

بسم الله الرحمن الرحيم

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه
علمی - پژوهشی گردیده 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 سردبیر: 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	دانشیار 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 ایرانزاده، آقای دکتر پاینده، آقای دکتر روحانی، آقای دکتر سارلی، آقای دکتر شجری، خانم دکتر صلاحی مقدم، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر عمران پور، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر کزازی، آقای دکتر گرجی، آقای دکتر نجفداری، آقای دکتر نیکویی، آقای دکتر وفایی، آقای دکتر یاحقی.

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 ۲۰۰۰) 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 A۴ (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

صفحه	عنوان
۹	بررسی سه بیت از داستان رستم و اسفندیار (دکتر سجاد آیدنلو)
۳۳	تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار براساس نظریه ولادیمیر پراپ (دکتر عباس خائفی - جعفر فیضی گنجین)
۵۳	نمادپرندگان در مثنوی (دکتر محمدرضا صرفی)
۷۷	کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو (دکتر محمدرضا عمران‌پور)
۱۰۳	نواوری نیما در فرم درونی شعر فارسی (دکتر محمود فتوحی - مریم علی‌نژاد)
۱۱۷	نقد ریخت‌شناسی حکایتهای کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا (دکتر سید اسماعیل قافله‌باشی - سیده زیبا بهروز)
۱۴۱	بررسی ساختار داستانهای طوطی‌نامه (دکتر علیرضا نبی‌لو - دکتر منوچهر اکبری)
۱۶۵	نمایه
۱۷۲	چکیده انگلیسی

بررسی سه بیت از داستان رستم و اسفندیار

دکتر سجاد آیدنلو

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ارومیه

چکیده

داستان رستم و اسفندیار شاهنامه به رغم شرح و تحلیلهای گوناگونی که درباره آن نوشته شده، هنوز نیازمند بازخوانی و توضیح برخی نکات و مبهمات است. در این مقاله با بررسی سه بیت درخور تأمل و در عین حال کمتر توجه شده داستان، نشان داده شده است که: ۱. بنابر اسناد و قراینی، گشتاسپ برای خوارداشت اسفندیار، پسرش را در زندان زنان به بند کشیده بوده و احتمالاً «بدکارگان» در مصراعی از داستان ناظر بر این روایت است. ۲. «کریمان» در بیتی از این داستان، که در سنت شاهنامه خوانی و گذشته ادبی ایران گاهی اسم خاص و نام پدر نریمان دانسته شده به دلایلی جمع «کریم» و در معنای واژگانی آن است. ۳. اشاره به کشته شدن شاه هاماوران به دست رستم در یک یا دو جا از این داستان، که با سرانجام این کس در روایت جنگ هاماوران، متفاوت و ظاهراً از تناقضات شاهنامه است به دلیل بودن دو گزارش از این داستان در ادب حماسی ایران و نشانه‌های هر دو روایت در شاهنامه به جای مانده است.

کلیدواژه: شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار، زندان زنان، کریمان، شاه هاماوران

یکی از صاحب‌نظران واژه‌شناسی شاهنامه، حدود سی سال پیش نوشت که اگر گروهی از متخصصان و پژوهشگران حماسه ملی ایران، بیت‌های دشوار آن را استخراج

کنند، شمار این گونه ابیات از هزار کمتر نخواهد بود (رواقی، ۱۳۵۵: ص ۳). امروز با اینکه پس از پایان تصحیح علمی - انتقادی دکتر خالقی مطلق و همکارانش از شاهنامه و انتشار دو بخش از یادداشتهای آن و نیز تألیف شروح متعدد و مقالات مربوط به شاهنامه از شمار این مشکلات به میزان درخور توجهی کاسته شده با این همه هنوز یا مفهوم و مبنای دقیق بعضی از واژگان، تعبیر و بیت‌های شاهنامه کاملاً روشن نشده و یا درباره برخی از دشواریهایی که پیشتر مورد بررسی قرار گرفته است، می‌توان نکات و پیشنهاد‌های دیگری نیز مطرح کرد.

مهمترین ضعف روش‌شناختی بیشتر کارهای حوزه شرح شاهنامه، محدود شدن به متن اثر فردوسی برای توضیح مبهمات آن و کم‌توجهی به متون تاریخی و ادبی هم عصر یا هم زمینه با شاهنامه و نمایانتر از این دو، ناآشنایی با منابع اصلی و نیز پژوهش‌های معاصران است که مجموعاً موجب شده است که به رغم تعدد گزارش‌های داستانها و ابیات شاهنامه با کنار گذاشتن چند کوشش (کتاب و مقاله) روشمند و تخصصی، سایر کارها از مقوله تفنّن یا متأسفانه کتاب/مقاله‌سازی به شمار آید.

در میان داستانهای شاهنامه، «رستم و اسفندیار»، که به تأیید بسیاری از فردوسی‌شناسان و استادان ادب فارسی از بهترین شاهکارهای فردوسی است، چون خوشبختانه در دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی به عنوان متن درسی تعیین شده به همراه داستان درسی شده دیگر یعنی رستم و سهراب، بیش از سایر بخشها و روایات شاهنامه، دستمایه تحقیق و تحلیل پژوهندگان بوده است از این روی انتظار می‌رود که در خواندن نکته‌سنجانه آن، ابهام و دشواری بسیار اندکی پیش آید و شاید به گمان عده‌ای، دیگر هیچ مشکلی وجود نداشته باشد ولی هنگامی که در نتیجه بررسی یکی از شاهنامه پژوهان می‌خوانیم که «ابهامات مطرح متن رستم و اسفندیار» بیش از ۱۳۰ مورد است (حمیدی، ۱۳۷۳: ص ۳۸ و ۳۹)، باید بپذیریم که تصور یاد شده تنها پیشداوری شتاب‌زده و ساده‌اندیشانه‌ای است.

دلیل اینکه با این همه شرح و گزیده و مقاله و نقد درباره رستم و اسفندیار، باز این داستان نیازمند چند باره خوانی و تأمل است، افزون بر ایراد روش‌شناختی پیش گفته، این نیز می‌تواند باشد که در غالب شروح داستان به سبب تنگنای حجم آنها (به لحاظ صفحات) و در عین حال گستردگی زمینه کار (از نظر شمار ابیات و نکات قابل بحث) گاهی برخی از مبهمات و مشکلات از دقت کافی به دور مانده و لازم است که در

مقالات و یادداشتهای ویژه با توجه بر این موارد، پرسشها و دشواریهای موجود با روشنگری و تفصیل بیشتری بررسی شود. ساده‌ترین و نخستین دستاورد این گونه مطالعات، جلب نظر متخصصان برای تأمل دوباره در مورد لغات و ابیاتی است که سه نمونه از آنها در این مقاله طرح خواهد شد.

۱. هنگامی که اسفندیار در پیشگاه پدرش گشتاسپ با برشماری رنجها و پهلوانیهای خویش، خواهان این است که او به وعده‌اش عمل کند و افسر و تخت شاهی را به فرزند بسپارد از جمله می‌گوید:

بستی تن من به بند گران ستونها و مسمار آهنگران
سوی گنبدان دز فرستادیم زخواری به بدکارگان دادیم

(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۳۰۰؛ ب: ۹۱ و ۹۲)

از گزارشهای داستان رستم و اسفندیار، آنهایی که توضیحی دربارهٔ مصراع دوم بیت دوم آورده‌اند، «بدکارگان» را «دژخیمان و زندانبانان» گنبدان دژ معنا کرده‌اند (حمیدی، ۱۳۸۰: ص ۸۶؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۴: ص ۱۵۸؛ شعار و انوری، ۱۳۷۸ الف: ص ۶۲) که به ظاهر درست و پذیرفتنی است اما با کمی دقت در کاربرد صورت مفرد این ترکیب یعنی «بدکاره» در زبان فارسی، که معمولاً – و البته نه همیشه و در همهٔ شواهد – برای «زن تباهکار» به کار می‌رود (انوری، ۱۳۸۳: ذیل ماده؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل ماده) و کاربردهای گوناگون آن در متونی مانند داستانهای بیدپای، جوامع‌الحکایات و طوطی‌نامه (جواهرالاسرار) نشان‌دهندهٔ رواج این معنای آن در گذشتهٔ فرهنگی و ادبی ایران است، این پرسش پیش می‌آید که آیا مراد فردوسی از «بدکارگان»، واقعاً نگهبانان زندان اسفندیار بوده و او با آن همه تسلط بر زبان و واژگان آن، نمی‌توانسته است ترکیب دیگری را به کار ببرد که معنای دیگری از آن برنیاید.

ظاهراً «بدکاره/ بدکارگان» در معنای رایج آن برای کاتبان و خوانندگان شاهنامه در سده‌های پیشین نیز پرسش برانگیز بوده است و چون آنان نتوانسته‌اند توضیح یا توجیهی دربارهٔ بودن اسفندیار در کنار زنان پتیاره در زندان گنبدان دژ بیابند، «بدکارگان» را در برخی دست‌نویسها به ضبطهای ساده‌تری مانند «بیگانگان» و «بیگانگی» (خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵: ص ۳۰۰ / زیرنویس ۴) تغییر داده‌اند.

غیر از معنای مشهور «بدکاره/ بدکارگان»، قرینهٔ دیگری که تردید در توضیح شروح را استوارتر می‌کند این است که در همان مصراع مورد بحث، اسفندیار، سپرده شدنش

به دست «بدکارگان» را در گنبدان دژ موجب «خواری» خویش دانسته است. «خواری» در صورتی که «بدکارگان» را «دژخیمان زندان» بدانیم، معنایی جز تحقیر و آزار وی نخواهد داشت؛ حال اینکه در گزارش به بند کشیده شدن اسفندیار در گنبدان دژ نه تنها اشاره‌ای درباره‌ی خوارداشت و تعذیب او از سوی محافظان زندان یافته نمی‌شود بلکه برعکس، پسران اسفندیار نیز آنجا نزد ویند و:

پدر را به رامش همی داشتند به زندانش تنها بنگذاشتند

(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۱۷۱: ب ۱۰۰۳)

با توجه به این قراین و تردیدها به نظر می‌رسد که «بدکارگان» در شاهنامه هم در معنای رایج خویش به کار رفته و گشتاسپ برای «خوار» کردن فرزندش، که طبق سخن چینی گرزم بداندیش، باد شاهی و گرفتن جای پدر را در سر داشته (خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۱۵۸: ب ۸۸۳-۸۸۵) او را به زندان زنان بدکاره فرستاده است تا برمنشی و سرکشی‌اش را با شدت تمام فرو نشاند. سند روشنی که این نکته را تأیید می‌کند، تصریح تاریخ طبری است که می‌نویسد گشتاسپ پس از سعایت گرزم در باب اسفندیار «... اَمَرَ بِتَقْيِيْدِهِ وَ صَيْرَهُ فِي الْحَصْنِ الَّذِي فِيْهِ حَبْسُ النِّسَاءِ» (طبری، بی‌تا: ج ۱، ص ۵۶۲). عین همین جمله در تجارب‌الامم نیز تکرار شده (مسکویه، ۱۳۶۶: الجزء الاول، ص ۳۱؛ همو، ۱۳۶۹: ج ۱، ص ۸۳) که به احتمال، مأخذ آن تاریخ طبری بوده است.

داستان زندانی شدن اسفندیار به دستور گشتاسپ بر اثر بدگویی گرزم از هزار و چند بیت دقیقی است که فردوسی در شاهنامه آورده است و در آنجا نه فقط اشاره یا قرینه‌ای نیست که اسفندیار در کنار زندان زنان یاوه‌کار به بند کشیده شده یا زندان جای او محل نگهداری این گونه زنان بوده باشد بلکه نام زندان نیز «شبدز» است نه «گنبدان»:

چو اندر گره کرده بُد گردنش به شبدز بفرمود پس بردنش
... بدان دزش بردند بر کوهسار ستون آوریدند از آهن چهار
ستونهای کرده بزرگ آهنین سر اندر هوا و بن اندر زمین
مرو را بدانجا بیستند سخت ز تختش بیفگند و برگشت بخت
نگهبان برو کردش اینند مرد گو پهلوان زاده با داغ و درد

(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۱۶۸ و ۱۶۹: ب ۹۷۶ و ۹۸۰-۹۸۳)

بنداری نیز در ترجمه عربی خویش از شاهنامه، نام زندان اسفندیار را در ابیات دقیقی «شبدز» آورده (بنداری، ۱۴۱۳: ج ۱، ص ۳۳۵) و در واقع گزینش این نام از میان ضبط آشفته نسخه‌های مختلف در چاپ دکتر خالقی مطلق هم به استناد متن بنداری بوده است

(خالقی ۱۶۸/۵ / زیرنویس ۱۷) اما فردوسی در ابیات سروده خویش در تکمله سخن دقیقی و در دو داستان هفت خان اسفندیار و رستم و اسفندیار، آنجا را «گنبدان دز» نامیده است (خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۱۹۲؛ ب: ۱۲۱۵؛ همان، ص ۲۷۰؛ ب: ۶۲۱؛ همان، ص ۳۰۰؛ ب: ۹۲).

با اینکه منبع دقیقی به استناد گفته خود فردوسی، شاهنامه ابومنصوری بوده است (خالقی، ۱۳۶۸، ج ۱، ص ۱۲ و ۱۳؛ ب: ۱۱۵-۱۳۴) که پس از کشته شدن دقیقی، مأخذ اصلی فردوسی می‌شود و به احتمال قریب به یقین در نظم داستان رستم و اسفندیار هم از همین متن بهره گرفته است (در این باره، آیدنلو، ۱۳۸۳؛ ص ۱۰۳-۱۰۶)، قرآینی نشان می‌دهد که شاید متن مورد استفاده دقیقی و فردوسی دو تحریر جداگانه و تا حدودی متفاوت بوده است (آیدنلو، ۱۳۸۳؛ ص ۱۱۳ و ۱۲۴) و بر همین اساس احتمال دارد که در آن تحریر از شاهنامه ابومنصوری، که در اختیار دقیقی بوده، محبس اسفندیار «شبدز» نامیده شده و هیچ ارتباطی هم با زندان زنان نداشته است ولی در تحریر مورد استفاده فردوسی این مکان با نام «گنبدان دز»؛ حال یا با توجه به معنای واژگانی آن - که در دنباله مقاله اشاره خواهد شد - و یا به عنوان اسمی خاص بسان روایتی که منبع نقل طبری بوده، زندان زنان (حَبْسُ النِّسَاء) دانسته می‌شده و فردوسی نیز بر همین پایه در مصرعی از زبان خود اسفندیار، آنجا را محل «بدکارگان» معرفی کرده است.

از منابع مختلف، زین الاخبار، مجمل التواریخ و تاریخ گزیده نام زندان اسفندیار را به ترتیب گنبدان دز گرد کوه و دو گنبدان دز نوشته‌اند (گردیزی، ۱۳۸۴؛ ص ۷۸؛ مجمل التواریخ و القصص، ۱۳۸۳؛ ص ۵۲؛ مستوفی، ۱۳۸۱؛ ص ۹۳). می‌خواند آنجا را «قلعه گرد کوه» نامیده (می‌خواند، ۱۳۸۰؛ ج ۱/ ۲، ص ۷۰۵) و ابن بلخی قلعه‌ای در اصطخر شناسانده است (ابن‌البلخی، ۱۳۶۳؛ ص ۵۱). در هیچ یک از این منابع توضیحی همانند تاریخ طبری، که این مکان را محبس زنان بدانند، دیده نمی‌شود. در غرر اخبار ثعالبی نام این زندان، «دژ کَمَندان» آمده است (ثعالبی، ۱۳۷۲؛ ص ۱۷۴) و مرحومان دکتر تفضلی و دکتر شاپور شهبازی آن را صورتی لهجه‌ای یا اشتباهی ساده و تصحیفی از «کَنبندان/Kanbandân» دانسته‌اند (شاپور شهبازی، ۱۳۸۰؛ ص ۳۲۲؛ Tafazzoli, 1995: p 346).

«کَنبندان» واژه‌ای است که فون اشتاکلبرگ آلمانی بیش از صد سال پیش حدس زد که شاید صورت اصلی «گنبدان» در ترکیب نام «گنبدان دژ» باشد.^۳ او این واژه - یا به تعبیر دقیق‌تر، نام دژ زندان اسفندیار - را ترکیبی از «کَن / Kan» و «بندان» و روی هم به معنای «زندان زنان» دانسته که در آن «کَن» گونه کوتاه شده (کَنی) (اوستایی: kaini)

است (سرکاراتی، ۱۳۷۷: ص ۵۷) که در ساخت لغت «کنیز» هم به کار رفته و صورت فارسی میانه آن (کنیک / Kanik) (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ج ۳، ص ۱۷۱۵ حاشیه مرحوم دکتر معین) در بیتی از بیژن نامه عطایی رازی به کار رفته است:

ابا سد کنیکان بسان پری بیامد بدان دشت نیلوفری

(سلمی، ۱۳۷۴: ص ۱۰۱)

این اشتقاق و معنای پیشنهادی، که پس از اشتاکلبرگ، مورد اشاره و پذیرش شماری از محققان برجسته نیز واقع شده (سرکاراتی، ۱۳۷۷: ص ۵۷؛ شاپور شهبازی، ۱۳۸۰: ص ۳۲۲؛ مارکوارت، ۱۳۶۸: ص ۱۷۵ و ۱۷۶)^۴ در کنار تاریخ طبری گواه دیگری است که نشان می‌دهد در برخی روایات، اسفندیار در زندان زنان (کن بندان) به بند کشیده شده بوده است.^۵ دکتر سرکاراتی نوشته که بنداری نیز در ترجمه خویش «گنبدان دژ» را «حصن النساء» توصیف کرده است (سرکاراتی، ۱۳۷۷: ص ۵۷، زیرنویس ۹۱). نگارنده با جستجویی که در متن عربی ترجمه و برگردان فارسی آن (بنداری، ۱۳۸۰) انجام داد، چنین عبارتی را نیافت؛ اما اگر بنداری این تغییر را به کار برده باشد، می‌توان حدس زد که شاید در شاهنامه اساس کار او - که از نسخه‌های موجود شاهنامه کهنتر بوده - ترکیب یا قرینه‌ای وجود داشته که وی آن را «حصن النساء» ترجمه کرده است. این گمان که شاید در شاهنامه مورد استفاده بنداری هم ضبط «گنبدان» بوده و او آن را به «زندان زنان / حصن النساء» برگردانده است، قاطعانه قابل قبول نیست؛ زیرا در داستان رستم و اسفندیار، وی نام این دژ را به صورت «قلعه جُنبدان» آورده است (بنداری، ۱۴۱۳: ج ۱، ص ۳۵۴). این نشان می‌دهد که ضبط دست‌نویس شاهنامه بنداری همان وجه مشهور «دژ گنبدان» بوده است. احتمال دیگر این است که بنداری توصیف «حصن النساء» را برای زندان اسفندیار به استناد نوشته طبری آورده باشد؛ چنانکه در جاهای دیگر هم از تاریخ طبری - و نیز منابع دیگر - اقوال و مطالبی بر ترجمه خود افزوده است (در این باره، رک: آذرنوش، ۱۳۸۳: ص ۵۷۸).

علاوه بر ترکیب مورد اشاره دکتر سرکاراتی (حصن النساء)، بنداری بیت «سوی گنبدان دژ فرستادیم + زخواری به بدکارگان دادیم» را به صورت «... و ما اُبتَلیَ به من الحبس علی تلك الهيئه الفظيعة و الصورة الشنيعة» (بنداری، ۱۴۱۳: ج ۱، ص ۳۵۳) ترجمه کرده است و از اینجا می‌توان گفت که به احتمال بسیار، ضبط دست‌نویس مبنای ترجمه او نیز در مصراع دوم «بدکارگان» بوده و او هم با دریافتی شبیه پیشنهاد این مقاله از آن

مصراع، «تلك الهيئه الفطيعه و الصوره الشنيعه» را به مفهوم هم بند شدن اسفندیار با زنان بدکاره به کار برده که برای مردی چون اسفندیار تهمتن بی‌گمان مایه «فطاعه» و «شناعه» به شمار می‌آمده است.

این نکته را هم باید یادآوری کرد که خوار داشت اسفندیار با زندانی کردن او در محبس زنان یا به بیانی کلی‌تر، تحقیر مرد پهلوان با استفاده از عناصر و متعلقات زنانه، نمونه تقریباً مشابه دیگری در شاهنامه دارد و آن، اقدام هرمزد ساسانی در برابر نافرمانی بهرام چوبینه است که برای جهان پهلوان خویش، خلعت زنانه می‌فرستد:

چو بنهاد بر نامه‌بر، مهر شاه بفرمود تا دوکلانی سپاه
بیارند با دوک و پنبه در اوی نهاده بسی ناسزا رنگ و بوی
هم از شعر پیراهن لاژورد یکی سرخ مقناع و شلوار زرد
(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۸، ص ۳۹۷، ب: ۱۳۶۸-۱۳۷۰)

xxx

۲. در این بیت از داستان رستم و اسفندیار:

همان سام پور نریمان بُده‌ست نریمان گرد از کریمان بُده‌ست
(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۳۴۶، ب: ۶۵۰)

که تهمتن در برابر اسفندیار به نیاکان نامدارش می‌نازد و نیز در بیتی تقریباً همانند در داستان رستم و سهراب که او از خوی و مردانگی فرزند آینده‌اش با تهمینه سخن می‌گوید:

به بالای سام نریمان بود به مردی و خوی کریمان بود
(خالقی، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۱۲۴، ب: ۸۸)

«کریمان» در محور همنشینی هر دو بیت به گونه‌ای به کار رفته است که چنین می‌نماید که نام پدر نریمان و یکی از اجداد پهلوان رستم بوده است. در حدود جستجوهای نگارنده، قدیمی‌ترین منبعی که «کریمان» را در شاهنامه، اسم خاص و نام پدر نریمان معرفی کرده برهان قاطع است (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ج ۳، ص ۱۶۳۴) و پس از آن لغت شهنامه (بغدادی، ۱۳۸۲: ص ۳۱۰) فرهنگ انجمن آرا و آندراج (دهخدا، ۱۳۷۷: ماده کریمان) این توضیح را باز آورده‌اند. از محققان معاصر نیز فریتز ولف (ولف، ۱۳۷۷: ص ۶۴۸)، کریستن سن (کریستن سن، ۱۳۶۸: ص ۱۹۰)، مرحوم دکتر رضازاده شفق (رضازاده شفق، ۱۳۵۰: ص ۱۸۶)، مصححان چاپ مسکو در فهرست اعلام شاهنامه (فردوسی، ۱۳۷۴، ج

۲: ص ۱۶۷؛ ج ۶: ص ۴۱۵) و دکتر رستگار فسایی (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ج ۲، ص ۷۸۴) همین را پذیرفته و تکرار کرده‌اند.

براساس این اسناد، سابقه تلقی «کریمان» به عنوان اسم خاص به آغاز سده یازدهم هجری می‌رسد ولی قراینی وجود دارد که پیشینه برداشتی این چنین از آن دو بیت شاهنامه را به قرون متقدم می‌رساند و این احتمال را موجب می‌شود که محمد حسین بن خلف تبریزی، صاحب برهان قاطع و عبدالقادر بغدادی، مؤلف لغت شاهنامه، توضیح «کریمان» را از مأخذی شفاهی یا کتبی گرفته و از خود نساخته‌اند؛ هرچند که احتمالاً آثار آنها بویژه برهان قاطع، منشأ رواج این شرح و استنباط بوده است. مهمترین گواه برای سابقه کاربرد «کریمان» در مفهوم اسم خاص این دو بیت از خواجه کرمانی است:

دیت خون نریمان زکریمان کوشند حاصل ملکت سامان ز خراسان طلبند
آن سیاوش که قتالش به جوانی کردند خورش این طایفه امروز ز پیران طلبند
(خواجه کرمانی، ۱۳۳۶: ص ۲۲)

در اینجا با توجه به مراعات‌النظیر نامهای خاص شاهنامه‌ای (نریمان، سیاوش و پیران) و نیز آشنایی خواجه با ادب حماسی ایران به نظر می‌رسد که «کریمان» نام پدر نریمان پنداشته شده یا حداقل با این معنای ایهامی به کار رفته است؛ چنانکه «پیران» هم به قرینه سیاوش، نام پهلوان نامبردار تورانی و به قرینه «جوانی» تداعی‌کننده معنای واژگانی آن (کهنسالان) است. در هر حال اگر در این ابیات، خواجه «کریمان» را به صورت اسم خاص به کار برده و منظور او این باشد که خونبهای نریمان را – که طبق روایتی الحاقی به بعضی دست‌نویسهای شاهنامه در کوه سپند کشته می‌شود^۷ – از پدرش، کریمان، می‌خواهند، می‌توان گفت که در سده هشتم و شاید پیش از آن نیز «کریمان» یاد شده در شاهنامه، نام یکی از پهلوانان سیستان (خاندان گرشاسپ و رستم) دانسته می‌شده است. خواجه در منظومه «همای و همایون» خویش نیز دو واژه «نریمان» و «کریمان» را در کنار هم آورده اما در اینجا به قرینه «زربخشی» احتمال معنای لغوی آن (جمع کریم) بیشتر است:

به سر پنجه دست از نریمان ببرد به زربخشی آب از کریمان ببرد
(خواجه کرمانی، ۱۳۷۰: ص ۲۷)

دکتر سلطانی گرد فرامرزی به مناسبت بحث از جایگاه سیمرغ در روایات حماسی ایران از یک منظومه دینی - پهلوانی یاد کرده است که دست‌نویس «نسبت‌آگه‌نه» آن از آغاز و پایان افتادگی دارد و نام اثر و سراینده آن مشخص نیست. مطابق خلاصه بسیار کوتاهی که وی از بخشی از این منظومه ناشناخته آورده، گویا «کریمان» در این متن اسم خاص و نام شخصی است که به همراه رستم روی سیمرغ می‌نشیند و به جایگاه دیوان می‌رود (سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۷۲: ص ۶۶). متأسفانه تاریخ نظم یا استنساخ این منظومه و حتی محتوای داستانی کامل آن فعلاً معلوم نیست تا دقیقاً بدانیم پیش از تألیف برهان قاطع سروده یا کتابت شده است یا نه؛ اما به هر روی سند در خور توجهی برای بودن کسی به نام «کریمان» در افسانه‌های پهلوانی ایران، آن هم در کنار رستم و هم روزگار با یلان سیستان است.

نگارنده حدس می‌زند که حضور این شخص در آن منظومه و به همراه رستم، نتیجه اسم خاص انگاشتن «کریمان» در دو بیت شاهنامه و طبعاً قرینه دیگری برای پیشینه این استنباط در گذشته ادبی و فرهنگی ایران است؛ بدین معنی که خوانندگان شاهنامه و راویان و داستان‌پردازان، که «کریمان» را در شاهنامه نام ویژه می‌انگاشتند و از سوی دیگر در متن اثر فردوسی و روایات پهلوانی دیگر چنین کسی را در میان پهلوانان سیستان و به طور کلی اشخاص داستانی نمی‌یافتند به زعم خویش برای جبران این کمبود و در عین حال توجیه برداشت خود از ابیات فردوسی، شخصی به نام «کریمان» را بر ساخته و در یکی از افسانه‌های عامیانه و احتمالاً متأخر مربوط به دلاوریهای رستم وارد کرده‌اند تا «کریمان» نیز در سنت داستانی ایران نقشی داشته باشد. در داستانی عامیانه به نام «غلام حیدر» نیز شاه عباس شعری می‌خواند که در آن «کریمان» نام پهلوانی از سپاه کیخسرو است و در کنار یلانی چون رستم و برزو و تیمور ذکر می‌شود: «... ابروانت گر تیری به لشکر کیخسرو پرتاب کند/ رستم و تیمور و برزو و کریمان را به خاک می‌اندازد» (وکیلان و صالحی، ۱۳۸۰: ص ۲۱۶).

غیر از این شواهد، کاربرد «کریمان» در دو منظومه فرامرزنامه و سام‌نامه هم به نوعی است که ظاهراً از مفهوم اسم خاص اراده شده است یا دست کم این معنا را نیز به ذهن متبادر می‌کند:

فرامرز پور تهمتن منم	چو کوه گران زیر در جوشنم
نیا، زالِ سامِ نریمان بود	که او از نژاد کریمان بود

(فرامرز نامه، ۱۳۲۴: ص ۴۲)

مرا نام سام نریمان بود نژادم ز نسل کریمان بود
(سامنامه، ۱۳۲۰، ج ۱، ص ۲۱۶)
توگویی که پور نریمان منم به نیروی گرد کریمان منم
(همان، ج ۲، ص ۲۰۳)

با اینکه به استناد موارد یاد شده ظاهراً در تاریخ شاهنامه خوانی از حدود سده هشتم تا برخی از تحقیقات معاصر، «کریمان» در دو بیت از فردوسی اسم خاص و نام پدر نریمان دانسته شده، امروز دیگر نمی‌توان این برداشت را، که تنها بر ساختار صوری ابیات شاهنامه مبتنی است، پذیرفت؛ زیرا «کریمان» در هیچ یک از مآخذ معتبر تاریخی (فارسی و عربی)، آثار داستانی کهن (مانند سمک عیار، داراب‌نامه‌ها، ابومسلم‌نامه) و حتی طومارهای نقالی و روایات شفاهی / مردمی که دامنه تخیل و شخصیت‌سازی در آنها بسیار گسترده است به عنوان پدر نریمان یا یکی از پهلوانان گرشاسپی دیده نمی‌شود. تا جایی که نگارنده بررسی کرده است، «کریمان» جز در آن منظومه ناشناخته که اشاره شد و نیز داستان عامیانه «غلام حیدر»، نام هیچ یک از کسان پرشمار روایات و افسانه‌های پهلوانی ایران (چه رسمی و چه عامیانه) نیست.

گرشاسپ‌نامه، پدر نریمان را «گورنگ»، برادر گرشاسپ، معرفی کرده (اسدی‌توسی، ۱۳۱۷، ص ۳۲۸:ب ۱۵) و در مآخذ دیگر، تهماسب و ابرنگ نیز به عنوان نام پدر او ذکر شده است (کریستن سن، ۱۳۶۸: ص ۱۸۹ و ۱۹۰)؛ اما چون در سنت حماسی ایران غالباً گرشاسپ پدر نریمان دانسته می‌شود و در گرشاسپ‌نامه نیز اوست که پس از مرگ برادرش گورنگ، سرپرستی و پرورش پسر برادر، نریمان، را برعهده می‌گیرد، احتمالاً باید گزارش اسدی‌توسی را معتبرتر دانست. اصالت اشاره گرشاسپ‌نامه و ارتباط نریمان با گرشاسپ و خاندان این جهان پهلوان از این نکته هم اثبات می‌شود که نریمان در داستانهای حماسی ایران غیر از بخشی از گرشاسپ‌نامه معمولاً حضوری بیش از ذکر نام او ندارد و در اساطیر ایرانی هم در اصل لقب / صفت اوستایی گرشاسپ است (Naire-manah: نرمش، دلیر) که ظاهراً از حدود دوره اشکانیان به بعد، طبق قاعده کسر / شکستگی شخصیت^۹ به صورت پهلوانی مستقل ولی خویشاوند با گرشاسپ درآمده است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۵ و ۲۵۷).

دلیل دیگر بر رد تلقی سنتی از «کریمان» در شاهنامه این است که «کریمان» با این ساخت و صورت واژه‌ای عربی است و با توجه به تبار و نامهای ایرانی نیاکان رستم در

منابع مختلف نمی‌توان پذیرفت که یکی از اجداد او (پدر نریمان) نامی عربی داشته باشد؛ حتی در میان فرزندان و فرزندانزادگان متعدد رستم هم که در متون پس از شاهنامه از سوی داستانپردازان بر سلسله یلان سیستان افزوده شده و غیر از منظومه‌های پهلوانی و طومارهای نقالی، نام بیست و یک نفر از آنها از هوشنگ، پسر فرامرز تا بختیار، پهلوان روزگار خسرو پرویز ساسانی در کتاب احیاءالملوک (تألیف: ۱۰۲۷ه.ق) در کنار هم آمده است (سیستانی، ۱۳۴۴: ص ۴۶ و ۴۷)، یک نام عربی دیده نمی‌شود.

البته این نکته را باید خاطر نشان کرد که در سنت تاریخ‌نویسی ایران بعد از اسلام به سبب نفوذ عناصر اسلامی و اختلاط بعضی شخصیت‌های ایرانی با نامداران سامی، گاهی در خاندان شماری از کسان تاریخ ملی / روایی ایران، نامها و اشخاص سامی دیده می‌شود؛ چنانکه مثلاً کنعان پسر جمشید شناسانده شده (صدیقیان، ۱۳۷۵: ص ۹۹) و جالبتر از همه اینکه خود رستم از نژاد سامی دانسته شده است (تجارب‌الامم فی اخبار ملوک العرب و العجم، ۱۳۷۳: ص ۱۳۲). از همین روی اگر منبع / منابع مستندی «کریمان» را جزو نیاکان رستم ذکر می‌کرد بی‌تردید انکار آن به صرف عربی بودن ظاهر این نام پذیرفته نبود ولیکن با نبودن چنین سندی، ساخت و صورت عربی واژه می‌تواند یکی از قرائن رد اسم خاص بودن آن در تبارشناسی یلان سیستان باشد.

کریستن‌سن، ضمن برشمردن سلسله نسب پهلوانان سیستان به روایت فردوسی، «کریمان» را به عنوان اسم خاص ترکیبی از نام گرشاسپ و نریمان [گر / کر + یمان؟] دانسته است (کریستن‌سن، ۱۳۶۸: ص ۱۹۰) و شادروان دکتر رضازاده شفق نیز نوشته است: «بعید نیست کریمان هم مانند نریمان از ریشه فارسی باشد» (رضازاده شفق، ۱۳۵۰: ص ۱۸۶). این توضیح فقط یک حدس معمولی و قیاسی است که تاکنون تأیید نشده و ترکیب‌سازی و اشتقاق پیشنهادی کریستن‌سن نیز ظاهراً توجیهی برای غیر عربی نشان دادن این نام است که ظاهر تازی آن بین نامهای ایرانی و ریشه‌دار دلاوران خاندان گرشاسپ خوش‌نشسته است. حدس و کوشش این دو محقق برای متناسب کردن «کریمان» با نام پهلوانان دیگر سیستان از آن روی است که ایشان توضیح منابعی نظیر برهان قاطع را پذیرفته و باز آورده‌اند حال اینکه این نام در مآخذ قدیمی، پیشینه مستندی ندارد تا مجبور شویم برای توضیح / توجیه ساخت و ریشه آن به حدس و گمان روی آوریم. یقیناً فرهنگ‌نویسان و شاهنامه‌خوانانی هم که «کریمان» را اسم خاص پنداشته و تخیل توانایی نیز در ریشه‌تراشی و وجه تسمیه‌سازی داشته‌اند، هرگز

آن را ترکیبی از جزء نخست نام گرشاسپ و بخش دوم نام نریمان ندانسته‌اند بلکه این استنباط به قرینه ذکر نریمان و چگونگی کاربرد کلمه در ابیات فردوسی بوده است. با این توضیحات تقریباً هیچ تردیدی نمی‌ماند که «کریمان» را که در سراسر شاهنامه فقط در دو بیت مورد بررسی به کار رفته است، جمع «کریم» و در معنای واژگانی آن بدانیم و این نکته‌ای است که بسیاری از شارحان دو داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار نیز – البته بدون توجه و اشاره به سابقه آن در منابع پیشین و تلقی سنتی از این واژه – یادآور شده‌اند (جوینی، ۱۳۷۴: ص ۷۱؛ همو، ۱۳۸۰: ص ۳۲۵؛ حمیدی، ۱۳۸۰: ص ۲۹۶ و ۲۹۷؛ خالقی مطلق، ۱۳۸۰: ص ۴۹۸؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ص ۱۰۳؛ همو، ۱۳۷۴: ص ۲۱۹؛ طاهری مبارکه، ۱۳۷۹: ص ۸۸؛ شعار و انوری، ۱۳۷۸: ص ۷۸؛ شعار و انوری، ۱۳۷۸ الف: ص ۱۴۲؛ کزازی، ۱۳۸۴: ص ۷۱۱ و ۷۱۲)؛ منتها این را هم باید افزود که صفت «کریم» در فرهنگ واژگان و بلاغت حماسه، چندان سزاوار پهلوانی چون نریمان – و نیز سهراب در بیت رستم و سهراب – نیست^۱ و احتمال دارد کاربرد آن از سر ضرورت و تنگنای قافیه بوده است که اتفاقاً با اصول قافیه‌سازیهای هنری فردوسی یعنی رعایت همسانی حرف یا حروف پیش از روی همخوانی دارد.

xxx

۳. در بخش مجادله رستم و اسفندیار، که هر یک از دو یل به نژاد و کارکیاییهای خویش می‌نازد، رستم در جایی می‌گوید:

وز آن پس که شد سوی هاماوران	بیستند پایش به بند گران
ببردم از ایرانیان لشکری	به جایی که بد مهتری گر سری
بکشتم به جنگ اندرون شاهشان	تهی کردم آن نامور گاهشان

(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۲۵۳؛ ب ۷۳۶-۷۳۸)

براساس این سه بیت، رستم در جنگ با هاماورانیان برای رهانیدن کاووس و پهلوانان دربند ایرانی، «شاه هاماوران» را می‌کشد اما در گزارش این جنگ در بخش مربوط بدان، پس از گرفتاری مهتران شام و بربرستان و پراکندگی سپاهیان، «شاه هاماوران» از رستم زنهار می‌خواهد و پیمان می‌بندد که شهریار و یلان ایران را آزاد کند. تهمتن نیز به او امان می‌دهد و بدین‌سان مهتر هاماوران از کشته شدن می‌رهد.

ز کشته زمین گشت با کوه راست	ز هاماوران شاه زنهار خواست
به پیمان که کاوس را با سران	بر رستم آرد ز هاماوران

(خالقی، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۸۸؛ ب ۲۷۰ و ۲۷۱)

در بندهش هم که اشاره بسیار کوتاهی به داستان هاماوران شده از گرفتاری هاماورانیان - و نه کشته شدن آنها - به دست رستم سخن رفته است که با گزارش نبرد هاماوران مطابقت بیشتری دارد تا آن اشاره داستان رستم و اسفندیار «... رستم از سیستان (سپاه) آراست و هاماورانیان را گرفت، کاوس و دیگر ایرانیان را از بند گشود» (فرنیغ دادگی، ۱۳۶۹: ص ۱۴۰).

در اینجا خواننده رستم و اسفندیار، که با روایات دیگر شاهنامه از جمله جنگ هاماوران آشناست، خواهد پرسید که چرا توضیح رستم درباره سرانجام این نبرد (کشته شدن یا زنده ماندن مهتر دشمنان) با روایت اصلی آن متفاوت است و آیا این تناقض هم از نوع ناهمگونی‌هایی است که در جاهای دیگر شاهنامه باز دیده می‌شود.^{۱۱} از شروح گوناگون داستان رستم و اسفندیار، که نگارنده دیده و بررسی کرده است، هیچ یک در محل مربوط، توضیحی درباره کشته شدن یا نشدن شاه هاماوران و تناقض آن با گزارش خود فردوسی در جای دیگر نیاورده‌اند (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۲۵۴؛ اسماعیل‌زاده، ۱۳۷۹: ص ۱۴۵؛ جویی، ۱۳۷۴: ص ۸۰؛ خالقی مطلق، ۲۰۰۶: ص ۲۹۳؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۴: ص ۲۲۴؛ شعار و انوری، ۱۳۷۸ الف: ص ۱۵۸؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ص ۲۳۹؛ کوازی، ۱۳۸۴: ص ۷۲۳) و فقط در یکی از آنها سه بیت مورد بحث در مقایسه با داستان جنگ هاماوران «موجد ابهام» دانسته شده است (حمیدی، ۱۳۸۰: ص ۳۴۱).

برای رفع این ابهام و تناقض نخست باید به یک ویژگی مهم و اساسی در ادب حماسی ایران اشاره کرد و آن اینکه در منابع مختلف تاریخ ملی - پهلوانی ایران، درباره سرگذشت داستانی برخی اشخاص و یا از بعضی روایات، گزارشهای گوناگون و متفاوتی وجود دارد؛ برای نمونه داستان رستم و اسفندیار دو تحریر دینی و ملی دارد که هر یک از این دو روایت در شماری از مآخذ تاریخی و ادبی دیده می‌شود و در آنها انگیزه نبرد دو جهان پهلوان ایران متفاوت است (در این باره، رک: خالقی مطلق، ۲۰۰۶: ص ۳۱۹-۳۲۸؛ خطیبی، ۱۳۷۶: ص ۱۵). گیومرث در برخی روایات انسان نخستین است و در برخی دیگر تنها، نخستین شاه (خالقی مطلق، ۱۳۵۷: ص ۱۰۷۴ و ۱۰۷۵)، گشتاسب و اسکندر در خود شاهنامه و نیز تعدادی از منابع دیگر شخصیتی دوگانه و متضاد (اهورایی و اهریمنی) دارند (آیدنلو، ۱۳۸۳: ص ۱۰۷-۱۰۹). از پایان کار نامدارترین پهلوان داستانی ایران، رستم، حداقل پنج گزارش مختلف در دست است: مردن در چاه چاره شغاد، کشته شدن به دست بهمن، مرگ طبیعی، مردن از زخم ضربات تیر اسفندیار و افتادن در

چاهی در نخچیرگاه (به ترتیب، رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ص ۵۱۴-۵۲۴؛ نهاییه‌الارب فی اخبار الفرس و العرب، ص ۸۵؛ تجارب‌الامم فی اخبار الملوک العرب و العجم، ص ۱۳۴). همین گونه است چگونگی مرگ / کشته شدن اسفندیار و افراسیاب (آیدنلو، ۱۳۸۴: ص ۳۹۸؛ همو، ۱۳۸۴ الف: ص ۴۷۵) و...

بخشی از این تفاوت روایات و تعدد گزارشها ناشی از تحریرهای دو یا سه‌گانه‌ای است که خداینامه پهلوی در عصر ساسانیان بوده است (در این باره: تفضلی، ۱۳۷۶: ص ۲۷۳؛ خالقی‌مطلق، ۱۳۵۷: ص ۱۰۷۵؛ Shahpur Shahbazi, 1990: pp. 215-218) و بازتابهایی از آنها در شاهنامه‌های منظوم و منثور و کتابهای تاریخی و داستانی (پهلوی، فارسی و عربی) به نظر می‌رسد و بهره‌ای دیگر نیز شاید مربوط به خاستگاه شفاهی این روایات در گذشته‌های دور باشد که تا رسیدن به مرحله تدوین و کتابت از سوی راویان و داستانپردازان متعدد دچار جرح و تعدیل شده و بعضاً به چند صورت مختلف گزارش شده است که البته عموماً در ساختار کلی و روند موضوعی، مشترک و در برخی جزئیات، مختلفند.

بر مبنای این ویژگی کلی می‌توان حدس زد که شاید از داستان جنگ هاماوران نیز دو روایت یا گزارش متفاوت موجود بوده که در یکی از آنها شاه هاماوران به دست رستم، اسیر و در دیگری کشته می‌شده و نشانه‌هایی از این هر دو گزارش / تحریر مختلف در شاهنامه به جای مانده است.^{۱۲} اشاراتی در برخی از منابع کهن و حتی متأخر و عامیانه یافته می‌شود که این احتمال را تقویت می‌کند؛ از جمله اینکه در البدء و التاریخ، شاه حمیر (هاماوران / یمن) به قدرت جادو، شهر خود را میان آسمان و زمین معلق می‌سازد و رستم با آتش زدن پر سیمرغ و حضور او، سوار بر این مرغ به هاماوران می‌رود و با هاماورانیان پیکار می‌کند (مقدسی، ۱۳۷۴: ص ۵۰۵). میرخواند نیز که مشابه این داستان را - البته از زبان خود رستم خطاب به اسفندیار هنگام گفتگوی این دو پهلوان و نه در گزارش این نبرد در بخش پادشاهی کاووس - با جزئیات بیشتری آورده است، افزون بر سوار شدن رستم به پشت سیمرغ و رفتن به یمن از موضوعات دیگری مانند پیکر گردانی یلان ایران به جانور بر اثر جادوی ساحران هاماوران، حضور فرهنگ، مادر کاووس در داستان و یاری خواستن زال از سیمرغ نیز سخن رانده است (میرخواند، ۱۳۸۰: ج ۲/۱، ص ۷۱۲) که هیچ یک در شاهنامه دیده نمی‌شود و احتمالاً از عناصر و مضامین گزارش / روایت دیگر این داستان است که به استناد آمدن خلاصه‌ای

از آن در البدء و التاریخ، روایت قدیمی و اصیلی نیز بوده است. شاهد مهم‌تر و مرتبط‌تر دیگر، این گزارش کوتاه مروج‌الذهب است که «رستم پسر دستان، گروهی مرکب از چهار هزار مرد از سیستان بیاورد و پادشاه یمن، شمر بن فریفس را بکشت و کیکاوس را برهانید و به ملکش بازگردانید» (مسعودی، ۱۳۷۰: ج ۱، ص ۲۲۲). شمر، فرمانروای یمن (همان هاماوران شاهنامه) در اشاره‌ای از سنی ملوک الارض و الانبیا هم به دست رستم کشته می‌شود. «گروهی بر آنند که وی [شمر یرعش] پیش از گشتاسب بوده است و بر دست رستم بن دستان کشته شده است» (اصفهانی، ۱۳۶۷: ص ۱۳۳). در تاریخ گزیده نیز، که البته مأخذ متأخرتری است، رستم، شاه هاماوران را می‌کشد (مستوفی، ۱۳۸۱: ص ۸۷) و جالب است که در روایات شفاهی / مردمی هم شاه هاماوران در یک داستان به دست دخترش سودابه و در روایتی دیگر به دست رستم کشته می‌شود (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۳، ص ۸۲ و ۸۳).

به احتمال قریب به یقین گزارشها و اشارات این منابع هم – بویژه مروج‌الذهب و سنی ملوک الارض و الانبیا – برگرفته از روایت / تحریر دوم جنگ هاماوران است که در آن پادشاه این منطقه به دست رستم کشته می‌شود و از همین روی سه بیت مورد بحث در داستان رستم و اسفندیار را نیز باید ناظر بر همین روایت دانست نه از مقوله ابهام، اشتباه یا تناقض داستانی معمول در شاهنامه. در همین جا باید یادآوری کرد که این نوع دوگونگی درباره شخصیت یا روایتی واحد در منبع / منابع شاهنامه نمونه‌های دیگری نیز داشته که از آنجا به اثر فردوسی راه یافته است و منحصر به سرانجام پادشاه هاماوران نیست که احیاناً موجب پرسش و شگفتی شود؛ برای مثال در آغاز شاهنامه، گیومرث تنها به عنوان نخستین شهریار معرفی شده که مطابق با باورها و گزارشهای ملی است اما در بیتی از بخش پادشاهی خسرو پرویز^{۱۳}، او بر پایه سنت دینی (زرتشتی) نخستین انسان و آفریده است؛ به سخنی دیگر رد پای دو روایت و تحریر مختلف درباره یک شخصیت در شاهنامه توأمان و در کنار هم دیده می‌شود که بدون توجه به اصل و ویژگی یاد شده در داستانهای حماسی – اساطیری ایران می‌تواند بسان نمونه شاه هاماوران نوعی تناقض و اشتباه تلقی شود.

نگارنده احتمال می‌دهد که اشاره به روایت کمتر شناخته شده کشته شدن شاه هاماوران به دست رستم در جای دیگری از داستان رستم و اسفندیار نیز آمده و آن در آغاز داستان است که کتایون با ذکر پهلوانیهای رستم می‌خواهد فرزندش، اسفندیار را از

رفتن به دوزخ زابلستان باز دارد. او که هنرهای رستم را چون زند می‌داند و می‌خواند به پسرش گوشزد می‌کند که تهمتن کسی است که:

همان ماه هاماوران را بکشت نیارست گفتن کس او را درشت

(خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۳۰۶: ب ۱۷۱)

«ماه هاماوران» در مصراع نخست، ضبط نسخه لندن/ بریتانیا (۱۳۷۵: ق) است و غیر از تصحیح دکتر خالقی مطلق در چاپهای دیگری هم که دست‌نویس اساس آنها نسخه لندن بوده، آمده است (فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۶، ص ۲۲۷: ب ۱۵۸؛ فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۳، ص ۱۱۶۲: ب ۱۷۴) اما بررسی نسخه بدل‌های چاپ دکتر خالقی مطلق نشان می‌دهد که در برابر ضبط واحد دست‌نویس بریتانیا، ده نسخه معتبر و کهن «شاه هاماوران» دارند و در پنج نسخه دیگر که صورت «شاه مازندران» آمده، باز ضبط «شاه» ثابت و مشترک است (خالقی، ۱۳۷۵، ج ۵، ص ۳۰۶: زیرنویس ۱۳). افزون بر این در چاپ عکسی دو نسخه سعدلو/ دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (فردوسی، ۱۳۷۹: ص ۵۴۲)،^{۱۴} حاشیه ظفرنامه (مستوفی، ۱۳۷۷: ج ۲، ص ۹۱۵) نیز «شاه هاماوران» ضبط شده که از میان چاپهای معروف و نسبتاً معتبر شاهنامه فقط در تصحیح ژول مول (پادشاهی گشتاسپ، بیت ۲۵۶۳) به متن رفته است.

در این بیت هرچند معنای مصراع دوم، وجه «ماه هاماوران» را تأیید می‌کند،^{۱۵} اتفاق ضبط دوازده دست‌نویس و وجود بخش مشترک «شاه» در پنج نسخه (مجموعاً ۱۷ نسخه) را نمی‌توان به سادگی نادیده گرفت و چون یکی از شرایط ترک ضبط ساده نسخه اساس در تصحیح علمی - انتقادی دکتر خالقی مطلق این است که سایر دست‌نویسها در ضبط ساده دیگری متفق باشند (امیدسالار، ۱۳۸۰: ص ۹؛ فردوسی، ۱۳۶۸: ص بیست و چهار و بیست و پنج گفتار) شاید بتوان «شاه هاماوران» را صورت اصلی دانست و حدس زد که چون کاتب خوش ذوق نسخه لندن آن را با نص سروده فردوسی در بخش جنگ هاماوران مغایر یافته، «شاه» را به «ماه» تغییر داده است. احتمالاً کاتبان یا خوانندگان آن پنج نسخه نیز به همین دلیل و ناآشنایی با روایت دیگر از داستان هاماوران به جای «شاه»، «هاماوران» را به «مازندران» گردانیده‌اند تا اشاره بیت باز با بخشهای پیشین شاهنامه - که رستم، شهریار جادوگر مازندران را می‌گیرد و به دست کاووس می‌سپرد تا به دستور او دژخیم تنش را ریز ریز کند (خالقی، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۵۹-۶۱: ب ۸۰۶-۸۳۱) - تا حدودی مطابقت داشته باشد.

نتیجه‌گیری

نکته مهمی که نگارنده در پایان و به عنوان نتیجه کلی بحث درباره سه بیت از داستان رستم و اسفندیار بر آن تأکید دارد، اهمیت بهره‌گیری از منابع تاریخی و ادبی در گشودن دشواریها و مبهمات شاهنامه است. ضرورت این نوع بررسیهای میان‌متنی گاه تا حدی است که گزارش دقیق، درست و جامع برخی از تعبیر و ابیات شاهنامه (از جمله نمونه‌های مورد بررسی در این مقاله) بدون مراجعه و استناد به این مآخذ امکانپذیر نیست.

برای اینکه این روش و اصل مهم در شرح شاهنامه بیش از پیش مورد توجه شاهنامه پژوهان قرار بگیرد به نمونه روشنگر دیگری که اتفاقاً باز از مروج‌الذهب است، اشاره می‌شود. مسعودی در میان اقوال گوناگون درباره «اژدها» این روایت را نیز آورده است که

اژدها جنبنده‌ای است که در قعر دیار به وجود می‌آید و بزرگ می‌شود و حیوانات دریا را آزار می‌کند و خداوند ابر و فرشتگان را می‌فرستد تا آن را از میان حیوان دریا بیرون آرند... و ابر آن را به دریا یاجوج و مأوج افکند و باران بر آنها ببارد و اژدها را بکشد و یاجوج و مأوج از آن تغذیه کنند (مسعودی، ۱۳۷۰: ج ۱، ص ۱۲۰ و ۱۲۱).

مشابه این توضیح در عجایب‌المخلوقات و نخبه‌الدهر نیز درباره تنین و اژدها آمده است (طوسی، ۱۳۸۲: ص ۶۱۷؛ انصاری دمشقی، ۱۳۸۲: ص ۲۲۵) که بدون آگاهی از آنها درک معنای درست و مبنای داستانی این چهار بیت از بخش اسکندرنامه فردوسی مقدور نیست^{۱۶}:

بهاران کز ابر اندر آید خروش	همان سبز دریا بر آید به جوش
چو تنین از آن موج بردارد ابر	هوا بر خروشد بسان هزیر
فرود افگند ابر تنین چو کوه	بیانند از ایشان [یاجوج و مأوج] آگروها گروه
خورش آن بود سال تا سالشان	که آگنده گردد بر و یالشان

(خالقی، ۱۳۸۴: ج ۶، ص ۹۸: ب ۱۴۳۸-۱۴۴۱)

پی‌نوشت

۱. بهره‌گیری از خود شاهنامه برای تصحیح و توضیح لغات و ابیات آن، یک روش علمی پذیرفته شده است لیکن بر اهل فن پوشیده نیست که این شیوه به تنهایی نمی‌تواند همیشه مفید و راهگشا باشد.
۲. جستجو و بررسی شواهد کاربرد «بدکاره» در متون فارسی با استفاده از پیکره‌واژگانی گروه

فرهنگ‌نویسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی و به لطف آقای ابوالفضل خطیبی انجام گرفته است.
۳. در مقاله‌ای با این مشخصات:

R. Von Stackelberg, "Kanbandân Dižn, Zeitschrift der deutschen Morgenlandischen Gesellschaft (ZDMG), 54, 1900, pp. 103-104.

۴. درستی و اعتبار این پیشنهاد در نظر شادروان دکتر شاپور شهبازی به اندازه‌ای بوده است که وی معتقد بود در تصحیح شاهنامه هم باید «گنبدان دز» را به «کنبدان دز» تغییر داد و به متن برد (همان، ص ۳۲۲). برای توضیح دکتر خالقی مطلق درباره این نظر، رک: خالقی مطلق، جلال، «نکاتی بر ملاحظاتی»، ایران‌شناسی، سال سیزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۰، ص ۳۳۹.

۵. حتی اگر پیشنهاد اشتاکلبرگ را فقط یک حدس احتمالی - و نه نظریه‌ای کاملاً درست و مقبول - بدانیم، عبارت آشکار تاریخ طبری، طرح این گمان را ممکن می‌سازد که شاید «گنبدان دژ» با همین نام و بی‌اینکه ریشه و صورت اصلی واژه با زن و زندان زنان مرتبط باشد، مکانی برای حبس زنان بوده است و لزومی ندارد برای دلالت بر این معنا، آن را در شاهنامه به «کنبدان» تغییر دهیم.

۶. اگر انتساب منظومه پهلوانی «سام‌نامه» هم به خواجوی کرمانی با دلایل استوار رد شود، باز تلمیحات حماسی - اساطیری دیوانش آشنایی او را با روایات ملی و پهلوانی ایران نشان می‌دهد. در این باره، رک: سلمی، عباس، «جلوه شخصیتها و قهرمانان حماسی و اساطیری ایران در دیوان خواجوی کرمانی»، نخلبند شعرا (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگ داشت خواجوی کرمانی)، مرکز کرمان‌شناسی، کرمان ۱۳۷۹، ج ۱، ص ۶۹۵-۷۱۰.

۷.

نریمان که گوی از دلیران ببرد	به فرمان شاه آفریدون گرد
به سوی حصار دز آورد رای	وزان رای ازو گشت پردخته جای
... سرانجام سنگی ببنداختند	جهان را ز پهلو بپرداختند

(خالقی، ۱۳۶۸، ج ۱، ص ۲۷۷؛ ب ۵۳، ۵۴ و ۵۷ زیرنویس)

۸. برای نمونه در مجمل‌التواریخ آمده است «گرشاسپ را از دختر ملک روم، نریمان بزد» (ص ۲۵).
۹. برای آگاهی بیشتر درباره این اصطلاح، رک: آیدنلو، سجاد، «ارتباط اسطوره و حماسه بر پایه شاهنامه و منابع ایرانی»، از اسطوره تا حماسه (هفت گفتار در شاهنامه پژوهی)، با مقدمه دکتر محمد امین ریاحی، انتشارات جهاد دانشگاهی مشهد، مشهد ۱۳۷۶، ص ۲۸-۲۹.
۱۰. همان‌گونه که مثلاً «شوخ» و «عیار» برای «یار جنگاور سپاهانی» سعدی در نخستین حکایت باب پنجم بوستان.

۱۱. درباره این گونه تناقضها و اشتباهات در شاهنامه، رک: حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۴۶-۵۲، صفا، ذبیح الله، حماسه‌سرایی در ایران، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۳، ص ۲۳۰ و ۲۳۱، نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، نشر جامی و سپهر، چاپ چهارم، ۱۳۶۹، ص ۹۷-۹۹.

۱۲. طبق گزارشی در کوشنامه (۶۵۹-۶۶۱/۹۶۲۸-۹۶۷۴) ظاهراً از داستان جنگ مازندران و هفت‌خان رستم هم - که در ترتیب داستانی شاهنامه پیش از نبرد هاماوران است و در برخی از منابع با این داستان

درآمیخته - دو روایت مختلف وجود داشته است.

۱۳.

چو از خاک مر جانور بنده کرد نخستین کیومرث را زنده کرد

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۹، ص ۷۹: ب ۱۱۸۰)

۱۴. دست‌نویس سعدلو / دایره‌المعارف بزرگ اسلامی که در موارد بسیاری، ضبطهای مشترکی با نسخه لندن دارد (در این باره، رک: خطیبی، ابوالفضل، «شاهنامه‌ای کهن (همخوانی بخشی از دست‌نویس «سعدلو» با کهنترین دست‌نویس کامل شاهنامه»)، نشر دانش، سال بیستم، شماره اول (پیاپی ۱۰۴)، بهار ۱۳۸۲، ص ۳۰-۳۶) در اینجا نگاشته نسخه‌های دیگر را پشتیبانی می‌کند.

۱۵. هنگامی که رستم به کین سیاوش، سودابه را از شبستان شاهی بیرون می‌کشد و به دو نیم می‌کند به گفته فردوسی «نجنید بر تخت کاوس شاه» و با ضبط «ماه هاماوران = سودابه» مصراع دوم مربوط به این حالت کاووس است.

۱۶. چنانکه یکی از شارحان شاهنامه به همین دلیل دچار سهو شده و «تین» را در ابیات به ترتیب، مشابه امواج سهمگین دریا و استعاره از سیلابهای بهاری گرفته است (کزازی، ۱۳۸۵: ص ۴۶۲).

منابع

۱. آذرنوش، آذرتاش؛ *بند/ری*؛ دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۳، ج ۱۲، ص ۵۷۷-۵۸۱

۲. آیدنلو، سجاد؛ *اسفندیار*؛ دانشنامه زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۳۶۹-۴۰۰.

۳. _____؛ *افراسیاب*؛ دانشنامه زبان و ادب فارسی، همان، ص ۴۷۳-۴۷۷.

۴. _____؛ *تأملاتی درباره منابع و شیوه کار فردوسی*؛ نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۷، شماره مسلسل ۱۹۲، پاییز ۱۳۸۳، ص ۸۵-۱۴۷

۵. ابن‌البلخی؛ *فارس‌نامه*؛ به سعی و اهتمام گای لیسترانج - رینولد آلن نیکلسون، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳.

۶. اسدی توسی؛ *گرشاسب‌نامه*؛ تصحیح حبیب یغمایی، تهران: بروخیم، ۱۳۱۷

۷. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ *داستان داستانها*؛ چاپ پنجم، تهران: آثار، ۱۳۷۴

۸. اسماعیل‌زاده، فیروز؛ *شاهنامه با روایتی نو همراه با شرح داستان رستم و اسفندیار*؛ تهران: خوشبین، ۱۳۷۹.

۹. اصفهانی، حمزه‌بن حسن؛ *تاریخ پیامبران و شاهان*؛ ترجمه دکتر جعفر شعار، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.

۱۰. امیدسالار، محمود؛ *نکاتی درباره شیوه خالق مطلق در تصحیح متن شاهنامه*؛ نامه ایران باستان، سال اول، شماره دوم (پیاپی ۲)، پاییز و زمستان ۱۳۸۰، ص ۳-۱۲.
۱۱. انجوی، شیرازی، سید ابوالقاسم؛ *فردوسی نامه*؛ چاپ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۹.
۱۲. انصاری، دمشق، شمس الدین محمد؛ *نخبه الدهر فی عجائب البر و البحر*؛ ترجمه سید حمید طبیبیان، تهران: اساطیر، ۱۳۸۲.
۱۳. انوری، حسن؛ *فرهنگ کنایات سخن*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۳.
۱۴. ایرانشان بن ابی الخیر؛ *کوش نامه*؛ تصحیح دکتر جلال متینی، تهران: علمی، ۱۳۷۷، بغدادی
۱۵. بغدادی، عبدالقادر؛ *لغت شاهنامه*؛ تصحیح کارل. گ. زالمان، ترجمه و توضیح توفیق ه. سبجانی - علی رواقی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۲.
۱۶. بنداری، فتح بن علی؛ *الشاهنامه*؛ تصحیح دکتر عبدالوهاب عزام، الطبعة الثانية، کویت، دارسعاد الصباح، ۱۴۱۳ ه.ق، بنداری.
۱۷. _____؛ *شاهنامه فردوسی*؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰.
۱۸. *تجارب الامم فی اخبار ملوک العرب و العجم*؛ تصحیح دکتر رضا انزابی نژاد، دکتر یحیی کلانتری، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۳.
۱۹. تفضلی، احمد؛ *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*؛ به کوشش دکتر ژاله آموزگار، تهران: سخن، ۱۳۷۶.
۲۰. ثعالبی، حسین بن محمد؛ *شاهنامه کهن* (پارسی تاریخ غررالسیر)؛ پارسی گردان سید محمد روحانی، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲.
۲۱. جوینی، عزیزالله؛ *شاهنامه از دستنویس موزه فلورانس* (مورخ ۶۱۴ ه.ق)؛ تهران: دانشگاه تهران، ج ۳، ۱۳۸۰.
۲۲. _____؛ *نبرد اندیشه ها در حماسه رستم و اسفندیار*؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۲۳. حمیدی، بهمن؛ *ابهامات متن رستم و اسفندیار*؛ شاهنامه فردوسی پدیده بزرگ فرهنگی در تمدن جهانی، زیر نظر مهرداد اکبریان، تهران: مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۳، ص ۳۸-۳۹.
۲۴. _____؛ *شاهنامه خوانی*؛ (داستان رستم و اسفندیار)، تهران: گستره، ۱۳۸۰.
۲۵. خالقی مطلق، جلال؛ «*ابوعلی بلخی*»؛ دانشنامه ایران و اسلام، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷، ج ۸، ص ۱۰۷۳-۱۰۷۸.
۲۶. _____؛ *یادداشت های شاهنامه*؛ نیویورک: بنیاد میراث ایران، بخش یکم، ۱۳۸۰.
۲۷. _____؛ *یادداشت های شاهنامه*؛ نیویورک: بنیاد میراث ایران، بخش دوم، ۲۰۰۶ م.

۲۸. خطیبی، ابوالفضل؛ *روایتی دیگر از داستان رستم و اسفندیار*؛ نامه فرهنگستان، سال سوم، شماره دوم، (پیاپی ۱۰)، تابستان ۱۳۷۶، ص ۱۵۵-۱۶۲.
۲۹. خلف تبریزی، محمدحسین؛ *برهان قاطع*؛ به اهتمام و حواشی دکتر محمد معین، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۳۰. خواجوی کرمانی؛ *دیوان*؛ به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: بارانی، ۱۳۳۶.
۳۱. _____؛ *همای و همایون*؛ تصحیح کمال عینی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۰.
۳۲. دهخدا، علی‌اکبر؛ *لغت‌نامه*؛ چاپ دوم از دوره جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۳۳. رستگار فسایی، منصور؛ *حماسه رستم و سهراب*؛ تهران: جامی، ۱۳۷۳.
۳۴. _____؛ *حماسه رستم و اسفندیار*؛ تهران: جامی، ۱۳۷۴.
۳۵. _____؛ *روایتی دیگر در مرگ رستم*؛ ۲۱ گفتار درباره شاهنامه و فردوسی، شیراز، نوید، ۱۳۶۹، ص ۵۰۹-۵۴۳.
۳۶. _____؛ *فرهنگ نامهای شاهنامه*؛ چاپ دوم، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.
۳۷. رضازاده شفق، صادق؛ *فرهنگ شاهنامه*؛ به کوشش و تصحیح دکتر مصطفی شهابی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۰.
۳۸. رواقی، علی؛ *واژه‌های ناشناخته در شاهنامه*؛ تهران: بی‌نا، ۱۳۵۵.
۳۹. *سام‌نامه*؛ به کوشش اردشیر بنشاهی، بمبئی، چاپخانه سلطانی، ۱۳۱۹ ه.ق.
۴۰. سرکاراتی، بهمن؛ *بازشناسی بقایای افسانه گرشاسب در منظومه‌های حماسی ایران*؛ سایه‌های شکار شده، تهران: قطره، ۱۳۷۸، ص ۲۵۱-۲۸۶.
۴۱. _____؛ *درباره فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی و ضرورت تدوین آن*؛ نامه فرهنگستان، سال چهارم، شماره اول (پیاپی ۱۳)، بهار ۱۳۷۷، ص ۲۱-۷۲.
۴۲. سلطانی گردفرامری، علی؛ *سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران*؛ تهران: مبتکران، ۱۳۷۲.
۴۳. سلمی، عباس؛ *بیژن‌نامه*؛ فرهنگ، سال ۸، شماره ۱، (پیاپی ۱۶)، زمستان ۱۳۷۴، ص ۲۲۱-۲۳۸.
۴۴. سیستانی، ملک‌شاه حسین؛ *احیاءالملوک*؛ به اهتمام دکتر منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
۴۵. شاپور شهبازی، ع؛ *ملاحظات درباره برخی نامهای یاد شده در شاهنامه*؛ ایران‌شناسی، سال سیزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۰، ص ۳۱۶-۳۲۴.

۴۶. شعار، جعفر و حسن انوری؛ *غمنامه رستم و سهراب* (ویرایش دوم)؛ تهران: پیوند معاصر، ۱۳۷۸.
۴۷. _____؛ *رزم‌نامه رستم و اسفندیار*؛ (ویرایش دوم) چاپ بیستم، تهران: قطره، ۱۳۷۸ الف.
۴۸. شمیسا، سیروس؛ *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*؛ تهران: میترا، ۱۳۷۶.
۴۹. صدیقیان، مهین‌دخت؛ *فرهنگ اساطیری - حماسی ایران*؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ج ۱، ۱۳۷۵.
۵۰. طاهری مبارکه، غلام‌محمد؛ *رستم و سهراب*؛ تهران: سمت، ۱۳۷۹.
۵۱. طبری، ابوجعفر محمد بن حریر؛ *تاریخ الطبری*؛ تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: دارالتراث، ج ۱، بی تا.
۵۲. طوسی، محمد بن محمود؛ *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*؛ به اهتمام منوچهر ستوده، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
۵۳. *فرامرزنانه*؛ به کوشش رستم پسر سروش ملقب به تفتی، بمبئی، ۱۳۲۴ ه. ق.
۵۴. فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ تصحیح ژول مول، با مقدمه دکتر محمد امین ریاحی، چاپ چهارم، تهران: سخن، ۱۳۷۲.
۵۵. _____؛ *شاهنامه* (براساس چاپ مسکو)؛ به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: قطره، ۱۳۷۴.
۵۶. _____؛ *شاهنامه*؛ تصحیح مصطفی جیحونی، اصفهان: شاهنامه پژوهی، ۱۳۷۹.
۵۷. _____؛ *شاهنامه همراه با خسمه نظامی*؛ با مقدمه دکتر فتح‌الله مجتبایی، تهران: بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۹.
۵۸. _____؛ *شاهنامه*؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق، تهران: روزبهان، دفتر یکم، ۱۳۶۸.
۵۹. _____؛ *شاهنامه*؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا و نیویورک، بنیاد میراث ایران با همکاری بیبلیوتکا پرسیکا، دفتر دوم، ۱۳۶۹.
۶۰. _____؛ *شاهنامه*؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق، کالیفرنیا و نیویورک، بنیاد میراث ایران، دفتر پنجم، ۱۳۷۵.
۶۱. _____؛ *شاهنامه*؛ به کوشش دکتر جلال خالقی مطلق و دکتر محمود امیدسالار، کالیفرنیا و نیویورک، بنیاد میراث ایران، دفتر ششم، ۱۳۸۴.
۶۲. فرنېغ دادگی؛ *بندهش*؛ گزارنده دکتر مهرداد بهار، تهران: توس.

۶۳. کریستن سن، آرتور؛ **کیانیان**؛ ترجمه دکتر ذبیح‌الله صفا، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۶۴. کزازی، میرجلال‌الدین؛ **نامه باستان** (ویرایش و گزارش شاهنامه)؛ تهران: سمت، جلد ششم، ۱۳۸۴.
۶۵. _____؛ **نامه باستان** (ویرایش و گزارش شاهنامه)؛ تهران: سمت، جلد هفتم، ۱۳۸۵.
۶۶. گردیزی، ابوسعید عبدالحی؛ **زین‌الخبار**؛ به اهتمام دکتر رحیم رضازاده ملک، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۴.
۶۷. مارکوارت، ژوزف؛ **وهرود و ارننگ**؛ ترجمه داوود منشی‌زاده، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۶۸.
۶۸. مستوفی، حمدالله؛ **تاریخ گزیده**؛ به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۶۹. _____؛ **ظفرنامه به انضمام شاهنامه** (چاپ عکسی از روی نسخه خطی مورخ ۸۰۷ هجری در کتابخانه بریتانیا (Or. ۲۸۳۳)؛ تهران و وین: مرکز نشر دانشگاهی و آکادمی علوم اتریش، ۱۳۷۷/۱۹۹۹.
۷۰. **مجم‌التواریخ و القصص**؛ به تصحیح ملک‌الشعرا بهار، چاپ اول (برای ناشر)، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۳.
۷۱. مسعودی، ابوالحسن؛ **مروج‌الذهب**؛ ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
۷۲. مسکویه، ابوعلی؛ **تجارب‌الامم**؛ حقه و قدم له الدكتور ابوالقاسم امامی، الطبع الاول، طهران: دار سروش، الجزء الاول، ۱۳۶۶ ه.ش.
۷۳. _____؛ **تجارب‌الامم**؛ ترجمه دکتر ابوالقاسم امامی، تهران: سروش، ۱۳۶۹.
۷۴. مقدسی، مطهر بن طاهر؛ **آفرینش و تاریخ**؛ ترجمه و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه، ۱۳۷۴.
۷۵. میرخواند؛ **تاریخ روضه‌الصفاء فی سیره‌الانبیا و الملوك و الخلفاء**؛ تصحیح و تحشیه جمشید کیان فر، تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.
۷۶. **نهایه‌الارب فی‌الخبار الفرس و العرب**؛ تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۵.

۷۷. وکیلان، سید احمد و خسرو صالحی؛ *حضرت علی (ع) در قصه‌های عامیانه*؛ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۷۸. ولف، فریتز؛ *فرهنگ شاهنامه*؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.

79. Shahpur Shahazi, A, *On the Xthadây- Nâmag* , Acta Iranica (Papers in Honor of Prof. Ehsan Yarshater), vol xvi, 1990, pp. 208-228.

80. Tafazzoli, Ahmad, *Dež-e- Gonbadân*, Encyclopaedia Iranica, Edited by Ehsan Yarshater, New York 1995, vol9, p. 345.

تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار براساس نظریه ولادیمیر پراپ

دکتر عباس خائفی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

جعفر فیضی گنجین*

چکیده

در چند دهه اخیر، که روایت‌شناسی به عنوان علم مطرح شده است، روایت‌شناسان تلاش کرده‌اند به الگوهای روایتی مشخصی دست یابند تا بتوانند تمام ساختارهای روایتی، چه قصه‌های قدیمی و چه رمانهای امروزی را با این الگوها تجزیه و تحلیل کنند. در این زمینه نیز تلاشهای فراوانی توسط محققان انجام شده است، اما کار ولادیمیر پراپ تا زمان خود از دیگران پُرثمرتر بوده و نظریه او به رغم کاستی‌هایش، تحول عظیمی در علم روایت‌شناسی به وجود آورده است. پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان به توصیف قصه‌ها براساس اجزای سازنده آنها و روابط متقابل این اجزا پرداخته است. پراپ پس از تجزیه و تحلیل صد قصه از قصه‌های روسی به سی و یک خویشتکاری^۱ دست یافته است. او معتقد است می‌توان قصه‌های عامیانه و حتی رمانسها را نیز با این الگو تجزیه و تحلیل کرد. این مقاله می‌کوشد تا الگویی را که پراپ از تجزیه و تحلیل قصه‌های پریان به دست آورده است بر روی قصه سمک عیار نشان دهد و با نتایج تجزیه و تحلیل پراپ مقایسه کند؛ به عبارت دیگر، این مقاله سعی در ریخت‌شناسی قصه سمک عیار دارد. اگرچه کار پراپ درباره قصه پریان است، نظریه‌های او چنان ظرفیت زیادی دارد که شامل قصه‌های ایرانی از جمله قصه سمک عیار هم

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

تاریخ دریافت: ۸۵/۱۲/۲۳

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

می‌شود. بسیاری از کارکردها و کنشهای بررسی شده در قصه سمک عیار، کم و بیش با روایت‌شناسی پراپ یکسان است و این مقاله بر مبنای نظریه او است.

کلید واژه: نقد ادبی، ریخت‌شناسی، نظریه ولادیمیر پراپ، سمک عیار

مقدمه (پیشینه روایت‌شناسی)

شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی دانست که قصه‌گویی (راوی) دارد. تلاش برای توصیف ساختارهای روایی پایه از زمان ارسطو آغاز شده، به کرات گفته می‌شود که از زمان اوتاکنون چندان پیشرفتی حاصل نشده است (اسکلوز، ۱۳۷۹: ص ۱۳۴). روایت‌شناسان در این چند دهه اخیر، که روایت‌شناسی به عنوان علم مطرح شده است، پیشرفتهای فراوانی کرده‌اند. آنان پیوسته کوشیده‌اند به الگوهای روایتی مشخص دست یابند تا بتوانند برای تمام ساختارهای روایتی، چه قصه‌های قدیمی و چه داستانها و رمانهای امروزی قابل استفاده باشد. از نظر تاریخی، نظریه‌های شکل‌گرایان (فرمالیستهای) روس در تشکل نظریه‌های روایت‌شناسان سهم عمده‌ای داشته و تأثیر آنها انکارناپذیر است. مکتب شکل‌گرایان روس با نظریه‌های کسانی چون آیخن‌باوم و ویکتور شک洛夫سکی به اوج خود رسید. گرچه جنبش فرمالیستی در سالهای ۱۹۳۰ در روسیه شوروی سرکوب و تقریباً متوقف شد در عوض در دیگر ممالک اسلامی و بویژه در لهستان و چکسلواکی ادامه یافت. از میان نحله‌های ادب مختلف این ممالک، نحله ادبی ساختارگرایی چکسلواکی، معروف به مکتب زبان‌شناسی پراگ از همه مهمتر است. این مکتب علم روایت‌شناسی را نیز بی‌نصیب نگذاشت و باعث شد که روایت‌شناسان برای تجزیه و تحلیل پژوهشهای روایی خود از تحلیلهای زبان‌شناسی ساختارگرا استفاده کنند (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۱۶-۱۴).

باید اشاره کرد که کار ولادیمیر پراپ در این عرصه از همه مهمتر بود. او هرچند فرمالیست نبود و هیچ‌گاه خود را فرمالیست نمی‌نامید، روش کار او بسیار تحت تأثیر فرمالیستها بود بویژه در مورد تفکیک میان داستان (fabula) و پیرنگ (siuhet). از نظر فرمالیستها داستان رشته‌ای از رخدادهاست که براساس توالی زمانی و علی‌شان به هم می‌پیوندد و پیرنگ باز آرایشی هنری رخدادها در متن است (مکاریک، ۱۳۸۳: ص ۲۰۱). بر این اساس، پراپ همه قصه‌های عامیانه را شکلهای مختلف داستانی می‌دانست که

روایتهای مختلف و باز آراییی آنها سبب ایجاد کارکردهای متفاوتی شده است. این کارکردهای متفاوت به منزله همان «پیرنگ» است. البته نظریه پراپ در ساختگرایی نیز برای خود شأن و جایگاهی پیدا کرد. بسیاری از نویسندگان و نظریه پردازان، نظریه‌های او را با نام روایت‌شناسی ساختگرایانه به کار برده‌اند. رامان سلدن در فصل پنجم کتاب «راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر» با عنوان نظریه‌های ساختگرا، روایت‌شناسی پراپ را ساختگرا خوانده و دیگران (لوی اشتروس، گریم، و ژرارژنت) را با همین نام به نوعی پیرو او خوانده است (نک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۰-۱۴۹). نمی‌توان مطلقاً معتقد بود که تمام فرمهای قصه در این تابلوی پیشنهادی جای خواهند گرفت، اما به هر حال، می‌توان تعداد قابل اعتنایی از آنها را در آن جای داد (تودورف، ۱۳۸۵: ص ۲۸۷).

نظام پراپ به رغم کاستی‌هایش، نقطه شروعی برای نظریه‌پردازان بعدی شده است و نظریه‌پردازان بعد از او از روش کار پراپ بسیار تأثیر پذیرفتند و به حق می‌توان آنها را فرزندان پراپ دانست. در این میان سه تن، تلاشهای فراوانی برای انطباق نظام پراپ بر نظریه عامی برای روایت، شامل متون ادبی و نیز اساطیر و حکایتهای عامیانه کرده‌اند. این سه تن کلودبرمون، الجیرداس گریم و تزوتان تودوروف نام دارند.

پراپ کارش را با مسئله طبقه‌بندی و سازماندهی حکایات عامیانه بر مبنای کاری که وسلوفسکی (Veselovsky) و بدیه انجام داده بودند، آغاز می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ص ۹۵). پراپ پس از تجزیه و تحلیل صد قصه از مجموعه قصه‌های روسی به سی و یک خویشکاری دست پیدا می‌کند. او کوچکترین جزء سازنده قصه‌های پریان را خویشکاری می‌نامد. اگرچه نظریات پراپ، دستاوردهای مهمی برای علم روایت‌شناسی به ارمغان آورد، بعضی از منتقدان به برخی از نظریه‌های او ایراد گرفته و انتقاد کرده‌اند. پراپ تمام بازیگران و شخصیت‌های قصه‌های پریان را به هفت دسته تقسیم می‌کند، اما گریم به این تقسیم هفت‌گانه بازیگران پراپ ایراد گرفته است. گریم معتقد است با یک تقسیم‌بندی عملی‌تر می‌توان این بازیگران را به شش کنشگر کاهش داد. به اعتقاد گریم به کمک این کنشگرها می‌توان حوزه‌های کنش پراپ را استنتاج کرد و به همان نتایجی که مورد نظر پراپ است رسید بدون اینکه به ساختار قصه لطمه‌ای وارد شود. علاوه بر گریم، کلودبرمون نیز بر برخی از نظریات پراپ اشکالاتی وارد نموده است. اگرچه برمون اساساً کارکردهای روایی پراپ (خویشکاری) را درست می‌داند و آنها را قبول می‌کند در توالی این خویشکاری تغییراتی می‌دهد. او معتقد است توالی موردنظر

پراپ بیشتر برای قصه‌های عامیانه، که ساختار نسبتاً ساده‌ای دارند، صادق است و این توالی را نمی‌توان برای داستانهای امروزی به کار برد و نیاز به یک توالی مرکب است (اخوت، ۱۳۷۱: ص ۲۰).

در اینجا باید اشاره کرد که خود پراپ هم هرگز چنین ادعایی نداشته است. تجزیه و تحلیل‌های پراپ با اینکه بر پایه قصه‌های روسی انجام گرفته است، چون بیشتر قصه‌های مورد تحلیل او جزء گنجینه تپیه‌های قصه در سطح بین‌المللی است با جزئی اختلافات تقریباً درباره همه قصه‌های عامیانه هندواروپایی صادق است (پراپ، ۱۳۶۸: ص ۱۳).

ریخت‌شناسی قصه

واژه ریخت‌شناسی یا هیأت‌شناسی، معادل واژه انگلیسی «morphology» است؛ یعنی بررسی و شناخت ریختها. پراپ، مردم‌شناس روس از نخستین کسانی بود که اولین بار آن را در مهمترین اثر خویش، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۳۸م) مطرح کرد و آن را به معنی توصیف حکایتها بر پایه واحدهای تشکیل دهنده‌شان و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد (انوشه، ۱۳۷۶: ص ۷۳۵).

خویشکاری پراپ

- | | |
|---|---------------------------------------|
| ۱. غیبت. نشانه β | ۱. صحنه آغازین. نشانه α |
| ۲. نقض نهی. نشانه δ | ۲. نهی. نشانه γ |
| ۵. خبردهی. نشانه y | ۴. خبرگیری. نشانه ε |
| ۷. همدستی. نشانه θ | ۶. فریبکاری. نشانه η |
| هفت خویشکاری را بخش مقدماتی قصه می‌نامند. | |
| ۸/۲ احساس نیاز. نشانه δ | ۸/۱ شرارت. نشانه A |
| ۱۰. مقابله آغازین. نشانه C | ۹. میانجیگری یا اعلام مصیبت. نشانه B |
| ۱۲. نخستین خویشکاری یخشنده. نشانه D | ۱۱. عزیمت. نشانه \uparrow |
| ۱۴. تدارک یا دریافت شیء جادو. نشانه F | ۱۳. واکنش قهرمان. نشانه E |
| ۱۶. کشمکش. نشانه H | ۱۵. انتقال مکانی یا راهنمایی. نشانه G |
| ۱۸. پیروزی. نشانه I | ۱۷. داغ کردن یا نشانه گذاشتن. نشانه J |
| ۲۰. بازگشت. نشانه \downarrow | ۱۹. التیام مصیبت. نشانه k |
| ۲۲. رهایی. نشانه RS | ۲۱. تعقیب. دنبال کردن. نشانه Pr |
| ۲۴. ادعاهای بی‌پایه. نشانه L | ۲۳. رسیدن به ناشناختگی. نشانه O |

۲۵. کار دشوار. نشانه M
 ۲۶. حل مسئله. نشانه N
 ۲۷. شناختن. نشانه Q
 ۲۸. رسوایی. نشانه EX
 ۲۹. تغییر شکل. نشانه T
 ۳۰. مجازات. نشانه u
 ۳۱. عروسی. نشانه W
 Mot ← انگیزش
 + یا POS ← نتیجه مثبت یک خویشکاری - یا Neg ← نتیجه منفی یک خویشکاری
 § ← ربط دهنده، پیوند دهنده
 ← ربط دهندگان سه گان شده

شروع قصه

مرزبان شاه، پادشاه حلب وزیری به نام هامان دارد. او در پادشاهی همه نوع کام و مرادی داشت و فقط فرزند نداشت. هامان وزیر از حساب فلک و تأثیر ستارگان به شاه مژده می‌دهد که او صاحب فرزندی می‌شود، اما نه از زن خود بلکه از زنی در عراق که قبلاً ازدواج کرده و شوهر خود را از دست داده است. مرزبان شاه با او ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام خورشید شاه و دختری به نام قمر ملک است.^۱

خورشید شاه طالعی قوی دارد. در سن هفده سالگی روزی از پدر می‌خواهد که به شکار برود، پدر به او اجازه می‌دهد با خدم و حشم به شکار برود.^۲ در شکارگاه ناگهان گورخری در جلوی او ظاهر می‌شود.^۳ او به تنهایی رو به سوی گورخر می‌نهد.^۴ و پس از طی مسافتی طولانی موفق نمی‌شود او را بگیرد. اما از یک بیابان عجیبی سر در آورد.^۵ وقتی خوب به بیابان می‌نگرد، خیمه‌ای می‌بیند به سمت خیمه حرکت می‌کند. پس رسیدن، وارد خیمه می‌شود در درون خیمه یک شاهزاده بسیار زیبارو بر روی تخت نشسته است. خورشید ماه با یک نگاه عاشق او می‌شود. پس از گفتگو و آشنایی با هم، خورشید شاه از او طلب آب می‌کند. شاهزاده به او اجازه می‌دهد که از کاسه زرین که درون آن آب است، آب بنوشد، خورشید شاه هنوز آب را تمام نخورده بود که بی‌هوش بر زمین می‌افتد.^۶ خدمتکاران خورشید شاه پس از اینکه می‌بینند شاهزاده دیر کرده است،^۷ به دنبال او می‌گردند.^۸ دو تن

۱. وضعیت آغازین (a) این صحنه با اینکه یک خویشکاری محسوب نمی‌شود با وجود این یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است. در این صحنه معمولاً اعضای خانه نام برده می‌شوند.
۲. غیبت (β^3)، یکی از اعضای جوان خانه، غیبت می‌کند.
۳. فریبکاری (η^3) شریدر این قسمت وارد صحنه می‌شود. او شکل و هیات جدیدی به خود می‌گیرد.
۴. همدستی (θ^3)، قربانی فریب می‌خورد و ناآگاهانه به شریر کمک می‌کند.
۵. شرارت (A^7) قربانی گم می‌شود و شرارت آغاز می‌گردد.
۶. گفتگو (δ^3) این عنصر خویشکاری محسوب نمی‌شود بلکه عنصر پیوند دهنده بین دو خویشکاری است.
۷. شرارت (A) شرارت قبل هنوز التیام نیافته است که شرارت جدید آغاز می‌گردد.
۸. عزیمت به قصد جستجو و یافتن شاهزاده (C^1) این دو خویشکاری با هم آمده است.
۹. میانجیگری (B^3) قهرمان برای یافتن قربان پیشقدم می‌شود.

پهلوانان به نامهای الیان و الیار پس از جستجوی فراوان، رد پای اسب خورشید شاه را پیدامی‌کنند و آن را دنبال می‌کنند.^{۱۰} و سرانجام او را در بیابان در حالی که میان سنگ و خاک افتاده می‌یابند.^{۱۱} خورشید شاه از خواب بیدار می‌شود، خیمه و دلارام خود را نمی‌بیند؛ از اطرافیان پرس و جو می‌کند، اما پاسخ درستی نمی‌یابد. ناگهان به انگشت خود نگاه می‌کند و انگشتی می‌بیند که از آن شاهزاده خانم است، پس از این ماجرا شاهزاده بیمار می‌شود.^{۱۲} پدر او هرچه به وسیله طبیبان او را مداوا می‌کند، حال او بهتر نمی‌شود. پس از گذشت چهار ماه، پیری عصا به دست به شهر می‌رسد.^{۱۳} او دعوی می‌کند که می‌تواند حال شاهزاده را بهبود بخشد.^{۱۴} او را به نزد مرزبان‌شاه می‌برند. انگشت را به پیر نشان می‌دهند و او تمام اطلاعات را در مورد انگشت و صاحب انگشتی (شاهزاده خانم) به آنها می‌گوید و طلسم انگشتی را می‌شکند. پیر به مرزبان شاه می‌گوید که صاحب انگشتی دختری به نام مه‌پری است او دختر فغور شاه است که در سرزمین چین زندگی می‌کند. خورشید شاه هم پس از شنیدن سخنان پیر بسرعت سلامت خود را به دست می‌آورد و به او پاداش می‌دهد و او را گسیل می‌دارد.^{۱۵}

روزی از روزها او به نزد پدر خود می‌آید و از او اجازه می‌خواهد تا به دنبال شاهزاده خانم برود،^{۱۶} اما پدر او را این کار منع می‌کند. با اصرار خورشید شاه، پدر سرانجام به این کار تن در می‌دهد و خورشید شاه با حشم و خدم آماده سفر به سرزمین چین می‌شود.^{۱۷} برای احتیاط و حفظ سلامت خورشید شاه، فرخ روزخود را خورشید شاه معرفی می‌کند و خورشید شاه نیز نامش را به فرخ روز تبدیل می‌کند.

سرانجام با کسب اجازه از فغور شاه برای خواستگاری به بارگاه او شرفیاب می‌شوند. دختر فغور شاه دایه جادوگری به نام شروانه داشت. در پاسخ به خواستگاری خورشید شاه می‌گوید که او باید برای ازدواج با مه‌پری سه کار را انجام دهد:^{۱۸}

۱۰. راهنمایی (G³)، راه به قهرمانان نشان داده می‌شود و آنان به محل قربانی می‌رسند.
۱۱. التیام مصیبت (K⁴).
۱۲. آغاز مصیبت (D¹)، خورشید شاه به مه‌پری نیاز دارد.
۱۳. اگر به یاریگر بر نمی‌خورند حال خورشید شاه بهبود نمی‌یافت. پیدا شدن یاریگر سپاسگزار (F⁶).
۱۴. بدون اینکه درخواستی باشد. یاریگر خدمت خود را عرضه می‌کند. (D⁷).
۱۵. انجام دادن خدماتی برای یاریگر در برابر خدمات او (E⁷).
۱۶. قهرمان ما برای رفتن پیشقدم می‌شود. (B³).
۱۷. جستجوگر، تصمیم به عزیمت از خانه برای جستجو می‌گیرد. (C⁸).
۱۸. راهنمایی (G⁴) قهرمان قبلا ا یاریگر، محل جستجوی شاهزاده را دریافت کرده است.

۱. رام کردن اسب توسن
۲. مبارزه با غلام حبشی کوه پیکر
۳. مسئله سرو سخنگوی. خورشید شاه می‌پذیرد. او ابتدا اسب را رام می‌کند و سپس در مبارزه با غلام حبشی موفق می‌شود، اما در جواب مسئله سرو سخنگوی به دایه می‌گوید که این مسئله نیست، بلکه حيله است و به زمان نیاز دارد.^{۱۹}
۱۹. آغاز مصیبت و شرارت دوباره (A^۱)
- دایه جادوگر چون این جواب را می‌شنود از جای خود برمی‌خیزد و خورشید شاه (فرخ‌روز) را می‌رباید و به مکانی نامعلوم می‌برد. خورشید شاه پس از ربوده شدن فرخ روز تصمیم می‌گیرد به جستجوی برادرش فرخ روز بپردازد.^{۲۰} خورشید شاه از سرای فغفور خارج می‌شود و در شهر به سراغ دوستش سعید بزاز می‌رود.^{۲۱} خورشید شاه در شهر چین به کمک سعید بزاز با سمک عیار آشنا می‌شود. به منزل او می‌رود و تمام ماجرا را برای سمک تعریف می‌کند. (این موضوع که او و برادرش جای هم را عوض کرده‌اند.) سمک و یارانش به او قول همکاری و یاری می‌دهند.^{۲۲} سمک پیشنهاد می‌کند که باید به نزد حاجب خاص شاهزاده خانم یعنی روح افزا رفت و از او چاره جویی کرد. آنها به نزد روح افزا می‌روند و ماجرا را برای او نیز تعریف می‌کنند. او نیز به خورشید شاه قول مساعدت می‌دهد^{۲۳} و چاره‌اندیشی می‌کند. او خورشید شاه را آرایش می‌کند و به شکل زنان در می‌آورد و نام او را دل افروز می‌نهد و او را به نزد مه‌پری می‌برد^{۲۴} و به عنوان کنیزک مطرب به رسم هدیه به او می‌بخشد. دل افروز، مه‌پری و دایه جادوگر او، شبی با هم شراب می‌نوشیدند که دل‌افروز در شراب آنها داروی بی‌هوشی می‌ریزد و پس از بی‌هوش شدن آنان، دایه را می‌دزدد و از خانه بیرون می‌آید و به خانه سمک‌عیار و جوانمردان می‌رود و دایه را به آنها می‌سپارد و دوباره به نزد مه‌پری باز می‌گردد. چند روزی به همین ترتیب سپری می‌شود. دوباره شبی از شبها که با مه‌پری شراب می‌نوشیدند، داروی بی‌هوشی در شراب می‌ریزد و مه‌پری دوباره بی‌هوش می‌شود. او به پا می‌خیزد
۲۰. عزیمت برای جستجو (A^۲)
۲۱. پیدا شدن یک یاریگر سپاسگزار (f^۹)
۲۲. پیدا شدن یک یاریگر سپاسگزار (f^۹)
۲۳. پیدا شدن یک یاریگر سپاسگزار (f^۹)
۲۴. راهنمایی توسط یاریگر (G^۳)
۲۵. خویشکاری جدید توسط قهرمان (X)

و در خانه جستجو می‌کند تا برادرش را بیابد، ناگهان به دهلیزی می‌رسد. در درون دهلیز با نگهبان سیاه بدشکلی روبه‌رو می‌شود. دل‌افروز (خورشید شاه) با مکرونی‌رنگ آن نگهبان را بی‌هوش می‌کند و می‌کشد و دوباره به جستجوی خود ادامه می‌دهد و سرانجام برادرش فرخ روز را پیدا می‌کند. او را از بند آزاد می‌کند^{۲۶} و با او به سرای سمک و جوانمردان می‌رود.^{۲۷}

صبح روز بعد وقتی مه‌پری از خواب بیدار می‌شود، دل‌افروز را نمی‌بیند. اطراف خانه را جستجو می‌کند و سرانجام به آن دهلیز می‌رسد، می‌بیند که نگهبان کشته شده و در زندان باز شده است و زندانیان آزاد شده‌اند. مه‌پری این ماجرا را سریع به پدرش فغفور شاه اطلاع می‌دهد. آنان از شنیدن این ماجرا تعجب می‌شوند. مهران وزیر پیشنهاد می‌کند که این ماجرا را باید از سمک پرسید، چون این کارها فقط از عهده او برمی‌آید. سمک را در بارگاه حاضر، و از او سؤال می‌کنند. سمک نیز تمام ماجرا را شرح می‌دهد. شاه از او درخواست می‌کند که سمک به خانه برگردد و زندانیان و دایه را بیاورد. سمک پس از رسیدن به خانه، ابتدا دایه جادوگر را می‌کشد^{۲۸}، سپس زندانیان را به نزد فغفور شاه می‌آورد. فغفور از شنیدن خبر قتل دایه خوشحال می‌شود. ماجرا را برای مه‌پری نیز تعریف می‌کنند و به او می‌گویند: همان دایه یعنی دل‌افروز مطرب، که در نزد تو بود، همان خورشید شاه است که تغییر شکل داده بود و اکنون با قیافه جدید در بارگاه پیش پدر تو است.^{۲۹} مه‌پری چون از پس پرده صدای خورشید شاه را در بارگاه می‌شنود؛ او را می‌شناسد^{۳۰} و خوشحال می‌شود و خورشید شاه را تحسین می‌کند و دل‌داده او می‌شود. پس از حاضر شدن خورشید شاه و زندانیان و سمک در بارگاه، وزیر پیشنهاد می‌دهد که هر کسی که خواهان مه‌پری است، باید فردا در میدان مبارزه با هم پیکار کنند^{۳۱} و هر کسی که پیروز شود، مه‌پری از آن اوست. شاه نیز این پیشنهاد را می‌پذیرد. فردای آن روز زندانیان (شاهزاده‌هایی که توسط جادوگر زندانی شده بودند) و خورشید شاه به نوبت به مبارزه می‌پردازند که

۲۶. التیام مصیبت و شرارت k^{10} زندانی و اسیر از بند رها می‌شود.

۲۷. بازگشت (۷) عزیمت معمولاً با عامل جادویی به قهرمان داده می‌شود، اما بازگشت بلافاصله است.

۲۸. مجازات شریر (u)

۲۹. قهرمان ظاهر و شکل جدیدی پیدا می‌کند (T^3)

۳۰. شناختن قهرمان (Q)، مه‌پری با شنیدن آواز خورشید شاه، او را می‌شناسد، چون قبلاً صدای او را که به عنوان مطرب نزد مه‌پری بود، شنیده بود.

۳۱. انجام دادن کار و مأموریت دشوار دوباره (M)

- خورشید شاه همه را شکست می‌دهد،^{۳۲} حتی فرزند مهران وزیر (قابض) را نیز که خواهان مه پری بود نیز شکست می‌دهد و می‌کشد.^{۳۳}
- سرانجام شاه می‌پذیرد که بعد ده روز دختر را به عقد شاه در آورد.^{۳۴} از سوی دیگر چون مهران وزیر فرزندش را از دست داده، به فکر گرفتن انتقام است. او مه پری را می‌دزد و به شاه می‌گوید این کار توسط سمک و یاران او انجام شده است.^{۳۵} شاه نیز خشمگین می‌شود و با نقشه‌ای که مهران وزیر طرح کرده، یاران سمک را می‌کشد.^{۳۶} سمک نیز با اینکه زخمی شده از معرکه جان سالم به در می‌برد، اما خورشید شاه و فرخ روز اسیر و زندانی می‌شوند.^{۳۷} سپس مهران وزیر به پادشاه سرزمین ماجین، ارمن‌شاه نامه می‌نویسد و تمام ماجرا را برای آنها در نامه^{۳۸} تعریف می‌کند و چون فرزند او قزل ملک نیز قبلاً خواستگار مه پری بوده است با لشکری به سمت چین حرکت می‌کند تا با زور و نقشه مهران وزیر مه پری را به دست آورد. قزل ملک وقتی به سرزمین چین می‌رسد در دشت گوران اردو می‌زند. قزل ملک با کمک مهران وزیر و نقشه‌های شومی که او می‌کشد و از همه مهمتر با تهدیدهای فراوان فغفور را فریب می‌دهد تا بتواند دختر او (مه‌پری) را به دست آورد.^{۳۹} سرانجام نقشه‌ها و فریبه‌های مهران وزیر و قزل‌ملک در فغفور کارگر می‌شوند.^{۴۰} او دخترش را به پنجاه خروار خزان به عنوان جهاز آماده می‌کند و به نزد قزل‌ملک می‌فرستد.^{۴۱} سمک عیار پس از بهبود چون از محل زندانی شدن خورشید شاه و برادرش آگاه می‌شود،^{۴۲} تصمیم می‌گیرد آنها را از بند آزاد کند.^{۴۳}
- اواز خانه مهرویه که در آنجا پنهان شده بود، شب هنگام خارج می‌شود و به سراغ زندانی می‌رود که قبلاً نشان آن را از مهرویه پرسیده بود.^{۴۴} خورشید شاه و برادرش را آزاد می‌کند.^{۴۵} سمک به همراه خورشید شاه و یارانش چون از ماجرای فرستادن مه پری آگاه می‌شوند^{۴۶} در نیمه راه به لشکر همراه مه‌پری حمله می‌کنند^{۴۷} و مه پری و اموال را به چنگ می‌آورند^{۴۸} و به دره بغرابی نزد ارغون می‌روند و
۳۲. کار دشوار انجام می‌شود. (N)
۳۳. انگیزه برای شرارت، شریر بعد، یعنی مهران وزیر (mot)
۳۴. وعده ازدواج (w^1)
۳۵. اغوای فریبکارانه شریر (η^1)
۳۶. قربانی فریب خورده و لذا ناآگاهانه به‌شریر کمک می‌کند. (θ^1)
۳۷. شرارت و مصیبتی دیگر (A1)
۳۸. پیوند (§)
۳۹. اغوای فریبکارانه شریر (η^1)
۴۰. قربانی فریب خورده (θ^1)
۴۱. شرارت جدید (A^{16}) شرارت قبل، هنوز التیام نیافته است که شرارت جدید آغاز می‌شود.
۴۲. مصیبت و نیاز علنی می‌شود. (B^4)
۴۳. عزیمت قهرمان برای جستجو و آزادی قربانی (C^1)
۴۴. راهنمایی قهرمان (G^2)
۴۵. التیام مصیبت (k^{10})
۴۶. مصیبت و نیاز علنی می‌شود (B4)
۴۷. عزیمت برای جستجو و آزادی قربانی (C^1)
۴۸. التیام مصیبت (K^{10})

نزد او پناهنده می‌شوند. اما جاسوس خبر دزیده شدن دختر را به فغفور می‌رساند. او از این ماجرا بسیار ناراحت و دل‌تنگ می‌شود. مهران وزیر این حادثه را با نامه^{۴۹} به قزل ملک اطلاع می‌دهد. قزل ملک با شنیدن این ماجرا^{۵۰} به فغفور شاه اعلان جنگ می‌کند.^{۵۱} فغفور شاه با شنیدن این ماجرا بر سر دو راهی قرار می‌گیرد، یا باید با قزل ملک جنگ کند یا باید به خواسته خورشید شاه تن در دهد. سرانجام فغفور شاه تصمیم می‌گیرد از خورشید شاه عذرخواهی کند و از او کمک بگیرد^{۵۲} و لشکری ترتیب دهد تا به فرماندهی خورشید شاه به جنگ قزل ملک برود. خورشید شاه نیز این خواسته فغفور را می‌پذیرد^{۵۳} و با لشکی که او ترتیب داده است به دشت گوران می‌رود^{۵۴} تا با قزل ملک مبارزه کند. سرانجام پس از چند روز جنگ بین طرفین، روزی لشکری فراوان از سمت حلب از جانب پدر خورشید شاه برای کمک به او فرا می‌رسند.^{۵۵} فرماندهی این لشکر عظیم به عهده هامان وزیر است. خورشید شاه در یک حمله^{۵۶} ناگهانی تمام لشکریان قزل ملک را شکست می‌دهد و همه آنان را تار و مار می‌کند.^{۵۷} از بین این لشکر عظیم فقط قزل‌ملک با پنجاه سوار نجات پیدا می‌کنند و به شهر ماچین نزد پدرش می‌رود. پس از این شکست دو تن از عیاران شهر ماچین به قلعه‌ای که مه پری در آنجا ساکن است، با حيله و نیرنگ راه پیدا می‌کنند و مه‌پری را می‌دزدند^{۵۸} و با خود به سرزمین ماچین می‌برند و او را در قلعه‌ای محبوس می‌کنند. خورشید شاه پس از شنیدن این ماجرا^{۵۹} با لشکر خود به تعقیب قزل ملک می‌پردازد^{۶۰} و پس از چند روز خود را به پشت دروازه‌های شهر ماچین می‌رساند و در مرغزار زعفران اردو می‌زنند.^{۶۱} اما از این جانب سمک با مکر و حيله خود را به شهر ماچین می‌رساند. در شهر پس از جستجوی فراوان، طرمشه والی شهر را دستگیر می‌کند و با شکنجه جای مه‌پری آگاه می‌شود، برای آزاد کردن او به سمت قلعه فلکی می‌رود. در آنجا نیز سمک به کمک یکی از اهالی به درون قلعه راه پیدا می‌کند و در طی یک عملیات شبانه مه

۴۹. پیوند دهنده (§)
 ۵۰. انگیزه برای جنگ (mot)
 ۵۱. آغاز شرارت (A¹⁹)
 ۵۲. یاری و کمک طلبیدن از قهرمان (B¹)
 ۵۳. آماده شدن برای رویارویی (C)
 ۵۴. عزیمت (↑)
 ۵۵. پیدا شدن یاریگر سپاسگزار (f⁶9)
 ۵۶. جنگ و درگیری بین لشکریان (H¹)
 در داستان ما کمتر شاهد مبارزه و رویارویی قهرمان و شریر هستیم.
 ۵۷. پیروزی یافتن بر شریر (I¹)
 ۵۸. آغاز شرارت (A1)
 ۵۹. عزیمت خود قهرمان (B3)
 بازگشت قهرمان (↓)
 ۶۰. عزیمت برای جستجو (C↑)
 ۶۱. راهنمایی (B4)

- پری را آزاد می‌کند^{۶۲} و او را به خورشید شاه می‌رساند، اما از جانب دیگر چون این خبر را به قزل ملک و پدرش می‌رسانند. قزل ملک بسیار خشمگین می‌شود. لذات دو تن از عیاران را به نامهای کانون و خاطور پنهانی می‌روند و خورشید شاه و مه پری را به نزد قزل ملک می‌آورند. قزل ملک بسیار خوشحال می‌شود. به این ترتیب آن دو تن از طریق نقب زدن (تونل زیرزمینی)^{۶۳} به خیمه‌ای که خورشید شاه و مه پری در آنجا بودند راه پیدا می‌کنند و شبانه مه‌پری و خورشید را از خواب بیدار می‌کنند و دست و پای آنها را می‌بندند؛ بر اسب سوار کرده، آنها را به بارگاه نزد ارمن شاه و قزل ملک می‌آورند.^{۶۴} صبح که فرا می‌رسد، کنیزکان و خادمان به درون خیمه می‌روند، چون خورشید شاه و مه پری را نمی‌بینند به هامان وزیر خبر می‌دهند^{۶۵} در این هنگام سمک در داخل شهر بود. چون در شهر این خبر می‌پیچید، سمک سراسیمه می‌شود. او تصمیم می‌گیرد که خورشید شاه و مه پری را آزاد کند.^{۶۶} سمک خود را به صورت زنان آراسته می‌کند و از خانه خارج می‌شود. او با کمک یکی از خادمان بارگاه به سرای شاه می‌رود^{۶۷} و به کمک او به مکانی که خورشید شاه و مه پری هستند راه پیدا می‌کند.^{۶۸} و آنها را آزاد می‌کند^{۶۹} و شب هنگام آنها را از سرای شاه خارج می‌کند و به لشکرگاه خود می‌برد.^{۷۰} خورشید شاه و مه‌پری با هم ازدواج می‌کنند و به وصال همدیگر می‌رسند.^{۷۱} روزی لشگر قزل ملک به لشگریان خورشید شاه شبیخون می‌زنند. در این گیر و دار مه پری همراه با خادمش، چون اوضاع را چنین می‌بیند از خیمه بیرون می‌آید^{۷۲} و به کنار لشکرگاه می‌روند تا به آنها آسیبی نرسد.
- ناگهان سواری می‌رسد و به آنها پیشنهاد می‌دهد که می‌تواند آنها را از میان این هیاهو خارج کند.^{۷۳} آنها هم به آن سوار اعتماد می‌کنند و همراه او می‌روند^{۷۴}، اما گرفتار می‌شوند.^{۷۵} این سوار فلک یار والی شهر ماچین است. مه پری پس از گرفتار شدن نامه‌ای می‌نویسد^{۷۶} و این نامه را از طریق شخصی به نام عیدان جوهری به نزد خورشید شاه
۶۲. التیام مصیبت (K10)
۶۳. پیوند دهنده (§)
۶۴. آغاز شرارت (A¹)
۶۵. مصیبت و نیاز علنی می‌شود. (B⁴)
۶۶. عزیمت برای جستجو (C[↑])
۶۷. پیدا شدن یاریگر سپاسگزار (F⁶)
۶۸. قهرمان راهنمایی می‌شود (G³)
۶۹. مصیبت و شرارت التیام می‌یابد (K¹⁰)
۷۰. بازگشت قهرمان (C[↑])
۷۱. ازدواج (w)
۷۲. غیبت (β³)
۷۳. اغوا کاریهای شریر (η¹)
۷۴. قربانی فریب اغواهای شریر را می‌خورد (θ¹)
۷۵. آغاز شرارت و مصیبت (A¹)
۷۶. پیوند دهنده (§)

می فرستد و از خورشید شاه می خواهد که او را جستجو، و آزاد نماید.^{۷۷} سمک پس از آگاهی به دنبال مه پری به شهر می رود.^{۷۸} او خود را به صورت فراشی درمی آورد و وارد سرای فلک یار می شود.^{۷۹} در فرصتی مناسب داروی بی هوشی بر زمین می افتد. از جانب دیگر چون خورشید شاه بیش از حد نگران مه پری است، خود را به گونه ای دیگر آراسته کرده، وارد شهر می شود.^{۸۰} چون می دانست مه پری در سرای فلک یار است، توسط شخصی به نام سعد که از دوستان سمک است به کنار سرای او می رود تا مه پری را آزاد کند.^{۸۱} سمک چون فلک یار را بی هوش می کند، سر او را از تن جدا می کند.^{۸۲} او سپس مه پری و خادمش را آزاد می کند.^{۸۳} و همگی همراه با سمک و خورشید شاه به سوی لشکرگاه خود می روند.^{۸۴} اما پس از مدتی مه پری هنگام وضع حمل، هم خود و هم فرزندش از دنیا می روند. خورشید شاه از این واقعه دلتنگ و افسرده می شود.

سمک چون از شهر ماچین بیرون می آید به سمت دره غورکوهی حرکت می کند. در آنجا با دختر غورکوهی به نام ابان دخت آشنا می شود که توسط پدرش زندانی شده است. سمک به دلیل حس کنجکاوی خود، او را از بند آزاد می کند و چون دختر بسیار زیبارویی بود، تصمیم می گیرد او را به عنوان همسر به نزد خورشید شاه بیاورد، اما وقتی به نزدیکی لشکرگاه خورشید شاه می رسند، ابان دخت برای قضای حاجت به گوشه ای می رود، اما ناپدید می شود.^{۸۵} غورکوهی وقتی می بیند که دختر او توسط سمک آزاد شده است، فرزندانش را با هدایایی به نزد خورشید شاه می فرستد تا خورشید شاه دختر او را پس بفرستد. آنها در راه به اردوی ارمن شاه پدر قزل ملک می روند و ماجرا را برای آنها تعریف می کنند. قزل ملک چون این ماجرا را می شنود آنها را سرزنش می کند که چرا زودتر به او نگفته اند که خواهری دارند تا قزل ملک بتواند با او ازدواج کند. آنها سپس به نزد خورشید شاه می روند تا خواهر خود را برگردانند. خورشید شاه به آنها می گوید که خواهر آنها

۷۷. یاری و کمک طلبیدن (B¹)
۷۸. عزیمت برای جستجو (C[↑])
۷۹. راهنمایی (G^d)

۸۰. قهرمان دیگری عازم می شود (C[↑])

۸۱. راهنمایی قهرمان (G³)
۸۲. مجازات شریب (u)
۸۳. التیام مصیبت و شرارت (K¹⁰)
۸۴. بازگشت (↓)

۸۵. آغاز شرارت جدید (A¹) این بار، ابان دخت همسر جدید خورشید شاه.

۸۶. قهرمان، خود پیشقدم می‌شود. (B^3)
۸۷. عزیمت برای جستجو (C^1)

۸۸. پیوند دهنده، نامه (§)

۸۹. شیر از احوال قربانی آگاه می‌شود (γ^3)

۹۰. اغواهای فریبکارانه شیر (η^1)
۹۱. قربانی فریب می‌خورد و ناآگاهانه به شیر کمک می‌کند (θ^1)
۹۲. آغاز شرارت، شیر به زور. کسی را برای ازدواج می‌خواهد (A^{16}) هنوز شرارت قبل التیام نیافته است.
۹۳. مصیبت و نیاز علنی می‌شود. (B^4)
۹۴. عزیمت برای جستجو (C^1)

۹۵. راهنمایی (G^3)
۹۶. التیام مصیبت (K^{15})
۹۷. بازگشت قهرمان (\downarrow)
۹۸. ازدواج (w^2) ازدواج مجدد. در این قسمت و شرارت آغاز شد ولی هر دوی آنها یک سرانجام داشتند و با هم التیام یافتند.

در نیمه‌راه ربه و ناپدید شده است. آنها بدون نتیجه باز می‌گردند، اما سمک پس از ربه شدن^{۸۶} ابان دخت از نزد خورشید شاه خارج می‌شود و به شهر می‌رود.^{۸۷} باید اشاره کنیم که ابان دخت توسط ماهانه، خواهر قزل ملک، (او نیز عاشق و دلدادۀ خورشید شاه بود) ربه شده بود. ابان دخت می‌خواهد احوال خود و محلی را که او در آنجا است به اطلاع خورشید شاه برساند. به همین دلیل، نامه‌ای^{۸۸} می‌نویسد و به غلامی می‌دهد تا آن را به خورشید شاه برساند. اما از قضا غلام توسط سربازان قزل ملک دستگیر می‌شود و نامه به دست قزل ملک می‌افتد. او از مکان مخفی شدن ابان دخت آگاه می‌شود^{۸۹} و افرادی را می‌فرستد تا او را به نزدش بیاورند. فرستادگان قزل ملک چون به مخفیگاه ابان دخت می‌رسند به دروغ به او می‌گویند که او را می‌خواهند نزد خورشید شاه ببرند.^{۹۰} او نیز می‌پذیرد و همراه آنها به راه می‌افتد، اما ناگهان خود را در سرای قزل ملک می‌بیند.^{۹۱} قزل ملک با دیدن ابان دخت عاشق جمال او می‌شود و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد.^{۹۲} یاران سمک ماجرا را به سمک می‌گویند^{۹۳} سمک تصمیم می‌گیرد که ابان دخت را از بند آزاد کند.^{۹۴} روزی که شهر را برای ازدواج قزل ملک آراسته کرده بودند، سمک به همراه روز افزون از خانه خارج می‌شود. او با حيله و با تغییر قیافه خود را به مکان که ابان دخت در آنجا نگهداری می‌شد، می‌رساند^{۹۵} و با چاره‌اندیشی خود تمام خادمان و کنیزکان را بی‌هوش می‌کند و ابان دخت را همراه خود بیرون می‌آورد^{۹۶} و با خود به نزد خورشید شاه می‌آورد.^{۹۷} پس از چند روز خورشید شاه و ابان دخت با هم ازدواج می‌کنند^{۹۸} نمره این ازدواج فرزندی به نام فرخ روز است که پس از نه ماه زاده می‌شود.

حرکت در قصه و انواع حرکت

پراپ: قصه را اصطلاحاً آن گسترش و تطوری می‌داند که از شرارت (A) یا کمبود و نیاز (∂) شروع می‌شود و با گذشت از خویشکاریهای میانجی به ازدواج (w^*) یا به

خویشکاریهای دیگری که به عنوان سرانجام و پایان قصه به کار گرفته شده است، می‌انجامد. خویشکاریهای پایانی گاهی پاداش (F) یا منفعت و برد یا به طور کلی التیام و جبران مافات (K) فرار از تعقیب (RS) و مانند اینهاست» (پراپ، ۱۳۶۸: ص ۱۸۳).

پراپ این گسترش و تحول در قصه را حرکت نامیده و معتقد است هر عمل شرارت بار جدید یا کمبود نیازی که در قصه رخ می‌دهد، حرکت تازه‌ای را پدید می‌آورد. قصه سمک عیار یک قصه طولانی است. حال این سؤال پیش می‌آید که آیا برای تجزیه و تحلیل یک قصه طولانی پنج جلدی، سی و یک خویشکاری کافی است. همان‌طور که گفتیم پراپ معتقد است هر عمل شرارت بار جدید یا کمبود و نیازی که در قصه رخ می‌دهد، حرکت تازه‌ای در قصه پدید می‌آید. هر کدام از این حرکتهای قابل تجزیه و تحلیل با سی و یک خویشکاری (الگوی پیشنهادی پراپ) است. بنابراین قصه سمک عیار یک قصه طولانی با حرکتهای فراوان است. ما در این قصه فقط بیش از بیست مورد شاهد رבוده شدن زنان خورشید شاه و فرخ روز هستیم؛ جدا از رבוده شدن فرخ روز و خورشید شاه. هر کدام از این موارد خود یک حرکت جدید در قصه به شمار می‌رود که به تجزیه و تحلیل نیاز دارد.

این مقاله نیز کوشش دارد تا چند حرکت از این حرکتهای قصه را تجزیه و تحلیل، و آنها را با الگوی پیشنهادی پراپ مقایسه کند. پراپ پس از تعریف حرکت، حرکتهای قصه را براساس نوع ترکیب این حرکتهای به شش دسته تقسیم می‌کند. در این قسمتها فقط به ذکر نوع اول، دوم، سوم و چهارم می‌پردازیم. چون ترکیب حرکتهای در قصه سمک عیار از این چهار نوع است.

«۱. یک حرکت مستقیماً حرکت دیگر را دنبال می‌کند. نمودار این ترکیب:

$$\begin{array}{r} W \quad A-1 \\ \hline A-2 \end{array}$$

W² و...» (همان: ۱۸۴).

در این نوع حرکت، شرارتی در قصه پدیدار می‌شود. قهرمان آن را چاره‌سازی می‌کند. سپس دوباره شرارت دیگری رخ می‌دهد و باز هم قهرمان آن را التیام می‌بخشد و به همین ترتیب تا آخر قصه. این نوع ترکیب، ساده‌ترین ترکیب حرکتی است.

۲. در این نوع حرکت، شرارتی در قصه پدیدار می‌شود. قهرمان به چاره‌سازی این شرارت می‌پردازد، اما در نیمه راه شرارتی جدید به وجود می‌آید. قهرمان شرارت قبل را

تجزیه و تحلیل قصه سمک عیار..

رهایمی کند و این شرارت جدید را التیام می بخشد، سپس دوباره ادامه شرارت اول را پی می گیرد.

$$1. \frac{W^*}{K} \frac{G}{K} \quad \text{« (همان: ص ۱۸۴) »}$$

$$\frac{K}{\partial}$$

۳. ممکن است داستان به نوبه خود قطع شود و در این حال نمودار نسبتاً پیچیده‌ای نتیجه می شود.

۱. «

۴. قصه ممکن است با دو شرارت همزمان آغاز شود و از این دو می شود که نخستین شرارت پیش از دومین کاملاً فیصله یابد. برای مثال اگر قهرمان کشته شود و عامل جادویی به سرقت رود، نخست مسئله جنایت حل می شود و سپس مسئله سرقت. « (همان: ص ۱۸۵) »

$$1. \frac{K}{A^2}$$

$$2. \frac{K^1}{K^1} \quad \text{« (همان: ص ۱۸۶) »}$$

در قصه سمک عیار، غلبه با حرکت نوع اول است، این شرارتها در بیشتر مواقع به کمک سمک عیار التیام می یابد.

مثال برای حرکت نوع اول: خورشید شاه برای خواستگاری مه پری به دربار فغفور شاه می رود، اما دایه جادوگر، برادرش فرخ روز را می رباید، خورشید شاه با کمک سمک، او را آزاد می کند (خداداد، ۱۳۶۹: ج ۱، ص ۳۰-۱۵).

مثال برای حرکت نوع دوم: سمک برای آزادی ابان دخت از زندانی پدرش، غور کوهی به سمت دره حرکت می کند. او با حیل، خود را به درون زندان می برد، اما در زندان گرفتار طلسم می شود و به درون چاه می افتد. روز افزون چون از موضوع آگاه می شود، سمک را نجات می دهد. سمک پس از رهایی از زندان دوباره چاره سازی می کند و ابان دخت را نجات می دهد (همان، ج ۲: ص ۸۶-۸۳).

مثال برای حرکت نوع سوم: سمک، فرخ روز و ابان دخت برای آزادی مردان دخت به سرزمین پریان می روند. در سرزمین پریان فرخ روز توسط شمس پری گرفتار می شود. سمک برای آزادی او عازم می شود، اما خود او نیز گرفتار می شود. روز افزون چون از ماجرا آگاه می شود، تصمیم می گیرد، ابتدا مردان دخت را آزاد کند، سپس به آزادی فرخ

روز و سمک بپردازد. او مردان دخت را آزاد می‌کند. سمک و فرخ روز هم توسط خضر پیامبر آزاد می‌شوند (همان، ج ۵: ص ۶۵-۱).

مثال برای حرکت نوع چهارم: شمس پری توسط قبط پری زندانی می‌شود. در این هنگام فرخ روز و روزافزون هم توسط بکتاش پری گرفتار می‌گردند. سمک برای آزادی فرخ روز و روزافزون اقدام می‌کند، اما از ماجرای گرفتاری شمس هم آگاه می‌شود. او ابتدا شمس پری را نجات می‌دهد، سپس به کمک شمس و بکتاش پری به آزادی فرخ روز و روزافزون مشغول می‌شوند (همان، ج ۵، ص ۷۰-۱۵۰). در این صحنه، ما ترکیبی از حرکت نوع دوم و چهارم را مشاهده می‌کنیم.

پراپ پس از تقسیم حرکت‌های قصه براساس نوع ترکیب آنها، تقسیم‌بندی دیگری از حرکت‌های قصه ارائه می‌کند و آن تقسیم حرکت‌ها از نظر موضوع و محتوای آنهاست. بر این اساس ما شاهد چهار نوع حرکت در داستان هستیم:

۱. بسط از طریق خویشکاری H-I (جنگ و کشمکش).

۲. بسط از طریق خویشکاری M-N (انجام دادن کار دشوار)

۳. بسط از طریق دو خویشکاری H-I و M-N (کشمکش و کار دشوار)

۴. بسط بدون هیچ یک از اینها» (پراپ ۱۳۶۸: ۲۰۰).

در قصه سمک عیار ما شاهد هر چهار نوع حرکت هستیم، اما بیشترین نوع حرکت‌های قصه از نوع چهارم است (بسط بدون هیچ یک از اینها). بیشترین حرکت‌های قصه از نوع سرقت و ربوده شدن شاهزاده خانمهاست که سمک آنها را از بند آزاد می‌کند. مثال: ربوده شدن مه پری توسط کانون و کافور (خداداد، ۱۳۶۹: ج ۱: ص ۲۷۶-۲۷۱). پراپ پس از تقسیم حرکت‌های قصه برای هر کدام از آنها نموداری از ترکیب خویشکاریها نیز ارائه می‌کند. او معتقد است که تمام حرکت‌های قصه با یکی از این نمودارها مطابق است.

۱. اگر تمام نمودارهایی را که در بردارنده خویشکاری کشمکش و پیروزی (H-I) است در زیر هم بیفزاییم، این نمودار حاصل می‌شود:

(ABC↑DEFGHIJK↓PrRSLQEXTuW) (پراپ، ۱۳۶۸: ۲۰۵).

مثال، حرکت جنگ صیحانه جادوگر با خورشید شاه: $A^{19}B^4C^{\uparrow}M^1F_9^6I^1u$

این نمودار اگر چه نمودار کاملی مانند آنچه خود پراپ ارائه داده است، نیست، منطبق بر آن است.

«۲- تمام نمودارهای در بردارنده خویشکاری کار مشکل (M-N):
 $(ABC \uparrow DEFGLMJNK \downarrow Pr RSEXTuW)^*$ (همان: ص ۲۰۵).

مثال، حرکت عازم شدن خورشید شاه به سمت چین برای به دست آوردن مه پری:
 $a^1 B^3 C \uparrow G^4 MNW^1$
 این نمودار نیز اگرچه نمودار کاملی مانند آنچه خود پراپ ارائه داده است، نیست،
 منطبق بر آن است.

۳) تمام نمودارهایی که در بردارنده خویشکاری کار مشکل و جنگ و کشمکش
 نیست $(ABC \uparrow DEFGK \downarrow PrRSQEXTuW)$ (همان: ص ۲۰۷).

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، بیشتر حرکتهای قصه سمک عیار از این نوع است. اگر
 نگوئیم همه حرکتهای ولی بیش از هفتاد درصد حرکتهای قصه فاقد کشمکش و کار
 دشوار است و این حرکتهای از نوع ربوده و ناپدید شدن شاهزاده خانمها یا شخصیت‌های
 دیگر است که در بیشتر آنها سمک عازم می‌شود و قربانی را نجات می‌دهد.

مثال، آزادی فرخ‌روز و ابان دخت توسط سمک و ناپدید شدن دوباره فرخ روز و
 روز افزون:
 $AB^4 C \uparrow F_9^6 D^2 E^2 G^3 K \downarrow$

مثال، سمک، پس از مرگ مه پری می‌خواهد، ابان دخت را نزد خورشید شاه آورد،
 اما در راه ابان دخت ناپدید می‌شود و سمک دوباره او را نجات می‌دهد:

۴۹

$A^1 B^3 C \uparrow G^4 K^{10} \downarrow W^2$



در هر دو حرکت، مثل حرکتهای قبلی اگر چه نمودار تمام خویشکاریها را در
 بر ندارد با نمودار پراپ منطبق است.

پس از تجزیه و تحلیل و مقایسه نتایج، ممکن است سؤالاتی در ذهن خوانندگان
 ایجاد شود؛ سؤالاتی از این قبیل:

چرا در یک قصه، تمام خویشکاریهایی که پراپ ارائه کرده، یک‌جا نیامده است؟ در
 پاسخ به این سؤال باید گفت که پراپ این سی و یک خویشکاری را پس از مطالعه و
 تجزیه و تحلیل صد قصه از قصه‌های پریان به دست آورده است. مطلبی که خود او نیز
 به آن اشاره کرده، این است که هیچ‌گاه قصه‌ای یافت نمی‌شود که این سی و یک
 خویشکاری تماماً در آن به کار رفته باشد و این سی و یک خویشکاری حاصل تجزیه و
 تحلیل صد قصه پریان است.

۲. آیا نبودن یک خویشکاری به ساختمان قصه خللی وارد نمی‌کند؟ خود پراپ
 چنین پاسخ می‌دهد:

در عوض، خویشکاریهای دیگر جای خود را حفظ می‌کند. خویشکاریهای بخش مقدماتی نیز کاملاً مشمول این استنتاجات است. هرگز همه هفت خویشکاری این بخش در یک قصه دیده نشده است و نیامدن یک خویشکاری را در اینجا به هیچ وجه نمی‌توان به عنوان یک حذف توجیه کرد. این خویشکاری اصولاً مانعه‌الجمع و ناسازگار است (همان: ص ۲۱۳).

۳. اگر توالی خویشکاریها یکسان است، چرا در بعضی از حرکتها، این توالی به هم می‌خورد؟ در اینجا نیز خواد پراپ جواب روشنی می‌دهد:

اگرچه انحرافات در نمودار ترکیب خویشکاریها دیده می‌شود، این انحرافات، اصل توالی خویشکاریها را نقض نمی‌کند و توالی جدید را به وجود نمی‌آورد، بلکه توالی معکوس است. طبق اصل توالی در قصه ابتدا مصیبت رخ می‌دهد و سپس قهرمان یاریگر پیدا می‌شود و مصیبت را چاره‌سازی می‌کند. در توالی معکوس ابتدا قهرمان یاریگر پیدا می‌شود، سپس فاجعه رخ می‌دهد و رفع می‌شود. بیشتر این انحرافات مربوط به خویشکاری (DEF) است که بیشتر اوقات قبل از خویشکاری (A شرارت) قرار می‌گیرد و یا خویشکاری (T تغییر شکل) است (همان، ص ۲۱۱-۲۱۰).

نتیجه‌گیری

ولادیمیر پراپ برای تجزیه و تحلیل قصه‌های پریان، نمودار و الگویی را پیشنهاد کرده است. نظریه پراپ به رغم نقصها و کاستیهایش در علم روایت‌شناسی و بر روایت‌شناسان بعد از خود تأثیر شگرفی نهاد. پراپ معتقد است می‌توان این الگو را در مورد سایر قصه‌های عامیانه هند و اروپایی و حتی رمانها نیز به کار برد.

در این مقاله سعی شد تا الگوی پراپ روی حرکتهای قصه سمک‌عیار اجرا شود و نتایج آن با نتایج کار پراپ نیز مقایسه شود. نتایجی که از تجزیه و تحلیل قصه سمک‌عیار به دست آمد، اگر نگوئیم کاملاً، ولی بسیار با نتایج تجزیه و تحلیل پراپ مطابقت و همخوانی دارد. این امر نشان‌دهنده عظمت و ارزش والای کار پراپ و الگوی پیشنهادی اوست. هرچند این الگو از تجزیه و تحلیل قصه‌های پریان به دست آمده، چون قصه‌های پریان نیز جزئی از قصه‌های عامیانه‌است، این الگو را می‌توان روی قصه‌های عامیانه دیگر نیز اجرا کرد؛ چنانکه در این مقاله اجرا شد.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
۲. اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان*؛ چاپ اول، تهران: نشر فردا، ۱۳۷۱.
۳. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: نشر آگه، ۱۳۷۹.
۴. انوشه، حسن؛ *فرهنگنامه ادب فارسی*؛ (چاپ یکم)، جلد دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.
۵. بن خداداد، فرامرز؛ *سمک عیار*؛ چاپ هفتم، تهران: آگاه، بهارانه، ۱۳۶۹، ۵ ج.
۶. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت شناسی قصه های پریان*؛ ترجمه: فریدون بدره ای، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۶۸.
۷. تودورف، تزوتان؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران، ۱۳۸۵.
۸. سلدن، رامن؛ ویدوسون، پیتر؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.
۹. مکاریک، ایرناریما؛ *دانش نامه نظریه های ادبی*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه، ۱۳۸۳.

نماد پرندگان در مثنوی

دکتر محمد رضا صرّفی

دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

این مقاله به منظور بررسی نمادهای پرندگان در مثنوی مولانا با روش کتابخانه‌ای نوشته شده است. نگارنده پس از استخراج تمام کاربردهای پرندگان با استفاده از روش تحلیل محتوا به طبقه‌بندی، توصیف و بیان معانی نمادین آنها پرداخته است. براساس یافته‌های این گفتار در مثنوی از ۳۰ پرندۀ با نام و صدها پرندۀ بی‌نام سخن به میان آمده که گوشه‌ای از نمادپردازی مولانا را تشکیل داده است. یکی از نتایج مهم این بررسی این است که پرندگان در تحلیل نهایی خود، نمادی از سرگذشت روح انسان در قفس تن و دنیای مادی را بازگو می‌کنند.

معانی و مفاهیم نمادین پرندگان با ویژگیهای طبیعی آنها پیوندی ناگسستنی دارد. افزون بر آن، آموزه‌های دینی، فرهنگی و نیز اساطیری که در طول زمان در اطراف هر یک از آنها شکل گرفته است در مفاهیم ویژه‌ای که مولانا از آنها ارائه می‌کند، نقش و تأثیر فوق‌العاده‌ای دارد. در مجموع می‌توان گفت پاره‌ای از برداشتهای مولانا از پرندگان کاملاً ابداعی و بی‌سابقه است و برخی دیگر در سنتهای فرهنگی ریشه دارد. شکل‌گیری مفاهیم نمادین پرندگان در مثنوی از یک سو از جهان‌بینی خاص مولانا سرچشمه گرفته و از سوی دیگر، ناشی از برداشتهای شخصی و قریحه توانای اوست.

کلیدواژه: نماد در مثنوی، پرندۀ در مثنوی، روح، ادبیات عرفانی، انسان و عرفان، اسطوره.

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۱/۱۵

تاریخ دریافت: ۸۶/۲/۷

۱. مقدمه

در مثنوی مولانا، پرندگان از نقشهای شگفت‌انگیز، گوناگون و گاه معجزه‌آسایی برخوردارند. ویژگیهای طبیعی پرندگان از قبیل بال و پر، آواز، زیبایی، پرواز، آشیانه، اسارت در قفس و سفرهای دسته‌جمعی، دستمایه‌های تأویل و تفسیر و نمادپردازی پرندگان را در اختیار مولانا قرار داده و وی در بیان اندیشه‌های پیچیده و نمادین خود از پرندگان به صورتهای گوناگون بهره گرفته است. نمادهایی که از پرواز پرندگان به دست می‌آید، بیانگر ارتباط آسمان و زمین و دنیای ملک و ملکوت است. براساس آیات قرآن کریم، پرندگان زبانی خاص دارند (نحل، ۱۶). حضرت سلیمان این زبان را می‌دانسته است. منطق‌الطیر عطار از همین مضمون قرآنی در شرح تألمات و سختیهای راه عرفان و جستجوی حقیقت استفاده کرده است. در قرآن کریم کلمه پرنده غالباً با سرنوشت مترادف شمرده شده است؛ چنانکه در آیه «و کل انسان الزمانه طائره فی عنقه» (و سرنوشت هر انسانی را به گردن خود او پیوسته‌ایم). (اسراء، ۱۳) این امر آشکارا بیان شده است. این برداشت نمادین از پرنده در سوره نحل، آیه ۴۷ و سوره یس، آیات ۱۷ و ۱۸ نیز مشاهده می‌شود. البته یادآوری این نکته ضروری است که در منطق قرآن کریم یکی دانستن مفهوم طائر با سرنوشت به منظور مبارزه با عقیده خرافی اعراب است که از طریق حرکت و سمت حرکت پرندگان تفأل می‌زده و سرنوشت خود را به آن وابسته می‌کرده‌اند. به گفته علامه طباطبایی:

مقصود از جمله "و کل انسان الزمانه طائره فی عنقه" این خواهد بود که قضای خدا چنین رانده شده که آن چیزی که سعادت و شقاوت را به دنبال خود برای آدمی خواهد آورد، همواره در گردن او باشد و این خداست که سرنوشت آدمی را چنین لازم لاینفک او کرده، و این سرنوشت همان عمل آدمی است (طباطبایی، ۱۳۶۳، ج ۱۳: ص ۹۳). علاوه بر سرنوشت، طائر را به معنی «بخت و اقبال که قریب‌الافق با مسئله فال نیک و بد است»، نیز دانسته‌اند (شریعتمداری، ۱۳۷۵، ج ۳: ص ۵۶). در سنتهای اسلامی به تعدادی از فرشتگان نام پرنده سبز داده شده است. مولانا فرشتگان را "غیبیان سبز پر آسمان" لقب داده است (مولوی، ۱۳۷۶، ج ۴: ص ۹۷۰). جبرئیل طاووس الملائکه نامیده شده و از وی گاه با دو بال سبز و گاه با ۶ بال که هر کدام خود به صد بال دیگر منتهی می‌شود، یاد کرده‌اند (یاحقی، ۱۳۶۹: ص ۱۶۰). احتمالاً سهروردی با الهام از همین اعتقاد «رساله آواز پر جبرئیل» را نوشته و در آن گفته است:

وی را دو پر است: یکی راست و آن نور محض است. همگی آن پر مجرد اضافه بود اوست به حق و پری است چپ، پاره‌ای نشان تاریکی بر او، همچون کلفی بر روی ماه، همانا به پای طاووس می‌ماند و آن نشانه بود اوست که یک جانب به نابود دارد» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج ۳: ص ۲۲۰).

در فرهنگ نمادها تصریح شده که در اسلام پرندگان به طور خاص نماد فرشتگان هستند (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۱۹۷). تصور بال و پر برای فرشتگان مأخوذ از آیه «الحمد لله الذی فاطر السموات و الارض، جاعل الملائکه رسلاً اولی اجنحه مثنی و ثلاث و رباع» (سپاس خدا را پدید آورنده آسمانها و زمین که فرشتگان را پیام‌رسان گردانده است، [فرشتگانی] که دارای بالهای دوگانه و سه‌گانه و چهارگانه‌اند). (فاطر، ۱). مولانا نیز بر این باور تاکید کرده و گفته است:

زاجنحه نور ثلاث او رباع بر مراتب هر ملک را آن شعاع
همچون پره‌ای عقول انسیان که بسی فرقتشان اندر میان
(۱،۳۶۵۳)

در عجایب المخلوقات آمده که «فرشتگان آسمان دوم بر صورت عقابند و فرشتگان آسمان سوم بر صورت کرکس» (قزوینی، بی‌تا: ص ۶۰).

در ادیان توحیدی یهود، مسیحیت و اسلام و نیز آیین زرتشت، فرشتگان دارای بال هستند. حزقیل نبی فرشتگان را دارای چهار بال و اشعیای نبی دارای شش بال توصیف کرده‌اند. در شمایل‌نگاری مسیحی هم فرشتگان غالباً با بال (دو یا چهار بال) تصویر شده‌اند. فلاسفه و متکلمان ادیان توحیدی همه متفقند که فرشتگان موجودات مجرد (غیر مادی) هستند. پس بال آنها هرچه باشد، لزوماً نظیر بال مرغان پرندگان دنیا نیست (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۴۳۴).

در کلام حضرت علی (ع) طالب شهادت «الرائح الی الله» نام گرفته است (نهج‌البلاغه، خطبه ۱۲۴، ص ۲۳۶)؛ آن که بال و پر به سوی خدا باز کرده به سوی او پرواز می‌کند و چنان مشتاق آرام گرفتن در آغوش خداست که تشنه‌ای در طلب آب. از ارواح برخی از شهدای مقرب و عزیز به شکل پرندگان یاد شده است. در این میان داستان جعفر طیار مشهور است و مولانا در اشاره به وی می‌گوید:

جعفر طیار زان می بود مست زان گرو می‌کرد بی‌خود پا و دست
(۴، ۲۱۰۰)

به باور صاحب فرهنگ نمادها «ارواح شهدا به شکل پرنده‌ای سبز رنگ به بهشت

پرواز می‌کنند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۲۰۰).

در عرفان اسلامی یکی از مهمترین معانی نمادین پرنده، روح یا جان انسان است؛ بدین معنا که روح به صورت ذات بالدارى تصور شده که به سوى عالم افلاک که موطن اصلی اوست، پرواز می‌کند. قائل شدن بال و پر برای روح یا نفس رمزی بسیار کهن است و نمونه‌های متعدد دارد؛ به عنوان مثال، افلاطون می‌گوید: «بال و پر آن قسمت از تن است که از همه اعضای دیگری به خدا نزدیکتر است؛ چه خاصیت طبیعی آن گرایندگی به سوى آسمانها و بردن تن به آنجاست» (افلاطون، ۱۳۶۲: ص ۸-۱۳۷). تبیین روح به صورت نمادین پرنده‌ای بالدار نزد سهروردی به شکل بالهای جبرئیل پدیدار شده و نزد غزالی و عطار به صورت سیمرغ. با این حال در منطق الطیر سیمرغ به روشنی هرچه تمامتر، نماد حضرت حق است. به گفته دکتر شفيعی کدکنی «سیمرغ رمزی از حقیقت بیکرانه ذات الهی» است (عطار، ۱۳۸۳: ص ۱۶۷). دکتر گوهرین پس از بررسی دقیق و همه جانبه سیمرغ در اساطیر و فرهنگ اسلامی و عرفانی، بیان کرده است که سیمرغ در نگاه عطار، «منبع فیض، سرچشمه هستی یا وجود باری تعالی» است (عطار، ۱۳۷۱: ص ۳۱۵). هانری کربن معتقد است که پرنده «همزاد آسمانی وجود به غربت افتاده ما است. شخصیتی ماورایی است که راهبرمان می‌شود؛ ما را در پناه خود می‌گیرد و به ما الهام می‌دهد. مثال او در حکم «اندام بینش ما» است؛ گرم بینشی متناسب با درجه وجود» (شایگان، ۱۳۷۱: ص ۲۷۹) و ستاری باور دارد که چگونگی رؤیت این نفس بالدار که تصور تمامیت وجود و گوهر آسمانی زایر غریب و ذات متعادل و نماد نگهداری آدمی است، بسته به مرتبه هستی مشاهد دارد» (ستاری، ۱۳۷۲: ص ۱۲۲).

آنچه در تعبیر روح به پرنده نقش مهم دارد، بالها و مفهوم پرواز پرنده‌گان است. زیرا بال قبل از هر چیز نماد پرواز است؛ نماد سبکی و خارج شدن از جسم. پرواز پرنده حادثه‌ای است که به صورت ضمنی، مفهوم آزاد شدن روح را از اسارت جسم و دنیای خاکی نشان می‌دهد. در هیچ یک از سنتهای عرفانی، بال و قدرت پرواز به آسانی به دست نمی‌آید. سالک باید در دوره‌های طولانی و پرمخاطره به تزکیه نفس بپردازد تا به معنویت و شایستگی صاحب بال شدن دست یابد. از همین نکته می‌توان دریافت که چرا فرشتگان که خود حقایق یا مظهرهای مراحل معنوی تکامل انسان هستند، بال دارند (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۵۷).

عقاید اعراب جاهلی از کهنترین موارد تشبیه روح به پرنده است. مسعودی می‌گوید:

گروهی گمان می‌کردند که نفس پرنده‌ای است که در تن انسان منبسط می‌گردد و هنگامی که انسان بمیرد یا کشته شود در پیرامون او می‌گردد و به صورت پرنده‌ای برای او متصور می‌شود که با وحشت بر قبر او بانگ می‌زند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ص ۳۵۰).
به اعتقاد صاحب فرهنگ نمادها «پرندگان شب، اغلب به اشباح یا ارواح مردگانی تشبیه شده‌اند که شبها می‌آیند و نزدیک منازل قدیم خود ناله می‌کنند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۲۰۵).

تناسب حالات و ویژگیهای طبیعی پرندگان با انسانها و سالکان راه حقیقت سبب شده است که رساله‌الطیبرهای متعددی در ادبیات فارسی و عربی به وجود بیاید.
دکتر پورنامداریان معتقد است که «در رساله‌الطیبرها، نفوس مستعد به صورت پرندگانی ظاهر می‌شوند که با پرواز خود، موانع سفر را یکی پس از دیگری طی می‌کنند تا به اصل و پادشاه خویش بپیوندند» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ص ۳۴۹).
هانری کربن سه مرحله اساسی را در تطور این رسالات تشخیص می‌دهد که عبارت است از:

رساله ابن‌سینا، رساله امام محمد غزالی و حماسه عرفانی عطار: منطق‌الطیر. وی معتقد است «پایانهای متفاوت این سه روایت، سه مرحله و یا سه ساحت اساسی عرفان ایرانی را تصویر می‌کند» (ستاری، ۱۳۷۲: ص ۱۲۳). به اعتقاد هانری کربن

رساله‌الطیبرها حکایت پرندگانی است که فریفته صفیر خوش صیادان می‌شوند و به طمع آب و دان در تور آنها می‌افتند. «آن‌گاه از رساله‌الطیر غزالی نقل می‌کند که «حلقه‌های دام بر گردنمان افتاد. بال و پرمان در لابه‌لای تورها پیچید و پاهایمان به بند گرفتار آمد. هر تکانی که به خود می‌دادیم، بندها را بر ما استوارتر می‌کرد و بیشتر گرفتار می‌شدیم (شایگان، ۱۳۷۱: ص ۲۷۶).

یکی دیگر از اندیشه‌های قابل توجه در نمادپردازی پرندگان، هم ذات‌پنداری پرنده - انسان است. در اندیشه اوستایی همه آفریدگان اهورایی با انسان در نظام برادرانه و مقدسی جای گرفته‌اند. از این رو، امشاسپندان و ایزدان، صورتهای گوناگون جانوران را به خود می‌گیرند؛ زیرا همه از سرشتی یگانه و همزادند؛ از سرشت نیکی (مسکوب، ۱۳۷۵: ص ۶۳).

مرغ وارغن یکی از صورتهای بهرام، ایزد پیروزی است. زرتشت از اهورا می‌پرسد: «اگر از مردان بسیار بدخواه به ساحری آورده شود، چاره چیست؟»

آن‌گاه اهورامزدا گفت: پری از مرغ وارغن بزرگ شهپر بجوی. این پر را به تن خود بمال. با این پر، ساحری دشمن را باطل نما» (پورداد، ۱۳۶۵، ج ۲: بند ۳۶-۳۵).
برای سیمرغ سرشتی دوگانه تصور کرده و گفته‌اند: «هم پرنده است و هم مردی پارسا» (کویاجی، ۱۳۸۰: ص ۱۱۳).

به اعتقاد برخی از اسطوره‌شناسان، قدیمی‌ترین نشانه از اعتقاد به روح - پرنده در اسطوره ققنوس دیده می‌شود. این پرنده آتش به رنگ سرخ است؛ یعنی ترکیبی از نیروهای حیاتی که نشانه روح در میان مصریان بوده است. ققنوس جفت اثیری عقاب است که نوک درخت کیهان نشسته، مانند مار که بر پای درخت است و نشانه اکیلل عمل بزرگ در نمادگرایی کیمیاست (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۲۰۴).

هم ذات پنداری انسان با پرنده را بهتر از هر جا در اسطوره‌ها و کاربردهای عرفانی سیمرغ در ادبیات فارسی می‌توان شاهد بود. نماد سیمرغ در عرفان پیوند دهنده اضداد است. سیمرغ را «انسان مرغ» دانسته‌اند (ستاری، ۱۳۷۲: ص ۱۳۴)؛ انسان بالدار و رمز «طیران آدمیت» اما گوهر انسانیت وی سرشته به حکمت دانایی (پزشکی) و داروشناسی است. این بدین معنی است که انسانی روشندل و راز آشنا و دستیگر و چاره‌ساز و نجات‌بخش است. بی‌گمان چنین انسانی (که مرغ سخنگوست) می‌تواند چون مرغ به عالم علوی پرواز کند (همان: ص ۱۳۴).

۲. ویژگیهای عمومی نمادهای پرندگان

با بررسی مفاهیم نمادین پرندگان در مثنوی می‌توان نکته‌های زیر را به عنوان ویژگیهای عمومی نمادهای پرندگان یادآور شد:

۱. براساس طبقه‌بندی یونگ، نمادها در دو گروه طبیعی و فرهنگی جای می‌گیرند. نمادهای فرهنگی برای توضیح حقایق جاودانه به کار می‌رود. این نوع از نمادها تحولات متعددی را پشت‌سر گذاشته و فرایند تحولاتشان کمابیش وارد ناخودآگاه شده و به صورت نمایه‌های جمعی مورد پذیرش جوامع متمدن واقع شده است (یونگ، ۱۳۷۷: ص ۱۳۴). نمادهای پرندگان در شمار نمادهای فرهنگی است.

۲. از چشم‌اندازی دیگر، نمادها را در دو نوع «فرارونده» و «انسانی» جای داده‌اند. نمادهای انسانی، جنبه شخصی نمادپردازی است و در آن تصاویر نمادین و ملموس، بیانگر افکار و احساسات ویژه شاعر یا نویسنده است. نمادهای انسانی احساس نهفته

در پس تصویرها را القا می‌کند؛ اما در نمادپردازیهای فرارونده، تصاویر ملموس، بیانگر دنیای معنوی و حقیقی است که دنیای واقع در مقایسه با آن تنها نمودی ناقص به شمار می‌آید. نمادهای پرندگان در مثنوی مولانا را می‌توان از نوع نمادهای فرهنگی دانست. ولینسکی دربارهٔ نمادهای فرارونده بیان می‌کند که «نمادپردازی ادغام دو جهان محسوس و الهی در تجسمی هنری است» (چدویک، ۱۳۷۵: ص ۱۵).

هدف نمادگرایی فرارونده، رسیدن به فراسوی واقعیت است. اما هیچ شکی نیست که این نوع نمادگرایی نیز مانند نمادگرایی انسانی از واقعیت به عنوان نقطهٔ شروع استفاده می‌کند. ژان موتاس بیان می‌کند که «شعر نمادین می‌کوشد تا ایده‌ها یا مُثُل (به تعبیر افلاطون) را به جامهٔ شکلی ملموس درآورد (همان، ۱۵).

پرندگان در آثار مولانا دارای معانی نمادین عمیق و فرارونده هستند؛ زیرا به اعتقاد وی و سایر عرفا، همهٔ پدیده‌های دنیای محسوس، اصلی الهی و نمونه‌ای ازلی دارند و جهان مادی جلوه و سایه‌ای از جهان معنوی است. در حقیقت، آثار عرفانی را می‌توان بازتاب مثالی و تصویری یک معنی و اندیشهٔ ازلی به حساب آورد.

۳. نمادهای پرندگان در مثنوی

با این مقدمه می‌توان نمادهای پرندگان را در مثنوی مولانا در شمار نمادهای فرهنگی و فرا رونده جای داد و به درک معانی و مفاهیم آنها پرداخت.

در مثنوی از ۳۰ پرنده با نام و صدها پرنده بی‌نام (با عنوان مرغ، پرنده یا طیر و فرخ (= جوجه) یاد شده است. پرندگان با نام مولانا به ترتیب الفبا عبارتند از:

ابابیل، باز (شهباز، صقر)، بط، بلبل، پروانه، تیهو، جغد، خرپط (قاز)، خروس، خفاش (شب‌پره، شب‌کور)، زاغ، سار، سیمرغ (عنقا)، صعوه، طاووس، طوطی، عقاب، غراب، فاخته، قمری، کبک، کبوتر (حمام)، کرکس، کلاغ، گنجشک (عصفور)، لک‌لک، مرغ خاکی، مرغ خانگی، هدهد و هما.

این پرندگان ارزشهای نمادین یکسان ندارند. با این حال، گونه‌گونی نقشها و زیباییهای بهره‌گیری مولانا از نمادهای پرندگان مانع از آن شد که از میان پرندگان، تعدادی انتخاب شود. از این‌رو براساس حروف الفبا، هشت پرنده برگزیده و به

بیان معانی نمادین آنها بسنده شد. برای دستیابی به معانی و مفاهیم نمادین پرندگان در مثنوی مولانا در این گفتار تلاش شده تا از طریق ترکیبهای وصفی و اضافی و سپس از طریق تأویلها و رمزگشاییهایی که خود مولانا کرده و به روشنی منظور خود را از پرندگان نشان داده است، زمینه فهم سایر موارد فراهم شود و آن‌گاه با استفاده از قرینه‌ها و شواهد، یعنی با درک استعاره‌ها، تمثیلهای، قیاسها و حال و هوای حاکم بر ابیاتی که پرندگانی در آنها به کار رفته‌اند، معانی نمادین آنها روشن شود.

۳-۱ ترکیبهای وصفی و اضافی

بررسی ترکیبات اضافی و وصفی پرندگان، یکی از راه‌های درک معانی نمادین آنهاست. مهمترین ترکیبهای وصفی و اضافی‌ای که مولانا با پرندگان ساخته است و می‌تواند منظور او را از هر پرنده نشان دهد به قرار زیر است:

بازجان (۱/۲۰۷۷، ۵/۲۲۷۶) بازدل (۶/۲۸۱۲) پروانه نسیان (۳/۲۸۷۹) حس خفاش (۲/۴۷)
 حمام روح (۶/۸۴۴) جان طایر (۶/۳۴۳۴) سیمرغ دل (۳/۲۸۱۲) سیمرغ روح (۱/۴۴۴)
 طاووس عرشی (۶/۳۱۱۷) طوطی گویای خمش (۳/۴۷۶۲) عنقای دل (۴/۱۳۱۲) عنقای حق
 (= معشوق) (۳/۴۶۹۳) کرکس زرین گردون (= خورشید) (۱/۳۹۹) مرغ امید (۱/۲۵۳۲)،
 مرغ بی‌اندازه (۱/۳۶۲) مرغ تقلید (۲/۲۲۲۸) مرغ حرص (۵/۲۰۷۵) مرغ حق (۳/۴۱۳)
 مرغ خدا (۳/۳۶۲) مرغ خسیس خانگی (۴/۲۹۸) مرغ خوش‌آواز (۱/۱۶۹۹) مرغ خوش پرواز
 (۱/۱۷۱۱) مرغ جان (۱/۳۹، ۱/۱۵۴۳، ۱/۲۰۹۳، ۳/۴۶۱۵، ۴/۱۱۴۱) مرغ جذبه (۶/۱۴۸۰) مرغ
 دانش و فرزاندگی (۴/۲۹۸) مرغ دل (۱/۲۰۷۷) مرغ دولت (۶/۴۷۷۸) مرغ روح (۵/۸۳۹) مرغ
 زیرک (۱/۵۳۴) مرغ زیرک سارمن (۱/۱۷۱۸) مرغ شریف (۴/۶۴۶) مرغ شگرف (۴/۶۴۶)،
 (۶/۴۴۵) چهار مرغ شوم بد (حرص، شهوت، جاه، آرزو) (۵/۳۱) مرغ ضعیف (۴/۶۴۶)
 مرغ عزم (۳/۴۹۷) مرغ فتنه (۵/۳۱، ۴/۶۱۹) مرغ گردونی (۶/۲۹۲۷) و همای بی‌خودی
 (۴/۲۱۲۲).

یکی از راه‌های تبدیل واژه به نماد، حذف مضاف‌الیه یا صفت از عبارت وصفی یا اضافی است. در واقع بتدریج همنشینی دو جزء تکرار حالت اضافی آنها باعث می‌شود که جزء دوم معنای خود را به جزء اول بدهد و خود حذف شود و خواننده از طریق

جزء اول و باقیمانده، معنای جزء دوم را با توجه به ساختار کلام و متنی که در آن به کار رفته است، درک کند.

۲-۳ تأویلها و رمزگشاییهای مولانا

یکی از ویژگیهای بیان رمزی این است که در این نوع از بیان برای مشخص و یا لااقل محدود کردن معنای رمزی و ثانوی واژگان نمادین قرینه‌ای وجود ندارد. از این‌رو، هرکس می‌تواند آن را به گونه‌ای تأویل کند و تصورات و اندیشه‌های خود را به عنوان معانی محتمل به شعر تحمیل کند. اما این کار، راه معقولی نیست و باعث می‌شود خواننده از دستیابی به مراد گوینده باز ماند. دکتر پورنامداریان با توجه به همین نکته بیان می‌کند که «باید با توغل در اندیشه‌ها و احوال شاعر و استقرار در اشعار و نوشته‌های وی و استخراج معانی حمل شده بر نمادها از طریق تشبیه و مجاز و استعاره، شواهدی را جمع آوری کنیم که امکان حدسهای ما و نه صحت آنها را تأیید کند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ص ۶۸). دکتر پورجوادی نیز در بحثی بسیار مفید، الفاظ نمادین شعر عرفانی را با الفاظ نمادین قرآن کریم سنجیده و بیان کرده‌اند که

شناخت معانی الفاظ رمزی در هر دو زبان از راه تعریف میسر نیست؛ چه ما نمی‌توانیم این الفاظ را خارج از متن (context) در نظر بگیریم.

عادت ذهنی ما به معانی این الفاظ در زبان معتاد، حجابی است که مانع از کشف حقایق می‌گردد. ما باید الفاظ را در داخل متن در ضمن آیه و حدیث یا در ضمن اشعار در نظر بگیریم و سعی کنیم درجه‌تی حرکتی کنیم که لفظ بدان اشاره می‌کند. راهی که ما برای کشف معانی رمزی در زبان قرآن کریم و در زبان رمزی صوفیه داریم، فقط راه «تأویل» است (پورجوادی، ۱۳۷۰: ص ۳۷).

برای فراهم ساختن مقدمه فهم معانی پرندگان در ادامه بحث، تأویل‌هایی را که خود مولانا از این دسته از نمادها ارائه داده است و می‌تواند ما را در درک معانی دقیق پرندگان وی یاری کند، یادآور می‌شویم:

۱-۲-۳ تأویل پرنده به جان و روح آدمی

مولانا بارها در ضمن تشبیهات و یا آشکارا به نمادپردازی پرندگان پرداخته و آنها را نمادی از جان و روح دانسته است. ابیات زیر نمونه‌هایی بسیار گویا از این تأویل است:

جان چون طاووس در گلزار ناز همچو جغدی شد به ویرانه مجاز
(۴۷۸۴/۶)

جان چو باز و تن مرا او را کنده‌ای پای بسته پر شکسته بنده‌ای
(۲۲۸۰/۵)

روح باز است و طبایع زاغها دارد از زاغان و جفدان داغها
(۸۳۹/۵)

۲-۲-۳ تأویل پرندگان به علم، معرفت و رازهای الهی

این تأویل را در ابیات زیر می‌توان آشکارا مشاهده کرد:

علم را دو پر، گمان را یک پر است ناقص آمد ظن، به پرواز ابتر است
مرغ یک پر زود افتد سرنگون باز بر پرد دو گامی یا فزون
چون زطن وارست علمش رونمود شد دو پرمغ یک پر برگشود
(۱۵۱۰/۳)

ور نخواهی و ببیند سوز تو علم باشد مرغ دست‌آموز تو
(۲/۳۲۲)

۳-۲-۳ تأویل به انسانهای کامل

در ابیات زیر مولانا آشکارا پرندگان را نمادی از انسانهای کامل دانسته است:

همچو جفدان دشمن بازان شدیم لاجرم وامانده ویران شدیم
می‌کنیم از غایت جهل و عمی قصد آزار عزیزان خدا
(۲/۳۷۵۶)

ما همه مرغابی‌انیم ای غلام بحر می‌داند زبان ما تمام
پس سلیمان بحر آمد ما چو طیر در سلیمان تا ابد داریم سیر
(۶/۳۷۸۸)

۴-۲-۳ تأویل به خورشید

چون که نور صبحدم سر بر زنند کرکس زرین گردون پر زند
(۳۹۹/۱)

۵-۲-۳ تأویل به مدعیان حقیقت

مولانا عارفان دروغین و مدعیان را بارها با نمادهای پرندگان بیان کرده است؛ به عنوان مثال:

مرغ خانه است او نه سیمرخ هوا لوت نوشد او ننوشد از خدا
(۱/۲۷۵۹)

گر بخواهی ورنخواهی با چراغ دیده گردد نقش باز و نقش زاغ
ورنه این زاغان دغل افروختند بانگ بازان سپید آموختند...
حرف درویشان و نکته عارفان بسته‌اند این بی‌حیایان بر زبان
(۴/۱۶۹۷)

۶-۲-۳ طاعت الهی

تن منازۀ علم و طاعت همچو مرغ خواه سبصد مرغ گیر و یا دو مرغ
(۶/۱۱۴۰)

۷-۲-۳ عناصر اربعه

چار مرغند این عناصر بسته پا مرگ و رنجوری و علت پاگشا
پایشان از همدگر چون باز کرد مرغ هر عنصر یقین پرواز کرد
(۳/۴۴۲۷)

۸-۲-۳ صفات درونی انسان و عقل

عقل جزوی کرکس آمد ای مقل پر او با جیفه خواری متصل
(۶/۴۱۳۷)

این طلب همچون خروسی در صبح می‌زند نعره که می‌آید صبح
(۳/۱۴۴۴)

حیرت آن مرغ است خاموش کند بر نهید سردیگ و پرجوش کند
(۵/۳۲۴۶)

بط حرص است و خروس آن شهوت است جاه چون طاووس و زاغ امنیت است
هین ملو اندر پی نفس چو زاغ کو به گورستان برد نه سوی باغ
(۵/۳۱)

این موارد قسمتی از تأویلات مولانا را از پرندگان نشان می‌دهد.

به علاوه یادآوری این نکته نیز ضروری می‌نماید که غالب شارحان مثنوی به نمادین بودن مفاهیم پرندگان توجه داشته و به مناسبت‌های پاره‌ای از معانی نمادین آنها را ذکر کرده‌اند؛ به عنوان نمونه، حاج ملاهادی سبزواری باز را رمز «نفس ناطقه انسان» شمرده (سبزواری، ۱۳۷۴: ص ۲۹۰)، خواجه ایوب زاغ را نماد «منکران انبیا و اولیای حق» (خواجه ایوب، ۱۳۷۷: ص ۹۵۳) و طوطی را نماد «جان‌آدمی» (همان، ص ۱۳۵) و صاحب جواهر الاسرار،

پروانه را نماد «عاشق جانباز» (خوارزمی، بی تا: ص ۲۵۸) دانسته‌اند. پرداختن به تمام این موارد در شروح گوناگون بسیار ضروری است، اما به دلیل محدود بودن حجم و هدف این نوشته به ناچار از آن چشم می‌پوشیم.

۴. تحلیل معانی نمادین پرندگان

با توجه به زمینه فراهم شده، بررسی معانی نمادین پرندگان زیر را در مثنوی پی می‌گیریم: ۱- باز ۲- بط ۳- بلبل ۴- پروانه ۵- جغد ۶- خروس ۷- خفاش ۸- زاغ

۴-۱ باز

باز یکی از محبوبترین پرندگان مولاناست. این پرنده در مثنوی از نقشهای گوناگون و شگفت‌انگیزی برخوردار است. فرهنگ نویسان باز را از *vaza* به معنی پرنده، که خود از مصدر اوستایی *Vaz* به معنی پریدن گرفته شده است، مشتق دانسته‌اند (تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل باز).

باز، پیش از مولانا در ادبیات عرفانی پاره‌ای از معانی نمادین خود را به دست آورده بود؛ به عنوان مثال، غزالی نفس را به باز تشبیه کرده و بین شیوه تادیب باز و انس یافتن نفس با خداوند مشابَهتی دیده است (غزالی، ۱۳۶۸، ج ۲: ص ۷۹). در منطق الطیر عطار، باز نمونه مردم درباری و اهل قلم که از سپهداری و کله‌داری خود سوءاستفاده می‌کنند، شمرده شده است (عطار، ۱۳۷۳: ص ۲۴۷).

در مثنوی دایره معانی نمادین باز بسیار گسترده است. مولانا از باز و شهباز ۵۹ بار یاد کرده که از این میان فقط ۸ بار، باز معنای عادی دارد و سایر موارد طیف گسترده‌ای از معانی عارفانه را به خود اختصاص داده است.

از داستانهای مربوط به باز، داستان گرفتاری او در میان جغدان در مثنوی قابل توجه است. در این داستان، باز نمادی از انسان کامل و یا در تعبیر نهایی خود، پیامبران است که در عالم ماده و میان جغدان دنیاپرست و منکران پیامبری گرفتار شده است (۱۱۷۱-۱۱۳۲، ۲) و حکایت گرفتاری باز در خانه کمپیزن، نمادی از علم و دانایی است که در دست مقلدان و دنیاپرستان افتاده باشد (۳۲۴، ۲).

نمادهای باز در مثنوی به تفکیک عبارت است از:

قدرت معنوی (۱/۳۷۵، ۱/۲۸۷۵، ۱/۳۷۵۶، ۴/۸۵۰)، جان (۲/۲۰۷۷، ۴/۲۶۴۶، ۵/۲۲۷۶، ۵/۲۲۷۹)،

۶/۲۸۱۱، آزادی و عدم گرفتاری در بند تعلقات دنیای محسوس (۱/۲۲۹۵، ۴/۳۳۳۴)،
 قرب الهی (۱/۲۷۹۶، ۱/۳۷۹۰)، علم (۲/۳۲۴)، روح (۲/۲۱۰۵، ۲/۳۷۵۱، ۵/۸۳۹، ۵/۸۹۹، ۵/۱۵۲۷،
 ۵/۲۱۹۵، ۶/۱۱۳۴، ۶/۲۳۸۴، ۶/۳۰۰۱، ۶/۴۱۴۷)، انسان کامل یا پیامبر (۲/۱۱۳۲، ۲/۲۷۹۲، ۲/۳۷۵۵،
 ۴/۷۷۸، ۴/۱۶۹۷، ۵/۸۰۸، ۵/۱۱۵۴، ۵/۲۵۵۱، ۶/۱۲۶۰، ۶/۱۸۷۹، ۶/۳۳۹۱، ۶/۳۴۰۸، ۶/۴۱۳۶، ۶/۴۶۶۴)،
 عتاب الهی (۳/۴۳۳۹)، راز الهی و معرفت (۴/۲۶۲۶)، صفات عالی بشری (۵/۶۳۴)، سکر و
 مستی (۶/۶۳۶)، همت (۶/۸۴۴)، بلال حبشی، صحابی پیامبر (ص) (۶/۹۵۵)، طاعت الهی
 (۶/۱۱۴۰)، مومن (۶/۱۴۴۳)، دل (۶/۲۸۱۲، ۶/۲۸).

۲-۴ بط

در مثنوی گاه از این پرنده با نام بط و گاه با نام مرغابی یاد شده است. مولانا حالت
 درختان به شکوفه نشسته را در فصل بهار به طاووس و بط تشبیه کرده و یکی از
 تصاویر فوق‌العاده زیبای خود را رقم زده است؛ چنانکه گفته:

با زبان سبز و با دست دراز از ضمیر خاک می‌گویند راز
 همچون بطن سر فرو برده به آب گشته طاووسان و بوده چون غراب
 در زمستانشان اگر محبوس کرد آن غرایان را خدا طاووس کرد
 (۱/۲۰۲۰)

در مجموع، بسامد کاربرد بط در مثنوی ۱۷ بار است که به تفکیک در معانی نمادین
 زیر به کار رفته است:

درختان شکوفا شده در فصل بهار (۱/۲۰۲۰)، سالک (۱/۲۱۰۰، ۲/۱۳۶۰، ۲/۳۷۷۵)،
 حرص (۲/۳۵۴۳، ۵/۳۱، ۵/۳۹۳، ۵/۵۱۷)، انسان کامل (۲/۳۷۸۸، ۳/۳۲۸۷، ۳/۳۴۸۷، ۶/۱۲۶۰)،
 معنای عادی (۳/۴۳۴)، معشوق (۵/۳۲۳۱)، روح (۵/۳۲۹۴، ۶/۱۳۰۹، ۶/۴۰۶۲).

۳-۴ بلبل

بلبل و عندلیب را غالب شاعران، پرندۀ عشق نامیده‌اند. در فرهنگ نمادها این پرنده در
 ارتباط نزدیک با عشق و مرگ قلمداد شده است (شوالیه، ۱۳۷۸: ص ۱۰۳). بلبل بیش از
 هر پرندۀ دیگر در مثنوی با گل و زاغ همراه شده است. مولانا از این پرنده ۲۶ بار و در
 معانی نمادین زیر استفاده کرده است:

عاشق (۱/۷۶۶، ۱/۱۵۷۴، ۱/۱۸۰۵، ۲/۱۶۶۲، ۲/۳۶۳۳، ۵/۲۵۶۲، ۶/۷۰۰، ۶/۱۲۶۰، ۶/۱۶۶۸، ۶/۲۰۳۷، ۶/۲۶۳۹، ۶/۴۰۲۵)، معنای عادی (۱/۱۹۱۷، ۲/۲۱۱۶، ۶/۲۸)، شاکر خداوند (۱/۲۲۹۵، ۱/۳۲۹۲)، انسان کامل (۱/۲۹۱۱، ۲/۱۵۹۶، ۲/۸، ۲/۴۰، ۲/۳۷۶۴، ۳/۳۶۲، ۶/۴۲۲۷)، سالک (۶/۱۸۱۵).

۴-۴ پروانه

هرچند پروانه به معنای خاص خود پرنده نیست از آنجا که در ادبیات فارسی دارای ویژگیهای پرندگان قلمداد شده و بارها مورد نمادپردازی قرار گرفته است در بحث از پرندگان اشاره‌ای به معانی نمادین آن ناگزیر می‌نماید. در نمادپردازی پروانه، بارها به دو قطبی بودن آن برخورد می‌کنیم. اصولاً این پرنده دو معنای نمادین اصلی دارد. نخست نمادی از عاشق خالص و دیگر نمادی از فراموشی و نسیان است. پروانه ۸ بار در مثنوی به کار رفته است. در جایی، پروانه نماد حماقت شمرده شده است؛ چنانکه می‌گوید:

همچو پروانه شرر در نور دید / احمقانه در فتاد از جان پرید
(۳/۳۹۱۸)

در سه مورد، پروانه نماد انسان فراموشکار است که توبه می‌کند و توبه می‌شکند؛ آزار می‌بیند و به خود می‌آید، اما پس از مدتی کوتاه، درد و رنج خود را فراموش کرده، مجدداً به سوی گناه باز می‌گردد. در این حالت، پروانه نمادی از انسان اسیر در چنگ غرایز و طبیعت حیوانی خویش شمرده شده است. در دفتر چهارم مثنوی آمده است که:

از کمی عقل پروانه خسیس / یاد نارد آتش و سوز و خسیس
چونک پرش سوخت توبه می‌کند / آرز و نسیانش بر آتش می‌زند
(۴/۲۲۹۰)

در ابیات ۳/۲۸۷۹ و ۶/۳۴۵ نیز پروانه، توبه‌کننده توبه‌شکن شمرده شده و مولانا گفته است:

توبه می‌آرند هم پروانه وار / باز نسیان می‌کشدشان سوی کار
همچو پروانه ز دور آن نار را / نور دید و بست آن سو بار را
چون بیامد سوخت پرش را گریخت / باز چون طفلان فتاد و ملح ریخت

بار دیگر بر گمان و طمع سود خویش زد بر آتش آن شمع زود
بار دیگر سوخت هم واپس بجست باز کردش حرص دل ناسی و مست
آن زمان کز سوختن وا می‌جهد همچو هندو شمع را ده می‌دهد
کای رخت تابان چو ماه شب فروز وی به صحبت کاذب و مغرور سوز
باز از یادش رود توبه و انین کاوه‌ن الرحمن کید الکاذبین
(۶/۳۴۵)

همراهی با شمع، او را به نمادی از عاشق حقیقی در مثنوی بدل کرده است. در ابیات زیر می‌توان معنای نمادین عاشق را از پروانه آشکارا دریافت:

همچنین هر قوم چون پروانگان گرد شمع می‌پروانند اندر جهان
خویشتن بر آتشی برمی‌زنند گرد شمع خود طوافی می‌کنند
(۳۳۶/۵)

به هر حال، پروانه در هر سه معنای نمادین خود ۱۸ بار در مثنوی به شرح زیر به کار رفته است.

نماد حماقت (۳/۳۹۱۸)، نماد توبه‌کننده فراموشکار (۳/۲۸۷۹، ۴/۲۲۹، ۶/۳۴۵)، نماد عاشق پاکباز (۱/۸۰۵، ۱/۳۹۷۰، ۲/۲۸۶۳، ۲/۳۶۳۴، ۳/۳۸۱۳، ۳/۴۳۶۴، ۳/۴۵۵۵، ۳/۳۷۸۹، ۴/۳۷۹۹، ۵/۳۳۶، ۵/۳۴۱، ۵/۴۱۳، ۵/۴۳۹، ۶/۶۲۲).

۴-۵ جغد

جغد در مثنوی همواره دارای بار معنایی نمادین منفی شمرده شده است. طولانی‌ترین بخشی که مولانا در آن به صورت پیوسته از جغد سخن گفته است، ابیات ۱۱۳۲ تا ۱۱۷۱ دفتر دوم است. در نخستین قسمت این بخش، همان‌گونه که استاد زرین‌کوب اشاره کرده‌اند: «جغدنمادی از عالم ماده و تعلقات حسی است» (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: ص ۱۹۱). اما در ادامه این داستان، نمادی از انسانهای دنیاپرست و منکران نبوت پیامبران و مخالفان انسان کامل شمرده شده است که بشدت به ویرانه دنیا چسبیده‌اند و از ظلمت اندوه و نادانی خود، راهی به سوی نور و دانایی نمی‌یابند. مولانا می‌گوید:

ولوله افتاد در جغدان که‌ها باز آمد تا بگیرد جای ما
(۲/۱۱۳۹)

سپس، مجادله‌ها و بحثهای مغرضانه منکران نبوت را در گفتگوی تمثیلی و نمادین جغدان با بازان بازگو می‌کند. مولانا در ادامه همین ابیات از زبان باز، رازهای نبوت پیامبران را

را باز می‌گوید و بخشی از نظریه هستی‌شناسی خود را درباره علت آفرینش و دلایل ارزش یافتن آن بیان می‌کند. باز خطاب به جغدان می‌گوید:

شه برای من ز زندان یاد کرد صد هزاران بسته را آزاد کرد
یک دم با جغدها دمساز کرد از دم من جغدها را باز کرد
ای خنک جغدی که در پرواز من فهم کرد از نیک‌بختی راز من
در من آویزید تا بازان شوید گرچه جغدانید، شهبازان شوید
(۲/۱۱۳۰)

جغد همیشه در مثنوی در مقابل باز قرار دارد. از این‌رو، این دو پرنده نسبت به هم، هم‌پوشی دارند و معنای یکی، معنای دیگری را نیز روشن می‌کند. مولانا با توجه به اینکه در دنیای طبیعی، بازان و جغدان هر دو وجود دارند، معتقد است که در میان آدمیان، انسانهای کامل با انسانهای دنیاپرست و اسیر لذتهای زودگذر همراه هستند و هرکسی با توجه به لیاقت و شایستگی خود به یکی از این دو گروه گرایش پیدا می‌کند.

در جایی دیگر دشمنی جغدان و بازان را نمادی از دشمنی انسانهای ناآگاه با انسانهای کامل و پیامبران شمرده و گفته است:

کور مرغانیم و بس ناساختیم کان سلیمان را دمی نشناختیم
همچو جغدان دشمن بازان شدیم لاجرم وامانده ویران شدیم
می‌کنیم از غایت جهل و عمی قصد آزار عزیزان خدا
(۲/۳۷۵۵)

در دفتر سوم با اشاره به داستان دشمنی زاغ و بوم، که اصل آن در کلیله و دمنه آمده است (منشی، ۱۳۵۱: ص ۱۹۱)، جغدان و بومها را نمادهایی از انسانهای خودپرست و پست می‌شمرد که برای حفظ تسلط خود بر جهان هستی، حاضر می‌شوند انسانهای بی‌گناه و متعددی آزار ببینند، چنانکه می‌گوید:

این مثال را چو زاغ و بوم دان که از ایشان پست شد صد خانمان
(۳/۲۷۹۴)

همچنین مولانا با توجه به دو بیت زیر:

باز اگر باشد سپید و بی‌نظیر چونک صیدش موش باشد شد حقیر
ور بود جغدی و میل او به شاه او سر باز است منگر در کلاه
(۶/۱۳۴)

جغدان را نماد انسانهای عادی قلمداده کرده است که می‌توانند با همت خود، موجبات کمال معنوی خویش را فراهم سازند.

در دفتر ششم، بلال صحابی پیامبر، باز سلطان شمرده شده و منکران نبوت، که به آزار و شکنجه او می‌پرداختند به شکل جغدان ممثل شده‌اند (۶/۹۵۵).

در یک مورد هم جغد با توجه به طبیعت ویرانه‌نشینی‌اش در معنای عادی خود به کار رفته است و مولانا با بهره‌گیری از آن، قصد داشته تا مفاهیم عالی عرفانی خود را محسوس سازد و به افق فکر و فهم مخاطبان نزدیک سازد (۶/۴۲۰۹).

به هر حال، جغد ۱۴ بار در مثنوی در معانی نمادین زیر به کار رفته است:

دنیاپرستان، منکرات نبوت و حاسدان انسان کامل (۲/۱۱۳۵، ۲/۳۷۵۵، ۶/۹۵۵)، روح تعلق یافته به دنیای خاک (۲/۱۱۳۲، ۵/۱۱۱۶، ۶/۴۷۸۴)، انسانهای دنیاپرست و اسیر لذت‌های زودگذر (۲/۲۱۰۵، ۲/۳۶۳۴، ۵/۸۳۹، ۵/۱۱۵۴، ۶/۲۳۸۴)، انسانهای پست که برای حفظ قدرت خود حاضرند دنیایی را به جنگ و آشوب بکشند (۳/۲۷۹۴)، انسانهای عادی که قدرت دارند با همت خود، ماهیت وجود بی‌ارزششان را تبدیل کنند و ارزشمند شوند (۶/۱۳۴)، معنای عادی (۶/۴۲۰۹).

۴-۶ خروس

خروس یکی از پرندگان مهم اسطوره‌ای و مذهبی است. در باورهای عامیانه آمده است که

در شب معراج، پیامبر (ص) مرغی دید سپیدتر از عاج بر مثال خروس، پای او بر هفتم طبقه زمین بود و سر او بر هفتم آسمان. جبرئیل به پیامبر گفت: این خروس سپید است که هرگاه دو بال خویش باز کند و بانگ زند، جمله خروسهای زمین نیز بانگ کنند. به این دلیل، پیامبر وصیت کرد خروس سپید دوست من است و من دوست اویم (یا حقی، ۱۳۶۹: ص ۱۸۰).

در ادبیات زرتشتی، خروس در شمار پرندگان مقدس است و به فرشته بهمن اختصاص دارد. در سپیده دم با بانگ خویش دیو ظلمت را می‌راند و مردم را به برخاستن و عبادت و کشت و کار دعوت می‌کند. این پرنده با کمک سگ در برانداختن دشمنان از همکاران سروش به شمار می‌رود و علاوه بر این، وظیفه پیک سروش را نیز به عهده دارد و از طرف او در سپیده دم مژده سپری شدن تاریکی شب و برآمدن فروغ

روز را به همراه دارد در حالی که دیو «بوشاسپ» مردمان را به خواب دعوت می‌کند (همان: ص ۱۷۹).

در مثنوی روشن‌ترین و زیباترین نمادپردازی خروس را در داستان چهار مرغ خلیل (ع) و تفسیر آیه شریفه «خذاربعه من الطیر فصرهن الیک» (فرمود چهار پرنده بگیر و بکش و پاره پاره کن و همه را در هم بیامیز، سپس بر سر هر کوهی پاره‌ای از آنها را بگذار، آن‌گاه آنان را به خود بخوان. خواهی دید که شتابان به سوی تو می‌آیند.)» (بقره، ۲۶۰)، می‌توانیم شاهد باشیم.

به اعتقاد مولانا این چهار پرنده عبارتند از بط، خروس، طاووس و زاغ. مولانا این چهار پرنده را نمادهایی از صفات پست بشری دانسته است که باید کشته شوند تا جای خود را به صفات عالی انسانی بپردازند. وی می‌گوید:

چار مرغ معنوی راهزن کرده‌اند اندر دل خلقان وطن
سر ببر این چار مرغ زنده را سرمه‌ی کن خلق ناپاینده را
بطو طاووس است و زاغ است و خروس این مثال چار خلق اندر نفوس
بط حرص است و خروس آن شهوت است جاه چون طاووس و زاغ امنیت است
(۵/۳۱)

در جایی طلب را به خروس تشبیه کرده است. زیرا هر دو آدمی را به برخاستن از خواب یا غفلت و روی آوردن به تلاش و کوشش دعوت می‌کنند (۳/۱۴۴۴).

باور عامیانه «خروسی را که بی‌هنگام می‌خواند، باید سر برید»، دستمایه مضمون آفرینی ابیات دیگری را در اختیار مولانا قرار داده است:

اصل ما را حق پی بانگ نماز داد هدیه آدمی را در جهاز
گر به ناهنگام سهویمان رود در اذان آن مقتل ما می‌شود
(۳/۳۳۳۱)

در جایی دیگر می‌گوید:

دیو گوید بنگرید این خام را سر برید این مرغ بی‌هنگام را
(۵/۸۷۴)

در مجموع، آنچه بیش از همه در نمادپردازی خروس در مثنوی جلوه یافته، انتساب دو مفهوم به اوست: نخست، شهوت که شرح آن گذشت و دیگر، ارتباط وی با خروس آسمان که در این تعبیر، خروس نمادی از اولیای حق واقع شده است؛ چنانکه می‌گوید: ما خروسان چون مؤذن راستگوی هم رقیب آفتاب و وقت جوی

پاسبان آفتابیم از درون گر کنی بالای ما تشتی نگون
پاسبان آفتابند اولیا در بشر واقف ز اسرار خدا
(۳/۳۳۳۱)

به هر حال، خروس ۷ بار در مثنوی در معانی نمادین زیر به کار رفته است:
مشبه به طلب (۳/۱۴۴۴)، اولیای حق (۳/۳۳۳۱، ۵/۱۹۷۱)، مظهر زیبایی (۳/۴۰۹۳)، شهوت
(۵/۳۱)، انسانهای شهوت پرست (۵/۹۴۰، ۶/۱۷۸۰).

۷-۴ خفاش

خفاش یکی از مهمترین پرندگان شب و از پرندگان منفور مولاناست. دکتر زرین کوب خفاش را نماد انسانهایی شمرده است که «به سبب گرفتاری در بحثهای بی حاصل علم رسمی از ادراک علم حقیقی و احوال عشق و حقایق اسرار آن محجوب هستند» (زرین کوب، ۱۳۵۱: ص ۵۲۴).

این پرنده در مثنوی غالباً در تقابل با آفتاب و گاه در تقابل با باز واقع شده است. روشن ترین معنای نمادین خفاش به دلیل نور گریزی و ظلمت دوستی آن شکل گرفته است. بر این اساس، خفاش بارها نماد حاسدان پیامبران و انسانهای کامل واقع شده است. ابیات زیر شاهد این مدعاست.

نیست خفاشک عدو آفتاب او عدو خویش آمد در حجاب
تابش خورشید او را می کشد رنج او خورشید هرگز کی کشد
(۲/۷۹۳)

و در جایی دیگر به روشنی می گوید:

از همه محرومتر خفاش بود که عدو آفتاب فاش بود
نه تواند در مصافش زخم خورد نه به نفرین تاندش مهجور کرد
آفتابی که بگرداند قفاش از برای غصه و قهر خفاش
غایت لطف و کمال او بود گر نه خفاشش کجا مانع شود
(۳/۳۶۲۱)

در جایی خفاش مشبه به حواس ظاهری که در بند دنیای مادی است و راهی به سوی جهان نور ندارد، شمرده شده است (۲/۴۷). گاه خفاش نماد انسانهای ناتوان از ادراک حقایق به حساب آمده (۲/۱۹۷۵) و بارها به عنوان نماد انسانهای گرفتار در علم

رسمی (۳/۱۰۶۰، ۴/۸۵۰) در نظر گرفته شده است. این معنای نمادین خفاش چنانکه گذشت، مورد تأکید استاد زنده یاد دکتر زرین کوب نیز واقع شده است. در یک مورد نیز مولانا هوش و خردمندی دنیاپرستان و منکران انسانهای کامل و پیامبران را به خفاش تشبیه کرده و گفته است جنبش و خردمندی دنیاپرستان نیز از خورشید است؛ هرچند خود ندانند:

لیک اغلب هوشها در افتکار همچو خفاشند ظلمت دوست دار
در شب ار خفاش کرمی می خورد کرم را خورشید جان می پرورد
در شب ار خفاش از کرمی است مست کرم از خورشید جنبنده شده است
(۶/۳۳۹۱)

در مجموع، خفاش ۲۱ بار در معانی نمادین زیر در مثنوی به کار رفته است: حاسدان پیامبران و انسانهای کامل (۱/۳۶۵۳، ۲/۷۹۳، ۲/۲۰۸۳، ۲/۳۲۵۹، ۲/۳۶۲۰، ۴/۱۲۰۲، ۵/۳۹۱۰، ۶/۱۸۱، ۶/۲۰۸۳)، مشبه به حواس ظاهری و دنیا جوی آدمی (۲/۴۷)، انسانهای دنیاپرست و اسیر لذت‌های زودگذر (۲/۲۱۰۵)، انسانهای گرفتار در علم رسمی و بی‌خبر از حقایق (۲/۱۹۷۵، ۲/۳۷۵۵، ۴/۸۵۰، ۴/۲۱۸۲، ۶/۶۸۱، ۶/۳۴۰۸، ۶/۳۴۳۰)، علم رسمی (۳/۱۰۶۰)، مشبه به زیبایی و نورانیت مادی در تقابل با زیبایی و نورانیت معنوی (۶/۱۰۷)، هوش و خردمندی دنیاپرستان (۶/۳۳۹۱).

۴-۸ زاغ

در مثنوی زاغ با توجه به ویژگیهای طبیعی خود، غالباً در معانی منفی به کار رفته است. رنگ سیاه، زشتی، جناس آن با اصطلاح قرآنی «مازاغ»، تناسب آن با زمستان، بهمن، صدای ناخوش، دفن هم نوع خود در برابر چشمان قایل و در شمار یکی از پرندگان حضرت ابراهیم (ع) شمرده شدن او، دستمایه‌های گوناگونی در اختیار مولانا قرار داده است تا این پرنده را در معانی نمادین گوناگون مورد استفاده قرار دهد. جزوی مصلحت بین و حاسد و منکر انسانهای کامل شمرده است (۱/۱۲۰۵).

براساس بیت زیر:

چونک زاعغان خیمه بر بهمن زدند بلبان پنهان شدند و تن زدند
(۲/۴۰)

زاغ مظهر انسانهای نالایق و مدعیانی شمرده شده است که به قدرت رسیده‌اند.

مولانا تنها در داستان مرغان حضرت سلیمان، چهره‌ای مثبت از زاغ ارائه داده و معتقد است که:

زاغ ایشان گر به صورت زاغ بود باز همت آمد و ما زاغ بود
(۲/۳۷۶۱)

در واقع در این داستان آنچه مورد توجه مولانا قرار داشته، این است که انسانهای ناقص و عادی نیز تحت تأثیر تربیت انسان کامل، قدرت آن را دارند که کمال پذیرند و صاحب همت شوند.

در داستان هابیل و قابیل، آن‌گاه که زاغ همجنس مرده خود را دفن می‌کند، مولانا یکی از زیباترین تصویرهای خود را ارائه می‌کند و به تأویل و تفسیر معانی نمادین زاغ می‌پردازد. وی می‌گوید:

گفت قابیل آه شه بر عقل من که بود زاغی زمن افزون به فن
عقل کل را گفت ما زاغ البصر عقل جزوی می‌کند هر سو نظر
عقل ما زاغ است نور خاصگان عقل زاغ استاد گور مردگان
جان که او دنباله مرغان پرد زاغ او را سوی گورستان برد
هین مدو اندر پی نفس چو زاغ کو به گورستان برد نه سوی باغ
(۴/۱۳۰۷)

در داستان مرغان حضرت ابراهیم، مولانا به روشنی زاغ را نماد آرزوهای دست‌نیافتنی و طالبان عمر جاوید به شمار آورده (۵/۳۱) و سپس گفته است که زاغ با این آرزوی خود قصد دارد تا هرچه بیشتر از مردار دنیا بهره‌مند شود و خود را غرق در پلیدیهای آن سازد (۵/۷۶۵). وی در داستان زاغ و لک‌لک بیان می‌کند برای همراهی دو موجود کاملاً متفاوت، قدر مشترکی لازم است؛ چنانکه لک‌لک با زاغ به دلیل اینکه هر دو لنگ بودند، همراه شده بود (۲/۲۱۰۲).

در ابیات زیر مولانا آشکارا زاغان را معادل‌گبران و بازان را معادل مؤمنان شمرده است و با توجه به اینکه هر دو قدرت پرواز دارند، اما هر یک به شیوه‌ای از آن بهره می‌گیرد و به جانبی که با سرشت وی تناسب دارد، پرواز می‌کند، اندیشه جبر را به شکل بال ممثل ساخته، بیان می‌کند که همین اندیشه و جهان‌بینی، مؤمنان را به مقام قرب الهی می‌کشاند و در مقابل، گبران و غیرمؤمنان را به غرق شدن در گورستان مادیات رهنمون می‌شود:

همچو آب نیل دان این جبر را آب مؤمن را و خون مر گبر را
بال بازان را سوی سلطان برد بال زاغان را به گورستان برد
(۶/۱۴۴۳)

مولانا ۲۳ بار از زاغ برای بنیان نهادن گوشه‌هایی از نمادپردازی خود استفاده کرده است. معانی نمادین زاغ فهرست‌وار به این قرار است:
مشبه به نوحه‌گران (۱/۱۸۹۶)، زشت سیرتان دنیاپرست (۱/۱۲۰۵، ۱/۲۲۳۶، ۱/۳۹۶۱، ۴/۷۷۸، ۶/۱۴۴۳، ۶/۱۸۷۹، ۶/۲۳۸۴)، مدعیان حقیقت، دانایی و عرفان (۲/۴۰، ۲/۱۷۰۸)، معنای عادی (۲/۲۱۰۲)، پرورش یافته انسان کامل (۲/۳۷۵۵)، مظهر شومی (۳/۳۹۵)، نفس و نفس‌پرستان (۴/۱۳۰۳، ۴/۲۶۳۹، ۵/۸۰۸، ۵/۸۳۹، ۵/۸۹۹، ۵/۱۷۴۶، ۶/۴۰۸۷، ۶/۴۲۲۷)، آرزوهای دست نیافتنی (۵/۷۶۵، ۵/۳۱).

۵. نتیجه

براساس آنچه گذشت، مهمترین معنای نمادین پرنده در مثنوی مولانا روح یا جان انسان است و پرواز پرنده به صورت ضمنی مفهوم آزاد شدن روح را از اسارت جسم و دنیای خاکی برای وی تداعی می‌کند. نماد پرندگان در مثنوی از یک‌سو در فرهنگ قرآنی و اندیشه‌های عرفانی ریشه دارد و از سوی دیگر، هر یک از معانی نمادین با توجه به ویژگیهای طبیعی پرندگان مورد نظر شکل گرفته‌اند. در مجموع داستان پرندگان در تأویل نهایی خود نمادی از سرگذشت روح در قفس تن و دنیای مادی را بازگو می‌کند.

یادداشتها

۱. یادآوری: تمامی ابیاتی که از مثنوی مولوی به عنوان شاهد مثال ذکر شده و با عدد داخل پرانتز نشان داده شده از متن مصحح سروش است. عدد سمت چپ، بیانگر دفتر و عدد سمت راست، مبین شماره بیت است.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. نهج البلاغه؛ ترجمه محمد دشتی، قم: مؤسسه انتشارات مشهور، ۱۳۷۹.
۳. افلاطون؛ پنج رساله افلاطون؛ ترجمه محمود صناعی، تهران: مرکز انتشارات علمی و

فرهنگی، ۱۳۶۲.

۴. پورجوادی، نصرالله؛ *مساله تعريف الفاظ رمزی در شعر عاشقانه فارسی*؛ مجله معارف، دوره هشتم، شماره ۳، آذر - اسفند، ۱۳۷۰.

۵. پورداوود، ابراهیم؛ *یشت‌ها*؛ جلد ۲، بهرام یشت، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۶.

۶. پورنامداریان، تقی؛ *داستان پیامبران در کلیات شمس*؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۴؛ الف.

۷. _____؛ *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴، ب.

۸. تبریزی، محمدحسین؛ *برهان قاطع*؛ به اهتمام دکتر محمد معین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

۹. چدویک، چالز؛ *سمبولیسم*؛ ترجمه مهدی سبحانی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۱۰. خرمشاهی، بهاء‌الدین؛ *ترجمه قرآن کریم*؛ تهران: انتشارات نیلوفر و جامی، ۱۳۷۴.

۱۱. خواجه ایوب؛ *اسرارالغیوب*؛ تصحیح محمد جواد شریعت، ۲ جلد، تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.

۱۲. خوارزمی، کمال‌الدین حسین بن حسن؛ *جواهرالاسرار*؛ تصحیح محمدجواد شریعت، اصفهان: مؤسسه انتشارات مشعل، بی‌تا.

۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *سرنی*؛ ۲ جلد، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۵۱.

۱۴. سبزواری، حاج ملا هادی؛ *شرح مثنوی*؛ به کوشش مصطفی بروجردی، ۳ جلد، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.

۱۵. ستاری، جلال؛ *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.

۱۶. سهروردی، شهاب‌الدین؛ *مجموعه آثار شیخ اشراق*؛ تصحیح سید حسین نصر، جلد سوم، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲.

۱۷. شایگان، داریوش، هانری کربن؛ *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*؛ ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۱.

۱۸. شریعتمداری، جعفر؛ *شرح و تفسیر لغات قرآن*؛ ۳ جلد، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۵.

۱۹. شوالیه، ژان، گربران، آلن؛ *فرهنگ نمادها*؛ ترجمه سودابه فضایی، تهران: انتشارات جی‌جون، ۱۳۷۸.

۲۰. طباطبایی، سید محمدحسین؛ *تفسیرالمیزان*؛ جلد ۱۳، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی، ۱۳۶۳.

۲۱. عطار، فریدالدین؛ *منطق الطیر*؛ تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
۲۲. _____؛ *منطق الطیر*؛ تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۲۳. غزالی، امام محمد؛ *کیمیای سعادت*؛ به کوشش حسین خدیو جم، ۲ جلد، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۲۴. قزوینی، زکریا؛ *عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات*؛ تصحیح نصرالله سبوحی، تهران: بی‌نا.
۲۵. کویاجی، کووورجی؛ *آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان*؛ ترجمه جلیل دوستخواه، تهران: مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها، ۱۳۸۰.
۲۶. مسکوب، شاهرخ؛ *سوغ سیاوش*؛ چاپ پنجم، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۷.
۲۷. منشی، نصرالله؛ *کلیله و دمنه*؛ تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح عبدالکریم سروش، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
۲۹. یاحقی، محمدجعفر؛ *فرهنگ اساطیر*؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی و سروش، ۱۳۶۹.
۳۰. یونگ، کارل گوستاو؛ *انسان و سمبول‌هایش*؛ ترجمه دکتر محمود سلطانی، تهران: انتشارات جامی، ۱۳۷۷.



کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو

دکتر محمد رضا عمران پور
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

برجسته‌سازی از طریق ساخت و کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی یکی از تمهیدات تبدیل زبان روزمره به زبان ادبی در اشعار شاملو است. بسامد گونه‌های مختلف، ساختهای گوناگون و نقشی که گروه‌های قیدی در ایجاد موسیقی و صور خیال و توصیف و فضا سازی در اشعار شاملو دارد، حاکی از این است که او به این مقولهٔ زبانی توجه خاصی داشته و از آن به عنوان یکی از عوامل برجسته‌سازی و آفرینش زیبایی در اشعار خود بهره برده است.

شاملو از دو جنبهٔ صوری و محتوایی گروه‌های قیدی در برجسته‌سازی اشعارش بهره برده است. ساختهای چندباره و پیوستهٔ گروه‌های قیدی که از «هسته + پیرو توضیحی» تشکیل شده است و شیوهٔ جایگزین کردن آنها در محور همنشینی زبان و استفاده از آنها در ایجاد گونه‌های مختلف موسیقی، مهمترین کارکرد جنبه‌های صوری و ساخت تصاویر و صورتهای خیالی ابتکاری از قبیل تشخیص، آشنایی‌زدایی در تشخیصهای مبتذل و عادی‌شده، تعلیل در تشخیص، تشبیه، نماد سازی و متناقض‌نمایی و غیره کارکرد جنبهٔ محتوایی گروه‌های قیدی در برجسته‌سازی اشعار شاملو به شمار می‌آید.

کلید واژه: شاملو، گروه‌های قیدی، برجسته‌سازی، زبان ادبی

تاریخ دریافت: ۸۶/۵/۱۳

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۱/۲۱

مقدمه

توجه خاص شاملو به زبان و به کارگیری امکانات گونه‌گون آن، شعرش را چنان سرشار از گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کرده که توانسته است وزن را، که تا زمان وی از ارکان استوار شعر فارسی و مهمترین عامل برجسته‌سازی به شمار می‌آمد، نادیده بگیرد و جای خالی آن را از طریق انواع «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» های دیگر زبانی پر کند که عامل آشنایی‌زدایی در شعرش شده است. شاملو شعر را به منزله حادثه‌ای می‌داند که زمان و مکان از عوامل پدیدآورنده آن و زبان، ابزار پیدایی و بروز آن است. بر همین مبنا وی بر این باور است که شاعر باید از همه امکانات و ظرفیتهای زبان آگاه باشد. او به دلیل عشق و علاقه‌ای که به زبان فارسی دارد در راستای آشنایی‌زدایی از زبان ارجاعی و آفرینش زبان شاعرانه، پیوسته در جستجوی عوامل و عناصری از درون خود زبان بوده است. آگاهی او نسبت به توان بالقوه سازه‌های زبان از تکیه‌های کهن تا واژه‌های امروزی موجب این شده است که بدون فاصله گرفتن از شعر مفهومگرا و تعهد هنری، انرژی نهفته در ورای پرده ظاهری الفاظ را در تقویت ادبی شدن کلام خود به کار گیرد.

به کار گرفتن ظرفیتهای گوناگون قید و گروه‌های قیدی یکی از تمهیدات زبانی اوست که این مقاله به بررسی و تحلیل آن می‌پردازد.

کارکرد قید در شعر

«قید کلمه‌ای است که مضمون جمله یا فعل یا صفت یا گروه قیدی و یا هرکلمه دیگری بجز اسم و جانشین اسم را مقید کند و چیزی به معنی آن بیفزاید» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ص ۴۵۹).

مفهومی که قید به هسته خود می‌افزاید، سبب محدود شدن دامنه معنایی هسته و معرفی دقیقتر آن می‌شود. بنابر این قید در زبان ارتباطی در القای دقیق مفاهیم نقش مهمی دارد و مفهوم هسته را از نظر دقت در زمان، مکان، کمیت، کیفیت و غیره برای مخاطب روشن می‌سازد، اما در شعر که زبان نقش عاطفی دارد و آفرینش زیبایی جانشین زبان ارجاعی و اخبار می‌شود، نقش قید برای دقیق و محدود کردن معنا سودمند نیست؛ زیرا در شعر ابهام و ایهام و چند معنایی جایگزین روشنی و صراحت و تک معنایی می‌شود. به همین لحاظ برای قرار دادن مخاطب در گستره وسیعی از معنا به جز موارد ضروری، یا نباید از قید استفاده کرد یا باید آن را برای اهداف دیگری غیر از

محدود شدن واقعی معنا به کار برد؛ برای نمونه می‌توان گفت نقش قید زمان و مکان در زبان ارتباطی، مقید کردن فعل به زمان و مکان محدود است، اما کارکرد دیگری هم در شعر دارد؛ مانند قید زمان در بیت زیر که به عنوان ظرف خوشی‌ها در گذشته مطرح شده و اکنون شاعر با ذکر آن به بیان حسرت و اندوه از دست دادن «آن روزگار» پرداخته است:

روزگاری نوبه‌ساری داشتم در بهاری روزگاری داشتم
انتظارش گرچه طاقت‌سوز بود شاد بودم کانتظاری داشتم
(علوی مقدم، ۱۳۷۹، ص ۳۲)

و قید «یک نفس» در بیت زیر که به منظور نشان دادن اشتیاق و آرزوی گوینده ذکر شده است:

ببند یک نفس ای آسمان دریچه صبح بر آفتاب که امشب خوش است با قمرم
(سعدی، ۱۳۷۷، ص ۵۸۵)

یا قید مکان «ز ابر» و «سوی یم» در بیت زیر، که ابتدا و انتهای مکان را باز می‌نماید تا از طریق گستردگی تقریباً نامحدود مکان، عظمت کار انجام شده را نشان دهد:

ز ابر افکند قطره‌ای سوی یم ز صلب آورد نطفه‌ای در شکم
(سعدی، ۱۳۷۷، ص ۱۸۸)

۷۹



علاوه بر این بر خلاف دیگر سازه‌های جمله، که در محور همنشینی زبان از جایگاه مشخصی برخوردار است، قید جایگاه چندان دقیق و مشخصی ندارد. معمولاً نهاد در آغاز جمله، فعل در پایان آن، مفعول پس از نهاد و مسند پیش از فعل قرار می‌گیرد، اما قید بنابر اقتضای حال و مقام در هر نقطه‌ای از محور همنشینی می‌تواند در کنار گروه‌های دیگر قرار گیرد. اگر تمهیداتی را نیز که شاعران از نظر بلاغی در همنشین کردن و جا به جایی واژه‌ها در ساختار جملات به کار می‌گیرند در نظر بگیریم، می‌توان گفت گروه‌های قیدی آزادترین سازه‌ها از نظر جایگزینی در محور همنشینی زبان است و شاعر از این طریق می‌تواند به آشنایی‌زدایی در زبان دست بزند.

گروه قیدی «پشت قوطی سیگار» در شعر زیر، که به فعل «نوشت» وابسته است اما قبل از فعل «استاد» در کنار گروه قیدی «در کوچه» آمده و موجب آشنایی‌زدایی در چیدمان سازه‌ها و آفرینش زیبایی در محور همنشینی زبان شده، ناشی از همین ویژگی گروه‌های قیدی است:

در کوچه

پشت قوطی سیگار

شاعری

استاد و بالبداهه نوشت این حماسه را ... (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۲۷)^۱

از نظر تعداد سازه‌های نحوی نیز در ساخت واحدهای کلام، محدودیت وجود دارد در حالی که در یک گزاره شعری ممکن است چندین قید از انواع مختلف آن وجود داشته باشد. به جز اینها، ساختهای گونه‌گونی که در پدید آوردن گروه‌های قیدی می‌تواند به کار گرفته شود از ویژگیهای قابل توجه قید و گروه‌های قیدی است که سبب روی آوردن شاعر به این مقوله در آفرینش زبان شاعرانه می‌شود.

با توجه به موارد یاد شده و این نکته که در شعر «هر عنصر زبانی به یکی از صورتهای بلاغی زبان شاعرانه تبدیل می‌شود» (تادیه، ۱۳۷۸: ص ۴۹)، قید در اشعار شاملو، نقشی فراتر از آنچه در زبان ارجاعی دارد بر عهده می‌گیرد و علاوه بر کارکرد معنایی، جنبه‌های صوری آن نیز در برجسته‌سازی و آفرینش زیبایی به کار گرفته می‌شود. اهمیت قید و گروه‌های قیدی و نقش برجسته آن در اشعار شاملو تا بدان حد است که گاه ساختار شعر، چیزی جز تعداد زیادی گروه قیدی پیوسته نیست؛ مانند شعر «از عموهایت» که از ۳۱ گروه‌قیدی و یک گروه فعلی کوتاه به شکل زیر تشکیل شده است: نه به خاطر ... / به خاطر ... / به خاطر ... / به یاد آر (هوای تازه: ص ۲۳۲)

در این شعر، که بر اساس تقابل دو نوع گروه قیدی منفی و مثبت بنا شده، گروه قیدی «نه به خاطر...»، شش بار و گروه قیدی «به خاطر ...» ۲۵ بار تکرار شده است و یا شعر «در رزم زندگی» که ۳۰ سطر از کل ۳۳ سطر آن را دو نوع گروه قیدی تشکیل داده است، شاعر ابتدا ۲۴ گروه قیدی ذکر می‌کند که همه با لفظ «در...» شروع شده و بیانگر ظرف مکان و زمان است. سپس ۶ گروه قیدی دیگر می‌آورد که با لفظ «هرجا...» شروع می‌شود و بر شمول و فراگیری دلالت، و در انتها با گزاره کوتاهی شعر را به صورت زیر ختم می‌کند:

در زیر تاق عرش بر سفره زمین

در ...

هرجا که گشته است نهان ترس و حرص و رقص

هرجا که ...

بیرون کش از نیام

از زور و ناتوانی خود هر دو ساخته

تیغی دو دم (هوای تازه: ص ۱۵۰)

ساختهای گونه‌گون قید و گروه‌های قیدی و نقشی که آنها در ایجاد موسیقی و توصیف و فضاسازی و صور خیال دارد، بخشی از کارکرد هنری قید در اشعار شاملو است که از دو جنبهٔ صوری و محتوایی قابل بررسی است:

۱. کارکرد هنری قید از جهت صوری

۱-۱ برجسته‌سازی از طریق ساختار گروه‌های قیدی

از برجسته‌ترین ویژگیهای قید که در اولین برخورد با اشعار شاملو، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، ساختار گروه‌های قیدی است که بسیار گونه‌گون و از عوامل مهم برجسته‌سازی در شعر او شده است. پیروان نظریهٔ صورتگرایی بر این باور بودند که «اشعار شاعران بر اساس کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شود و نوآوری آنها را در زبانی که به کار می‌گیرند می‌توان پیدا کرد نه در تصاویر آنها» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۸). از این دیدگاه در شعر شاملو، ساختهای ابتکاری وجود دارد که نمونه‌های آن در شعر معاصر کمتر به چشم می‌خورد. بخشی از این گونه ساختها مخصوص «گروه‌های قیدی وابسته‌دار» است. منظور از گروه‌های قیدی وابسته‌دار، گروه‌های قیدی است که ساختار آنها به شکل «هسته + وابسته» است. آنچه در بین گروه‌های قیدی وابسته‌دار از بقیه شاخصتر می‌نماید و در مقولهٔ برجسته‌سازی قرار می‌گیرد، کاربرد پیوستهٔ گروه‌هایی است که وابستهٔ آنها جملهٔ پیرو توضیحی است؛ مانند سه گروه قیدی در شعر زیر که همچون سه رکن، اساس شکل‌گیری شعر شده است:

نخستین که در جهان دیدم / از شادی غریو برکشیدم /...

آن‌گاه که در جهان زیستم / از شگفتی بر خود تپیدم /...

اکنون که سراچهٔ اعجاز را پس پشت می‌گذارم / به جز آه حسرتی با من نیست /...

(حدیث بی‌قراری ماهان: ص ۱۰۴۹)

زیبایی غالب گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، علاوه بر برجسته‌سازی زبان در این است که وابستهٔ هرگروه قیدی، خود بیانگر تصویری است که در دل تصاویر بزرگتر ایجاد شده است؛ مانند

گل‌کو می‌آید، می‌دانم

با همه خیرگی باد

که می‌اندازد

پنجه در د/مانش (هوای تازه: ص ۱۱۱)

دو سطر اول شعر، تصویر مستقلی است که در آن باد، همچون مزاحمی در مقابل گل کو لجاجت و ستیز می‌کند. شاعر با تصویر دیگری که در قالب یک جمله پیرو توضیحی آورده به بیان نوع و چگونگی لجاجت و ستیز و مزاحمت باد پرداخته و بر غرابت آن افزوده است. شاعر همین تلاش ذهنی را در ساختار گروه قیدی در شعر زیر به خرج داده است:

شب که جوی نقره مهتاب

بیکران دشت را دریاچه می‌سازد

من شرع زورق اندیشه‌ام را می‌کشایم در مسیر باد (هوای تازه: ص ۱۷۷)

از پربسامدترین گروه‌های قیدی وابسته‌دار «هسته + پیرو توضیحی» در اشعار شاملو، ساختار پنج الگوی زیر از نظر برجسته‌سازی، بیشتر جلب توجه می‌کند:

۱. «هنگام + ی (تعریف) + که (پیوندساز) + پیرو توضیحی (کنش فرعی مقارن با کنش اصلی)»

هنری برگسون^۲ معتقد است افراد برای اینکه گفته‌های خود را به زمان مقید کنند از دو نوع زمان استفاده می‌کنند: یکی زمان تقویمی است که زمان دقیق گفته‌ها را مشخص می‌کند. دیگری زمان خاطراتی است و آن شامل زمانهایی در زندگی است که برای افراد اهمیت و معنا دارد و انسانها در موارد بسیاری، آن را معیاری قرار می‌دهند برای گفته‌ها و اعمال دیگرشان. (چایلدز، ۱۳۸۳: ص ۷۰). زمان تقویمی مانند «روز پنجشنبه، ساعت هفت صبح» در جمله «روز پنجشنبه، ساعت هفت صبح حرکت می‌کنم» و زمان خاطراتی مانند «هنگامی که دانشجو بودم» در عبارت زیر که گوینده از آن به عنوان نشانه زمانی ازدواج خود بهره برده، می‌گوید: «هنگامی که دانشجو بودم ازدواج کردم».

زمان خاطراتی در زبان ارتباطی و روزمره کاربرد بیشتری دارد اما شاملو از ساختار آن به عنوان یک ساختار برجسته‌ساز در زبان ادبی استفاده کرده است. او برای اینکه کنشهای مطرح شده در تصاویر اشعارش را به قید زمان مقید کند به جای استفاده از قید زمان مشخص از کنش دیگری که مقارن با کنش اصلی انجام شده، بهره برده است و با استفاده از این الگوی «گروه قیدی زمان» ساخته است؛ مانند

- درینا دره سرسبز و گردوی پیر

و سرود سرخوش رود

به هنگامی که ده

در دو جانب آب خنیاگر

به خواب شبانه فرو می‌شد (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۱۴)

- و به هنگامی که مرغان مهاجر

در دریاچه ماهتاب

پارو می‌کشند

خوشا رها کردن و رفتن (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۴۵)

و نمونه‌های زیر:

- به هنگامی که رشته دار من از هم گسست / ... (آیدا در آینه: ص ۴۷۸)
- در آن هنگام [که زمین را دیگر] به رهایی من امیدی نبود / ... (آیدا در آینه: ص ۴۷۸)
- هنگامی که هر برهوت [بستانی شد و باغی / ... (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۷۲)
- هنگامی که به بدرقه لاشه ناتوانی می‌آید / ... (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۷۵)
- هنگامی که به کیمیای عشق [احساس نیاز] می‌افتد / ... (ققنوس درباران: ص ۶۰۶)
- به هنگامی که [تو را / از بودن و ماندن] گریز نیست / ... (ققنوس درباران: ص ۶۲۳)
- به هنگامی که سکوت [تنها] نشانه قبول است و رضایت / ... (ققنوس درباران: ص ۶۲۸)
- به هنگامی که [اینان همه] نیستند (ققنوس درباران: ص ۶۳۱)
- به هنگامی که بر جنازه خویش می‌گریستم (ققنوس درباران: ص ۶۳۹)
- هنگامی که / ... (آیدا در آینه: ص ۴۹۴، ۴۹۶؛ آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۱۰؛ ققنوس در باران: ص ۶۲۲ و ۶۲۵ و ۶۳۴؛ مرثیه‌های خاک: ص ۶۴۷ و ۶۵۱؛ ابراهیم در آتش: ص ۷۳۴، ۷۳۵؛ دشنه در دیس: ص ۷۶۸؛ حدیث بی‌قراری ماهان: ص ۱۰۳۱)

۲. «بی + آن + که (پیوندساز) + پیرو توضیحی»

گونه دیگری از گروه‌های قیدی متشکل از هسته و وابسته توضیحی که در شعر شاملو بسامد زیادی دارد، مطابق با الگوی شماره دوم با هسته «آن» ساخته شده است. در این ساخت، «آن و پیرو وابسته آن» گروه متممی است که با نقش‌نمای پیش از آن «گروه قیدی» به شمار می‌رود:

- پای آبله

در چمن‌زاران آفتاب

فرود آمدم

بی آن که از شب ناآشتی

داغ سیاهی بر جگر نهاده باشم (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۴۳)

و نمونه‌های زیر:

- بی آنکه به ما در نگرد/ با ما چنین گفت/ تنها یکی / .. (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۵۳)
- بی آنکه از شب ناآشتی [داغ سیاهی بر جگر نهاده باشم (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۴۳)
- بی آنکه با نخستین قدم‌های ناآزموده نوپایی خویش به راهی دور رفته باشم (آیدا درآینه: ص ۴۵۱)
- بی آنکه [ککی حتی] گزیده باشدشان (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۲۱)
- بی آنکه از تمامی صداها [یک صدا] آشنای تو باشد (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۳۶)
- بی آنکه دیده بیند [در باغ / احساس می توان کرد / ... (شکفتن درمه: ص ۷۰۱)

۳. بی + که (پیوندساز) + پیرو توضیحی

الگوی شماره ۳ را می‌توان زیر مجموعه الگوی شماره ۲ به شمار آورد. ساختار این قسم از گروه‌های قیدی که آشنایی زدایی در آن بسیار بارز و برجسته است به نظر می‌رسد همان ساختاری است که با هسته «آن» پدید آمده ولی هسته اصلی حذف شده و پیرو توضیحی خود در جایگاه هسته قرار گرفته است؛ مانند «بی که یک دم به خیالش گذرد» در شعر زیر:

بی که یک دم به خیالش گذرد

که فرود آید شب را

گوی

همه رؤیای تبی بود (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۳۵)

و نمونه‌های دیگری مانند

- بی که از خیمه رازش به در آید / وه که می‌خواند [جنگل] چه به شور (باغ آینه: ص ۳۲۶)

- بی که فریادی ازین قلب صبور/ بچکد در شب من / ... (هوای تازه: ص ۱۱۳)

- بی که به پاسخ آوایی بر آرد / ... (شکفتن درمه: ص ۶۹۸)

۴. «این گونه، آن گونه، چنین، این چنین، ...» + که (پیوندساز) + پیرو توضیحی.

در ساختار این دسته از گروه‌های قیدی که غالباً برای ساخت تشبیه از آنها استفاده شده است پیرو توضیحی حکم مشبه به دارد، که چند نمونه آن به قرار زیر است:

«آن گونه که...»:

هم بدان گونه که باد/ در حرکت شاخساران و برگها/ از رنگهای تو/ سایه‌ی بی‌شان باید (ققنوس

در باران: ص ۶۳۲)

«چنانکه ...»:

در غریو سنگین ماشینها و اختلاط اذان و جاز / آواز قمری کوچکی را شنیدم
چنانکه از پس پرده‌ای آمیزه‌ای ابر و دود / تابش تک ستاره‌ای (شکفتن درمه: ص ۶۹۹)

«چنین که ...»:

انکار عشق را

چنین که به سرسختی پا سفت کرده‌ای / دشنه‌ای مگر / به آستین اندر / نهان کرده
باشی (ابراهیم در آتش: ص ۷۵۱)

۵. قید برتر + متمم: «قید برتر + از + آن + که (پیموند ساز) + پیرو توضیحی»

اگر گروه قیدی به صورت «قید برتر» یا در مفهوم «قید برتر» در جمله ظاهر شود به متممی نیاز دارد که با نقش‌نمای «از»، بعد یا قبل از آن می‌آید. شاملو به منظور برجسته‌سازی در ساختار این گونه گروه‌های قیدی، غالباً از اسم یا ضمیر مبهم «آن» به عنوان متمم قید برتر بهره برده و سپس با یک جمله پیرو توضیحی از آن رفع ابهام کرده است؛ مانند

- هر چند

سپیده

تو را

از آن پیشتر دمید

که خروسان

بانگ سحر کنند (شکفتن درمه: ص ۷۰۵)

- دریغا شیرآهنکوه مرد / که تو بودی

و کوهوار / پیش از آنکه با خاک افتی / نستوه و استوار / مرده بودی (ابراهیم در آتش: ص ۷۲۹)

- آن لبان / از آن پیشتر که بگوید / شنیدنی است

آن دستها / بیش از آنکه گیرنده باشد / می‌بخشد

آن چشمها / پیش از آنکه نگاهی باشد / تماشایی است. (آیدا درآینه: ص ۴۷۶)

۲-۱ ایجاد موسیقی

منظور از موسیقی هر نوع تناسب لفظی و معنوی در کلام است که موجب تمایز شعر از نثر می‌شود. بویژه در آن دسته از اشعار شاملو که از وزن عروضی محروم است و

بخشهای دیگر موسیقی شعر، باید بار آن کمبود را جبران کند، کمتر اتفاق می افتد که یک شگرد زبانی، بدون اینکه نگرشی هم به موسیقی کلام داشته باشد در شعر به کار گرفته شود. به گفته رولان بارت^۳ «دستور زبان هدف خود را از دست می دهد و به عروض تبدیل می شود» (بارت، ۱۳۸۴: ص ۶۹). در گروه های قیدی در اشعار شاملو چنین حالتی وجود دارد. بیشترین بهره شاملو از گروه های قیدی برجسته سازی در زبان و تخیل شعر بوده است اما در ایجاد گونه های مختلف موسیقی نیز، که از عوامل مهم برجسته سازی و از شاخصترین وجوه تمایز زبان شعر به شمار می رود، بهره وافعی برده است. مهمترین جلوه های موسیقایی حاصل از گروه های قیدی به شکلهای زیر است:

۱-۲-۱ موسیقی حاصل از تکرار قید و گروه های قیدی

تکرار منظم و متناوب، یکی از عوامل ایجاد موسیقی است. نمونه برجسته تکرارهای هنری و موسیقایی، ردیف، ردالصدر علی العجز و ردالعجز علی الصدر و نمونه هایی مانند اینهاست که در شعر گذشته کاربرد گسترده ای داشت. در شعر معاصر، که قافیه و ردیف مانند گذشته کاربرد ندارد یا به دلیل اینکه بند به عنوان واحد شعری جایگاه بیت را گرفته است، ردالصدر و ردالعجز مصداق پیدا نمی کند؛ تکرار یکی از سازه های نحوی در ابتدا یا پایان سطرها جای آنها را گرفته است و بویژه در شعر سپید از مهمترین عوامل موسیقایی به شمار می رود که در شعر شاملو، یکی از انواع آن به صورت تکرار گروه های قیدی در آغاز سطرها یا بندها نمود یافته است؛ مانند تکرار قید «سالی» در آغاز بندهای زیر:

سالی/نوروز/ بی چلچله بی بنفشه می آید/...

سالی/نوروز/ بی گندم سبز و سفره می آید/...

سالی نوروز/ همراه به در کوبی مردانی/... (حدیث بی قراری: ص ۱۰۲۰)

در برخی از اشعار که اغراض دیگری مانند تأکید و تقریر مطلب نیز علاوه بر برجسته سازی مورد توجه شاعر بوده، تمام یک قطعه شعر یا نیمی از آن، ساختار یک جمله را پیدا کرده است که ابتدا، چندین بار گروه قیدی پشت سر هم تکرار شده و در پایان به وسیله گزاره کوتاهی جمله تمام شده است؛ مانند بند دوم شعر «شبانۀ شماره یک» که گروه قیدی در آغاز آن با هسته «اکنون» و چند جمله پیرو توضیحی «وابسته» سه بار تکرار می شود و در پایان بند، بقیه اجزا، ساختمان جمله را به صورت زیر تکمیل می کند:

اکنون که زیر ستاره دور / بر بام بلند / مرغ تاریک است / که می خواند... /
اکنون که جدایی گرفته سیم از سنگ و حقیقت از رؤیا / ... /
اکنون که مسلک [خاطره‌ای بیش نیست / یا کتابی در کتابدان / و دوست [نردبانی است / که
نجات از گودال را / پا بر گرده او
می‌توان نهاد / و کلمه انسان / طلسم احضار وحشت است و / اندیشه آن / کابوسی که به
رؤیای مجانبین می‌گذرد
ای شمایان! / حکایت شادکامی خود را / من / رنج‌مائه جان ناباورتان می‌خواهم. (آیدا، درخت
و خنجر و خاطره: ص ۵۰۷)

۲-۲-۱ موسیقی حاصل از گروه‌های قیدی پی در پی

اگر بپذیریم که «همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر
همه عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند» (شفیعی، ۱۳۷۰:
ص ۳۹۳)، گروه‌های قیدی پی در پی، که شاملو گهگاه از آنها برای توصیف و فضا سازی
استفاده کرده است به دلیل تناسب معنوی بین آنها، پدیدآورنده نوعی موسیقی معنوی
در شعر می‌شود؛ مانند
تا کلنگان مهاجر را

ببینی

که «بلند»

«از چار راه فصول»

«در معبر باده‌ها»

«رو در جنوب»

«همواره»

در سفرند (ریشه‌های خاک: ص ۶۸۲)

یا قیده‌های پی در پی در قطعه زیر:

خسته خسته و

پای آبله

تنگ خلق و

تهی دست

از پست پشته‌های سنگ

فرود می‌آیم (مرثیه‌های خاک: ص ۶۷۸)

۱-۲-۳ موسیقی حاصل از آواهای همسان در گروه‌های قیدی

شاملو علاوه بر تناسب معنایی در کاربرد گروه‌های قیدی به تناسب آوایی آنها نیز توجه خاصی داشته و از آواهای همسان در آنها در ایجاد انواع موسیقی درونی و کناری استفاده کرده است؛ مانند نمونه زیر که آواهای همسان در پایان گروه‌های قیدی مکرر، موجب آرایش قافیه‌ای در پایان سطرهای شعر شده است:

تکیده

زبان در کام کشیده

از خودرمیدگانی در خود خزیده

به خود تپیده

خسته

نفس پس نشسته

به کردار از راه ماندگان (آیدا، درخت و خنجر و خاطره: ص ۵۵۰)

و یا قافیه‌های درونی همسان با قافیه‌کناری که از طریق برشهای پلکانی نمود یافته است:

موجی گرم در خون بیابان است

بیابان خسته

لب بسته

نفس بشکسته

در هذیان گرم مه عرق می‌ریزدش آهسته از هر بند (هوای تازه: ص ۱۱۴)

گاه با ایجاد موسیقی درونی بویژه در مواردی که تناسب معنوی و همسانی آوایی گروه‌های قیدی قرین یکدیگر شده، جلوه‌های زیبایی از هماهنگی بین موسیقی و عاطفه را در شعر به نمایش گذاشته است؛ مانند دو گروه قیدی «چه بالا» و «چه بلند» در:

با این همه

چه بالا

چه بلند

پرواز می‌کنی (ابراهیم در آتش: ص ۷۲۳)

۳. دیداری کردن تصاویر

یکی از کارکردهای هنری و قابل توجه گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، نقشی است که گروه‌های قیدی در دیداری کردن تصاویر دارد. معمولاً گوینده چگونگی اجرای فعل را با قید کیفیت به گوش شنونده می‌رساند. شاملو از این ویژگی قید استفاده کرده در

تصویرهایی که ملازم حرکت و پویایی بویژه حرکت از بالا به پایین است و چگونگی حرکت از طریق قید مشخص شده است برای اینکه تصویر جنبه دیداری پیدا کند و کیفیت حرکت برای خواننده کاملاً ملموس شود با برشهایی که بین اجزای گروه قیدی زده است، آن اجزا را زیر یکدیگر به صورت عمودی یا پلکانی می‌نویسد تا خواننده از حظ بصر نیز بهره‌مند شود؛ مانند گروه قیدی «قطره، قطره، قطره» در شعر زیر:

ای کاش می‌توانستم

خون رگان خود را

من

قطره

قطره

قطره

بگیرم

تا باورم کنند (مرثیه‌های خاک: ص ۶۵۸)

تقریباً در تمام گزاره‌هایی که قید کیفیت، مفهوم تدریجی سیر عمل را بیان می‌کند، این تمهید به کار گرفته شده است تا گروه‌های قیدی علاوه بر دلالت لفظی از طریق شکل نوشته نیز چگونگی اجرای عمل را القا کند؛ مانند نمونه زیر:

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را

حرف

به حرف

باز

گفتم

کلماتی که عطر دهان تو را داشت (قنوس درباران: ص ۵۹۶)

و گروه‌های قیدی «دسته‌دسته، گروه‌گروه، انبوه انبوه» در این شعر:

دوست داشتنِ مردم

که می‌میرند

آب می‌شوند

و درخاکِ خشکِ بی‌روح

دسته‌دسته

گروه‌گروه

انبوه انبوه

فرو می‌روند

فرو می‌روند و

فرو

می‌روند (قطع نامه: ص ۶۰)

۲. کارکرد هنری قید از جهت محتوایی

۲-۱ ساخت صورتهای خیالی

صور خیال از مهمترین عوامل برجسته‌سازی در شعر است. بعضی «عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی از قبیل سورئالیست‌ها، هنر را نتیجه خیال و تخیل دانسته‌اند» (شفیعی، ۱۳۶۶: ص ۷). شاعر آنچه را در محیط پیرامون خود تجربه می‌کند به کارگاه خیال خود برده به گونه تازه‌ای آن را بازسازی کرده در معرض دید خواننده قرار می‌دهد. اشیایی که در دنیای خارج از ذهن، ایستا و بدون هر گونه تحرکی است در اثر تخیل شاعر به حرکت در می‌آید؛ سخن می‌گوید؛ مبارزه می‌کند و کارهای انسانی انجام می‌دهد. بنابر این اشیا و موجودات در تصاویر شاعرانه با آنچه خواننده در جهان واقعی از طریق چشم می‌بیند و به آنها عادت کرده است، تفاوت دارد. همین تفاوت است که عامل برجسته‌سازی صور خیال می‌شود. صور خیال اگر صرفاً از جنبه تنوع و بدون دخالت تمهیدات زبانی مورد استفاده قرار گیرد به لحاظ محدود بودن گونه‌های آن، که دارای ساختهای مشخصی اعم از تشبیه، مجاز، استعاره، کنایه، تشخیص، تناقض‌نمایی، حسامیزی، اغراق و ایهام و ... است بر اثر تکرار، تازگی خود را از دست می‌دهد. بنابراین شاعر از طریق تمهیدات زبانی به تازه کردن ساختهای کهنه صور خیال می‌پردازد. تنوع در ساختهای گوناگون تشبیه مانند «تشبیه مرکب، بلیغ، مفصل، مجمل و غیره» یا گوناگونی در گونه‌های استعاره، مانند «مصرحه، مرشحه، مکینه و تخیلیه» حاصل تمهیداتی است که در گذشته برای برجسته‌سازی صور خیالی که آشنا و عادی شده، صورت گرفته است.

در بین اقسام گوناگون آشنایی‌زدایی در قلمرو صور خیال، نوعی آشنایی‌زدایی در صور خیال در شاهکارهای ادبی وجود دارد که از طریق ایجاد تنوع در ساختار زبان صور خیال و استفاده از امکانات زبان و کاربرد ویژه مقوله‌های زبانی شکل می‌گیرد که تابع الگوهای محدود گذشته نیست؛ مانند تمهید زیبایی که حافظ برای ساخت تشبیه

در بیت زیر به کاربرده است:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت ز جهان گذران مارا بس
(حافظ، ۱۳۶۵، ص ۳۶۳)

یا ساخت تشبیه در بیت زیر از سعدی که با استفاده از شگرد پرسش و پاسخ بنا شده است:

دیدار یار غایب دانی چه ذوق دارد ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد
(سعدی، ۱۳۷۷، ص ۴۷۸)

چنین ساختهایی در صورتهای خیالی هر شاعری، حاصل ابتکار خود اوست و زمانی که بسامد آن زیاد شود از ویژگیهای سبکی شاعر به شمار می‌آید؛ مانند تمهیداتی که شاملو از طریق همنشین کردن قید با سازه‌های دیگر برای ایجاد صور خیال و تصویرهای ابتکاری و جدید در پیش گرفته که مهمترین آنها عبارت است از: تشبیه، تشخیص، آشنایی زدایی در تشخیصهای مبتدل و عادی شده، تعلیل در تشخیص و تشبیه، نمادسازی، متناقض‌نمایی و غیره.

۲-۱-۱ ساخت تشبیه با قیدهای تلمیحی و نمادین

منظور از قیدهای تلمیحی و نمادین، قیدهایی است که در ساخت آنها تکیه بر کار رفته که یادآور حکایتی، یا نماد چیزی است؛ مانند «خضروار» که یادآور کارهای حضرت خضر است یا قید نمادین «کوهوار» که تکیه بر «کوه» در آن، نماد استقامت و استواری است. شاملو با استفاده از چنین قیدهایی که ساخت «مشبه به + ادات تشبیه» دارد، تشبیهاتی ساخته که عامل برجسته‌سازی در شعرش شده است. اهمیت این گونه از قیدهای تشبیهی در این است که واژه «مشبه به»، که به عنوان واژه پایه برای ساخت قید تشبیه انتخاب شده است، علاوه بر معنای قاموسی از معنای ضمنی دیگری برخوردار است که آن معنای ضمنی در حکم «وجه شبه» و هدف شاعر از ساختن تشبیه، اراده همان معنای ضمنی برای تعظیم و بزرگداشت مشبه است؛ به عنوان نمونه، قید «خضروار» را در مثال زیر می‌توان ذکر کرد که «خضر» در آن «مشبه به» و تکیه بر «وار» به منزله ادات تشبیه است؛ مانند

تو / یوبی

که از این پیش اگر

به پای

برخاسته بودی

خضر و ارت

به هر قدم

سبزینه چمنی

به خاک

می‌گسترد (ابراهیم در آتش: ص ۷۱۶)

یا قید تشبیهی «کوهوار» در نمونه زیر که شاعر معنای ضمنی و نمادین «عظمت و استواری» را از آن برای مخاطب اراده کرده است:

و کوهوار

پیش از آنکه با خاک افتی

نستوه و استوار

مرد بودی (ابراهیم در آتش: ص ۷۲۹)

شاملو در این ساختار از تشبیه، علاوه بر واژه‌های اسطوره‌ای و نمادین، گاه از واژه‌هایی که مفهوم «ذهنی» دارد، نیز استفاده کرده و در ضمن «قید تشبیه» به ساخت تشخیص برجسته‌ای هم دست یافته است؛ مانند «قناعت‌وار» که ابتدا «قناعت» را به شکل موجودی دارای جسم تصور کرده و سپس مشبه را به آن مانند کرده است:

قناعت‌وار

تکیه بود

باریک و بلند

چون پیامی دشوار

... (شکفتن در مه: ص ۷۰۴)

۲-۱-۲ تشخیص

انسان برای اینکه با اشیا یا حیوانات رابطه عاطفی برقرار کند، سعی می‌کند در نگاه به آنها، ویژگیهای انسانی را ببیند. از همین رو صفات انسانی را به آنها نسبت می‌دهد. صحبت کردن سوارکار با اسبش یا دلبستگیهای افراد مسن به بعضی از اشیای مورد نیاز خود بر همین مبنا شکل می‌گیرد. بنابر گفته اسکلتون^۴ «ما نمی‌توانیم به آسانی اشیای بی‌جان را دوست بداریم و یا نسبت بدانها احساس و عاطفه‌ای داشته باشیم مگر آنکه بدانها وابستگیهای نیرومند انسانی ببخشیم و چون توجه شعر بر این است که عواطف را نیز همانند خرد به کار گیرد، بایستی با دنیایی کاملاً انسانی رابطه برقرار کند (اسکلتن،

۱۳۷۵: ص ۱۳۹). از این رو، فن بیانی «تشخیص»، که نوعی استعاره و بر احساس یگانگی و همسانی بین انسان و اشیا مبتنی است در ادبیات پدید آمده است. معمولترین ساختهای تشخیص به شکل ترکیب اضافی، ترکیب وصفی یا جمله است که در آنها صفات و افعال مخصوص انسان به اشیا نسبت داده می‌شود اما شاملو علاوه بر اسناد صفات و افعال انسان به اشیا و عناصر طبیعی با مقید کردن آن افعال و صفات با گروه‌های قیدی مخصوص انسان، تشخیصیهایی بنا نهاده که از نظر غرابت و زیبایی در شعر معاصر کم نظیر است؛ مانند «به انتظار ایستادن سپیده‌دمان برگردۀ اسبی سرکش» و «نالان و نفس گرفته دیدن سپیده‌دمان» در شعر زیر:

سپیده‌دمان را دیدم

که برگردۀ اسبی سرکش بر دروازه‌افق به انتظار ایستاده بود

و آن‌گاه سپیده‌دمان را دیدم که نالان و نفس‌گرفته از مردمی که

دیگر هوای سخن گفتن به سر نداشتند، دیاری آشنا را راه می‌پرسید (باغ آینه: ص ۳۸۲)

اساس تشخیص در این شعر «به انتظار ایستادن سپیده‌دمان» است که گروه‌های قیدی «بر گردۀ اسبی سرکش» و «نالان و نفس گرفته» موجب زیبایی چشمگیر آن شده است. به گفته دکتر پورنامداریان «تشخیص برجسته‌ترین و چشمگیرترین کار شاملو در حوزه عنصر تخیل در شعر است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۱۹۹) که از بین آنها، آنچه به جهت تازگی و زیبایی، بیشتر توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، تشخیصیهایی است که در آنها یکی از عناصر طبیعی همچون باد، باران، خورشید، آفتاب، شب، صبح و امثال آنها از طریق همنشینی با گروه‌های قیدی، شخصیت انسانی یا حیوانی پیدا کرده است؛ مانند تشخیص زیبای زیر که با استفاده از گروه قیدی «لنگ‌لنگان» ساخته شده است:

من ایستاده بودم

تا زمان

لنگ لنگان

از برابرم بگذرد... (مرثیه‌های خاک: ص ۶۷۱)

و تشخیصهای زیر که بخش مهمی از برجستگی آنها مرهون گروه‌های قیدی آنهاست:

بوته‌گز به عبث سایه‌ای در خلوت خویش می‌جوید. (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۲۱)

برقی جهید و موکب باران / از دشت تشنه، تازان بگذشت (باغ آینه: ص ۳۱۹)

شب از دشنه و دشمن پر به کج اندیشی / خاموش نشسته است (لحظه‌ها و همیشه: ص ۴۲۵)

و رستن / وظیفه‌ای است / که خاک / خمیازه‌کشان انجام می‌دهد (دشنه در دیس: ص ۷۶۴)

۲-۱-۳ بازسازی تشخیصهای کهنه و عادی

برخی از تشخیصها در اثر کاربرد زیاد، غرابت خود را از دست داده، عادی و آشنا می شود. این ویژگی، مخصوصاً در تشخیصهایی که از اسناد افعال مخصوص انسان به عناصر طبیعی از قبیل شب، روز، خورشید، مهتاب و غیره پدید می آید، بیشتر رخ می دهد. این گونه تشخیصها در اشعار شاملو با تمهیدی که وی از طریق افزودن گروههای قیدی به کار برده، غالباً تازه شده و برجستگی قابل توجه و زیبایی حاصل کرده است؛ مانند نمونه زیر:

بی من

آفتاب

بر شالیزاران دره زیراب

غریب و دلشکسته می گذرد (ابراهیم درآتش: ص ۷۳۲)

نسبت دادن فعل «گذر کردن» به آفتاب، تشخیص کهنه و بی رونقی است که در زبان روزمره زیاد به کار می رود. شاملو با افزودن گروه قیدی «غریب و دلشکسته» از آن آشنایی زدایی کرده و اسباب برجستگی مجدد آن را فراهم کرده است. تصویر شعر زیر نیز با توجه به گروه قیدی «عبوس و شکسته دل» چنین حالتی دارد:

و در آن هنگام که خورشید

عبوس و شکسته دل از دشت می گذشت

آسمان ناگزیر را

به ظلمت جاودانه

نفرین کرد (باغ آینه: ص ۳۸۲)

۲-۱-۴ آمیختن تشخیص با فنون دیگر

از دیگر تمهیداتی که شاملو برای برجسته سازی تشخیصهای کهنه و عادی به کار برده، آمیختن تشخیص با فنون بدیعی یا بیانی مانند حسن تعلیل و تشبیه از طریق گروههای قیدی است.

آمیختن تشخیص با حسن تعلیل: تشخیص از فنون بیانی و تعلیل از هنرهای بدیعی است که هرکدام به تنهایی زیبایی خاص خود را دارد و چون درهم آمیخته شود زیبایی آن دو چندان می شود؛ مانند

پنجه می ساید بر شیشه در

شاخ یک پیچک خشک

از هراسی که ز جایش نریاید توفان (هوای تازه: ص ۱۱۰)

شاعر با اسناد گزاره «پنجه می ساید بر شیشه در» به «شاخ یک پیچک خشک» تشخیصی بنا نهاده که به تنهایی زیباست، اما ساختار آن شناخته شده است. بنابر این به منظور آشنایی زدایی در قالب یک گروه قیدی، علتی هم برای «عمل پیچک» ذکر می‌کند تا زیبایی آن را دو چندان کند.

آمیختن تشخیص با تشبیه: در شعر زیر، مخاطب قرار دادن «پنجره» و طلب «باز شدن» از آن، پدید آورنده تشخیصی است که در ادب فارسی شواهد فراوان دارد، اما شاعر با مقید کردن آن به گروه قیدی «چون لبخنده حزنی» و آمیختن تشخیص با تشبیه، موجب غرابت و تازگی آن شده است:

پنجره!

چون تلخی لبخنده حزنی

باز شو

تا شاخه نوری بروید

در شکاف خاک خشک رنجم

از بدر تالاش من (هوای تازه: ص ۱۷۸)

۲-۱-۵ نمادسازی با گروه‌های قیدی

برخی از افعال مانند «نگریستن، حرکت کردن، راه رفتن» بین انسان و حیوان مشترک است. اسناد این افعال به حیوانات هیچ تفاوتی با اسناد آنها به انسان ندارد که موجب آشنایی زدایی و آفرینش زیبایی شود. تنها از طریق مقید کردن آنها به قیده‌های ویژه‌ای است که می‌توان به تصاویر زیبا دست یافت؛ مانند

- خرخاکی‌ها در جنازه‌ات به سوء ظن می‌نگرند (شکفتن درمه: ص ۷۰۴)

اسناد فعل «نگریستن به خرخاکی‌ها» تا حدودی موجب فاصله گرفتن از زبان ارتباطی شده اما هنوز وارد قلمرو شعر نشده است. به همین لحاظ شاعر با اضافه کردن گروه قیدی «به سوء ظن»، جمله عادی زبان را به گزاره شعری مبدل کرده که بسیار زیباست و از سوی دیگر عنصر «خرخاکی‌ها» را که بدون عبارت قیدی «به سوء ظن»، می‌توانست معنی واقعی داشته باشد با همنشینی گروه قیدی یاد شده به عنصری نمادین تبدیل کرده است.

در برخی از شعرهای شاملو خود گروه قیدی جنبه نمادین دارد؛ مانند «در آستان درو» در شعر زیر:

ای برادران

این سنبله‌های سبز

«در آستان درو»

سرو دی چندان دل‌انگیز خوانده‌اند

که دروگر

از حقارت خویش

لب به تحسّر گزیده است (آیدادرآینه: ص ۴۶۲)

یا گروه‌های قیدی «از تیرگی» و «در این ظلام» در شعر نازلی:

نازلی سخن نگفت

چو خورشید

از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت

نازلی ستاره بود

یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت (هوای تازه: ص ۱۳۴)

در شعر زیر علاوه بر اینکه شاعر، گروه‌های قیدی «در سیاهی جنگل» و «به سوی نور» را در مفهوم نمادین به کار برده به وسیله آنها تشخیص موجود در شعر را نیز به سوی نماد سوق داده است:

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد (باغ آینه: ص ۳۴۶)

۲-۱-۶ عینی کردن مفاهیم انتزاعی و عواطف

عواطف امور غیر مادی و باطنی است که گوینده معمولاً با جمله‌های عاطفی (تعجبی) یا خبری از آنها خبر می‌دهد. عواطف در زبان ارتباطی ممکن است با افعالی که مخصوص موجود جاندار است به کار رود و کلام جنبه تصویری بیابد؛ مانند عبارت:

«غم و اندوه دست از سراو بر نمی‌دارد».

این‌گونه جملات بر اثر تکرار در گفتارهای مردم، عادی و فاقد زیباییهای هنری شده است اما در اشعار شاملو گاه با استفاده از تمهیدات زبانی، یک امر ذهنی «در هیئت یک

موجود انسانی درمی‌آید و از حد یک مفهوم ذهنی تا حد موجودی عینی با گوشت و پوست و خون و احساس، تعالی پیدا می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۲۰۱)؛ چنانکه شاعر در عبارت زیر با استفاده از گروه‌های قیدی گوناگون بویژه «لغزان، لغزان»، «اندوه» را در شکل و شمایل موجودی عینی به تصویر کشیده است:

– اندوه را بینی

با سایه درازش

که با همپای غروب

لغزان

لغزان

به خانه درآید

و کنار تو

در پس پنجره بنشیند (مرثیه‌های خاک: ص ۶۸۳)

۲-۱-۷ پارادوکس (متناقض‌نمایی)

یکی از بهره‌های زیبایی‌شناختی شاملو از گروه‌های قیدی ایجاد بیان پارادوکسی در گزاره‌های شعری است. بیان پارادوکس، قسمی هنجارگریزی معنایی و از عناصر برجسته‌سازی در زبان ادبی است و آن عبارت از همنشینی واژه‌ها یا گروه‌هایی است که «به لحاظ منطقی تناقض در ترکیب آن‌ها نهفته است ولی اگر در منطق عیب است در هنر اوج تعالی است» (شفیعی، ۱۳۷۰: ص ۳۷).

پارادوکسهایی که شاملو با استفاده از گروه‌های قیدی ساخته حاصل عدم تناسب و تلائم در هم‌نشینی بین گروه قیدی و یکی از گروه‌های دیگر جمله است؛ مانند تناقض بین گروه قیدی «دودکنان» و گروه نهادی «آب گندیده» در شعر زیر:

و در آن دوزخ

که آب گندیده

دودکنان

بر تابه‌های تفتنه سنگ

می‌سوخند

رطوبت دهانت را / از هر یکان حرف / چشیدم (ققنوس درباران: ص ۵۹۷)

یا تناقض بین گروه قیدی «در آسمان شب» و گروه مفعولی «پرواز آفتاب» در گزاره زیر:

تا

از

کیسه‌تان نرفته تماشا کنید خوب

در آسمان شب

پرواز آفتاب را (مرثیه‌های خاک: ص ۶۵۳)

۲-۲ توصیف و فضا سازی

توصیف‌های شاعرانه به دو شکل مستقیم و غیر مستقیم صورت می‌پذیرد. گوینده در توصیف مستقیم در قالب عبارت یا جمله‌هایی به توصیف شخص، شیء یا جایی می‌پردازد. اما توصیف غیر مستقیم، توصیفی است که گوینده از طریق رفتار یا کیفیت آن و گفته‌های افراد به وصف آنها می‌پردازد. در شیوه غیر مستقیم برای تأثیر بیشتر کلام و برانگیختن مخاطب با استفاده از واژه‌هایی که القاگر حالات یا کیفیت عمل است، رنگی از عاطفه نیز به آنها افزوده می‌شود. یکی از شیوه‌های توصیف در اشعار شاملو، استفاده از گروه‌های قیدی است که به وسیله آنها توصیف‌هایی از هر دو قسم ارائه کرده که در نوع خود کم‌نظیر است؛ مانند توصیف زیبای شعر زیر:

خسته خسته و

پای آبله

تنگ خلق و

تهی‌دست

از پست پشته‌های سنگ

فرود می‌آیم

و آفتاب بر خط الرأس برترین پشته نشسته است

تا شب

چالاک ترک

بر دامنه دامن گسترد (مرثیه‌های خاک: ص ۶۷۸)

توصیف‌ها ممکن است در راستای ایجاد فضا در شعر باشد. منظور از فضا، حال و هوایی است که خواننده با خواندن اثر ادبی حس می‌کند. مارتین گری در تعریف فضا می‌گوید: «فضا اصطلاحی شایع و متداول اما مبهم برای حال و هوای معنوی، عاطفی، احساساتی یا عقلی است که بر یک اثر ادبی، نمایشنامه، فیلم و یا حتی نقاشی حاکم و غالب است» (Gray, 1990: P. ۲۷).

آفرینش فضا به عوامل گوناگونی از قبیل گزینش واژگان، ساختار جملات، لحن،

توصیف و غیره وابسته است. نظر به اینکه ایجاد فضا از سوی گوینده و درک آن از سوی خواننده، به توصیفهای مطرح شده در اثر هنری وابستگی زیادی دارد و قید نیز به تعبیری توصیفگر کنشهاست، می‌توان از انواع آن بویژه گروه‌های قیدی زمان و مکان و کیفیت در ایجاد فضا استفاده کرد؛ مانند گروه‌های قیدی پیاپی در شعر زیر، که افزون بر توصیف فضای عینی خشک و خشن محل رویداد، خواننده را نیز در فضای خشک و ساکن و ساکت و تحمل‌ناپذیر عاطفی - احساسی قرار می‌دهد؛ فضایی که تنها تحرک و نشانه پویایی حیات در آن مربوط به کلاغی است و انعکاس آواز او:

هنوز / در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش

با قیچی سیاهش

بر زردی برشته گندم‌زار

با خش خشی مضاعف

از آسمان کاغذی مات [قوسی برید کج

و رو به کوه نزدیک

با غار غار خشک گل‌ویش [چیزی گفت

که کوه‌ها

بی حوصله

در زل آفتاب

تا دیرگامی آن را

با حیرت

در کله‌های سنگیشان [تکرار می‌کردند (دشنه‌در دیس: ص ۷۸۳)

شاملو برای اینکه در القای عواطف و تجربه‌های شاعرانه، خواننده را در جو و حالت متناسب با آن عواطف قرار دهد با قیده‌های مکرر و پیوسته به ایجاد فضا می‌پردازد و از این طریق فضاهایی می‌آفریند که گاه سرشار از پویایی و تحرک و گاه بیانگر رخوت و سستی است. بویژه در اشعاری که به مسائل اجتماعی زمان شاعر اختصاص دارد، تکرار گروه‌های قیدی نقش بسیار برجسته‌ای در حس و حال فضا و برانگیختن عواطف خواننده دارد؛ مانند

سال بد

سال باد

سال اشک

سال شک

سال روزهای دراز و استقامتهای کم

سالی که غرور گدایی می کرد

سال پست

سال درد

سال عز/ (هوای تازه: ص ۲۰۹)

و در شعر «افق روشن» از طریق گروه‌های قیدی، فضایی آرام و صمیمی و دلنشین و سرشار از امید، که موجب پدید آمدن شوق و آرزو در خواننده است، ایجاد می‌کند:

روزی ما دوباره کیوت‌هایمان را پیدا خواهیم کرد

و مهربانی دست زیبایی را خواهد گرفت

روزی که کمترین سرود/ بوسه است

و هر انسان/ برای هر انسان / برادری است

روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند

قفل [افسانه‌ای است/ و قلب / برای زندگی بس است

روزی که معنای هر سخن دوست داشتن است

روزی که آهنگ هر حرف زندگی‌ست

روزی که هر لب ترانه‌ای است / تا کم‌ترین سرود بوسه باشد (هوای تازه: ص ۲۰۷)

- گاهی دو گروه قیدی از طریق تقابل و تضاد، پدیدآورنده فضای عاطفی شعراست؛ مانند صنوبرها به نجوا چیزی گفتند

و گزمگان به هیاهو شمشیر در پرنندگان نهادند (ابراهیم درآتش: ص ۷۴۲)

گروه قیدی «به نجوا» از محیطی حکایت می‌کند که سکوتی ناشی از رعب و وحشت بر آن حاکم است. به همین دلیل صنوبرها به نجوا چیزی می‌گویند. در مقابل آن گروه قیدی «به هیاهو» حاکی از آشوب و سر و صدایی است که سکوت قبلی را بر هم زده است. این تقابل و تضاد است که بنابر گفته جان پک مایه معنایی شعر را می‌پروراند.

جان پک عقیده دارد بسیاری از شعرها برپایه یک تضاد ساخته می‌شود. این تضاد در تمام شعر و در هر سطحی از آن منشأ اثر است. در خیلی از آثار شاعران و نویسندگان دو گروه از تصویرها را می‌توان تشخیص داد که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. شاعر از طریق تضاد میان این دو گروه از تصویرهاست که مایه معنایی شعر را می‌پروراند و کامل می‌کند. ریزه‌کاریها و ظرافتهایی که شاعر برای تکامل این تضاد اصلی به کار می‌بندد، جان و حیات شعر را آشکار می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۵۹).

نتیجه

کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی، یکی از تمهیدات زبانی شاملو است که از آن به عنوان عامل آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی بهره برده و بررسی بسامدی واژگان اشعار شاملونیز حاکی از این است که بین «واژه‌های پر»، قید در مرتبه پس از اسم قرار می‌گیرد. بنابر آنچه این پژوهش نشان می‌دهد این امر ناشی از ویژگیهای قید است که به دلیل «ساختهای گوناگون، توان همنشینی با سازه‌های دیگر، بسامد حضور و جا به جایی در جمله» از توان زیادی نسبت به سازه‌های دیگر برای کارکرد هنری در زبان ادبی برخوردار است.

شاملو از دو طریق از قید و گروه‌های قیدی در جهت برجسته‌سازی بهره برده است: (۱) از طریق ساختار گروه‌های قیدی (۲) از طریق همنشینی گروه‌های قیدی با گروه‌های دیگر جمله. ساخت گروه‌های قیدی در اشعار شاملو بیشتر به صورت «هسته + وابسته توضیحی» است که از بین آنها ساختهایی که هسته گروه در آنها واژه‌های «هنگام» و «آن» است از برجسته‌سازی بیشتری برخوردار است. بویژه یکی از ساختهای قابل توجه‌وی گروه قیدی است که بلافاصله پس از نقش نمای «بی» جمله پیرو توضیحی آمده است. در محور همنشینی هم شاملو با استفاده از گروه‌های قیدی تصویرهایی ساخته یا به توصیفها و فضا‌سازیهایی دست یافته که موجب برجسته‌سازی در اشعارش شده است. بطور کلی اگر مبنای پدید آمدن سبک را دو عامل مهم «بسامد و انحراف از نرم» بدانیم، کیفیت و کمیت کاربرد قید در اشعار شاملو یکی از ویژگیهای سبکی او به شمار می‌آید.

پی‌نوشتها

۱. شماره‌های داخل پرانتز از مجموعه اشعار شاملو با مشخصات زیر است:
شاملو، احمد؛ مجموعه آثار؛ چاپ چهارم، تهران: نگاه، ۱۳۸۲
۲. هنری برگسون (Henri Bergson): (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی که در اندیشه و ادبیات قرن بیستم تأثیری بسزا داشته است.
۳. رولان بارت (Roland Barthes): (۱۹۱۵-۱۹۸۰) نظریه‌پرداز مشهور فرانسوی از خلاقترین و درخشانترین متفکران معاصر است که به عنوان نویسنده‌ای بی‌بدیل یا دارای بینشی منحصر به فرد در حوزه نظریه ادبی اشتهار یافته است.
۴. اسکلتون (Robin Skelton): (تولد ۱۹۲۵) شاعر و نویسنده معاصر انگلیسی
۵. واژه‌های پر: منظور از آن واژگانی از قبیل اسم و فعل و صفت و قید است که در مقابل واژگانی از قبیل حروف ربط و اضافه و برخی از ضمایر قرار می‌گیرد که واژگان تهی نامیده می‌شود. واژگان پر

نسبت به واژگان تھی از بار معنایی بیشتری برخوردار است؛ کاربردیتز است در حالی که واژگان تھی از نظر کاربرد مستقل نیست.

منابع:

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰
۲. اسکلتن، رابین؛ *حکایت شعر*؛ برگردان مهرانگیز اوحدی، چاپ نخست، تهران: میترا، ۱۳۷۵
۳. بارت، رولان؛ *درجه صفرنوشتار*؛ ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۴
۴. پاشایی، ع؛ *زندگی و شعر احمد شاملو*؛ دو جلد، چاپ دوم، تهران: ثالث، ۱۳۸۲
۵. پورنامداریان، تقی؛ *سفر در مه*؛ ویراست جدید، تهران: نگاه، ۱۳۸۱
۶. تادیه، ژان، ایو؛ *نقد ادبی در قرن بیستم*؛ ترجمه مهشیدنونهالی، چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸
۷. چایلدز، پیتز؛ *مدرنیسم*؛ ترجمه رضا رضایی، چاپ اول، تهران: ماهی، ۱۳۸۳
۸. حافظ، مولانا شمس الدین محمد؛ *دیوان غزلیات*؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ سوم، تهران: صفی علیشاه، ۱۳۶۵
۹. سعدی، مشرف الدین مصلح بن عبدالله؛ *کلیات سعدی*، چاپ اول، تهران: سوره، ۱۳۷۷
۱۰. شاملو، احمد؛ *مجموعه آثار*؛ چاپ چهارم، تهران: نگاه، ۱۳۸۲
۱۱. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶
۱۲. _____؛ *موسیقی شعر*؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۰
۱۳. علوی مقدم، محمد و رضا اشرف زاده؛ *معانی و بیان*؛ چاپ دوم، تهران: سمت، ۱۳۷۹
۱۴. فرشیدورد، خسرو؛ *دستور مفصل امروز*؛ چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۸۲
15. Gray, Martin; *A Dictionary of Literary Terms*; Sixth impression, Hong Kong, Longman, 1990

نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی

دکتر محمود فتوحی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مریم علی‌نژاد*

چکیده

این مقاله می‌کوشد نشان دهد که نوآوری نیما یوشیج تنها به قالب شکنی در درون سنتهای کهن محدود نمی‌شود. او علاوه بر نوآوری در قالبهای شعری و تجربه‌های معنایی و دید تازه به ابداع فرم بی‌سابقه‌ای در شعر فارسی دست می‌زند. این فرم، که در این مقاله، «نماد ساختمان» (ارگانیک) نامیده می‌شود، ساختار شعری خاصی است که در آن هر پدیده (تصویر) در کانون نگاه شاعر قرار می‌گیرد؛ بتدریج آن تصویر بر کل شعر غلبه می‌یابد و سرانجام به صورت نمادی متراکم از معانی ادبی و هنری در می‌آید. این شکل شعری، که بیش از ۲۰ درصد از شعرهای نو نیما را شامل می‌شود، پس از نیما با استقبال شاعران معاصر همراه شد به گونه‌ای که بخشی از شعرهای مقبول و مشهور معاصر فارسی به این شکل سروده شده است. این مقاله از ماهیت و مبانی این ساختار شعری و روند شکل‌گیری و تکوین آن بحث می‌کند و عوامل مؤثر در پیدایش این فرم شعری را در این دوره از تاریخ ایران بیان می‌کند.

کلید واژه: فرم شعر، نماد ارگانیک، تصویر کانونی، نیما یوشیج

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۲/۱۴

تاریخ دریافت: ۸۵/۱۰/۲۷

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

در مطالعه اشعار نیما یوشیج (۱۲۷۸-۱۳۳۸) شعرهایی همچون «مرغ مجسمه» (نیما، ۱۳۷۵:ص ۲۳۳)، «غراب» (همان، ص ۲۲۴)، «پادشاه فتح» (ص ۴۲۴)، «ماخ اول» (ص ۴۵۷)، «چراغ» (ص ۴۸۶) توجه ما را به خود معطوف می‌دارد که در آنها کل شعر پیرامون یک پدیده یا یک تصویر می‌گردد و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرد و چنان آن تصویر کانونی را برجسته می‌سازد و قوت می‌بخشد که ماهیتی ادبی به خود می‌گیرد و به رمزی سرشار از ابهام هنری بدل می‌شود. این ساختار منسجم و یکپارچه در ادبیات فارسی پیش از نیما کم‌سابقه است و باید آن را از ابداعات هنری نیما به شمار آورد. نیما شناسان، بیشتر بر بدعتها و بدایع نیما در شکستن وزن و قالبهای سنتی توجه کرده‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۷۶:ص ۸۰) و در حوزه معنی نیز او را مبدع ابهامهای هنری شعر مدرن فارسی دانسته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۱:ص ۲۲۹). برخی محققان نیز به نوآوری نیما در فرم درونی و وحدت ارگانیک شعر اشاره کرده‌اند؛ از جمله شفیعی کدکنی (۱۳۵۹:ص ۱۲۴-۱۲۵) به نوآوری نیما در عرصه «شکل درونی» یا «فرم ذهنی» اشاره کرده، می‌گوید که نیما پس از قرن‌ها توانست نشان دهد که در شعر علاوه بر وحدت موسیقایی و ظاهری باید یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌های تشکیل دهنده آن وجود داشته باشد. رضا براهنی (۱۳۸۰:ص ۷۲۰) نیز وحدت و یکپارچگی شعر نیما را محصول «شکل ذهنی» دانسته است. از نظر او شکل ذهنی، طرز حرکت محتوا و ارتباط اشیا با یکدیگر در یک شعر است. هوشنگ گلشیری (۱۳۸۰:ص ۶۰) معتقد است که هرچند عرضه محتوای تازه و ابداع قالب آزاد از سوی نیما آغاز یک تحول بود، نیما هنگامی که به محتوای تازه در فرمی نو دست یافت، توانست «ناقوس» تحول را در شعر فارسی به صدا درآورد. با این همه «نماد ساختمان» که یکی از جلوه‌های شعر مدرن در آثار نیما یوشیج و در واقع نوآوری بزرگ او در شعر معاصر فارسی است، چندان مورد مذاقه نیما شناسان قرار نگرفته است. در این مقاله بر آنیم تا علاوه بر تبیین ماهیت فرم ارگانیک به پرسشهای زیر پاسخ دهیم:

- نماد ساختمان (ارگانیک) چگونه فرمی است؟
- روند آفرینش و خوانش این فرم چگونه است؟
- آیا پیش از نیما چنین فرمی سابقه داشته است؟

- چرا این فرم نخستین بار با شعر نیما به عرصه شعر فارسی گام می‌نهد؟
- چه کسانی پس از نیما به آن پرداخته‌اند؟

تعریف اصطلاحات

دو واژه «نماد» و «ساختمند» از اصطلاحات کلیدی این مقاله است. مراد از «نماد» یا «رمز»، نماد ادبی است که یک ماده زبانی (لفظ) است و در متن ادبی هویت پیدا می‌کند و با نماد در مفهوم عام آن متفاوت است. نماد ادبی «لفظی» است که حاوی مفاهیم غیر حسی و فرازبانی، و بطور کلی دارای ویژگیهایی است که آن را تا حدودی از دیگر صناعات بلاغی مانند استعاره و کنایه و نیز نشانه زبانی^۱ و شمایل^۲ متمایز می‌سازد. برخی از ویژگیهای خاص نماد عبارت است از: ۱- گنگی ذاتی ۲- چند معنایی یا بی‌معنایی ۳- اتحاد تجربه و تصویر ۴- اشتغال بر معرفت باطنی ۵- تناقض نمایی ۶- تأویل پذیری.

اصطلاح «ساختمند» در این مقاله معادل «organic» است و مشخصه ساختاری شعری است انداموار با یک هسته مرکزی که کل شعر بر محور آن هسته شکل می‌گیرد. بحث درباره شکل شعر به دوره پیش رمانتیسم در نیمه دوم قرن ۱۸ برمی‌گردد. از زمان هردر و گوته، شکل ارگانیک با اصطلاحات «کل» یا «ارگانیسم» مطرح شده بود و بحث از این نوع شکل در کار منتقدان آلمانی و سپس کالریج انگلیسی به کمال رسید (ولک، ۱۹۵۵: ج ۲ ص ۶۴-۶۵). نخستین بار اوگوست ویلهلم شلگل از پیشوایان رمانتیک آلمان (۱۷۶۷-۱۸۴۵ م.) شکل را در شعر به دو نوع شکل مکانیکی و شکل ساختمند تقسیم کرد. شکل مکانیکی «در نتیجه تأثیر برونی و صرفاً به حالت افزوده‌ای عرضی به ما داده شد» و با طبیعت آن تناسبی ندارد. «شکل سازمند، ذاتی است؛ از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی می‌یابد» (همان، ص ۶۵). در این نوع شکل صورت و محتوا تفکیک ناپذیر است. (برای تفصیل رک: جعفری، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷-۲۸۹).

جریان آفرینش نماد ساختمند

فرایند تدارک و شکل‌گیری این نوع فرم شعری این گونه است که حادثه شعری از رویارویی شاعر با یک «واژه یا شیء» اتفاق می‌افتد و با جرقه‌ای در ذهن او نطفه شعر بسته می‌شود. شاعر نگاهش را بر یک پدیده مثلاً مرغ، شیء، حیوان، یا گیاه متمرکز

می‌سازد؛ آن را در کانون عواطف و ذهنیات خود قرار می‌دهد و تا پایان شعر از آن سخن می‌گوید. دیگر عناصر بیانی و زبانی همچون تصاویر جزئی، تشبیه، استعاره، وزن و قافیه را در خدمت تبیین و قوت بخشیدن به آن تصویر محوری در می‌آورد. شاعر در حرکتی پیشرونده، نیروهای ذهنی خود را در این تصویر محوری متراکم می‌بیند و چندان به وصف آن همت می‌گمارد تا از آن یک پدیده مستقل، ژرف و سرشار از عواطف و معانی بسازد و سرانجام، «شیء طبیعی» را به یک «شیء ادبی» بدل کند. خواننده هر چه در مسیر شعر پیش می‌رود، جنبه‌های تازه‌ای از آن «پدیده» برایش تصویر می‌شود. شیء یا به پای پیشرفت متن رشد می‌کند تا اینکه بر کل شعر مسلط، و به امری نمادین با تراکمی از معانی ادبی هنری تبدیل می‌شود. وقتی به پایان شعر می‌رسیم، آن پدیده، دیگر شیء نیست، بلکه نمادی است از مفاهیم و اندیشه‌هایی که در پس آن پنهان است (فتوحی، ۱۳۷۶).

شعر «هَیْبَرَه» سروده آذرماه ۱۳۱۹ یکی از شعرهای ساختمان‌د جالب توجه است (نیما، ۱۳۷۵: ص ۲۸۴). نیما یک واژه نامأنوس گیلکی را در کانون نگاه خود می‌نهد و ذهنیات خود را در آن می‌پروراند. در فرهنگ لغات گیلکی هَیْبَرَه به معانی الف) هیبت، شکل و قیافه. ب) خوف‌انگیزی در طرف مقابل آمده است (نوزاد، ۱۳۸۱: ص ۴۸۱). هَیْبَرَه در شعر نیما مرغی بدبوی و آکنده شکم معرفی شده که از شدت پلیدی، باله‌ایش به هم چسبیده است؛ از خون انسان تغذیه می‌کند و بر دیواری که از خون انسان برافراشته است، می‌آساید؛ هر لحظه از منقار او صدایی جانگداز بر می‌خیزد. با تمام این اوصاف، ما آدمیان به دلیل ترس از جان و بدون اندیشه سود و زیان به او اظهار نیاز می‌کنیم و او را می‌پرستیم. برای اینکه هَیْبَرَه پای بر جای ناهموار نگذارد، سینه خود را زیر پایش می‌گسترانیم و برای خفتن او، خواب از چشمان خود می‌زداییم و برای لحظه‌ای حظ او، عمری عذاب را به جان می‌خریم. با تمام این احوال، این مرغ در لحظات واپسین و به هنگام جدا شدن از ما، بال می‌گشاید و دهان گندناک خود را وا می‌کند و این‌گونه هوا را زهر آگین و زندگی شیرین را بر ما تلخ می‌سازد.^۳

در پایان شعر در می‌یابیم که هَیْبَرَه از معنای واژگانی (هیبت و شکل و قیافه) و حتی از یک مرغ معمولی فراتر می‌رود و مجمعی از اوصاف متناقض می‌شود که با مفاهیم و احساسات متفاوتی، ذهن و ضمیر ما را به بازی می‌گیرد. به‌رغم تفاوتها و تناقضهای مفاهیم و تصاویر درونی شعر، عامل مشترکی همه آنها را به هم مربوط

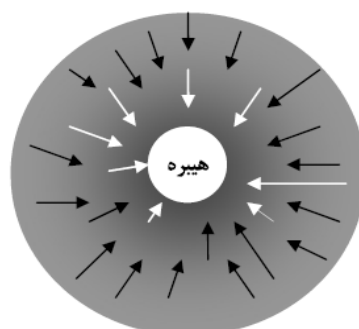
می‌سازد و آن احساس واحدی است که به خواننده القا می‌شود. هَیْبَرَه را می‌توان نماد چیزی دانست که در عین اینکه اسباب رنج و عذاب و مایه تلخکامی آدمی است، انسان برای زنده ماندن به آن نیاز دارد؛ شاید چیزی مانند عشق، زندگی، دانایی یا اموری که آدمی را از آن گریزی نیست.

در این نوع شعر، هیچ بخشی استقلال ندارد. کل شعر یک واحد ادبی است و جدا کردن هر بخش به منزله اسقاط آن از کلیت هنری خویش است (فتوحی، ۱۳۷۶: ص ۲۵۳). به این ترتیب کل شعر به همراه عوامل و عناصر جزئی، زمینه را به گونه‌ای فراهم می‌سازد تا آن تصویر کانونی در بستر متن به اعتلا برسد. درست مانند خرده سنگی که از قله کوه به پایین روی برف سرازیر می‌شود و برفها در طول مسیر به آن می‌پیوندند و متراکم می‌شود تا سرانجام به بهمن تبدیل می‌گردد. تقریباً چنین اتفاقی در ذهن شاعر رخ می‌دهد؛ به این معنی که پس از رویارویی روحی شاعر با هر واژه یا پدیده، جرقه‌ای در ذهن او می‌درخشد و تصویر شکل می‌گیرد. این تصویر در مسیر رشد و تعالی خود، احساسات و افکار و اندیشه‌های شاعر را با خود همراه می‌سازد و هر چه پیشتر می‌رود، منسجم‌تر و برجسته‌تر می‌شود و سرانجام، شکل کامل خویش را می‌یابد.

تصویر کانونی در این شعرها، نقطه تلاقی احساسات گوینده و خواننده است. مرحله تکوین و شکل‌گیری آن در ذهن شاعر، جریانی کاملاً متفاوت با مرحله خوانش توسط خواننده است. در مرحله تکوین و آفرینش شعر، احساسات گونه‌گون و پراکنده شاعر در آن تصویر کانونی متراکم می‌شود. در این مرحله، ذهن شاعر در حالتی شهودی و اشراقی، قرار می‌گیرد و به سوی مجهول معطوف می‌شود. دریافتهای عاطفی و احساسات ناشناخته از آن مجهول به جانب ذهن هجوم می‌آورد و بطور ناخودآگاه در هر پدیده‌ای می‌نشیند که در حافظه شاعر وجود دارد و معمولاً به قلمرو زندگی و تجربه‌های شخصی او تعلق دارد؛ بر آن تصویر هاله‌ای از عواطف و احساسات ناشناخته می‌تند و بدین ترتیب نماد محوری شکل می‌گیرد. این تصویر منطقه تراکم انرژیهای شعر و کانون خلاقیت است؛ مجمع مفاهیم و معانی متعدد و احیاناً متناقضی می‌شود. عناصر و تصویرها «گرچه به ظاهر بی‌ارتباطند، یک عامل مشترک همه آنها را به هم می‌پیوندد، تصویرها در واقع رابطه‌هایی عینی، و هدفشان القای احساسی است واحد» (چدویک، ۱۹۷۱: ص ۱۹)؛ به عبارت دیگر اگرچه ممکن است تصویرها بی‌توضیح باشد، یک حس واحد را القا می‌کند. در واقع توالی و پیوستگی تصاویر در درون متن،

محصول همان احساس واحدی است که در آن جریان دارد و با به هم پیوستن همه چیز، دنیای ادراکی نوینی را می‌آفریند.

این نماد کانونی، تنها در درون متن شعر هویت پیدا می‌کند و بیرون از بافت شعر، هیچ است. در واقع «نماد هم پدر متن است و هم فرزند آن» (الیافی، ۱۹۸۳: ص ۲۸۲ و ناصیف، ص ۱۵۵)؛ به این معنی که در عین حال که در همین شعر زاده می‌شود و رشد می‌کند به کل شعر نیز سازمان می‌دهد و در سازماندهی ساختمان شعر نقش اساسی دارد. تمام تصویرها و عناصر شعر، پیرامون او و برای تعالی او جمع می‌شود و از اجتماع این مجموعه، نماد کانونی متولد می‌شود؛ رشد می‌کند و یک شیء مستقل ادبی (نماد ادبی) می‌شود که خود منشأ مفاهیم و معانی خاصی است. جان آفرینشگر پس از آفرینش نماد به آرامش می‌رسد و لذت ابداع را می‌چشد؛ چرا که توانسته‌است سیلان دریافتها و احساسات خود را در قالب کلمات و تصاویر حسی مهار کند و به آنها صورتی مادی بدهد.

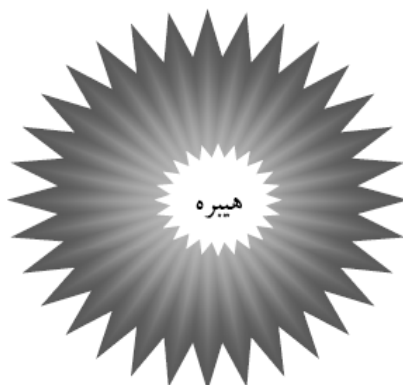


شکل (۲) فرایند شکل‌گیری نماد (سیلان احساسات و معانی به سوی تصویر کانونی)

جریان خوانش نماد

مرحله خوانش نمادهای کانونی درست عکس این است. هنگامی که خواننده، شعر نمادین را می‌خواند، هر چه در مسیر شعر پیشتر می‌رود، ذهنیتها، هیجانها و احساسات بیشتری در ذهنش بیدار می‌شود و چون به پایان شعر می‌رسد در نتیجه القای پیاپی احساسات متفاوت و مفاهیم متناقض، دچار اضطراب و تشویش می‌شود. لذت ادراک نماد و میل به تأویل آن، ناشی از شناوری میان احساس کردن شعر و نفهمیدن آن است. فرایند خواندن این شعرها، حالتی شبیه به انفجار است که اضطراب‌آور و تشویش

آفرین است و تا زمانی که خواننده، تأویلی متناسب با دریافتها و ذهنیات خود برای آن تدارک نبیند، او را آرام نمی‌گذارد.

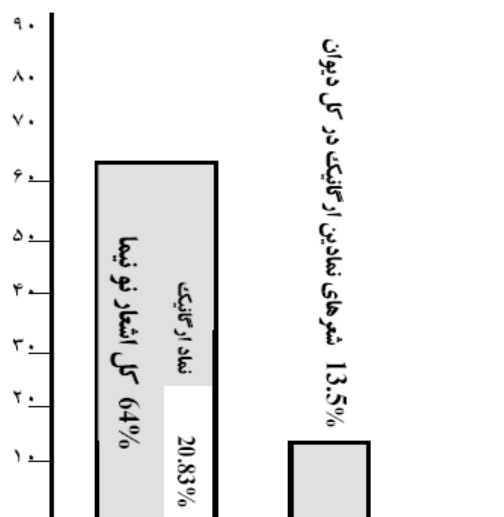


شکل (۲) فرایند خواندن (انفجار معانی و احساسات در ذهن خواننده)

نیمای و نماد ساختمند

نیمای یوشیج با سرودن شعر «قنوس» (بهمن ۱۳۱۶) دفتر فرم نمادین ساختمند را گشود و بتدریج به این فرم هویت شکل ادبی جدید بخشید. حدود ۲۰٪ از کل شعرهای نو نیمای در این فرم سروده شده است؛ از جمله شعرهای برجسته‌ای مانند «غراب» (مهر ۱۳۱۷)، «مرغ غم» (آبان ۱۳۱۷)، «مرغ مجسمه» (دی ۱۳۱۸)، «هیبره» (آذر ۱۳۱۹)، «شکسته پر» (دی ۱۳۱۹)، «خواب زمستانی» (خرداد ۱۳۲۰)، «ناقوس» (بهمن ۱۳۲۳)، «خروس می‌خواند» (آبان ۱۳۲۵)، «پادشاه فتح» (فروردین ۱۳۲۶)، «آقا توکا» (اردیبهشت ۱۳۲۷)، «شاه کوهان» (مهر ۱۳۲۷)، «ماخ اولای» (۱۳۲۸)، «سوی شهر خاموش» (بهمن ۱۳۲۸)، «چراغ» (۱۳۲۹)، «مرغ شباویز» (۱۳۲۹)، «مرغ آمین» (۱۳۳۰)، «همه شب» (۱۳۳۱)، «شب پره ساحل نزدیک» (۱۳۳۴)، «کک کی» (۱۳۳۶) و

تعداد کل اشعار ثبت شده در دیوان نیمای (بجز رباعیات و قطعات و قصاید)، ۱۸۵ قطعه است. از این تعداد، ۶۵ شعر در قالب ستنی، ۱۲۰ شعر در قالب نو (۶۴٪) سروده شده است. از میان ۱۲۰ شعر نو نیمای حدود ۲۵ شعر یعنی ۱۳٫۵۱٪ از کل اشعار وی و ۲۰٫۸۳٪ از شعرهای نو او دارای این نوع ساخت ارگانیک است.



شکل (۳) نمودار نسبت شعرهای نیمه

نیمه، عناصر طبیعی مانند «ماخ اولاً» [نام رود] (ص ۴۵۷)، «کک کی» [نام گاو نر] (ص ۵۱۵)، «شاه کوهان» (ص ۴۵۱) را نمادهای کانونی شعرهایش قرار داده است. حدود ۶۵٪ از نمادهای ساختمان او را عناصر طبیعی تشکیل می‌دهد. عناصر اساطیری همچون «ققنوس» (ص ۲۲۲) و «مرغ آمین» (ص ۴۹۱) را نیز تصویر مرکزی حدود ۱۰٪ از فرمهای نمادین خود قرار داده است. حدود ۴۵٪ از این نوع نمادها، ابداع خود نیمه و اغلب برگرفته از محیط زندگی اوست؛ مانند «هیر» (ص ۲۸۴)، «آقا توکا» (ص ۴۳۸)، «پادشاه فتح» (ص ۴۲۴)، «ماخ اولاً» (ص ۴۵۷)، «کک کی» (ص ۵۱۵).

عنوان اغلب این شعرها، همان تصویر کانونی شعر است: چراغ، ناقوس، شب پره، آقا توکا، خروس، غراب، مرغ شب‌بویز، ماخ اولاً. هر یک از این واژه‌ها تا مقام یک نماد چندمعنایی تفسیرپذیر و متراکم از مفاهیم و اندیشه‌های گوناگون تعالی یافته است. حضور مرغان در شکل‌گیری این گونه نمادها از دیگر عناصر محسوس‌تر است و تا حدود ۱۳٪ از کل نمادهای ساختمان آثار نیمه را شکل می‌دهد. در میان مرغان، «خروس»، «شب پره»، «مرغ آمین» و «آقا توکا» نماینده مفاهیمی همچون روشنفکری، بیدارگری و سرزندگی است، و «مرغ مجسمه»، «مرغ غم»، «غراب» و برخی دیگر نماینده

مفاهیمی شوم همچون تشویش‌آفرینی، غم‌فزایی و ویرانگری است. نمادپردازی با عناصر گرفته شده از محیط زندگی شاعر، برخاسته از روحيات، احساسات و عواطف اوست. این مرغان، تمثلی از عواطف روحی و شخصیتی نیما هستند. که همچون آینه، جنبه‌های پنهان شخصیت شاعر را آشکار می‌کنند؛ به عنوان مثال از نظر او «غراب»، رمزی از تنهایی شاعر و جلوه‌نحوس است او در چشم مخالفان است، «مرغ غم»، جلوه‌ای از غم و اندوه شاعر، «مرغ مجسمه»، تجسمی از انزوای همراه با بیداری، «آقا توکا»، تمثیل سرگردانی و دردمندی و «مرغ آمین»، رمز روحیه متعهد شاعر در آشنایان است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ص ۱۲۵). جلال آل احمد از نخستین کسانی بود که جلوه سمبلیک پرندگان را در شعرهای نیما طرح کرد. او نیما را سمبولی از خود هنرمند می‌داند و در شعرهای «غراب»، «مرغ غم» و «ققنوس» شاعر را تنها می‌بیند؛ «ققنوس» را نمادی از خود شاعر می‌شمارد که در آرزوی ابدیت آثارش، خود را به آتش می‌کشد و «آقا توکا» سمبل شاعری است که کسی به نغمه‌سراییه‌ای او گوش نمی‌سپارد (آل احمد، ۱۳۵۷: ص ۵۰ - ۵۵).

پیشینه نماد ساختمند در شعر فارسی

اساساً در ادبیات سنتی فارسی، مدار حرکت شعر بر بیت (محور افقی) استوار است و به همین دلیل ساخت ارگانیک در شعرها کمتر به چشم می‌خورد. اما شعرهایی هست که در آنها از آغاز تا پایان از یک موضوع یا یک پدیده سخن می‌رود و این وحدت موضوع نوعی یکپارچگی را در شعر نشان می‌دهد؛ مانند شعر «باران» منوچهری دامغانی (دیوان، ۱۳۶۳: ص ۳۶) یا در برخی از قصاید کهن که شاعر یک کلمه یا تصویر را ردیف شعر خود می‌سازد؛ مانند قصیده بیست بیت خاقانی با ردیف «نان» (دیوان، ۱۳۷۸: ص ۳۱۴) که ۲۸ بار واژه نان تکرار شده است. در دیوان سنایی (۱۳۶۲: ص ۶۲) قصیده ۶۲ بیت با ردیف «آب و آتش» آمده و کمال الدین اسماعیل اصفهانی، قصیده‌های غرای بلندی با ردیف «برف» (دیوان، ۱۳۴۸: ص ۴۰۷)، «نرگس» (همان: ص ۱۰۰)، «شکوفه» (همان: ص ۲۳۳) سروده و در قصیده دیگری (همان: ص ۲۸۰) خود را به تکرار «مو» (۱۰۷ بار در ۹۴ بیت) ملزم کرده و مضمونهای بدیع و بکر ساخته است؛ اما این تکرارهای هنرمندانه در این شعرها فضای نمادین ایجاد نکرده است؛ چرا؟ پیش از پاسخ به این پرسش، نخست در چند بیت یکی از این قصاید تأمل می‌کنیم:

هرگز کسی نشان نداد بدین سان نشان برف
مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه است
چاه منع است همه چاه خانه‌ها
بی نیزه‌های آتش و بی تیغ آفتاب
از بس که سربه خانه هرکس فرو کند
گر قوتم بدی زپی قرص آفتاب
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف
اجرام کوه‌هاست نهان در میان برف
انباشته به جوهر سیما بسان برف
نتوان به تیرماه کشیدن کمان برف
سرد و گران و بیمزه شد میهمان برف
بر بام چرخ رفتی از نردبان برف

(کمال الدین اسماعیل اصفهانی، ۱۳۴۸: ص ۴۰۷)

با اینکه «برف» در ۵۸ بیت این قصیده تکرار شده و شاعر، استعاره‌ها و کنایه‌های غریب و مضامین نازکی با آن ساخته است و هنر تصویرپردازی و مضمون‌سازی در آن به اوج می‌رسد و حتی ذهنیت و موضوع واحدی بر کل قصیده غالب می‌شود، «برف»، به هیچ وجه در شعر مرکزیت نیافته و بر متن غالب نشده است و بر چیزی بیش از خود دلالت نمی‌کند؛ زیرا در چنین شعرهایی، «برف»، «شکوفه»، «مو»، «نان»، «آب و آتش» در اغلب ابیات، ابزاری برای تصویر سازی است و نقش آنها از آرایه تزینی فراتر نرفته است؛ در سطح تشبیه و استعاره می‌ماند و چون نقطه تلاقی احساسات و عواطف و ذهنیات شاعر نیست، بار عاطفی و شهودی ندارد و در نتیجه به ساحت استعلایی نماد نمی‌رسد.

در ادبیات عرفانی بویژه در آثار سنایی، عطار و مولوی شعرهایی دیده می‌شود که از وحدت موضوعی (عشق، معشوق یا حالتی واحد) و فرم درونی نسبتاً منسجم و نیرومندی برخوردار است و یا کلمات خاصی مانند «آفتاب» (دیوان عطار، ۱۳۶۸: ص ۷) و «عشق» (همان: ص ۳۶۹) به عنوان ردیف در برخی از شعرها تکرار شده است، اما آن کلمات و تصویرهای تکرار شونده نیز کمتر به نماد کانونی و ساخت ارگانیک شعر بدل می‌شود.^۴ در ادبیات کهن عرب، گاه نمونه‌هایی هر چند کم از این دست پیدا می‌شود؛ از جمله قصیده «میمیه» ابن فارض، شاعر عارف مصری (۵۷۶-۶۳۲ ق) که در آن «مدامه» (شراب) به تصویر کانونی و نمادین مشهوری بدل شده است.^۵

شکل نماد ساختمند در شعر نیما برای نخستین بار چنان ظاهر می‌شود که به عنوان ویژگی خاص سبک نیما باید به شمار آید. به نظر می‌رسد دلیل ظهور چنین فرمی با ویژگیهای ساختاری خاصش در دوره معاصر، نتیجه تحول در ساختارهای اجتماعی و جهان بینی شاعر باشد؛ به این معنی که به دنبال تحول در ساختارهای حکومتی و

اجتماعی در ایران، جامعه‌ای ارگانیک و ساختمند شکل گرفت که همه اجزای آن با هم روی به سوی هدفی واحد کار می‌کند. چنین ساختاری تا پیش از مشروطه در جامعه ایران چندان سابقه نداشته است. از دیدگاه نظریه همسویی پیکره‌های ادبی با ساختارهای اجتماعی و اقتصادی می‌توان این فرم جدید را مولود ساختار جدید اجتماعی بعد از مشروطه در ایران شمرد. ساخت اجتماعی ایران قبل از مشروطه به جماعت توده‌وار نزدیکتر است تا به جامعه ارگانیک. در پیکره جماعت، عناصر سازنده اجتماع در عرض هم قرار می‌گیرد نه در طول هم و در تداوم ارگانیک با یکدیگر. مسلماً چنین تحول عظیمی در سطح اجتماع، جهان بینی و نگرش شاعر را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد و با خود همراه می‌سازد.

پس از نیما این فرم ادبی بتدریج در میان شاگردان مکتب وی (اخوان، شاملو، فروغ، کسرای، آتشی و شفیعی کدکنی) و بسیاری از شاعران معاصر جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد؛ به گونه‌ای که بهترین و ماندگارترین شعرهای شاعران معاصر فارسی در قالب این فرم نمادین و ساختمند سروده شد؛ از آن جمله است شعرهای «میراث» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص ۳۳)، «قاصدک» (همان، ص ۱۴۷)، «گله» (همان، ص ۵۵)، «کوهبید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ب: ص ۱۲۹)، «سبزی خزه» (همان، ۱۳۷۶ الف: ص ۱۰۳)، «سرو کاشمر» (همان، ص ۸۹)، «نازلی» (شاملو، ۱۳۴۶: ص ۷۴)؛ «غزل برای درخت» (کسرای، ۱۳۷۸، ص ۱۹۴)؛ «اسب سفید وحشی» از منوچهر آتشی؛ شعرهای «سهند» و «گوزن» از مفتون امینی (کاخکی، ۱۳۶۹: ص ۳۳۶ و ص ۴۴۰) و «گاو سبز» (سپانلو ۱۳۷۷: ص ۱۹). اغلب این نمادها پدیده‌هایی طبیعی است که از خاستگاه طبیعی خود جدا شده و تا مقام نمادهای ماندگار در تاریخ ادبیات فارسی فرا رفته است. البته شاگردان و پیروان نیما از این فرم شعری به یک اندازه استقبال نکردند. در کنار شاعرانی همچون اخوان ثالث، شاملو و شفیعی که بطور گسترده به این فرم روی آوردند در آثار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری از این فرم شعری چندان نمونه‌های برجسته‌ای دیده نمی‌شود. فروغ فرخزاد تنها دو شعر به این شیوه دارد: «پرندۀ فقط یک پرندۀ بود» (۱۳۷۹، ص ۳۹۷) و «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» (همان، ص ۴۵۶) و در آثار سهراب سپهری، هم چندان نشانی از شعرهای متشکل و ساختمند نمی‌توان یافت. شعر «عروسک» (سپهری، ۱۳۶۳) تا حدودی فرم ارگانیک دارد اما غلظت تصاویر انتزاعی، تصویر عروسک را به محاق می‌راند و از سلطه آن بر متن شعر می‌کاهد.

نتیجه گیری

در این مقاله نشان داده شد که نوآوری نیما تنها به قلمرو گسترش قالبهای عروضی در درون سنتهای کهن محدود نمی‌شود. او افزون بر نوآوری در قالبهای شعری و تجربه‌های معنایی نوین و دید تازه به ابداع فرم بی سابقه‌ای در شعر فارسی دست می‌زند. این فرم نو، ساختاری خاص در شعر است که شاعر نگاهش را بر پدیده‌ای مثلاً یک مرغ، شیء، حیوان یا... متمرکز می‌سازد و از آغاز تا پایان درباره آن شیء یا تصویر سخن می‌گوید به گونه‌ای که آن تصویر در کانون شعر قرار می‌گیرد و دیگر عناصر بیانی و زبانی شعر همچون تصاویر جزئی، تشبیه، استعاره، وزن و قافیه در خدمت تبیین آن تصویر محوری به کار گرفته می‌شود. هر چه شعر پیشتر می‌رود، آن تصویر پا به پای متن رشد می‌کند و هر لحظه جنبه خاصی از آن برای خواننده آشکار می‌شود تا اینکه بتدریج بر کل شعر غلبه می‌یابد و به شیء نمادینی با تراکمی از احساسات و معانی ادبی و هنری تبدیل می‌شود. این فرم، که در این مقاله «فرم نماد ساختمند» (ارگانیک) نام گرفت به وسیله نیما وارد شعر فارسی شد و پس از او با استقبال دیگر شاعران معاصر روبه‌رو شد به گونه‌ای که بسیاری از مقبولترین و محکمترین شعرهای معاصر فارسی در این فرم سروده شده است. از دیدگاه نظریه نقد ساختگرایی تکوینی در جامعه شناسی ادبی، پیدایش این شکل شعری و رواج آن پس از مشروطه می‌تواند با شکل‌گیری ساختار ارگانیک جامعه پس از مشروطه همخوان باشد.

پی‌نوشتها

1. Sign

2. Icon

۳. هیبره (heybare) تاریخ سرودن شعر سوم اردیبهشت ۱۳۱۹.

هیبره یک مرغ بد بوی است آکنده شکم او خوراکش خون انسان است و می‌خوابد جدا هر زمان از نوک او بانگی برآید جانگداز و بدون فکر سودی و خیالی بارور تا نیاید ز او فرو پای ناهموار جای تا بخسید ما ز چشمان دور می‌داریم خواب لیک وقت واپسین کاو می‌شود از ما جدا می‌پرد و آب و هوا را زهرآگین می‌کند	بال و پرهایش از پلیدی‌ها چسبیده بهم روی دیواری که بالا رفته است از خون ما ما ز روی بیم جان داریم سوی او نیاز می‌پرستیمش بدو داریم از هر سو نظر سینه‌های ماست زیر پای ناهموارش و وز پی یک لحظه حظ اوست عمریمان عذاب می‌گشاید بال و می‌دارد دهان گند او تلخ بر ما زندگانیهای شیرین می‌کند (نیما یوشیج، مجموعه آثار، ص ۶۴۷)
---	--

۴. مولوی غزلی دارد با تصویر کانونی «گل» که از نمونه های نادر نماد ارگانیک در متون کهن است، اما نمونه های آن زیاد نیست و در شمار شکلهای شناخته شده در ادبیات سنتی به حساب نمی آید:

امروز روز شادی و امسال سال گل	نیکوست حال ما که نکو باد حال گل
گل را مدد رسید ز گلزار روی دوست	تا چشم ما نبیند دیگر زوال گل
گل آن جهانی است نگنجد در این جهان	در عالم خیال چه گنجد خیال گل
گل کیست؟ قاصدیت ز بستان عقل و جان	گل چیست؟ رقعہ ایست ز جہا و جمال گل
گیریم دامن گل و همراه گل شویم	رقصان همی رویم به اصل و نهال گل
اصل و نهال گل عرق پاک مصطفی است	زان صدر بدر گردد آنجا هلال گل
زنده کنند و باز پر و بال نو دهند	هر چند پر کنید شما پر و بال گل

(کلیات شمس ۳/ ۱۴۲۵۱)

۵. مطلع قصیده این است:

شرینا بذکر الحیب مدامه / سکرنا من قبل ان تخلق الکرم (ابن فارض، دیوان ص ۱۴۰)

منابع

۱. آل احمد، جلال؛ *هفت مقاله*؛ تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷
۲. ابن فارض؛ (من دون تاریخ) *دیوان*؛ بیروت: دارصادر.
۳. اخوان ثالث، مهدی؛ *بدعتها و بدایع نیما یوشیج*؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۶
۴. ———؛ *آخر شاهنامه*؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۸
۵. الیافی، نعیم؛ *تطور الصورة الفنية فی الشعر العربی الحديث*؛ دمشق: اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۸۳
۶. بحر العلوم، حسین؛ *دیوان کمال الدین اسماعیل اصفهانی*؛ تهران: دهخدا، ۱۳۴۸
۷. براهنی، رضا؛ *طلا در مس*؛ تهران: انتشارات زریاب، ۱۳۸۰
۸. پور نامداریان، تقی؛ *خانه ام ابری است*؛ تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۱
۹. جعفری، مسعود؛ *سیر رمانتیسیم در اروپا*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.
۱۰. چدویک، چالز؛ *سمبولیسم*؛ ترجمه مهدی سبحانی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵
۱۱. حمیدیان، سعید؛ *داستان دگر دیسی*؛ تهران: انتشارات نیلوفر؛ ۱۳۸۳
۱۲. خاقانی، افضل الدین؛ *دیوان*؛ تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۸
۱۳. سپانلو، محمد علی؛ *فیروزه در غبار*؛ تهران: نشر علمی، ۱۳۷۷
۱۴. سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*؛ تهران: کتابخانه طهوری. چاپ چهارم، ۱۳۶۳
۱۵. سنایی غزنوی، ابوالمجدود بن آدم؛ *دیوان*؛ به کوشش مدرس رضوی. تهران: سنایی، ۱۳۶۲
۱۶. شاملو، احمد؛ *هوای تازه*؛ تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۶.

۱۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*؛ تهران: توس، ۱۳۵۸
۱۸. ————— الف؛ *هزاره دوم آهوی کوهی*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
۱۹. ————— ب؛ *آینه‌ای برای صداها*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
۲۰. عطار نیشابوری، فرید الدین؛ *دیوان*؛ به کوشش تقی تفضلی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۲۱. فتوحی، محمود؛ «شکل و ساخت شعر شفیعی» در *سفرنامه پاران*؛ به کوشش حبیب الله عباسی. تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۲۲. فرخزاد، فروغ؛ *دیوان اشعار*؛ به کوشش بهروز جلالی. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۹.
۲۳. کاخی، مرتضی؛ *روشن تراز خاموشی*؛ تهران: آگه، ۱۳۶۹.
۲۴. کسرائی، سیاوش؛ *از خون سیاوش*؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۸.
۲۵. گلشیری، هوشنگ؛ *باغ در باغ*؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰.
۲۶. منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمد؛ *دیوان*؛ به کوشش محمد دبیر سیاقی. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۰.
۲۷. ناصیف، مصطفی؛ *الصورة الادبیه*؛ بیروت: دارالاندلس (من دون تاریخ).
۲۸. نوزاد، فریدون؛ *گیله گب*؛ رشت: انتشارات دانشگاه گیلان، ۱۳۸۱.
۲۹. ولک، رنه؛ *تاریخ نقد جدید*؛ سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷.
۳۰. یوشیج، نیما؛ *مجموعه کامل اشعار*؛ به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.

نقد ریخت‌شناختی حکایتهای کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا

دکتر سید اسماعیل قافله‌باشی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی

امام خمینی (ره) قزوین

سیده زیبا بهروز*

چکیده

تحلیل ریخت‌شناختی به روش ولادیمیر پراپ^۱ در حدود ۲۰۰ حکایت عارفانه از دو کتاب ارزشمند کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیا مشخص کرد که در خویشکاری^۲ خاص عارفانه‌ها، که کرامت در جایگاه برجسته و نقطه عطف داستان واقع است، تابع معنای دامنه بیشتری نسبت به گونه‌های دیگر (عامیانه‌ها، عاشقانه‌ها و ...) دارد. با وجود اینکه تعداد نقش ویژه‌ها محدود است از گوناگونی بسیاری برخوردار است. تنها عامل همسانی در چنین آرایشهای کوچک مقیاس با رنگهای متنوع، جایگاه نقش ویژه‌هاست؛ همچون قرار گرفتن کدهای رمز در محلهای ویژه در راستای همخوانی با نقطه عطف داستان. در این تحقیق، سه حوزه کنش^۳، مشخص شد و تعداد خویشکاریها به ۱۱ رسید که بعضی با آنچه در عامیانه‌ها وجود دارد، همسان، و بعضی دیگر جدید و خاص عارفانه‌هاست.

کلیدواژه: ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی، روایت‌شناسی، کشف‌المحجوب، تذکره‌الاولیا.

تاریخ دریافت: ۸۶/۵/۱۳

تاریخ پذیرش: ۸۶/۱۱/۱۳

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

۱. مقدمه

کمتر با خواندن داستانی عارفانه، حالتی از حیرت همراه با جدایی موقت از زمان و مکان و جذب و کشف به آدمی دست نمی‌دهد. عارفانه‌ها نمونه کامل هنر، روایتگری و عرفان است و کاوش در دنیای روایتها هر چه بیشتر ارزش روایی عارفانه‌ها را نشان می‌دهد. روایتها مجموعه‌ای از کنشهایی است که در زمان و مکانی غیر از حال رخ داده و با انتخاب و گزینش راوی در نظامی هدفمند گرد آمده است (حری، ۱۳۸۳: ص ۱۸). با این وصف عارفانه‌ها کاملترین نوع روایت است که با تمرکز بر هسته عرفانی داستان به سوی دگرگونی - از هبوط در گمراهی و شر به عروج به خیر و صلاح- و تغییر مسیر قهرمان که بویژه در عارفانه‌ها حقیقی است، پیش می‌رود و به گفته: «کالر، خواننده هر داستانی در طرح (پیرنگ) آن در پی‌گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر است؛ گذری که بتواند آن را دارای ارزش مضمونی بداند» (همان: ص ۳۵). کشف المحجوب و تذکره الاولیا، علاوه بر اینکه میراث گرانبهای زبان فارسی و عرفان است و هنر تمام و کمال راویان و نویسندگان خود را نمایان ساخته است، حکایات مشترک بسیاری دارد و همین امر دستاویزی است تا به تحلیل ساختاری حکایات پرداخته، چگونگی روایت آنها کشف شود. اما کاراترین رویکرد برای تحلیل تفاوتها و همانندیها در روایات مختلف از آن پراپ دانسته شده است.^۴ وی قصه‌ها را همچون یک کل در نظر می‌گیرد و تمام عوامل سازنده هر پدیده (قصه) و بویژه ارتباط آنها با یکدیگر را لحاظ می‌کند نه صرفاً یکی از عوامل آن را؛ کاری که پیش از وی برای مقایسه قصه‌ها بر اساس درونمایه یا براساس خاستگاه‌های تاریخی یا نوع شخصیتها انجام شده^۵ کاملاً شبیه به این است که به طور مثال گیاهان را فقط از لحاظ مناطق رویش، شکل برگ، ساقه، ریشه یا چگونگی تکثیر یا صرفاً فایده آنها بررسی کنند در حالی که هر کدام از این عوامل از دیگری تاثیر می‌پذیرد و به تنهایی سازه‌ای بنیادین نیست. در ثانی بعضی از ریشه‌ها شبیه برگ و بعضی برگها همانند ساقه و بعضی ساقه‌ها شبیه گل است. پس چه چیزی ملاک تشخیص آنهاست؟ مسلماً نقش آنها در ساختار کلی نماینده آن سازه است. پراپ نیز درست با الهام از چنین اندیشه‌ای (پژوهشهای ریخت شناسانه گوته) تحلیل بر اساس کارکرد (خویشکاری) را اساس کار خود قرار داد. تنها دراین صورت است که کلیت پدیده برهم نمی‌ریزد؛ زیرا بنیاد چینش سازه‌های آنها حفظ و در نظر گرفته می‌شود. وی مدافع شخصیت سازوار (ارگانیک) روش خود است و از پیروان

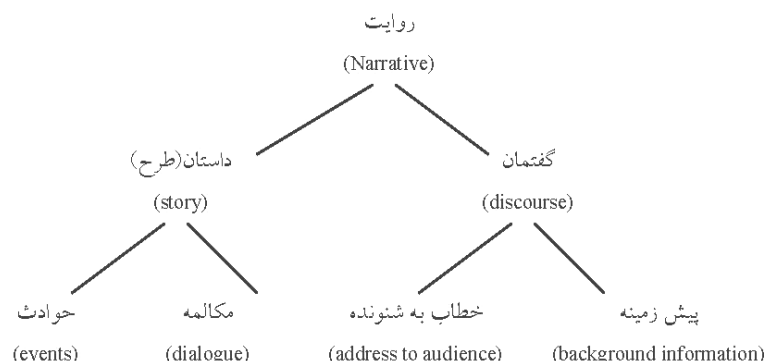
اندیشه ارگانیکسم استحسانی (هنری) است که به اندیشه وحدت ارگانیک^۶ یا فرم ارگانیک یا فرم «درونی» نیز معروف است که بر دو اصل استوار است: ۱. اجزای اثر هنری با هم و با کل مرتبط است. ۲. تغییر جزء، تغییر کل را به دنبال دارد (فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، ۱۳۸۵: ذیل ارگانیسیسم). روش پراپ بیشتر ساختارگرایانه است، اما وی به رمزگشایی معنی ساختارها بیشتر گرایش دارد که همین امر تفاوت بین اسطوره‌ها، ساگاها و قصه‌های پریان و دیگر روایات فرهنگ عامه را باعث می‌شود (همان، ذیل اسطوره در قرن نوزدهم و بیستم).

۲. روایت‌شناسی

روایت معادل واژه narrative انگلیسی و narrative و narrative اسپانیایی و ایتالیایی است. ریشه آن narre یا narrara لاتین و Gnarus یونانی به معنی دانش و شناخت است که خود آن از ریشه Gna هند و اروپایی است. از این رو روایت به معنی یافتن دانش است. ارسطو نیز در نظریه ادبی داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۱۷۶). در لغت فارسی به معنای حدیث، خبر و نقل کردن سخن است. در «روایت و ژانر» اثر نیک لیزی در پاسخ به روایت چیست؟ آمده است: «روایت در مفهوم وسیع آن غالباً تفسیرهایی در بردارنده یک سری اطلاعات است ولی این کافی نیست زیرا صرف احتوای اطلاعات می‌تواند یک جدول زمانی یا تابلوهای آگهی و مواردی از این قبیل را شامل شود ولی آنها روایت نیستند.» در روایت اطلاعات به صورت توالی مرتبط رویدادها نمایانده می‌شوند و ساختاری منطقی دارند و در بردارنده آغاز، میانه و پایان هستند. بیشتر روایتها توالیهای خود را بر اساس علی بنیان می‌کنند. هر رویدادی از لحاظ منطقی، معلول رویداد قبلی است و علت رویداد بعدی. پس یک روایت حداقل از دو حادثه تشکیل می‌شود؛ زیرا یک حادثه هیچ توالی را باعث نمی‌شود. تمام پدیده‌های طبیعی نیز به نوعی با مفهوم علت سر و کار دارد و این تنها روایت نیست که به تاثیر دو رویداد برهم نیاز دارد. در فیزیک نیز هیچ گاه اتفاق نیفتاده است که یک عامل تنها منشا و منبع حرکتی شود؛ به طور مثال، جاذبه زمین نیرویی است که بالقوه وجود دارد ولی تا شئی در معرض آن قرار نگیرد، حرکت و فعلیتی صورت نمی‌گیرد. همین طور جسمی که در حرکت است اگر عامل بیرونی دیگری نباشد که آن را از حرکت باز دارد، همین طور طبق قانون ماند یا اینرسی به

حرکت خود ادامه خواهد داد. یک معادله ساده ریاضی نیز حتماً در یکی از طرفین خود یک عامل بیشتر دارد؛ صرف نظر از اینکه کدام یک معلوم یا مجهول باشد و گرنه مثلاً $X=Y$ یا $Y+X$ معادله نیست. یک واکنش شیمیایی نیز از تاثیر حداقل دو ماده ساده یا مرکب بر هم با کمک کاتالیزورهای موثر در تسریع واکنش امکان می‌یابد. به گفته بروخ «از عناصر روایی به کیهان‌شناسی می‌رسیم». همان گونه که از سوی فرمالیستهای روسی و روایت‌شناسان ساختارگرا اثبات شده است، داستانها گزارشی از توالیهای حوادثند که به طور پیچیده و با زمانمندی مجدد یکی پس از دیگری سازمان یافته‌اند (دیوید هرمن، ۲۰۰۲: ص ۲۶۳). پژوهندگان روایت آن را به دو سطح عمده تقسیم کرده‌اند. نخستین شکل‌گرایان روسی (پراپ، توماشفسکی، ...) دو اصطلاح طرح اولیه^۷ و طرح ثانویه^۸ را به کار بردند که معادل واژگان جدیدتر فرانسوی (در آثار بنونیست و بارت) یعنی داستان^۹ و گفتمان^{۱۰} هستند (لیراوی، ۱۳۸۰: ص ۳۳). روایتی که بر اصل علیت استوار است با استفاده از گفتمان در زبان‌شناسی قابل توضیح است. سیمورچتمن در کتاب *داستان و گفتمان* نیز این تمایز را عنوان کرده است (نیک لیزی، ۲۰۰۰، ص ۱۰۶).

نمودار ۱ داستان و گفتمان چتمن

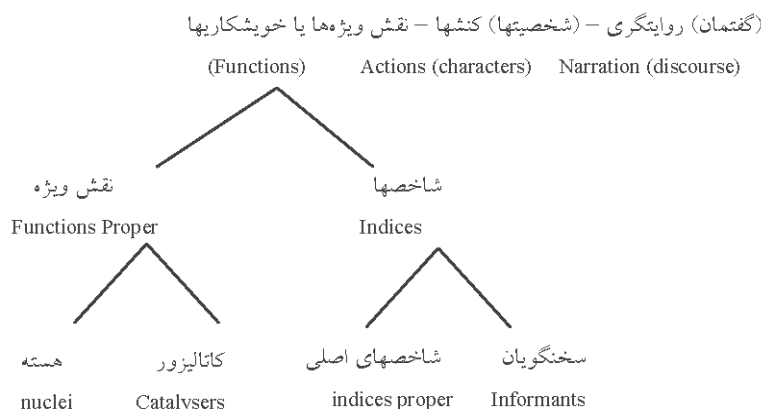


ژراردرژنت در سخن *روایت* با تمایز نهادن میان داستان^{۱۱} و روایت^{۱۲} و روایتگری^{۱۳}، روایت را به عناصر سازنده‌اش تقسیم کرده است و بر متنیت^{۱۴} و فرایند داستانگویی به‌تنهایی تأکید خاص می‌کند (ژنت، ۱۹۸۰: ص ۱۳۲).^{۱۵}

رولان بارت همچنین در طرح خود، فرایند روایت را قابل کاهش به دو عنصر یا عملکرد دانسته است؛ یعنی آنچه او کاتالیزورها و هسته می‌نامد. کاتالیزور نقش نوعی پیش زمینه یا نقش دست دوم را دارد در حالی که هسته‌ها نقاط برجسته روایت است.

جایی که لحظه‌های سرنوشت ساز پیشرفت یا تلفیق وجود دارد یا تردیدی را معرفی می‌کند یا نتیجه می‌گیرد. (بارت، ۱۹۷۷: ص ۷۹)

نمودار ۲ طرح بارت



در این جستار با تمرکز بر قاعده کلی حاکم بر عارفانه‌ها، مواد خام داستان و در نتیجه شاخصهای روایی آشکار و فرمولی پدید می‌آید که با تمام انواع داستانهای عارفانه مطابقت دارد.

۳. مواد و روند ریخت‌شناسی

مواد مورد مطالعه ریخت‌شناسی قصه‌ها همان اجزای سازا و روابط آنها با هم و با کل ساختار است. اولین گام در این زمینه، تعیین و شناخت واحدهای ساختاری و چگونگی ترکیب آنهاست و دانش مورد نیاز در آن نیز در درجه اول زبان‌شناسی ساختاری است؛ یعنی شیوه کشف مناسبات جانشینی^{۱۶} و همنشینی^{۱۷} در زنجیره داستان و در درجه دوم شناخت و احاطه کافی بر موضوع داستان است که در اینجا عرفان و تصوف است. مبنای تعیین و کشف آنها ذهنیت تحلیلگر و عینیت داستان است؛ یعنی تحلیلگر با استفاده از مخیله خود این روابط و ساختار نهفته در قصه‌ها را کشف می‌کند و الگویی به دست می‌دهد که بتواند در مورد تمامی نوع خاص قصه آزمون‌پذیر باشد.

۴. نتایج

در این تحلیل ۱۱ خویشکاری و سه حوزه کنش مشخص شد:^{۱۸}

خویشکاری عارفانه ها به ترتیب توالی

α	صحنه آغازین (پیش پردازش شخصیتها یا ذکر زمان و مکان داستان).
β	روش (نقل مکان) داستان با گونه ای حرکت آغاز می شود.
A	شرارت و بدی
a	مصیبت یا کمبود
B'	اولین رویداد ربط دهنده (شاخص روایی)
D	اولین نمود A/a (شرارت یا کمبود) یعنی رخدادی است که معلول شر و بدی است.
B''	دومین رویداد ربط دهنده (شاخص روایی)
K	کارسازی یا دومین نمود A/a که زمینه ای برای رخداد کرامت است .
Z	کرامت (نقطه عطف داستان)
Y	تحول درونی (دگرگونی باطنی همراه با نشانه های آن در ظاهر)
V	پسانمود تحول (عملی که سوپژه در اثر تحول انجام می دهد)
X	خویشکاری آزاد (در بیشتر عارفانه ها توضیح معما یا آغاز داستانی دیگر است).

- سه حوزه کنش

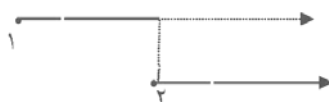
- ۱- کنش قطب خاکستری (فردی که باید متحول شود) معادل با سوپژه فلسفی
- ۲- کنش قطب روشن (فردی که تحول را باعث می شود)، معادل با ابژه فلسفی
- ۳- کنش خرق عادت یا کرامت (عملی که منشا آن الهی است) در تقابل با عنصر ماوراء الطبیعی در داستانهای عامیانه. (در ادامه، این کنش و معنای آن توضیح داده می شود).

- حرکتها

ضمن بررسی حرکت در حکایات، این نتیجه به دست آمد که تمام عارفانه ها یک فرمول و طرح کلی دارد که قابل کاهش یا افزایش است؛ یعنی می تواند به گونه هایی از ادغام یا چندگانگی تغییر یابد. در داستانهایی که تک خطی فرمول می شود، یک حرکت وجود دارد و داستانهایی که تلفیق چندگانه ای از فرمولها دارد، حرکتها هم از چند مرحله انفصال و اتصال تشکیل یافته است.

کوچکترین آنها داستانی است که در دو یا چند کلمه، آغاز حرکتی را نشان می دهد و قبل از پایان حرکت اول، حرکت دومی آغاز می شود و با پایان حرکت دوم، هر دو حرکت به پایان می رسد.

نمودار (۳) طرح حرکت در حکایت



۵. تحلیل ریخت‌شناختی عارفان

I. صحنه آغازین در عارفانه‌ها نیز از عناصر مهم ریخت‌شناختی است. هر قصه‌ای معمولاً با یک صحنه آغازین شروع می‌شود که در آن نام اشخاص قصه و نسبت‌های آنها با همدیگر ذکر می‌شود. گاهی زمان یا مکان رخداد واقعه و همچنین توصیف ویژگی‌ها یا کارهای مهم اشخاص قصه در آن گنجانده می‌شود (تعریف: صحنه آغازین، نشانه: α).

از آنجا که راوی در قصه‌های عارفانه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است به دو گونه کلی متمایز می‌شود:

۱. صحنه آغازین معرفی اشخاص داستان و موقعیت آنهاست از زبان یکی از اشخاص اصلی یا فرعی داستان؛ به عبارت دیگر روایت به صورت نقل قول مستقیم و از زاویه دید اول شخص است (α_۱): اندر حکایات یافتیم که ابراهیم ادهم گفته است که چون به بادیه رسیدم... (ک/ ۱۶۰) ذقی روایت کند از دراج که او گفت: من با ابن الفوطی... (ک/ ۵۹۶) نقل است از امام خزامی که می‌گفت کودک بودم... (۳۳۷ ت/ ج ۲)
۲. صحنه آغازین معرفی اشخاص داستان و موقعیت آنهاست از زبان راوی و به عبارت دیگر نقل قول غیرمستقیم و از زاویه دید سوم شخص است (α_۲). همی آید اندر بصره رئیسی بود... (ک/ ۲۰) نقل است که عبدالله مکاتب غلامی داشت... (۱۸۲ ت/ ج ۱)

از لحاظ چگونگی آغاز روایت در کشف‌المحجوب نسبت به تذکره‌الاولیاء، تنوع بیشتری دیده می‌شود؛ به عنوان مثال عبارتهایی چون روایت کند، آرند- حکایت کند - گوید- اندر حکایات یافتیم - از وی می‌آید- شنیدم که - نقل است که گوید - و ابتدای توبه وی آن بود و ... باب پرداختن به حکایت را در کشف‌المحجوب می‌گشاید. اما در تذکره‌الاولیا به دلیل اینکه راوی همیشه سوم شخص است و در واقع عطار خود پردازنده داستانهاست، یک نوع عبارت آغازین (نقل است که) دیده می‌شود اما حکایات

تذکره‌الاولیا از جنبه دیگری جالب توجه است و آن تنوع زیاد توضیحات و تعریفها و ذکر موقعیتهای زمانی و مکانی اشخاص داستان در صحنه آغازین است.

II. مرحله روش: شیخ یا مرید یا شخصی دیگر عزم رفتن به جایی می‌کند و در مقصد یا در نیمه راه برای وی اتفاقی رخ می‌دهد و یا صحنه به گونه‌ای است که قهرمان یا شخص سومی از راه می‌رسد و داستان آغاز می‌شود. هدف از این خویشکاری، پویایی و تحرک بخشی به صحنه داستان است؛ به عبارت دیگر روایت در قالب انتقال مکانی بیان می‌شود (تعریف: روش، نشانه: B).

تفاوت خویشکاری روش در عارفانه‌ها با غیبت در عامیانه‌ها در این است که فردی که غایب می‌شود از جریان داستان خارج می‌شود و رخداد در محل اولیه آغاز می‌شود و برای اشخاص دیگر، اما در عارفانه‌ها داستان برای فردی که اقدام به رفتن یا آمدن می‌کند اتفاق می‌افتد و نیز تفاوت آن با خویشکاری عزیمت در عامیانه‌ها در این است که خویشکاری روش قبل از خویشکاری کمبود یا شرارت می‌آید ولی عزیمت بعد از آن و نیز روش به صحنه آغازین نزدیکتر است. در عزیمت قهرمان یک شخصیت فاعل است ولی در روش ممکن است فاعل یا مفعول باشد. در داستانهای عارفانه‌ای که تاکنون تحلیل و بررسی شد، فقط یک مورد دیده شد که روش همان معنی غیبت مورد نظر در داستانهای عامیانه را می‌دهد و آن داستان آدم و حوا و بچه ابلیس است. داستان این گونه آغاز می‌شود که آدم به کاری می‌رود و ابلیس بچه خود را نزد حوا می‌برد تا نگهدارد، حوا نهی آدم را نقض می‌کند تا اتفاقات دیگر می‌افتد... (۹۶/ت، ج ۲). این داستان مضمون و بنمایه‌ای بسیار شبیه به داستانهای عامیانه دارد. البته در ساخت آغازین آن گونه‌های روش به شرح زیر است:

۱. مرحله روش شامل رفتن و عزم جایی کردن است که در این صورت، راوی یا یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی است یا نقشی در داستان ندارد و به دنبال قهرمان ناظر تمام رویدادهاست (B_۱): به باغی از آن خود رفته بود... (۳۰/رک) یک روز نماز دیگر بر رابعه رفتم... (۷۲/رت، ج ۲) وقتی دریا دید شدم... (۳۱۳/رت، ج ۲)
۲. شخصیت قصه در حال گذر و رفتن به جایی است که واقعه‌ای برایش رخ می‌دهد؛ یعنی در میانه راه قبل از رسیدن به مقصد. در این مورد نیز راوی یا خود می‌رود یا همراه است و نقشی در داستان ندارد (B_۲): روزی به راهی می‌رفت اندر

چاهی ... (۲۳۲ رک) در نه‌ری می‌رفتند با پدر... (۶۸ رت، ج ۲) در کشتی نشسته بود چون به میان دریا رسید... (۴۱ رت، ج).

۳. شخصیتی که از قبل در صحنه حضور ندارد، وارد می‌شود و بلافاصله داستان آغاز می‌شود و در این مورد هم راوی یا شخصیتی است که وارد می‌شود یا از قبل حضور دارد یا سوم شخص است و ناظر رویداد (B۳). روزی حسن بر جیب آمد به زیارت (۵۳/ت، ج ۱) روز حرب الدار به نزدیک عثمان بودیم... (۱۰۰ رک) روزی پیرزنی پیامد ... (۵۲ رت، ج ۲)

۴. موارد دیگری از صحنه آغازین که با عنصر صحنه آغازین یا با خویشکاری شرارت و کمبود ادغام شده است (B۴).

III داستان با یک شرارت یا بدی از سوی شخص شریر یا سوژه یا (قطب خاکستری) آغاز می‌شود (تعریف: شرارت، نشانه: A): روزی رابعه می‌گذشت نامحرمی وی را در پیش می‌آید... (۶۰/ت، ج ۱۹)، مالک را با دهری‌ی مناظره‌ای می‌افتد... (۴۲/ت، ج ۱) ملکی قصد هلاک وی می‌کند (۱۱/ک).

III bis مصیبت یا کمبود و نبودن، عامل اصلی وقوع داستان می‌شود (تعریف: مصیبت و کمبود، نشانه: a). درویشی طلب عصیده‌ای می‌کند... (۱۳۳/ت، ج ۲) سه‌کس شب در غاری می‌خسبند و سنگی از کوه در می‌آید و در آن غار سخت می‌گیرد... (۲۴۳/ک) بوحمزه ناگاه در چاهی می‌افتد (۱۱۳/ت، ج ۲) جوهری اندر کشتی غایب می‌شود... (۱۳۷/ک).

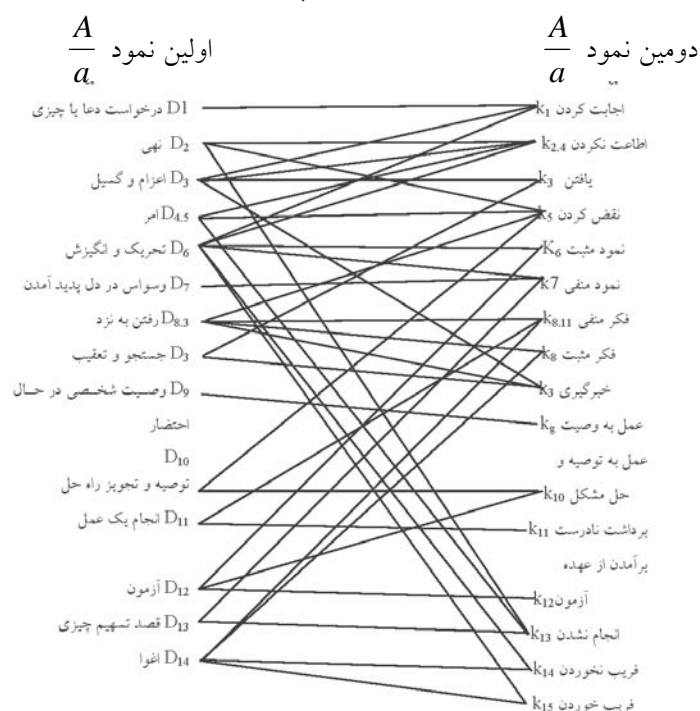
V - VII. جفت خویشکاری D-K یعنی اولین و دومین نمود A/a هر دو در بیشتر جاها لازم و ملزوم یکدیگرند. اولی مقدم و دومی تالی است و زمینه را برای رسیدن به نقطه عطف داستان یا کرامت آماده می‌کند. (تعریف: نمود (۱) - نمود (۲)، نشانه: D-K): اصحاب از ذوالنون می‌خواهند تا دعا کند... و ذوالنون - ره - بر پای می‌خیزد و دستها برمی‌دارد ... (۱۵۵/ک) شیخ فرمود که هر که پیش ما توبه کند و توبه بکشند و برادر ... اتفاق چنان می‌افتد که توبه می‌شکنند (۲۹۶/ت، ج ۲) شبلی جوز را از آن دو کودک می‌ستاند و می‌گوید صبر کنید تا من این بر شما قسمت کنم. پس چون می‌شکنند تهی می‌آید... (۱۷۲/ت، ج ۲).

برای اینکه بتوان تعاملات گوناگون بین این جفت خویشکاری را به گونه‌ای گویا و

متمرکز نشان داد، نموداری رسم شده است و به احتمال زیاد، امکان رسم نموداری این چنین نیز برای پیوندهای A-D و K-Z وجود دارد.

طرح شماره (۱)

امکانهای پیوند D-K



به طور کلی بین بخش میانی D-K و بخشهای قبل و بعد یعنی A/a و Z چند رابطه وجود دارد:

۱. رابطه نزدیک و مستقل بین جفت خویشکاری D-K در حکایت برقرار است: بیشتر در داستانهایی است که رابطه از نوع آزمون- نتیجه، ماموریت- اجرا یا عدم اجرای آن است؛ مثال: جوانی بود که پیوسته بر صوفیان انکارکردی (A/a). یک روز ذوالنون انگشتی خود به وی داد و گفت این را به بازار بر ... (D1). آن جوان برفت ... به درمی بیش نمی گرفتند (K1) او را گفت به جوهریان بر ... (D2). ببرد و به هزار دینار ... (K2). آن جوان را گفت علم تو به حال صوفیان همچنان است که علم بازاریان به این انگشتی (Z).

* در قصه‌هایی که رابطه نزدیک و مستقلى بين اولین نمود و دومین نمود وجود ندارد، پیوند بين D-A و K-Z بیشتر است؛ یعنی ارتباط K-D گسسته است و می‌توان در مناسبات جانشینی اختیار و آزادی بیشتری داشت. البته وجود این ترتیب و پیوندها ضروری نیست؛ یعنی می‌تواند جفت خویشکاری K-Z یا D-A هر دو وجود داشته باشد یا یکی از آنها یا هیچ کدام در قصه نباشد. کشف این روابط فقط امکان تعاملات و جانشینی‌ها را نشان می‌دهد نه ضرورت وجود آنها را.

۲. رابطه نزدیک جفت خویشکاری D-A /a در حکایت برجسته‌تر است: این رابطه در داستان‌هایی که با مصیبت یا کمبود آغاز می‌شود، بیشتر برقرار است.

۳. رابطه نزدیک جفت خویشکاری K-Z در حکایت مشخص‌تر است: خویشکاری‌هایی مثل دعا کردن - اجابت شدن، ناشناخته بودن - شناخته شدن، عمل خیر - پاداش، سؤال - جواب رابطه نزدیک و به نوعی علت و معلولی و از این نوع دارد.

۴. روند علی و معلولی در کل حکایت برقرار است؛ یعنی یک رابطه خطی a /a -K -D -A موجود است: روند ناخودآگاه و ساده که بین اجزای داستان برقرار است؛ مثلاً شیئی گم می‌شود (a). شخصی را متهم می‌کنند (D). شخص از خدا می‌خواهد نجاتش دهد (K). شیء پیدا می‌شود (Z) و نمونه‌های دیگر.

۵. از آنجا که جفت خویشکاری K-D می‌تواند مستقلاً عمل کند می‌تواند در بعضی حکایتها وجود نداشته باشد.

۱۲۷



VI, IV. رویدادهای ربط‌دهنده هستند و فقط اهمیت آنها در روند داستان و در درجه ربط دهندگی و برقراری پیوند مشخص می‌شود (تعریف: رویداد ربط دهنده، نشانه B'' و B'): نمونه‌هایی از قبیل ذکر زمان رویداد، مدت انتظار و اقامت یا سپری شدن حادثه، مکان رویداد، احساس درونی شخص (اظهار عواطف)، فراخوانی، آمدن، رفتن، خبر دادن، زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی، حدیث نفس و غیره در این خویشکاری یا عنصر میانجی گنجانده می‌شود. در واقع آنها کنش‌هایی اساسی نیست؛ یعنی نقش دگرگون کننده ندارد بلکه پیوندی بین کنش‌های دیگر برقرار می‌کند.

VII. کرامت یا عملی خلاف عرف و عادت به دست ولی یا پیر، اُبژه، سرمی‌زند که زمینه و دلیل تحول در سوژه می‌شود و یا به دست شخصی دیگری برای ولی اتفاق می‌افتد (تعریف: کرامت یا عمل خلاف عرف و عادت. نشانه: Z). مواردی از

قبیل کرامتهای کلامی شامل الهامات درونی، سخنان نافذ، آواز هاتف، آواز عود، آواز صومعه، استجاب دعا، ناپدید شدن از انظار، پدید آمدن طعام و میوه؛ کرامتهایی که جنبه مجازات دارد: قطع عضوی از بدن یا نابود شدن، مردن و فراموشی قرآن یا جنبه پاداش دارد: لباس عافیت پوشیدن یا زنده شدن؛ کرامتهایی که در خواب واقع، یا نبشته‌ای ظاهر می‌شود و پیامی می‌رساند یا شخصی بر ضمائر اشراف پیدا می‌کند، طفل در گهواره، میوه‌ها و حیوانات و اشیای بی‌جان به سخن می‌آیند. همچنین مواردی مثل تصرف در عناصر طبیعی، باز ایستادن یا به حرکت درآوردن غیرطبیعی امور، دیدن غیب و... همه آنها از جمله امور خارق العاده‌ای است که به امر خدا به دست ولی تحقق می‌یابد.

IX. تحول درونی سوژه است که پس از مشاهده کرامت یا عمل خلاف عرف و عادت (نقطه عطف) صورت می‌گیرد (تعریف: تحول درونی، نشانه V): در واقع عمل نیستند بلکه تغییر حالتی هستند که بر اثر تحول در سوژه رخ می‌دهد؛ مواردی مثل شرمساری، تحیر، وقوف، ترس، خشنودی، پشیمانی و ندامت، رفتن هوش، رقت، آتش به جان و دل افتادن، سکون و آرامش ... از این قبیل است.

IXbis. نمود عینی و بیرونی از تحول درونی سوژه است (تعریف: نمود عینی، نشانه V): مواردی چون توبه، عذرخواهی، به راه خود رفتن یا بازگشتن، اسلام آوردن، نعره زدن، استغفار، آزاد کردن بنده، به نماز و روزه مشغول شدن، دعا کردن، ترک چیزی گفتن و ... که تماماً اعمالی است که پس از تحول سوژه از وی سر می‌زند.

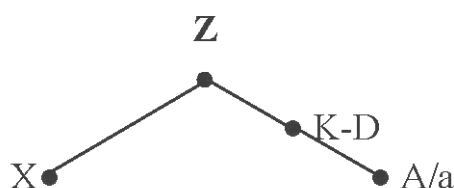
X. پسانمود تحول در واقع خویشکاری آزاد است که غالباً در آن از کرامت سؤال می‌شود یا عملی صورت می‌گیرد و ممکن است نقطه شروع داستان دیگر باشد (تعریف: پسانمود تحول، نشانه X). گویند آخر بار ابلیس خناس را به صفت گوسفندی آورده بودند ... (۹۶/ت، ج ۲). هجویری پس از آن واقعه بر سرتربت شیخ بوسعید مهنی وی را در خواب می‌بیند... (۳۵۸/ک). وزیر از ابوالفضل دیلمی می‌پرسد سبب گریه تو چیست [پس از اینکه کرامت رخ می‌دهد] و وی حال خود با وزیر می‌گوید (۲۹۵/ت، ج ۲).

۶. مقایسه تطبیقی

- در تطبیق پیرنگ (ساختار روایت) عارفانه‌ها با نمودار سنتی پیرنگ، که گوستاف

فرایتاک^{۱۹}، منتقد آلمانی، عرضه کرده و به شکل V وارونه است (شعبا، ۱۳۸۲: ص ۲۷)، نتیجه مثبت و قابل تأییدی به دست آمد. طرح زیر نمونه خاص (از نظر خویشکاری) برای ساختار روایت در حکایت‌های عارفانه است.

نمودار (۲) طرح پیرنگ فرایتاک



در این نمودار D-A نشاندهنده مقدمه چینی، D آغاز کشمش K، کارسازی است که در بعضی موارد جانشین D می‌شود. K-Z، پیچیدگی پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی، Z نقطه اوج یا نقطه برگشت کنش (کرامت) و X-Z مرحله فرود یا بازگشایی کشمکش است.
- مطابق با تحلیل گرماس^{۲۰} (۱۹۱۷ م) معنی شناس لیتوانی سه نوع پی رفت در عارفانه قابل تمایز گشت:

۱. اجرایی که وابسته به زمینه چینی وظایف، نقش ویژه‌ها (خویشکاریها)، کنشها و غیره است. (در عارفانه‌ها موارد مصیبت و فقدان (A/a)، باز نمود مصیبت و فقدان (D)، کارسازی مصیبت و فقدان (K) را شامل می‌شود.) در نمودار (۲) این تقابل نمایش داده شده است.

۲. پیمانی یا هدفمند که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند؛ همچون اراده به انجام دادن کاری یا سرباز زدن از آن. (در حکایات عارفانه این مورد تحت عنوان رویدادهای ربط دهنده اول (B') و رویداد ربط دهنده دوم (B'') نشان داده شده است و تمام مواردی را دربرمی‌گیرد که در طرح روایی گنجانده می‌شود.)

۳. متمایزکننده که دگرگونیها و حرکتها را دربرمی‌گیرد. (در عارفانه‌ها خویشکاری کرامت یا عمل خارق عادت (Z) نمودهای درونی و بیرونی تحول (V) و (y) و پسانمود آن (X) در این گروه جای می‌گیرد.)

- بنا بر یافته‌های کلودبرمون^{۲۱} (۱۹۲۹ م) نیز دو گونه نقش فاعلی و مفعولی برای شخصیتها مشخص شد. در عارفانه‌ها نیز آنچه از آن با اصطلاح ابژه و سوژه فلسفی یاد شد در واقع همان ویژگی فاعلی و مفعولی است که این محقق ذکر می‌کند و دو نوع روایت ذکر شده در واقع یک روایت و ساختار نهایی است؛ یعنی تبدیل سوژه به ابژه.

اما در یکی نقش سوژه و ابژه را شخصیت جداگانه به عهده دارد و در دیگری یک شخصیت در هر دو نقش ظاهر می‌شود.

- و در آخر مطابق با نظریات تزوتان تودوروف^{۲۲} (۱۹۳۹ م) پژوهشگر بلغاری، صفات در سه دسته از تقابلات جای گرفتند: ۱- صفات برآمده از تقابل وسواس یا آرزو و قناعت ۲- صفات برآمده از تقابل شک و یقین ۳- صفات برآمده از تقابل ترحم و قساوت و کنشها نیز همچون تودوروف در همان سه گروه ۱- تحول ۲- گناه یا عمل شرارت آمیز ۳- مجازات یا کیفر جای می‌گیرد.

۷. معنای کنش و توالی آنها در عارفانه‌ها

در مقایسه خویشکاریها و روابط همنشینی و جانشینی آنها در داستانهای عامیانه و عارفانه مشخص می‌شود که اگرچه روابط همنشینی، نمود و برجستگی بیشتری در داستانهای عامیانه دارد و تعداد آنها بیشتر است، آنچه در داستانهای عارفانه شگفت و حس برانگیز است نه روابط همنشینی و تعداد آنها بلکه تنوع بیش از حد و فراوانی کنشهایی است که می‌تواند در درون خویشکاری واحدی قرار بگیرد و از این رو جنبه برجسته در مناسبات جانشینی است. در هر خویشکاری، کنشهای متفاوتی جایگزین می‌گردد اما در معنا و مفهوم خللی وارد نمی‌شود؛ به عنوان مثال، نماز، روزه و اعمالی از این قبیل که بیشتر کنشی که در خویشکاری y (نمود عینی تحول) می‌آید، حتی در خویشکاری A/a (شرارت یا کمبود و مصیبت) جای گیرد البته به گونه‌ای که در روابط البته آن به گونه‌ای است که در روابط معنایی آن با خویشکاری K (کارسازی مصیبت یا شرارت) آشفتگی ایجاد نمی‌شود. «نقل است که [شیخ ابوالحسن حصری] گفت: سحرگاهی نماز گزاردم و مناجات کردم (A/a) گفتم الهی راضی هستی که من از تو راضی هستم (D). ندا آمد که ای کذاب که اگر تو از ما راضی بودی، رضای ما طلب نکردی (Z) ۲۹ / ت / ج ۲؛ حتی در بعضی موارد یک عمل به ظاهر شیرانه که در خویشکاری (A/a) و معمولاً در آغاز حکایت می‌آید، می‌تواند در خویشکاری Z (نقطه عطف) یا خویشکاری V یا X (پسانمود تحول) بیاید. «نقل است که پدر و پسر پیش شیخ آمدند تا توبه کنند (A/a) ... روز آتشی می‌افروختند. آتش در ایشان بیفتاد و هر دو بسوختند (Z) ۲۹۶ / ت / ج ۲. «جنید در آن خانه بنشست و همه شب الله الله می‌گفت (a) ... جنید سر در پیش افکند پس سربرآورد و گفت: آه و در کینزک دمید.

در حال بیفتاد و بمرد (Z) ۷/ ت ج ۲». در تمام این موارد توالی و رابطه علی آنها در روایت محفوظ است و روند پویا و فرایند تحولی آن، که هدف نقل داستان است برقرار و بدون خدشه است.

همان گونه که به گفته سوسور (۱۹۶۶) مفاهیم نه به واسطه محتوا بلکه به واسطه روابطشان با اصطلاحات دیگر نظام زبانی تعریف می‌شود (لیراوی ۱۳۸۰، ۴۳)، خویشکاریها نیز در ارتباط با یکدیگر در توالی‌ها معنا می‌یابد.

در تعمیم این مطلب می‌توان مسیر و توالی رویدادها را در جریان زندگی در نظر گرفت. از نظر رئالیستی زندگی خطی است بین دو نقطه؛ یعنی حد فاصل دو غایت تولد و مرگ. این هر سه عناصری جدایی ناپذیر است که وجود یکی بدون دیگری بی‌معنا و نامحتمل است. همان طور که نمی‌توان خط را بدون نقطه تعریف کرد، تعریف زندگی نیز بدون تولد و مرگ و نیز آن دو بدون زندگی غیرممکن است. اگر زندگی حذف شود، مرگ بر تولد منطبق می‌شود. آن وقت به اصطلاح فلاسفه جمع نقیضین رخ می‌دهد که محال است و اگر خط حذف شود، دو نقطه بر هم منطبق می‌شود و دیگر دو نقطه نیست بلکه یک نقطه است. سه عامل اصلی (A/a) و (Z) و (y) در تمام داستانها بدون کم و کاست و بدون تغییر در توالی ثابت است ولی جزئیات آنها تغییر می‌کند. همان طور که جزئیات زندگی به اندازه تمام افراد متفاوت است در داستانها نیز گاه اتفاق می‌افتد که دیدگاه‌های اشخاص معناهای متفاوت به کنشها می‌بخشد و چه بسا معنای آن را دگرگون می‌کند؛ مثلاً، مردن را نوعی تولد قلمداد می‌کنند یا بالعکس. زندگی را مرگ تدریجی تصور می‌کنند که رو به نابودی و انحطاط دارد یا سیر به سوی نیستی و فنا را سیری متعالی و والا برمی‌شمارند که رو به کمال دارد.

این مسئله یادآور سخن شکسپیر در صحنه اول (اتاقی در قلعه) از پرده سوم نمایش هاملت است، وقتی پولونیوس صدای پای هاملت را می‌شنود به شاه می‌گوید: «قربان از اینجا دور شویم» و زمانی که هاملت وارد می‌شود می‌گوید: «To be or not to be - that is the question» (Shakespear, ۱۹۸۰: ۱۰۴۷) بودن یا نبودن: معما همین است. در اینجا مرگ از نظر هاملت پایان بدبختی است. بدبختی‌ای که با تولد و آغاز بودن نصیب انسان می‌شود.

در حکایات عرفانی از دریچهٔ انظار صوفیانه است که ارزش یا ضد ارزش بودن کنشی مشخص می‌شود. در واقع در دل صوفی زمان نور سفیدی است که در گذر از منشور ذهن او به طیفهایی رنگین تجزیه می‌شود. این طیفها در برخورد با هر پدیدهٔ بیرونی همان رنگ را منعکس می‌کند و عمل و کردار صوفی تعیین آن است. هدف صوفی این است که آن نور را محافظت کند لذا با هر چه طیفی از آن را جذب کند، مبارزه می‌کند. همان گونه که پرداختن به امور منهی باعث غفلت از خداوند می‌شود، پرداختن به امور به ظاهر موافق و واجب‌الاجرا نیز غفلت از خدا را ممکن است به دنبال داشته باشد. در جایی صوفی، صحبت را می‌طلبد؛ در جایی کنج عزلت را برمی‌گزیند؛ باری به سکر و وجد و سماع دل می‌بندد و باری به صحو و هشیاری معتقد می‌شود؛ گاهی ردا از تن بیرون می‌افکند و گاهی آن را تعظیم می‌کند. این رمز و کلید اصلی تمام ضد و نقیضهای کردار و گفتار آنان است. داستانهای عارفانه، آموزه‌هایی در قالب حکایت است که عنصر اصلی آنها گفتگو و مکالمه است؛ حتی در بسیاری از موارد که کنشی باید صورت گیرد، مکالمه جانشین آن می‌شود و کنش جنبهٔ غیر عینی می‌یابد.

۸. کرامت یا خرق عادت، خویشکاری خداوند در عارفانه‌ها

در بررسی حکایتهای عارفانه، چنان که قبلاً ذکر شد، سه حوزهٔ کنش تشخیص داده شد که یکی از آنها حوزه کنش کرامت و خارق عادت است. از آنجا که معمولاً کرامت مختص ولی است، شاید این فکر به ذهن برسد که می‌تواند در حوزهٔ کنش ولی یا شخص فعال داستان جای بگیرد، اما دلایلی این دو حوزه را از هم جدا می‌کند که ضمن توضیح کرامت به آنها اشاره می‌شود. در کشف‌المحجوب در باب اثبات الکرامات آمده است: «بدان که ظهور کرامت جایز است بر ولی اندر حال صحت تکلیف بر وی و فریقین از اهل سنت و جماعت بر این متفق‌اند و اندر عقل نیز مستحیل نیست از آنچه این نوع مقدور خداوند است، تعالی و تقدس» (کشف‌المحجوب، ۱۳۸۱: ص ۳۲۷). از این گفته برمی‌آید که کرامت فعلی است عقلاً ناممکن که از قدرت خداوند منشأ ظهور می‌یابد بر دست ولی که فردی است مکلف. تا اینجا دو مسئله بیان شد: یکی اختصاص آن به ولی. دوم سلب قدرت و ارادهٔ ولی از آن به دلیل اینکه عمل او از حیطةٔ درک عقل خارج است. پس هر چند به دست ولی باشد به خواست و فعل او نیست.

شخصیت اولی در تقابل با شخصیت برتر و محیط بر او قرار می‌گیرد. در ادامه چنین می‌آید: «کرامت علامت صدق ولی بود و ظهور آن بر کاذب روا نباشد، بجز بر کذب دعوی وی» (همان‌جا) و نیز در جای دیگر آمده است: «و نیز روا باشد که بر دست مدعی رسالتی که کاذب بود، فعلی پدیدار آید ناقض عادت که آن دلیل کذب وی باشد؛ چنانکه بر دست صادق علامت صدق وی باشد» (همان‌جا). در این عبارات امکان ظهور کرامت را به همان اندازه که برای اثبات صدق ولی روا می‌دارد، ظهور آن را بر کاذب برای اثبات کذب وی تأیید می‌کند. پس کرامت صد در صد خاص ولی نیست.

فیض روح‌القدس از باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

نیز آمده است: «و روا باشد که بر دست مدعی ولایت چیزی از جنس کرامت پدید آید که وی اندر دین درست باشد؛ اگرچه معاملاتش خوب نباشد؛ از آنکه بدان صدق رسول اثبات می‌کند و فضل حق ظاهر کند، نه نسبت آن فعل به حول و قوه خود می‌کند...» (همان‌جا). بدین ترتیب اصل کرامت همان کنش خارق عادت در جهت اثبات ولی است که بر دست هرکسی می‌تواند به خواست خداوند و با هدف خاص ظهور پیدا کند.

این نکته بسیار جالبی است که اهمیت کار پراپ را در انتخاب کارکرد برای واحد ساختاری نشان می‌دهد و شخصیتها را کنار می‌گذارد که در حکایت‌های صوفیانه اهمیت آن بیش از پیش آشکار می‌شود. در بررسی شخصیتها وجود حداقل سه شخصیت در داستانها آشکار شد که اولی سوژه یا قطب خاکستری و دومی ابژه یا قطب روشن است و سومی را می‌توان با نام شخصیت یاریگر خواند که همانا مأخوذ از صفات پسندیده خداوند است. در بسیاری از حکایتها که فقط یک شخصیت در آن ایفای نقش می‌کند، حضور یاریگر محسوستر است؛ هرچند در بیشتر موارد به طور ضمنی و تلویحی نمایان می‌شود و در پس پرده ذهن قابل تصور است. در داستانهای عامیانه هم یاریگر قهرمان در مواردی نوعی شیء جادوست که قدرتی ماوراءالطبیعی را در اختیار قهرمان می‌گذارد که جایگاه آن محلی است معادل آنچه در حکایت‌های عارفانه برای ظهور کرامت اختصاص دارد. فردریک جیمسن^{۳۳} (۱۹۷۲) در *زندان زبان*^{۳۴} بینش جالبی در مورد طرح پراپ پیش می‌نهد: آنچه کشف پروپ به طور تلویحی بیان می‌کند آن است که هر چگونه ای (یا عامل جادویی) همواره یک چه کسی (اعطا کننده) را پنهان می‌کند که در جایی در کنه ساختار خود داستان، چهره انسانی یک میانجی نهان است؛ حتی در آن

قالبه‌ای پیچیده‌تر که در آنها او را زیر انگیزه معقولتر مخفی کرده‌اند (لیراوی ۱۳۸۰: ص ۴۲). البته این دو از یک جنس نیست؛ اما نفس خرق عادت و غیرمعمول بودن آنها مورد نظر است. عنصر ماوراءالطبیعه در بسیاری از حکایتها و داستانهای جذاب برخاسته از فرهنگ سنتی و کهن نقش دارد. با جداسازی شخصیتها حوزه‌های کنش هم مشخص می‌شود. حوزه کنش هدایت جوینده، حوزه هدایتگر و حوزه یاریگر که با آن سه شخصیت قابل انطباق است. از آنجا که شخصیت در بررسی ریخت‌شناختی مدنظر نیست اگرچه در بعضی حکایات یک شخصیت دو کنش را انجام دهد یا یک کنش به عهده دو یا چند شخصیت واگذار شود در نهایت حوزه‌های کنش ثابت است و تغییری نمی‌یابد. چند زاهد به دیدار رابعه می‌روند و اتفاقی رخ می‌دهد و آنان پی به جایگاه و مقام توکل و درجه او می‌برند. عارفی نفس خود را باز می‌دارد. ندایی به گوش وی می‌رسد وی را دگرگون می‌کند. در این دو حالت وجود یاریگر به عنوان شخصیت منحصر به فرد، ضروری و علی‌حده است در حالی که وجود بقیه می‌تواند تابع تغییراتی باشد؛ حتی سخنی که بر زبان عرفا یا دیگران جاری می‌شود جزو این مقوله و ناشی از حضور و دخالت خداوند در این میان است. شاهد بر این مدعا باز عبارتی است از کشف‌المحجوب یا این مضمون: «جماعتی بر آنند که اظهار کرامت بر ولی بجز اندر حال سکر وی نباشد و آنچه اندر حال صحو باشد آن معجز انبیا بود... اظهار کرامت بر ولی اندر سکر وی باشد که وی مغلوب باشد و پروای دعوی ندارد... صاحب معجز مخیر بود میان دو طرف حکم؛ یکی اظهار وی آنجا که خواهد و دیگر کتمان آن و باز اولیا را این نباشد زیرا که گاهی بود که ایشان بخواهند و نباشد و گاهی که نخواهند و نباشد... پس باید تا کرامت جز در حال غیبت و دهشت ظاهر نگردد و جمله نطقش به تألیف حق باشد...» (همان، ص ۳۲۹). پس اگر چنان است که ولی خود از کرامت با خبر نیست، پس چگونه می‌توان آن را صرفاً به ولی نسبت داد. اینها بعضی از دلایلی است که برای خویشکاری کرامت جایگاهی خاص قائل می‌شود.

مقایسه یک نمونه از حکایتهای مشترک در کشف‌المحجوب و تذکره‌الاولیاء از لحاظ نحوه روایت، تجزیه و تحلیل خویشکاریها و بررسی حرکتهای موجود در داستان

ابراهیم خواص و صحبتش با نصرانی
صاحب کرامت در بادیه

تذکره الاولیا

- نقل است که گفت وقتی نذر کردم که بادیه بگذارم بی‌زاد و راحله (α).
- چون به بادیه درآمد (β).
- جوانی بعد از من همی آمد و مرا بانگ همی کرد که السلام علیک یا شیخ و جواب باز دادم (a).
- نگاه کردم جوان ترسا بود گفت دستوری هست تا با تو صحبت کنم (B')
- گفتم آنجا که من می‌روم ترا راه نیست درین صحبت چه فایده یابی (D)
- گفت آخر بیابم و تبرکی باشد (K).

کشف‌المحجوب

- ابراهیم گفت من به بادیه فرو رفتم به تجرید بر حکم عادت خود (α).
- چون لختی برفتم (β).
- یکی از گوشه‌ای برخاست و مرا صحبت درخواست (a).
- اندر وی نگاه کردم. از دیدن وی زجری مرا در دل آمد (B')
- گفتم: «این چه شاید بود؟» (D)
- مرا گفت رنجه دل مشو که من یکی از نصارای راهبانم. از اقصای روم آمده‌ام به امید صحبت تو (K).
- گفتا چون دانستم که بیگانه است دلم بر آسود، طریق صحبت و گزاردن حق بر من آسانتر گشت (B')
- گفتم یا راهب النصاری با من طعام و شراب نیست، ترسم که ترا اندر این بادیه رنج رسد (D₁).
- بانگ و نام تو در عالم، تو هنوز اندوه طعام و شراب می‌خوری؟ (K₁).
- گفتا: عجب داشتم از آن انبساط وی، صحبتش قبول کردم مر تجریت را تا در دعوی خود به چه جای است (B'₁).
- چون هفت شبانه روز برآمد (B'').
- تشنگی ما را دریافت (α₁).
- وی باستاد و گفت: یا ابراهیم، چندین بانگ طبق تو اندر گرد جهان، بیار تا چه داری از گستاخیها بر این درگاه که مرا طاقت نماند از تشنگی (D₂).

- یک هفته همچنان برفتیم (B'').

- روز هشتم گفت یا زاهد حنیفی گستاخ کن با خداوند خویش که گرسنه‌ام و چیزی بخواه (D₁).

- خواص گفت: گفتتم الهی بحق محمد علیه السلام که مرا در پیش بیگانه خجل نگردانی و از غیب چیزی پدید آوری (K_1).

- در حال طبقی دیدم پر نان و ماهی بریان و رطب و کوزه آب که به دید آمد (Z_1).

- هر دو بنشستیم و به کار بردیم (Y_1).
- چون هفت روز دیگر برفتیم (B'_1)
- روز هشتم بدو گفتم ای راهب تو هم قدرت خویش بنمایی که گرسنه گشتم (D_3).

- جوان تکیه بر عصا زد و لب بجنابند (K_3).

- دو خوان پدید آمد آراسته بر حلوا و ماهی و رطب و دو کوزه آب (Z_2).
- متحیر شدم (Y_2).

- مرا گفت ای زاهد بخور
- من از خجالت نمی خوردم

- گفت بخور تا تورا بشارت دهم
گفتم نخورم تا بشارتم ندهی

- گفتا: من سر بر زمین نهادم و گفتم «بار خدایا، مرا در پیش این کافر که در عین بیگانگی به من ظن نیکو می دارد رسوا مکن و ظن وی را در من وفا کن (K_2)».

- گفتا: سر برآوردم، طبقی دیدم، دو قرص و دو شربت آب بر آن نهاده (Z_1).

- آن بخوردیم و از آنجا برفتیم (Y_1).
- چون هفت روز دیگر بر آمد (B'_2).

- با خود گفتم که این ترسا را تجربتی کنم تا دل خود ببیند، پیش از آنکه وی مرا به چیزی دیگر امتحان کند. گفتم یا راهب النصاری بیا که امروز به دست توست تا چه داری از ثمره مجاهدت؟ (D_3)

- وی سر بر زمین نهاد و چیزی بگفت (K_3).

- طبقی پدید آمد و چهار قرص و چهار شربت آب (Z_2).

- من از آن سخت عجب داشتم و رنجه دل شدم و از روزگار خود نومید شدم. با خود گفتم من این را نخوردم که از برای کافری پدیدار آمده است و معونت وی باشد. من این کی خورم؟ (Y_2)

- مرا گفت: یا ابراهیم بخور

- گفتم: نخورم گفتا به چه علت نخوری؟
گفتم از آن که تو اهل نیستی و این از جنس حال تو نیست و من در کار تو متعجبم اگر این بر کرامت حمل کنم بر کافر کرامت روا نباشد و اگر گویم معونت است. تو مدعیی مرا شبیه افتد.

- گفت: بخور یا ابراهیم، و دو بشارت مرا ترا: یکی به اسلام من - شهدان لا اله الا

گفت بشارت نخست آنکه زنار می‌برم. بس زنار ببرید و گفت اشهد ان لا اله الا الله و اشهد ان محمداً رسول الله و دیگر بشارت آن است که گفتم الهی بحق این پیر که او را به نزدیک تو قدری هست و دین وی حق است، طعام فرستی تا من در وی خجل نگردم و این نیز به برکت تو بود.

الله. وحده لا شریک له و اشهد ان محمداً عبده و رسوله - و دیگر آن که ترا نزدیک حق تعالی خطری بزرگ است: گفتم چرا؟ گفت: از آن که ما را از این جنس هیچ نباشد. من از شرم تو سر بر زمین نهادم و گفتم: بار خدایا، اگر دین محمد حق است و پسندیده و اگر ابراهیم خواص ولی توست، مرا دو قرص و دو شربت آب ده. چون سر بر آوردم طبق حاضر کرده بودند.

- چون نان بخوردیم
- برفتیم تا مکه او همانجا مجاور نشست تا اجلش نزدیک آمد (X).
(تذکره‌الاولیای، عطار، نیکلسون ج ۱، ص ۱۵۱)

- ابراهیم از آن بخورد
- و آن جوانمرد راهب، یکی از بزرگان دین شد (X).

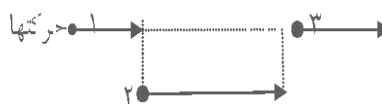
(کشف المحجوب هجویری، ژوکوفسکی، ص ۲۸۰-۱)

- به طور کلی داستان در دو مرحله آزمون و تحول در یک داستان اصلی پدید آمده است؛ پس فرمول آن بدین صورت خواهد بود.

$$\alpha \beta a B' DK \left\{ \frac{B'_1 D_1 K_1}{B''} \left\{ \frac{B'_2 D_3 K_3 Z_2 Y_2}{\alpha_1 D_2 K_2 Z_1 Y_1} \right\} X \right.$$

$$\alpha \beta a B' DK B'' \left\{ \frac{B'_1 D_2 K_2 Z_2 Y_2}{D_1 K_1 Z_1 Y_1} \right\} X$$

۴. حرکتها



نتیجه گیری

از میان عناصر ثابت داستان در عارفانه‌ها، شخصیتها زائیده کنشها هستند و اینکه دو شخصیت در یک فرد نمایانده می‌شود یا افرادی متعدد در یک شخصیت ظاهر می‌شوند و نیز نقش خداوند به عنوان نیروی مافوق طبیعی مؤید این امر است.

خویشکاریها به دو گروه اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند: سه خویشکاری شرارت و کمبود، کرامت و تحول دارای نقش برجسته و هسته‌ها هستند و بقیه در شمار خویشکاریهای فرعی یا کاتالیزورها یا به عبارتی بهتر عناصر روایی جای می‌گیرند:

$$(\alpha)(\beta)A/a(B')(D)(B'') \rightarrow (K)Z \rightarrow y(v)(x)$$

این فرمول از قواعد کلی همه گزاره‌ها یعنی دو پارگی یا چندپارگی، ادغام، حذف، اضافه، جانشینی (نه در محور افقی بلکه در محور عمودی) تبعیت می‌کند، که همین امر تنوع بیشمار داستانها را در پی دارد.

روایت در عارفانه‌ها عمدتاً بر اساس علت است ولی در برخی حکایات، علت کمرنگ می‌شود و زمانمندی نمود بیشتری می‌یابد و آن هم بیشتر در مواقعی است که حذف یا جانشینی عناصر روایی اتفاق افتاده است. البته همان‌طور که قبلاً ذکر شد معنای نهفته در بطن هر خویشکاری، اصل و علت رخداد است؛ هر چند در ظاهر شگفت و خارج از قاعده طبیعی باشد.

پی‌نوشت

1. Vladimir Propp
2. Function
3. Action

۴. همچنین درباره ولادیمیر پراپ رجوع شود به ریخت‌شناسی قصه‌های پریان و نیز ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان ترجمه فریدون بدره‌ای و نیز منابع زیر:

- Levi- Straus, Claude, *The structural Study of Myth, in structural Anthropology*. 1995.
- _____, *Structure and rorm, Reflection on a work by vladimimr propp*. In structural Anthropology, Vol. 2, New york Basic Books, 1976.
- Liberman, Anatoy, Introduction to Propp (1928-68), 1987.
- Introduction to Vladimir Propp. <http://www.Loc. Gor/nls/other/audioart/ Htm>. 2005.
- Vladimir Propp, from fairy tale transformation <http://Social chass, Ncus. Edu/Wyrick/ debclss/Propp.Html>. 2005.
- Vladimir Propp, from wikipedia, the free encyclopeadia. <http://en. Wikipeddia Org/wiki/ Vladimir- Propp> 2005

۵. نمونه‌هایی چون:

- Marzolph, Ulrich, *Typologie Des Persischen Volksmarchens*, Wiesbaden 1984, translated by K. Jahandari.

- Aarne, Antti & S. Thompson. *The types of the Folktale*, Translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision, Helsinki 1973.

6. Organic unity

7. fibula

8. Sjuzhet/Syuzhet

9. histoire

10. discourse

11. Histori

12. Reci

13. Narrating

14. Textuality

۱۵. این کتاب نه تنها اثری دربارهٔ نظریهٔ ادبی ساختارگراست بلکه تحلیلی عالی از استراتژیهای روایت از مارسل پروست است:

- A La Recherche du temps Perdu (Remembrance of things Past- 1973-1927)

و نیز در مورد روایت‌شناسی رجوع شود به:

- Onega, Susana, *Narratology: An Introduction*, USA, oxford, 1995. P14.

16. Paradigmatic

17. Synagmatic

۱۸- لازم به ذکر است که در تحلیل ریخت‌شناختی به دلیل تطبیق تعداد زیادی از حکایت‌ها از استفاده از نشانه‌ها گزیری نیست. نشانه‌ها موارد تفاوت و مشابهت ساختاری را بهتر نمایان می‌کند ولی از آنجا که بر پایه منطق خاصی نیست، بهتر دیده شد که نشانه‌های مورد استفاده پراپ به کار رود تا موارد همسانی و ناهمسانی ساختار عارفانه‌ها و عامیانه‌ها نیز نمایانده شود. موارد همسانی عبارت است از:

α (صحنه آغازین) - β (غیبت معادل روش در عارفانه‌ها) - A (شرارت) - a (نیاز، کمبود) - D (نخستین خویشکاری بخشنده معادل با نخستین نمود A/a در عارفانه‌ها) - K (کارسازی) برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به پایان نامه کارشناسی ارشد از نویسنده این مقاله با عنوان مقایسه تحلیلی حکایت‌های کشف المحجوب و تذکره الاولیا، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، ۱۳۸۴.

19. Gustav Freytag

20. Greimas

21. Claud Bremond

22. T. Todorov

- برای آشنایی با یافته‌های این سه منتقد رجوع شود به کتاب ساختار و تاویل متن از بابک احمدی (ص ۱۶۱-۲۸۰)

23. Fredric Jam Son

24. Prison House of Language.

منابع

۱. آسابرگر، آرتور؛ ترجمه محمد رضا لیراوی، *روایت در فرهنگ عامیانه*، رسانه و زندگی روزمره، تهران، سروش، ۱۳۸۰.
۲. احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ تهران، نشر مرکز، چ ۵، ۱۳۸۰.
۳. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۸۱.
۴. تولان، مایکل جی؛ *درآمدی نقادانه- زبان شناختی روایت*؛ ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.
۵. جلابی الهجویری الغزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان؛ *کشف المحجوب*؛ تصحیح و ژوکوفسکی با مقدمه قاسم انصاری، تهران، طهوری، چ ۸، ۱۳۸۱.
۶. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد؛ *تذکره الاولیا*؛ به سعی و اهتمام و تصحیح رنولدالن نیکلسون، ج ۱ و ۲ مطبوعه مدینه لیدن، ۱۳۲۵.
۷. مارتین ولاس؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباء، تهران، هرمس، ۱۳۸۲.
۸. هجویری، علی بن عثمان؛ *کشف المحجوب*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمود عابدی، سروش، تهران، ۱۳۸۳.
9. Barths, Ronald, *Introduction to the strctual Analysis of Narrative*, in Image- Music- Text, London: Collins, 1977.
10. Herman, David. *Story logic: problems and possibilities of Narrative* 2002.
11. Genette, Gerard. *Narrative Disecourse: An Essay in Method*, Tyhaca: Cronell university press. 1980.
12. Lacey, Nick, *Narrative and genre*, Key Concepts in media Studies, Play grave 2000.
13. Primilain Mohan. *Compelet works of William Shakespeare*, oxford & IBH Publishing co. prt. Ltd. 1980.

تحلیل عناصر داستانی طوطی نامه

دکتر علیرضا نبی‌لو

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

دکتر منوچهر اکبری

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

در این پژوهش، ساختار داستانهای طوطی نامه از جهات مختلف بررسی شده است. طوطی نامه از داستانهای منثور غنایی و تمثیلی است که به روش هزار و یک شب بیان شده است. در داستانهای طوطی نامه اغلب ویژگیهای قصه‌ها را می‌توان یافت؛ ویژگیهایی چون تأکید بر حوادث، وجود امور خارق‌العاده، محکم نبودن روابط علت و معلولی میان رویدادها، مطلق‌گرایی، ختم شدن به نتایج اخلاقی، تغییر ناپذیری شخصیتها، کیفیت روایت و فرضی بودن زمان و مکان. لحن و بیان تمام داستانها، جدی است و از طنز و مطایبه در بیان آنها اثری دیده نمی‌شود. مجموعاً ۱۰۰ داستان در طوطی نامه وجود دارد. در داستانهای این اثر از ۵۲۱ شخصیت استفاده شده است که ۶۷/۵ درصد عام و ۳۲/۵ درصد خاص هستند. بیشترین شخصیتها حیوانات (۲۲/۵ درصد) و صاحبان مشاغل (۱۹ درصد) است. راویان و گویندگان داستانهای طوطی نامه عبارتند از: طوطی که ۵۷ درصد داستانها را نقل می‌کند. حیواناتی نظیر شارک، مار، شغال و... ۱۱ درصد داستانها، خجسته ۸ درصد داستانها، انسانهای دیگر نظیر راهب، وزیر، پادشاه، و... ۱۸ درصد از داستانها از نقل می‌کنند و راوی ۶ درصد از داستانها نامعلوم است. از مجموع ۱۰۰ داستان ۶۹ درصد دارای کنش و ۳۱ درصد فاقد کنش خاصی است. همچنین ۵۴ درصد داستانها نتایج و توصیه‌های اخلاقی دارد و ۴۶ درصد

۱۴۱



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۵، شماره ۱۸، زمستان ۱۳۸۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/ ۱/۲۵

تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/ ۹/۹

فاقد این امر است. در ۳۵ داستان به حوادث خارق‌العاده اشاره شده، ۱۵ درصد داستانها دارای زمان و ۸۵ درصد فاقد زمان است و سرانجام اینکه از مجموع ۱۰۰ داستان، ۵۰ درصد مکان‌دار و ۵۰ درصد فاقد جایگاه مکانی مشخص است. برای ملموس‌تر و عینی‌تر شدن پژوهش، نتایج با جدول و نمودار نشان داده شده است.

کلید واژه: طوطی‌نامه، ساختار داستان، داستان‌پردازی، راوی در داستان، زمان و مکان در داستان

پیشینه پژوهش

در کتاب «بررسی حکایت‌های حیوانات تا قرن دهم» (تقوی، ۱۳۷۶: ص ۲۸، ۴۳، ۱۰۴) به ساختار و ریخت‌شناسی داستانهای آثاری چون کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، جواهرالاسمار و... پرداخته شده و به تناسب کتاب اخیر، که تحریر دیگری از طوطی‌نامه است، اشارات محدودی به طوطی‌نامه نخشی شده است. در مقاله «قصه‌های عامیانه و طوطی‌نامه» (بالانی: ۱۳۸۴، ص ۲۵) و مقاله «درآمدی بر طوطی‌نامه با جذابیت امروزی» (گرچی: ۱۳۸۴، ص ۴۵) نکاتی کلی درباره طوطی‌نامه‌ها آورده شده، ولی در هیچ کدام با این تفصیل و روش به طوطی‌نامه پرداخته نشده است.^۱

مقدمه

میان قصه و داستان از نظر ساختار و عناصر تشکیل دهنده، تفاوت‌هایی وجود دارد که این تفاوتها در بررسیهای معاصر بیشتر نمایان شده است. «بعضی از نویسندگان اصطلاحات قصه و داستان کوتاه را مترادف هم می‌دانند، اما این طور نیست. قصه، روایت ساده و بدون طرح و نقشه‌ای است که اتکای آن به طور عمد بر حوادث و توصیف است... نمونه این شکل کار در ادبیات ما فراوان است؛ چهل طوطی، مجموعه‌ای از این گونه است» (یونسی، ۱۳۸۴: ص ۱۰).

در مطالعه و بررسی ادبیات داستانی کهن و سنتی گاهی از روی تسامح این دو را به جای هم - بویژه داستان را به جای قصه - به کار برده‌اند. در این مقاله، داستان به معنای اعم به کار رفته است و تمام ویژگیهای قصه‌ها و حکایات طوطی‌نامه را در برمی‌گیرد. «در آثار مشابه کلیله چون مرزبان‌نامه، داستانهای بیدپای، فراندالسلوک و

طوطی نامه کمتر از مثل و بیشتر از حکایت، داستان و افسانه و گاه قصه استفاده شده است» (تقوی، ۱۳۷۶: ص ۸۳).

برای بررسی ساختار داستانهای طوطی نامه علاوه بر بیان مختصات کلی خود اثر، عناصر سازنده داستانها از وجوه مختلف مورد مطالعه قرار گرفت؛ یعنی ضمن بیان نوع داستان و طرز بیان و حجم آنها به عناصر اصلی سازنده داستانها پرداخته شد؛ عناصری چون شخصیت، راوی، کنش، نتایج اخلاقی، حوادث خارق العاده، زمان و مکان. این بررسیها ناظر بر ابعاد زمانی، محتوایی، حجمی و ساختاری داستانهاست. دسته بندی شخصیتهای داستانها، راویان، داستانهای کنش دار و فاقد کنش، بیان مهمترین نتایج اخلاقی، اشاره به داستانهایی که از حوادث خارق العاده برخوردار است و مشخص نمودن مختصات زمانی و مکانی داستانها مورد نظر این پژوهش است.^۲

بررسی ساختار داستانهای کهن ضمن اینکه به شناخت بهتر آثار کمک می کند، طرز تلقی داستانپردازان سنتی را از عناصر داستان مشخص می کند. همچنین خواننده را از نوع به کارگیری عناصری چون شخصیت، راوی، زمان و مکان و... توسط قدما آگاه می سازد و از طرفی انواع و بسامد این عناصر بهتر نشان داده می شود.

طوطی نامه

طوطی نامه تألیف ضیاء نخشی (سال ۷۳۰) اصل آن هندی است و از کتاب سوکه سپتتی یعنی هفتاد طوطی گرفته، و در دوره ساسانیان از سانسکریت به پهلوی برگردانده شده است.^۳ موضوع طوطی نامه این است که بازرگانی به تجارت می رود و زن جوانش در غیاب او به فکر معاشرت با امیرزاده ای می افتد. طوطی به عنوان راوی داستان با بیان قصه هایی که حاوی پند و اندرز است او را به مدت ۵۲ شب سرگرم می کند و در شب آخر، بازرگان برمی گردد و زن کشته می شود. تحریرهای دیگری تحت عنوان جواهرالاسمار و چهل طوطی از این کتاب در دست است. «سه اثر شبیه به هزار و یک شب یعنی سندبادنامه، بختیارنامه و طوطی نامه... در چهار چوب ایده اخلاقی خاصی تدوین یافته اند» (ریپکا، ۱۳۶۴: ص ۱۳۹).

این آثار اغلب به سبک و سیاق هزار و یک شب و به شیوه بیان داستان در داستان و بعضاً با بیانی تمثیلی نوشته شده است. «بعضی از قصه های هزار و یک شب و

طوطی‌نامه و اصولاً گروه قصه‌هایی که بر الگوی ساختمانی «هزار و یکشب» تنظیم شده و اصلشان از هند است، اغلب جنبه تمثیلی دارد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ص ۲۰۵)^۵ گذشته از ابتدای داستانها که جنبه توصیفی دارد و با سجع و موازنه همراه است در سایر بخشها، زبان طوطی‌نامه سلیس و نسبتاً روان است. «مشهورترین تألیفات ضیاء نخشی طوطی‌نامه است که اصل آن هندی بوده و این مرد آن را به سال ۷۳۰ هجری قمری به لباس عبارت فارسی سلیس در آورده و آن کتاب که متضمن یک عده قصه و حکایت است به غالب زبانها ترجمه شده» است (محجوب، ۱۳۸۳: ص ۴۶۰).

ویژگیهای کلی داستانها

نوع داستانها

از نظر نوع داستان در طوطی‌نامه هم داستانها و قصه‌های غنایی و عاشقانه دیده می‌شود و هم قصه‌های حیوانات با ابعاد تمثیلی می‌توان یافت. از سوی دیگر برخی داستانها جنبه آموزشی و پند آموز دارد.

برخی از بخشهای طوطی‌نامه بیشتر به قصه نزدیک می‌شود و در بخشهایی، ویژگیهای داستانهای سنتی نمود بیشتری می‌یابد؛ یعنی ویژگی داستان و قصه هر دو در طوطی‌نامه وجود دارد. «داستان شامل هر نوع نوشته است که در آن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته شود. این طرز تلقی از داستان، بدان اشتمالی وسیع خواهد داد؛ بدین معنی که داستان هم شامل حکایت و افسانه و اسطوره (خواه منظوم و خواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه به معنای امروزی آن، یعنی رمان» (براهنی، ۱۳۶۲: ص ۴۰). تأکید بر حوادث، خرق عاداتها و امور خارق‌العاده، محکم نبودن روابط علت و معلولی میان رویدادها، ایستایی و تغییرناپذیری شخصیتها، مطلق‌گرایی و ختم شدن به نتایج اخلاقی، طوطی‌نامه را به قصه و داستانهای سنتی نزدیکتر می‌کند.^۶

اگرچه داستان اصلی طوطی‌نامه محتوای واحدی دارد در داستانهایی که در ۵۲ شب نقل می‌شود و در داستانهای فرعی دیگر، محتوای واحدی نیست و وقایع و حوادث، بسیار گوناگون و ناهمگون است. در این داستانها انسان در کنار حیوانات و موجودات شگفت دیگر قرار می‌گیرد و با آنها گفتگو و هم‌زبانی می‌کند و کارهایش با اعمال آنها گره می‌خورد. در قصه‌هایی که به شیوه «هزار و یک شب» آفریده شده است از زبان حیوانات به وجه تمثیل سخن گفته می‌شود و قصه‌ای در میان قصه دیگر می‌آید. «اصولاً

آوردن یک قصه در قصه دیگر از ویژگیهای قصه‌های هندی است که در مه‌بهارات و دیگر کتابهای هندی نظیر آنها را می‌توان یافت... خصوصیت دیگر این گروه قصه‌ها اختلاط انسان با کلیه مخلوقات این جهان است. در این قصه‌ها انسان با حیوان و گیاه و جماد ارتباط نزدیک دارد. انسان با آنها هم‌زبانی می‌کند و از آنها یاری می‌طلبد و با آنها دوستی می‌کند و از اعمال و سخنهاى آنها عبرت می‌گیرد. رشته‌ای نامرئی میان انسان و آنها کشیده شده است. در این قصه‌ها، انسان به شکل حیوان و گیاه در می‌آید و حیوان و گیاه به شکل انسان. مثل این است که هیچ تفاوتی در اصل، میان آنها نیست و همه از یک گوهر و یک سرچشمه‌اند؛ از جایی آمده‌اند و به جایی می‌روند و در سرنوشت واحدی سهیمند؛ با هم می‌آمیزند و از هم جدا می‌شوند و در این تناسخ روزگار خود را می‌گذرانند تا نوبتشان به سر رسد و جانشان را به موجود دیگری واگذار کنند» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ص ۱۳۵). در این داستانها زنان نقش بسیار زیادی ایفا می‌کنند و به نوعی محور حوادث قرار می‌گیرند. گویی یک طرح اولیه مشابه و یکسانی در تمامی این داستانها می‌توان یافت. «یک طرح اولیه [یا ایده داستانی] را می‌توان با تعداد زیادی طرح روایی بیان کرد» (برتس، ۱۳۸۴: ص ۴۹).

بیان داستانها

بیان و لحن داستانها جدی است و از بیانهای طنزآلود یا مطایبه چیزی در آن دیده نمی‌شود. داستان اصلی و داستان شب اول بدون هیچ مقدمه‌ای شروع می‌شود و هیچ برجستگی بیانی و سبکی در آنها دیده نمی‌شود. از داستان شب دوم به بعد، نوعی بیان و لحن ادبی توصیف‌گرا که پر از ترکیب‌سازی و تصویرآفرینی است در آغاز همه داستانها دیده می‌شود که قاعدتاً ابتکار خود ضیاء نخشی است. این نوع بیان، لحن و زبان طوطی‌نامه را به متون فنی نزدیک می‌کند. به دو نمونه اشاره می‌شود: «چون درلمعانی روز، یعنی آفتاب در درجک مغرب نهادند و گوهر شب چراغ یعنی ماه از کان مشرق بیرون آوردند، خجسته لامعتر از آفتاب و ساطعتر از ماهتاب به طلب رخصت بر طوطی رفت» (نخشی، ۱۳۷۲: ص ۱۱۱). «چون ضفدع زر هیکل آفتاب در آبگیر مغرب رفت و ماهی آسمان از دام مشرق برون آمد، خجسته، خود را به انواع حيله آراسته... (همان: ص ۲۲۳).

همچنین نخشی در میان تمام داستانها و بویژه در انتهای داستانهای فرعی ابیاتی را می‌آورد که با مضمون داستان مرتبط است و خلاصه محتوا و پیام هر داستان را بیان می‌کند. این اشعار که هر کدام دو بیت است با واژه نخشی شروع می‌شود و در قالب قطعه‌های دوبیتی - شبیه به چهار پاره امروزی - و تمامی در بحر خفیف سروده شده‌است. در پایان ۵۲ داستان، طوطی با یادآوری مضمون و نتیجه داستان به خجسته، سبک بیانی ویژه‌ای را به داستانها می‌دهد. پایان این داستانها هم حاوی نکات عبرت‌آموز است و هم تمهیدی می‌شود برای آغاز داستان دیگر و تسلسل حوادث و ادامه جریان داستان اصلی. زبان این داستانها نسبتاً ساده و قابل فهم است. «از کلیله و مرزبان‌نامه که بگذریم در آثار منشور دیگر چون طوطی‌نامه و بختیارنامه، زبان کمی ساده‌تر می‌شود و زبان راویان قصه‌گو در نقل حکایتها به کار می‌رود» (تقوی، ۱۳۷۶: ص ۱۲۱).

حجم داستانها

برخی از پژوهشگران، داستانهای طوطی‌نامه را از نوع داستانهای بلند می‌دانند. «قصه‌های عامیانه ادب فارسی از نظر حجم به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شود و نوع بلند آن از نظر موضوعی به انواعی دسته‌بندی می‌شود که یک نوع آن قصه‌های بلندی است که به شیوه کتاب هزار و یک شب نوشته شده است؛ نظیر قصه چهل طوطی یا طوطی‌نامه نوشته ضیاءالدین نخشی» (رزمجو، ۱۳۸۲: ص ۱۸۲).

اما دقیقتر این است که داستانهای طوطی‌نامه از نظر حجم، اندازه، کوتاه و بلندی به سه دسته زیر تقسیم شود:^۷

۱. داستان بلند: داستان اصلی طوطی‌نامه که با محوریت میمون، خجسته، طوطی و امیرزاده بیان می‌شود و از نظر اندازه و حجم، تمام کتاب را در بر گرفته است؛ هر چند میمون و امیرزاده حضور پیوسته در داستان ندارند و بیشتر سخن گفتن طوطی و خجسته در طول داستان دیده می‌شود.

۲. داستان متوسط: این داستانها از نظر تعدد شخصیتها، بلندی روایت و پیچیدگی حوادث، محدودتر از داستان بلند اصلی، و عمدتاً از داستانهایی است که طوطی آن را در ۵۲ شب برای خجسته نقل کره است. تعداد این داستانها ۵۹ مورد است.

۳. داستان کوتاه: این داستانها از نظر تعداد اشخاص و حوادث و روایت بسیار مختصرتر

از دو دسته پیش است و اغلب شامل داستانهای فرعی طوطی نامه می شود. «جز داستانهای اصلی دو سه اثر مشهور مانند کلیله و دمنه و مرزبان نامه و طوطی نامه، اغلب داستانهای کوتاه هستند. کوتاه به این معنی که تعداد حوادث و درگیریهای داستانی در آنها انگشت شمار است» (تقوی، ۱۳۷۶: ص ۱۲۳). تعداد ۴۰ مورد از ۱۰۰ داستان این کتاب از نوع داستان کوتاه است.

جدول شماره یک «حجم داستانها»^۸

حجم داستانها	شماره داستانها
داستان بلند	داستان اصلی کتاب
داستان متوسط	۵۲ داستان اصلی، ۱/۹، ۲/۱۲، ۱/۲۵، ۳/۴۱، ۱/۴۲، ۲/۴۲، ۱/۴۸
داستان کوتاه	۱/۳، ۱/۴۱، ۱/۵، ۱/۷، ۱/۸، ۲/۸، ۳/۸، ۴/۸، ۵/۸، ۶/۸، ۷/۸، ۱/۱۲، ۱/۱۳، ۱/۱۵، ۲/۱۵، ۱/۱۶، ۱/۱۸، ۲/۱۸، ۱/۱۹، ۱/۲۰، ۱/۲۱، ۱/۲۲، ۱/۲۳، ۱/۲۴، ۲/۲۴، ۳/۲۵، ۱/۲۷، ۲/۲۷، ۱/۲۸، ۲/۲۸، ۱/۳۱، ۱/۳۲، ۱/۳۴، ۱/۳۶، ۱/۳۹، ۱/۴۱، ۲/۴۲، ۱/۴۳، ۱/۴۶، ۱/۴۷.

عناصر داستانی

۱. شخصیتها و راویان

شخصیتها از عناصر اصلی داستان به شمار می رود که در پیشبرد آن بسیار اهمیت دارد. در طوطی نامه از شخصیتهای مختلفی بهره گرفته شده است. شخصیتهای مختلفی مانند شاهان، امیران، وزیران، شاهزادگان، انبیا و اولیا و بزرگان، غلامان و درویشان و کنیزان و زنان و دختران، مردان، پسران، فرزندان، صاحبان مشاغل مختلف، حیوانات و اشخاص نامعین از این زمره هستند. مجموعاً در طوطی نامه از ۵۲۱ شخصیت استفاده شده است که ۳۵۱ مورد یعنی ۶۷/۵ درصد عام و بی نام ۱۷۰ مورد یعنی ۳۲/۵ درصد خاص و با ذکر نام هستند. این شخصیتها در پردازش داستانها و بیان مفاهیم و معانی نقش بسزایی دارند. با دقت در احوال این شخصیتها می توان دریافت که طوطی نامه از انواع شخصیتها بهره گرفته است. کمتر شخصیتی وجود دارد که در این اثر مورد نظر نباشد. با دقت در جدول شماره دو نکات زیر دریافت می شود:



۱) بیشترین شخصیتها از حیوانات انتخاب شده است (۱۱۷ مورد، ۲۲/۵ درصد). در میان این حیوانات از طوطی، غوک، شگال، آهو، شیر، و مار استفاده بیشتری شده است و حیوانات دیگری نظیر مگس، خر، شارک، خرس، روباه، گرگ، سیاه گوش، بوزینه، ماهی، سگ، کرکس، گوزن، پلنگ و... در مراحل بعدی قرار می گیرند.

۲) پس از حیوانات، صاحبان مشاغل بیشترین نمود را در پیشبرد داستانهای طوطی نامه دارا هستند (۹۹ مورد، ۱۹ درصد). مشاغلی چون تاجری، بازرگانی، بقالی، صیادی بسامد بیشتری دارد و از صاحبان مشاغل دیگر مانند زرگر، نجار، لشکری، مطبخی، رنگرز، دهقان، باغبان، هیزم فروش، مطرب و... نیز شخصیتهایی انتخاب شده است.

۹۴ مورد از این نوع شخصیتها عام و بی نام است و ۵ مورد دارای نام خاص است (مبارک، منصور، بهزاد، زریر و عبدالملک).

۳) استفاده از شخصیت زنان و دختران در طوطی نامه از نظر بسامد در مقام سوم قرار دارد. اغلب داستانها با محوریت این شخصیتها همراه است. «در مرزبان نامه، طوطی نامه و دیگر آثار هم کم و بیش زن (در نقش انسانی) گاه و بیگاه در حکایت حیوانات حضور پیدا می کند» (تقوی، ۱۳۷۶: ص ۱۹۲). از این شخصیتها ۷۵ مورد (۱۴/۴ درصد) استفاده شده است که ۶۲ مورد عام و ۱۲ مورد دارای نام خاص است (نامهایی چون خجسته، نیک مال، حبذا، معصومه، همناز، خورشید زن، قعریه و...). از بین این زنان و دختران، زن تاجر، دختر بازرگان، زال و دختر پادشاه نمود بیشتری دارد.^۹

۴) مردان و پسران با ۷۲ مورد کاربرد و ۱۳/۸ درصد از شخصیتهای دیگری است که در طوطی نامه حضور دارد. از این میان ۶۰ مورد عام و بی نام و ۱۳ مورد خاص است (نامهایی چون میمون، ابن الغیب، بشیر، مختار، عطارد، کیوان، ایاز و...). جوان و پدردختر بیشترین نمود را در این بحث دارد.

۵) شاهان، امیران، وزیران و شاهزادگان با ۷۰ مورد کاربرد و ۱۳/۵ درصد در مرحله بعد قرار می گیرند که ۵۹ مورد بی نام و ۱۱ مورد دارای نام خاص هستند. (نامهایی چون مامون، بهرام چوبین، پرویز، جاماس، معاویه، فغفور و...). چنانکه دیده می شود از نام پادشاهان و بزرگان مناطق مختلف جهان (اعم از عرب، ایران، چین و هندو و...) در این اثر استفاده شده است.

۶) انبیا، علما و بزرگان در طوطی نامه با ۴۳ مورد کاربرد و ۸/۲ درصد از نظر بسامدی در مقام بعد قرار دارند که ۳۱ مورد بی نام و ۱۲ مورد دارای نام خاص هستند. (نامهایی چون آدم، موسی، عیسی، ابراهیم، سلیمان، بایزید، جنید، افلاطون). شخصیهایی مانند برهمن، پیر، زاهد، راهب، حکیم بیشترین بسامد را در این بخش دارند.

۷) دسته دیگری از شخصیهایی که در طوطی نامه کاربرد دارد، شخصیهایی نمادین است که با ۱۸ مورد کاربرد، ۳/۵ درصد از کل شخصیهایی را شامل می شود؛ شخصیهایی نظیر صورت حیات پادشاه، مرغ هفت رنگ، سه خواستگار و فرشته وش و

۸) غلامان و درویشان و کنیزان با ۱۵ مورد کاربرد و ۲/۹ درصد در مقام بعد قرار می گیرند و پس از این شخصیهایی اشخاص برگرفته شده از طبیعت، عامه مردم و اشخاص نامعلوم به ترتیب با ۷ و ۵ و ۱ مورد کاربرد از نظر بسامدی در انتهای دسته بندی شخصیت داستانهای طوطی نامه قرار می گیرند.

جدول شماره دو «شخصیتهای داستانهایی»^{۱۰}

طبقه کلی	شخصیتهای عام	شخصیتهای خاص	تعداد	درصد
حیوانات		آهو، مگس، طوطی، خر، اژدها، شارک، خرس، ماهی، روباه، دد، بوزنه، سگ، مار، خار پشت، گاو، اسب، سیاه گوش، کرفش، سمور، گوسفند، گرگ، شیر، وحوش، موش، گربه، مگس، شغال، غوک، طاووس، گوزن، کرکس، شتر، زنبور، عصفور، پیل، پلنگ، ببر، مرغ، دراز گوش	۱۱۷	۲۲/۵
صاحبان مشاغل	تاجر، مردیتاقی، زرگر، نجار، لشکری، مطبخی، صیاد، حایک، سیاح، شحنه، جوهری، رنگرز، دهقان، بقال، پاسبان، مهتر، باغبان، دزد، ندیم، رسول، پیلان، خاکبیز، حاجب،	مبارک، منصور، بهزاد، زریر، عبدالملک	۹۹	۱۹

		سپیدباف، کلال، شبان، نیلگر، جا دوگر، کوتوال، وکیل، گواه، هیزم فروش، مطرب، حجام، مقطع، مشاطه، سیمبایی، مغنی، ملاح، ساریان، صراف	
۱۴/۴	۷۵	محروسه، شهرآرا، قعریه، میمونه، نیک فال، حبذا، معصومه، همناز، خورشید زن، محموده، سلیمه، زهره، خجسته	زن و دختران زن، دختر، زال، دلاله، دایه، خواهر خوانده، مادر، خواهر، ملکه
۱۳/۸	۷۲	میمون، ابن الغیب، شیر، مختار، عطارد، لطیف، کیوان، شریف، ایاز، سالم، عبید، صالح	مردان و پسران جوان، مرد، شوی، فرزند، پسر، پدر، کامجو، اعرابی، طفل، دوست، برادر
۱۳	۷۰	بهرام، پرویز، جاماس، معاویه، مامون، فغفور، عمر، خاصه، خلاصه	شاهان، وزرا، امیرزادگان پادشاه، امیرزاده، امیر، حاکم، رای، وزیر، خواجه، قاضی، ملک، شاهزاده، قیصر
۸/۲	۴۳	بایزید، سلیمان، ابراهیم، اسماعیل، جنید، امام شافعی، آدم، موسی، افلاطون، احنف، ابراهیم ادهم، خلیفه	انبیا، علما و بزرگان و... زاهد، پیر، برهمن، حکیم، راهب، بهت، جوکی
۳/۵	۱۸	صورت حیات پادشاه، جوکی به شکل پیل، دختر ملک جن، صور مختلف الاشکال، عقاب و کبوتر خاص، سه خاطب، پری، شیخ نورانی، مرغ هفت رنگ و...	شخصیتهای نمادین
۲/۹	۱۵		غلامان و درویشان و کنیزان درویش، کنیزک، زنگی، خدام، غلام

۱/۵	۷		دریا، باد، انبه روزگار، سیب، طبیعت	شخصیتهای برگرفته از
۱	۴		همسایه، مشاهیر، مردمان، اهل سپاه، اهل شهر	عامه مردم
۰.۲٪	۱		شخصی	اشخاص نامعلوم
۱۰۰	۵۲۱	۳۵۱	۱۷۰	جمع

بیشتر شخصیتهای داستانهای طوطی نامه ایستا هستند و اغلب فرصتی برای توصیف روحيات و شخصیت درونی آنها ایجاد نمی شود. در مجموع شخصیتهای قصه ها و داستانهای سستی^{۱۱} تا حدودی از واقعیت دور هستند.

هدف از ارائه و تنظیم این جدول عبارت است از:

۱. نشان دادن تعداد شخصیتهای (۵۲۱ مورد) داستانها
۲. تقریباً از انواع و اقسام اشخاص و طبقات مختلف در این کتاب دیده می شود.
۳. در یک نگاه می توان جزئیات طبقات را دریافت؛ مثلاً از نوع حیوانات و مشاغل و... در طوطی نامه می توان آگاه شد و امکان مقایسه و تحلیل بهتری را به دست داد.
۴. دسته بندیها به شکل بسامدی و از بیشترین تا کمترین اشخاص انجام شده است که نشان می دهد حیوانات و صاحبان مشاغل بیشترین بسامد را دارند ولی طبیعت و عوام مردم از نمود کمتری برخوردارند.

در کنار شخصیتهای یاد شده باید به راویان و گویندگان داستانها نیز اشاره کرد. البته راویان، اشخاص جداگانه ای نیستند و اغلب از همین شخصیتهای داستانی هستند که به نقل و بیان داستانها روی می آورند.

در باب راوی^{۱۲} داستانهای طوطی نامه نکات زیر قابل ذکر است:

۱. داستان اصلی طوطی نامه که حدود ۹۹ داستان دیگر را در خود جای می دهد (۵۲ داستان در ۵۲ شب و ۴۷ داستان فرعی) با این عبارت آغاز می شود: «روایت اسمار و دهات اخبار چنین گویند» (نخشی، ۱۳۷۲: ص ۷). این نوع عبارات که امروزه شکل کلیشه ای به خود گرفته است از یک سو به نامعلوم بودن و مبهم بون راوی اصلی

داستان اشاره می‌کند و از سوی دیگر از راوی یا راویان سوم شخص جمع نامشخصی خبر می‌دهد. بنابراین در داستان اصلی، راوی ناشناخته است.

۲. داستانهای ۵۲ شب در اصل مکالمه و گفتگوی خجسته و طوطی است که غالباً روایتگر آنها طوطی است. «در «طوطی‌نامه» راوی بیشتر قصه‌ها طوطی است و هر شب یک تا چهار قصه می‌گوید» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ص ۱۳۶). طوطی به دلیل اینکه خود نمی‌تواند منشأ ایجاد داستان و ساختن آنها باشد، غالباً آنها را از راویان و داستانگویان نامعلومی می‌گیرد و ذکر می‌کند. بنابراین بیشتر این ۵۲ داستان از زبان طوطی بیان می‌شود که خود در داستانها و افسانه‌های قدیمی‌تری ریشه دارد.

نمونه: «طوطی گفت: ای خجسته... تو به تعلیم و تلقین من از بدنای و ناکامی چنان خلاص می‌یابی که به تعلیم و تلقین شگال دختر رای خلاص یافته بود. خجسته پرسید چگونه بود آن؟ طوطی گفت...» (نخشب، ۱۳۷۲: ص ۱۴۶).

۳. از ۵۲ داستان اصلی ۴۱ مورد یعنی ۷۹ درصد داستانها را طوطی با این عبارت آغاز می‌کند: «چنین گویند، آورده‌اند، گویند، روایت کرده‌اند» که نشان می‌دهد همه این ۴۱ داستان برگرفته از افسانه‌ها و حکایات دیگر، و از راویان نامعلومی ذکر شده است. نمونه: «می‌ترسم که کار شما به کمال نرسد و نیم کله ماند؛ چنانکه کار معالجه رای کامرو نیم کله ماند و به کمال نرسید. خجسته پرسید چگونه بود؟ طوطی گفت: چنین گویند...» (همان: ص ۴۵).

۴. تعداد ۶ داستان یعنی ۱۱/۵ درصد از ۵۲ داستان اصلی را طوطی با این عبارت شروع می‌کند: «شیران بیشه اسمار و پلنگان قله اخبار چنین گویند، ناقلان اسمار چنین گویند...» که عبارتند از: داستانهای شبهای سی و یکم، سی و پنجم و سی و ششم و سی و هفتم، سی و هشتم و سی و نهم. نمونه: «خجسته پرسید چگونه بود آن؟ طوطی گفت: اصحاب اخبار و ارباب اسمار چنین گویند...» (همان: ص ۳۲۰).

۵. داستان شبهای هفتم و هشتم را طوطی خود ذکر می‌کند بدون اینکه از واسطه یا راویانی استفاده نماید. «طوطی گفت: وقتی رای بهلستان دختری داشت که...» (همان: ص ۶۲) و یا «طوطی گفت: در شهری از شهرهای هندوستان پادشاهی بود...» (همان: ص ۷۰). البته در داستان شب هفتم بعد از دخالت خجسته در نقل داستان، طوطی با عبارت «چنین گویند» از میانه داستان، گفتار خود را پی می‌گیرد.

۶. داستان شب چهاردهم بیشتر حالت گفتگو دارد که طوطی و خجسته درباره علم موسیقی و کیفیت مزامیر و اختراع و استخراج آن سخن می‌گویند و اصلاً حالت داستانی ندارد.

۷. داستان شب بیست و پنجم را طوطی از قول یاری از یاران قدیم خود بیان می‌کند: «طوطی گفت یاری از یاران قدیم من اینجا بود و حکایتی از زبان طوطی و شارک تقریر کرد که مرا از استماع آن خنده می‌آید. خجسته پرسید آن حکایت چگونه بود. طوطی گفت: آن محب قدیم و آن در محبت مستقیم چنین گفت...» (همان: ص ۲۱۵).

۸. داستان شب آخر به گونه‌ای متفاوت‌تر از سایر داستانها بیان می‌شود؛ یعنی طوطی، داستانی را که خود دیده است نقل می‌کند: «طوطی گفت: در غریب اسمار چنین دیده‌ام که در بنی اسرائیل زاهدی بود...» (همان: ص ۴۲۶).

در میان ۵۲ داستان اصلی کتاب طوطی‌نامه، حدود ۴۷ داستان و قصه فرعی بیان شده است که دربارهٔ راوی این داستانها نیز می‌توان به نکات زیر اشاره کرد:

۱. پنج داستان از ۴۷ داستان فرعی توسط طوطی (راوی اصلی) بیان می‌شود.

۲. هشت داستان از داستانهای فرعی را خجسته بیان می‌کند.

۳. نه داستان توسط پادشاه و وزیر بیان می‌گردد.

۴. راویان سایر داستانهای فرعی عبارتند از: راهبان، زن، دختر، گربه، مارماده، شارک، زن وزیر، سیاه گوش، شگالان، خورشید رای و گوزن که اغلب این راویان، خود از شخصیت‌های داستانهای اصلی هستند و به فراخور موضوع از زبان آنها داستانهایی هرچند کوتاه بیان می‌شود. غالب این داستانها به نوعی در طول همان داستان اصلی بیان می‌شود و از نظر محتوایی به آن نزدیک است.

جدول شماره سه «راویان و گویندگان داستانها»

دسته‌بندی گویندگان و راویان داستانها	شماره داستانها	تعداد داستانها
حیوانات	طوطی (داستانگوی اصلی و همسخن خجسته)	۵۷
	شارک / گربه / مار /	۱۱
	داستانهای اصلی که در شب نقل می‌شود: ۲۳/۸، ۲۴/۱، ۳۴/۱، ۱/۲، ۱/۴۳	

	شغال / گوزن/سیاه گوش/طوطی دیگر	۲/۲۵، ۱/۲۹، ۱/۳۱، ۲/۴۱، ۳/۴۱، ۱/۴۲، ۲/۴۲	
انسان	خجسته	۱/۲۰، ۱/۲۱، ۱/۲۲، ۱/۲۴، ۱/۲۸، ۱/۳۹، ۱/۴۱، ۱/۴۶	۸
	راهبان/ زن/ وزیر/ پادشاه/ دختر/ خورشیدرای/ دوست/ زن زریر	۱/۳، ۱/۴، ۲/۸، ۳/۸، ۴/۸، ۵/۸، ۶/۸، ۷/۸، ۱/۹، ۲/۱۲، ۱/۱۶، ۱/۱۹، ۱/۲۷، ۲/۲۷، ۲/۲۸، ۱/۳۲، ۱/۳۶، ۱/۴۷	۱۸
نامعلوم	-	داستان اصلی کتاب، ۱/۷، ۱/۱۲، ۱/۱۳، ۱/۱۵، ۱/۱۸	۶

با این توضیحات درمی‌یابیم که راوی این داستانها اغلب از نوع دانای کل است. «راوی (طوطی) دانای کل است که داستانهای اصلی را بیان می‌کند اما در داستانهای فرعی، گاهی راوی دانای کل است و گاهی سوم شخص و گاهی اول شخص» (گرچی: ۱۳۸۴، ص ۴۲).

هدف از تنظیم این جدول عبارت است از:

۱. همان‌طور که در شخصیتها، حیوانات بیشترین نمود را دارند در میان روایان نیز بیشترین بسامد با حیوانات است؛ یعنی ۶۸ درصد داستانها را حیوانات نقل می‌کنند. احتمالاً مترجم به اصل داستانها وفادار بوده است زیرا بین روایان از عناصر ایرانی و اسلامی، نشان کمتری دیده می‌شود و نظیر کلیله و دمنه و داستانهای هندی، روایان بیشتر از حیوانات انتخاب شده‌اند. بنابراین نوع روایان و گویندگان می‌تواند خواننده را به اصل و منشأ داستانها هدایت کند.

۲. نقش انسان در روایت این داستانها کم رنگتر است.

۳. از اشیا و اجزای طبیعت و عناصر مجرد و غیرمادی در روایت داستانها اثری نیست.

۲. کنش

کنش و عمل داستانی، فعلی است که در داستان رخ می‌دهد. «کاربرد عمل داستانی، معرفی شخصیتها و گسترش پیرنگ است» (داد، ۱۳۸۰: ص ۲۱۵). در طوطی‌نامه از مجموع

۱۰۰ داستان، ۳۱ داستان فاقد کنش خاصی است و ۶۹ داستان از کنش و عمل داستانی برخوردار است. اغلب داستانهایی که در آنها کنش دیده نمی‌شود از داستانهای فرعی کتاب طوطی‌نامه است که در ضمن داستان دیگر آمده و جایی برای پرداختن به این مقوله نبوده است.

جدول شماره چهار «کنش در داستانها»

داستانهای فاقد کنش	داستانهای کنش‌دار	
۱/۳، ۱/۷، ۱/۹، ۱/۱۲، ۱/۱۳، ۱/۱۹، ۱/۱۸، ۱/۱۴، ۱/۱۶، ۱/۱۵، ۱/۲۳، ۱/۲۲، ۱/۲۱، ۱/۲۰، ۱/۲۴، ۱/۲۷، ۲/۲۷، ۱/۲۸، ۳۳، ۳۵، ۳۹، ۱/۳۹، ۱/۴۱، ۴۲، ۴۳، ۱/۴۳، ۴۶، ۱/۴۶، ۵۰، ۵۲	۴/۸، ۳/۸، ۲/۸، ۱/۸، ۸، ۷، ۶، ۱/۵، ۵، ۱/۴، ۴، ۳، ۱، ۲، ۲/۱۵، ۱۵، ۱۳، ۲/۱۲، ۱۲، ۱۱، ۱۰، ۹، ۷/۸، ۶/۵، ۸/۸، ۲۵، ۱/۲۴، ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۰، ۱۹، ۲/۱۸، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۳۱، ۳۰، ۱/۲۹، ۲۹، ۲/۲۸، ۲۸، ۲۷، ۲۶، ۲/۲۵، ۱/۲۵، ۴۰، ۳۸، ۳۷، ۱/۳۶، ۳۶، ۱/۳۴، ۳۴، ۱/۳۲، ۳۲، ۱/۳۱، ۴۹، ۴۸، ۱/۴۷، ۴۷، ۴۵، ۴۴، ۲/۴۲، ۱/۴۲، ۳/۴۱، ۴۱، ۵۱ و داستان اصلی	۶۹
۳۱		

این جدول نشانگر این است که بیشتر داستانها (۶۹ درصد) از عمل داستانی و کنش برخوردار است؛ یعنی در این داستانها حوادث پیچیده‌تر و اشخاص درگیرتر هستند و نویسنده به داستانهای کنش‌دار و فنی‌تر گرایش بیشتری دارد تا داستانهای ساده و سهل‌الوصول. ضمناً خود نویسنده نیز در این نوع داستانها درگیرتر و دخیل‌تر است تا اینکه فقط حوادث مختصری را بنویسد.

۳. نتیجه اخلاقی

قصه‌ها و داستانهای سنتی اغلب به نتیجه اخلاقی مثبت یا منفی ختم می‌شوند و کمتر قصه و داستانی با این اوصاف وجود دارد که بر محور اندیشه یا پندار اخلاقی شکل نگرفته باشد؛ حتی این نتایج به گونه‌ای مطلق‌گرایی و یکنواختی می‌رسد. «بنمایه و زیر بنای همه قصه‌ها ترویج اصول انسانی و ارزشهای اجتماعی، قومی، سنتی، اقلیمی، فرهنگی، و اجتماعی قصه‌گو است. ارزشهایی مانند برادری، عدالت‌خواهی، برابری، شجاعت، عشق و بخشش در قصه، نمود آشکاری دارد...» (انوشه، ۱۳۸۱: ص ۱۱۲۳)^{۱۳}.

از بین ۱۰۰ داستان طوطی‌نامه، ۵۴ داستان این نوع نتایج و توصیه‌های اخلاقی را دربردارد و ۴۶ مورد فاقد هر گونه توصیه یا نتیجه اخلاقی است.

از ۵۴ داستانی که به نتایج اخلاقی پایان می‌پذیرد، چهل و یک داستان، نتایج اخلاقی مثبت و مقبولی را توصیه می‌کند؛ مفاهیمی چون اخلاص و صداقت، صلاح نبون همنشینی با ناهمجنس، بار رعیت کشیدن توسط پادشاه، دانستن قدر اخلاص، فاش نکردن اسرار، سودمندی مشورت، پشیمانی به دلیل تبلی، زیان ندیدن از پاکی، خلاص دادن خود از جای خطر و هلاک، روی آوردن به زهد و عبادت، رعایت حال زیردستان، توجه به پدر و مادر، عدم اعتماد بر دشمن، شنیدن سخن ناصحان، پاکدامنی و... . ۱۳ داستان دیگر به نتایج منفی یا خنثی ختم می‌شود؛ نتایجی چون بی‌وفایی زن، مکر زن و حيله و نیرنگ اختیار کردن و... .

با توجه به اینکه طوطی‌نامه بر محور بی‌وفایی و مکر خجسته و داستانگویی طوطی شکل می‌گیرد، رسیدن به چنین نتایج منفی در برخی از داستانها اجتناب‌ناپذیر است بویژه که اصل این اثر خارج از مرزهای فکری موجه ما ایرانیان پدید آمده است.

علاوه بر نتایج اخلاقی یاد شده در بسیاری از داستانهای طوطی‌نامه به بنمایه‌های یکسانی می‌توان دست یافت. اصولاً در قصه‌ها و داستانهای کهن، اشخاص و حوادث، گسترش‌دهنده بنمایه‌ها و مفاهیم ویژه و مکرری هستند. این موضوع در پژوهشهای پروپ و در تحلیل قصه‌های روسی اثبات شده است. «پروپ با تحلیل محتوای حدود صد قصه عامیانه روسی به بنمایه‌های تکرار شونده آنها دست یافت» (گیرو، ۱۳۸۳: ص ۱۰۹). در داستانهای طوطی‌نامه، زنجیره بنمایه‌های تکراری و خطی وجود دارد که اغلب با تغییر اشخاص و برخی حوادث جزئی متمایز می‌شود. به دو دسته از این بنمایه‌ها اشاره می‌شود:

الف) زنجیره نوع اول که دو عنصر وابسته به هم و یک‌عنصر متضاد و یک واسطه دارد.

بازرگان به سفر می‌رود؛ زن او به جوانی دل می‌بندد؛ طوطی واسطه‌وار مانع می‌شود؛ نتیجه: خیانت زن سبب کشته شدنش می‌گردد.

این زنجیره که الگوی داستان اصلی طوطی‌نامه است با تغییر اشخاص در داستانهای متعددی دیده می‌شود:

۱. داستان فرعی شب اول: تاجر به تجارت رفت؛ زن او شیفته جوانی شد؛ طوطی واسطه است؛ نتیجه: خیانت زن فاش نمی‌شود و تاجر فریب می‌خورد.
 ۲. داستان فرعی شب چهارم: طوطی بر درختی لانه دارد؛ فرزندان طوطی با روباهی دوست می‌شوند؛ سیاه گوش و صیاد واسطه‌اند؛ نتیجه: فرزندان طوطی، خود و مادر را گرفتار می‌کنند.
 ۳. داستان فرعی شب ششم: رای در بهلستان زندگی می‌کند؛ دخترش مورد علاقه درویشی قرار می‌گیرد؛ وزیر واسطه است؛ نتیجه: درویش، دختر را به زنی می‌گیرد.
 ۴. داستان شب هشتم: پادشاهی در هند حکومت می‌کرد؛ پسرش مورد علاقه کنیزی قرار می‌گیرد؛ هفت وزیر واسطه هستند؛ نتیجه: پسر از نحوست نجات می‌یابد.
 ۵. داستان فرعی شب هشتم: تاجری به سفر می‌رود؛ زن او دل به معشوقی می‌بندد؛ زال واسطه است؛ نتیجه: زن با جنجال و فریب بر تاجر فایق می‌آید.
 ۶. داستان شب شانزدهم: پسر رای ازدواج می‌کند؛ زن او به جوانی دل می‌بندد؛ شگال واسطه است؛ نتیجه: زن متوجه خیانت خود می‌شود.
 ۷. داستان شب هفدهم: تاجری به تجارت مشغول می‌شود؛ زن او مورد توجه جوانی قرار می‌گیرد؛ راهبی واسطه است؛ نتیجه: زن، پاکدامنی خود را حفظ می‌کند.
 ۸. داستان شب بیست و چهارم: مردی ازدواج می‌کند؛ زنش، حبذا شیفته جوانی به نام بشیر است؛ اعرابی واسطه است؛ نتیجه: زن به خواسته خود می‌رسد.
 ۹. داستان فرعی شب بیست و پنجم: بازرگانی به سفر می‌رود؛ همناز، زنش شیفته جوانی است؛ دزدی واسطه است؛ نتیجه: زن رسوا می‌شود.
 ۱۰. داستان شب سی و هشتم: صعوه بر درختی لانه دارد؛ تخمش را فیلی می‌شکند؛ مرغ دراز نوک و زنبور و غوک واسطه‌اند؛ نتیجه: صعوه بر فیل فائق می‌آید.
- ب) زنجیره نوع دوم که واسطه در آن حاضر نیست:
۱. داستان فرعی شب چهارم: جوکی مصمم است عصمت زنش را حفظ کند؛ زن جوکی مصمم بر فساد است؛ نتیجه: زن جوکی با صد نفر فساد می‌کند.
 ۲. داستان فرعی شب پنجم: بوزنه و پسر کوتوال دوستی دارند؛ هر دو با هم درگیر می‌شوند و سر پسر کوتوال زخمی می‌شود؛ نتیجه: خون بوزنه ریخته می‌شود تا پسر کوتوال از مرگ نجات یابد.

۳. داستان شب ششم: نجار، زرگر، زاهد و حایک صورتی می‌تراشند که به زنی تبدیل می‌شود؛ هر چهار نفر شیفته او می‌شوند و ادعای تصاحب آن زن را دارند؛ نتیجه: درخت، زن را در خود فرو می‌برد و همه پشیمان می‌شوند.

۴. داستان فرعی شب هشتم: جوانی که مکر زنان می‌نوشت در خانه زنی فرود آمد؛ زن با او جنجالی ساختگی پدید می‌آورد؛ نتیجه: جوان به عدم امکان شناخت کامل مکر زنان اقرار می‌کند.

لازم به ذکر است در ۱۰۰ داستان طوطی‌نامه زنجیره‌های دیگری را نیز می‌توان یافت اما دو زنجیره یاد شده در بسیاری از داستانها تکرار می‌شود.

۴. حوادث خارق‌العاده

حوادث خارق‌العاده و اعجاب‌انگیز از ویژگی مهم قصه‌ها و داستانهای سنتی است. «برای گروهی گفتن قصه‌ای هیجان‌انگیز فی‌نفسه هدف است. آنها از آوردن رخداد‌های نامحتمل یا حتی خیالی در اثر خود ابایی ندارند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ص ۲۰). از میان داستانهای طوطی‌نامه، ۳۵ مورد با حوادث خارق‌العاده همراه است و ۶۵ مورد فاقد این ویژگی است. بیشتر این حوادث بر محور شخصیتها می‌چرخد و غالباً به نوعی با حیوانات و اشیا گره می‌خورد.

برخی از این حوادث شگفت عبارت است از: صورت حیات پادشاه به شکل زن (داستان ۲)، مسخ فرزندان (داستان ۳)، جوکی به شکل پیل (داستان ۱/۴)، جان گرفتن صورت تراشیده (داستان ۶)، میوه‌ای که حیات ادبی می‌دهد (داستان ۹)، دریا به شکل آدمی (داستان ۱۱)، گوشت از اندام خود بریدن شاهزاده (داستان ۱۸)، سگته کردن، دفن شدن و دوباره زنده شدن دختر (داستان ۲۰)، خندیدن مرغ بریان (داستان ۲۲)، خنده‌ماهیان (داستان ۲۳)، به هم چسبیدن سر و بدن (داستان ۱/۳۴)، سبوی شگفت‌انگیز (داستان ۳/۴۱)، بینا شدن کور به واسطه مار سیاه (داستان ۱/۴۲) و زر شدن راهب (داستان ۴۵). «تأکید بر حوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدمها و شخصیتهاست. در قصه یا حکایات محور ماجرا بر حوادث خلق‌الساعه قرار دارد؛ حوادث، قصه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد» (داد، ۱۳۸۰: ص ۲۳۴).

در داستانهای دیگر طوطی‌نامه که فاقد خرق‌عادت است، حوادث و رویدادها تا حدودی

قابل قبول و پذیرفتنی است و خواننده کمتر دچار اعجاب می شود.^{۱۴}

۵. زمان

زمان در قصه‌ها و داستانهای سنتی چندان شناخته شده و قطعی نیست و اغلب فرضی و کلی است به گونه‌ای که خیلی نمی‌تواند خواننده را به زمان وقوع حادثه راهنمایی کند. در طوطی نامه از مجموع ۱۰۰ داستان تنها در ۱۵ مورد یعنی در ۱۵ درصد داستانها به زمان اشاره شده است و در ۸۵ مورد یعنی ۸۵ درصد هیچ اشاره‌ای به زمان وقوع داستان نمی‌شود. زمان ذکر شده در ۱۵ داستان یاد شده بسیار کلی و کلیشه‌ای است. در ۱۱ مورد فقط با کلمه «وقتی» به زمان مبهم وقوع داستان اشاره شده و در ۴ مورد (داستان اصلی، شب دهم، شب بیستم و شب چهل و چهارم) با عباراتی چون ایام خالیه و قرون بالیه، قرون در نوشته و دهور خالیه، زمان مبهم و کلی وقوع قصه و داستان بیان گردیده است. با توجه به اینکه زمان در این نوع داستانها تقریباً با سایر داستانهای همانند، مشترک است به ویژگی خاصی در این زمینه نمی‌توان دست یافت.

۶. مکان

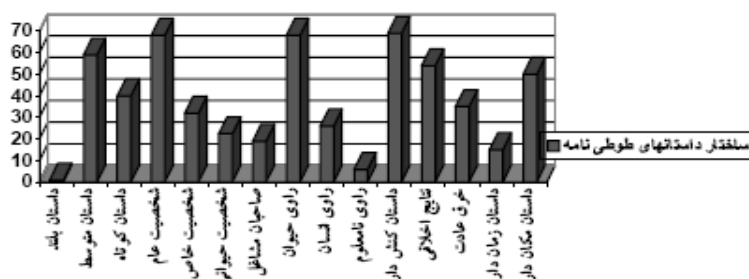
مکان نیز اغلب در قصه‌ها و داستانهای سنتی نامشخص و فرضی است؛ حتی مکانهایی که ذکر می‌شود صددرصد قطعی و واقعی نیست. در طوطی نامه از مجموع ۱۰۰ داستان، ۵۰ مورد (۵۰ درصد) مکان‌دار و دارای جایگاه مکانی مشخص است و ۵۰ مورد (۵۰ درصد) فاقد مکان ذکر شده است. از مکانهای ذکر شده در ۵۰ داستان یاد شده، ۱۲ مورد عام و بی‌نام است که با لفظ شهر بیان شده و ۳۸ مورد دارای نام خاص است. مکانهایی چون هند (در داستان اصلی و داستانهای ۱، ۷، ۸، ۱۷، ۴۴، ۲/۴۲)، طبرستان (داستان ۲)، کامرو (داستان ۵)، شام (داستان ۹)، مازندران (داستان ۲/۱۲)، سپاهان (داستان ۱۳)، چین (داستان ۱۵)، بنارس (داستان ۱۶)، زابل (داستانهای ۳۶، ۱۸)، گجرات (داستان ۲۱)، کرمان (داستان ۲۲)، تبریز (داستان ۲۳)، سراندیب (داستان ۲۵)، بلادعرب (داستان ۲۶)، عراق و نیشابور (داستان ۲۷)، کابل (داستان ۳۴)، بابل (داستان ۳۵)، سیستان (داستان ۳۷)، ترمذ (داستان ۴۲)، خوارزم (داستان ۴۵) و اماکن دیگری چون بلخ، بغداد، بصره، روم و... از این جمله است. برخلاف عنصر زمان، که در طوطی نامه از سایر داستانهای همانند چندان متمایز نیست،

عنصر مکان تا حدودی مشخصتر و قابل شناخت تر است. بسیاری از نامهای مکانی یاد شده، چنانکه می بینیم، نشاندهنده اماکن خاص است و از کشورهای مختلف هند، چین، روم، بلاد عرب، و شهرهای مختلف هند و ایران انتخاب شده است. بنابراین تا حدودی می توان به عنصر مکانی داستانها پی برد. چون اصل طوطی نامه از هند است و مترجم ایرانی، آن را بازنویسی کرده است و بسیاری از داستانها با محور بودن بازرگان و تاجر – که اغلب به سرزمینهای مختلف سفر می کنند – شکل گرفته است، تنوع مکانهای یاد شده در داستانها نیز با این سه عامل ارتباط نزدیکی دارد.

نتیجه

داستانهای طوطی نامه از نوع داستانهای منثور غنایی و تمثیلی است که در آنها، اغلب ویژگیهای قصه ها را می توان یافت؛ ویژگیهایی چون تأکید بر حوادث، وجود امور خارق العاده، محکم نبودن روابط علت و معلولی میان رویدادها، مطلق گرایی، پایان یافتن به نتایج اخلاقی، تغییرناپذیری شخصیتها و فرضی بودن زمان و مکان. تمام داستانها با بیانی جدی شکل گرفته است. دقت در نمودار زیر نتایج را عینی تر نشان می دهد.

نمودار کلی ساختار داستانهای طوطی نامه



این نمودار نشان می دهد که در ۱۰۰ داستان طوطی نامه از نظر حجم یک مورد داستان بلند، ۵۹ مورد متوسط و ۴۰ مورد کوتاه است. در این داستانها از ۵۲۱ شخصیت استفاده شده که ۶۷/۵ درصد عام و ۳۲/۵ درصد خاص است. بیشترین شخصیتها از حیوانات (۲۲/۵ درصد) و صاحبان مشاغل (۱۹ درصد) است. راوی اغلب داستانها (۵۷ درصد)، طوطی است. همچنین حیواناتی نظیر شارک، مار، شغال و... ۱۱ درصد داستانها،

خجسته ۸ درصد داستانها، افرادی نظیر راهب، وزیر، پادشاه و... ۱۸ درصد از داستانها را نقل می‌کنند و راوی ۶ درصد از داستانها نامعلوم است. از مجموع ۱۰۰ داستان، ۶۹ درصد دارای کنش و ۳۱ درصد فاقد کنش است. همچنین ۵۴ درصد داستانها نتایج و توصیه‌های اخلاقی دارد و ۴۶ درصد فاقد آن است. در ۳۵ داستان به حوادث خارق‌العاده اشاره شده، ۱۵ درصد داستانها دارای زمان و ۸۵ درصد فاقد زمان است و سرانجام اینکه از مجموع ۱۰۰ داستان، ۵۰ درصد مکان دار و ۵۰ درصد فاقد جایگاه مکانی مشخص است.

یادداشت

۱. در روش کار از شیوه مقاله ساختار داستانهای گلستان (ذوالفقاری: ۱۳۸۶، ص ۱۲۵) بهره گرفته شده است.

۲. درباره داستانهای عامیانه و شیوه‌های مختلف بررسی آنها می‌توان به این دیدگاه‌ها نیز اشاره کرد: ولادیمیر پراپ که تمام قصه‌های قومی را به هفت حوزه عمل و سی و یک جزء یا کارکرد تقسیم کرد (پراپ، ۱۳۶۸: تمام صفحات)، (ایگلتون، ۱۳۸۳: ص ۱۴۴)، (گیرو، ۱۳۸۳: ص ۱۰۹) و (برتس، ۱۳۸۴: ص ۴۹ و ۵۰ و ۵۱ و ۵۲) و (سلدن، ۱۳۸۴: ص ۱۴۲، ۱۴۱).
تروتان تودورف که شخصیتها را به مثابه اسم و ویژگیهای آنها را به عنوان صفت و اعمال آنها به منزله فعل قلمداد می‌کند و هر یک از قصه‌ها را به شکل یک جمله بسیط بازنویسی می‌کند (ایگلتون، ۱۳۸۳: ص ۱۴۵).

- همچنین درباره روایت‌شناسی رجوع شود به: سجودی، ۱۳۸۳: ص ۷۳ و گرین، ۱۳۸۳: ص ۱۰۹.
۳. ر.ک: میرصادقی، ص ۱۳۶۵: ص ۱۳۸، صفا، ۱۳۸۲: ص ۱۲۹۴ و محجوب، ۱۳۸۳: ص ۴۵۹.
۴. ر.ک: محجوب، ۱۳۸۳: ص ۱۵۸، تقوی، ۱۳۷۶: ص ۵۲ و ۱۱۷، رزمجو، ۱۳۸۲: ص ۲۴۸ و تفضلی، ۱۳۷۶: ص ۲۱۸.
۵. ر.ک: میرصادقی، ۱۳۶۵: ص ۴۳۵.
۶. ر.ک: گلشیری، ۱۳۴۸: ص ۱۴.
۷. ر.ک: محجوب، ۱۳۸۳: ص ۱۲۶.
۸. شماره داستانهایی که با ممیز آمده، نشاندهنده شماره داستان اصلی و داستان فرعی است؛ مثلاً ۱/۹ یعنی داستان فرعی اول از داستان شب نهم.
۹. ر.ک: همان: ص ۷۰۳.
۱۰. ر.ک: طبقه‌بندی انواع قهرمانها، فرای، ۱۳۷۷: ص ۴۷.
۱۱. ر.ک: فورستر، ۱۳۶۹: ص ۷۳.

۱۲. ر.ک: گورین، ۱۳۷۰: ص ۱۰۰ و گورین، ۱۳۸۵: ص ۹۱ و میرصادقی، ۱۳۶۷: ص ۲۷۷.
۱۳. ر.ک: داد، ۱۳۸۰: ص ۲۳۴ و محجوب، ۱۳۸۳: ص ۱۱۷ و ۱۲۲.
۱۴. غرض از خرق عادت یا حوادث خارق العاده در این پژوهش، بیشتر موضوعاتی است که با نوعی شگفتی و اعجاب همراه است و خواننده را به تعجب و عدم پذیرش وامی دارد.

منابع

۱. اسکولز، رابرت؛ *عناصر داستان*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۲. انوشه، حسن؛ *فرهنگنامه ادبی فارسی*؛ ج ۲، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.
۳. ایگلتون، تری؛ *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۴. بالانی، پیوند؛ *قصه‌های عامیانه و طوطی‌نامه*؛ ادبیات داستانی، ش ۸۸، سال ۱۳۸۴، ص ۲۹ تا ۲۵.
۵. براهنی، رضا؛ *قصه‌نویسی*؛ چاپ سوم، تهران: نشر نو، ۱۳۶۲.
۶. برتنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی؛ چاپ اول، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۴.
۷. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمه فریدون بدره‌ای؛ چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۶۸.
۸. تفضلی، احمد؛ *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*؛ چاپ اول، تهران: سخن، ۱۳۷۶.
۹. تقوی، محمد؛ *بررسی حکایت‌های حیوانات*؛ چاپ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۶.
۱۰. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چاپ چهارم، تهران: مروارید، ۱۳۸۰.
۱۱. ذوالفقاری، حسن؛ «*ساختار داستانهای گلستان*»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال چهارم، ش ۱۵۶، بهار ۱۳۸۶، ص ۱۲۵ تا ۱۴۰.
۱۲. رزمجو، حسین؛ *انواع ادبی*؛ چاپ چهارم، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.
۱۳. ریپکا، یان؛ *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغول*؛ ترجمه یعقوب آژند؛ چاپ اول، تهران: گستره، ۱۳۶۴.
۱۴. سجودی، فرزاد؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ چاپ دوم، تهران: نشر قصه، ۱۳۸۳.
۱۵. سلدن، رمان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ چاپ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

۱۶. صفا، ذبیح...؛ *تاریخ ادبیات در ایران*؛ ج ۳ بخش ۲، چاپ دوازدهم، تهران: فردوس، ۱۳۸۲.
۱۷. فرای، نورتروپ؛ *تحلیل نقد*؛ ترجمه صالح حسینی؛ چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۱۸. فورستر، ا.م؛ *جنبه های رمان*؛ ترجمه ابراهیم یونسی؛ چاپ چهارم، تهران: نگاه، ۱۳۶۹.
۱۹. گرجی، ابراهیم؛ «*درآمدی بر طوطی نامه با جذاییت های امروزی*»؛ کیهان فرهنگی، ش ۲۲۹. سال ۱۳۸۴ ص ۴۵ تا ۴۶
۲۰. گرین، کیت؛ *درسنامه نظریه و نقد ادبی*؛ ویراسته حسین پاینده؛ چاپ اول، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
۲۱. گلشیری، احمد؛ *داستان و نقد داستان*؛ چاپ چهارم، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
۲۲. گورین، ویلفرد و دیگران؛ *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*؛ ترجمه زهرا میهنخواه؛ چاپ اول، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.
۲۳. _____؛ *مبانی نقد ادبی*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ چاپ چهارم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۲۴. گیرو، پی‌یر؛ *نشانه شناسی*؛ ترجمه محمد نبوی؛ چاپ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
۲۵. محبوب، محمدجعفر؛ *ادبیات عامیانه ایران*؛ به کوشش حسن ذوالفقاری؛ چاپ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
۲۶. میرصادقی، جمال؛ *ادبیات داستانی*؛ چاپ دوم، تهران: ماهور، ۱۳۶۵.
۲۷. _____؛ *عناصر داستان*؛ چاپ دوم، تهران: شفا، ۱۳۶۷.
۲۸. نخشبی، ضیاء؛ *طوطی نامه*؛ تصحیح فتح الله مجتبایی و غلامعلی آریا؛ چاپ اول، تهران: منوچهری، ۱۳۷۲.
۲۹. یونسی، ابراهیم؛ *هنر داستان نویسی*؛ چاپ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.

The Analysis of Story Elements in “Toti-Nameh”*

A. Nabilou.PH.D.
M.Akbari.PH.D.

Abstract

This research has surveyed the stories in “Toti-Nameh” from a variety of different aspects. “Toti-Nameh” is a series of lyrical prose and allegorical stories related like “A Thousand and One Night” stories. Most of the story features can be traced in the “Toti-Nameh” stories; such as emphasis on incident, the existence of supernatural factors, loose connection between the cause and the effect within the events, absolutism, ending with moral conclusions, the inalterability of characters, the quality of narration and also having an assumption about the setting-including both the time and place. The tone of all the stories is serious and there is actually no sign of humor and wit in them.

Toti-Nameh is combined of 100 stories. About 521 characters are used in these stories; while 67.5% are general and 32.5% of them are specific ones. Most of the characters are chosen from the animal species (22.5%) and then the important individuals with a high position possess the second place with 19%. The narrators and storytellers in “Toti-Nameh” stories include; the parrot (the Persian name is Toti) which relate about 57% of the stories. Animals such as shark, snake and jackal etc make up 11% of the stories, humans such as the monk; minister and king etc narrate 18% of the stories, whereas the narrator of about 6% of the stories is unknown. Among the 100 stories, 69% enjoy action while the other 31% lack any specific action at all. Also about 54% of these stories bear moral conclusions and advice, while the rest don't bear this characteristic. Thirty five percent of these stories point to supernatural incidents, fifteen percent have a particular time setting, but eighty five percent of them lack any specific refer to the time. In addition, about 50% of these stories possess a place setting, though the other 50% do not mention any certain place for their setting. This survey has revealed the findings through charts and tables for a more clear and tangible understanding.

Key words: *Toti-Nameh, story structure, character, narrator, incident, action, time and place as setting.*

* In Persian, the term “Toti” means parrot

Morphological Criticism of “Kashf-ol-Mahjoob” and “Tazkerat-ol-Ouliya” Tales

S.E.Qafele Bashi PH.D
S.Z. Behrooz

Abstract

The morphological analysis of about 200 mystical narratives from the valuable Persian books – Kashf-ol-Mahjoob and Tazkerat-ol-Ouliya – revealed that within the particular field of mystical narratives, generosity possesses a prominent position in the climax of the story; while it is also more faithful to the meaning compared to other genres. At the same time though these unique roles face more limitation, they enjoy more variety as well. The only factor for similarity is due to the position of their functions; like the position of codes in an allocated space considering the turning point of the tale. Therefore Propp’s theory fits in the semiotic domain. Through this research three actions were realized; though the number of functions reached eleven. Some of these are similar to those functions in folktales, while some of the others are new as in the mystical tales.

Key words: *Vladimir Propp, morphology, narratology, kashf-ol-Mahjoob, Tazkerat-ol-Ouliya*

Nima's Innovation in the Essential Form of Persian Poetry

M. Fotouhi.PH.D
M. Ali Nejad

Abstract

This essay intends to show that Nima Youshij's innovation is not limited to breaking the forms within the old traditions. In addition to bringing about innovations in the poetic form and creating new approaches and conceptual experiences, he also created a very new and unique form in the Persian poetry. In the present essay this form is called "Organic Symbol", which is a special poetic structure. In it a phenomenon, or an image, becomes the major focus of the poet, and gradually that image takes over the whole poem and finally turns into a compressed symbol for both the literary and artistic concepts. This poetic form covers over 20% of Nima's poetry and faced the acclaim of the contemporary poets; therefore part of the well-known Persian contemporary poetry is composed in the same form. This essay discusses the entity and basic principles of this poetic structure and its development, while it also points to the influential factors leading to the foundation of this poetic form during the mentioned period in Iran's history.

Key words: *poetic form, organic symbol, central image, Nima Youshij*

The Artistic Function of Adverb and Adverbial Groups in Shamloo's Poetry

M.Omranpour. PH.D.

Abstract

In Shamloo's poetry, creating prominence through the construction and artistic function of adverb and the related adverbial groups is one of the devices used for changing the everyday language into a literary language. The variation of different genres, structures, and the role of adverbial groups in creating rhythm and imagination, in addition to depiction and making atmosphere in Shamloo's poetry reveals his peculiar attention and concern for this linguistic aspect; used as a factor for creating beauty and extra prominence.

Shamloo has utilized the adverbial groups from both formalistic and contextual aspects in order to foreground his poetry. Repetitive structures, constant adverbial groups made of "the core + subordinate clause", the substitution within the linguistic correlation, and using all such these features and elements for creating different varieties of musical rhythm, in addition to the most significant formalistic aspects in function, creating images and innovative forms such as recognition and defamiliarization in the realm of recognition of the commonplace and normal elements such as personification, simile, symbolization, paradox etc- from the contextual dimension- all count as the adverbial groups which were in mind for foregrounding in Shamloo's poetry.

Key words: *Shamloo, adverb, adverbial groups*

Bird Symbols in Rumi's Massnavi

M. Sarfi.PH.D.

Abstract:

The present essay is written through a referential method for the analysis of bird symbols in Rumi's work; Massnavi. Once the author derived all the functions of birds, he categorized, described, and also explained the symbolic concepts of each through context analysis as the major technique. On the basis of these findings, there are about 30 birds mentioned by their names, while about 100 birds are mentioned without referring to their actual names. These create merely a part of Rumi's creativity in symbolism. One of the most significant findings of this paper is; regarding the final analysis of birds; they are actually a symbol and sign of fate of the human soul within the prison of body and the materialistic world.

The meanings and symbolic concepts of birds hold an inseparable connection with their natural characteristics. Furthermore, the religious, cultural, and mythological teachings, which have been created about each of them throughout time, all enjoy a stunning role in the particular concepts given to them by Rumi. In overall it can be said that some of Rumi's interpretations and understandings on the birds are quite new and innovative; while some of the others are rooted within the cultural traditions. The construction of symbolic concepts regarding birds in Massnavi derives from Rumi's unique and special approach on one hand, while it is the result of his personal findings and understandings added to his potentiality and talent on the other hand.

Key words: *Symbol, bird, Massnavi, interpretation, soul, bird-human, mysticism, mythology, flight.*

The Analysis of Sam'ak A'ayar's Tale Based on Vladimir Propp's Theory

A.Khaefi, Ph.D.
J.Feizi Ganjin

Abstract

As narratology has been known as a field of scientific study since a few decades ago, the narratologists have made an attempt to define specific narrative patterns. As a result they can analyze and interpret all the narrative structures through these patterns in both the old stories and the new modern novels. Many attempts took place in this field, but Vladimir Propp was ahead of others in his own time, and so his theory provided and caused a huge evolution in the science and field of narratology despite all its shortcomings and deficiencies. Propp focuses on the description of stories on the basis of their constructive elements and their mutual relations in his book entitled as "The Morphology of Fairy Tales". After analyzing about 100 Russian stories, he obtained 31 conclusions. He believes that even the folk tales and the romances can be analyzed and interpreted within the framework of this pattern.

The Tales of Sam'ak A'ayar are long Persian folkloric stories composed in the pre-Islamic era and finally developed in the sixth century.

This paper intends to reveal Propp's pattern, considering the Tale of Sa'mak A'ayar and then it compares the outcomes with Propp's analysis and interpretation. In other words the present paper intends to study the Tale of Sa'mak A'ayar through a morphological approach. Although Propp's theory is about the fairytales, still it enjoys a high potential for the Iranian stories; including the story of Sa'mak A'ayar. Many of the functions and the pragmatic studies made on the Tale of Sa'mak A'ayar are quite similar to Propp's theory on morphology.

Key words: *Literary criticism, morphology, Vladimir Propp's theory, Sa'mak A'ayar*

Analysis of Three Verses in Story of Rustam & Esfandiyar

S. Aydenlou.PH.D.

Abstract

Despite all the different interpretations and analysis written on the story of Rustam and Esfandiyar, it still demands re-reading and explanation of some of the ambiguous parts and points. This paper intends to reveal the following points through an analysis of three verses as a sample:

1. According to some evidences and documents, Gashtasb imprisoned Esfandiyar's son in women's prison in order to humiliate Esfandiyar. And therefore it is most likely that "bad doers" in a line of this verse refers to this story narration.
2. In a verse the name "Kariman" is mentioned; in Iran's past literary tradition and also in reading the Shah-nameh (by Ferdowsi), it was a proper name; and also the name of Nariman's father. It is the plural of "Karim" bearing its denotative meaning.
3. Alluding to the murder of Shah Haamavaran by Rustam in more than one part of this story; which totally contradicts the destiny of this figure in the narration of Haamavaran's War, appears to be the antithesis of what is said about it in Shah-Nameh. The reason for this issue is related to two reports on this story in the history of the Iranian epics; while traces of both can be still observed in Shah-Nameh.

Key words: *Shah-Nameh, Story of Rustam and Esfandiyar, Esfandiyar, women's prison, Kariman, ShahHaamavaran.*

« CONTENTS »

● ARTICLES:

- **Analysis of Three Verses in Story of Rostam & Esfandyar**.....9
(S. Aydenlou.PH.D.)
- **The Analysis of Sam'ak A'ayar's Tale Based on Vladimir Propp's Theory**33
(A.Khaefi, Ph.D.,J.Feizi Ganjin)
- **Bird Symbols in Rumi's Massnavi**..... 53
(M. Sarfi.PH.D.)
- **The Artistic Function of Adverb and Adverbial Groups in Shamloo's Poetry** 77
(M.Omranpour. PH.D.)
- **Nima's Innovation in the Essential Form of Persian Poetry** ..103
(M. Fotouhi.PH.D,M. Ali Nejad.)
- **Morphological Criticism of "Kashf-ol-Mahjoob" and "Tazkerat-ol-Ouliya" Tales** 117
(S.E.Qafele Bashi PH.D,S.Z. Behrooz)
- **The Analysis of Story Elements in "Toti-Nameh**141
(A. Nabilou.PH.D.,M.Akbari.PH.D..)
- **Index** 165

- **Abstracts (in English)**172

«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.	Assoc. 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.	Assoc. Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa , F., Ph.D.	Assisoc Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht , N., Ph.D.	Assoc. Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor:	Daneshgar, M., Ph.D.
Managing:	Ghanbari ,A.
Editor of English Abstracts:	Ghandehari, Sh .
Scientific Adviser of this Issue:	
Ghobadi. Ph.D., Gorji. Ph.D., Iranzadeh. Ph.D., Kazazi. Ph.D., Najafdari. Ph.D., Nikouei. Ph.D., Omranpour. Ph.D., Payandeh. Ph.D., Rohani. Ph.D., Salahi Moghadam. Ph.D., Sarli. Ph.D., Shajari. Ph.D., Taheri. Ph.D., Vafaei. Ph.D., Yahaghi. Ph.D.	

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*