ها پنج وجه را مشخص می‌کند:

۱. وجه اخباری: کنش و فعل در این گزاره‌ها واقعا انجام شده است و از رویدادهایی سخن می‌رود که به مرحله وقوع و عینیت رسیده است.
۲. وجه تمنایی: این وجه با خواست و اراده انسان و اجتماع مطابقت دارد؛ یعنی آنچه شخصیتهای داستان آرزو دارند اتفاق بیفتد. بنابراین وجه تمنایی، بیانگر آرزوها و امیدهای شخصیتهاست. این وجه می‌تواند با وجه الزامی در تقابل باشد. معمولاً وجه تمنایی با غلبه شخصیت بر قانون و وجه الزامی پدیدار می‌شود.
۳. وجه الزامی: وجهی که باید انجام شود و تابع خواست و قانون جامعه است. این وجه گاهی در داستان ذکر، و گاهی از فضای کلی روایت برداشت می‌شود، این وجه مانع تخطی شخصیتها می‌شود؛ زیرا عدول از آن، گناه به‌شمار می‌رود. اگر

شخصیت از این قانون تخطی کند باید به دنبال راهی برای گریز از مجازات باشد؛ مثلاً یکی از وجوه الزامی در قالب قوانین خانواده خود را نشان می‌دهد که وفاداری به آن لازم است و عدول از آن، مجازات در پی خواهد داشت و گاهی خاطیان برای گریز از مجازات به فریبکاری متوسل، و در غیر این صورت مورد مجازات واقع می‌شوند.

۴. وجه شرطی: شرط‌هایی که شخصیتها برای اجرای کنشی قرار می‌دهند و به شکل دو گزاره اسنادی بیان می‌شود که رابطه شرطی میان آنها هست؛ مثلاً x از y می‌خواهد کاری را انجام دهد و اگر موفق شد x خواسته او را برآورده می‌کند. وجه شرطی اغلب نشانه عدم قطعیت روابط اشخاص در روایت است.

۵. وجه پیش‌بین: که به پیشگویی و پیش‌بینی پدیده‌های در موقعیت خاص دلالت دارد.^{۱۰} از نظر ساختار به وجه شرطی شبیه است؛ مثلاً x فکر می‌کند که اگر من باعث ناراحتی y شوم او از من انتقام می‌گیرد.

۴. خلاصه چهار داستان مورد بحث و بررسی گزاره‌های آنها براساس نظریه تودوروف

داستان کوناله و تیشیرک شیتا

قصه کوناله از افسانه‌های ختنی و مشهور به «سوتره کوناله» است. کوناله پسر اشوکه و همسر اولش پدماوتی است. اخترشناسان برای کوناله طالع نحسی پیش‌بینی می‌کنند. او تحت تعلیم آموزه‌های بودا قرار می‌گیرد. تیشیرک شیتا همسر دوم اشوکه عاشق کوناله می‌شود و در صدد فریفتن او برمی‌آید. کوناله از پذیرش خواسته او سرباز می‌زند. تیشیرک شیتا به دسیسه خود ادامه می‌دهد. اشوکه ابتدا فرزند را به جانشینی خود برمی‌گزیند ولی تیشیرک شیتا با ترفندی خود را به حکمرانی موقت می‌رساند و دستور می‌دهد کوناله را کور کنند. اشوکه از توطئه همسرش آگاه می‌شود و تصمیم می‌گیرد او را بکشد ولی کوناله مانع می‌شود و از پدر می‌خواهد او را ببخشد. به همین دلیل بینایی کوناله به او برمی‌گردد.^{۱۱}

گزاره‌های این داستان عبارت است از:

Ash (اشوکه) شاه است.

Ku (کوناله) پسری که به دربار و شاه وابسته است.

T (تیشیرک شیتا) زنی که به دربار و شاه وابسته است.
 T عاشق Ku می شود.
 Ku به Ash وفادار است.
 Ku از عشق T خودداری می کند.
 T می ترسد Ku ماجرا را به Ash بگوید.
 T به Ku تهمت خیانت می زند.
 T به دسیسه ادامه می دهد.
 Ash در ابتدا از T جانبداری می کند.
 Ku مجازات می شود.
 Ku از سوی افرادی یاری و حمایت می شود.
 Ku آزموده می شود.
 Ku در آزمون پیروز می شود.
 راز و واقعیت خطای T فاش می شود.
 Ash، قصد مجازات T را دارد.
 Ku مانع مجازات T می شود.
 Ku به قدرت و آرامش نسبی می رسد.

داستان سیاوش و سودابه

سپاهیان ایران کنیزی را در مرز ایران و توران می یابند؛ او را به نزد کیکاووس می آورند. کیکاووس با او ازدواج می کند و سیاوش متولد می شود. او تحت تعلیم رستم قرار می گیرد و می بالد. همسر کیکاووس - سودابه دختر شاه هاموران - به او دل می بندد و می کوشد با ترفند و حيله او را به خود نزدیک کند. سیاوش به پدر وفادار است و از عشق سودابه سرباز می زند. سودابه از ترس، او را متهم می کند. کیکاووس برای مجازات و کشف واقعیت از آنها می خواهد که طبق سنت و رسم آن روزگار از آتش عبور کنند تا گناهکار و بی گناه شناخته شود. سیاوش با موفقیت از آتش عبور می کند و مانع عبور سودابه می شود و برای گریز از مکر و نیرنگ سودابه به نبرد با افراسیاب می رود و پس از کش و قوسهای بسیار در دیار تورانیان اقامت می کند ولی نهایتاً در اثر بدخواهی گرسیوز و افراسیاب کشته می شود.^{۱۲}

گزاره‌های این داستان عبارت است از:

K (کیکاوس) شاه است.

S (سیاوش) پسری که به شاه وابسته است.

Su (سودابه) زنی که به شاه و دربار وابسته است.

Su عاشق S می‌شود.

S به K وفادار است.

S از عشق Su خودداری می‌کند.

Su می‌ترسد S ماجرا را به K بگوید.

Su به S تهمت خیانت می‌زند.

Su به دسیسه ادامه می‌دهد.

K در ابتدا از Su جانبداری می‌کند.

K قصد مجازات S را دارد.

S از سوی افرادی یاری و حمایت می‌شود.

S آزموده می‌شود.

S در آزمون پیروز می‌شود.

راز و واقعیت خطای Su آشکار می‌شود.

K، قصد آزمودن و مجازات Su را دارد.

S مانع آزمودن و مجازات Su می‌شود.

S به آرامش نسبی می‌رسد.

داستان یوسف و زلیخا

یوسف پس از نجات یافتن از چاهی که برادرانش او را در آن افکنده بودند در بازار مصر به فروش گذاشته می‌شود و عزیر مصر او را می‌خرد و مانند فرزند خود در دربار او نگهداری می‌شود. زلیخا زن عزیر مصر شیفته او می‌شود و پس از ترفندهای مختلف سعی دارد یوسف را بفریبد. یوسف امتناع می‌کند و هنگام فرار از نزد او گریبانش توسط زلیخا پاره می‌شود. زلیخا از ترس فاش شدن موضوع، او را متهم می‌کند و عزیر مصر برای مجازات، او را به زندان می‌افکند. یوسف در زندان با تعبیر خواب دو نفر از زندانیان، آزادی یکی را پیش‌بینی می‌کند و مقرر می‌شود او پس از رهایی نزد عزیر مصر

از یوسف یاد کند، اما او فراموش می‌کند و بعدها پس از خواب دیدن شاه و جستجوی معبران، آن فرد به یاد یوسف می‌افتد. یوسف پس از رهایی و تدبیر قحطی پیش آمده به عزیزی مصر می‌رسد. زلیخا با وجود پیروی هنوز به یوسف می‌اندیشد در پایان به اذن الهی زلیخا جوان می‌شود و با یوسف ازدواج می‌کند.^{۱۳}

گزاره‌های این داستان عبارت است از:

Az (عزیز) شاه است.

Y (یوسف) پسری که به شاه وابسته است.

ZI (زلیخا) زنی که به شاه و دربار وابسته است.

ZI عاشق Y می‌شود.

Y به Az وفادار است.

Y از عشق ZI خودداری می‌کند.

ZI می‌ترسد Y ماجرا را به Az بگوید.

ZI به Y تهمت خیانت می‌زند.

ZI به دسیسه ادامه می‌دهد.

Az در ابتدا از ZI جانبداری می‌کند.

Az فرمان زندانی کردن Y را صادر می‌کند.

Y یاری و حمایت می‌شود.

Y از زندان با سربلندی بیرون می‌آید.

راز و واقعیت خطای ZI فاش می‌شود.

Y از ZI دستگیری می‌کند.

Y به قدرت و آرامش نسبی می‌رسد و ZI مجازات نمی‌شود.

داستان فدر و هیپولیت

حکایت در یونان قدیم رخ می‌دهد و ماجرا بیان عشق فدر —همسر تزه امپراطور یونان— به پسر خوانده‌اش هیپولیت است. بر اثر وصلت تزه با ملانیپه هیپولیت^{۱۴} به دنیا می‌آید. وی از مادر خود، میل به شکار و تمرینات سخت را به ارث برده است و از میان همه خدایان به آرتمیس احترام خاصی می‌گذارد و آفرودیت را تحقیر می‌کند. آفرودیت برای اینکه وی را تنبیه کند، محبت او را در دل فدر^{۱۵} قرار می‌دهد. فدر به ترزن محل زندگی

هیپولیت می‌رود تا به او نزدیک شود. هیپولیت در ابتدا منظور او را درک نمی‌کند. فدر که سخت دل‌باخته است نامه‌ای به او می‌نویسد و به عشق خود اعتراف می‌کند. هیپولیت، وحشت می‌کند و نامه پر سوز و گداز را می‌سوزاند. هیپولیت دل‌باخته زن دیگری به نام آریسی است و نمی‌تواند عشق فدر را بپذیرد. فدر از سر حسادت و انتقام‌جویی و تحت تأثیر دایه‌اش - اونون - او را به ابراز عشق متهم می‌کند. فدر از ترس اینکه مبادا وی این ماجرا را نزد تزه فاش کند، لباس خود را پاره می‌کند و در اتاق خود را می‌شکند و ادعا می‌کند که هیپولیت قصد تجاوز به وی را داشته است. تزه سخت غضبناک می‌شود و پسرش را لعن می‌کند و از درگاه می‌رانند. او برای کشتن فرزندش به پوزئیدون متوسل می‌شود. پوزئیدن یک غول دریایی را به این مأموریت می‌گمارد. غول هنگامی که هیپولیت با ارابه خود از کنار دریا عبور می‌کند از امواج بیرون می‌آید و اسبهای ارابه را به وحشت می‌افکند و موجب هلاک هیپولیت می‌شود. فدر که از نتیجه کار خود آگاهی می‌یابد، زهر می‌خورد و پیش از مرگ، واقعیت را فاش می‌سازد. او سرانجام خود را به دار می‌آویزد.^{۱۶}

گزاره‌های این داستان عبارت است از:

- T (تزه) شاه است.
- H (هیپولیت) که وابسته به شاه پسری است.
- F (فدر) زنی که به شاه و دربار وابسته است.
- F عاشق H می‌شود.
- H به T وفادار است.
- H از عشق F خودداری می‌کند.
- F می‌ترسد H ماجرا را به T بگوید.
- F به H تهمت خیانت می‌زند.
- F به دسیسه ادامه می‌دهد.
- T از F جانب‌داری می‌کند.
- T فرمان قتل H را صادر می‌کند.
- H کشته می‌شود. مجازات نابجا
- راز و واقعیت خطای F فاش می‌شود.
- F مجازات می‌شود.

۵. مقایسه و تحلیل ساختار روایی گزاره‌ها و وجوه روایتی چهار داستان مورد بحث گزاره‌های این روایات از سه شخصیت Sh، شاه، P، پسر و Z زن شکل می‌گیرد. هر چهار روایت تقریباً از یک الگوی ساختار روایی مشابه پیروی می‌کند. اگر شخصیت‌های خاص روایات چهارگانه مورد بحث را با نمونه‌های کلی جایگزین کنیم به اشتراک آنها بهتر پی می‌بریم؛ به عبارت دیگر با قرار دادن گزاره‌ها و اشخاص مختلف در الگویی واحد می‌توان داستانها و روایات متعددی پیدا کرد که از یک ساختار و دستور زبان پیروی می‌کند و این همان دستور زبان داستانی مشترکی است که تودوروف و سایر روایت‌شناسان ساختارگرا بر آن تأکید دارند و معتقدند می‌توان از این طریق به روابط پنهان و ناشناخته روایات یا به عبارت دیگر به ساختار مشترک روایات دست یافت. الگوی مشترک این روایات بدین قرار است:

۱	Sh، شاه است.
۲	P، پسری که به شاه وابسته است.
۳	Z، زنی که به شاه و دربار وابسته است.
۴	Z عاشق P می‌شود عشق (کنش - تخلف)
۵	P به Sh وفادار است وفاداری (ویژگی - وضعیت)
۶	P از عشق Z خودداری می‌کند خودداری (کنش - تغییر)
۷	Z می‌ترسد P ماجرا را به Sh بگوید ترس (کنش - تغییر)
۸	Z به P تهمت خیانت می‌زند اتهام (کنش - تغییر)
۹	Z به دسیسه ادامه می‌دهد دسیسه (کنش - تخلف)
۱۰	Sh در ابتدا از Z جانبداری می‌کند جانبداری (کنش - تغییر)
۱۱	Sh فرمان قتل یا زندانی کردن P را صادر می‌کند صدور فرمان قتل یا حبس (کنش - مجازات)
۱۲	P از سوی افرادی یاری و حمایت می‌شود یاری و حمایت (کنش - تغییر)
۱۳	P آزموده می‌شود آزمون (کنش - تغییر)
۱۴	P در آزمون پیروز می‌شود پیروزی (کنش - تغییر)
۱۵	راز و واقعیت خطای Z فاش می‌شود افشای حقیقت (ویژگی - وضعیت)
۱۶	Sh، قصد مجازات Z را دارد قصد مجازات (کنش - مجازات)

۱۷	P مانع مجازات Z می شود ممانعت از مجازات (کنش - تغییر)
۱۸	P به قدرت و آرامش نسبی می رسد رسیدن به قدرت (کنش - تغییر)

چنانکه گفته شد گزاره‌ها از نظر تودوروف به دو دسته توصیفی و کیفری تقسیم می‌شود: گزاره‌های توصیفی تعادل داستان را نشان می‌دهند و گزاره‌های کیفری به قانون و شکستن آن توجه دارد و برهم زدن تعادل داستان را بررسی می‌کند با توجه به جدول، گزاره‌های ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۷ و ۱۸ توصیفی و گزاره‌های ۴، ۷، ۸، ۹، ۱۱، ۱۳ و ۱۶ کیفری است و تقریباً در هر چهار روایت مورد بحث این امر دیده می‌شود.

در گزاره‌های توصیفی به شاه بودن، رابطه پدری و پسری، رابطه همسری، وفاداری فرزند به پدر، خودداری فرزند از عشق نامشروع، جانبداری شاه از همسر، مورد حمایت واقع شدن فرزند از سوی دیگران، پیروز شدن پسر در آزمون به دلیل صداقت، فاش شدن واقعیت، خودداری پسر از مجازات مادرخوانده به دلیل فتوت و بخشش و به آرامش و قدرت رسیدن فرزند شاه توجه می‌شود که همگی توصیف کننده اعمال اشخاص و بیانگر تعادل داستانی است.

در گزاره‌های کیفری به تخطی و مجازات بر می‌خوریم: عاشق شدن همسر شاه نسبت به پسرخوانده، تهمت خیانت زدن به پسرخوانده توسط همسر شاه به دلیل ترس از فاش شدن ماجرا، روی به دسیسه آوردن برای پوشاندن موضوع، فرمان قتل یا زندانی کردن فرزند توسط پادشاه، آزمودن فرزند و قصد مجازات زن از این زمره است. هم‌چنین سه مرحله تعادل، عدم تعادل و برگشت تعادل را در این داستانها می‌توان بررسی کرد:

تعادل (۱)؛ شاه و پسر وابسته به دربار در آرامش و تعادل به سر می‌برند.

از میان رفتن تعادل؛ با ورود زن و اظهار عشق به پسر، تعادل به هم می‌خورد.

تعادل (۲)؛ زن ممکن است مجازات شود و شاه و پسر یا یکی از این دو به وضعیت تعادل و آرامش بر می‌گردند و یا پسر از میان برداشته می‌شود و تعادل و آرامش اولیه برقرار می‌شود؛ مثلاً در داستان یوسف و زلیخا ابتدا تعادل اولیه وجود دارد و با آمدن یوسف، زلیخا شیفته زیبایی او می‌شود و قصد خیانت دارد؛ با این امر تعادل برهم می‌خورد و یا باید زلیخا به قصدش برسد یا مانع فاش شدن راز شود. بنابراین با اتهام زدن و دسیسه، سعی می‌کند تعادل را برگرداند. در نهایت با زندانی شدن یوسف، تعادل

نسبی حاکم می‌شود.

از سوی دیگر مطابق دیدگاه تودوروف در این داستانها، روایت از وضعیتی به وضعیت دیگر تبدیل می‌شود. بنابراین می‌توان دو حادثه فرعی مورد نظر او را تبیین کرد؛ یعنی حوادث ایستایی که وضعیتی را توصیف می‌کند و حوادث پویایی که بیانگر گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر است.

در اینجا به مواردی از حوادث دوگانه در داستانهای مورد بحث اشاره می‌شود:
(الف) توصیف کننده وضعیت؛ آنچه در گزاره‌های زیر بیان می‌شود توصیفگر وضعیت است:

کوناله پسر اشوکه و همسر اولش پدماوتی است که اخترشناسان برای او طالع نحسی پیش‌بینی می‌کنند/ کوناله از پذیرش خواسته تیشیرک شیتا سرباز می‌زند/ تیشیرک شیتا به دسیسه خواد ادامه می‌دهد/ اشوکه از توطئه همسرش مطلع می‌شود.

(ب) بیان کننده گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر؛ در گزاره‌های زیر به حوادثی اشاره شده است که گذر از یک وضعیت به وضعیتی دیگر نشان داده می‌شود: کوناله تحت تعلیم آموزه‌های بوداست/ تیشیرک شیتا همسر اشوکه عاشق کوناله می‌شود و درصدد فریفتن اوست/ تیشیرک شیتا با ترفندی خود را به حکمرانی موقت می‌رساند/ تیشیرک شیتا دستور می‌دهد کوناله را کور کنند/ اشوکه قصد کشتن همسرش را دارد ولی کوناله مانع می‌شود و از پدر می‌خواهد او را ببخشد/ به دلیل این بخشش، بینایی کوناله به او برمی‌گردد.

در این گزاره‌ها گذر از جهل به علم، گذر از تعادل وفاداری به عدم تعادل خیانت، گذر از مرتبه عادی و معمولی و رسیدن به جانشینی شاه، گذر از همسر بودن به حکمرانی موقت، گذر از بینایی به نابینایی و نیز گذر از نابینایی به بینایی و گذر از انتقام به بخشش و عفو دیده می‌شود که در هر یک، تغییر تعادل به عدم تعادل و یا بالعکس کاملاً مشهود است.

برای تبیین بهتر این موضوع به گزاره‌های یاد شده در داستان سیاوش و سودابه اشاره می‌شود:

(الف) توصیف کننده وضعیت؛ سپاهیان ایران کنیزی را در مرز ایران و توران می‌یابند/ کیکاووس با او ازدواج می‌کند/ سیاوش به پدر وفادار است/ او از عشق سودابه سرباز می‌زند/ کیکاووس برای مجازات و کشف واقعیت از آنها می‌خواهد که

طبق سنت و رسم آن روزگار از آتش عبور کنند.

ب) بیان کننده گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر: سیاوش تحت تعلیم رستم قرار می گیرد و می بالد/ همسر کیکاووس - سودابه دختر شاه هاماوران - به او دل می بندد و می کوشد با ترفند و حيله او را به خود نزدیک کند/ سودابه از ترس، او را متهم می کند/ سیاوش با موفقیت از آتش عبور می کند و مانع عبور سودابه می شود/ سیاوش به نبرد با افراسیاب می رود/ او در اثر بدخواهی گرسیوز و افراسیاب کشته می شود.

در اینجا نیز گذر از جهل به علم، گذر از تعادل وفاداری به عدم تعادل خیانت، گذر از متهم شدن به رفع اتهام، گذر از انتقام به بخشش، گذر از موقعیت مکانی به مکانی دیگر و گذر از حیات به مرگ دیده می شود. در مورد سایر داستانها و مقایسه هر چهار روایت می توان به «جدول وجوه تشابه و تمایز گزاره های چهار داستان» رجوع کرد.

هم چنین مطابق نظر تودوروف اجزای گزاره ها را از سه دیدگاه وضعیت، کیفیت و موقعیت می توان بررسی کرد؛ وضعیتهای - که عمدتاً ناپایدار است - در این گزاره ها عبارت است از: وفاداری زن، دسیسه و فریب، عاشق شدن و ترس زن از فاش شدن راز. کیفیتها - که در مقایسه با وضعیتهای پایدارتر است - در این گزاره ها عبارت است از: تهمت زدن، وفادار بودن پسر به پدر، خودداری پسر از عشق، پیروزی در آزمون و عفو و بخشش؛ موقعیت - که ماندگارترین و پایدارترین ویژگی و کنش ها است - در این گزاره ها شامل جایگاه و موقعیت شاهی، قانون خانواده و لزوم پیروی از آن، جوانمردی و خودداری از مجازات همسر شاه است.

این کنش ها و ویژگیها از دیدگاه دیگری نیز قابل دسته بندی و تحلیل است. به این منظور تودوروف کنش های به وجود آورنده طرح را به چهار دسته تقسیم می کند:

۱. کنش هایی که تعادل بر هم خورده روایت را دوباره برقرار می کند (کنش های موفق) که در این روایتهای شامل وفاداری فرزند، افشای راز، قصد مجازات کردن و عفو، بخشش و آرامش و تعادل پایانی است.

۲. کنش هایی که تعادل روایت را بر هم می زند (کنش های ناموفق) که شامل عاشق شدن زن، ترسیدن از فاش شدن ماجرا و جانبداری اولیه شاه است.

۳. کنش هایی که می کوشد تعادل را برقرار کند (اگر نتواند ناموفق است) که شامل خودداری پسر از عشق زن، یاری و حمایت اطرافیان، آزمودن پسر و خودداری او از مجازات زن است.

۴. کنش‌هایی که مایل است تعادل روایت را بر هم بزند (اگر نتواند ناموفق خواننده می‌شود) که شامل بیان ماجرا، تهمت خیانت زدن و دسیسه است.^{۱۷} هم‌چنین تودوروف افعال را به سه دسته تغییر و تعدیل کردن، تخلف و تخطی کردن و مجازات کردن تقسیم کرده است. کنش‌ها و افعال این روایتها را از این دیدگاه می‌توان بررسی کرد:

۱. تغییر و تعدیل کردن که در افعالی مانند خودداری کردن، ترسیدن، تهمت زدن، دسیسه کردن، جانبداری کردن، یاری کردن، پیروز شدن، فاش شدن خبر، مانع مجازات شدن دیده می‌شود.

۲. تخلف و تخطی کردن: مانند عاشق شدن زن شوهر دار.

۳. مجازات کردن: در داستان هیپولیت و فدر و کوناله تیشیرک شیتا این تنبیه و مجازات دیده می‌شود؛ یوسف نیز زندانی می‌شود و سیاوش با عبور از آتش ناچار است به جنگ با افراسیاب برود و نهایتاً کشته می‌شود.

در تمام گزاره‌های این داستانها پس از مقایسه به وجوه اشتراک و افتراقی می‌توان دست یافت:

اشتراکاتی نظیر عدم وفاداری زن، شیفتگی و نقض قانون خانواده، تهمت زدن، دسیسه کردن، فریفتن شاه، فریب خوردن اولیه شاه و بی‌گناه دانستن زن و فاش شدن راز را می‌توان اشاره کرد. هم‌چنین قصد مجازات زن و پسر، بخشیده شدن پسر، عفو و بخشش زن توسط پسر و آزمون دادن پسر از موارد افتراقی این روایتهاست؛ به عنوان مثال کوناله آزموده نمی‌شود و کور می‌گردد ولی سیاوش باید برای نشان دادن بی‌گناهی خود از آتش عبور کند. کوناله مانع کشته شدن و مجازات تیشیرک شیتا می‌شود و واسطه بخشش او می‌گردد و به دلیل این جوانمردی بینایی او برمی‌گردد. سیاوش نیز مانع مجازات سودابه می‌شود و برای فرار از دسیسه‌های او به دیار توران می‌رود. یوسف زندانی، ولی نهایتاً آزاد می‌شود و به عزیزی مصر می‌رسد و هیپولیت توسط پوزیدون کشته می‌شود و فدر نیز خود را به دار می‌زند.

در این روایتها معمولاً فرزند شاه مورد حمایت و آموزش شخص یا نیروی دیگری قرار می‌گیرد: کوناله تحت تعلیم و حمایت معنوی بوده است؛ سیاوش نیز تحت تعلیم و آموزش رستم قرار دارد؛ یوسف از حمایت و عنایت الهی برخوردار است و هیپولیت

_____ بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه براساس نظریه تزوتان تودوروف

اگرچه به آرتمیس احترام می‌گذارد و تحت حمایت اوست با بی‌توجهی به آفرودیت، حمایت او را از دست می‌دهد و تنبیه می‌شود. از دیدگاه وجوه روایی و حالات گزاره‌های مورد نظر تودوروف نیز می‌توان این روایتها را تحلیل کرد:

اغلب گزاره‌ها اخباری، و این وجه بر سایر وجوه غالب است و از قطعیت و حتمی بودن روایت حکایت می‌کند. ولی سایر وجوه را نیز می‌توان دید. وجوه الزامی در این روایتها حول محور قانون مرکزیت شاه و اطاعت محض از او، قانون لزوم وفاداری به خانواده و مالکیت خصوصی و پرهیز از نقض آن و قانون فتوت و جوانمردی می‌گردد. هرگاه یکی از این قوانین شکسته می‌شود، مجازات و عقوبتی در پی دارد.

وجه تمنایی را می‌توان در خواسته‌های زن ون میل او به گناه دید. از سوی دیگر عدم پذیرش و سرباز زدن پسر از این میل و گرایش او به پاکدامنی و عفو و بخشش مؤید این وجه است. ممکن است وجه تمنایی با چشم‌پوشی از آرزو و خواسته‌ای همراه شود. وجود این وجه به ادامه داستان و پیش رفتن روایت کمک می‌کند.

وجه شرطی را در هر چهار روایت می‌توان دید: اگر گناه و خطای پسر اثبات شود خواهد مرد و گرنه بخشیده می‌شود. در این روایتها پیش‌بینی طالع فرزند شاه، که نشانگر توفیق یا عدم توفیق اوست، نشاندهنده وجه پیش‌بینی است و غالباً با رصد کردن طالع فرد توسط اخترشناسان و منجمان مشخص می‌شود؛ مثلاً در داستان کوناله، اخترشناسان طالع نحسی برای او پیش‌بینی می‌کنند، سیاوش نیز با پیش‌بینی اخترشناسان روبه‌رو می‌شود.

اگر به این نکته توجه شود که داستانهای مورد بحث، چهار خاستگاه متفاوت ایرانی، سامی، غربی و آسیای شرقی دارد، اهمیت بررسی این ساختار مشترک روایی نمایانتر می‌شود؛ زیرا این روایتها برخاسته از چهار فرهنگ و اقلیم مختلف است و دریافتن نقاط مشترک میان آنها با وجود تفاوت فرهنگی بر صحت مطالعات ساختارگرایانه روایت‌شناسی تأکید می‌شود. در پایان چنانکه دیده می‌شود، چهار داستان مورد بحث به لحاظ ساختار روایی بسیار به هم شباهت دارند و این امر نشان می‌دهد که الگوی موردنظر تودوروف در اثبات دستور زبان روایت بسیار مفید و مؤثر است.

جدول وجوه تشابه و تمایز گزاره‌های چهار داستان

مفاهیم	کوناله و تیشیرک شیتا	سیاوش و سودابه	یوسف و زلیخا	هیپولیت و قدر
خواسته نامشروع	*	*	*	*
وفاداری	*	*	*	*
خودداری	*	*	*	*
ترس	*	*	*	*
اتهام	*	*	*	*
دسیسه	*	*	*	*
جانبداری	*	*	*	*
کشتن	*	*	—	*
زندانی شدن	—	—	*	—
حمایت	*	*	*	—
آزمون	—	*	—	—
پیروزی در آزمون	—	*	—	—
افشای واقعیت	*	*	*	*
قصد مجازات زن	*	*	—	—
مجازات	—	—	—	*
منع مجازات	*	*	—	—

نتیجه

از نتایج این پژوهش می‌توان به اهمیت نظریه تودوروف و امکان بررسی و تطبیق آن با اغلب داستانها اشاره کرد. تودوروف به دنبال بیان دستور زبان جهانی داستان است و چنانکه در این مقاله دیده شد، این چهار داستان در عین تفاوت از دستور زبان واحدی برخوردارند. این داستانها به رغم سادگی ظاهری دارای الگوی ساختاری و روایتی کاملی است و آنها را در قالب نظریه‌های روایت‌شناسی می‌توان بررسی و ارزیابی کرد. الگوی موردنظر تودوروف نشان می‌دهد که این داستانها از منطق روایی دقیقی برخوردارند. البته اشتراک روایی چهار داستان چه بسا از ناخودآگاه جمعی مشترک این اقوام نشأت گرفته باشد. در هر حال داستانها دارای گزاره‌های اصلی و فرعی مشترکی

هستند؛ گزاره‌هایی با موضوع عشق، دسیسه، خودداری، آزمون برای واقعیت یابی، وفاداری شاهزاده به پدر و... علاوه بر گزاره‌های مشترک، کنش‌های تخلف، تغییر و مجازات که مورد تأکید تودوروف است در این داستانها دیده می‌شود؛ غلبه با کنش تغییر است ولی هسته اصلی کنش‌ها تخلف زن از وفاداری به همسر و دل بستن به شاهزاده است که نهایتاً سبب مجازات او می‌شود. پدر به دار آویخته می‌شود و سودابه، زلیخا و تیشیرک شیتا نیز از جایگاه اصلی و اعتبار خود فرود می‌آیند و مقام شهربانویی خود را از دست می‌دهند؛ زیرا تخلف و تخطی آنها مضموم و سرزنش شونده است. کنش تخلف و مجازات فقط به همسر شاه مربوط می‌شود ولی کنش تغییر در هر سه شخصیت شاه، زن و شاهزاده دیده می‌شود.

وجوه گزاره‌ها نیز اغلب اخباری، و وجه الزامی یا اجباری نیز در داستانها حاکم است؛ مثلاً زن باید به همسرش وفادار باشد و دیگر اینکه واقعیت آشکار خواهد شد.

بنابراین ملاحظه می‌شود که هر چهار داستان با وجود تفاوت‌های ظاهری و تنوع شخصیتها از دستور روایی یکسانی برخوردارند و هدف این پژوهش - که نشان دادن این وحدت روایی و انطباق نظر تودوروف با داستانهای یاد شده بود- برآورده شده است. (رجوع شود به جدول وجوه تشابه و تمایز گزاره‌های چهار داستان)

یادداشت

۱. ر.ک: (تولان، ۱۳۸۶: ۷).
۲. درباره نظریه گریماس به این منابع رجوع شود: (خدیش، ۱۳۸۷: ۶۶)، (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۱۰)، (استن، ۱۳۸۶: ۳۶)، (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۳)، (دینه سن، ۱۳۸۰: ۱۲۷)، (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۴۶) و (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۷).
۳. ر.ک: (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۲ و ۱۵۳).
۴. ر.ک: (همان: ۱۵۴ و ۱۵۵).
۵. ر.ک: (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).
۶. ر.ک: (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۰)، (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۳۸۶) و (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷).
۷. ر.ک: (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳).
۸. (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۳۸۲).
۹. ر.ک: (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۰).
۱۰. ر.ک: (تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۳)، (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۹).

۱۱. ر.ک: (زرشــناس، ۱۳۸۷: ۱۸۳)، (Strong، ۱۹۸۳: ۴۳)، (Skjaerv، ۱۹۸۷: ۷۸۲؛ ۱۹۹۸: ۶۴۵)، (Henning، ۱۹۴۵: ۴۶۵)

۱۲. ر.ک: (فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۳۵).

۱۳. ر.ک: (نیشابوری، ۱۳۸۴: ۸۴).

14. Hippolyte

15. Phedre

۱۶. این تراژدی توسط راسین Racine نمایشنامه‌نویس قرن هفدهم فرانسه در سال ۱۶۷۷ به رشته تحریر در آمد و در واقع بازنویسی نمایشنامه کهن یونانی است؛ ر.ک: (راسین، ۱۳۸۴: ۴۰).

۱۷. ر.ک: (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۹)

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تالیل متن*؛ چ ششم تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۲. اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان*؛ اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.
۳. استن، الن و جرج ساوانا؛ *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*؛ ترجمه داوود زینلو؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۶.
۴. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ نشر مرکز، چ دوم، ۱۳۸۳.
۵. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ *فدر و سودابه از نظر راسین و فردوسی*، مجله سخن، دوره هفتم، ۱۳۳۵، ص ۱۳۱ تا ۱۴۵.
۶. ایگلتون، تری؛ *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر، چ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۷. ایوتادیه، ژان؛ *نقد ادبی در قرن بیستم*؛ ترجمه محمدرحیم احمدی، تهران: سوره، ۱۳۷۷.
۸. برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.
۹. تاینس، لیس؛ *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی تهران: نشر نگاه امروز/ حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.
۱۰. تولان، مایکل؛ *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*؛ ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۶.
۱۱. تودوروف، تزوتان؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۱۲. _____؛ *بوطیقای نشر*؛ ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.
۱۳. چندلر، دانیل؛ *مبانی نشانه‌شناسی متن*؛ ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۶.
۱۴. خدیش، پگاه؛ *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی*؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

_____ بررسی چهار داستان با ساختار روایی مشابه براساس نظریه تزوتان تودوروف

۱۵. دینه‌سن، آنه ماری؛ *درآمدی بر نشانه‌شناسی*؛ ترجمه مظفر قهرمان؛ آبادان: نشر پرسش ۱۳۸۰.

۱۶. راسین، ژان؛ *قدوس*؛ ترجمه مسعود سالاری؛ تهران: نشر فردا، ۱۳۸۴.

۱۷. زرشناس، زهره؛ *دستنامه سغدی*؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۷.

۱۸. سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ چ دوم تهران: نشر قصه، ۱۳۸۳.

۱۹. _____؛ *ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*؛ چ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۸.

۲۰. سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، چ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

۲۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۴.

۲۲. گرین، کیت و لیهان، جیل؛ *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمه گروه مترجمان، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.

۲۳. گیرو، پی‌یر؛ *نشانه‌شناسی*، ترجمه محمد نبوی، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۳.

۲۴. مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباز، چ دوم، تهران: هرمس ۱۳۸۶.

۲۵. نیشابوری، ابواسحاق؛ *قصص الانبیاء*، به اهتمام حبیب یغمایی، چ چهارم، تهران: عملی و فرهنگی، ۱۳۸۴.

۲۶. هارلند، ریچارد؛ *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش، چ دوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.

27. Henning, W.B, Sogdiantales, BOSAS11, 1945, PP. 465-487.

28. Skjaerv, P.O, The Legend of Asoka in Khotanese, Encyclopaedia Iranica II /7, London- Newyork, 1987a, PP. 782-783.

29. _____, The Legend of Asoka in Khotanese, Encyclopaedia Iranica II/7, London- NewYork, 1987b, PP. 783-785.

30. _____, "Eastern Iranin Epic Traditions I, Siyavash and Kunala", Mir Curad (studies in honor of Calvert Watkins). Eds.J.Jasanoff,H.C.Melchert and L.Oliver. Inns bruck,1998, PP. 645-658.

31. Strong, J.S. (). The Legend of King Asoka. A Study and Translation of the Asoka vada. Princeton, 1983.

Review of 4 Anecdotes with Similar Permissible Structure based the Theory of Tzvetan Todorov

Alireza Nabiloo , PH.D.

Abstract

In this article, four anecdotes i.e. *Siyavush and Sodabeh* from Persian literature, *Konaleh and Tishirak Tshita* from Scythian literature, *Yousef and Zulekha* from Semitic literature and *Phedre and Hippolyte* from western literature selected and have been studied based on the content analysis of Todorov. In all these four anecdotes, actual and incidental circumstances and proposition can be reached in the similar fashion. In other words, all peripheral incidents show three personalities and in each of these anecdotes, queen falls in love with a boy but the boy remains faithful to the king, uncovers woman's love and charged with and at last, the fact is revealed. The propositions of these stories emerge identical with the situation, traction and adjective. With reference to the viewpoints of Todorov, existence of five-dimensional aspects i.e. predictive, prerequisite, supplicating, conditional and foresighted have been studied in these four stories and these matters emphasize more on the similarity of permissible structure of the stories.

Keywords: *Theory of Todorov; Structural Criticism, Comparative Literature; Story of Siyavush and Sodabeh; Story of Konaleh and Tishirak Tshita, Story of Yousef and Zulekha; Story of Pherde and Hippolyte*

Analytical Study of the Role of Question in the Persian Works of Ayn al-Quzat Hamadani

**Seyed Aliasghar Mirbagheri Fard, PH.D.
Maasumeh Mohammadi**

Abstract

Discourse is a kind of communication that has so far been studied and described from various angles. Knowledge such as linguistics, grammar, semantics, usage each has analyzed and discussed this phenomenon. Science of eloquence, although, compiled with the intention of explaining and verifying Qur'anic miracles however; with the expansion of topics, it transformed as one of the important tools of literary figures for explaining the literary elegance. Semantics is one of the actual branches of eloquence that with the spread of elegance and accomplishment of outlook of this science could acquire result for the criticism and the analysis of lingual texts. Whether in the form of writing or words, discourse possesses ingredients that in semantics are studied in a single sentence. According to this science, discourse is divided into information and composition. Here, the composition plays fundamental role in providing ground for speaker and audience. Question is from five-dimensional types of composition that by relying on second meaning helps the speaker reach to his target. The same aspect introduces it as the most important and effective sentence in transferring meaning, teaching and describing spiritual experiences in the works of Ayn-al-Quzat.

Taking into account the features of eloquence and their role in strengthening communicative elements, the current article tries to study and explain the impacts and eloquence in the Persian works of Ayn-al-Quzat Hamadani.

Keywords: *Semantics; Composition; Question; Audience; Speaker; Ayn-al-Quzat Hamadani*

Adverb and Adverbial Supplements

Gholamreza Mastali Parsa, PH.D.

Nasrin Seyedzadeh

Abstract

This article discusses about lingual adverbial subject with due attention to some of the grammatical views. For that matter, first, the paper presents various definitions about adverb and then it assesses the most comprehensive ones. Consequently, adverb and adverbial supplements studied and their place of emergence have been indicated with respect to verbal capacities. After the review of adverbial structure, conflicting views of grammarians about conjunction or connection of some of the lingual elements such as “in case”, “since”, “if” etc... studied and were rejected by presenting reasons of these elements being conjunctive.

Keywords: *Adverb in Sentence; Adverbial sentence, Persian Language; Persian Language Grammar*

۱۹۴



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۷، شماره ۳۰ و ۲۹، پاییز و زمستان ۱۳۸۹

**Statistical Analysis of Natural Elements
(Plants & Animal) as Reflected in the Poems of
Unsuri and their Comparison with the Poems of
Manuchehri**

**Mohammad Foladi, PH.D.
Mansoor Ebrahimi, PH.D.**

Abstract

The current article tries to study the natural elements mentioned in the poems of two important poets of Khorasani style i.e. Unsuri Balkhi and Manuchehri Damghani. For that matter, first, those elements in the poems of Unsuri were defined based on ten ingresses and with an emphasis on plants and animals and then with the help of SPSS software these were extracted, analyzed and compared with the elements in the poems of Manuchehri. Results show that almost all literature of Manuchehri and Unsuri contain at least one natural element which is indicator of a particular emphasis of these two poets on nature and environment. Flowers, plants, birds and animals have been reflected widely in their poems. Among birds, although nightingale often reflected in the poems of these two poets but birds are more common in the works of Manuchehri. Among domesticated animals, horse, elephant and camel and among undomesticated animals, tigers have applied most that have been analyzed by the current paper.

Keywords: *Classical Persian Poetry; Khorasani Style; Poems of Unsuri Balkhi; Poems of Manuchehri Damghani; Natural Elements in Persian Poetry*

“Lion” in Iranian Epical Compositions

Akbar Shamiyan Sarukalaei, PH.D.
Maryam Rezaeie avval

Abstract:

‘Lion’ is one of symbols of creation that has often mentioned in *Shahnameh* of Firdausi with varying topics and themes. It is evident that topics related to lion do not come from *Shahnameh* alone hence; its complete inquiry is not possible without reviewing other epical compositions followed *Shahnameh*.

In order to understand all topics and indications related to lion, it is necessary to study *Shahnameh* and 10 other epical compositions (such as *Gashesp Nameh*, *Borzunahameh*, *Bahman Nameh*, *Jahangir Nameh*, *Sam Nameh*, *Shehryar Nameh*, *Faramarz Nameh*, *Kak Kuhzad*, *Kush Nameh* and *Girshasp Nameh*). After reviewing them, this paper has extracted, classified and made an analysis of the most important mythological-epical and ceremonial themes of this animal. These themes include kepi lion, soldier lion, lion leather and fighting tool, totem lion, portrait lion, and rules of lion worshipping, guardian of tomb and treasure, magic lion, astrological explications of lion, child and lion.

Keywords: *Lion and Iranian Epics; Ferdousi’s Shahnameh; Epical Compositions; Iranian Epical Literature*

Comparison of *Tristan and Iseult* and *Vis and Ramin*

Alireza Shadaram, PH.D.
Farhad Doroodgryan, PH.D.

Abstract

Two anecdotes “Tristan and Iseult” and “Vis and Ramin”, despite some varying points, have much similarities. The fiction “Tristan and Iseult” that was written about a century after “Vis and Ramin” is considered the masterpiece of erotic literature in the western world. Since these two works are the primary and foremost love stories of the East and the West, this paper attempts to explain commonality and differences in literature and culture taking into account analytical-comparative methods. For this purpose, after reviewing the origin of the story of “Tristan and Iseult” and counting its similarities with “Vis and Ramin”, the paper studies and analyzes the two works with respect to their structure and contents.

Keywords: *Vis and Ramin; Tristan and Iseult; Comparison of Love Fictions; Comparative Literary Analysis; Classical Persian Literature*



Aesthetic Perceptions in *Del-e-Fulad*

Fareshteh Rostami

Abstract

This paper tries to find out textual methodology of perception theory in the novel “Del-e-Fulad (1369) of Maniro Ravanipour.

Presumably, the aim is to know the significant difference between reading this text in its year of publication comparison to reading the same, years later. In the course of its assessment, the research found that apart from purport “war” that prevailed in 1990, an imprint of other meanings could be seen in this novel in 2010. Purports such as woman writer, individual and temporal dictatorships, society, power history etc and comprehensive “anticipated horizon” can be examined in the folds of this novel during the time span of about two decades.

The proposed paper is based on descriptive-analytical method as well as library studies. Since, this method was not applied for “Del-e-Fulad” so far, it is believed that the proposed report could prove effective in the way of making it “creative” and “reading-centric”.

Keywords: *Theory of Literary Perceptions; Stories; Maniro Ravanipour; Del-e-Fulad; Wolfgang; Comprehensive Anticipated Horizon*

Structural Comparison of Two proverbial Narratives from *Masnavi* and *Elahi Nameh*

(Requesting to Christ by his Companions to Make Skeleton Alive)

Maryam Khalili Jehantigh, PH.D.

Abstract

Jalal Uddin Mohammad Maulavi, for presenting his exalted spiritual teachings, applied allegorical/proverbial narrations so that he could make deep messages and difficult Masnavi easier and identical for his audiences. For that matter, he most often looks for stories that have precedence in peoples' minds but from the source of the story, he constructs his own narrative containing his messages. He was also intelligently impressive in narration and often employed the narrative elements, suitable with narrative capacities, in competition with modern story writing. In this research, with comparative methods, the narrative elements of two anecdotes of *Masnavi* and *Elahinameh* of Attar "requesting to Christ by his companion to make skeleton alive" have been studied with the aim to highlight strength and weakness of each of these anecdotes and to analyze the manners of utilizing elements such as plan and plot, characters, discourse, angle, stage-management, place and time, casting difficulties, resolving difficulties and narrative themes in the forms of comparison.

Keywords: *Masnavi of Maulavi; Adverbial Narratives in Literature; Elahinameh of Attar; Narration in Persian Literature.*

A Structural Analysis of Deceit and Trick of Women in *A Thousand and One Nights*' Stories

Mahboobeh Khorasani, PH.D.
Katayun Mazdapour, PH.D.
Tayyebbeh Zunubi

Abstract

This article, with the structural analysis of deceptions and tricks of women in the stories of *A Thousand and One Nights*, tries to study their specialties and then responds to the problems propounded in this field such as structure of the stories, manner and results of actions and desires of those deceptions. Basis of the current work has been the book 'Morphology of Fairytales' and application of its pattern in the books such as a 'Prelude on Morphology of *A thousand and One Nights*'.

As it was felt initially that tricks of deceitful women of *A thousand and One Nights* are merely a reaction i.e. fraudulences take place in response to inequalities, exercising of authorities etc... But, the current research has distinguished that the reactionary movements take place from fraudulent whose number is 64 which is against the 69 proposed reactions. The remarkable point is that in most of the cases i.e. 54 times reactionary movements are justifiable and successful.

Keywords: *Literary Criticism; Morphology in Stories of A thousand and One Nights; Women Deceit in Persian Literature*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **A Structural Analysis of Deceit and Trick of Women in A *Thousand and One Nights*' Stories**9
(Mahboobeh Khorasani, PH.D., Katayun Mazdapour, PH.D. , Tayyebbeh Zunubi)
- **Structural Comparison of Two proverbial Narratives from *Masnavi* and *Elahi Nameh*** (Requesting to Christ by his Companions to Make Skeleton Alive)..... 31
(Maryam Khalili Jehantigh, PH.D)
- **Aesthetic Perceptions in *Del-e-Fulad*** 49
(Fareshteh Rostami)
- **Comparison of *Tristan and Iseult* and *Vis and Ramin*** 71
(Alireza Shadaram, PH.D., Farhad Doroodgiryan, PH.D.)
- **“Lion” in Iranian Epical Compositions** 91
(Akbar Shamiyan Sarukalaei, PH.D., Maryam Rezaeie avval)
- **Statistical Analysis of Natural Elements (Plants & Animal) as Reflected in the Poems of Unsuri and their Comparison with the Poems of Manuchehri**111
(Mohammad Foladi, PH.D., Mansoor Ibrahimi, PH.D.)
- **Adverb and Adverbial Supplements**123
(Gholamreza Mastali Parsa, PH.D., Nasrin Seyedzadeh)
- **Analytical Study of the Role of Question in the Persian Works of Ayn al-Quzat Hamadani** 149
(Seyed Aliasghar Mirbagheri Fard, PH.D., Maasumeh Mohammadi)
- **Review of 4 Anecdotes with Similar Permissible Structure based the Theory of Tzvetan Todorov** 167
(Alireza Nabiloo , PH.D.)
- **Abstracts (in English)** 192

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa ,F., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari, Sh .
Scientific Adviser of this Issue:
Anvari. ph.D., Aydenlo. Ph.D., Ghobadi. Ph.D., Hoseini Moakhar. ph.D., Najafdari. Ph. D., Nojomian. Ph.D., Nikoei. Ph. D., Sarli. Ph.D., Taheri. Ph.D., Vahidiyan Kamyar. ph.D.

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*

برگ اشتراک فصلنامه پژوهشهای ادبی

نام و نام خانوادگی:

آخرین مدرک تحصیلی:

رتبه دانشگاهی:

محل خدمت :

نشانی و تلفن:

پست الکترونیکی :

مشخصات	عضو انجمن	آزاد	اشتراک سالانه ۸۰۰۰۰ ریال	تک شماره ۲۰۰۰۰
درخواست				

واریز به حساب جاری انجمن (بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس در تهران ، به نام انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸)، لطفاً رسید بانک را به همراه برگ اشتراک به صندوق پستی ۱۴۱۱۵/۳۴۵ ارسال فرمایید.