بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و یکم، شمارهٔ ۴۶
پاییز ۱۳۹۹

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و یکم، شمارهٔ ۴۶، پاییز ۱۳۹۹
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: لیلی رضایی و علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

پردیس علوم انسانی و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: دانشیار دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۱، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۲۰۹۶

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

سجاد آیدنلو (دانشیار دانشگاه پیام نور ارومیه)، دکتر جمال احمدی (استادیار دانشگاه آزاد سنندج)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش(استادیار دانشگاه یزد)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر دکتر حمید جعفری قریه‌علی (دانشیار دانشگاه ولی عصر «عج» رفسنجان)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر اصغر شهبازی (استادیار دانشگاه فرهنگیان شهرکرد)، دکتر محمّدرضا صرفی (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر سکینه عبّاسی (استادیار دانشگاه پیام نور)، دکتر رضا غفوری (دانشیار دانشگاه حضرت نرجس (س) رفسنجان)، دکتر محمّد غلامرضایی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر مرتضی فلاّح (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر مهدی ملک‌ثابت (استاد دانشگاه یزد)، محمّدرضا نجاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر داوود واثقی خوندابی (دانش‌آموخته دانشگاه یزد)، دکتر بتول واعظ (استادیار دانشگاه علامه طباطبائی).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(**Original Research**) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. با توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

• مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

• مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.

• زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.

• حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.

• ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.

• رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.

• نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.

• مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

• مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. هزینهٔ اوّلیّه جهت داوری مقالات: ۱۰۰۰۰۰ تومان، هزینهٔ پذیرش و چاپ: ۲۵۰۰۰۰ تومان.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی(بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص١٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۱، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۰۳۵۵-۳۱۲۳۲۰۹۶

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

وصف در خداوندنامهٔ صبای کاشانی ۹

زهرا کریم‌زاده، دکتر کاظم مهتدیانی، دکتر محمّدکاظم کهدویی

نمود کهن‌الگوها در افسانه‌های مردم ایران ۳۵

دکتر سوسن جبری

آسیب‌شناسی مقالات عطّار پژوهی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی ٦۹

الهام گنج کریمی، دکتر محمّد تقوی، دکتر احسان قبول

خاستگاه کرامات اولیا در هستی‌شناسی عرفانی ۹۹

دکتر محمّد رودگر

کتاب‌شناسی توصیفی ـ تحلیلی مقالات مرتبط با سیمین دانشور از سال ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦..... ۱۳۱

غلامعلی باقری، دکتر قاسم سالاری، دکتر محمّدحسین نیکدار اصل

بازنویسی خلاّق یا ساده؟ ۱٦۱

دکتر سجّاد نجفی بهزادی

درک نادرست معنای «کُرد» در شاهنامه ۱۹۱

سعید عبادی جمیل، دکتر حسین بیات

بررسی نمادهای آشناسازی در برزونامه ۲۱۱

نسیم پری‌زاده، دکتر حمیدرضا فرضی، دکتر رستم امانی

Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۳۳-۹

وصف در خداوندنامهٔ صبای کاشانی*
(مقالهٔ پژوهشی)

زهرا کریم‌زاده شوشتری نژاد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر کاظم مهتدیانی[1]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر محمّدکاظم کهدویی
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
وصف، یکی از موثّرترین و اصلی‌ترین بخش‌های شعر است که نمود آن در آثار حماسی، به دلیل پیوند ناگسستنی با آن، بیشتر احساس می‌شود. هنر شاعر، با تصویر آفرینی‌هایی که با استفاده از قدرت خلّاقیّت و ذهن توانمند خود با توجّه به امکانات زبانی و بیانی صورت می‌دهد، آشکار می‌گردد. از این جهت، بررسی این مقوله، در شعر شاعران، بویژه حماسه‌سرایان، حائز اهمّیت است. خداوندنامه سرودهٔ صبای کاشانی (ف.۱۲۳۸هـ‌ق.) از جملهٔ حماسه‌های دینی است که وصف‌های بسیاری در آن به‌کاررفته‌است.

انعکاس این موضوع در خداوندنامه، بیانگر میزان آگاهی و توجّه فراوان صبا به مسألهٔ وصف است و البتّه، مهارت و دقّت کم‌نظیر او در کاربرد این عنصر را نشان می‌دهد. وصف‌های صبا، همه رنگ حماسی دارند و با صحنه‌های رزمی آن اثر، متناسب هستند. صبا، از انواع مختلف وصف در این اثر ارزشمند خود استفاده کرده است. این وصف‌ها، هم جنبهٔ عینی دارند هم ذهنی.

در این مقاله، به جنبه‌های مختلف وصف‌های صبا در خداوندنامه از منظر «دستور زبان» و چگونگی تصویر آفرینی او در ارتباط با اشخاص، طبیعت، میدان نبرد، موقعیّت‌های بزمی و رزمی، پرداخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: وصف، خداوندنامه، صبای کاشانی، تصویرآفرینی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۳/۱۲
[1] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: kmohtadiani@yazd.ac.ir

۱- مقدّمه

ارتباط عمیق حماسه و مفاهیم اعتقادی ایرانیان، از گذشته تا کنون، در ادبیّات این سرزمین، انعکاس داشته است: «عشق و ارادت مردم ایران زمین به اهل بیت نبیّ اکرم (ص) و بویژه امیرالمؤمنین علی (ع)، به شکل‌های مختلف، تجلّی یافته است ... خلق مجموعه‌های حماسی که قهرمانان آن، شهسوارانی چون مولا علی، علیه السّلام، حسین بن علی، علیه السّلام، و دیگر رادمردان اهل بیت هستند نیز به نوعی ترجمان همان عشق و ارادت پایان ناپذیر ایرانیان به خاندان پیامبر، صلّی الله علیه و آله، است» (کاشفی خوانساری، ۱۳۸۵: ۱۱).

از جمله مهم‌ترینِ این حماسه‌ها، منظومهٔ خداوندنامه است. خداوندنامه «مفصّل‌ترین حماسهٔ دینی است. موضوع این کتاب، شرح احوال محمّد بن عبدالله (ص) از آغاز کار است و پس از آن، احوال علیّ بن ابیطالب ـ علیه‌السّلام ـ و نبردهای او و خلافت وی و جنگ‌های او در دورهٔ خلافت، خاصّه جنگ صفّین می‌آید. آخرین داستان این کتاب ... واقعهٔ لیلةالهریر از وقایع جنگ صفّین است» (صفا، ۱۳۸۹: ۳۸٦).

شاعران همواره به دنبال به وجود آوردن آثاری بوده‌اند که علاوه بر مفاهیم عالی، زیبایی‌های شاعرانه را نیز به همراه داشته باشد: «یکی از راه‌های زیباسازی و شاعرانه کردن سخن، آوردن کلمات و صفات شاعرانه و زیبایی‌ست که هر سخنور سحرآفرینی به شیوه‌ای خاص به این کار دست می‌زند و جذابیّت و تاثیر کلام خود را می‌افزاید» (فرشید ورد، ۱۳٦۳، ج ۲، ص ۸۵۲).

شکل‌گیری یک وصف، نیاز به یک یا چند صفت از یک شیء یا شخص، همراه با اغراق، برای توصیف آن از نگاه شاعر دارد؛ بنابراین، لازمهٔ چنین توصیفاتی، وجود شاعری تیزبین است که قدرت خلّاقه و تداعی‌گری داشته باشد است. برای چنین توصیفات شاعرانه‌ای، کاربرد استعاره، تشبیه، کنایه و ... طبیعی است و شاعری در این امر موفّق‌تر است که به اندازهٔ کافی، قدرت ابداع در کاربرد این صور خیال داشته باشد.

با بررسی دقیق توصیفات، علاوه بر نشان دادن وسعت اندیشه و خیال‌پردازی شاعران و انعکاس اندیشه‌های درونی آنها، معیاری برای تعیین ارزش‌های هنری اثر آنها در عرصهٔ خیال می‌توان ارائه کرد. نخستین مرحله در شکل‌گیری وصف، برجستگی یک یا چند صفت از اوصاف یک پدیده یا شیء در نگاه شاعر است؛ سپس تخیّل شاعر با اغراق، عناصر دیگری را در ذهن وی تداعی می‌کند؛ بنابراین، شاعرانی که دقّت عمیق‌تری به اطراف خویش داشته‌اند، وصف‌های پویاتری ارائه کرده‌اند.

هر سخنوری دو نوع واژه برای خلق اثرش به کار می‌برد، یعنی لغات عام که بین سخنوران دیگر مشترک است و دیگر لغات خاصّ یک سخنور که از عوامل تعیین سبک اوست. در مورد صفات نیز این قاعده، صادق است؛ یعنی صفات دو نوع هستند: صفات سبک‌ساز و صفات غیر سبک‌ساز.

شعر حماسی نیز دارای صفات خاصّ مربوط به سبک این‌گونه آثار است: «در شعر حماسی، صفات و قیودی می‌آید که مناسب حال و هوای حماسه و جنگ است. این‌گونه صفت‌ها عبارتند از: جنگاور، رزم‌آور، گردنکش، سرنگون‌سار و ...» (ستوده، ۱۳۷٤: ۲۰۲).

صبا در خداوندنامه، به وصف دقیق و صریح، همراه با تصویرسازی‌های هنرمندانه پرداخته است. حوادث میدان‌های نبرد، اشخاص، طبیعت، موقعیّت‌های بزمی و ... در سراسر این اثر، به خوبی ترسیم شده و در حقیقت، توصیف، جزء جدایی‌ناپذیر آن است:

چو برشد سپیده دم از کوه، شید — شب قیرگون، دامن اندر کشید
جهان گشت روشن چو از فر هور — رخ هور شد تیره از گرد بور
هوا گشت از اختر رنگ رنگ — نگارین چو بازار فرخار و تنگ
روان کوه آهن رده بر رده — انوشه چو رادان به جشن سده

همه رسته‌ها باز آراستند دو رویه به کین خواستن خاستند

(صبا، برگ۵۸۹، الف)

صبا با استفاده از صور خیال، بویژه تشبیه، استعاره، اغراق، کنایه و تنسیق‌الصّفات، توانسته است توصیفاتش را به صورتی تخیّلی‌تر ارائه کند: «در حماسه با توصیف واقع‌گرایانه سر و کار نداریم، زیرا مصالح و موادّ اصلی حماسه، بی‌زمان و بی‌مکانند و تنها عنصر واقع‌گرایانه در حماسه، خاستگاه اجتماعی شاعر و بینش و نگرش اوست که در رویدادها یا توصیف‌ها به گونه‌ای غیرمستقیم و تلویحی نقش می‌بندد ...» (شهبازی، ۱۳۹۲: ۲۱).

از آنجا که خداوندنامه، یک اثر حماسی، تاریخی و مذهبی است، صبا برای القای اندیشه‌های خود در تبیین این مضامین، بایستی بهترین وصف‌ها را به کار می‌گرفته است؛ بنابراین، وصف‌های خداوندنامه، مناظری پویا و جان‌دار از صحنه‌ها و اشخاص مختلف را مانند یک تابلوی نقّاشی، پیش چشم خواننده می‌گذارد. امّا با توجّه به اینکه این اشعار، همراه با اغراق‌های شاعرانه نیز هست، با تحریک عاطفهٔ مخاطب، ارتباط بیشتری با وصف‌های ارائه شده برقرار می‌کند؛ به عبارت دیگر شعر حماسی باید بیانی نمایشی داشته باشد: «یکی دیگر از زمینه‌های ادبی زبان حماسی، بیان دراماتیک است، شاعر حماسه‌سرا باید بیانی نمایشی داشته باشد و تا می‌تواند، سخن نگوید؛ بلکه نشان دهد، به طوری که خواننده در حین خواندن شعر به راحتی بتواند صحنه‌ها را مجسّم کند و حتّی نقّاش بتواند آن ابیات را به تصویر بکشد ...» (شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۷۰).

وصف‌های صبا در خداوندنامه، ریشه در اثر ماندگار فردوسی دارد؛ دربارهٔ شاهنامه گفته شده: «توصیف و تصویرسازی در شاهنامه، در رأس همهٔ متون قدیم فارسی قرار دارد؛ زیرا دقیق‌ترین توصیف‌ها و تصویرها و مناسب‌ترین بُعد و اندازه‌ها، در حال و هوای شعر کلاسیک فارسی در شاهنامه مشاهده می‌شود» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ٤۰۱)؛ در حقیقت، صبا حتّی سعی هم نمی‌کند تا از تکرار وصف‌های شاهنامه بپرهیزد و گویی

آنچنان غرق در اثر شاعر طوس شده که قادر به چنین کاری هم نیست. در عین حال، با توجّه به این که هدف سرایش خداوندنامه با شاهنامه متفاوت است، طبیعی به نظر می‌رسد که جلوه‌های متفاوتی از وصف را هم در خداوندنامه مشاهده کنیم. تناسب وصف‌ها با محتوای اثر، به طور قابل توجّهی مورد نظر صبا قرار داشته است.

انسجام و ارتباط وصف‌ها در خداوندنامه بسیار زیاد است؛ وصف‌هایی که صبا ایجاد می‌کند غالباً به یک بیت، محدود نمی‌شود، بلکه این از ویژگی‌های شعر اوست که مفاهیم، صحنه‌ها و اشخاص را در ابیات متعدّدی وصف می‌کند. آنچه بیش از همه باعث این پیوستگی در خداوندنامه شده، تأکید صبا بر استفاده از آرایه‌های لفظی، معنوی است. صبا، از هر وسیله‌ای برای القا و تبیین اندیشه‌های مذهبی خود، بویژه دربارهٔ امام علی (ع) استفاده می‌کند. او در وصف‌های خود، به جزئیّات، بسیار اهمّیّت می‌دهد؛ گر چه گاه پرداختن به این جزئیّات آنچنان فراوان است که بیت یا ابیات را زاید و گاه مغلق می‌کند.

وصف‌های خداوندنامه، برای نشان دادن ژرف ساخت «نیکی و بدی» است، که مخاطب از همان ابتدای اثر، با آن روبرو می‌گردد. وصف‌هایی بیرونی، به هم پیوسته و تأثیرگذار که از عنصر زیبایی نیز برخوردارند.

۲- تعریف مسأله

وصف، از ویژگی‌های اساسی و جزء جدایی‌ناپذیر حماسه‌هاست؛ بنابراین، بررسی این عنصرِ ضروری و شناخت چگونگی و میزان کاربرد آن در کتب مختلف بویژه حماسه‌ها، ما را به تحقیقِ این مبحث در خداوندنامه، اثر ارزشمند صبای کاشانی، ترغیب کرد. پژوهش حاضر، به منظور بحث دربارهٔ این عنصر مهم و شاعرانه، ساختار، تأثیر، تحلیل اشکال و ساختمان آن در خداوندنامهٔ صبای کاشانی، صورت گرفته است.

مسألهٔ اصلی این پژوهش آن است که ابعاد مختلف وصف در خداوندنامه با توجّه به لحن و محتوا چه وضعیّتی دارد؟

۳- پیشینه و ضرورت انجام تحقیق

دربارهٔ موضوع مقالهٔ حاضر، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است؛ اگر چه ادیبانی نظیر محمّد رضا شفیعی کدکنی، علی کاشفی خوانساری و حسین رزمجو، در زمینهٔ حماسه‌های دینی، آثاری ارائه کرده و برخی نیز همچون خسرو فرشیدورد در کتاب «دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی» (۱۳٦۳) به اجمال به مبحث وصف در شاهنامه پرداخته‌اند، با این حال، پژوهش‌های انجام‌گرفته در این حوزه، اندک شمارند. از پژوهش‌های مرتبط با موضوع این مقاله می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

اصغر شهبازی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی زبان حماسی در حماسه‌های دینی تا منظومهٔ حملهٔ حیدری» (۱۳۹۲) زبان حماسی را در دو منظومهٔ حملهٔ حیدری باذل مشهدی و خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی بررسی‌کرده و دریافته‌است که زبان حماسی در این دو منظومه، متأثّر از عوامل مربوط به سبک دوره، سبک شخصی و نوع حماسه‌ها با نوسان همراه است. تورج عقدایی در مقالهٔ «بلاغت وصف در داستان سیاوش» (۱۳۹٤) به ارزیابی هنر فردوسی در وصف واقعیت پرداخته و به این نتیجه دست‌یافته‌است که فردوسی در دو محور افقی و عمودی شعر خود از وصف بهره‌برده‌است؛ گاهی با آوردن صفت‌های مناسب برای اشخاص و اشیاء، ویژگی‌های بارز آن‌ها را بیان می‌کند و گاهی بدون استفاده از ترکیب‌های وصفی با ارائهٔ تصویری دقیق از اشخاص، صحنه‌ها و اشیاء آن‌ها را بازمی‌نماید. علی محمودی لاهیجانی و محمّد امیری در مقالهٔ «بررسی تطبیقی کاربرد صفت هنری در ایلیاد و ادیسهٔ هومر و شاهنامهٔ فردوسی» (۱۳۹۳) با بررسی صفت‌های هنری در ایلیاد و ادیسه و شاهنامه دریافته‌اند که هومر و فردوسی برای شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی در این دو اثر، از

صـــفـت‌هـای هنری بهره‌برده و بـه خوبی از صـــفت‌ها برای تکمیل وزن شـــعر خود اسـتفاده‌کرده‌اند. با وجود این که خداوندنامه، از آثار برجسـتهٔ ادبی، حماسی، تاریخی و مذهبی اســت، تا به حال پژوهشــی در زمینهٔ وصــف، در آن صــورت نگرفته، ارائهٔ این پژوهش می‌تواند برای علاقه‌مندان و پژوهشگران مفید باشد.

٤- روش پژوهش

روش تحقیق مقالهٔ حاضـر، اسنادی و با بهره‌گیری از روش تحلیل محتواست؛ ضمن آن که در این پژوهش، سـعی بر آن شـده است تا با بررسی ویژگی‌های شاخصِ وصف در خداوندنامه، به یک تحلیل ادبی در این زمینه نیز دست یابیم.

با این روش، ابتدا بخش پایانی خداوندنامه در سه نسخه – از برگ ۲۰۰ تا ٦١٠ – به صورت کامل بررسی شد، نمونه‌های وصفِ آن استخراج گردید و برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، فقط به شواهد مهم و اساسی برای بیان مفهوم، اکتفا شد. شماره‌ای که در کنار ابیات و کلمات، ذکر شده بیانگر صفحات نسخ خطّیِ سه‌گانه‌ای است که برای نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفته. «الف»، مربوط به نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی است، «ب»، به نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران اشاره دارد و «ج»، نسخهٔ فیروزِ کتابخانهٔ مجلس را نشان می‌دهد.

٥- بحث (متن)

١-٥ وصف عینی و ذهنی

١-١-٥ وصف عینی:

این نوع وصـف، با آشـکار سـاختن یکی از ویژگی‌های محسـوس و ملموس موصوف، نظیر مقدار، جنس، رنگ و ...، آنچنان که هســت و نه آنچنان که باید باشــد، آن را پیش چشم مخاطب، مجسّم می‌کند.

وصف‌های عینی، در بیشترِ موارد، برای بیان واقعیّات است و در اغلب آثار حماسی، از جمله شاهنامهٔ فردوسی مشاهده می‌شود، امّا در خداوندنامه، غلبه با وصف‌های ذهنی است؛ وصف‌های عینی در مورد اشیا، افراد و پدیده‌هاست؛ به عنوان مثال: شیر آهن کنام، پیل پولاد کام (صبا، برگ ۵۳۳، ب)، مردم شیر چنگ (همان، برگ ٦۰۵، ج)، خشک هیزم (همان، برگ ۲۱۹، الف)، گوهرین بارگاه، عنبرین کارگاه (همان، برگ ٤٤۱، الف)، رنگین گهر، سرخ گل (همان، برگ ٤٤۱، الف)، نگارین پر (همان، برگ ۵۷۵، ج)، شیر آهن گسل (همان، برگ ۲٦۷، ب)، گوپال تارک‌گرای (همان، برگ ۵۲۵، ب) و ... .

دگرباره از آسمان گرزها به فرسودن **آهنین برزها**
(همان، برگ ۲۹۹، الف)

پژوهید کز کیست این کوس و نای؟ سرودند کز **شاه خیبرگشای**
(همان، برگ ۲۳۸، ب)

۲-۱-۵ وصف ذهنی:

وصف‌های ذهنی، با ویژگی‌های باطنی و غیر قابل تصوّر موصوف سر و کار دارند. این نوع توصیف، در تقابل با وصف عینی است؛ زیرا مخاطب، آن را با واسطهٔ دیگری تصوّر می‌کند و نه به طور مستقیم: «این نوع از وصف، با وصف عینی که جزئیّات دقیق موصوف را ترسیم می‌کند در تقابل است؛ بنابراین، وصف ذهنی، تصویر عینی یا جزئیّات دقیق چیزی را به دست نمی‌دهد؛ مثلاً صفاتی نظیر زیبا، جذّاب، زشت، شرور، افسونگر و خوب، موصوف خود را به طور مبهم و کلّی وصف می‌کند» (بیشاب، ۱۳۷٤: ۹۹ ـ ۱۰۰).

انعکاس این گونه وصف در خداوندنامه، بسیار زیاد است؛ از جمله: زشت گرگ، آشفته دیو (صبا، برگ ۵۰۷، ب)، پاک مرز، گرانمایه پور، پاک پی (همان، برگ ۳۵۳،

ب)، کینه‌توز آسمان (همان، برگ ۵۳۳، ب)، همایون پدر، پاک گوهر، شاد کام (همان، برگ ۳۷۵، ج)، هشیوار پیر، فرخنده فال، پاک دادار، فرخنده خوی (همان، برگ ۳۹۳، ج)، فرخنده هور (همان، برگ ٢٤١، ج)، خوب چهر (همان، برگ ۲۱۹، الف)، پاک یزدان (همان، برگ ۲۱۷، الف)، دیرینه روز (همان، برگ ٤١٣، الف)، شاه فرّخ سرشت (همان، برگ ۵۳۳، ب)، لشکر بدسگال (همان، برگ ٥٢٦، ب)، شباهنگ دلکش (همان، برگ ٤٤١، الف)، پهلُوِ کینه‌خواه (همان، برگ ۵۸۵، ج)، دیو نیرنگ‌ساز (همان، برگ ۲۷۵، ج) و ... .

چو دیدند بازار زوبین و مشت نمودند **دیوان ناپاک** پشت
(همان، برگ ٢٦٦، ب)

چمیده به پاکی ستاده به سرش یکی ویژهٔ **پاک دادار** عرش
(همان، برگ ٢٤١، ج)

۲-۵ شیوه‌های وصف

۱-۲-۵ صفت آوری

وصف در خداوندنامه، از مهم‌ترین و قابل توجّه‌ترین قسمت‌های کار صبا به حساب می‌آید، زیرا او با استفاده از اندوخته‌های علمی و ذهنی خود، همراه با کاربرد امکانات زبانی و بیانی، نهایت توانمندی خویش را به صورت وصف ارائه می‌کند؛ وصف، عنصری است همراه با یک یا چند ویژگی آن.

در تمام گونه‌های ادبی دیده می‌شود که گوینده «گاه فقط با سود جستن از صفت (epithet)، بی‌آن که از نیروی خیال، به معنی محدود آن ـــ که تشبیه و استعاره و انواع مجاز است ـــ یاری طلبد، این کار را می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ٤٦٢). صبا، در بسیاری از موارد، بدون استفاده از آرایه‌های مجاز و تشبیه، که خود جنبهٔ تخیّلی دارد، با آوردن صفاتی بلیغ و ادبی، به تصویر آفرینی پرداخته است.

در این پژوهش، ابتدا صفت از لحاظ ساختار، در خداوندنامه بررسی می‌شود تا به میزان تبحّر صبا در ایجاد تنوّع و رسایی و بلاغت در کاربرد صفت پی برده شود، سپس به جنبهٔ زیبایی‌شناسی آن پرداخته خواهد شد:

۳-۵ صفت مفرد (غیر تأویلی):

۱-۳-۵ ساده:

یکی از پرکاربردترین انواع صفت، کاربرد آن به صورت بیانی ساده است؛ صفت‌هایی که در عین کوتاهی، موصوف را از نظر چگونگی و خصوصیّات معرّفی می‌کنند و از این جهت، بسیار حائز اهمّیت هستند؛ این گونه صفات، در خداوندنامه، به دو صورت به کار رفته است:

۱-۱-۳-۵ مستوی(پسین):

صفتی را که به تنهایی بعد از موصوفِ خود قرار بگیرد، یعنی ویژگی‌های صفت‌های مقلوب و صفت‌های مرکّب را نداشته باشد، صفت مستوی گویند. نظیر: خوش، خشک، روشن (صبا، برگ ٤٤١، الف)، ژرف (همان، برگ ٤١٣، الف)، تیره (همان، برگ ۲۱۷، الف)، نادان و خام، خوار (همان، برگ ۲۱۰، الف)، بزرگ (همان، برگ ۳۰۷، ب)، خموش (همان، برگ ٤٤٢، الف)، دژخیم (همان، برگ ۲۵۳، ب)، دمان، ژیان (همان، برگ ۵۳۳، ب)، شاد (همان، برگ ٦۰۵، ج)، توانا، دانا، پاک (همان، برگ ٦۰٦، ج)، ستبر (همان، برگ ۵۸۵، ج)، بلند، دژم (همان، برگ ۳۹۳، ج)، گران (همان، برگ ۲۵۳، ج) و ... .

انوشه چو شیران **جنگی**، چمان به جنگ سه نر اژدهای **دمان**
(همان، برگ ۲٦۷، ب)

چو شیران **تازی** به گاز و به چنگ　　برآســـوده خرّم بـه هنـدی پلنـگ
(همان، برگ ۵۷۳، الف)

۲-۱-۳-۵ مقلوب(پیشین):

ترکیب وصـفی به صـورت مقلوب، به لحن حماسی اثر، کمک می‌کند؛ کاربرد این گونه صـفت، در آثار حماسـی، معمول و یکی از ویژگی‌های بارز آن اسـت؛ در خداوندنامه، صـفت مقلوب، فراوان یافت می‌شـود و ما به نمونه‌هایی از آن بسنده می‌کنیم: سرخ‌گل، گوهرین‌بـارگـاه، عنبرین کارگاه، بزرگ آفریننده، نگارین بهار (همان، برگ ۲۲۵، الف)، آشـــفته‌دیو، ژرف دریا، زشـــت گرگ (همان، برگ ۵۰۷، ب)، تناور هیون (همان، برگ ۲٦۷، ب)، پهن دشـت (همان، برگ ۵۸٦، ج)، پاک دادار، هشیوار پیر (همان، برگ ۳۹٤، ج) و ... .

چه **گردنده گردون**، چه **آسوده خاک**　　چـه **تـابنـده اختر**، چـه **تـاری مغـاک**
(همان، برگ ۲۰۲، الف)

بـه هر مـایـه دانش در آغـاز کـار　　تـو ای **پـاک یـزدانـت** آمـوزگـار
(همان، برگ ۲۰۷، الف)

۲-۳-۵ صفت‌های مرکّب:

صبا گاه برای القای مفاهیمِ پیچیده‌تر از صفت ساده، صفت‌های مرکّب را که حاصل دو تکواژ آزاد قاموسی است ـ به کار می‌برد. کاربرد این گونه صفت‌ها، بسیار چشمگیرتر از کاربرد صـفت‌های سـاده اسـت و این میزان اهمّیت این گونه صـفات را نشـان می‌دهد. بخشی از این صفات، در زبان گذشتگان، بویژه فردوسی وجود داشته و برخی از آنها را صـبا، متناسـب با متن حماسهٔ مذهبی خویش، ابداع کرده است. ساختار این اوصاف در شکل‌های زیر، قابل دسته‌بندی است:

۱-۲-۳-۵ اسم + اسم = صفت:

مشکبوی (همان، برگ ۵۱۰، الف)، شیردل (همان، برگ ۲٦۷، ب)، شیرچنگ (همان، برگ ۲٦۵، ج)، پولاد سم (همان، برگ ۵۳۳، ب)، خورشید رای (همان، برگ ۲٤۱، ج) و ... ؛ مثلاً در بیت زیر، آهن کنام و پولاد کام، از دو اسم تشکیل شده‌اند که با ترکیب یکدیگر، یک صفت مرکّب به وجود آورده‌اند:

رده بر رده، شیر **آهن کنام** رمه بر رمه، پیل **پولاد کام**

(همان، برگ ۵۳۳، ب)

در بیت زیر نیز صفت «پیلتن» از دو اسم تشکیل شده است:

بر آن نیزه آن پهلو **پیلتن** تو گفتی که بوری‌ست بر بابزن

(همان، برگ ۵۳۸، الف)

۲-۲-۳-۵ صفت + اسم = صفت:

این گونه صفت، با لحن حماسی متناسب است، زیرا باعث ایجاد صلابت و فخامت در زبان می‌شود؛ یکی از پر کاربردترین انواع صفت در خداوندنامه، همین نوع صفت است: خوب‌چهر، سخت استخوان، نرم تن، خشک هیزم، بهین گوهر (همان، برگ ۲۱۹، الف)، تهی مغز، آکنده پیکر، پُر گوهر، آرام جان (همان، برگ ۲۱۰، الف)، بیدار مغز، رخشنده هور، تابنده ماه (همان، برگ ۲۰۵، الف)، پاک پی (همان، برگ ۲۵۳، ب)، آتشین چشمه، (همان، برگ ۵۳۳، ب)، ژنده پیل، همایون همای، ژرف دریا (همان، برگ ۵۲۵، ب)، تاریک میغ، شادکام، تاریک دل، رخشندهٔ تیغ، پاک گوهر، نگارین پَر(همان، برگ۷۵، ج) و ... .

گرایید زی عایشه پوی پوی چو ناپاک اهریمن آشفته خوی

(همان، برگ ۲۰٤، ب)

گروهی به ناپاک سالار شام که آمد ز کردار خود **تلخ کام**

(همان، برگ ۲۸۸، الف)

«تلخ کام»، صفت مرکّبی است که در بیت اخیر، نقش مسندی دارد.

۳-۲-۳-۵ اسم + صفت مفعولی = صفت مفعولی مرکّب:

صبا از این گونه صفت را به ندرت در خداوندنامه به کار برده است: جان یافته (همان، برگ ۲۱۰، الف)، جگر خورده (همان، برگ ۵۸۵، ج) ... .

زبان بسته‌ای چند نادان و خام　　به خواری برند از خردمند نام
(همان، برگ ۲۱۰، الف)

٤-۲-۳-۵ اسم + بن مضارع = صفت فاعلی مرکب:

کاربرد این‌گونه صفت در خداوندنامه، بسامد زیادی دارد: زندخوان، دل‌کش، فرمان‌پذیر (همان، برگ ٤٤١، الف)، گوهرنگار (همان، برگ ۲۰۲، الف)، گیتی‌فروز، پرده‌ساز و پرده‌سوز (همان، برگ ۲۰۷، الف)، پیرایه‌ده (همان، برگ ۲۱۰، الف)، سخن‌گو (همان، برگ ۲۱۱، الف)، آهن‌گسل (همان، برگ ٢٦٥، ب)، دوزخ فروز (همان، برگ ۵۳۳، ب)، تارک‌گرای (همان، برگ ۵۲۵، ب)، گیتی‌فروز (همان، برگ ٦٠٥، ج)، جنگ‌جوی، هستی‌نگار (همان، برگ ٦٠٦، ج)، کینه‌خواه (همان، برگ ۵۸۵، ج)، شیرگیر (همان، برگ ٢٤١، ج)، نیرنگ ساز، هوش‌سوز (همان، برگ ۲۷۵، ج) ... .

از آن باده کآن هست **دانش فروز**　　نه آن آتشین آب **فرهنگ سوز**
(همان، برگ ۲۱۹، الف)

بیایید تا بر خداوند هوش　　برآرید از این در به نفرین خروش
که **خونریز** آن مرد دیرینه سال　　نگون آورد او به خون برز و یال
(همان، برگ ٢٤١، ج)

۳-۳-۵ صفت مشتق:

در ساختمان چنین صفتی، یک تکواژ مستقل و دست کم یک «وند» وجود دارد:

۱-۳-۳-۵ با پیشوند:

نابخردان (برگ ۳۱۹، الف)، ناتندرست، ناپسند (برگ ٤۱۱، الف)، بی‌مایه (همان، برگ ۵۰۷، ب)، نابکار (همان، برگ ۵۲۵، ب) ... .

نه آهنگ آن شاه **با فرّ و هنگ** که از یثرب آغاز پوید به جنگ
(همان، برگ ۲٦۷، ب)

پژوهید کآن **ناسزاوار** دیو که پیچیده از رای دارای نیو
(همان، برگ ۲۱۱، ج)

۲-۳-۳-۵ با پسوند:

تابناک (برگ ۲۰۱، الف)، خردمند، دیوسار (همان، برگ ۲۱۰، الف)، هوشمند (همان، برگ ۲۱۱، الف)، مویه‌گر، شیرفش (همان، برگ ٦۰۵، ج)، نکوهش‌گر، یارمند (همان، برگ ۳۹۳، ج)، خشمگین، قیرگون، تاجور (همان، برگ ٤۷۵، ج) ... .

از این در چه داری دژم جان پاک که هرگز مبادت دل **اندوهناک**
(همان، برگ ۲۷۵، ج)

چو او نیز دولتشه **هورمند** به جان، هوشیار و به تن، **زورمند**
(همان، برگ ۲۰۰، ب)

٤-۳-۵ مرکّب مشتق:

جگر خواره (همان، برگ ٦۰۵، ج)، جگر خورده (همان، برگ ۵۸۵، ج) ... .

چه بودی که پور **جگر خورده** زن به آهنگ من راندی از انجمن
(همان، برگ ۵۸۵، ج)

نشست از بر گوهرین تخت عاج به سر بر یکی **گوهرآموده** تاج
(همان، برگ ٤٤۲، الف)

۵-۳-۵ صفت تأویلی:

در خداوندنامه، گاه بجای یک تکواژِ توصیف‌گر، جمله‌وارهٔ پیرو وصفی، کارکرد توصیف را انجام می‌دهد. این ساختار، گر چه پیچیده‌تر از ساختار مفرد به نظر می‌رسد، امّا به دلیل هنری و تخیّلی بودن، مورد نظر صبا بوده است:

که از تیغشان یال پر خون نشد　　که از خونشان خاک، گلگون نشد
(همان، برگ ۵٤۵، الف)

به نیرو فزون‌تر از آن هفت گو　　که گشتند او را به کین پیشرو
(همان، برگ ۵۰۵، ب)

٦-۳-۵ فعل‌های توصیف‌گر:

تأثیر فعل در توصیف‌های خداوندنامه، بسیار حائز اهمیت است، زیرا فعل، به وسیلهٔ نشان دادن کردارها و دلالتش بر وقوع کار، عنصر ارزشمند و قابل توجهی محسوب می‌شود. فعل‌های «تام»، به تنهایی معنا را می‌رسانند و فعل‌های اسنادی به واسطهٔ مسند، معنا را القا می‌کنند. صبا، از گونه‌های مختلف فعل، برای بیان مفاهیم توصیفی خویش، بهره برده است.

در آثار حماسی، از جمله شاهنامه، شاعران بطور مشخص، از فعل‌های توصیف‌گر استفاده کرده‌اند: «در شاهنامه، به حدی میان تصاویر و افعال، تناسب وجود دارد که گویی افعال برای تصاویر و تصاویر برای افعال آفریده شده‌اند و بدین ترتیب است که همهٔ اجزای شاهنامه، حماسی است» (رستگار فسایی، ۱۳٦۹: ۹۷). در مورد خداوندنامه نیز می‌توان این امر را صادق دانست:

از آن نامداران، **بتوفید** خاک　　به هامون ز آهنگ ناپاک و پاک
(صبا، برگ ۵۷۲، الف)

ستاره به کژی **گراینده شد**　　شکر زو شرنگ **گزاینده شد**
(همان، برگ ۵۲۵، ب)

اگر چار و پنجم تو **یارش بُدی** بـه هر رنج، **تیمـار خوارش بُدی**
(همان، برگ ۵۹۵، ج)

۷-۳-۵ قیدهای توصیف‌گر:

صـبا در پرداختن به این گونه وصـف، مهارت ویژه‌ای دارد و آنچنان که گذشـتگانِ حماسـه‌سرا، بویژه فردوسی، با مقید کردن کلمات، مخصوصاً فعل، به لحن حماسی اثر، جان تازه‌ای بخشـیده‌اند، او نیز برای برخی تصـویر آفرینی‌هایش، از قیدهای توصیف‌گر استفاده کرده است:

فرو شست از خاک و خون، چهر و چنگ پرسـتنـدگی را میـان بسـتـه **تنـگ**
(همان، برگ ٤۵۸، الف)

کـه بـر کـام اهـریـمـن شـور بخـت نپـایـنـد **سـسـت** و بپـایـنـد **سـخت**
(همان، برگ ٦۰۵، ج)

٤-۵ کارکرد صفت:

وصـف‌های خداوندنامه، بویژه مواقعی که دربارهٔ امیرالمؤمنین علی(ع)، سـخن می‌گوید، حامل نگرش‌ها و گرایش‌های صـباسـت و جهان بینی او را نشـان می‌دهد. او با این توصـیفات، دلاوری، شـجاعت، جنگاوری، فداکاری و اخلاق‌گرایی پهلوانان اسـلام، مخصـوصاً پیامبر (ص) و امام علی (ع) را در تقابل با سپاه دشمن، بویژه معاویه و عمرو عاص، به نمایش می‌گذارد. تمامی اوصاف خداوندنامه، در خدمت حماسه و اندیشه‌های صـباسـت. صـبا موفق شـده اسـت به شـیوهٔ فردوسی، در تجسم‌بخشی و تصویرآفرینی بوسـیلهٔ وصـف، افکار خویش را پیش چشـم خواننده قرار دهد و این اصلی‌ترین هدف توصیف در زبان فارسی است. صبا، آنچنان که شایستهٔ یک اثر حماسی است، توانسته با اسـتفاده از عنصـر وصف، فراز و فرودهای بخشی از تاریخ اسلام را به تصویر بکشد. به طور کلّی، وصف در خداوندنامه، در نقش‌های زیر به کار رفته است:

۱-٤-۵ کارکرد حماسی:

کارکرد اوّلیّه و اصلی وصف در خداوندنامه، کارکرد حماسی آن است، زیرا همان گونه که پیش از این ذکر کردیم، این گونه وصف، انعکاس‌دهندهٔ اندیشه‌های صبا در نشان دادن تقابل خیر و شر یا نور و ظلمت است.

۲-٤-۵ وصف و روایت:

صبا از ابتدای خداوندنامه، که داستان ولادت پیامبر (ص) را مطرح می‌کند، از وصف‌های کوتاه در محور افقی و گاه در محور عمودی استفاده می‌کند. در حقیقت، یکی از شگردهای تأثیرگذار در پردازش شخصیت داستان‌ها، توصیف آنهاست. این وصف‌ها گاه از زبان شاعر است و گاه از زبان دیگران. گاه به صورت مستقیم گاه به شیوهٔ غیر مستقیم با استفاده از عنصر «گفتگو»، حدیث نفس و از زبان شخصیتی دیگر بیان می‌شود. وصف داستان‌های خداوندنامه، با روایت، چنان درهم تنیده شده است که می‌توان به واسطهٔ وصف، اجزای داستان را بازآفرینی کرد.

شخصیّت‌های اصلی داستان‌های خداوندنامه، پیامبر (ص) و امام علی (ع) هستند که صبا برای بیان فضیلت‌های آنان، با توجه به موقعیت، زمان و مکان، به طور دقیق و هنرمندانه، به طرق مختلف، ایشان را وصف می‌کند. از آنجا که از ابزار وصف، برای بیان عقاید خود، سود می‌جوید، اغلب، اغراق را هم چاشنی این توصیفات می‌کند تا در القای نظرات مذهبی و حماسی خویش نسبت به پیامبر (ص) و بویژه امیرالمؤمنین (ع)، توفیق بیشتری یابد.

صبا از وصف، برای تجسم صحنه‌های رزمی، مردان جنگی، شخصیّت‌های مختلف، طبیعت، موقعیت‌های بزمی و اشیاء، استفاده می‌کند.

۱-۲-٤-۵ وصف میدان جنگ:

صبا در وصف میادین نبرد، تبحّر خاصّی دارد و یکی از شگردهای او برای بسط مطلب، استفاده از همین عنصر است؛ به عنوان مثال، در توصیف نبرد میان ذوالکلاع حمیری با هماوردش، چنین می‌سراید:

دگر روز چون بانگ کوس از دو سوی — برانگیخت گردان پرخاشجوی
دگر ذوالکلاع آن بداندیش مرد، — ابا لشکر، آراست رای نبرد
به میدان کین، باره چون ژنده پیل — برآورد و شد خاک، دریای نیل
سواران همه دشنه‌کش بآسمان — به زین پلنگ‌اژدهای دمان
به ابر آخته پهلوی یال و شاخ — به ناپاک تن تنگ دشت فراخ
سرآهنگشان زشت پور عمر — شده یار دیوان پرخاشخر
از آن سوی، شد پور عبّاس راد — به فرمان دارای کیهان داد
روان با گروه ربیعه به جنگ — همه جنگ را چون دمنده نهنگ
سراسر به چهر منوچهر نیو — تناتن به آهنگ فرخنده گیو
چو سام نریمان به یال و به چنگ — همه دایهٔ گرزهٔ گاو رنگ
همه پاک‌آیین و پاکیزه‌رای — هوا را رخان‌شان بهشت خدای
هم‌آورد را دوزخ هوش سوز — هم‌آویز را باد دوزخ‌فروز
بدان دیوساران در آن دشت جنگ — به خشم و به کین برگشادند چنگ
جهان در جهان گرز و کوپال و تیغ — ببارید بر تُرک و تازیک، میغ
همانا که کوپال تارک‌گرای — گران‌سر بود با همایون همای
که باید همی در تن زنده پیل — همه استخوان همچو دریای نیل

(همان، برگ‌های ۲٦۲ـ۲٦۳، ب)

وصف جنگ میان عثمان ــ حاکم بصره ـ با سپاه عایشه، با ذکر جزئیّات، بسیار زیبا سروده شده است:

دگر روز چون از کنـار سـپهر / بـه گـیـتـی فروزنـده بنمود چهر
در آن بـامـدادان دلـیـران راد / به جنبش چو دریای جوشـان ز باد
رهـا گشـت در خون غژغاو دُم / دمـان شـد ز دَم‌هـا دَم گـاودُم
چو رسـتند بوران، یکی رسـتخیز / بخیزیـد از جـا چو بور از مخیز
دو لشـکر جهاندند در پهنه بور / بـرآمـد خـروش تـبـیره بـه هور
دگر دسـت‌ها آخت از آسـتین / دگر شـد گراینـده چنگـال کین
همی‌خاست از گرد زوبین جرنگ / همی تـاخـت زی تنگ تازی پرنگ
بـه میـدان فشـردند در کینه پای / به دندان گسـستند رگ‌ها ز نای
در آن پهنه شد رستخیزی شگفت / کـه از بیم، دَم‌های شـیران گرفت
(همان، برگ ۲۰٦، ب)

۲-۲-٤-۵ وصف شخصیّت:

صـبا، در وصـف اشخاص، به ذکر جزئیّات، بسیار اهمیت می‌دهد و با هنرمندی و دقت فراوان، خصـوصـیات افراد را برمی‌شمرد؛ مثلاً در توصیف امیرالمؤمنین علی (ع)، چنین می‌سراید:

علی آنکـه برتر از آن پـایـه‌اش / کـه انـدیشـه بسـرایـد از مـایه‌اش
علی آنکـه نـازد خداوند هوش / ز فرخنده هوشـش به فرّخ سـروش
علی آنکه ز آن پیشتر کز خدای / شـود گـوهر عرش هسـتی‌گرای،
بـه کیهان جان بود کیهان خدیو / چـنـیـن پـایـه‌ای آن خـداونـد نیو
(همان، برگ۲۰۱- ۲۲۷، الف)

در موارد بسیاری نیز به وصف ممدوح خود، فتحعلی شاه قاجار، پرداخته است؛ این وصـف‌ها اگرچه گاه بسـیار اغراق آمیز می‌گردد امّا هنر شـاعری صـبا در این وصف‌ها، مشهود است:

من آن روز کـآورده در روزگـار — ســـرآغـاز جمشـــیـدم انـدر کنـار
بســـی دیده‌ام خســـروان بزرگ — ولـی نی چو این پـاک دارای تُرک
خـداونـد دین و خـداونـد داد — جـهـانـدار فـتـحـعـلی شـــاه راد
در آن روز آن شـــاه جمشـــیدفر — کـه خورشـــیـدش آیـد پرســـتار در
نشست از برِ گوهرین تخت عاج — بـه ســـر بر یکی گوهرآموده تـاج
جهـان مهی را بهـار و بهشـــت — بهار و بهشـــتش نهان در ســـرشـــت
فری کآن تن‌آرا و جان‌پرور است — بـه تنش از نگـارنـده، جانور اســـت
چنـان پـایـهٔ آســـتـانش بلنـد — که ز آزرم آن، آســـمان شـــد نژند ...
(همان، برگ ٤٤٢، ب)

۳-۲-٤-۵ وصـف طبیعت: صبا، گرچه در موارد اندکی به وصف طبیعت پرداخته، امّا این گونه توصیفات را نیز به خوبی انجام داده است؛ از جمله:

نوآیین جهان از بهاری خوش است — بهاری خوش و روزگاری خوش است
شـــد آراســـتـه بـاز بـاغ و چمن — به نسـرین و سـوری به سـرو و سمن
دگر گـل پرســـتان خرامان شـــدند — چمـان در چمان شـــادکامان شـــدند
درختـان همـه پای کوبان به ســـور — فروزان بر و برگ چون مـاه و هور
ز ترّی به باغ اندر، از چوب خشک — همی بردمـد ســـوری و بیـدمشـــک
چـو آزاده پـیـران یزدان‌شـــنـاس — چنـار آختـه دســـت‌هـا بر ســـپـاس
به شـــادی پرافشـــان به ســـرو نوان — هـــزاران نـــگـــاریـــن تـــذرو نـــوان
(همان، برگ ٤٤١، ب)

شـاعر، در ابتدای بخش دوم خداوندنامه نیز طبیعت را بسـیار عینی و زیبا وصـف می‌کند:

نو آیین جهان از بهاری خوش است / بهاری خوش و روزگاری خوش است
شد آراسته باز باغ و چمن / به نسرین و سوری، به سرو و سمن
دگر گل‌پرستان خرامان شدند / چمان در چمن، شادکامان شدند
درختان همه پای‌کوبان به سور / فروزان بر و برگ، چون ماه و هور
ز ترّی، به باغ اندر از چوب خشک / همی‌بردمد سوری و بیدمشک
چو آزاده پیران یزدان شناس / چنار آخته دست‌ها بر سپاس
به شادی پرافشان به سرو نوان / هزاران نگارین تذرو نوان
بهشت نوآیین ز آزرمِ کِشت / تو گویی به دل دارد اردی‌بهشت
رخ سرخ‌گل، قبلهٔ زند شد / دم زندخوان، رسته از بند شد
شباهنگ دلکش، نوا ساز کرد / شباویز، حق‌گویی آغاز کرد
ز بس لاله و گل به کوه و دره / شبَه کرد بیجاده آهو بره
گشَن برگ شد شاخه‌های ستاک / سیه سایه افکند بر آب و خاک
سمن‌عارضان، گل پرستان به باغ / در آن سایهٔ تیره روشن چراغ
زمین آسمان‌سای در هر چمن / در آن اختران، خوشه‌های سمن
پراکنده گلبرگ، از بس در آب / نمازآور آب روشن گلاب ...

(همان، برگ ۲۲٤، ج)

٤-۲-٤-۵ وصف موقعیّت‌های بزمی و غیر رزمی:

صبا به همان اندازه که در وصف میدان‌های نبرد و موارد مربوط به آن تبحّر دارد، در وصف موقعیّت‌های غیر رزمی نیز مهارت لازم را داراست؛ گر چه این دسته از وصف‌ها، در مقایسه با صحنه‌های نبرد، اندک است، امّا به همان کیفیّت، این صحنه‌ها را وصف می‌کند؛ مثلاً در بخش مربوط به ازدواج حضرت امیر (ع) و حضرت فاطمه (س)، چنین می‌سراید:

... پیمبر پرند خدایی برش — نهاد و از آن عرش‌سا شد سرش
سپس گفت: کای یاور هورمند! — مرا پاک اسپهبد زورمند
چه داری مر این سور را برگ و ساز؟ — سرودش علی کای تو دانای راز!
پیمبر بفرمود تیغ و زره — گشایند مانا ز کارت گره
به فرمان‌بری، آن سیه جوشنا — کش آراست در کین تن روشنا
ابا شاه وش تیغ جوشن گداز — درآورد زی شاه گردن‌فراز
پیمبرش آن تیغ را باز داد — بدان جوشن، آن سور را ساز داد

(همان، برگ ۲۸۸، الف)

۵-۵ وصف و درون‌مایه:

صبا به وسیلهٔ وصف‌های دقیق در خداوندنامه، درون‌مایهٔ داستانش را آشکار می‌کند و آن همانا تقابل «خیر و شر» است که درون‌مایهٔ اغلب آثار حماسی است. تقابل درستکاری و پاکی امام علی (ع) در برابر معاویه، اندیشه‌های شیطانی عمرو عاص در مقابل افکار توحیدی امیرالمؤمنین (ع)، تقابل رفتار، گفتار و کردار پیامبر (ص) در برابر دشمنانش و موارد بسیار دیگری که به تحلیل دو عنصر «نور و ظلمت» می‌پردازد. وصف‌های خداوندنامه، با تیزبینی انتخاب شده‌اند تا چنین درونمایه‌ای، به سادگی به مخاطب منتقل شود.

٥-٦ تجسّم لحن حماسی:

لحن، صدای نویسنده است که به صور مختلف بیان می‌شود و بیانگر طرز برخورد نویسنده با موضوع است. «لحن، آهنگ بیان نویسنده است و می‌تواند صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد، خنده‌دار، گریه‌آور، جلف، جدّی و طنز آمیز باشد، یا هر لحن

دیگری که ممکن است نویسنده برای نوشتن داستانش بیافریند» (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۵۲۱).

از آنجا که خداوندنامه یک حماسهٔ مذهبی است، بنابراین لحن حماسی در وصف‌های آن طبیعی به نظر می‌رسد. صبا، با وصف‌هایی که صلابت و قدرت حماسی را منتقل می‌کنند، سعی در تبیین اندیشه‌های مذهبی خویش دارد. در اغلب موارد، امیرالمؤمنین علی(ع) که قهرمانِ محبوب اوست، لحنی با اسلوب حماسی دارد و صبا در وصف ایشان، از سخنان نرم می‌پرهیزد؛ حتی در وصف نرم‌خویی ایشان هم، لحنی پر طمطراق به خود می‌گیرد و همهٔ جوانب را برای ارائهٔ یک اثر حماسی به پیروی از شاهنامه، رعایت می‌کند.

٦ـ نتیجه

وصف، از ویژگی‌های بارز خداوندنامه است، چنان که در این اثر، همه چیز وصف می‌شود. وصف‌های صبا، همه رنگ حماسی دارند و با صحنه‌های رزمی و حالات پهلوانان، متناسب هستند. وصف‌های او، هم جنبهٔ عینی دارند هم ذهنی، گر چه ذهنی بودن این وصف‌ها غالب است.

صبا، از انواع مختلف صفت در اثرش استفاده کرده، از جمله: صفت ساده، صفت مرکّب، صفت مشتق، صفت تأویلی، قیدها و فعل‌های توصیف‌گر.

این وصف‌ها که در مورد اشخاص، صحنه‌های رزمی و بزمی و طبیعت وجود دارد، بیانگر احاطهٔ فراوان شاعر بر دقایق علوم بلاغی و دستور زبان، همچنین ذوق سرشار و هنرمندی او در عرصهٔ سرایش یک حماسهٔ مذهبی است. او به وسیلهٔ وصف‌های گیرا، سعی در القا و تبیین عقاید مذهبی خویش، بویژه دربارهٔ امام علی (ع) دارد و به نظر می‌رسد که در این امر، تا حدود زیادی موفّق شده است.

وصف‌های به کار رفته در خداوندنامه، منسجم و هماهنگ هستند و صبا، متناسب با صحنه‌ها و مخاطب این اثر، از وصف‌های انبوهی استفاده کرده است.

خداوندنامه، به دلیل ابیات فراوانی که دارد، از وصف‌های تکراری خالی نیست، امّا وسعت و انبوهی این وصف‌ها به اندازه‌ای است که تنوّع چشم‌گیری نیز در متن ایجاد کرده. وصف‌های صبا در خداوندنامه، ریشه در شاهنامهٔ فردوسی دارد و نتیجهٔ غور در این اثر حماسیِ مفصّل است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بیشاب، لئونارد، (۱۳۷٤)، **درس‌هایی دربارهٔ داستان نویسی**، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: زلال.

۲. حمیدیان، سعید، (۱۳۷۳)، **آرمان شهر نظامی**، تهران: قطره.

۳. خطیب رهبر، خلیل، (۱۳۷۲)، دستور زبان فارسی، تهران: مهتاب.

٤. رستگار فسایی، منصور، (۱۳٦۹)، **تصویرآفرینی در شاهنامه**، شیراز: دانشگاه شیراز.

۵. ستوده، غلامرضا، (۱۳۷٤)، **نمیرم از این پس که من زنده‌ام**، تهران، دانشگاه تهران.

٦. شبلی نعمانی، (۱۳٦۳)، **شعرالعجم**، ترجمهٔ محمّد تقی فخر داعی گیلانی، تهران: چاپخانهٔ شرکت مطبوعات.

۷. شفیعی‌کدکنی، محمّد رضا، (۱۳۸۷)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.

۸. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، **انواع ادبی**، تهران: باغ آینه.

۹. صبای کاشانی، فتحعلی‌خان، **خداوندنامه**، نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ ملّی، به شمارهٔ ۳۲۰ ـ ۱۱ ـ ۵ (الف).

۱۰. ــــــــــــــــــ ، **خداوندنامه**، نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، به شمارهٔ ٦۱۵٦ (ب).

۱۱. ــــــــــــــــــ ، **خداوندنامه**، نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ مجلس، به شمارهٔ ۲٦۷ مجموعهٔ فیروز (ج).

۱۲. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۸۹)، **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: امیرکبیر.

۱۳. فرشید ورد، خسرو، (۱۳٦۳)، **دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی**، تهران، امیرکبیر.
۱٤. کاشفی خوانساری، علی، (۱۳۸۵)، **حمله سرایی و حمله خوانی**، تهران: حوّا.
۱۵. میرصادقی،جمال، (۱۳۷٦)، **عناصرداستان**، تهران: سخن.

ب) مقالات

۱. شـهبازی، اصـغر و مهدی ملک ثابت، (۱۳۹۱)، «**الگوی بررسـی زبان حماسـی**»، تهران، فصـلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۲٤، صص ۱٤۳-۱۷۹.

ج) پایان نامه‌ها

۱. شـهبازی، اصـغر، (۱۳۹۲)، **بررسـی زبان حماسـی در حماسه‌های دینی تا منظومهٔ حملهٔ حیدری** (پایان نامهٔ دکتری)، به راهنمایی: مهدی ملک ثابت، یزد، دانشگاه یزد.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ٦٨-٣٥

نمود کهن‌الگوها در افسانه‌های مردم ایران*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر سوسن جبری
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی[1]

چکیده

نشان‌های ناخودآگاه جمعی به شکل بازنمودهای کهن‌الگویی در آثار ادبی و از جمله اسطوره، قصّه و افسانه پدیدارمی‌شود. پرسش این است که چگونه می‌توان بازنمودهای کهن‌الگویی را در این متون جستجوکرد. در اینجا به روش یا راهکاری ضابطه‌مند برای جستجو در متن نیازداریم که مناسب این موضوع باشد. برای چنین روشی، نخست باید شناخت روشنی از ماهیت کهن‌الگوها داشته‌باشیم، سپس با الهام از ریخت‌شناسی قصّه، خویشکاری‌های کهن‌الگو در شخصیت‌های قصّه شناسایی‌شود. پس از شناخت بازنمودهای کهن‌الگویی با تحلیل پیشینهٔ اساطیری و نمادگرایانه آن‌ها، بازنمودهای برجستهٔ کهن‌الگویی آشکارمی‌شوند.

برای مطالعهٔ موردی و معرفی این روش، بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد در ۹۷ قصهٔ از *افسانه‌های مردم ایران* جستجوشد. ابتدا خویشکاری‌های یاریگری، راهنمایی و بخشندگی بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد را در متن جستجو کردیم. یافته‌ها نشان‌می‌دهند که؛ این خویشکاری‌ها در شخصیت‌های قصّه با فراوانی؛ سیمرغ ٤١، اسب ۳۰، دیو ۹، پری ٤، آهو ۲، پیرزن ۲، شیر ۲، سگ ۲، پرندهٔ پیر ۱، پرندهٔ طلایی ۱، عقاب ۱، کلاغ ۱، مار ۱، مرغ سخنگو ۱، مرغ شکر ۱ و مورچه ۲ مورد دیده‌می‌شوند.

حال، می‌توان به تحلیل این موضوع پرداخت که کدام شخصیت‌ها می‌توانند بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد باشند. پاسخ، آن‌که؛ شخصیت‌هایی که در کلّ قصّه، صرفاً خویشکاری یاریگری، راهنمایی (رازآموزی) و بخشندگی دارند و همراه عنصر جادویی فراخوانندهٔ یاریگر دیده‌می‌شوند. بنابراین، از میان بازنمودهای کهن-الگویی پیرخرد، بیشترین بسامد نمونه‌ها از آنِ سیمرغ، اسب، دیو و پری است که هم از ارزش‌های اساطیری

*تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰
۱- نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ‌مسئول sousan_jabri@yahoo.com

و نمادگرایانه برخوردارند و هم با عنصر جادویی همراه هستند و می‌توان گفت در نتیجه؛ این شخصیت‌ها نمود کهن‌الگوی پیرخرد هستند.

واژگان کلیدی: نقد کهن‌الگویی، خویشکاری، کهن‌الگوی پیرخرد، قصهٔ عامیانه، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*.

۱. درآمد

از دیدگاه کارل گوستاو یونگ(Carl Gustav Jung) که به زندگی نگاه‌کنیم، ناخودآگاه چنان بر هستی بشر، چیرگی دارد که انگار، نقش بنیادی در رخدادن حوادث در زندگی درونی و بیرونی بشر بر عهدهٔ اوست و همچنان از گذشته‌های دور تا کنون سیطرهٔ پنهان قدرت خود را بر روان بشری اعمال‌می‌کند. یونگ چنان بر این باورهای خود تأکیدمی‌کند و در طی آثارش آن‌ها را تحلیل‌می‌کند که نگرش او را می‌توان به نوعی، نگرش جبرگرایی ناخودآگاه دانست.

او فجایع دو جنگ جهانی را رهاشدن قدرت دهشتناک سرکوب‌شدهٔ کهن‌الگوی سایهٔ ملت‌های درگیر می‌دانست. به نظر یونگ، نادیده‌انگاشتن قدرت؛ هم مهیب و ویرانگر و هم زاینده و کارآی سایه ممکن است به نابودی بشریت بینجامد. بنابراین، او شناخت ناخودآگاه جمعی و آگاه‌شدن به سازوکارهای ناخودآگاه را ضروری‌ترین و مهم‌ترین وظیفهٔ کنونی علوم انسانی می‌داند که باید قبل از هر کار دیگری، به آن پرداخت.

مهم‌ترین حوزهٔ کاوش تأثیر ناخودآگاه جمعی و آگاه‌شدن از تأثیر آن بر حیات بشری، رؤیا، آیین، مناسک، هنر، اسطوره، حماسه، افسانه و قصهٔ عامیانه است. بنابراین، ادبیات در این عرصه جایگاه ویژه‌ای دارد.

از دیدگاه یونگ و فروید (Freud)؛ اسطوره، حماسه، قصهٔ عامیانه، افسانه و متون رمزی، ناخودآگاهی جمعی بشر را بازمی‌تابانند. آنان برای دست‌یابی به شناخت بیشتری از ناخودآگاه؛ اسطوره، حماسه، قصّه عامیانه، افسانه و متون رمزی را کاویدند. پس از آنان، پیروان‌شان نیز به این عرصه‌ها پرداخته‌اند..

از دید یونگ، به محتوی ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگوها یا صورت‌های ازلی تشکیل‌می‌دهند. نکتهٔ بسیار مهم در نقد کهن‌الگویی متن آن است که میان کهن‌الگو به

عنوان ساختار کلی و عام ناخودآگاه و بازنمود کهن‌الگو در قالب شخصیت‌ها، نمادها و موقعیت‌ها در متن روایی، تفاوت مهمی وجود دارد.

از دیدگاه یونگ، «نمود ازلی یا صورت بنیادی کهن‌الگو- که متعلّق به ژرف‌ترین لایهٔ ضمیر ناآگاه است... کاوش دقیق یا فهم عمیق آن ممکن نیست، زیرا موجودیت آن، وضعیتی کاملاً صوری و ابتدایی است... **بازنمودهای** کهن‌الگویی (نمودها و تصورات) را که به واسطه ضمیر ناآگاه به ما می‌رسند، هرگز نباید با *صورت بنیادی کهن‌الگو* یکی دانست. این بازنمودها، ساختارهای بسیار متنوعی هستند که همگی متکی به یک صورت بنیادی‌اند- صورتی که اساساً امکان بازنمود ندارد» (مادیورو، و ویلرایت، ۱۳۸۲: ۲۸۲).

با توجه به این نکتهٔ مهم که کهن‌الگوها پدیده‌های ناخودآگاه هستند و ادراک آگاهانهٔ آنها امکان ندارد، آنچه با نام کهن‌الگو از آن یاد می‌شود؛ در واقع مقصود؛ بازنمودها یا انگاره‌ها یا تصوراتی از آن کهن‌الگوست که در آفریده‌های ناخودآگاه جمعی چون؛ اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه پدیدارمی‌شوند.

بازنمودهای کهن‌الگویی در آفرینش ناخودآگاه جمعی چون؛ قصّه‌ها و اسطوره‌ها چنان نقشی دارد که می‌توان گفت؛ جزء جدایی‌ناپذیرِ از آنان است و به این سبب، مرزبندی میان؛ قصّه، افسانه، حماسه و اسطوره از یکدیگر دشوارشده‌است. «در فرهنگ‌ها بین اسطوره و قصّه‌های عامیانهٔ پری مرز روشنی وجود ندارد» (ن.ک: بلتهایم، ۱۳۹۲: ۳۱). فرای نیز به جدایی‌ناپذیری اسطوره و قصهٔ عامیانه معتقد است (ن.ک: فرای:۱۳۸۷: ۱۰٦).

مهرداد بهار نیز ریشهٔ افسانه را در اسطوره می‌جوید و می‌نویسد: «افسانه‌ها که زمانی نامشخص در گذشته دارند، عمدتاً، بازماندهٔ تباهی گرفتهٔ روایات اسطوره‌ای کهن‌اند که بر اثر تحولات مادی و معنوی جامعه و پدیدآمدن عصر دین، نقش مقدس اسطوره‌ای را ازدست‌داده و به صورت روایاتی غیرمقدس در جوامع بازمانده‌اند» (بهار، ۱۳۷٦: ۳۷۵).

آفریده‌های ناخودآگاه جمعی همواره بازنمودهای کهن‌الگویی را در خود دارند. از این‌رو، می‌توان ردپای کهن‌الگوها را در همهٔ این آفریده‌ها و از جمله در قصّه‌های عامیانه هم جستجوکرد و بازنمود کهن‌ترین اجزای ساختار روان بشر را در آن‌ها یافت. بنابراین،

ناخودآگاه پنهان و دور از دسترس آگاهی از راه بازنمودهایی کهن‌الگویی خود را آشکارمی‌کند. «عقیدهٔ همهٔ پژوهشگران این است که اساطیر و قصّه‌های پری به زبان نمادهای معرف محتویات ناخودآگاه ما هستند تا با ما سخن بگویند. آنها ضمیرآگاه و ناآگاه ما را همزمان، متأثر می‌کنند... و در محتوای قصّه پدیدهٔ روان‌شناختی درونی تجسمی نمادین می‌یابد» (ن.ک: بلتهایم، ۱۳۸۷: ٤٤).

بر این اساس، پژوهشگران بسیاری بر پایهٔ اندیشه‌های یونگ و شیوهٔ نقد کهن‌الگویی بـرای شناخت بیشتـر ناخودآگـاه جمعی که بر رفتارهـای فردی و جمعـی مـا تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارد، به بررسی بازنمودهای کهن‌الگویی در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، حماسه‌ها و قصّه‌های عامیانه پرداخته‌اند.

ناگفته نماند که در حوزهٔ پژوهش «نقدکهن‌الگویی» دو نگرش مطـرح است.: یکی نقـد کهن‌الگویی نورتروپ فرای است که از دیدگاهی کلی به بررسی الگوهای تکرارشونده در متون ادبی و بررسی انواع ادبی می‌پردازد. دیگر دیدگاه «نقدکهن‌الگویی یونگی» (ن.ک: قائمی، ۱۳۸۹: ۳۸) بنیادش بر روان‌شناسی تحلیلی یونگ است و به آرکی‌تایپ‌هایی می‌پردازد که یونگ معرفی‌کرده‌است. در این پژوهش نظریهٔ کهن‌الگوهای یونگ و «نقد کهن‌الگویی یونگی» مورد نظر است.

۱-۱. پرسش پژوهش

پرسش این است که؛ در رویکـرد نقد کهن‌الگویی یونگی، با چه روش یا راهکاری می‌توانیم بازنمود کهن‌الگوها را در قصّه‌های عامیانه بیابیم؟ موضوع مهم آن است که؛ در میان تعداد چشمگیری مقاله و پایان‌نامه، که به موضوع کهن‌الگو پرداخته‌اند، به روش جستجوی بازنمود کهن‌الگوها اشاره نکرده‌اند. این پژوهش به دنبال یافتن روش و راهکاری شناخت بازنمود کهن‌الگو در متن قصّه‌های عامیانه بوده‌است. برای معرفی این شیوه به مطالعهٔ موردی نیازمند بود. ازاین‌رو، موضوع شیوهٔ یافتن بازنمود کهن‌الگوی

پیرخرد در قصّه‌های عامیانه را برگزیدیم و این پرسش را مطرح‌کردیم که؛ با چه روشی می‌توان بازنمودهای کهن‌الگوی پیرخرد را در قصّه‌های عامیانه پیداکرد؟

۲-۱. جامعهٔ آماری

برای انتخاب جامعهٔ آماری در میان مجموعه قصّه‌های عامیانهٔ منتشرشده جستجوکردیم. مطالعهٔ موردی این پژوهش نیازمند بسامد مناسبی از نمودهای پیرخرد بود. در میان مجموعه قصّه‌های عامیانه *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، گردآوریدهٔ علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان(۱۳۷۸)، ۱٦۸۵ قصّه مستقـل دارد که در ۹۷ قصّه خویشکاری پیرخرد دیده‌می‌شود؛ با توجه به فراوانی مناسب نمونه‌ها، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* به عنوان جامعهٔ آماری این پژوهش انتخاب شد.

اکنون با توجه به موضوع مطالعهٔ موردی، پرسش جزئی‌تری نیز مطرح‌می‌شود: «با چه روشی می‌توان بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد را در قصّه‌های *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، جستجوکرد؟» در صورتی که یافته‌ها به روش و راهکاری کارآیی برسند، می‌توان آن را تعمیم داد و در مورد یافتن دیگر نمودهای شخصیت‌های کهن‌الگویی چون؛ آنیما، آنیموس، سایه و پرسونا به کارگرفت.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

موضوع مطالعهٔ موردی این پژوهش؛ «روش جستجوی بازنمودهای کهن‌الگویی پیرخرد در متن قصّه‌هـای *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*» است. با جستجوی کلید واژه‌های؛ «کهن‌الگو»، «پیرخرد»، «قصهٔ عامیانه» و « *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*»، در سایت‌های علمی معتبری چون؛ پایگاه استنادی جهان اسلام، پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی، پایگـاه مجلات تخصصی نور، بانـک اطلاعات نشریـات کشور و دیگر سایت-های علمی، صدها مقاله، کتاب و پایان‌نامه را می‌توان‌یافت که موضوع آنها در رابطه با؛ «کهن‌الگو»، «قصهٔ عامیانه» و «*فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*»، هستند. تنها در سایت مرکز

اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی، فقط با کلید واژهٔ «کهن‌الگو»۱۸۷ مقالهٔ علمی پژوهشی نمایه شده‌است.

دربارهٔ کهن‌الگوی پیرخرد، مصطفی گرجی و زهره تمیم‌داری در مقالهٔ «تطبیق پیر مغان دیوان حافظ با کهن‌الگوی پیر خردمند یونگ» (۱۳۹۱) به بررسی این شخصیت و شباهت‌های آن با کهن‌الگوی پیرخرد پرداخته‌انـد. مهدی نوریان و اشرف خسـروی در مقالهٔ «بررسی کهن‌الگوی پیر خرد در شاهنامه» (۱۳۹۲) پاره‌ای از شخصیت‌هایی شاهنامه را که در قالب پیر خرد ظهور یافته‌اند، تبیین و بررسی نموده‌اند.

دیگر، سوسن جبری و سحر یوسفی در مقالهٔ «پیوند عناصر جادویی و انگاره‌های کهن‌الگویی در قصّه‌های عامه» (۱۳۹۵) به بررسی انواع عنصرهای جادویی و پیوند آنها با خویشکارهای شخصیت‌های قصّه عامیانه پرداخته‌اند. هم آنان در مقالهٔ «خویشکاری-های مشترک انگاره‌های کهن‌الگویی در *قصّه‌های ایرانی سفر*» (۱۳۹٤) به موضوع خویشکاری مشترک کهن‌الگوها را در *قصّه‌های ایرانی* مورد بررسی قرارداده‌اند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود پژوهش مستقل یا مرتبطی در این باره وجود ندارد.

٤-۱. اهداف پژوهش

بررسی قصّه‌های عامیانه در ابعاد گوناگون دستاوردهای بسیاری دارد. قصّه‌ها گنجینه‌های گرانبهایی هستند که تاریخ، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و دیگر علوم انسانی بنا بر نیازهای خـود می‌توانند در آن جستجو کننـد. در کنار جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ قصّه‌های عامیانه و ارزش‌هایی که در گردآوری مواد تاریخ اجتماعی در ایران دارند، بستری مناسب برای بررسی سیر تحول نثر فارسی هم هستند (ر.ک: ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۷: ۱۱). افزون بر این، قصّه‌های عامیانه قابلیّت آن را دارند که «در کنار شیوه‌های داستان‌نویسی غرب، الگویی برای نویسندگان معاصر باشد» (محجوب، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۳۹).

روش جستجوی بازنمود کهن‌الگوهای شخصیت در قصّه‌های عامیانه از آن جهت اهمیت دارد که به کمک آن می‌توان داده‌های مورد نیاز نقد کهن‌الگویی یونگی را از متن قصّه‌ها استخراج‌کرد. نقد کهن‌الگویی قصّه‌ها اهمیت و ارزش بسیاری دارد، از جمله؛ این‌که به مخاطبان کمک‌می‌کنند تا به کمک تخیل، راه‌هایی برای رویارویی با چالش‌های زندگـی بیابند و به یکپارچگـی من دست‌یابند. (ن.ک: برگر، ١٣٨٠: ١٠٦). همچنین؛ این قصّه‌ها در شکل‌گیری روند تکامل و یکپارچگی شخصیّت کودکان موثر هستند. (ر.ک: بلتهایم، ١٣٨٦: ١٢). از سویی؛ پایان خوش قصّه‌ها، موجب می‌شود مخاطبانش بی‌هیچ هراسی، ناخودآگاهانه به خوشی زیستن را باورکنند. در حقیقت «چنین پایان‌هایی این اندیشه را در مخاطبان کودک تقویت‌می‌کنند که همانند قهرمان داستان می‌تواند بر موانع فائق‌آمده و به خوشبختی دست‌یابد» (ر.ک: برگر، ١٣٨٠: ٩٦).

دیگر آن‌که قصّه‌ها با تصویر فرایند خویشتن‌یابی به یکپارچگی و رشد روان کمک-می‌کنند. از سوی دیگر، قصّه‌های ایرانی همچون سایر قصّه‌های اقوام ملل مختلف، ابزاری مؤثّر در شناخت قوم ایرانی است؛ زیرا این قصّه‌ها «یکی از مهم‌ترین نمونه‌های اصیل تفکّر و تخیّل مردم این سرزمین و نشان‌دهندهٔ کیفیّت زندگی و مباحث ذهنی و شادی و اندوه این قوم به‌شمارمی‌آید» (انجوی شیرازی، ١٣٩٣، ج ١: ٢٠).

٢. بحث و بررسی

٢-١. نقد کهن‌الگویی یونگی

اصطلاح کهن‌الگو برگردان فارسی اصطلاح آرکی‌تایپ (Archetype) است که با معادل‌های دیگری چون؛ کهن نمونه، نمونه ازلی، سرنمون، صور ازلی، صورت نوعی و صورت مثالی نیز از آن یاد می‌شود. آرکی‌تایپ در لغت؛ «به معنای نمونه اصلی است که می‌توان واژهٔ پروتایپ (Prototype) به معنی شکل اولیه و نمونهٔ ابتدایی را مترادف آن قلمدادکرد» (هال، نوردبای، ١٣٧٥: ٥٦).

پیشینهٔ بررسی بازنمودهای کهن‌الگو در اسطوره و قصّه به زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ می‌رسد؛ «فروید و یونگ، هر دو، بخوبی می‌دانستند که میان رؤیا و خیال-پردازی از یک سو و افسانه‌های پری و داستان‌های عامیانه و اسطوره‌ها از سوی دیگر، نزدیکی و پیوندی هست و هر دو تقریباً همزمان با هم در سال (۱۹۰۰ .م)کار تحقیق در اساطیر و ادبیات عامیانه را آغاز کردند» (یاوری، ١٣٨٦: ٤٤).

یونگ، خالق نظریهٔ «ناخودآگاه جمعی»، از کهن‌الگو به مفهوم ساختارهای عام و کلی تشکیل‌دهندهٔ روان انسان سخن‌گفت. او بر این باور بود که همهٔ محصولات ناخودآگاه جمعی بشری از جمله؛ اسطوره‌ها و قصّه‌ها، دربردارندهٔ بازنمود کهن‌الگوها هستند. «کهن‌الگوها ساختارهای عام و کلی‌اند که از ناخودآگاه جمعی پدیدمی‌آیند و در اسطوره‌ها و افسانه‌ها و آفریده‌های تخیّلی مشاهده‌می‌شوند» (برفر، ۱۳۸۹: ۳۱). یونگ می‌گوید؛ کهن‌الگوها فرم و محتوی باستانی هستند و الگوهای ناب آنان را در اسطوره‌ها، داستان‌های جن و پری، قصّه‌های عامیانه و باورهای عامه می‌توان یافت. (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۲: ۵۲). از این منظر، قصهٔ عامیانه گنجینهٔ نابی از بازنمودهای کهن‌الگویی است.

قبل از آن که به جستجوی راهکارهای بازنمودهای کهن‌الگوها بپردازیم، ضروری اســت طبقه‌بندی روشنی از انواع کهن‌الگو داشته باشیم. کهن‌الگوها چندگونه هستند؛ شخصیت‌های کهن‌الگویی، نمادهای کهن‌الگویی و موقعیت‌های کهن‌الگویی.

یونگ خود، بروشنی، در نوشته‌هایش از چندین کهن‌الگوی شخصیت نام‌می‌برد که ناخودآگاه جمعی در چهرهٔ آن‌ها پدیدارمی‌شوند: «ناخودآگاه جمعی، مخزن صور مثالی، یعنی مبانی مذاهب، اساطیر و قصّه‌ها و سلوک‌های ما در طی حیات است که عبارتند از؛ سیماچه (پرسونا)، سایه، مادینهٔ جان(آنیما)، نرینهٔ جان(آنیموس)، پیرخرد و مادر بزرگ» (ر.ک: یونگ، ۱۳۹۰) و (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۷).

محور این پژوهش روش جستجوی بازنمودهای کهن‌الگوهای شخصیت است و روش جستجوی کهن‌الگوهای موقعیت و نمادهای کهن‌الگویی به پژوهش‌های دیگری نیاز دارند.

مطلب مهم آن است که نگرش یونگ به بازنمودهای کهن‌الگویی در اسطوره و قصّه نگرش ساختاری است. بدین معنا که برای یافتن بازنمود کهن‌الگو در جستجوی عناصر تکرار شونده است. و می‌نویسد: «تصویرِ صورتِ مثالی ناشی از مشاهدهٔ مکرر اساطیر و قصّه‌های پری در ادبیات جهان است که دارای نقش‌های معیّن هستند و در همه جا ظاهر می‌شوند. ما این نقش‌ها را در خیال‌پردازی‌ها، هذیان‌ها و اوهام افـرادی می‌بینیم که امروز زندگی‌می‌کننـد. ایـن تصاویر و تداعی‌معانی‌های کلاسیک همان چیزی است که من آن را تصورات مثالی می‌خوانم... این تصورات، ما را تحت تأثیر قرارمی‌دهند و مفتونمان می‌سازند» (یونگ، ۱۳۷۱: ٤٠٥).

نقد یونگی به بازنمودهای کهن‌الگو در متن قصّه‌ها و اسطوره‌ها می‌پردازد تا به درک ماهیت اجزای ناخودآگاه جمعی، نقش ناخودآگاه در خلق اسطوره و قصّه و سرانجام به فهم هستی درونی و روان بشری کمک‌کند. بدین‌ترتیب، زمینهٔ خوانش عمیق‌تری از این متون را فراهم‌می‌کند و می‌توان از آن انتظار دستیابی به نتایج تازه‌ای در بارهٔ سازوکار قصّه و شناخت روان خالقان قصّه داشت.

حال، که ضـرورت و اهمیت نقد کهن‌الگویی آشـکارشـد، باید گفت در نقد کهن الگویی، در نخستین گام باید نمودهای کهن‌الگوها را یافت.

انواع گوناگونی از کهن‌الگو داریم که موضـوع بحث ما کهن‌الگوی شخصیت است. تا کنون روش و معیار روشـنی برای شـناخت نمود کهن‌الگوهای شخصیت و جداکردن آن‌ها از دیگر شخصیت‌های دیگر قصّه ارائه نشده‌است. پیشنهاد این پژوهش ارائه روش و راهکاری اسـت که مبنای نظری سـاختاری دارد و بر اسـاس شیوهٔ بررسی ساختاری متن استوار است. یکی از مزایای این روش به‌دست آوردن داده‌های عینی و قابل اعتماد از متن قصـّه‌هـای عـامیـانه اسـت که راه را برای رسـیدن به تحلیل‌های عمیق‌تری هموارمی‌کند.

۲-۲. ریخت‌شناسی قصّه

روایت‌شناسان بر این باورند که روایت در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری دیده‌می‌شود. (ر.ک: بارت، ۱۹۷۵: ۲۳۷). متن روایی در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف، متنی است که رخدادی را بیان‌می‌کند و راوی دارد. بر مبنای این تعریف اشکال گوناگون نقل رخدادها در زمرهٔ روایت قرارمی‌گیرد. اگر از میان متون روایی، ادبیات داستانی را جداکنیم، باز هم با انواع گوناگون از اشکال داستانی روبرو هستیم. گفته‌شده: «هر اثر روایتی منثور خلاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معناداری داشته‌باشد در حوزهٔ ادبیات داستانی قرارمی‌گیرد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۱). علاوه بر دیگر اشکال روایت، اسطوره‌ها و افسانه‌ها، قصّه‌های عامیانه هم روایت هستند و از ریخت و ساختار روایی برخوردارند.

پراپ مردم‌شناس روس زمانی که فرهنگ عامه را مطالعه‌می‌کرد، متوجه طبقه‌بندی پریشان قصّه‌های عامیانهٔ روسی شد که مطالعه عمیق قصّه‌ها را دشوار کرده‌بود. همین موضوع او را به سوی مطالعهٔ عمیق راهی برای طبقه‌بندی قصّه‌های عامیانه کشید. سرانجام او با طرح نظریهٔ ریخت‌شناسی قصّه‌ها با نگرش ساختاری به قصّه به جستجوی عناصر تکرارشونده بود و به طبقه‌بندی کنش‌های تکرارشوندهٔ شخصیت‌های قصّه پرداخت.

او به سی‌ویک نقش ویژه یا کنش اصلی و یا خویشکاری رسید. خویشکاری همان کارکرد شخصیت قصّه است: «کارکردهای شخصیت‌ها فارغ از این‌که چگونه و به دست چه کسی انجام می‌شوند، عناصر ثابت و پایدار قصّه‌اند و مؤلفه‌های بنیادین قصّه را تشکیل‌می‌دهند» (پراپ، ۱۳٦۸: ۲۱).

از دیدگاه پراپ، در ساختار قصّه، دو عنصر متغیر و ثابت وجود دارد؛ عناصر متغیر عبارتند از شخصیت‌های داستانی و عناصر ثابت عبارتند از؛ کارهایی که شخصیت‌ها انجام می‌دهند. او نقش‌ها و کنش‌های معنادار و مشابه و تکرارشوندهٔ شخصیت‌ها را نقش ویژه یا خویشکاری نامید. «در یک قصّه اغلب کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده‌می‌شود. این امر مطالعهٔ قصّه را بر اساس خویشکاری قهرمانانش میسر می‌سازد» (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۰).

اگر به گفته‌های یونگ بازگردیم، می‌بینم که در توصیف کهن‌الگوها آورده که؛ «دارای نقش‌های معیّن هستند و درهمه جا ظاهر می‌شوند.» (یونگ، ۱۳۷۱: ٤٠٥). وقتی به تعریف پراپ در بارهٔ خویشکاری بنگریم که آورده‌است: « نقش‌ها و کنش‌های معنادار و مشابه و تکرار شوندهٔ شخصیت‌ها » (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۰)، به این نتیجه می‌رسیم که؛ کهن‌الگوهای یونگی دارای نقش‌های معین، با خویشکاری شخصیت‌های قصّه از دیدگاه پراپ همانندی دارند. هر دو نقش‌ها و کنش‌های معین و تکرارشوندهٔ شخصیت‌ها هستند.

اصطلاح «خویشکاری» در نظریهٔ پراپ، تداعی‌کنندهٔ نقش‌های معین و در همه جا ظاهر شخصیت‌های کهن‌الگویی قصّه و اسطوره از دیدگاه یونگ هستند. ازاین‌رو، می‌توان نتیجه‌گرفت بازنمودهای کهن‌الگوهای شخصیت در متن می‌توانند با الهام از روش ریخت‌شناسی در روایت جستجوشوند.

با توجه به اهمیت تکرار شوندگی نقش و کنش شخصیت‌ها در اسطوره، افسانه، قصّه و متون رمزی، این تکرارشوندگی می‌تواند معیار؛ جستجو، سنجش و شناخت بازنمود کهن‌الگو باشد. به عبارتی جستجوی خویشکاری شخصیت قصّه، می‌تواند روش جستجوی بازنمودهای کهن‌الگویی باشد. روش پیشنهادی این‌است که در نقد کهن‌الگوی یونگی، روش ریخت‌شناسی روایت، برای شناخت بازنمود کهن‌الگوهای شخصیت به کارگرفته‌شود. این روش، راهکار روشنی برای شناخت بازنمود کهن‌الگوها ارائه‌می‌کند که؛ هم عینی و هم متکی بر داده‌های متن است و در نتیجه، داده‌ها و یافته‌های آن هم قابلیت استناد و هم قابلیت تعمیم دارند.

۲-۳. روش جستجوی بازنمود کهن‌الگوهای شخصیت در متن قصّه‌های عامیانه

در این پژوهش، روش ریخت‌شناسی قصهٔ عامیانه پراپ به عنوان یک راهکار بررسی ساختاری قصّه است؛ «یعنی توصیف قصّه‌ها بر پایهٔ اجزای سازندهٔ آنها و همبستگی و ارتباط این سازه‌ها با یکدیگر و با کل قصّه» (ر.ک: حق شناس، ۱۳۸۷: ۲۷). این دیدگاه به ۳۱ خویشکاری و هفت شخصیت پراپ محدود نمی‌شود. زیرا در هر پژوهش تازه

ممکن است مصادیق جدیدی از خویشکاری یافت‌شود که در قصّه‌های روسی آفاناسیف وجود ندارد. همان‌گونه که حق‌شناس در پژوهش‌های خود به این نتیجه رسیده که؛ ریخت قصّه‌های ایرانی به طور کلی با قصّه‌های افاناسیف (مورد بررسی پراپ) همخوانی ندارد.(ر.ک: حق شناس، ۱۳۸۷). روش پیشنهادی این پژوهش الهام‌گرفته از ریخت‌شناسی است و صرفاً در چهارچوب نظریهٔ پراپ و ۳۱ خویشکاری نمی‌ماند.

روش پیشنهادی جستجوی بازنمود کهن‌الگوهای شخصیت در متن دارای چند مرحله است. در گام نخست شناخت ماهیت و کنش‌های کهن‌الگوها بر اساس اندیشه‌های یونگ است. در گام دوم؛ با شناختی که از کهن‌الگوهای شخصیت داریم، به سراغ متن قصّه‌ها می‌رویم و بر اساس خویشکاری شخصیت‌ها، بازنمود کهن‌الگویی را جستجومی‌کنیم. سپس با دسته‌بندی کنش‌ها و خویشکاری‌ها مرحلهٔ شناخت بازنمودهای کهن‌الگوهای شخصیت تمام‌می‌شود. پس از آن به مرحلهٔ تحلیل داده‌ها و بررسی نقش‌ها، کنش‌ها و پیوندهای کهن‌الگوهای شخصیت و به زبان دیگر به بررسی بازتاب تعاملات اجزای روان می‌نشینیم.

در اینجا ممکن است به یافته‌هـای نوی دربارهٔ کهن‌الگوهای شخصیت یا خویشکاری‌هایشان یا به تأیید یافته‌های پیشین دست‌یابیم. در این روش، داده‌ها به روش عینی و علمی جمع‌آوری خواهندشد. افزون‌براین دستاوردهای این روش جستجو، کارآیی کاربردی در مورد بررسی دیگر کهن‌الگوهای شخصیت را خواهدداشت و زمینهٔ تحلیل-های عمیق‌تری از کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی را فراهم می‌کنند.

٤-۲. مطالعهٔ موردی بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد در *فرهنگ افسانه‌های ایرانی*

محور اصلی معرفی روشی است که با الهام از شیوهٔ ریخت‌شناسی قصّه، بتواند بازنمود کهن‌الگوهای شخصیت در متن روایت را آشکارکند. اکنون، درون یک مطالعهٔ موردی و در عمل؛ روش پیشنهادی جستجوی بازنمود کهن‌الگوها در روایت توضیح داده خواهدشد.

در خوانش آغازین قصّه‌های *فرهنگ افسانه‌های ایرانی* در ۹۷ قصّه از مجموعهٔ نوزده جلدی *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* نمودهایی از کهن‌الگوی شخصیت دیده شد این ۹۷ قصّه به عنوان قصّه‌های مورد بررسی در این پژوهش انتخاب شدند. در اینجا متناسب با مطالعهٔ موردی و نشان‌دادن چگونگی و مراحل روش پژوهشی پیشنهادی، پرسشی روشن و جزئی بدین شرح طرح‌کردیم: «بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد در کدام شخصیت‌های قصّه‌های منتخب *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* دیده می‌شود؟»

۱-٤-۲. گام نخست: شناخت ماهیت کهن‌الگوی پیرخرد از دیدگاه یونگ

با مطالعهٔ آثار یونگ، می‌توان به این جمع‌بندی، رسید که؛ کهن‌الگوی پیرخرد نماد روح است و در قالب شخصیتی نمود می‌یابد که به حکم قوهٔ تعقل و دانش خارق‌العاده‌ای که از آن برخودار است، همواره نقش یاریگر دارد و در مواقعی که شخصیت قهرمان با چالشی حیاتی و بیرون از توان خود روبرو می‌شود و در موقعیتی گرفتارمی‌شود که نمی‌تواند از آن رهایی‌یابد، یاریگر پدیدارمی‌شود. (ر.ک: ام. می، ۱۳۷۸: ۳۵-۳٦).

پیرخرد در این موقعیت‌ها یا خود به یاری قهرمان می‌شتابد و یا با راهنمایی‌های شگفت زمینهٔ رهایی قهرمان را فراهم‌می آورد. ضرورت حضور پیرخرد این است که: «چون قهرمان در رویاروی با چالش‌های دشوار نیازمند خرد و راهبر معنوی است، خرد یاریگر در قالب پیرخرد و راهبر معنوی پدیدارمی‌شود. (ر.ک: یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

یونگ که اسطوره‌ها را در بسیاری از فرهنگ‌ها را کاویده به این نتیجه رسیده که بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد در چهره‌های گوناگون پدیدارمی‌شود؛ «در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلّم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می‌شود. روح مثالی به صورت مرد، جن و یا حیوان، همواره در وضعیتی ظاهر می‌شود که بصیرت، درایت، پند عاقلانه، اتخاذ تصمیم و برنامه‌ریزی و امثال آن ضروری است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

۲-٤-۲. گام دوم: جستجوی خویشکاری‌های کهن‌الگوی پیرخرد در متن قصّه‌ها

می‌دانیم که دیگر کهن‌الگوها چون؛ آنیما، آنیموس، پرسونا، مادر و سایه نمود دو وجهی (مثبت و منفی) دارند و دارای دو شخصیت با چهرهٔ روشن و تاریک هستند. (ر.ک: جبری، یوسفی ۱۳۹٤). اما کهن‌الگوی پیرخرد همواره یک چهرهٔ روشن دارد.

پیرخرد هم دارای توان خارق‌العادهٔ فوق بشری و هم دارای خرد فوق بشری است. پس، می‌توان گفت بازنمود پیرخرد را باید در شخصیت‌هایی از قصّه یافت که خویشکاری؛ یاریگری، راهنمایی و بخشندگی داشته‌باشد.

از دیدگاه یونگ و پیروانش، همهٔ قصّه‌ها به نوعی شرح فرآیند جستجوی خویشتن هستند. (ر.ک: دولاشو، ۱۳٦٦: ۱۵). جایگاه پیرخرد در قصّه‌ها به گونه‌ای است که انگیزهٔ سفرهای قهرمان «گاهی سفر به به جهان دیگرسوست، و گاه سفر برای دیدار با پیر خردمند.» (ر.ک: حسینی، ۱۳۸۷: ۱۱٤) قهرمان و پیرخرد در روند رخدادهای قصّه با هم روبرومی‌شوند. این رودررویی پس از مرحلهٔ گذار از کودکی به بزرگ‌سالی رخ‌می‌دهد. دستیابی به «خود» دستیابی به یکپارچگی روان است. زمانی که قهرمان «خود» را می‌شناسد و می‌داند که از «خود» چه می‌خواهد. یونگ می‌گوید این مرحله با تجربهٔ رنج و تکانه اولیهٔ فراخوان یاریگر همراه است. (ر.ک: یونگ، ۱۳۷۳: ۲۵۳).

پیر قهرمان را برای دست‌یابی به آن‌چیزی که جستجومی‌کند، راهنمایی‌می‌کند: «این انسان بزرگ درونی به مانند یک منجی که فرد را به بیرون از دنیای آفرینش و رنج‌هایش رهنمون‌می‌شود و جهان جاودان اصلی را به وی بازمی‌گرداند، تنها در صورتی می‌تواند این کار را انجام‌دهد که انسان نسبت به او شناخت پیداکند و از خواب گران برخیزد و به وی اجازه‌دهد تا راهنمایی‌اش کند» (یونگ، ۱۳۸۷: ۳۰۳).

در جمع‌بندی کنش‌های پیرخرد، نخست خویشکاری راهنمایی است. هرگونه از آموختن و توصیه و هشدار خویشکاری راهنمایی پیرخرد است. پیرخرد گاه به قهرمان رازهایی را می‌آموزد.

دومین خویشکاری آن است که؛ پیر گاه نیز با نیروی خارق‌العاده خود به یاری قهرمان می‌شتابد و او را از مخمصه‌ها می‌رهاند. بدین‌گونه قهرمان در چالشی حیاتی یا نبردی سرنوشت‌ساز پیروز می‌شود.

سومین خویشکاری پیرخرد آن است که؛ به قهرمان عنصر جادویی می‌بخشد تا در مواقع دشوار، قهرمان بتواند پیر را فراخواند و به او دسترسی پیداکند. بدین‌گونه، پیرخرد با بخشیدن عنصر جادویی فراخوانندهٔ یاریگر به قهرمان، گویی، همواره، در کنار او حضور دارد و آمادهٔ راهنمایی و یاریگری اوست. درنتیجه، پیر پس از ورود به قصّه تا پایان همچنان حضوری پنهان و مداوم در روایت دارد.

بررسی کنش‌های شخصیت‌های قصّه بر اساس سه خویشکاری یاریگری، راهنمایی و بخشندگی نمودهای دارای این خویشکاری‌ها را در میان شخصیت‌های قصّه‌های *فرهنگ افسانه‌های ایرانی* جداکرد. در ادامه باید دید که آیا همهٔ این نمودها می توانند نمود کهن‌الگوی پیرخرد به شماربروند.

سیمرغ

در قصّه‌های «*فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*»، سیمرغ دارای دو خویشکاری راهنمایی و یاریگری است: «سیمرغ گفت ای جوان! تو نمی‌توانی آن شخص که برادران تو را کشته بکشی. جوان گفت تو مرا به آن‌جا ببر» (درویشیان، خندان، ١٣٧٨، ج٢: ٢٥٠).

از موارد یاریگری سیمرغ درمانگری اوست که یادآور طبیبان عهد باستان است: «سیمرغ گفت رستم در شکم رودابه است و شرم دارد که از راه معمولی خارج شود، شمشیرت را بردار و پهلوی رودابه را بشکاف، بعد رستم را بیرون بیاور و زخم را بدوز. من یک پر می‌دهم، آن را در آب، فروکن و به زخم بکش. فوری خوب می‌شود» (همان، ج٦: ٤٨).

در مورد دیگر، چشم قهرمان با سوزاندن پرسیمرغ مداوا می‌شود: «پدرت از دوری تو کور شده؛ مقداری از پر من ببر و بسوزان و چون سرمه در چشم او بکش، بینا می‌شود» (همان، ج ١٤: ١٦).

در نمونه دیگر آمده: «سیمرغ گفت: هنوز آن تکه گوشت توی دهانم هست. آن را نخورده‌ام و بعد تکه گوشت را به ران جوان چسباند و دستی روی زخم کشید و از اول بهتر شد» (همان، ج ۱۳: ۵۳۲).

در برخی نمونه‌ها، فقط خویشکاری یاریگری سیمرغ به همراه خویشکاری بخشندهٔ عنصر جادویی آمده‌است: «ملک‌محمد آمد روی پشت بام قصر و پر سیمرغ را آتش زد. سیمرغ فوری حاضر شد. ملک محمد سوار سیمرغ شد و رفت» (همان، ج ۱: ٦١٦).

«موقع برگشتن، دو تا پرش را به او داد و گفت اگر پر اولی را آتش بزنی، جلویت حاضر می‌شوم؛ اگر پر دومی را آتش بزنی اسب سفیدی جلویت می‌آید» (همان، ج ۹: ۱۷۸).

گاه، عنصر جادویی فراخوانندهٔ سیمرغ، صدازدن او است: «ماهیگیر دیو و سیمرغ را فراخواند و هر سه به کاخ آمدند. نخست دیو هر چه نان خشک بود، خورد سپس سیمرغ پرواز کرد و رفت به جایی که تاج کیخسرو بود. آن را برداشت و به سوی شهر قاف برگرفت» (همان، ج ۷: ۵۱۹).

در برخی نمونه‌ها، عنصر جادویی فراخوانندهٔ سیمرغ؛ سوزاندن بال سیمرغ و به سنگ زدن پر سیمرغ است:. « سیمرغ پری به او داد و گفت هر وقت به من نیازداشتی پر را به سنگ بزن. من حاضر می‌شوم» (همان، ج ۲: ۵۰).

«دم غروب ماهیگیر سیمرغ را صدا زد و بر آن سوار شد» (همان، ج۷: ۵۱۸).

«سیمرغ او را بر روی زمین گذاشت و چند تا از بال‌های خودش را کند و به پسر داد» (همان، ج ۱۳: ۵۹۵).

اسب

اسب بازنمود دیگر کهن‌الگوی پیرخرد و در زمرهٔ پرتکرارترین بازنمودهای پیرخرد است. اسب برخورداری از دو خویشکاری یاریگـری و راهنمایی است و از صفات خارق‌العاده در حدّ ابر و باد، بحری، پریزاد و... برخوردار است و خردمندی، آگاهی، توان

سخن‌گفتن و حتی گاه توانایی پرواز کردن دارد: «شاهزاده به طرف اسب سخنگو رفت» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۷: ۵۰۳).

«اسب مانند کبوتر پرواز کرد و به هوا درآمد» (همان، ج ۱۱: ۳۸۰).

اسب جز در یک نمونه، فقط یاریگر است، در دیگـر نمونه‌ها هم یاریگر و هم راهنماست. مانند قهرمان داستان پسر پادشاه دیوها که اسبی به نام رخش دارد. رخش راهنما و یاریگر اوست. هر بار که نامادری برای کشتن پسر نقشه می‌کشد او را باخبر می‌کند. (ن.ک: همان، ج ۱: ۱۸۷).

عنصر جادویی فراخواننده اسب هم آتش زدن موی آن است: «شازده اسماعیل موی اسب پریزاد را آتش زد. اسب، سیمرغ و توله حاضر شدند. شازده اسماعیل سوار بر اسب شد» (همان، ج ۱۲: ٤۲۷). «شازده اسماعیل دو تا تار مو از اسب کند. آن‌وقت اسب و توله را رها کرد» (همان، ج ۸ :۲٤).

دیو

دیو یکی دیگر از بازنمودهای پیرخرد است و با برخورداری از دو خویشکاری راهنمایی و یاریگری در قصّه‌ها حضور دارد: «دیو گفت آن طرف یک درخت انار هست. از آن سه انار بچین و خودت را از باغ بیرون بینداز. بعد سه لاخ موی خودش را به او داد» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ٤: ٤۲۸).

عنصر جادویی فراخواننده، سوزاندن موی دیو است: «پسر موی دیوها را آتش زد و هر سه دیو حاضر شدند» (همان، ج ۱ :۳۵۱) . «دیو گفت ای جوان برو یکی از موهای مرا بکن و با خودت ببر» (همان، ج ۱۱: ۲۲٤). «رفت لب دریاچه، یک تار موی دیو را آتش زد. دیو حاضر شد. صیاد مطلب را گفت. دیو دست برد چهارتا ماهی از چهار رنگ گرفت داد به صیاد» (همان، ج ۱۳: ٤۷۲).

دیو جز در یک نمونه، فقط راهنماست. در بقیهٔ موارد هم یاریگر و هم راهنماست. عنصر جادویی قالیچهٔ پرنده است: «دیوها گفتند؛ این قالیچه وقتی یکی روی آن بنشیند

بگوید؛ ای قالیچه مرا در فلان‌جا حاضرکن فوری او را در هر جا که بخواهد حاضرمی‌کند.» (همان، ج ۱۲: ۲۵٤).

پری

پری از دیگر بازنمودهای کهن‌الگوی پیرخرد است که از دو خویشکاری راهنمایی و یاریگری برخوردار است. اغلب بازنمودهای پیرخرد در نمادهای حیوانی فاقد جنسیت رخ می‌نمایند. نکته مهم پدیدار شدن بازنمود پیرخرد در چهرهٔ زنانه پری و پیرزن است: «پری گفت سی و نه روز مهمان من باش، سر چهل روز شیر دوشیدهٔ شیر را به تو خواهم داد و هم مشکی که از پوست شیر است و هم شیر غرانی که تو را به همراه مشک به نزد پادشاه ببرد» (درویشیان، خندان، ج١٤: ٥٢٤).

عنصر جادویی فراخواننده پری نیز موی سوزی است: « گفت: برای دختر عمویم که او نیز همسر من است دلم تنگ شده و به یادش افتادم. پری گفت: اگر همین تو را به گریه واداشته برخیز و برو. سلیم پرسید چگونه؟ گفت به همراه مرغ شکر. گفت مرغ شکر کجاست؟ گفت: مویی از گیسوان خود را اگر آتش بزنم او را خواهی دید» (همان، ج ۷: ۱۹۳).

پیرزن

شخصیت پیرزن بازنمود دیگر پیرخرد نیز دو خویشکاری یاریگری و راهنمایی را به‌عهده دارد. «پیرزن گفت این قلعه به پری تعلق دارد و این آهو هم که تو عقب سرش گذاشتی پریزاد است که با این نیرنگ هزاران جوان مردم به درون قلعه داخل می‌شوند و دیگر برنگشتند» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۱۲: ۲۱٤).

یکی از جلوه‌های یاریگری پیرزن طبابت و مداوای زخم قهرمان است: «پیرزن زخم پسر را بست و زخم بعد از مدت‌ها خوب شد» (همان:ج١٤، ٦٠٩).

عنصر جادویی فراخوانندهٔ پیرزن دو تار موست: «پسره دو تا تار مو را گرفت و رفت البته با اسبی که پیرزن به او داد، رفت» (همان، ج ١٤: ٦٠٧). «پیرزن گفت: ... بیا این دو

تا تار مو را بگیر برو. هر وقت که او خواست تو را بخورد اینها را آتش می‌زنی، دو تا شیر بزرگ پیدا می‌شوند که زورشان از خواهر تو بیشتر است. به شیرها بگو که خواهرت را بخورند» (همان، ج ۵: ٦٠٧) .

مورچه

مورچه از دیگر شخصیت‌های دارای دو خویشکاری یاریگری و راهنمایی است.«موی مورچه را درآورد و آتش زد که به یک چشم به‌هم زدن مورچه‌ها حاضر شدند و گفتند: ای جوان، چه کاری از دست ما ساخته است؟ کچل گندم و جو و عدس‌ها را نشان داد و گفت پادشاه گفته اگر اینها تا صبح جدا شدند که هیچ،؛ وگرنه سرت را از بدنت جدا می‌کنم. مورچه گفت ای جوان استراحت کن و نگران نباش، این، با ما!» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۱۱ : ٢٢٦).

عنصر جادویی فراخواننده مورچه، موی سوزی و دمیدن در دانهٔ ارزن است: «مورچه گفت این دانهٔ ارزن را بگیر و هر وقت به کمک من نیازی بود در این ارزن فوت کن، فوراً حاضر می‌شوم» (همان، ج ١٤: ٤٢٧).

پرندهٔ پیر

پرندهٔ پیر هم دارای دو خویشکاری یاریگری و راهنمایی قهرمان است. وی قهرمان را به کوه قاف می‌برد: «پرندهٔ پیر گفت: من حالا قدرت پرواز ندارم... بعد از چهل روز گفت؛ حالا باید چهل تا دنبهٔ گوسفند بدهید و چهل مشک شربت تا او را ببرم به قلهٔ قاف» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ١٦ :۳۳۰).

مار

مار در همه موارد با دو خویشکاری یاریگری و راهنمایی دیده‌می‌شود: «مار به زبان آمد و گفت: ای مرد تاجر می‌دانم که به دنبال چه می‌گردی. –به دنبال چه می‌گردم؟ –گل مرجان» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۱۲: ٤٢٨). مار حتی مانند سیمرغ، به کوه قاف نیز

پروازمی‌کند: «دختر را سوار یک مار کردند. گفتند؛ این نامه را ببر به کوه قاف بده به دست دیوها. مار پرواز کرد» (همان:ج۱۲، ٤۳۲).

مرغ سخنگو

یکی از شخصیت‌های کهن‌الگویی، پرنده‌ای با نام مرغ سخنگوست که دارای نیروی خارق‌العاده است و دو خویشکاری یاریگری و راهنمایی را به عهدهٔ دارد: «مرغ سخنگو که روی طاقچه نشسته بود حرف‌های آن‌ها را شنید و رفت سراغ دختر و او را خبر کرد و دختر سوار اسب شد و خود را به خانهٔ لطیف رساند. لطیف هنوز نیامده بود. مرغ سخنگو گفت لطیف بیست‌ویک بچه دیو دارد و شوهری که که یک طرفش سوخته است. دختر صبر کرد تا لطیف برگشت و آن‌چه مرغ سخنگو گفته بود برایش تعریف کرد» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج۳: ۱۳۹).

شیر

شیر از دیگر بازنمودهای پیر خرد با خویشکاری یاریگری است و عنصر جادویی فراخوانندهٔ شیری سوزاندن پر و موی است: «سپس رو به اسب سخنگو، سیمرغ و شیر کرد و گفت هریک مویی و پری به من بدهید و پی کار خود بروید و بدانید به هنگام مهلکه، صدایتان خواهم‌کرد» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج۷: ۵۰۳).

پرندهٔ طلایی

پرندهٔ طلایی نیز تنها خویشکاری یاریگری دارد و عنصر جادویی فراخواننده نیز سوزاندن پراست:

«پرنده گفت این عمارت در اختیار شما باشد. یک پر هم به شما می‌دهم. هروقت با من کاری داشتید آن را آتش بزنید تا فوراً حاضر بشوم» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۲: ۱۰٦).

«پر پرندهٔ طلایی را آتش زدند... پیرزن گفت ابر جلوی آفتاب مرا گرفته، می‌خواهم فرمان آسمان و زمین را به دست من بدهی. پرندهٔ طلایی گفت ایرادی ندارد. به دنبال من بیایید...» (همان: ج۲، ۱۱۰).

عقاب

خویشکاری‌های عقاب یاریگری است. عقاب، همانند سیمرغ، قهرمان را بر پشت خود سوارمی‌کند و به مقصدش می‌رساند و طبابت هم می‌کند: «آرام قسمتی از گوشت ران خود را برید و به عقاب داد. به کنار شهر رسیدند و ملک جمشید از پشت عقاب پایین‌آمد و خداحافظی کرد. عقاب پرواز نکرد و هم‌چنان ایستاده‌بود...

عقاب گفت: ای پسر مهربان چرا پاهایت می‌لنگد... تو گوشت پایت را بریدی و به من دادی. بعد، عقاب گوشت پای ملک جمشید را که در دهان داشت بیرون آورد و آن را به پای ملک جمشید گذاشت و مقداری از آب دهان خود را روی زخم گذاشت و پای ملک جمشید خوب شد» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ١٤: ۲۰۵).

مرغ شُکر

مرغ شکر یکی دیگر از بازنمودهای دارای خویشکاری یاریگری است که در این نمونه خویشکاری راهنمایی را پری برعهده دارد. بر اساس این داستان هر مرغ شکر یک پری دارد و عنصر جادویی فراخوانندهٔ یاریگر سوزاندن موی.

پری است: «گفت: برای دختر عمویم که او نیز همسر من است دلم تنگ شده و به یادش افتادم. پری گفت: اگر همین تو را به گریه واداشته برخیز و برو. سلیم پرسید چگونه؟ گفت به همراه مرغ شکر. گفت مرغ شکر کجاست؟ گفت: مویی از گیسوان خود را اگر آتش بزنم او را خواهی دید» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۷: ۱۹۳).

کلاغ

کلاغ هم با خویشکاری یاریگری دیده‌می‌شود. کلاغ همانند سیمرغ قهرمان را بر پشت خود سوار می‌کند و به مقصدش می‌رساند. (ن.ک: درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۱۷: ٥٣٦).

آهو

از دیگر شخصیت‌های یاریگر قهرمان آهو است و عنصر جادویی برای فراخواندنندهٔ آهو موی سوزی: «موی آهوهایی که در خانهٔ دیو از سر آن‌ها کنده بود آتش زد. آهوها حاضر شدند. در گوش آهو گفت: همه‌تان این‌جا بایستید» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۸، ۱۱۹).

سگ

سگ از دیگر شخصیت کهن‌الگویی است که تنها خویشکاری یاریگری دارد. عنصر جادویی فراخواننده یاریگر سوزاندن موی اسب است در نمونه نخست: توله سگی حضور دارد که مادرش آن را به قهرمان بخشیده‌است و در تمام صحنه‌ها سگ در کنار اسب حضور دارد و با سوزاندن موی اسب یاریگران فراخوانده می‌شوند. « شازده اسماعیل دو تا تار مو از اسب کند. آن وقت اسب و توله را رها کرد» (درویشیان، خندان، ۱۳۷۸، ج ۸ :۲٤).

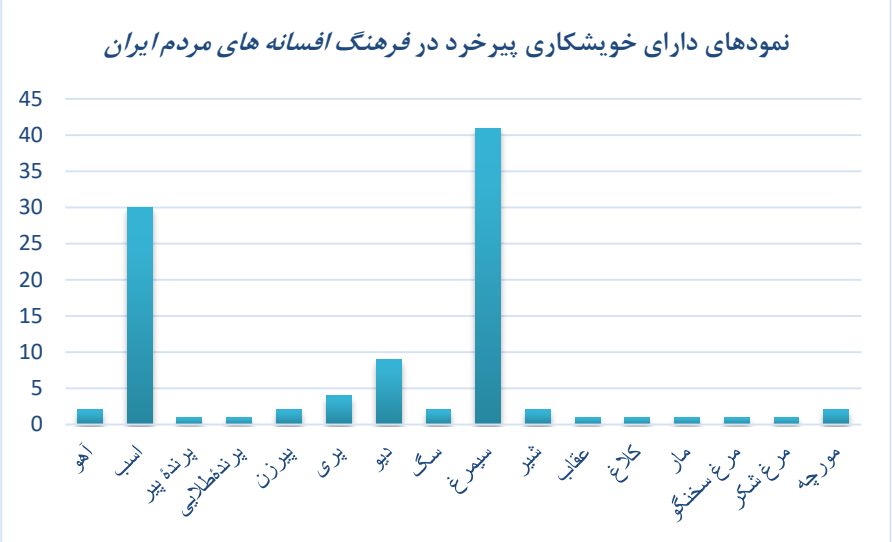
در نمونهٔ دیگر با یاریگری سگ، قهرمان چشمانش را بازمی‌یابد: « دیو چشمان ابراهیم را از کاسه بیرون آورد و به طرف سگ پرتاب کرد و گفت این هم غذای تو. سگ چشم‌های ابراهیم را در دهان گذاشت اما آن را نخورد... در عالم خواب ملکی را از طرف خداوند دید که وقتی به او نزدیک شد، سگ چشم‌هایش را از دهانش بیرون آورد و جلوی پای ملک احمد انداخت. ملک چشم‌هارا با آب چشمه شست و آن‌ها را در حدقهٔ ابراهیم گذاشت» (همان: ج۸، ۱۳٤).

۳-٤-۲. خویشکاری بخشیدن عنصر جادویی

یاریگر یا راهنما پس از اولین ملاقات و گذر از اولین بحران، در هنگام جدایی از قهرمان، عنصری جادویی فراخوانندهٔ خود را به قهرمان می‌دهند تا در شرایط دشوار به یاری قهرمان بشتابد. در اینجا نقش عنصر جادویی همراهی پیوسته و پنهان یاریگر و قهرمان است. بنابراین؛ با خویشکاری بخشندگی پیرخرد در قصّه روبرو هستیم.

جدول فراوانی نمودهای دارای خویشکاری‌های پیرخرد در *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*

	شخصیت	فراوانی	عنصر جادویی فراخوانندهٔ یاریگر		خویشکاری راهنمایی و یاریگری	خویشکاری یاریگری	خویشکاری راهنمایی	خویشکاری بخشیدن عنصر جادویی
۱	آهو	۲	موی سوزی ۱		۰	۲	۰	۱
۲	اسب	۳۰	موی سوزی ۲۳		۲۹	۱	۰	۲۳
۳	پرندهٔ پیر	۱	-------		۱	۰	۰	۱
۴	پرندهٔ طلایی	۱	پرسوزی۱		۰	۱	۰	۱
۵	پیرزن	۲	موی سوزی۱		۲	۰	۰	۱
۶	پری	۴	موی‌سوزی، مُهر۱		۱	۰	۳	۱
۷	دیو	۹	موی‌سوزی، ۷ قالیچه پرنده، ۱صدازدن راهنما۱		۲	۶	۱	۹
۸	سیمرغ	۴۱	پرسوزی ۲۰، پر به سنگ زدن۱، صدازدن راهنما۱		۲۳	۱۶	۰	۲۲
۹	سگ	۲	سوزاندن موی اسب۱		۰	۲	۰	۰
۱۰	شیر	۲	موی سوزی۱		۰	۲	۰	۱
۱۱	عقاب	۱	--------		۰	۱	۰	۰
۱۲	کلاغ	۱	--------		۰	۱	۰	۰
۱۳	مار	۱	-------		۱	.	۰	۰
۱۴	مرغ سخنگو	۱	--------		۱	۰	۰	۰
۱۵	مرغ شکر	۱	پرسوزی۱		۰	۱	۰	۱
۱۶	مورچه	۲	موی سوزی۱، دمیدن‌به ارزن۱		۲	۰	۰	۲



٤-٤-۲. گام سوم: جداسازی بازنمودهای کهن الگویی پیرخرد از دیگر شخصیت‌های قصّه

بحث در این است که آیا پس از ریخت‌شناسی و به دست آوردن خویشکاری‌های شخصیت‌ها در قصّه، همه موارد را می‌توان بازنمود کهن‌الگویی پیرخرد دانست؟ در این جا باید به بررسی عمیق ماهیت و عملکرد شخصیت‌های قصّه پرداخت.

پیرخرد مژده‌آور و امیدآفرین است؛ بدین سبب که نجات‌بخش است و رهاننده. به‌عبارتی دیگر، از سه خویشکاری یاریگری، راهنمایی (رازآموزی) و بخشندگی برخوردار است. در قصّه‌های عامیانهٔ *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، شخصیت‌هایی که اغلب حیوان هستند و از خویشکاری‌های راهنمایی و یاریگری و بخشندگی برخوردارند می‌توانند بازنمودکهن‌الگوی پیرخرد باشند، زیرا در قصّه‌های عامیانه، حیوانات یاریگری دیده می‌شوند که مانند انسان عمل‌می‌کنند، سخن‌می‌گویند و از خردی برتر برخوردارند و قهرمان را راهنمایی می‌کنند. در این موارد، می‌توانیم بگوییم که روح در شکل حیوانی پدیدار شده‌است» (ر.ک: یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲٦).

از میان شخصیت‌هایی که خویشکاری یاریگری و راهنمایی و بخشندگی دارند. باید دید که کدام‌یک؛ هم دارای خرد خارق‌العاده، آگاه از رازها و رازآموز و راهنمای قهرمان است. هم دارای توان خارق‌العاده هستند و قهرمان را در مبارزه با چالش‌ها یاری‌می‌کنند و هم در عین یاریگری و راهنمایی، عنصر جادویی به قهرمان می‌بخشند تا در شرایط دشوار، قهرمان بتواند به آن‌ها دسترسی داشته باشد.

ملاحظه می‌شود که از میان بازنمودهای کهن الگویی پیرخرد چون؛ اسب، پرندهٔ پیر، پری، پیرزن، دیو، سیمرغ، مرغ شکر و مورچه بیشترین بسامد نمونه‌ها از آنِ؛ سیمرغ، اسب، دیو و پری است که علاوه بر برخوداری از سه خویشکاری یاریگری، راهنمایی و بخشندگی از ارزش‌های اساطیری و نمادگرایانه برخوردارند و مفهوم عمیق کهن‌الگوها را انتقال‌می‌دهند. بنابراین؛ شیر، سگ، پرندهٔ طلایی، عقاب، کلاغ، مار، مرغ سخنگو و شخصیت‌های مستقل قصّه به‌شمارمی‌روند.

۵-٤-۲. ارزش‌های اساطیری و نمادگرایانه و ناخودآگاه جمعی

بررسی پیشینهٔ اساطیری و نمادگرایانهٔ می‌تواند به جداسازی بازنمودهای برجسته کهن‌الگویی پیرخرد از دیگر شخصیت‌های مستقل قصّه در ناخودآگاه قومی ایرانی کمک-کند. از میان بازنمودهای کهن الگویی پیرخرد چون؛ اسب، پرندهٔ پیر، دیو، سیمرغ و مورچه بیشترین بسامد نمونه‌ها از آنِ؛ **سیمرغ، اسب، دیو و پری است که** علاوه بر برخوداری از سه خویشکاری؛ یاریگری، راهنمایی و بخشندگی دارای ارزش‌های اساطیری و نمادگرایانه هم هستند.

هدف نقد کهن‌الگویی؛ «شناخت ارزش‌های ناخودآگاهانهٔ متن و تحلیل سطوح نمادین آن متونی که حاوی ارزش‌های اساطیری یا نمادگرایانه هستند» (قائمی، ۱۳۸۹: ۳۳). **زیرا؛** مفاهیم عمیق و پنهان بازنمودهای کهن‌الگویی را همین ارزش‌های اساطیری یا نمادگرایانه انتقال‌می‌دهند.

٦-٤-٢. بازنمودهای برجسته کهن‌الگویی پیرخرد در *افسانه‌های ایرانی*

گفتیم که شخصیت‌های سیمرغ، اسب، دیو و پری با توجه به بسامد نمونه‌هایشان از زمرهٔ بازنمودهای دارای ارزش‌های اساطیری و نمادگرایانه هم هستند. در ادامه، به تحلیل برخی نکات در پیشینهٔ اساطیری و نمادین آنان می‌پردازیم.

سیمرغ

پیشینهٔ حضور سیمرغ به دوران اساطیری می‌رسد. «در فروردین یشت از طبیبی روحانی به نام «سئنه» یاد می‌شود که معنای آن عقاب است و در پاره‌ای از موارد آن را با «وارغنه» یکی دانسته‌اند. (ر.ک: پورداوود، ١٣٤٧: ٨٢). پورنامداریان از ویژگی‌های ماورائی سیمرغ و برخورداری از توان و خرد خارق‌العاده او سخن‌می‌گوید. (ن.ک: پورنامدایان، ١٣٧٥). سیمرغ در متون صوفیهٔ پس از اسلام، چون *منطق‌الطیر* عطار و حتی متون فلسفی چون؛ *عقل سرخ* و *صفیر سیمرغ* شیخ اشراق، حضـور دارد. سهروردی در *عقل سرخ* روایت-می‌کند. «پیر را گفتم: شنیدم که زال را سیمرغ پرورد و رستم اسفندیار را به یاری سیمرغ کُشت. پیر گفت: بلی درست است» (سهروردی، ١٣٧٥: ١٢).

او در *صفیر سیمرغ* نیز آورده است: «بیمارانی که در ورطهٔ علت استسقا و دق گرفتارند سایهٔ او علاج ایشان است و مرض را سود دارد» (همان: ٤٨). در *فی حالهٔ‌الطّفولّیه* هم آمده‌است که: منزلگاه سیمرغ در کوه قاف بر روی درختی است که میوهٔ آن خاصیت درمانی دارد. هر کس از آن میوه بخورد بیمار نمی‌شود. (ن.ک: همان، ٢٠). این پیشینهٔ کهن و حضور پیوستهٔ در عرصهٔ فرهنگ قومی، بیانگر ارزش‌های نمادین و اساطیری شخصیت سیمرغ هستند.

سیمرغ، چه در اساطیر و چه در قصّه‌ها، با خویشکارهای یاریگری و راهنمایی و بخشندگی از جایگاه ویژه‌ای در اساطیر، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه برخوردار است. نکتهٔ مهم این است که اغلب عناصر جادویی فراخوانندهٔ یاریگر، به گونه‌ای عنصر جادویی پرسوزی سیمرغ را یادآوری‌می‌کنند. در واقع، سیمرغ خود برجسته‌ترین بازنمودهای

کهن‌الگویی پیر خرد در ناخودآگاه قوم ایرانی و نمونه عام و دیرینهٔ بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد به‌شمارمی‌رود.

دیو

دیو در معنای نمادین خود، نماد آیین گذر است، دنیایی که غول از آن حفاظت می‌کند، دنیای درونی روح است که به آن نمی‌توان رسید مگر با استحالهٔ درونی» (ر.ک: شوالیه و گربران، ١٣٧٩: ج٤، ٣٦٧). در سنت کتاب مقدس، دیو نماد نیروهای غیرعقلانی است. (همان). همچنین دیوها «نماد کارکردهای روانی، تخیلی... هستند» (همان، ٣٦٩). ریشهٔ کارکرد دوگانه دیو را در مفهوم اسطوره‌ای آن می‌توان بازیافت؛ (ن.ک: زرشناس، ١٣٨٥: ١٤٠).

دیو در زبان‌های هندواروپایی به معنای«خدا» آمده است. در زبان فارسی نیز دیو در معنای خدا بوده‌است. « این واژه در قدیم به گروهی از خدایان آریایی اطلاق می‌شد ولی پس از ظهور زردشت و معرفی اهورامزدا خدایان قدیم (دیوان) گمراه کنندگان و شیاطین خوانده شدند» (یاحقی، ١٣٨٦: ٣٧١). بنابراین، دیو در نقش یاریگر که در بسیاری از قصّه‌های دیگر نیز آمده، به ریشهٔ آریایی خود بازمی‌گردد. دیو یاریگر و رازآموز و بخشندهٔ عنصرجادویی، نماد خدایان کهن آریایی و بنابراین؛ بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد شمرده‌می‌شود.

در اغلب قصّه‌ها، قهرمان با شناخت دیو؛ (از جمله؛ شناخت وارونه کاری دیو، یافتن و داشتن شیشهٔ عمر دیو و...) و پذیرش دیو، دیو به نماد نیروی یاریگر و قدرت محقق کنندهٔ آرزوها دگرگون می‌شود. مانند؛ غول چراغ جادو در قصّه‌ها. از این‌روی، دیو هنگامی که با خویشکاری‌های راهنمایی و یاریگری و بخشندگی عنصر جادویی در قصّه حضور می‌یابد، بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد محسوب‌می‌شود.

پری

پری در نمادشناسی نماد«صاحب جادو و نماد قدرت‌های خارق‌العاده و یا ظرفیت‌های طرارانهٔ تخیل است. پری می‌تواند در یک آن تغییر شکل بدهد و بالاترین آرزوها را به ثمر برساند و یا تغییر بدهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ج۲، ۲۱۸).

پری هم آنگاه که دارای خویشکاری یاریگری و راهنمایی و بخشندگی عنصرجادویی باشد، به ریشه‌های کهن خدابانوان و الهگان و خدابانوان آریایی بازمی‌گردد. «پری وجودی لطیف و بسیار زیبا که اصلش از آتش است و بـا چشم، دیده نمی‌شود و با زیبایی فوق‌العاده‌اش، آدمی را می فریبد. پری اغلب نیکوکار و جذاب است، اما در اوستا جنس مؤنث دیوان معرفی شده که از طرف اهریمن گماشته شده...» (ن.ک: یاحقی، ١٣٨٦: ٢٤٤).

پری نیز در اغلب قصّه‌های عامیانه، به ریشه‌های کهن خدایان و خدابانوان آریایی پیش از زرتشت بازمی‌گردند و نماد نیروی محقق‌کنندهٔ آرزوها و بازنمود کهن‌الگوی پیرخرد محسوب‌می‌شوند. پری می‌تواند نماد قدرت تخیل خلاقی باشد که همانند خدایان، محقق کنندهٔ جهان خیالی هستند که آرزوهای‌مان در آن محقق می‌شود.

اسب

روانکاوان اسب را نماد روان ناخودآگاه یا روان غیربشری می‌دانند. اسب معانی نمادین بسیار گسترده دیگری هم دارد. اسب در چهرهٔ روشن خود، نماد بیداری قوهٔ تخیل است. (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ج۱، ۱۵۳)، و نماد متعالی‌ترین وجه روح (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ج۱، ۱۵۵).

داده‌ها نشان‌می‌دهند که؛ بازنمود سیمرغ در ناخودآگاه جمعی بیش از همه بازنمودهای کهن‌الگویی دیگر با بازنمود اسب پیونددارد. گویی انگارهٔ سیمرغ در شخصیت اسب پدیدارشده و یا بر آن فرافکنی شده‌است. در این موارد اسب نماد روح و روان ناخودآگاه است و پیرخرد نیز نماد روح و روان ناخودآگاه.

۷-٤-۲. تحلیلی از یافته‌ها

یکی از خوانش‌هایی که از تحلیل داده‌های به‌دست آمده از جستجوی نمود پیرخرد به دست آمد این‌بود که بازنمودهای پیرخرد را بیان نمادین قدرت شهود و تخیل بدانیم. «ذهن به دو صورت خود را بیان‌می‌کند؛ یکی به صورت منطق استدلالی و دیگری به صورت تخیل آفریننده» (کاسیرر،۱۳۸۷: ۳۳). بدین‌ترتیب، نمود پیرخرد در قصّه‌های عامیانه آشکارکنندهٔ نقش قدرت شهود و تخیل از چندین بُعد است؛ از بِعد بررسی درون متنی قصّه که نشان‌می‌دهد؛ قهرمان در همهٔ مراحل زندگی خود به یاری شهود درونی و تخیل آفریننده می‌تواند بر دشوارترین چالش‌های زندگی پیروز شود. دوم: از بُعد بیرون متن قصّه؛ پیرخرد به عنوان نمودی از کارکرد شهود و تخیل؛ جنبه‌ای از توان ذهن بشری است.

تخیل و شهود در شکل‌گیری شخصیت نقش دارد، تخیل یاریگر بخش آگاه در پیمودن فرآیند رشد و رسیدن به فردیت است، شهود و تخیل در زایایی ذهن و دستیابی به اندیشه‌های نو کارآیی دارد و... از بُعد دیگر، می‌توان به نقش شهود و تخیل در خلق باورهای عامیانه پرداخت. هر تفسیر دیگری هم که از نمود کهن‌الگوی پیرخرد داشته‌باشیم، قصّه می‌تواند داده‌های قابل استنادی در بارهٔ آن ارائه‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

امروزه، شناخت ناخودآگاه جمعی بشری یک ضرورت انکارناپذیر است و نقد روان‌شناختی زمینهٔ بررسی ناخودآگاه جمعی را در متون روایی فراهم‌کرده‌است. در این متون، بازنمودهای ناخودآگاه جمعی بشری و قومی به صورت؛ شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و نمادهای کهن‌الگویی پنهان است. این پژوهش روشی را برای جستجوی بازنمودهای کهن‌الگویی پیشنهادکرده‌است.

روش پیشنهادی؛ به‌کارگیری نقد کهن‌الگویی در کنار ریخت‌شناسی قصّه برای شناخت نمود کهن‌الگوهای شخصیت در متن روایی است. تا بتواند پژوهشگر را به

تحلیل‌های روشن‌تری از داده‌های متنی راهبر باشد. در این روش؛ ابتدا ماهیت و عملکرد کهن‌الگوها را از دیدگاه یونگ باید شناخت. بر بنیاد این شناخت؛ با شیوهٔ ریخت‌شناسانه به بررسی خویشکاری شخصیت‌ها در قصّه‌ها پرداخت. پس از جمع‌آوری داده‌های متنی از خویشکاری‌ها با سنجش شباهت‌هایی که میان خویشکاری‌های شخصیت‌های قصّه و ماهیت و عملکرد کهن‌الگوها می‌بینیم، می‌توان بازنمود کهن‌الگوها را پیداکرد. در مرحلهٔ نخست، بر اساس خویشکاری شخصیت و در مرحلهٔ دوم با توجه به ارزش‌های اساطیری و نمادشناسی نمودهای کهن‌الگویی شخصیت، می‌توان بازنمودهای برجستهٔ آن کهن‌الگوهای شخصیت را یافت و سرانجام، با تحلیل یافته‌ها به شناخت تازه‌ای رسید.

در این پژوهش، برای ارائهٔ نمونه‌ای که نشان‌دهندهٔ چگونگی کاربرد روش پیشنهادشده باشد، به بررسی بازنمودهای کهن‌الگوی پیرخرد، در ۹۷ قصّه از مجموعهٔ نوزده جلدی *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* پرداختیم.

یافته‌ها نشان دهندهٔ نقش پنهان بازنمودهای کهن‌الگویی در خلق اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه است. مطالعهٔ موردی نشان داد که کهن الگوی پیرخرد با خویشکاری‌های راهنمایی و یاریگری و بخشندگی، آنگاه وارد قصّه می‌شود که قهرمان به خودی خود، توان گذر از چالش‌های حیاتی و سرنوشت‌ساز را ندارد. همچنین، نمود پیرخرد با بخشیدن عنصرجادویی فراخوانندهٔ یاریگر به قهرمان، حضوری پیوسته و پنهان در روایت دارد.

در مجموع می‌توان گفت؛ سیمرغ، اسب، دیو و پری در ناخودآگاه جمعی و قومی ما به استناد قصّه‌ها نماد قدرت ناشناختهٔ ناخودآگاه جمعی و توان ناشناختهٔ ذهن بشری هستند. به عبارتی، پیر می‌تواند نماد قدرت خارق‌العادهٔ شهود و تخیل باشد که آنچه را در عینیت، قادر به شناخت و تحقق آن نیستیم در جهان شهود و خیال بیآفریند.

اینکه در همهٔ نمودهای پیرخرد همواره عنصر جادویی فراخواننده یاریگر دیده‌می‌شود، می‌تواند بیانگر نقش جادو، یا همان اشکال و شیوه‌های ناشناختهٔ فراخوانندهٔ قدرت ناخودآگاه جمعی باشد. در نهایت این‌گونه تحلیل‌ها و دریافت‌ها خود

می‌تواند دستمایهٔ پژوهش‌های دیگری در حوزهٔ نقد کهن‌الگویی روایت و یا زمینهٔ پژوهش‌های دیگری در حوزهٔ روان‌شناسی تحلیلی شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۹۳)، *دختر نارنج و ترنج*، چاپ سوّم، تهران: امیرکبیر.

۲. برفر، محمد (۱۳۸۹). *آینهٔ جادویی خیال*، تهران: امیرکبیر.

۳. برگر، آرتور آسا (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی. تهران: سروش.

۴. بلتهایم، برونو (۱۳۹۲). *افسون افسانه‌ها*، ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده، چاپ سوم، تهران: هرمس.

۵. --------- (۱۳۸۷). *بررسی افسانه‌های پری از دیدگاه روان‌شناسی*، ترجمهٔ نسیم نکویی نایینی. اصفهان: هنرهای زیبا.

۶. بهار، مهرداد (۱۳۷٦). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ دوم. تهران: آگاه.

۷. پراپ، ولادیمیر (۱۳٦۸). *ریخت‌شناسی قصّه‌های پری*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۸. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). *دیدار با سیمرغ*. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۹. درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان(مهابادی) (۱۳۷۸). *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*. تهران: کتاب و فرهنگ.

۱۰. لوفلر دلاشو. مارگریت. (۱۳٦٦). *زبان رمزی قصّه‌های پریوار*، ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

۱۱. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۵). *قصّه‌های شیخ اشراق*، تهران: مرکز.

۱۲. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹) *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابهٔ فضائلی، تهران: جیحون.

۱۳. ---------- (۱۳۷۹) *فرهنگ نمادها*، جلد دوم، ترجمهٔ سودابهٔ فضائلی، تهران: جیحون.

۱۴. ---------- (۱۳۸۵) *فرهنگ نمادها*، جلد چهارم، ترجمهٔ سودابهٔ فضائلی، تهران: جیحون.

۱۵. فرای، نورتروپ (۱۳۸۷)، *ادبیات و اسطوره*، مجموعه مقالات اسطوره و رمز، ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: سروش.

۱۶. کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷)، *زبان و اسطوره*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: مروارید.

۱۷. محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانهٔ ایران*: به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.

۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). *عناصر داستان*. تهران: نشر سخن.

۱۹. هال، کالوین. اس و نوردبای، ورنون. جی. (۱۳۷۵). *مبانی روانشناسی تحلیلی یونگ*. ترجمهٔ محمدحسین مقبل. تهران: جهاد دانشگاهی (واحد تربیت معلم).

۲۰. یاحقی، محمدجعفر(۱۳۸٦)، *فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادب فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۱. یاوری، حورا (۱۳۸٦). *روانکاوی و ادبیات*، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۲. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانی. چاپ ششم. تهران: جامی

۲۳. ----------. (۱۳۹۰). *چهار صورت مثالی*. چاپ سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۴. ----------. (۱۳۷۱) . *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها*. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۵. ---------، (۱۳۸۲ الف)، *اصول نظری و شیوهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمهٔ پروین رضایی، تهران: ارجمند.

ب) مقالات

۲۶. ام. می، رابرت (۱۳۷۸). «پیام ادیان؛ نقب‌زدن به عالم معنا»، ترجمه مصطفی ملکیان، *نشریه هفت آسمان*، شماره ۱، سال اول. صص ٤٠ – ۲۹.

۲۷. جبری، سوسن و سحر یوسفی (۱۳۹٤) «خویشکاری‌های مشترک انگاره‌های کهن-الگویی در *قصّه‌های ایرانی سفر*» *مجموعهٔ مقالات دومین کنگره بین المللی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی*، (۱۰ بهمن ۱۳۹٤)، تهران: ناشر هم‌میهن، جلد نهم، صص ۱۹٦-۲۱۰.

۲۸. -------- ، (۱۳۹۵) «پیوند عناصرجادویی و انگاره‌های کهن‌الگویی در قصّه‌های عامه»، *فرهنگ و ادبیات عامه*، سال چهارم، شماره ۱۱، صص ۷۹ –۱۰۸ .

۲۹. حسینی، مریم (۱۳۸۷)، «نقد کهن‌الگویی غزلی از مولانا»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، سال ششم، شمارهٔ یازهم، صص ۱۱۸-۹۷.

۳۰. حق شناس، علی‌محمد، خدیش پگاه(۱۳۸۷)، «یافته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه-های جادویی ایرانی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دورهٔ ۵۹، شمارهٔ ۱۸٦، صص ۲۷-۳۹.

۳۱. زرشناس، زهره (۱۳۸۵). «مفهوم دوگانهٔ دیو در ادبیات سغدی»، *نامه فرهنگستان*، دوره ۸ , شماره ۳ (پیاپی ۳۱)، صص ۱٤۰ –۱٤۸ .

۳۲. قائمی، فرزاد (۱۳۸۹)، «پیشینه و بنیادهای نظری نقد اسطوره‌ای»، *نقدادبی*، سال ۳، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۳۳-٥٦.

۳۳. گرجی، مصطفی و زهره تمیم‌داری (۱۳۹۱). «تطبیق پیر مغان دیوان حافظ با کهن-الگوی پیر خردمند یونگ» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال هشتم، شمارهٔ۲۸، صص۱۷۷-۱۵۱.

۳۴. مادیورو، رونالدو ج. و جوزف ب. ویلرایت (۱۳۸۲)، «کهن‌الگو و انگاره‌های کهن-الگویی»، ترجمهٔ بهزاد برکت، *ارغنون*، شمارهٔ۲۲ ، صص ۲۸۱ –۲۸۷.

۳۵. نوریان، مهدی و اشرف خسروی (۱۳۹۲) بررسی کهن‌الگوی پیر خرد در شاهنامه». *شعر پژوهی*، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص ۱۸٦–۱٦۷.

منابع لاتین

1. Barthes, Roland, and Lionel Duisit,(1975), An Introduction to the Structural Analysis of Narrative , ***New Literary History***, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives, Published by: The Johns Hopkins University Press, pp. 237-272.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۹۸-٦۹

آسیب شناسی مقالات عطّار پژوهی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی*
(مقالهٔ پژوهشی)

الهام گنج کریمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمّد تقوی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر احسان قبول
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده:
شیخ فریدالدّین عطّار نیشابوری یکی از شعرای بزرگ زبان فارسی است که به جهت اهمیّت آثار و اشعارش، تاکنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ آثار، احوال و افکار وی صورت گرفته است. یکی از ضروری‌ترین تحقیقات و مطالعات بنیادی در عرصهٔ عطّارپژوهی شناسایی، معرّفی و بررسی انتقادی مقالاتی است که پیرامون عطّار نوشته شده است. در این مقاله، کوشش شده تا به بررسی انتقادی مقالاتی که در مورد عطّار و آثار وی از منظر تطبیقی نگارش یافته‌اند، پرداخته و نقاط قوّت و ضعف این مقالات تعیین شود.

در این بررسی، سی و چهار مقالهٔ مرتبط با عطّارپژوهی در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی نقد و ارزیابی شده‌اند و در نتیجه، مواردی همچون فقدان روشمندی در پژوهش و ساختار علمی مقالات، عدم دقّت علمی و جزئی‌نگری، پرداختن به موضوع‌های تکراری و توجّه به شباهت‌ها و گزارش آنها و کم‌توجّهی به علل و چگونگی آنها، نادیده گرفتن تفاوت‌ها، عدم تعیین دقیق تأثیر و تأثّر از یکدیگر، نادیده انگاشتن نظریّه‌های جدید یا آشنایی ناقص با آنها، از مهم‌ترین کاستی‌هایی بوده که به آنها دست یافته‌ایم.

واژگان کلیدی: عطّار پژوهی، ادبیّات تطبیقی، آسیب‌شناسی مقالات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: taghavi@ferdowsi.um.ac.ir

۱- مقدّمه

عطّار از شاعرانی است که زندگی و شعر او مورد توجّه بسیاری از پژوهشگران داخلی و خارجی قرار گرفته است. قابلیّت‌های هنری و زبانی و اشتمال بر مباحث فکری و معرفتی گوناگون در آثار عطّار عامل و زمینه‌ای برای این جلب توجّه است. منظومه‌های او از حیث داستان‌پردازی نیز با شاعران عارف قبل و بعد(سنایی و مولانا) تفاوت دارد و بجز اسرارنامه، در دیگر آثارِ عطّار، خواننده با یک داستان اصلی(کلان داستان) مواجه است که داستان‌های دیگر در درون آن و به جهت تکمیل مباحث نقل می‌شوند و همان سنّت کهن قصه در قصه ادامه می یابد. عطّار اغلب، طرحی از پیش اندیشیده برای داستان و مطالب و محتوای تشکیل دهندهٔ آن دارد و از این رو، از حیث صورت و محتوا تأمل‌برانگیز است. علاوه بر این از دههٔ سی که نخستین پژوهش‌های تطبیقی در ایران شکل گرفت، مقالات بسیاری در پیوند بین آثار ادبی ایران با سایر ملل نوشته شده است که بتدریج، به آثار و شخصیتهای تأثیرگذار ادبی فارسی زبان پرداخته شد و عطّار یکی از آن شخصیّت‌هاست.

از میان منظومه‌های چهارگانهٔ متعلق به عطّار(الهی‌نامه، منطق‌الطّیر، مصیبت‌نامه و اسرارنامه)، منطق‌الطّیر با درون‌مایهٔ رمزی و تمثیلی به سبب قابلیّت تفسیرهای چندگانه علاوه بر این‌که مباحث فکری و عرفانی مختلفی را موجب شده، بر آثار نویسندگان و شاعران دیگر زبان‌ها نیز تأثیر داشته است و همین موضوع باعث گردیده تا در پژوهش‌های تطبیقی نیز مورد توجّه قرار گیرد. به عنوان مثال تأثیرپذیری تد هیوز (Ted Hughes) شاعر و نویسندهٔ انگلیسی از منطق‌الطّیر عطّار در مجموعهٔ «شعر کلاغ» با استناد به گفتهٔ خود او، امری مسلّم است.

وی در مصاحبه با امزد حسین، می‌گوید: «مدل شعری من در واقع، برگرفته از منطق‌الطّیر است ، کتاب عطّار شاعر صوفی ... در پس ذهنم ایدهٔ چنان سفری بود، موجودی که راهی را آغاز می‌کند، درست مثل یکی از پرندگان منطق‌الطّیر»(باقری، ۱۳۹۳: ۲٦).

بوکاچیو (Boccaccio) نویسندهٔ ایتالیایی نیز در کتاب «دکامرون» (Decameron) سفر مرغان را دستمایهٔ اثر قرار می‌دهد. جان بانیان (John Bunyan) در نوشتن «سیر و سلوک زائر» (Pilgrim's Progress) از منطق‌الطّیر عطّار تأثیر گرفته است. ایبن (Ibsen) هنگام نگارش نمایشنامهٔ «براند» (Brand) تحت‌تأثیر عرفان شرقی و خصوصاً عطّار بوده است. در این نمایشنامه، براند به سان سی مرغ سرگشته است که در جستجوی حقیقت و رستگاری به سمت قلعه حرکت می‌کند و شعارش رسیدن به جاودانگی است. «پرنده آبی» اثر موریس مترلینگ (Maurice Maeterlinck)، نویسنده و متفکر بلژیکی نیز متأثّر از منطق‌الطّیر عطّار در ادبیّات اروپاست (قاضی، ۱۳٤٦: ۱٤٥). اگر الگو برداری باخ را با روایت ترجمهٔ منطق‌الطّیر نپذیریم، تأثیر غیرمستقیم و با واسطهٔ منطق‌الطّیر بر زمینهٔ ذهنی این نویسندهٔ آمریکایی در نگارش «جاناتان مرغ دریایی» را نمی‌توان نادیده گرفت (کوپا و همکاران، ۱۳۸۹: ٥۰).

در این زمینه، سخن موریس بارس (Maurice Barres) نویسندهٔ شهیر فرانسوی، دربارهٔ منطق‌الطّیر شنیدنی است: «من شعر عارفانه‌ای نمی‌شناسم که از منطق‌الطّیر زیباتر باشد و این چنین خواننده را به سوی کهکشان‌ها به پرواز درآورد. آری! براستی، منطق‌الطّیر شعری است که همچون دسته‌ای از مرغان اسرارآمیز فضای لایتناهی را در می‌نوردد و آدم خاکی را به عرش کبریایی می‌رساند». (حدیدی، ۱۳۷۳: ٤۷۲).

بسیاری از خاورشناسان نیز به ترجمه و تحقیق پیرامون منطق‌الطّیر پرداخته‌اند. با ترجمهٔ منطق‌الطّیر عطّار به زبان عربی(۱٤۱٦. هـ ق) توسط بدیع محمّد جمعه، توجّه به این اثر شگرف در جهان عرب نیز بیشتر شد، تا آنجا که برخی شاعران معاصر عرب تحت تأثیر مضامین شعری و افکار عطّار اشعاری به نام او سروده و شگفتی خود را نسبت به این اثر بزرگ عرفانی ابراز کرده‌اند. احمد سویلم(۱۹٤۲. م) شاعر نسل دوّم مصر یکی از این شاعران است که به بهره‌گیری از میراث عرفانی عطّار و کاربرد آشکار آن در شعرش شهرت

دارد. در فرانسه گارسن دوتاسی (Garcin de Tassy ۱۷٤۹–۱۸٤۷م.) برای نخستین بار، کلِّ منطق‌الطّیر را ترجمه کرد و زمینهٔ آشنایی فرانسویان با این اثر را پدید آورد (حدیدی، ۱۳۷۳: ۲۱۹) و زمینه‌ساز تأثیرپذیری بزرگان شعر و ادب فرانسه چون هانری دو مونترلان، ویکتور هوگو در افسانهٔ قرون، ارمان رنو، موریس بارس و آراگون با عطّار گردید. (همان: ٤۳۳، ٤٤۸، ٤٦٥، ٤۷۱، ٤۸۳).

این تأثیرپذیری‌ها از آثار عطّار زمینهٔ ورود جدّی و علمی به حوزهٔ عطّار پژوهی از منظر ادبیّات تطبیقی و مقایسهٔ آثار عطّار با شاعران و نویسندگان سایر ملل را فراهم کرد.

۲- مسألهٔ پژوهش

رویکرد نو در مطالعات دانشگاهی در حوزهٔ ادبیّات و عرفان می‌تواند به بازخوانی و نوآوری در عرصهٔ مطالعات ادبی بینجامد. اینکه طی دهه‌های اخیر این رویکردهای تازه تا چه حد توانسته است به نوآوری در درک بهتر آثار کمک کند و آثار پژوهشی حاصل از این رویکردها چگونه هستند، خود، موضوع مهمی است که جای بررسی و تحلیل دارد. این پژوهش درصدد روشن کردن این نکته که مقالات حوزهٔ عطّارپژوهی در موضوع ادبیّات تطبیقی تا چه اندازه مطابق با معیارها و روش‌های مناسب این حوزه انجام شده و این‌که مقالات منتشر شده از حیث کم و کیف چه وضعیتی دارند مسألهٔ این مقاله است.

۳- روش پژوهش

در این تحقیق ابتدا نمونه‌گیری از سه جنبه انجام شده است:

۱- از حیث زمانی، مقالات در فاصلهٔ سال ۱۳۸٤ تا پایان سال ۱۳۹٤ به نگارش در آمده‌اند.

۲- از جنبهٔ اعتبار، مجلّات، دامنهٔ پژوهش این مقاله، مجلّات دانشگاهی و غیردانشگاهی مرتبط با تحقیقات ادبی است.

۳- از جنبهٔ موضوعی، به مقالاتی که بر اساس عنوان و کلیدواژه‌ها، به بررسی تطبیقی در خصوص آرا، اندیشه‌ها، نظرات و اشعار شیخ فریدالدّین عطّار نیشابوری پرداخته‌اند، توجّه شده است.

در مرحلهٔ بعد، بررسی و نقد مقالات، صورت گرفته و در نهایت، به ارزیابی کلّی آنها پرداخته شده است.

٤- پیشینهٔ پژوهش

به عنوان پیشینهٔ تحقیق می توان از مقالهٔ علیرضا انوشیروانی «آسیب شناسی ادبیّات تطبیقی در ایران» (۱۳۸۹) نام برد که محور توجّه آن، سیر تحولات نظری ادبیّات تطبیقی و اختلاف نظرها دربارهٔ آن در غرب و طرح برخی آسیب‌های نظری و روش شناختی پژوهش های ادبیّات تطبیقی در ایران است. مقالهٔ تورج زینی‌وند « فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیّات عربی و فارسی» (۱۳۹۱) به بیان برخی چالش‌های پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی با محوریّت ادبیّات تطبیقی فارسی _ عربی پرداخته است. همچنین مقالهٔ فرزانه علوی زاده «بررسی انتقادی مقالات ادبیّات تطبیقی در ایران دههٔ هشتاد» (۱۳۹٤) انتشار یافته که تمرکز آن بر بررسی مقالات ادبیّات تطبیقی در دههٔ هشتاد است و فهم ناقص نظریّه توسط پژوهشگران ایرانی را روشن کرده است.

اما در خصوص بررسی مقالات تطبیقی مرتبط با موضوع احوال و آثار عطّار سابقه و مطالعهٔ منتشر شده‌ای انجام نشده است. با توجه به اهمیّت مقالات این حوزه و فقدان طبقه‌بندی اطّلاعات و مراجعه نکردن پژوهشگران به مقالات نوشته شدهٔ پیشین با توجّه به

افزایش تعداد مجلّات و مقاله‌های منتشر شده، آسیب‌شناسی و نقد مقالات حوزه‌های خاص-تر مانند عطّار پژوهی ضروری به نظر می‌رسد.

۵- ضرورت و اهمیّت پژوهش‌های تطبیقی

ادبیّات تطبیقی که در اوایل قرن نوزدهم در فرانسه شکل گرفت به بررسی تلاقی ادبیّات در زبان‌های گوناگون، روابط پیچیدهٔ ادبیّات تطبیقی در گذشته و حال و روابط تاریخی داد و ستدها در حوزه‌های هنری، جریان‌های فکری، مکاتب ادبی، موضوع‌ها، افراد و به مطالعهٔ تأثیر و تأثّرات بین نویسندگان یا ادبیّات ملل متفاوت و نشر آن می‌پردازد (ژون، ۱۳۹۰: ۳۵) که به وسیلهٔ آن، می‌توان بیش از هر چیز، به نقاط وحدت‌بخش اندیشهٔ بشری پی برد و نحوه، درجه و مواد تأثیر و تأثّر نویسنده و شاعر ملّی را از مضامین و آثار دیگر اقوام و ملل فهمید. (ر.ک. اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۲٦۷-۲٦٦؛ زرّین‌کوب، ۱۳٦۹: ۱۲۵). در این داد و ستد، ورود آثار ادبی به دیگر حوزهٔ جغرافیایی - فرهنگی، به همراه بازیابی، تصرّفات و دگرگونی‌های فکری و ادبی، مهم است و در غیر این صورت اگر عیناً و بدون دخل و تصرّف و دگرگونی اخذ شود، در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی قرار نمی‌گیرد.

در ادبیّات تطبیقی، مهم، پشت سر گذاشتن مرزهای ملّی و زبانی و زبان آثار ادبی و نفوذ در عرصه‌های منطقه‌ای و جهانی است. به قول گوته(Goethe) «تمام ادبیّات‌ها به مرور زمان، پا نهادن به خارج از مرزهای ملّیشان را تجربه می‌کنند» (گویارد، ۱۳۷٤: ۱۹)؛ از این رو پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی، ملّت‌ها را به هم نزدیک می‌کند و بی دلیل نیست که از آن به «تاریخ روابط ادبی بین المللی» (History of international relation literature) یاد کرده‌اند (همان، ۷ و۱۵). بنابراین ادبیّات تطبیقی قسمتی از تاریخ ادبیّات و کامل کنندهٔ آن است که به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های دو یا چند اثر ادبی می‌پردازد و اختلاف زبان در بین آثار ادبی شرط اصلی پژوهش‌های تطبیقی است.(شورل، ۱۳۸٦: ۹۸).

٦- مقالات تطبیقی مربوط به عطّار و آثار او

جذابیّت زبان عطّار در کنار پیام جهان‌شمول آثار او در حوزهٔ اخلاق، دین، عرفان و داستان‌پردازی وی زمینهٔ مناسبی را برای بحث های تطبیقی فراهم آورده است. جامعهٔ آماری در پژوهش پیش رو، مشتمل بر ٣٤ مقاله است که طی سال‌های ١٣٨٤ تا ١٣٩٤ در نشریه‌های داخلی به زبان فارسی چاپ شده‌اند. مقالات بررسی شده شامل این موارد است:

١) مقارنهٔ مدایح نبوی عطّار و صفی‌الدّین حلّی، ابوالحسن امین مقدّسی (١٣٨٤) .

٢) بازگشت: نیم نگاهی به سفرهای اودیسه و مرغان منطق‌الطّیر، زریّن واردی (١٣٨٤) .

٣) کمدی الهی و منطق‌الطّیر: نگاهی به تفاوت‌ها و شباهت‌ها، سیّد محمّد مرندی، ناهید احمدیان (١٣٨٥) .

٤) بررسی تطبیقی درام اجتماعی ویکتور ترنر با منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری، رحیم فرخ‌نیا، زهرا حیدری (١٣٨٦) .

٥) شیخ عطّار و ویکتور هوگو (بررسی تطبیقی نماد شخصیت عرفانی در فضیل عیاض و ژان والژان)، مجید یوسفی بهزادی (١٣٨٧) .

٦) بررسی و مطالعهٔ تطبیقی منطق‌الطّیر عطّار و افسانهٔ قرون هوگو، زینب مشتاق(١٣٨٧).

٧) از منظومهٔ فونیکس تا منطق‌الطّیر عطّار و استرالیا، هاشم محمّدی (١٣٨٧) .

٨) در جستجوی حقیقت و رستگاری: ردِّ پای عرفان‌گرایی شرقی در نمایشنامهٔ براند، اثر ایبسن با نگاهی بر منطق‌الطّیر عطّار، فاطمه مدنی سربارانی (١٣٨٨) .

٩) شهسوار ایمان در دیدگاه عطّار نیشابوری و سورن کی یرکگور، قدرت‌الله طاهری (١٣٨٩) .

١٠) از کعبه تا روم: بررسی تطبیقی داستان شیخ صنعان و فاوست گوته، محمّد تقوی (١٣٨٩) .

۱۱) انعکاس عشق در آیینهٔ ادیان (مقایسهٔ تطبیقی عشق در عرفان قدیس آگوستین و عطّار نیشابوری)، زهرا کوشکی (۱۳۸۹) .

۱۲) از منطق‌الطّیر عطّار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ، فاطمه کوپا، بهجت‌السّادات حجازی، صالحه غضنفری‌مقدّم (۱۳۸۹).

۱۳) بررسی و مقایسهٔ شیوه آموزش تفکر نزد فریدالدّین عطّار و متیولیپمن، مهین پناهی (۱۳۹۰) .

۱٤) بازتاب منطق‌الطّیر عطّار در قصیدهٔ یادداشت‌های بشر حافی صلاح عبدالصبور، فرامرز میرزایی، مهدی شریفیان، علی پروانه (۱۳۹۰) .

۱۵) بررسی دیدگاه ابن عربی و عطّار در مسألهٔ فنا و بقا. مریم بختیار (۱۳۹۰) .

۱٦) مقایسهٔ تحلیلی طرح و محتوای نمایشنامهٔ پرنده آبی از موریس مترلینگ با منظومهٔ عرفانی «منطق‌الطّیر» عطّار، محمّد نصر اصفهانی، محبوبه همّتیان (۱۳۹۰) .

۱۷) از سیمرغ قاف تا خداوندگار دژ درون (بررسی تطبیقی ساختار و محتوای منطق‌الطّیر و دژدرون)، ابوالقاسم رادفر، شفق غلامی (۱۳۹۱) .

۱۸) مقایسهٔ تحلیلی رمان سیذارتا با حکایت شیخ صنعان، زهره مشاوری، محمّدرضا نصر اصفهانی (۱۳۹۱) .

۱۹) جایگاه لوح و قلم در جهان‌شناسی عرفانی ابن عربی و عطّار نیشابوری ، مهدی زمانی (۱۳۹۱) .

۲۰) اسطورهٔ سیمرغ عطّار در آینهٔ مرغ بزرگ باخ، نرگس محمّدی بدر، صالح غضنفری مقدّم (۱۳۹۱) .

۲۱) جستاری تطبیقی در مراحل سفر عرفانی عطّار نیشابوری در منطق‌الطّیر و نسیب عریضه در علی طریق إرم، محسن سیفی، فاطمه لطفی مفرد نیاسری(۱۳۹۱) .

۲۲) نوستالژی فلسفی در شعر ابوالعلای معرّی و عطّار نیشابوری، مطالعات ادبیّات تطبیقی، مهدی ممتحن، مسلم رجبی (۱۳۹۲) .

۲۳) مقایسهٔ تطبیقی شخصیت‌های منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری با شخصیت‌های نمایشنامهٔ در انتظار گودو، اثر ساموئل بکت، سیمه خسروی خراشاد، شهریار سعیدی (۱۳۹۱) .

۲٤) اندیشهٔ وحدت وجود از دیدگاه عطّار نیشابوری و اسپینوزا، امیر علی‌نیا، علی گراوند (۱۳۹۲) .

۲۵) بررسی تطبیقی مراحل سلوک در منطق‌الطّیر و یوگا سوتره‌های پاتنجلی، علی صادقی شهیر، رضا صادقی شهیر (۱۳۹۲) .

۲٦) مقایسهٔ سیمرغ منطق‌الطّیر عطّار با آلیس در آن سوی آیینهٔ کارول براساس نظریهٔ تقارن آیینه‌ای، مسعود روحانی، سهیلا غلامپور (۱۳۹۲) .

۲۷) بررسی تطبیقی مفهوم سلوک در رمان سیذارتا و حکایت شیخ صنعان، اسحاق طغیانی، زهره مشاوری (۱۳۹۳) .

۲۸) تأثیرپذیری عزالدّین عبدالسّلام مقدّسی از عطّار، حدیث دارابی، یحیی معروف (۱۳۹۳) .

۲۹) از منطق‌الطّیر عطّار تا مجموعهٔ شعر کلاغ تد هیوز، نرگس باقری (۱۳۹۳) .

۳۰) بررسی تطبیقی اسراء و معراج در مدایح نبوی بوصیری و عطّار نیشابوری، حسن سرباز، فؤاد منیجی(۱۳۹٤) .

۳۱) نقد تطبیقی منطق‌الطّیر اثر عطّار و داستان‌های کانتربری اثر چوسِر، شاهرخ حکمت، مریم پریزاد (۱۳۹٤).

۳۲) بررسی تأثیر منطق‌الطّیر عطّار در افسانهٔ قرون، معصومه زندی (۱۳۹٤) .

۳۳) تأثیرپذیری احمد سویلم در مجموعه «الشّوق فی المدائن العشق» از عطّار نیشابوری، سارا رحیمی پور، یحیی معروف (۱۳۹٤) .

۳٤) بررسی تطبیقی پارسا زن عطّار و هزار و یک شب بوکاچیو، مهدی ممتحن، محبوبه مسلمی‌زاده (۱۳۹٤).

۷- نقد مقالات

۷-۱. نقد و بررسی از منظر پشتوانهٔ نظری

نظریّه، چارچوب یک علم و قلمرو موضوعی و نحوهٔ تحقیق در آن را مشخص می نماید. پژوهشگر با تکیه بر نظریّه می تواند زاویهٔ دید خود را نسبت به موضوع تعیین کند، فرضیّه‌های مناسب را در نظر بگیرد و پاسخی سنجیده برای پرسش‌های تحقیق فراهم آورد. پایبندی به چارچوب نظری و روش‌شناختی، مانعی برای جلوگیری از کاوش‌های خطادار بشری و نتیجه‌های نادرست از تحقیق است.(علوی زاده، ۱۳۹٤: ۱۱) درک نادرست و یا بدفهمی نظریّه، پژوهشگر را نادانسته به خطاهای پیچیده‌ای وادار می‌کند. ولی در حوزهٔ پژوهش‌های تطبیقی اتّکا به نظریهٔ خاص و معیّن می‌تواند حدّ و مرز کار و انتظارات مخاطبان را شکل دهد، ولی در بسیاری از مقالات بررسی شده به نظریّه آنچنان‌که باید، توجّه نشده یا معلوم نیست که نویسنده/ نویسندگان به کدام نظریهٔ این حوزه توجّه داشته‌اند. در مواردی نویسندگان مقالات به اغراض مقایسه و صورت‌بندی دقیق مباحث اعتنا نداشته‌اند یا از چرایی و چگونگی تفاوت‌ها و شباهت‌ها سخنی به میان نیاورده‌اند. علاوه بر این از نظریّه و دیدگاه مکاتب موجود در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی به‌درستی تبعیّت نکرده‌اند.

به عنوان مثال در مقدمهٔ مقاله «**از منطق‌الطّیر عطّار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ**»، نویسندگان برای بررسی تطبیقی دو اثر، از کتاب ادبیّات تطبیقی ایو شورل (Yves Chevrel) نظریّه پرداز فرانسوی بهره برده‌اند و به این گفته شورل که «ادبیّات

تطبیقی مطالعه و بررسی مقایسه‌ای موضوعاتی است که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوت‌اند» (شورل ۲۵، به نقل از کوپا و همکاران،۱۳۹۱: ۵۰) استناد کرده‌اند. بنابراین، خواننده انتظار دارد با پژوهشی پای‌بند به مبانی و اصول مکتب فرانسه مواجه شود ولی این پژوهش با روش شناسی مکتب فرانسه هماهنگی ندارد؛ زیرا نویسنده نتوانسته بحث تأثیر و تأثّر را که اصل مکتب ادبیّات تطبیقی فرانسه است تبیین کند و برای حلِّ این مسأله، شباهت میان دو اثر را از نوع توارد در نظر می‌گیرد و می‌نویسد «باید گرایش‌های فطری و ذاتی ناخودآگاه یا خودآگاه به کمال جویی و انسان کامل، سبب پدید آمدن بینامتنیّت منطق‌الطّیر و جاناتان مرغ دریایی شده باشد» (کوپا و همکاران،۱۳۹۱: ۵۱). در نتیجه‌گیری نیز اشاره می‌کند «سفر، مرگ و پرنده نمادهای مشترک هر دو اثر است که ترجمه، مهاجرت و رویارویی و نبرد بین اقوام نقشی در پدید آمدن این نمادهای مشترک ندارد؛ بلکه این همانندی‌ها ریشه در ناخود شاعر دارد» (همان : ٦٧). صرف‌نظر از درستی یا نادرستی این سخن، هماهنگی بین بنیان نظری پژوهش با ساختارِ روش آن، مسأله‌ای است که باید به آن پرداخته می‌شد.

در مقالهٔ «**جستاری تطبیقی در مراحل سفر عرفانی عطّار نیشابوری در منطق‌الطّیر و نسیب عریضه در علی طریق إرم**»، نویسندگان در چکیده اظهار نموده‌اند که این بررسی بر اساس مکتب ادبیّات تطبیقی آمریکایی صورت می‌پذیرد و در مقدّمهٔ خاطرنشان کرده‌اند که «مطابق با نظریّاتی که در مکتب آمریکایی بیان شده، می‌توان به این نکته دست یافت که در این مکتب، به روابط میان ادبیّات مختلف بر مبنای اصل تأثیر و تأثّر توجّهی نمی‌شود؛ بلکه آنچه در این مکتب، اصالت دارد، اصل تشابه و همانندی است» (سیفی و همکاران، ۱۳۹۱: ۹۸) ولی در پاراگراف بعد، صراحتاً به تأثیرپذیری نسیب عریضه در قصیدهٔ علی طریق ارم از منطق‌الطّیر اشاره شده و در پرسش‌های تحقیق، نویسندگان روش بررسی و تطبیق براساس مکتب آمریکایی را کنار گذاشته و سؤالاتی را مبتنی بر مکتب ادبیّات تطبیقی فرانسه

که اصل آن بر تأثیرگذاری و تأثیرپذیری تاریخی آثار ادبی و چگونگی و دلایل آن است بدین صورت، مطرح کرده‌اند: ۱) میزان اثر پذیری شاعر عرب (نسیب عریضه) از شاعر پارسی زبان (عطّار) تا چه اندازه بوده؟ ۲) وی در کدامین مراحل سفر خویش متأثّر از اندیشه‌های عطّار بوده و چگونه این اثرپذیری را به نمایش گذاشته است؟»(همان، ۹۸)) و در نهایت، نویسندگان نتوانسته‌اند میزان تأثیرپذیری نسیب از عطّار را به درستی مشخص نمایند و تنها، در نتیجه‌گیری اشاره‌ای گذرا به الهام گرفتن نسیب عریضه از منطق‌الطّیر عطّار در سرودن قصیدهٔ علی طریق إرم کرده‌اند و به سؤال دوم تحقیق نیز پاسخی نداده‌اند و بدون اشاره به جزئیات اشتراکات فکری و ذکر دلایل آن تنها یک مقایسهٔ کلّی بر مبنای شباهت‌ها را انجام داده‌اند.

بررسی فهرست منابع مقالات ادبیّات تطبیقی و تأمّل در منابعی که محقّق برای فهم نظریّه در پژوهش خود از آن بهره گرفته معیاری برای تشخیص پیروی تطبیق‌گر از نظریّه‌های ادبیّات تطبیقی است. در مقالهٔ «**بررسی تطبیقی پارسا زن عطّار و هزار و یک شب بوکاچیو**»، به مانند اکثر مقالات مورد بررسی علی رغم اینکه در عنوانِ مقاله واژه «تطبیق» ذکر شده، امّا اثری از منابع موجود در حیطهٔ نظری یا کاربردی ادبیّات تطبیقی در مقاله دیده نمی‌شود. همچنین نویسندگان به بررسی شباهت‌ها و در پاره‌ای موارد تفاوت‌های عناصر داستان پارسا زن و هزار و یک شب پرداخته‌اند و بدون ارائهٔ روش پژوهشی خود، صرفاً، به بر شمردن تفاوت‌ها و شباهت‌ها، با اشاره به مصادیقی از دو داستان اقدام کرده‌اند.

عوامل مختلفی در ادبیّات تطبیقی تأثیرگذار هستند از جمله اینکه پژوهشگران این حوزه چه تعریفی از ادبیّات تطبیقی در نظر دارند و آیا برداشت درستی از ادبیّات تطبیقی و تعاریف مربوط به آن دارند؟ و یا صِرف پرداختن به برخی شباهت‌ها و اشارات گذرا و کنار هم آوردن شواهد مثالی بدون آن که به هیچ کدام از مکاتب ادبیّات تطبیقی توجّه گردد می‌تواند پژوهشی مناسب را ارائه نماید؟

به عنوان مثال در مقالهٔ «**بررسی تطبیقی اسراء و معراج در مدایح نبوی بوصیری و عطّار نیشابوری**»، نویسندگان در پی آن هستند که به بررسی تطبیقی دو مؤلفهٔ اسراء و معراج در مدایح بوصیری و عطّار بپردازند، ولی روشی را که مبتنی بر یکی از مکاتب ادبیّات تطبیقی باشد مدِّ نظر نداشته‌اند و تنها با استفاده از روش توصیفی و استشهاد به ابیات مختلف ابتدا اسراء و معراج در مدایح بوصیری و پس از آن این دو مقوله را در مدایح نَبَوی عطّار مرور کرده‌اند و در نتیجه‌گیری هم صرفاً، به خلاصه‌ای از شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر اشاره نموده‌اند. در متن مقاله، اصل مقایسه تطبیقی به کلی فراموش شده است؛ زیرا اشعار این شاعران را به صورت جداگانه از منظر کاربرد داستان اسراء و معراج پیامبر (ص) آورده و مقایسه را به خود خواننده واگذار کرده‌اند.

یکی از مشکلات آشکار در مقالات ادبیّات تطبیقی داخلی همین موضوع است که نویسندهٔ مقاله تصوّر می‌کند باید جداگانه دربارهٔ دو اثر یا دو خالق اثر بحث کند و در نتیجه‌گیری به شباهت‌ها و تفاوت‌ها بپردازد؛ در حالی که استفاده از نظریّه و روش مناسب با آن و البته پایبندی به نظریّه اولین گام در یک پژوهش تطبیقی است تا مشترکات و اختلافات دو اثر بدرستی، تحلیل شود.

۷-۲. نقد از منظر برخورداری از ساختار علمی و روشمندی

یکی از کاستی‌هایی که نمود بیشتری در مقالات مورد بررسی دارد، ساختار درست نداشتن و روشمند نبودن آنهاست که این مسأله در تحلیل‌ها و نتیجه‌گیری مقاله‌ها تأثیرگذار بوده است. طرح نکردن سؤال پژوهشی و مشخص نبودن فرضیّه یا فرضیّات تحقیق، فقدان بیان مسأله، نداشتن پیشینهٔ تحقیق مناسب و دقیق، موجب سردرگمی خواننده و عدم دریافت نتیجهٔ مناسب از مقالات می‌شود. در ادامه، به نمونه‌هایی از مشکلات یاد شده می‌پردازیم:

در مقالهٔ «**بررسی دیدگاه ابن عربی و عطّار در مسألهٔ فنا و بقا**»، نویسنده پس از بیان چکیده و مقدّمه‌ای کوتاه دربارهٔ مسألهٔ فنا و بقا در سیر و سلوک، بدون بیان مسأله و روش تحقیق، به بیان توضیحاتی دربارهٔ فنا و بقا در کلام عرفای نخستین با نقل قول‌های مستقیم و پی در پی از کتب صوفیه پرداخته و در ادامه، به طور مجزا در دو عنوان جداگانه فنا و بقا را از دیدگاه ابن عربی و عطّار با آوردن شواهد مثالی متعدد بیان کرده که خواننده بی آنکه بداند هدف نویسنده از ارائه این مطالب چه هست و سؤال و فرضیّهٔ اصلی تحقیق کدام است، با انبوهی از مطالب مواجه می‌شود. در انتهای مقاله هم بدون هرگونه نتیجه‌گیری از مطالب مطرح شده مقاله پایان می‌یابد.

در مقالهٔ «**از سیمرغ قاف تا خداوندگار دژ درون (بررسی تطبیقی ساختار و محتوای منطق‌الطّیر و دژ درون)**»، روش پژوهش روشن نیست. نویسندگان در چکیدهٔ مقاله سؤالی را مطرح کرده‌اند که: «شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری و محتوایی دو اثر چیست؟» (رادفر و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۵) و در همانجا نوشته‌اند که «بررسی تطبیقی آنها، پاسخ این پرسش خواهد بود»(همان). اوّلاً، سؤال پژوهشی در چکیده مقاله علمی مطرح نمی‌شود بلکه در مقدّمه پس از بیان مسأله پرسش‌های تحقیق آورده می‌شود؛ ثانیاً، برای سؤال پژوهشی، فرضیّه بیان می‌شود نه پاسخ قطعی(فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۹٤)، ثالثاً، این سؤال بیانگر طرح مسأله‌ای است و صرفاً سؤالی سطحی است که علاوه بر چکیده، در مقدّمه نیز هدف از نگارش مقاله را پاسخ به این سؤال دانسته‌اند و در نهایت، نه در محتوای مقاله و نه در نتیجه‌گیری، به این پرسش پاسخی داده نشده و خواننده نتیجه روشنی نمی‌گیرد.

در مقالهٔ «**اندیشهٔ وحدت وجود از دیدگاه عطّار نیشابوری و اسپینوزا**»، نویسندگان پس از بیان چکیده و مقدّمه‌ای که صرفاً به تعریف وحدت وجود پرداخته، وارد بحث اصلی می‌شوند. کلِّ مطالب مقاله، ذیل دو عنوان: اندیشهٔ وحدت وجود از دیدگاه عطّار و اندیشهٔ

وحدت وجود از دیدگاه اسپینوزا، خلاصه می شود که با آوردن شواهد مثالی متعدد سعی در اثبات اعتقاد اسپینوزا به وحدت وجود دارد. در مقدّمه نیز اهداف پژوهش، روش، فرضیّات و مسألهٔ تحقیق ذکر نشده و چکیده و مقدّمه به تعریف وحدت وجود و منشأ این اندیشه اختصاص یافته است. در نتیجه‌گیری، به برخی از مطالب موجود در متن مقاله مجدداً اشاره شده، ولی مطالبی که دالّ بر نتیجه‌گیری از مباحث باشد، وجود ندارد.

در مقالهٔ «**بازگشت: نیم نگاهی به سفرهای ادیسه و مرغان منطق‌الطّیر**»، نویسنده دلایل انتخاب این دو اثر جهت مقایسه را برخورداری آن دو از مطالب همسان ذکر کرده است. با این‌حال، روش تحقیق مناسب و اشاره به اهداف پژوهش و همچنین سؤالات و فرضیات در این مقاله به چشم نمی‌خورد و در نهایت، نتیجه‌گیری مقاله در سه سطر به اختصار بیان شده که طی آن نویسنده در توضیحات خود، بیش از آنکه از روش تطبیقی بهره ببرد، به ذکر مثال‌ها و مصادیق مشابه در دو اثر اکتفا کرده است. تحلیل‌های نویسنده بسیار اندک و ناچیز هستند و در مواردی، شواهد صرفاً از یک اثر نقل شده است؛ برای مثال، در مبحث «تعدّد مکان» (صفحه ۲۲٦ مقاله) شاهد مثالی از کتاب منطق‌الطّیر ذکر نیامده و فقط شواهدی از ادیسه ذکر شده است.

در مقالهٔ «**بازتاب منطق‌الطّیر عطّار در قصیدهٔ یادداشت های بشر حافی صوفی صلاح عبدالصبور**»، نویسندگان برای سؤالات مطرح شده در مقدّمه، فرضیّه‌ای مطرح نکرده و در کلِّ مقاله به پاسخی قانع کننده برای سؤالات مطرح شده دست نیافته‌اند.

این مقاله به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول شامل تعریف داستان منطق‌الطّیر عطّار و شرح و توصیف هفت وادی (که در منابع مختلف عطّار پژوهی بسیار در این باره نوشته شده است) و بخش دوم شامل بیان اندیشه‌های صوفیانهٔ عبدالصبور و شرح و تحلیل قصیدهٔ یادداشت‌های بشر حافی صوفی است و در هیچ‌جای مقاله، مقایسه‌ای بین دو اثر صورت

نپذیرفته که نشان‌گر بازتاب منطق‌الطّیر در این قصیده باشد. تنها، در نتیجه‌گیری نویسندگان به طور خلاصه چهار شباهت و یک تفاوت را بیان کرده‌اند. همچنین، در پیشینهٔ تحقیق این مقاله به آثاری در زمینهٔ عطّارپژوهی اشاره شده که از نظر محتوایی، مربوط به این مقاله نیستند و نمی‌توانند سابقه و پیشینه‌ای برای این پژوهش محسوب شوند.

در مقالهٔ «**بررسی و مطالعهٔ تطبیقی منطق‌الطّیر عطّار و افسانه قرون هوگو**»، توضیحات و مقدّمات ابتدایی ذکر شده در چکیده زاید است و هدف از نگارش مقاله و دستاوردهای حاصل از پژوهش در چکیده بیان نشده و در مقدّمه نیز بیان مسأله دقیق و شفاف نیست؛ ضمن آنکه هدف و روش تحقیق مشخص نشده است. فقدان روش مشخص پژوهشی و تفکیک نکردن مطالب با عنوان‌گذاری مناسب، خواننده را سردرگم می‌سازد. علاوه بر این توضیح واضحات دربارهٔ داستان منطق‌الطّیر و ذکر اشعار فراوان ضمن بیان خلاصهٔ داستان برای یک مقالهٔ علمی- پژوهشی مناسب‌ست.

در مقالهٔ «**بررسی و مقایسهٔ شیوهٔ آموزش تفکّر نزد فریدالدّین عطّار و متیو لیپمن**»، در همان ابتدای چکیده، هدف تحقیق را در قالب سؤالی پژوهشی آورده بدون این‌که به بحث مقایسهٔ تطبیقی بپردازد. با طرح این پرسش که: « آیا آموزش تفکّر و شیوهٔ آموزش دوسویه در میان بزرگان فرهنگ ایرانی مغفول بوده است یا نظایری دارد؟» (پناهی، ۱۳۹۰: ۳)، پرسش‌های متعددی در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که مقصود از «شیوهٔ آموزش دوسویه» چیست؟ و منظور از «بزرگان فرهنگ ایرانی» دقیقاً، چه کسانی است؟

۷-۳. بررسی مقالات از منظر دقّت علمی و جزئی‌نگری

پژوهشگر ادبیّات تطبیقی باید حیطه و موضوع تحقیق خود را به طور واضح مشخص کند و دامنهٔ آن را محدود به مواردی نماید که در عمل، به آنها پرداخته است تا بتواند نتایج مناسبی را به دست آورد.

در مقالهٔ «**اندیشه وحدت وجود از دیدگاه عطّار نیشابوری و اسپینوزا**»، نویسندگان داستان سفر مرغان به سوی سیمرغ در منطق‌الطّیر را (که در بسیاری از منابع عطّارپژوهی آمده است) به طور کامل توضیح داده‌اند و نقل این داستان را دالّ بر اندیشهٔ وحدت وجودی عطّار دانسته‌اند و برای اثبات اندیشهٔ وحدت وجود در مصیبت‌نامه به این جمله استناد کرده‌اند: «عطّار در این کتاب در پی آن است که در دو راهی شریعت و طریقت، چگونه می توان به دنبال حقیقت بود؟» در صورتی که اولاً عطّار در مصیبت‌نامه تنها در پی جواب دادن به این سوال نبوده است و ثانیاً طرح این سوال دلیلی برای اثبات اندیشه وحدت وجود عطّار نیست.

همچنین، مختصر توضیحی هم که برای اثبات اندیشه وحدت وجودی عطّار در الهی‌نامه داده‌اند برای خواننده قانع کننده نیست؛ زیرا با آوردن چند بیت از الهی‌نامه که بیشتر به راز و نیاز با احدیّت اختصاص دارد، نمی‌توان اندیشهٔ وحدت وجود عطّار را ثابت کرد. شاهد مثال‌هایی که از اشعار عطّار ذکر شده بسیار کمتر از نمونه‌هایی است که از اسپینوزا آمده است. محتوای مقاله به دلیل ارجاعات متعدد و تحلیل‌های اندک بیشتر وجه آموزشی دارد تا پژوهشی و خواننده متوجّه نمی‌شود که چه نسبتی میان اندیشه‌های عطّار و اسپینوزا وجود دارد؛ چرا که به شباهت‌های اندیشگانی و تفاوت‌ها و تأثیر و تأثّرها اشاره نشده است. متن مقاله هم به گونه‌ای است که می توان آن را دو مقاله مجزّا دانست؛ زیرا اندیشه‌های وحدت وجود در هریک به صورت مجزّا و فارغ از توجّه به اندیشه‌های دیگری مطرح شده است. نتیجه‌گیری نیز تکرار برخی از قسمت‌های محتوای مقاله است.

دربارهٔ مقالهٔ «**نقد تطبیقی منطق‌الطّیر اثر عطّار و داستان‌های کانتربری اثر چوسر**»، می‌توان گفت که محتوای مقاله نقد تطبیقی نیست، زیرا همان طور که نویسندگان در مقدّمه بیان کرده‌اند، این مقاله صرفاً، به بررسی وجوه مشترک میان منطق‌الطّیر و داستان های کانتربری پرداخته و دلیل انتخاب عطّار و چاوسر برای مقایسه ذکر نگردیده است. همچنین،

نویسندگان در مقدّمه اشاره کرده‌اند که تحقیق در خصوص شباهت متون در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی بسیار مطلوب‌تر از بررسی تأثیرات آنها بر یکدیگر است و این روش به پژوهشگران این امکان را می‌بخشد که نقاط اشتراک میان فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف را به‌عنوان نکاتی تلقّی کنند که به ادبیّات ماهیّتی جهانی می‌بخشد. حال این سؤال در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که به چه دلیل، صرفاً، بررسی شباهت‌های متون در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی مطلوب‌تر است، مگر بررسی تأثیرات متون بر یکدیگر باعث ایجاد ماهیّت جهانی در ادبیّات نمی‌شود؟

نکته دیگری که در مقدّمه، ذکر شده این است که وجوه اشتراک میان دو شاهکار بزرگ ادبی جهان، منطق‌الطّیر و داستان کانتربری به‌عنوان حلقه‌ای گمشده در ادبیّات تطبیقی، به بحث و بررسی گذاشته می‌شود و این سؤال در ذهن خواننده مطرح می‌گردد که چه حلقهٔ گمشده‌ای در ادبیّات تطبیقی وجود داشته که لازمهٔ کشف و دریافت آن، بررسی اشتراکات این دو اثر است؟

در واقع، می‌توان گفت که در این مقاله، جزئیّات و مستندات و دلایل علمی قانع کننده برای گزاره‌ها و احکام کلّی دیده نمی‌شود. ضمن آنکه صرفِ اشاره به شباهت‌ها و نپرداختن به تفاوت‌ها و زمینه‌ها و اشتراکات فکری و دلایل آن، کارِ تطبیق را با نقصان همراه می‌کند.

در مقالهٔ «نوستالژی فلسفی در شعر ابوالعلای معرّی و عطّار نیشابوری»، آثار مربوط به عطّار دقیقاً مشخص نشده و خواننده با توجّه به عنوان مقاله تصوّر می‌کند که تمام آثار منظوم عطّار مورد مطالعه قرار گرفته است. در قسمتی از مقاله، اشاره شده که با مراجعه به اشعار پرشور عطّار نیشابوری، این بررسی تطبیقی صورت می‌پذیرد که آن هم چندان دامنهٔ کار یا پیکرهٔ متنی را روشن نمی‌کند. علاوه بر این، محدودهٔ مطالعهٔ نویسنده منظومه‌های مصیبت‌نامه، منطق‌الطّیر و اسرارنامه عطّار است، در حالی که تلقّی اولیّهٔ خواننده از اشعار پرشور اشعار تغزّلی یا غزل‌های عطّار است. علاوه بر این، نویسندگان به دلایلِ انتخاب دو

شاعر و عواملِ مؤثّر در اشتراکات مفاهیم و پیام‌های اشعار این دو شاعر توجّهی نداشته‌اند؛ چرا که چنین اشعاری یا چنین مفاهیمی در دیوان شاعران دیگری از ایران و عرب نیز می-توان یافت.

۷-٤. بررسی از منظر نوآوری و حل مسأله

پرداختن به موضوع‌های تکراری و یا نتایج از پیش معلوم و عدم نوآوری از چالش‌های دیگر در این عرصهٔ پژوهشی است؛ به عنوان مثال در سال **۱۳۸۷ مقالهٔ «بررسی و مطالعهٔ تطبیقی منطق‌الطّیر عطّار و افسانهٔ قرون هوگو»**، چاپ شده و در سال **۱۳۹۱** مقاله‌ای با عنوان «**بررسی تأثیر منطق‌الطّیر عطّار در افسانهٔ قرون**»، به چاپ رسیده که دقیقاً موضوع یکسانی دارند. روش پژوهش، محتوا و حتّی شواهد مثالی این مقاله با مقالهٔ قبل یکسان است. از آن جای که در برخی مباحث، مطالب مقاله کاملاً یکسان هستند (صفحات ۱۵۰و ۱٤۹ و۱٤۸ و ۱٤۷و ۱٤٦و۱٤٥ از مقاله اوّل و صفحات ۸٤ و۸۳ و ۸۲ و۸۱ و۸۰ از مقاله دوّم)، می‌توان حدس زد که نویسندهٔ مقالهٔ دوّم، با اینکه از مقالهٔ اوّل برداشت کرده ولی به آن ارجاع نداده است. این یکسان بودن در سطور پایانی قسمت نتیجه‌گیری کاملاً مشهود است.

همچنین در سال **۱۳۹۱** مقاله ای با عنوان «**اسطورهٔ سیمرغ عطّار در آینهٔ مرغ بزرگ باخ**»، چاپ شده که در آن نه تنها از لحاظ روش پژوهش و محتوا و نتایج حاصل از تحقیق، بلکه در اکثر صفحات عیناً مطالب مقالهٔ متعلّق به سال **۱۳۸۹** با عنوان «**از منطق‌الطّیر عطّار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ**»، تکرار شده است (به عنوان نمونه صفحات ۱۷ و ۱٤و ۱۳و ۱۲و ۱۱ و ۱۰و ۹ مقالهٔ چاپ شده در سال ۱۳۹۱ دقیقاً مطالب صفحات ٦۲

و٦١و ۵۸ و ۵۷ و ٥٦ و ۵۱ و ۵۰ مقالهٔ چاپ شده در سال ۱۳۸۹ است. حتّی قسمتی از چکیده مقالهٔ سال ۱۳۸۹ در مقدّمه مقالهٔ ۱۳۹۱ آورده شده است).

نویسندگان برای ایجاد تفاوت با مقالهٔ پیشین، در قسمت ابتدایی مقدّمات مفصّلی را به تعریف رمز و نماد، چگونگی ادراک رمز و راز و ...اختصاص داده‌اند؛ به طوری که از صفحهٔ ۳ تا ۱۱ مقاله، به بیان این مقدّمات پرداخته شده است و با جا به جایی پاراگراف‌ها و تغییر عناوین و اضافه کردن اشعار عطّار در لابه‌لای مطالب مقالهٔ پیشین، سعی در رهایی از تکرار و تقلید کرده‌اند که هیچ کدام راه‌گشا نبوده و نوآوری در این مقاله نسبت به مقالهٔ قبل صورت نپذیرفته است.

همچنین در پایان مقاله ناقص مانده و خواننده‌ای که مقالهٔ قبل را مطالعه نکرده باشد ولی بر کتاب جاناتان مرغ دریایی اشراف داشته باشد منتظر است که بخش سوّم این کتاب به مانند دو بخش دیگر آن مورد بررسی و مقایسه قرار گیرد امّا نویسندگان آن بخش را به دست فراموشی سپرده‌اند. حتّی عنوان مقاله نیز انعکاس‌دهندهٔ محتوای مقاله نیست زیرا خواننده با خواندن عنوان تصوّر می‌نماید که مقاله حول محور مقایسهٔ سیمرغ عطّار با جاناتان باخ است؛ در حالی که محتوای مقاله بیشتر به مقایسه و بیان رمز و رازها و نمادهای پرنده، سفر و مرگ در دو اثر اختصاص دارد.

موضوع مقالهٔ «**بررسی دیدگاه ابن عربی و عطّار در مقالهٔ فنا و بقا**»، از موضوع‌های تکراری است که مشخص نیست این بررسی از جنبهٔ تأثیر و تأثّر است یا درباره شباهت‌های مشترک عرفانی و یا آبشخورهای فکری مشترک؟ و حتی دلیل انتخاب ابن عربی جهت مقایسه با عطّار را بیان نکرده و صرفِ این که هر دو به طور صریح این موضوع را در آثارشان مطرح نموده اند دلیل قانع کننده‌ای برای مقایسه نیست، زیرا اکثر شعرا و عرفا به گونه‌های مختلف این مسأله را در آثارشان بیان کرده‌اند.

در محتوای مقاله، صرفاً دیدگاه‌های عطّار و ابن عربی به صورت جداگانه با ذکر جملاتی از فصوص‌الحکم و رسائل ابن عربی و اشعاری از آثار عطّار بیان شده و مقایسه‌ای بین دیدگاه عطّار و ابن عربی صورت نگرفته و به جزئیّات اشترکات فکری و دلایل آن و یا تفاوت‌ها نیز پرداخته نشده؛ که باعث تمایز این کار نسبت به پژوهش‌هایی گردد که دیدگاه عطّار و ابن عربی را در مورد فنا و بقا به طور جداگانه مورد بررسی قرار داده‌اند. بدیهی است که موضوع‌هایی مانند بررسی دیدگاه‌های شاعران و عارفان پیرامون مباحث عرفانی نظیر فنا، بقا، وحدت وجود و ... و مقایسهٔ آن با شاعران و عارفان دیگر از سال‌ها پیش به طور گسترده و بسیار مورد توجّه پژوهشگران واقع شده و دیگر نمی‌تواند حرف تازه‌ای برای گفتن داشته باشد که ذهن خوانندهٔ امروزی را تحت تأثیر قرار دهد.

۷-۵. بررسی مقالات از منظر تحلیل دقیق شباهت‌ها و تفاوت‌ها

در یک بررسی تطبیقی، صرفِ پرداختن به شباهت‌ها کافی نیست و به تفاوت‌ها نیز باید توجّه شود. به عنوان نمونه در مقالهٔ «**بررسی و مقایسهٔ شیوه آموزش تفکّر نزد فریدالدّین عطّار و متیو لیپمن**»، نویسنده با رویکرد توصیفی، تنها به ذکر نمونه‌های بیانگر شباهت‌های دو شیوهٔ آموزش (عطّار و لیپمن) پرداخته و به تفاوت‌ها توجّهی نکرده است. در حقیقت، نویسنده با تعریف و ذکر این نکته که عطّار و لیپمن در روش آموزش با وجود فاصلهٔ زمانی و مکانی طولانی، وجوه اشتراک بسیاری دارند مبحث را خاتمه داده و از توجّه به علل مشابهت و راه‌های تأثیر و تأثّر احتمالی و تفاوت‌ها و دلایل آن غافل مانده است.

همچنین در مقالهٔ «**بازگشت، نیم نگاهی به سفرهای اُدیسه و مرغان منطق‌الطّیر**»، نویسنده در پنج محور: بازگشت به وطن اصلی، سختی‌های راه سفر، موانع راه و چگونگی برطرف کردن آنها، تعدد مکان و به مقصود رسیدن گروهی اندک، زوایای همسان سفرهای

اودیسه و سفرهای مرغان در منطق‌الطّیر را با رویکرد توصیفی نشان داده و تنها به نمونه‌هایی استشهاد کرده که بیان کننده شباهت‌های دو داستان است. در نتیجه‌گیری نیز دلیل این شباهت را تلاش انسان برای بازگشت به اصل خویش و حاکی از ضمیر ناخودآگاه همه بشریّت محسوب کرده است که این گونه کلّی‌گویی‌ها و بیان مسائل طبعاً ارزش علمی ندارد.

مطالعهٔ تطبیقی در صورتی ارزشمند است که پژوهشگر به بررسی وجوه تشابه و تمایز به روشنی بپردازد، زیرا بدون توجّه به تفاوت‌ها، مقایسه و تطبیق ، دقیق نخواهد بود. همچنین به کیفیّت متن ادبی توجّه شود و جنبه‌های اقتباس و نوآوری نیز ارزش‌گذاری گردد.

۷-٦. نقد و بررسی از منظر بی‌توجّهی به زمینه‌ها و دلایل تأثیر و تأثّر

هدف اصلی پژوهشگر ادبیّات تطبیقی بررسی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری و اثبات آن و برشمردن زمینه‌ها و دلایل آن است. این مسأله به خوانندهٔ آثار کمک می‌کند تا بداند که شاعر یا نویسنده چگونه اندیشهٔ وام گرفته شده را با طرحی نو و در ساختاری تازه به کار گرفته است یا چگونه ایده‌ای از ادبیّات و فرهنگ یک کشور به ادبیّات و فرهنگ دیگر انتقال یافته است. کم و کیف تأثیرپذیری از یک جریان ادبی، جریان‌های ادبی دیگر را به وجود می‌آورد. در برخی پژوهش‌های مورد مطالعه پژوهشگر یا وجود رابطهٔ تأثیر و تأثّر آن را نادیده انگاشته و یا آن را مسلّم دانسته و نیازی به اثبات آن نمی‌بیند و صرفاً با ذکر مثال‌هایی از آثار مورد تطبیق، بحث را پیش می‌برد.

در مقالهٔ «**ردِّ پای عرفان‌گرایی شرقی در قالب نمایشنامهٔ براند اثر ایبسن با نگاه بر منطق‌الطّیر عطّار**»، نویسنده چرایی و چگونگی تأثیر پذیری ایبسن از منطق‌الطّیر عطّار را

بررسی نکرده است؛ بلکه تنها با آوردن مثال‌هایی از مضامین مشترک در صدد اثبات این مسأله است که ایبسن در هنگام نگارش نمایشنامهٔ براند تحت تأثیر عرفان شرقی و مخصوصاً عطّار بوده است. در عمل، نمونه‌هایی از شباهت‌ها نقل شده و بی‌توجّه به عنوان مقاله، در بحث‌های محتوایی از عرفان‌گرایی شرقی سخنی به میان نیامده است. داشتن رویکرد توصیفی صرف و بی‌توجّهی به مسالهٔ زمینه‌های تأثیرگذاری و تأثیرپذیری، از نقص‌های عمدهٔ این مقاله به شمار می‌رود.

نویسندهٔ مقاله حتی به معرفی ایبسن (نویسندهٔ نمایشنامهٔ براند) و بن‌مایه‌های فکری او نپرداخته و خواننده با مطالعهٔ این مقاله نمی‌داند که آیا ایبسن گرایش عرفانی داشته و یا براساس همان مؤلّفه‌هایی که نویسنده ذکر کرده، تنها در این اثر، تحت تأثیر عطّار بوده است.

در مقالهٔ «**انعکاس عشق در آیینهٔ ادیان (مقایسهٔ تطبیقی عشق در عرفان قدیس آگوستین و عطّار نیشابوری)**»، ضمن این‌که به هیچ مبنای نظری برای مقایسهٔ تطبیقی اشاره نشده (در حالی که با توجّه به عنوان خواننده انتظار دارد با محتوایی تطبیقی، مواجه شود) نویسندهٔ مقاله نتوانسته هیچگونه تأثیر و تأثّری را اثبات نماید. مانند برخی دیگر مقالات مورد بررسی(عنوان ۷-۱)، در منابع و مآخذ این مقاله نیز منبعی در خصوص ادبیّات تطبیقی که نویسنده روش پژوهش و تطبیق خود را براساس آن منبع داده باشد وجود ندارد. نویسنده به‌شکلی ذوقی، سعی کرده شباهت دیدگاه‌های آگوستین و عطّار در باب عشق را پیدا کند و برشمارد؛ در حالی که به قول حدیدی «صرفِ وجود مشابهت میان آثار دو نویسنده دلیل بر تأثیر و تأثّر نیست، زیرا مرز مشخصی میان تأثیرپذیری و توارد ذهنی و فکری وجود ندارد بلکه باید ثابت شود که نویسندهٔ تأثیرپذیر آثار نویسندهٔ دیگر را خوانده و از آنها بهره‌مند شده است. پس باید مشخص کرد که مثلاً منطق‌الطّیر عطّار در چه تاریخی

به زبان خارجی مورد نظر در آمده و آیا نویسندهٔ تأثیر پذیر آن را می‌شناخته است یا نه.» (حدیدی، ۱۳۷۹: ۵).

نتیجه‌گیری

منظومه‌های عطّار با توجّه به نوآوری‌های معنایی و ساختاری زمینهٔ مناسبی برای کارهای تطبیقی به شمار رفته است. با این حال بررسی مقالات منتشر شده در این باره نشان داد که از جهات مختلف به این پژوهش‌ها نقدهای جدّی وارد است و در مواردی همچون فهم نظریّه و بهره‌گیری درست از آن، روشمندی و توجّه به آن، دقّت علمی و توجّه به جزئیّات، نوآوری و حلِّ مسأله، پرداختن به زمینه‌ها و دلایل تأثیر و تأثّر و تحلیل دقیق آنها اشکالات و نقایص فراوان دارند. در حوزهٔ ادبیّات تطبیقی که دو مکتب عمدهٔ فرانسوی و امریکایی از هم جدا می‌شوند، توجّه به نظریّه بسیار حائز اهمیت است؛ در حالی که در عمل گاه اساساً مبنایی نظری مطرح نیست و گاه به اینکه به کدام مکتب توجّه شده است در مقالات اشاره‌ای دیده نمی‌شود. با توجّه به عنوان و رویکرد کلّی، نویسندگان باید به مکتب فرانسوی پایبند باشند امّا در اغلب بررسی‌ها به پیوند تاریخی و زمینهٔ شباهت‌های محتوایی، مضمونی یا ساختاری میان دو اثر مورد مطالعه توجّه نکرده‌اند. علاوه بر این، بی‌توجّهی به روشمندی در پژوهش و ساختار علمی؛ همچنین بهره نبردن از منابع موجود در حیطهٔ نظری ادبیّات تطبیقی در مقالات مورد مطالعه کاملا محرز بود. تجزیه و تحلیل اطّلاعات ارائه شده کمتر صورت گرفته است و بیشتر حجم مقالات به برشمردن شباهت‌ها و تا حدّی تفاوت‌ها اختصاص یافته است.

بر این اساس، ضروری به نظر می‌رسد که پژوهشگران این حوزه علاوه بر پایبندی به چارچوب و بنیان نظری ادبیّات تطبیقی و اطلاع دقیق از آن و تعیین مکتب مورد نظر، به

دقّت علمی و نوآوری در پژوهش توجّه کنند.همچنین تسلط کامل و کافی بر محتوا و مضمون متون مورد بررسی ضروری است.

پی نوشت:

ادبیّات تطبیقی حوزه‌ای از مطالعات ادبی است که به شکل خاص در اوایل قرن نوزدهم در کنار سایر رشته‌های تطبیقی شکل گرفته و وارد قلمرو بررسی‌های ادبی شده است (ساجدی، ۱۳۸۷: ۸۸) در این حوزه نظریّه‌های گوناگونی وجود دارد که در مجموع در قالب دو مکتب مطرح شده که از آنها با عنوان مکتب فرانسوی و مکتب آمریکایی یاد می‌شود.

مکتب فرانسوی در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ میلادی پا به عرصه نهاده و نخستین و مهمترین مکتب در ادبیّات تطبیقی جهان محسوب می‌گردد. از دیدگاه مکتب فرانسه، وظیفهٔ ادبیّات تطبیقی، رصد کردن پدیده‌های ادبی و قرار دادن آنها در چهار چوبه‌ای مشخّص از تاریخ ادبیّات می‌باشد و کار آن ارزشیابی و قضاوتی بدور از ذوق و درک جمال و زیبایی هنری باشد، نیست. توجّه به رابطهٔ تاریخی دو اثر مهم‌ترین ویژگی مکتب فرانسوی است. همچنین ضرورت اثرگذاری و اثرپذیری از دیگر اصول این مکتب است. در مکتب فرانسوی، اصولاً، حوزهٔ کار ادبیّات تطبیقی به روابط تأثیر و تأثّر محدود می‌گردد. در مکتب فرانسه تنها زبان است که تعیین می‌کند یک ادبیّات قابلیّت مقایسه با ادبیّات دیگر را دارد؛ از این رو ادبیّات تطبیقی فقط در حوزهٔ دو زبان و دو ادبیّات متفاوت امکان دارد.(همان، ٥٦ –٥٤ و سالمن ، ۱۳۹۳: ۵۳).

محققان مکتب آمریکایی پس از جنگ جهانی دوّم در واکنش به مکتب فرانسوی، آن را بنیان نهادند. در این مکتب، ادبیّات تطبیقی تعریف و دامنهٔ گسترده‌تری پیدا کرده و انواع اشتراکات آثار، جدا از پس زمینهٔ تاریخی مورد توجّه قرار می‌گیرد. طبق تعریف این مکتب، مطالعهٔ ادبیّات، فراتر از محدوده‌های یک کشور خاص است و روش آن نقد مستقیم و بی‌واسطهٔ ادبیّات بدون تکیه بر آثار ادبی خاص و ارتباط تاریخی میان آثار است. این مکتب نه تنها روند ادبیّات تطبیقی را از تاریخ‌گرایی به نظریّه و نقد ادبی تغییر داد، بلکه با تأکید بر تمامیّت ادبیّات، حوزهٔ تحقیق در این شاخه از دانش بشری را که قبلاً محدود به ادبیّات غرب بود، توسعه بخشید و ادبیّات شرق را نیز در بر گرفت.(غُنیمی هلال، ۱۳۷۳: ٢٤و ۲۳، ۲۸ و۲۷ ندا،۱۳۸۳: ۳۰ و۲۹).

منابع و مآخذ:

الف) کتاب‌ها

۱. اسلامی ندوشن، محمّد علی (۱۳۷۰)، جام جهان بین، تهران: جامی.
۲. حدیدی، جواد (۱۳۷۳)، از سعدی تا آراگون، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۳. زرّین‌کوب، عبد الحسین (۱۳٦۲)، با کاروان حلّه(مجموعه نقد ادبی)، تهران: انتشارات جاویدان.
٤. ژون، سیمون (۱۳۹۰)، ادبیّات عمومی و ادبیّات تطبیقی، ترجمهٔ حسن فروغی، تهران: انتشارات سمت.
۵. ساجدی، طهمورث (۱۳۸٦)، از ادبیّات تطبیقی تا نقد ادبی، تهران: امیرکبیر.
٦. سالمن پراور، زیگبرت (۱۳۹۳)، درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی، ترجمهٔ علی رضا انوشیروانی، مصطفی حسینی، تهران: سمت.
۷. شورل، ایو (۱۳۸٦)، ادبیّات تطبیقی، ترجمهٔ طهمورث ساجدی، تهران: امیرکبیر.
۸. غُنیمی هلال، محمّد، (۱۳۷۳)، ادبیّات تطبیقی، ترجمهٔ سیّد مرتضی آیت الله زاده شیرازی، تهران: امیرکبیر.
۹. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹٦)، آیین نگارش و ویرایش مقالهٔ علمی- پژوهشی، چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات سخن.
۱۰. قاضی ، نعمت الله (۱۳٤٦) به سوی سیمرغ، چاپ دوم، تهران: انتشارات پیروز.
۱۱. گویارد، ام. اف (۱۳۷٤)، ادبیّات تطبیقی، ترجمهٔ علی اکبرخان محمّدی، تهران: انتشارات پاژنگ.
۱۲. ندا، طه (۱۳۸۳)، ادبیّات تطبیقی، ترجمهٔ هادی نظری منظم، تهران: نشر نی .

ب) مقالات

۱۳. امین مقدّسی، ابوالحسن (۱۳۸٤)، « *مقارنهٔ مدایح نبوی عطّار و صفی‌الدین حلّی*»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دورهٔ ٥٦، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۵۸۵)، صص ۷۸- ۵۹ .
۱٤. انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹)، « *آسیب‌شناسی ادبیّات تطبیقی در ایران*»، ویژه‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، شمارهٔ ۲، صص ۵۵-۳۲.

۱۵. باقری، نرگس (۱۳۹۳)، « *از منطق‌الطّیر عطّار تا مجموعهٔ شعر کلاغ تد هیوز*»، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان(علمی و پژوهشی)، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، صص ٤٨-٢٥ .

١٦. بختیار، مریم (۱۳۹۰)، «*بررسی دیدگاه ابن عربی و عطّار در مساله فنا و بقا*»، فصلنامهٔ تخصصی ادیان و عرفان، سال هفتم، شمارهٔ ۲۸، صص ۱۷۳- ۱۵۵ .

۱۷. پناهی، مهین(۱۳۹۰)، « *بررسی و مقایسه شیوه آموزش تفکر نزد فریدالدّین عطّار و متیولیپمن*»، تفکّر و کودک، سال دوم، شمارهٔ ۱، صص ٢٤-٣.

۱۸. تقوی، محمّد (۱۳۸۹)، «*از کعبه تا روم (بررسی تطبیقی داستان شیخ صنعان و فاوست گوته)*»، متن‌شناسی ادب فارسی، شمارهٔ ٦، صص ۲۸-۱.

۱۹. حکمت، شاهرخ ، مریم پریزاد (١٣٩٤)، « *نقد تطبیقی منطق‌الطّیر اثر عطّار و داستان‌های کانتربری اثر چوسر*»، مطالعات ادبیّات تطبیقی (علمی و پژوهشی)، شمارهٔ ۳۵، صص ٦٢-٤٥ .

۲۰. دیدی، جواد (۱۳۷۹)، «*شیوه‌های پژوهشی در ادبیّات تطبیقی*»، *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، شمارهٔ ۸، صص ۱۸-٤ .

۲۱. خسروی خراشاد، سمیه، شهریار سعیدی (۱۳۹۱)، «*مقایسهٔ تطبیقی شخصیت‌های منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری با شخصیت‌های نمایشنامهٔ در انتظار گودو، اثر ساموئل بکت*»، مطالعات تطبیقی هنر(علمی-پژوهشی)، سال دوم، شمارهٔ ٤، صص ۱۲۰-۱۰۷ .

۲۲. دارابی، حدیث، یحیی معروف (۱۳۹۳)، « *تأثیر پذیری عز الدین عبد السلام مقدسی از عطّار*»، مجلّهٔ زبان و ادبیّات عربی(علمی – پژوهشی)، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۱۳_۸۹.

۲۳. رادفر، ابوالقاسم، شفق غلامی شعبانی (۱۳۹۱)، « *از سیمرغ قاف تا خداوند گار دژ درون (بررسی تطبیقی ساختار و محتوای منطق‌الطّیر و دژ درون)*»، ادبیّات تطبیقی (علمی و پژوهشی)، شمارهٔ ٦، صص ٥٥-٧٤ .

٢٤. رحیمی پور، سارا، یحیی معروف (١٣٩٤) ، « *تأثیرپذیری احمد سویلم در مجموعهٔ الشوق فی مدائن العشق از عطّار نیشابوری*»، پژوهش‌های ادبیّات تطبیقی دانشگاه تربیت مدرّس، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، صص ٤٥-٢١.

۲۵. روحانی، مسعود، لیلا غلامپور (۱۳۹۲)، «*مقایسهٔ سیمرغ منطق‌الطّیر عطّار با آلیس در آن سوی آینهٔ کارول بر اساس نظریهٔ تقارن آینه‌ای*»، مجلّهٔ مطالعات ادبیّات کودک دانشگاه شیراز(علمی-پژوهشی)، سال چهارم ، شمارهٔ ۲ (پیاپی۸)، صص ۱۰٤-۸۳ .

۲٦. زمانی، مهدی (۱۳۹۱)، «*جایگاه لوح و قلم در جهان‌شناسی عرفانی ابن عربی و عطّار نیشابوری*»، مجلّهٔ پژوهش زبان ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۳۲- ۱۱۳.

۲۷. زندی، معصومه (۱۳۹٤)، « *بررسی تأثیر منطق‌الطّیر عطّار در افسانهٔ قرون*»، عرفانیّات در ادب فارسی ، شمارهٔ ۲٤، صص ۹۲-۷۳.

۲۸. زینی وند، تورج (۱۳۹۱)، «*فقدان روش پژوهش در مطالعات تطبیقی ادبیّات عربی و فارسی*»، ویژه‌نامهٔ فرهنگستان، سال سوم، شمارهٔ ۲(پیاپی ٦)، صص ۱۱٤-۹٤.

۲۹. سرباز، حسن، فؤاد منیجی(۱۳۹٤)، « *بررسی تطبیق اسراء و معراج در مدایح نبوی بوصیری و عطّار نیشابوری*»، دو فصلنامهٔ ادبنامهٔ تطبیقی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۲۱ – ۹ .

۳۰. سیفی، محسن، لطفی منفرد نیاسری، فاطمه (۱۳۹۱)، « *جستاری تطبیقی در مراحل سفر عرفانی عطّار نیشابوری در منطق‌الطّیر و نسیب عریضه در علی طریق إرم*»، کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی، سال دوم، شمارهٔ ۷، صص ۱۱٦-۹۷ .

۳۱. صادقی شهیر، علی، رضا صادقی شهیر (۱۳۹۲)، « *بررسی تطبیقی مراحل سلوک در منطق‌الطّیر عطّار و یوگا سوتره های پاتنجلی*»، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال نهم، شمارهٔ ۳، صص۱۰۰- ۷۵ .

۳۲. طاهری، قدرت الله (۱۳۸۹)، « *شهسوار ایمان در دیدگاه عطّار نیشابوری و سورن کی یرکگور*»، پژوهش‌های ادبی (علمی- پژوهشی)، شمارهٔ ۲۷، صص ۳۷- ۵۸.

۳۳. طغیانی، اسحاق، زهره مشاوری (۱۳۹۱)، «*بررسی تطبیقی مفهوم سلوک در رمان سیذارتا و حکایت شیخ صنعان*»، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، صص ۱۹۱-۱٦۱.

۳٤. علوی‌زاده ، فرزانه (۱۳۹٤)، « *بررسی انتقادی مقالات ادبیّات تطبیقی در ایران در دههٔ هشتاد*»، ادبیّات تطبیقی، ۱/٦، پیاپی ۱۱، صص۳۵-٦ .

۳۵. علی نیا ، امیر ، علی گراوند (۱۳۹۲)، « *اندیشهٔ وحدت وجود از دیدگاه عطّار نیشابوری و اسپینوزا*»، پژوهش‌های علوم انسانی، سال چهارم، شمارهٔ ۲۱، صص۱۱۸-۱۰۳ .

۳۶. فرّخ نیا، رحیم، زهرا حیدری (۱۳۸٦)، « *بررسی تطبیقی درام اجتماعی ویکتور ترنر با منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری*»، زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی اراک، شمارهٔ ۱٦، صص ۵۰-۳۷ .

۳۷. کوپا، فاطمه، بهجت السّادات حجازی، صالحه غضنفری مقدّم (۱۳۸۹)، « *از منطق‌الطّیر عطّار تا جاناتان مرغ دریایی ریچارد باخ*»، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۷۰، صص ۷۰- ٤۹ .

۳۸. کوشکی، زهرا (۱۳۸۹)، « *انعکاس عشق در آیینه ادیان (مقایسهٔ تطبیقی عشق در عرفان قدیس آگوستین و عطّار نیشابوری)*»، اطّلاعات حکمت و معرفت، شمارهٔ ٥٤، صص ٤٨-٤٤.

۳۹. محمّدی، هاشم (۱۳۸۷)، « *از منظومهٔ فنیکس تا منطق‌الطّیر عطّار و استرالیا*، ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی»، شمارهٔ ۱۲،صص ۹۸- ۸۱ .

٤۰. محمّدی بدر ، نرگس ، صالحه غضنفری مقدّم(۱۳۹۱)، « *اسطورهٔ سیمرغ عطّار در آینهٔ مرغ بزرگ باخ*»، فصلنامهٔ ادبیّات عرفانی و اسطوره شناختی، ش ۲۷، س ۸، تابستان ۹۱، صص ۲۰-۱.

٤۱. مدنی سربارانی ، فاطمه (۱۳۸۸)، «*در جستجوی حقیقت و رستگاری: ردپای عرفان‌گرایی شرقی در نمایشنامهٔ براند اثر ایبسن با نگاهی بر منطق‌الطّیر عطّار*»، نمایش، شمارهٔ ۱۱٦ و ۱۱۵، صص ۵۵-۵۲.

٤۲. مرندی، سیّد محمّد، ناهید احمدیان (۱۳۸۵)، «*کمدی الهی و منطق‌الطّیر: نگاهی به تفاوت‌ها و شباهت‌ها*»، پژوهش ادبیّات معاصر جهان (علمی و پژوهشی)، شمارهٔ ۳۳، صص ۱٦٦-۱٤۷ .

٤۳. مشتاق، زینب (۱۳۸۷)، «*بررسی و مطالعه تطبیقی منطق‌الطّیر عطّار و افسانهٔ قرون هوگو*»، پژوهش‌های ادبی(علمی - پژوهشی)، شمارهٔ ۱۹ ، صص ۱۵۳-۱۳۹ .

٤٤. مشاوری، زهره، محمّد رضا نصر اصفهانی، سیّد مرتضی هاشمی (۱۳۹۱)، «*مقایسهٔ تحلیلی رمان سیذارتا با حکایت شیخ صنعان*»، ادبیّات تطبیقی، شمارهٔ ٦، صص ۲٦۳-۲٤۱ .

٤۵. ممتحن، مهدی، محبوبه مسلمی زاده (۱۳۹٤)، « *بررسی تطبیقی پارسا زن عطّار و هزار و یک شب بوکاچیو*»، مطالعات ادبیّات تطبیقی، شمارهٔ ۳٦، صص ۹۸-۸۱.

٤٦. ممتحن، مهدی، مسلم رجبی (۱۳۹۲)، «*نوستالژی فلسفی در شعر ابوالعلا معرّی و عطّار نیشابوری*»، مطالعات ادبیّات تطبیقی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۷۸-۱٦۱ .

٤۷. میرزایی، فرامرز ، مهدی شریفیان، علی پروانه (۱۳۹۰)، « *بازتاب منطق‌الطّیر عطّار در قصیده یادداشت‌های بشر حافی صوفی صلاح عبدالصبور*»، جستارهای زبانی (علمی و پژوهشی)، شمارهٔ ٦ ، صص۱٤۸-۱۲۷.

٤٨. نصر اصفهانی ، محمّدرضا ، محبوبه همّتیان (۱۳۹۰)، «*مقایسه تحلیلی طرح و محتوای نمایشنامهٔ پرنده آبی از موریس مترلینگ با منظومهٔ عرفانی منطق‌الطّیر» عطّار*»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا) (علمی –پژوهشی) سال پنجم، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۹)، صص ۱٤۲–۱۲۵.

٤۹. واردی، زرّین(۱۳۸٤)، « *بازگشت؛ نیم نگاهی به سفرهای ادیسه و مرغان منطق‌الطّیر*»، مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ بیست و دوم، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۸–۲۱۸.

۵۰. یوسفی بهزادی، مجید (۱۳۸۷)، «*شیخ عطّار و ویکتور هوگو (بررسی تطبیقی نماد شخصیت عرفانی در فضیل عیاض و ژان والژان)*»، مطالعات ادبیّات تطبیقی، شمارهٔ ۵، صص ۱۸۹ – ۱۷۱.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۱۳۰-۹۹

خاستگاه کرامات اولیا در هستی‌شناسی عرفانی*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّد رودگر[۱]
استادیار گروه عرفان اسلامی پژوهشکدهٔ امام خمینی (ره) و انقلاب اسلامی

چکیده

یکی از موضوع‌های اصلی در تمام تذکره‌ها و مناقب‌نامه‌های صوفیه، کرامات است. کرامات، پدیده‌هایی ذاتاً ناشناخته یا کمتر شناخته شده‌اند که از علل خفیهٔ غیبی و فراطبیعی برخوردارند که بشر هر اندازه در علوم و فنون پیشرفت کند، نمی‌تواند به کشف تامّهٔ آن علل نایل گردد. هرچند این پدیده‌های ناشناخته تنها در تصوّف مطرح نیستنده امّا از مهم‌ترین دستاویزهای قشری‌گرایان برای انکار صوفیان بوده‌اند. غفلت از بازشناسی مبانی عرفانی کرامات، بسیاری را به سمت انکار این واقعیّات سوق داده است. این حقیقت گرچه باعث ناشناخته ماندن و غیرقابل تعریف بودنِ کرامات است، امّا می‌توان با تکیه بر مبانی نظری عارفان، با واقعیّت عرفانی کرامات آشنا شد. عرفا عامّهٔ مخاطبان خود را به پذیرش متعبّدانهٔ کرامات فرامی‌خوانده‌اند امّا مبانی خود را نیز در اثبات کرامات بیان داشته‌اند. موطن و خاستگاه اصلی کرامات در منظومهٔ فکری عرفا، بحث گسترده‌ای است ولی می‌توان به طور خلاصه، دو جایگاه اصلی برای آن ترسیم نمود: در عوالم و در اسماء. در این پژوهش به طور مشخص تلاش شده است این دو خاستگاه هستی‌شنانهٔ کرامات، معرفی، بررسی و تحلیل شود.

کلیدواژه‌ها: عرفان اسلامی، هستی‌شناسی، کرامات اولیا، ابن عربی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: roodgar@gmail.com

مقدّمه

شگفت‌انگیزترین پدیده‌ای که از میراث گران‌سنگ بزرگان دین، عارفان و صوفیان به ما رسیده، کرامات اولیاست. باورهای پیچیده‌ای چون وحدت وجود در عرفان نظری، آداب خانقاهی و سلوک خاص صوفیان در عرفان عملی، هر یک می‌تواند اعجاب‌برانگیز باشد امّا نه به اندازهٔ کرامات و خوارق عادات که حجم گسترده‌ای از آثار صوفیان را به خود اختصاص داده است. کرامات، نقطه مرکزی پژوهش در سیرهٔ کهنِ تذکره‌نگاری در تصوّف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۵). اینکه کرامت چیست و چه اندازه قدرت، اختیار و محدودیت‌هایی برای اولیا به همراه دارد، از نخستین ادوار ظهور تصوّف مورد توجّه بوده است. کتابی را نمی‌توان یافت که در اصول تصوّف تألیف شده باشد و فصلی دربارهٔ کرامت در آن نباشد.

«کرامت» از ریشهٔ «کَرَم» در لغت به معنی شرافتی در شیء یا شرافت در خُلقی از اخلاق است (ابن‌فارس، ۱۴۱۱ق: ذیل مادّه «کرم»). نگارنده در پژوهشی دیگر پس از بازشناسی کلّیّت مفهوم کرامت و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با دیگر خوارق عادات و مفاهیم مشابه، به این تعریف از کرامات اولیا دست یافته است: «کرامت موهبتی خارق عادت است که از مجرای ولایت و به عنوان شعبه‌ای از معجزاتِ پیامبرِ وقت، به برخی از بندگان برگزیده تفویض می‌گردد و از طریق اتّصال به عوالم مثال، خیال و عوالم برتر، ایشان را قادر به تصرّفات در خلق(آفرینش) یا علم الهی می‌سازد» (رودگر، ۱۳۹۷: ۷۰). این تصرّف ولایی چه در خلق و آفرینش و چه در علم الهی، به دو گروه حسّی و معنوی یا ظاهری و باطنی تقسیم می‌شود: «فَالعامّةُ ما تَعرِف الکرامَةَ الّا الحسّیةَ... امّا الکرامةُ المعنویّةَ فلایَعرِفُها إلّا الخَواصّ مَن عِباداللّه و العامّةُ لاتعرِفُ ذلکَ» (ابن‌عربی، ۱۴۱۸ق: ۳۶۹/۲). شیخ اکبر جمیع کراماتی را که دیگران می‌توانند با ادراکات حسّی خود درک نمایند، کرامات حسّی خوانده است (ر.ک: رودگر، ۱۳۹٦: ۳۱۵-۳۱۷).

توضیحاتی از این قبیل دربارهٔ کرامات، واقعیّت کرامات را آن‌چنان که باید و شاید نمایان نمی‌سازد. تعریف عرفا و از جمله تعریف فوق از کرامات، یک تعریف توصیفی و شرح‌الاسمی است. تعریف منطقیِ قابل قبولی از کرامات وجود ندارد. طبقه‌بندی‌هایی هم که امثال ابن‌عربی از این پدیده ارائه داده‌اند، گره‌گشای معمّای کرامات نیست.

واقع‌نمایانه‌ترین روش برای پذیرش کرامات، آشنایی با مبانی نظری عارفان دربارهٔ این پدیده است. باید اندیشید که آنان خود چه جایگاهی برای کرامات در جهان‌بینیِ عرفانیِ خود قائل بوده‌اند؟ کرامات اولیا از چه خاستگاهی در هستی‌شناسی عرفانی برخوردارند؟ مدّعای نگارنده آن است که پدیدهٔ کرامت از یک منطق خاص تبعیّت می‌کند که تحلیل نظری آن در هستی‌شناسی، راهکاری معقول و قابل دسترس خواهد بود. تنها از این طریق است که می‌توان کرامات را به عنوان یک واقعیّت عرفانی به رسمیّت شناخت.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع کرامات اولیا به قدری جذابیّت دارد که در معرّفی پیشینهٔ بحث، دست هیچ پژوهشگری خالی نمی‌ماند. با این حال، پژوهشی یافت نشد که بخصوص به خاستگاه هستی‌شناسانهٔ کرامات بپردازد. برای نمونه:

ایرج شهبازی در کتاب «*سبع هشتم*» (۱۳۷۸) قصّه‌های کرامت را طبقه‌بندی کرده‌است.

محمّد استعلامی در کتاب «*حدیث کرامت*» (۱۳۸۸) به برخی از کرامت‌سازی‌ها پرداخته و کوشیده است حکایات کرامات را رمزی و سمبولیک (Symbolic) اعلام کند.

هیچ‌یک از دو کتاب فوق، به «خاستگاه کرامات در هستی‌شناسی عرفانی» و موضوعات شبیه به این نزدیک نشده‌اند. امّا بیش از کتاب، تعداد قابل توجّهی مقاله در

این باب موجود است. برخی از آنها تنها به طبقات کرامات اختصاص‌یافته‌است؛ از جمله:

امیرحسین همّتی در مقالهٔ «بررسی طبقات اولیا در عرفان و تصوّف اسلامی» (۱۳۹٤) به بررسی منشأ طبقات اولیا، سیر تاریخی و چگونگی شکل‌گیری و تکامل آن پرداخته است..

زهرا انصاری در مقالهٔ «طبقه‌بندی موضوعی حکایات کرامات در نثر فارسی» (۱۳۹۱) حکایات حاوی کرامات عرفا را در ۲۱ دستهٔ کلّی و ۱۵ شاخهٔ فرعی طبقه‌بندی کرده‌است و به این نتیجه دست‌یافته‌است که بالاترین بسامد در این حکایات به «اطّلاع بر غیب» و کمترین بسامد به «بر هوا رفتن جنازه» اختصاص‌دارد..

قیصر امین‌پور در مقالهٔ «طرحی برای طبقه‌بندی قصّه‌های مربوط به اخبار از غیب» (۱۳۸۵) طرح کاملی برای قصّه‌های کرامت ارائه‌کرده‌است.

برخی دیگر از مقالات نیز حاوی کلّیّاتی دربارهٔ کرامت و مفاهیم وابسته به آن هستند؛ از جمله:

منصور ثروت در مقالهٔ «کشف و کرامات و خوارق عادات» (۱۳۸۹) به معرّفی کشف و کرامات، انواع آن، علل پدیداری کشف و کرامات و سود و زیان این مسأله پرداخته‌است.

بعضی هم به موضوع‌های حاشیه‌ای حول محور کرامات پرداخته‌اند؛ از جمله:

قهرمان شیری در مقالهٔ «تأثیر آیات و روایات بر شکل‌گیری کرامات» (۱۳۸۹) به خاستگاه کرامات در قرآن و سنّت پرداخته است.

حسین قربان‌پور آرانی در مقالهٔ «از کرامات تا خرافات (با تأکید بر اسرارالتوحید و مقامات ژنده پیل)»، (۱۳۹۳) صدق و کذب کرامات را بررسی کرده است.

امیرحسین مدنی در مقالهٔ «شیخ احمد جام و افسانه کرامات» (۱۳۸۹) کرامت‌سازی‌های مریدان برای یکی از مشایخ را بررسی کرده است.

رضا برنجکار در مقالهٔ «بررسی معقولیّت دلالت کرامت» (۱۳۹۲) به نحوهٔ دلالت کرامات در تطبیق میان اسلام و مسیحیت پرداخته است.

یحیی بوذری‌نژاد در مقالهٔ «تبیین فلسفی معجزه و کرامت در دیدگاه سهروردی» (۱۳۹۰) کیفیت معجزه و کرامت و تفاوت آن با سحر را از دیدگاه سهروردی تبیین کرده‌است. این پژوهش نیز موضوعی جزئی‌تر و حاشیه‌ای‌تر در مقایسه با موضوع نوشتار حاضر دارد.

بهرام پروین گنابادی در مقالهٔ «کرامت از نظر ابن‌سینا و ابن‌عربی» (۱۳۸۸) به کلّیّتِ کرامات بدون لحاظ‌کردن حیثیّت خاصّی چون جهان‌شناسی عرفانی توجّه کرده‌است. این مقاله همانند مقالهٔ پیشین، محدود به آرای شخصیّت یا شخصیّت‌های خاصّی شده است.

همچنین است دیگر مقالات که ناظر به موضوعاتی فرعی حول محور کرامات نگاشته شده‌اند از جمله:

سیّدجلال موسوی در مقالهٔ «بررسی کرامت و کارکردهای آن در متون متقدّم صوفیه» (۱۳۹٤) کارکردهای کرامات را در متون، مورد بحث و بررسی قرارداده‌است.

علاوه بر منابع فوق، بخش‌هایی از کتب متأخّران نیز به عناوینی حول محور کرامات اختصاص یافته است از جمله: علّامه طباطبایی در *مجموعه رسائل* (۱۳۸۷) و امام خمینی در *مصباح الهدایة إلی الخلافة و الولایة* (۱۳۹۲) و *شرح دعاء السحر* (۱۳۹۲). امّا مباحث هیچ‌یک از این آثار نیز بر جایگاه کرامات در هستی‌شناسی متمرکز نبوده است.

خاستگاه کرامات در عوالم

پنج عالم (حضرات خمس) مشهور در عرفان اسلامی عبارتند از: لاهوت، جبروت، ملکوت، مُلک و ناسوت (قیصری، ۱۳۸٦: ۹۰). عارفان مسلمان موطن بسیاری از کرامات را در عالم ملکوت یا همان عالم مثال و خیال جسته‌اند. نفس ارتباط با عوالم غیبی، یک خرق عادت است که منشأ بسیاری از کرامات به شمار می‌آید.

عالم مثال، عنوان نظریّه‌ای برخاسته از عرفان ایرانی- اسلامی است. همواره در تقریر عوالم از لاهوت به ناسوت، این پرسش وجود داشته است که چگونه از مجرّدات محض، ناگهان موجودات مادّیِ این جهان پدید آمده‌اند؟ چگونه می‌توان بین دو عالم لاهوت و ناسوت که سنخیّتی با هم ندارند، رابطه برقرار کرد و از یکی به دیگری منتقل شد؟ حکمای اشراقی، پیروان مکتب ابن‌عربی و آنگاه ملّاصدرا راه حل این مشکل را در نظریهٔ عالم مثال جسته‌اند. عالم مثال، حلقهٔ اتّصال عالم اله(لاهوت) و عقل به طبیعت(ناسوت) است.

بین عالم عقول مجرّده و عالم مادّه، عوالمی واسطه‌گر وجود دارند. که از آن به اسامی گوناگون یاد کرده‌اند: عالم مثال (۱)، ملکوت، اشباح و صور معلّقه، ارض حقیقت، عالم شهادت مضاف، برزخ(واسط و میانجی)، جهان پس از مرگ(چه مرگ طبیعی و چه اختیاری)، خیال منفصل، عالم اظلّه(جهان سایه‌ها)، اقلیم ثامن، شرق اوسط و... (۲)

از منظر عارفان، موطن اصلی کرامات حسّی یا معنوی در هستی‌شناسی عرفانی، کشف در عوالم مثال، ملکوت، جبروت و فراتر از آن است. جمیع کرامات از طریق کشف صوری یا معنوی، به عالم مثال مرتبط بوده، از این جهت، عموماً به دو گونهٔ حسّی و معنوی اند. اینجاست که بحث از عوالم، بخصوص عالم واسطه‌گر و مثالی در واقع‌نمایی کرامات، اهمّیّت می‌یابد. نظریّه عالم مثال یک نظریهٔ هستی‌شناختی است که عمدتاً در فلسفه، کلام و بویژه، عرفان کارآیی دارد. امروزه کارآیی‌های جدیدی برای این عوالم در فلسفهٔ دین، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفهٔ ذهن، هنر و ادبیات نیز تعریف شده که بسیار حایز اهمّیّت است.

جامی در تعریف عالم مثال می‌نویسد: «مرتبةٌ بینَ عالَم الأرواحِ و عالَم الأجسامِ» (جامی، ۱۳۷۰: ۱۵۵). عالم مثال جامع صفات مشترک دو عالم مادّه و معنا و به دور از صفات مفترق این دو عالم است؛ چنانکه جامی می‌نویسد: «کُلّ ما هُوَ برزخٌ بینَالشّیئَینِ لابُدّ أن یکونَ غیرَهُما، بَل لَهُ جهتانِ یَشبَهُ بِکُلِّ مِنهُما ما یُناسِبُ عالَمَه» (همان: ۵۵).

حکما برای موجودات مثالی، پیکره‌ای لطیف، غیر از مواد موجود در عالم مادّه قائل شده‌اند. پس، می‌توان عالم مثال را «عالم صورت» خواند، زیرا صوَری از جمیع عوالم مادّه و معنا در خود دارد. از آنجا که این عالم دارای ذات متحرّکی است، از آن به عنوان «عالم صور، اشباح یا مثل معلّقه» یاد شده است (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۳۱/۲-۲۳۰)؛ یعنی عالمی که در آن، صورت با هیولا به معنای فلسفهٔ مشّائی ترکیب نشده و «معلّق» است.

این عالم از منظر فلسفه مشّائی فاقد مادّه و هیولا و از سوی دیگر، از منظر فلسفه اشراقی و عرفان اسلامی، دارای مادّه یا جسمی لطیف است. حکما برای این عالم، زمان، مکان و حرکتی ویژهٔ همین عالم نیز قائل شده‌اند. اجسام، الوان و اشکال این عالم واقعی است، ولی فراتر از جسم مادی قرار دارد. شاه‌نعمت‌الله ولی در مورد کارکرد این عالم می‌نویسد: «از اثر برزخ است که معقول، محسوس شود و محسوس، معقول» (نعمت‌الله ولی، ۱۳۵۳: ۵/۱).

امّا این عالم نزد عرفا بیش از همه مورد توجّه و بررسی قرار گرفته است، تا آنجا که آنان برخلاف فلاسفه، قائل به دو نوع عالم مثالی در قوس صعود و نزول شده‌اند (ر.ک: ملّاصدرا، ۱۴۲۳ق: ۳۰۲/۱). این دو سیر، معمولاً به‌شکل یک دایره رسم می‌شود که در مبدأ وجود، قوس نزول و در معاد وجود، قوس صعود را پشت سر می‌گذارد (جامی، همان: ۵۷-۵۶؛ همایی، ۱۳۶۶: ۱۲۱/۱-۱۲۳). از آنجا که این عالم، میان عالم معنی و عالم مادّه حایل است، در لسان شرع و علم کلام به «عالم برزخ» معروف شده است (۳)؛ چنانکه در معنای لغوی این واژه نوشته‌اند: «هوَ الحائلُ بَینَ الشّیئینِ» (اینس، ۱۳۶۷: ۴۹/۱).

«خیال» در لسان عرفا هم به معنای صور خیال به کار رفته و هم قوّهٔ خیال. قوّه خیال(مثال متّصل) یکی از حواس باطنی انسان است که مُدرِک صور جزئیّه است، در برابر عقل که مُدرِک کلّیّات است (٤). در فلسفه، حس و خیال به همراه وهم، برخلاف عقل، با جزئیّات سر و کار دارند. ادراک عقلی و درک کلّی اشیا اگر با اضافه و نسبت

به یک امر محسوس و جزئی لحاظ شود، «ادراک وهمی» نامیده می‌شود، مثل ادراک کلی محبت – در صورتی که به شخص خاصی نسبت داده شود.

و امّا «عالم خیال» چیست؟

اگر «عالم مثال منفصل» عالم سیر ظهوری معنا به مادّه و سیر بطونی مادّه به معنا باشد (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۲۲۸-۲۶۸)، عالم خیال (مثال متّصل) عالم تجلّی این ظهور و بطون است در قلب انسان. انسان با بهره‌گیری از یک قوّهٔ نیرومند درونی، یعنی قوّهٔ خیال، به عالم مثال منفصل، متّصل می‌شود. پس می‌توان عالم خیال را نیز به حسب اتّصال به ماورا (عالم مثال منفصل در قوس صعود و نزول) و یا انفصال از آن، تقسیم‌بندی نمود.

ثمرهٔ این تقسیم آن است که معارف حاصل از هر یک متفاوت خواهد بود؛ می‌تواند واقعی، ناب و همانند کشف و شهود عرفا قابل تأویل به واقعیّت محض باشد و یا اینکه کاملاً غیرواقعی، ناخالص، انحرافی و یا حتّی پوچ و بی‌اساس باشد و انسان را به اشتباه بیندازد. معرفت حاصل از یکی، از نوع علم حضوری ناب و بی‌واسطه است و از دیگری، کاملاً به عکس، اصولاً معرفت به شمار نمی‌آید. به عبارتی دیگر، یکی به معرفت شهودی متّصل است و دیگری نه.

چنانکه پیداست، عالم خیال ویژگی‌های عالم مثال را دارد، عالم ذات متحرّک و صور معلّقه است. پس، می‌توان این عالم را بخشی از عالم مثال عنوان نمود که در ارتباط با انسان پدید می‌آید. صور خیال، برآمده از صور مثال است. انسان هر لحظه شاهد صور مثال در همین عالم مادّه است: صور منعکس در آیینه، آب، چشم، خواب و هر صورت دیگر (قطب‌الدّین شیرازی، ۱۳۸۰: ۴۰۹؛ ابن‌عربی، ۱۴۱۸ق: ۶۲/۳). امّا متقن‌ترین شاهد بر وجود عالم مثال، چه در مرتبهٔ ذهن و چه در مرتبه عین، وجود رؤیا و رؤیت است که بدون میانجی‌گری خیال، غیرممکن خواهد بود؛ چراکه خیال قوّه‌ای است واسط برای ادراک عوالم واسط.

اگر بتوان برای شخصیّت‌هایی که بیشترین توجّه را به مقوله عالم مثال و خیال داشته‌اند ترتیبی قائل شد، نفر نخست بی‌گمان، شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی است و فلسفهٔ عرفانی او، آنگاه ابن‌عربی و عرفان فلسفی او و بعد ملّاصدرا و حکمت متعالیه.

سهروردی

در قرن ششم، شیخ اشراق زمزمه‌های وجود عالم مثال و خیال را در سخنان بوعلی و فارابی پی گرفت، تا آنجا که آن را یکی از مهم‌ترین مباحث فلسفهٔ خویش ساخت. سهروردی نخستین کسی است که این عالم را به فلسفهٔ اسلامی وارد کرد. چیزی که بیش از همه او را وادار به این کار می‌کرد، مشاهدات خودش و کسانی بود که موجودات مثالی را بارها رؤیت کرده بودند (سهروردی، ۱۳۸۰: ۲۳۱/۲ و ۲۳۲). امروزه نیز به گزارش‌هایی از این دست، از افرادی خاص برمی‌خوریم که به قول هانری کربن، نمی‌توان همهٔ آنها را شیزوفرنیک پنداشت (کربن، ۱۳۷۲: ۶۰ و ۶۲).

شیخ اشراق در هستی‌شناسی عرفانی خود، علاوه بر عوالم عقول و نفوس و اجسام که مشّائیان نیز به آنها قائل بودند، به عالم دیگری نیز اعتقاد دارد که آن را عالم «اشباح» یا «صور معلّقه» نامیده است. هرچند مشّائیان نیز پیشتر از صور خیالی و قوّه خیال صحبت کرده بودند، ولی شیخ از یک «عالم» به نام «عالم مثال» سخن گفته است (ابراهیمی دینانی، ۱۳۶۶: ۳۶۳). او چهار عالم را برمی‌شمرد: عالم انوار قاهره (عقول)، عالم انوار مدبّره (نفوس)، عالم برازخ (اجسام) و عالم صور معلّقه یا عالم خیال (سهروردی، همان: ۲۳۲).

اگر عالم «انوار مدبّره» را به واسطهٔ تجرّدش از مادّه، به عالم «انوار قاهره» ملحق کنیم، در واقع شیخ سه قوّهٔ ادراکی برای انسان(عالم صغیر) قائل شده است: حسّ، خیال و عقل – متناظر با سه‌گانهٔ ملک، ملکوت و جبروت در عالم هستی(عالم کبیر). آنگاه شیخ شهید با تکیه بر مکاشفات خود، می‌کوشد که وجود عالم مثال را با بهره گرفتن از

براهین عقلی چون «قاعدهٔ امکان اشرف» ثابت کند (ر.ک: ابراهیمی دینانی، همان: ۴۳۲-۴۱۹). وی در این باره می‌نویسد: از قواعد اشراقی یکی این است که هرگاه ممکن اخسّ به‌وجود آمد، لازم است ممکن اشرف موجود بوده باشد (سهروردی، همان: ۱۵۴/۲).

روح یکسره به جسم نمی‌پیوندد، بلکه برای این کار، بناچار، یک مرحلهٔ میانجی را نیز پشت سر می‌گذارد که هم روحانی است و هم جسمانی؛ چنانکه از فکرِ خانه تا بنای آن، انسان از «نقشه» به عنوان یک مرحلهٔ میانجی‌گر بهره می‌برد، گذر از عالم محسوس به عالم معقول نیز باید با واسطه‌ای صورت گیرد. باید عالمی میان این دو عالم باشد که هم از خواص محسوسات بهره‌ای برده باشد و هم از خواص معقولات.

او این عالم میانی را «مثال» یا «خیال» می‌نامد که در مراتب معرفتی، منطبق بر ادراک خیالی، مابین ادراک حسّی و ادراک عقلی است. سهروردی از این عالم در کنار اقالیم هفتگانه معروف قدما، با نام «اقلیم هشتم» یاد می‌کند (همان: ۲۵۴). وی در مقام اثبات اقلیم هشتم، همچنین به نیروی سالکان اشاره می‌کند و می‌گوید: «ارواح سالکان در مراحل رهایی از قید و بند بدن مادی جایگاهی دارند که می‌توانند به هر گونه که بخواهند، مثل و صور قائم به ذات بیافرینند. این مقام را مقام کُن (باش) می‌نامند» (همان: ۲۴۲). در مقام «کُن» سالکان به هر صورتی که فرمان دهند، آن صورت‌ها به وجود خواهند آمد. هر که به این مقام رسید، بیقین می‌داند که جز عالم مادی، عالم دیگری نیز وجود دارد که مقام مثل معلّقه (عالم مثال) است.

شیخ شهید چنان سعهٔ وجودی عظیمی برای عالم مثال قائل است که می‌نویسد: «جنّ و شیطان از همین نفوس و مثل معلّقه (عالم خیال) پدید می‌آیند. خوشبختی وهمی نیز در همین عالم است. این مُثل گاهی از بین می‌روند و گاهی از نو پدید می‌آیند؛ چنانکه تصویر آیینه‌ها و صورت‌های خیالی چنین‌اند» (همان: ۲۳۴). به نظر شیخ، صور معلّق عالم مثال بر دو قسم است: نورانی (نزدیک به مراتب عالی و مجرّد

عالم والا) و ظلمانی (نزدیک به مراتب سافل و مادی این جهان) (همان: ۲۳۳-۲۳۲). پس او عالم مثال را ذومراتب و تشکیکی می‌داند.

سهروردی اولین کسی است که در کتاب *حکمة الاشراق*، به تفصیل از عالم خیال بحث کرده است. او صور خیالی را صوری قائم به ذات می‌داند و آنها را از نوع صور دارای مکان و محل نمی‌شمارد، بلکه در جهان خارج از نفس، موجود به شمار می‌آورد. به اعتقاد او، صور خیالی نه در عالم ذهن‌اند و نه در عالم عین، بلکه در عالم مثال یا خیال منفصل جای دارند (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۰: ۴۵۰). قوّه خیال، قوّه دریافت‌کننده صور عالم مثال است و کارکردی دوگانه دارد: اگر از جنبه الهی نفس مدد گیرد، انسان را به عالم مثال و مشاهده صور مثالی رهنمون می‌شود و اگر گرفتار مادّیّات شود، چیزی جز توهّمات و خواب‌های پریشان در پی نخواهد داشت.

خیال انسان (قوّهٔ خیال) با خیال منفصل (عالم مثال) در تعامل است؛ گاهی از او تأثیر می‌پذیرد و گاهی با ایجاد صور معلّقه بر آن تأثیر می‌گذارد. البتّه، به نظر سهروردی، تأثیر خیال متّصل بر منفصل در حد ابداع و خلاقیت در عالم مثال، کار هر کسی نیست، بلکه تنها از کاملان برمی‌آید (همان: ۴۸۷).

شیخ در *حکمة الاشراق*، تحت تأثیر مبانی خاص خود در فلسفهٔ اشراق، تمام قوای باطنی را در «حسّ مشترک» به وحدت رسانده است که آن نیز «به نور مدبر که قوّهٔ واحد است بازمی‌گردد» (سهروردی، همان: ۲۱۳/۲). طبق این بیان، صور خیال مربوط به عالم مثال یا خیال متّصل است. در این صورت، تبیین وقوع معجزات و کرامات، شکل دیگری به خود می‌گیرد: نفس مستعد و پاک به واسطهٔ دستیابی به صور خیال در عالم مثال «انوار عالم اعلی و عالی‌ترین مشاهدات را درک می‌کند» و رفته‌رفته به مقامی می‌رسد که هر صورت خیالی را که اراده کند، می‌تواند در همین جهان بیافریند: «و برای اخوان تجرید، مقام خاصی است که قادرند بر ایجاد مثل به هر صورتی که اراده نمایند و آن را *مقام کُن* می‌نامند» (همان: ۲٤۲).

چنانکه ملاحظه می‌شود، واقع‌نمایی معجزات و کرامات از منظر سهروردی، وابسته است به عالم مثال و خیال.با آن‌که در فلسفه مشّاء و اشراق، معجزات و کرامات با تأکید ویژه بر بحث «نفس» تبیین و تحلیل شده که مبحثی انسان‌شناسانه است؛ امّا شیخ اشراق در این موضوع، نگاهی ویژه به عالم مثال نیز داشته است که مبحثی هستی‌شناسانه است.

ابن‌عربی

پس از شیخ اشراق، بسیاری از مشّائیان به نقد نظریهٔ او در باب امکان تحقّق صورت منهای مادّه پرداختند – غافل از این‌که با مبنای مشّائی، نمی‌توان به مصاف کسی رفت که اساساً، منکر هیولاست. عوالم واسط، عوالم تضاد و تناقض میان مادّه و تجرّد است. شیخ اکبر می‌نویسد: «در هستی چیزی پیچیده‌تر از مشتبه شدن خیال به حس نیست» (ابن‌عربی، ۱۴۱۸ق: ۵۰۷/۳).

تفاوت دیدگاه شیخ اکبر با مشّاء و دیگران در این نکته نهفته است که، به نظر او، عالم خیال مقیّد حافظهٔ تصویری صور مثالی نیست که از طریق حس به آن دست می‌یابد و در خود ذخیره می‌کند، بلکه آیینه‌ای در عقل انسانی است که صور عالم مثال مطلق در آن منعکس می‌شود. انسان به وسیلهٔ این آینه، به عالم مثال مرتبط می‌شود (عفیفی، ۱۳۸۰: ۸۹). بدین وسیله، ابن‌عربی تفسیر خاصّی از نحوهٔ ارتباط انسان با عوالم غیب مطرح می‌کند که این رخداد خود منشأ کرامات است.

ابن‌عربی وجه تسمیه عالم مثال را در دو چیز می‌داند: اول اینکه این عالم مشتمل بر صور تمام موجودات عالم مادّه است؛ دوم اینکه این عالم مثل اولین مثال‌های صوری و حقایق واقع در حضرت ختمی مرتبت(ص) است. این‌که به آن «خیال منفصل» هم گفته‌اند، به جهت مشابهت با خیال متّصل است (همان)

وی در »فصّ یوسفی» به بحث خیال می‌پردازد و معتقد است که حکمت، نوری از خزانهٔ غیب و از انوار عالم مثال به شمار می‌آید؛ پس، واقعیّت محض است. او نیز

همانند سهروردی، گسترهٔ بسیار وسیعی برای این عالم در نظر گرفته، آن را عظیم‌ترین عالم، نمایانگر عظمت خداوند و بزرگ‌ترین آفریده وی دانسته است. شیخ اکبر در ابتدای فصّ نهم که به رؤیای حضرت یوسف می‌پردازد، رؤیا را از عالم خیال و اولین نشانهٔ نزول وحی به اهل عنایت می‌داند: «*هذه الحکمة النوریّة إنبساطُ نورها علی حضرة الخیال و هو أوّلُ مبادی الوَحی الإلَهی فی أهل العنایة*» (ابن‌عربی، ۱۹۸۰م: ۹۹).

وی در ادامه، وحی به انبیا را از عالم خیال می‌داند و می‌افزاید: «*فما أُدرِکَ إلّا فی حضرةُ الخیال... و کذلکَ إذا تمثّلَ له المَلَکُ رجلاً فذلک من حضرة الخیال*» (همان: ۱۰۰). گویا او عالم وحی را، جزئی از عالم خیال می‌داند. انبیا و اولیا با بهره‌گیری از خیال مجرّد خویش، با صورت نازلهٔ فرشتگان در عالم مثال ملاقات داشته‌اند. همچنین، در فُصّ موسوی، شیخ قدرت فرابشریِ حضرت موسی(ع) را در برابر ساحران، پدید آمده از عالم خیال می‌داند (همان: ۲۱۰).

خیال رؤیایی است که پس از بیدار شدن از خواب به حقیقت می‌پیوندد و جایگاه محسوس ساختن معقولات و معقول ساختن محسوسات است. ابن‌عربی در تفسیر آیهٔ «هذا تأویل رؤیای من قبل قد جعلها ربّی حقّاً»، حقّ را به معنای حس گرفته است. یعنی آنچه معقول بوده، اکنون محسوس شده است (همان: ۱۰۱). تنها ابزار توجیه‌گر معجزات و کرامات بزرگان نیز، وجود عالم مثال و خیال است. گاهی در جهان محسوس شاهد رخدادهایی غیبی هستیم که به هیچ وجه قابل توجیه نیست، مگر به واسطهٔ پذیرش عالم مثال و خیال. همچنین، آگاهی از برخی امور غیبی میسر نیست، مگر به واسطهٔ اتّصال به این عالم.

به نظر شیخ اکبر، عقل تنزیه می‌کند و خیال تشبیه. در «فصّ الیاسی»، در وصف حضرت الیاس، آمده است که او خدا را منزّه می‌دانست. کسی که به علوم نظری بسنده کند، معرفتش به خدا تنزیهی خواهد بود. امّا وقتی معارف حق از راه تجلّی به قلب وارد شود، انسان از معارف تشبیهی برخوردار خواهد شد و سریان حقّ در صور طبیعی و

عنصری را خواهد دید. هر صورتی را عین حقّ خواهد دید. پس معرفت کامل، معرفت تشبیهی بوده، خیال برتر از عقل است (همان: ۱۸۱).

ابن‌عربی نیز عالم مثال را بر دو قسم می‌داند: مطلق و مقیّد (جامی، ۱۳۷۰: ۵۶)؛ شبیه سهروردی که صور معلّقه را نورانی و ظلمانی می‌داند. اگر سهروردی عالم مثال را به صورت یک عین خارجی می‌بیند و آن را رده‌بندی می‌کند، ابن‌عربی جنبهٔ ذهنی عالم مثال را نیز مدّ نظر دارد. شیخ اکبر علاوه بر عالم مثال عینی و مطلق که در فضای باز نفس کلی جهان موجود است، نمونه‌ای کوچک و جزئی از آن را در نفس بسته، مقیّد و ذهن آدمی موجود می‌داند. وی خیال کلی را «خیال منفصل» و خیال جزئی را «خیال متّصل» می‌داند (همان).

خیال منفصل، همان نیروی خیال است با حضور و عمل در سطح نفس کلی یا عالم مثال مطلق، امّا خیال متّصل، باز همان نیروی خیال است با حضور و عمل در سطح نفس جزئی یا عالم مثال مقیّد.دایرهٔ شمول خیال از منظر ابن‌عربی و شارحانش بسیار گسترده‌تر از دیگران است، زیرا او جمیع اموری را که به صور گوناگون در حس و عقل ظاهر می‌شوند و برای شناخت آنها محتاج تأویل و تعبیر هستیم، خیال می‌داند. وی وجود ظلّی و ناپایدار کثرات را، چیزی جز وهم و خیال نمی‌داند زیرا ذات و ماهیّت کثرات، عبارت است از تغییر، تبدل، حرکت و انتقال و از این جهت، با وهم و خیال تفاوتی ندارد.

به این اعتبار، عالم تکوین و تمام ماسوی‌الله خیال است و هیچ در هیچ؛ چنانکه حافظ سروده است:

جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است　　هـزار بـار من این نکته کرده‌ام تحقیق

ابن‌عربی و نیز ماسوی‌الله را «خیال»، «عکس» و «وهم» دانسته و سروده است:

کلّ ما فِی الکونِ وهمٌ أو خِیال　　أو عُکوس فی المَرایا أو ظِلال

یعنی آنچه در هستی است یا وهم و خیال است و یا همانند عکس‌ها و سایه‌هایی است که در آینه‌ها می‌افتد. البتّه چنانکه گذشت، خیال، عکس و وهم از نظر ابن‌عربی،

به معنای یک نوع خلأ وجودی و عدم محض نیست، بلکه آیت و نشانه‌ای است که حصه‌ای از وجود را در بر دارد. عالم محسوس، تمثّل و تجسّد معانی و حقایق عالم مثال است. هرچه در عالم مثال است، صورت حقایقی است که در عالم ارواح و افعال موجود است.

بنابراین، خیال در منظر ابن‌عربی گاهی به معنای مرتبه‌ای از ادراک هستی‌شناسانهٔ انسان، بین عقل و حس(عالم خیال) و گاهی به معنای ماسوی الله است. تمام موجودات این جهان، صور خیالی و وهمی به معنای آیه، نشانه و نمادند و محتاج به تعبیر و تأویل. از این طریق جایگاه والای تعابیر و تفاسیر تأویلی عرفا در مکتب ابن‌عربی آشکار می‌شود. عالم مثال نیز اگر به معنای یک عالم بیرونی و عینی باشد، خیال منفصل و اگر در ارتباط با انسان باشد، خیال متّصل نامیده می‌شود.

ابن‌عربی نیز منشأ کرامات صوفیه را، در عالم مثال جست‌وجو نموده است بخصوص در *مواقع النجوم* که بعدها مناوی آن را در *طبقات الصّوفیة الصّغری* یا *اِرغامُ اولیاءِ الشّیطانِ بذکرِ مناقبِ اولیاءِ الرّحمن* (ابن‌عربی، بی‌تا: ۳۰-۱۷) نقل و تلخیص کرده و از آنجا به کتاب *جامع کرامات الاولیا* نبهانی راه یافته است. ابن‌عربی در این اثر، کرامات را نتیجهٔ همنشینی عبد با عالم ملکوت و ملائکه می‌داند. در اثر این همنشینی، انسان به تدریج، خصوصیّات انسانی‌اش زایل می‌شود، به صورت‌های مختلف درمی‌آید و بر آب و یا هوا راه می‌رود، بدون اینکه کسی او را ببیند. در مرحلهٔ بعد، سالک از توجّه به عالم ملکوت خارج از خود، می‌گذرد و متوجّه عالم ملکوت خاص خود می‌شود. اینجاست که چشم بصیرتش باز می‌شود و بر ضمائر اشراف می‌یابد (آزادیان، ۱۳۸۵: ۶۶ و ۶۷).

ملّاصدرا

پس از ابن‌عربی، حکمای بزرگ ایرانی مانند ملّاصدرا، قطب‌الدّین لاهیجی، بهاءالدّین لاهیجی و حاجی ملّاهادی سبزواری، به شرح و بسط مفصّل این عالم پرداختند و رسائل بسیاری در وصف آن تألیف نمودند. در فلسفه صدرایی، انسان دارای سه نوع

ادراک است: حسّی (با حضور مادّه شیء)، خیالی (بدون حضور مادّه شیء) و عقلی (ادراک شیء از حیث ماهیّت آن به نحو کلی). از آنجا که او بین عالم اصغر و اکبر تطابق تام برقرار می‌داند، عوالم کلّی وجود را نیز دارای سه مرتبه می‌داند: عالم محسوسات (مادّه)، متخیّلات (صور مادّه) و معقولات (عاری از مادّه) (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰: ۳۲۳/۱).

اگر سهروردی با «قاعدهٔ امکان اشرف» در صدد اثبات عالم مثال برآمد، ملّاصدرا نیز قاعده دیگری به نام «قاعده امکان اخصّ» برای اثبات این عالم تأسیس کرد (مصباح یزدی، ۱۳۷۷: ۱۶۶/۲). او آنگاه به وضوح، برزخ و مثال صعودی را از مثال نزولی تفکیک می‌کند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۳: ۳۲۵؛ آشتیانی، ۱۳۵۹: ۳۲۲) و مثال صعودی را معلول اعمال و رفتار انسان در عالم حس می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۳: ۲۴۸). از این رو، گرچه سیر نزولی انسان‌ها به یک شکل بوده، سیر صعودی ایشان بر حسب اوصاف و احوال و اعمال ایشان، مختلف است (هم او، ۱۳۶۰: ۳۲۱). مثال، خیال و برزخ نزولی، عالمی مستقل و منفصل از غیر و خیال انسانی است که صدرا در *اسفار* (همو، ۱۴۲۳ق: ۴۶) آن را به تبعیّت از ابن‌عربی در *فتوحات* (ابن‌عربی، ۱۴۱۸ق: ۴۲۵/۲)، «غیب امکانی» (برزخ نخستین) نامیده است؛ زیرا ظهور و تعین آن در عالم ممکنات است. وی برزخ صعودی را «غیب محالی» (برزخ واپسین) خوانده است، زیرا بازگشت حقایق برزخ دوم به عالم مادّه و شهادت، تا پیش از قیامت، قاعدتاً، محال است (جامی، ۱۳۷۰: ۵۷؛ آشتیانی، ۱۳۸۰: ۸۴).

نکته قابل توجّه در نظرات ملاصدرا، رابطه‌ای است که میان عالم مثال صعودی با تجرّد قوّهٔ خیال تصویر نموده است. ابتکاری که صدرا از خود نشان داد این بود که خیال را به مغز نسبت نداد بلکه آن را مرتبه‌ای از نفس آدمی برشمرد که دارای تجرّد برزخی و مثالی بوده، قوّهٔ پردازشگر صور خیالی است. به نظر صدرا قوّهٔ خیال ذاتاً غیرمادی است و یک قوّهٔ مادی نمی‌تواند پردازشگر مقولات مجرّد باشد. او این تناقض

را بخوبی، در سخنان شیخ اشراق دریافت و بر آن شد که به خاطر لزوم سنخیّت بین مدرِک و مدرَک، باید قوّهٔ پردازشگر صور خیالی دارای نوعی تجرّد باشد. اگر قوّهٔ خیال دارای تجرّد برزخی نباشد، اتّصال آن به عالم مثال محال است (صدرالدین شیرازی، ۱۴۲۳ق: ۱۹۱/۹؛ ۲۱۴/۸؛ بهایی لاهیجی، ۱۳۷۲: ۱۰). بنابراین، موطن صور خیال، نفس آدمی است؛ وگرنه چگونه می‌توان صور مخترع خیال را که از دعابات وهم و خیال زمینی انسان است، به عالم مثال مطلق مستند ساخت؟ در حالی که عالم مثال مطلق، عالم تامّ و کاملی است و از این صور وهمی و برگرفته از خیال غیرمنطبق بر واقع، مبرّاست (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶: ۳۷۸/۵؛ همان، ۱۳۶۲: ۶۱).

تجرّد خیال متّصل، از ویژگی‌های مکتب ملّاصدرا است. از این منظر، می‌توان خیال را بر دو قسم زیر دانست: متّصل مشّائی و منفصل اشراقی. خیال متّصل مشّائی، همان ادراک خیالی شیء بی‌حضور حسی آن است. صورت در این مرتبه از خیال، متّصل به ساحت ادراک خیالی آدمی است. این صورت ابتدا به وسیله حس مشترک حاصل می‌شود که جمع صور پنجگانه حس ظاهری است و به خزانه خیال سپرده می‌شود و در جریان ادراک خیالی هنگام غیبت مادّه شیء در برابر مدرک، دوباره به یاد آورده می‌شود (تخیل).

مرتبه عالی‌تر خیال عبارت است از «خیال منفصل». این مرتبه از خیال در تاریخ تفکر اسلامی، به یاری نحله‌های اشراقی و صدرایی و نیز تفکّر عرفانی ابن‌عربی در برابر دیدگاه مشّایی طرح گردید که خیال را جسمانی تبیین می‌کرد و برای آن هیچ‌گونه تجرّدی قائل نبود. بر بنیاد این دیدگاه‌ها با تفاوت نظر، «صور خیال» وجودی جدا و منفصل از ساحت ادراکی انسان دارند و به همین سبب به صفت منفصل، موصوف می‌شوند. جایگاه این صور، عالم خیال منفصل(عالم مثال) است.

صدرا به این مرتبهٔ عالی‌تر از خیال اکتفا نکرد و خیال متّصل مشّائی را نیز دستخوش تغییر ساخت، تا آنجا که می‌توان آن را «متّصل صدرایی» خواند. اثبات تجرّد خیال متّصل در برابر دیدگاه مشّاء، ثمرات بسیاری برای مکتب صدرا در پی داشت.

وقتی خیال یک نیروی روحی و مجرّد محض باشد، این نیرو می‌تواند پس از مرگ، مستقل از ارگانیسم مادی به حیات خود ادامه دهد. قوّهٔ خیال، برتر از قوای ادراک حسّی است. تمام نیروهای روح پس از مفارقت از جسم، در قوّهٔ خیال فعال متمرکز و به قوّه‌ای واحد(حس مشترک) تبدیل می‌شوند: قوّهٔ تصویر و تمثیل. صدرا بارها به این نکته تأکید داشته است (از جمله: هم او، ۱۳٦۳: ۲۹۹).

با اعتقاد به «خیال مجرّد» بود که او توانست عالم مثال نزولی را تبیین نماید، بسیاری از اشکالات وارد شده بر معاد و معراج جسمانی را مرتفع سازد و نیز عوالم برزخی را در قوس صعود ثابت نماید. صدرا علاقهٔ نفس به بدن مادّی و حتّی مسائل جزئی‌تری چون چشم‌زخم را نیز، از طریق خیال و مثال تبیین نموده است (همان: ۳٥٦) (٥). البتّه ملّاصدرا ارتباط انسان را با عالم مثال و پدیدار شدن کرامات و خوارق عادات، در تقویت مبادی ادراکی تعقّل، تخیّل و احساس می‌جوید. وی هر ادراکی را نوعی از وجود می‌داند. تقویت تعقّل باعث مجاورت با اولیا و نیکان می‌شود. تقویت تخیّل و قوّهٔ مصوّره باعث می‌شود که انسان در بیداری تصاویر متعلّق به عالم مثال را مشاهده کند، نداهای غیبی را بشنود، با شخصیّت‌های غیبی ارتباط برقرار نماید و از اخبار گذشته و آینده مطلع گردد. تقویت حواس نیز انسان را قادر به تصرّف در مادّه می‌سازد. تقویت قوای سه‌گانهٔ عقل و خیال و احساس، سرمنشأ تمام معجزات و کرامات بوده، کسی که در هر سه قوّه به کمال قدرت و قوت دست یابد، مستحق خلافت الهی است (صدرالدّین شیرازی، ۱۳٥۴: ٥٤٦). با این حال، اگر نظریهٔ هستی‌شناسانهٔ عالم مثال نبود، صرف تقویت نفس به عنوان یک شاخصهٔ انسان‌شناسانه نمی‌توانست به درستی از پدیدهٔ کرامات واقع‌نمایی کند.

ثمرهٔ مثال و خیال در کرامات

نظام مادّی در شرایط معیّن و با روابط معیّن و مخصوص و با تدریج پی‌ریزی شده است که همه به این شرایط عادت کرده‌اند: «قَد جَعَلَ اللهُ لِکُلِّ شَیءٍ قَدراً» (طلاق: ۳).

تحت این شرایط اگر مرده زنده شود، زنده مرده شود، صورتی به صورتی دیگر، حادثه‌ای به حادثه‌ای دیگر و چیزی به چیزی دیگری تبدیل شود، امری عادی و معمولی است که به‌هیچ‌وجه، خلاف عادت به شمار نمی‌آید. در مقابل، معجزات و کرامات در قید زمان و مکان و شرایط مادّی فوق نبوده، تحت هر شرایطی و یا حتّی ممکن است بدون هیچ شرط و علت خاصی و تنها به ارادهٔ خداوند واقع شوند (طباطبایی، ۱۳۷۱: ۲۹٤/۱ و ۲۹۵).

از این منظر، تفاوت امور موافق عادت با خلاف عادت در این است که اوّلاً علل و اسباب مادیِ امور موافق عادت برخلاف خرق عادات در مرئا و منظر همگان موجود است و همه می‌توانند روابط خاصی را که میان علت و معلول است، دریابند و ثانیاً فرایند این تأثیر و تأثّر در امور موافق با عادت به تدریج و یا ظرف مدّتی طولانی شکل می‌گیرد، برخلاف خوارق عادات که فرایندی فوری و آنی دارد. اگر آتش بر ابراهیم خنک و سلامت‌بخش گشت، به این دلیل است که اسباب مادی گرچه به‌ظاهر مالک سببیت خود هستند، امّا در این مالکیّت‌شان، استقلال ندارند و تحت مالکیّت اسباب معنوی و ماورایی هستند. در نتیجه، آتش گرچه همیشه می‌سوزاند و این تأثیر از خصوصیّت‌های جدایی‌ناپذیر آن است (زیرا صفت ذاتی از شیء جدایی‌ناپذیر است) با این حال در تأثیر خود مستقل نبوده، گاه ممکن است مالکیّت معنوی تمام تأثیر و تأثّرها این تأثیر را به طور موقّت از آن سلب نماید. تحت این شرایط، می‌توان آتشی را در عالم واقع داشت که شعله می‌کشد و نمی‌سوزاند.

مالکیّت تأثیر و تأثّرهای مادّی اشیا در جهان مادّه توسط مالکیّت برتر معنوی به آنها تفویض شده، هیچ تأثیری حتّی همین تأثیرات مستمرِ مادی بدون اذن معنوی رخ نمی‌دهد: «مَن ذَاالّذی یَشفَعُ عِندَهُ الّا بإذنه». اذن و ولایت باطنی، بر منطق طبیعت تفوّق و برتری دارد. از عقل به دور نخواهد بود اگر همان نیرویی که این تأثیر مستمرّ مادی را به اشیا تفویض نموده، در زمان و مکان و شرایطی خاص، تأثیر سوزاندن را از آتش سلب نماید. کراماتی همچون مشاهده موجودات و پدیده‌های غیبی همچون ملائکه،

شیاطین و اجنّه و ارتباط با آنها، وحی و الهام غیبی، مکاشفات عرفانی، تحقّق و تعبیر یافتنِ برخی از رؤیاها(واقع‌نمایی کرامت رؤیای صادق) و... با توجّه به خاستگاه‌شان در عوالمِ واسطه‌گر واقع‌نمایی می‌شوند.

کشف و شهود نیز یقیناً جزو کرامات به شمار می‌آیند. در ابتدای سلوک، مکاشفات در خیال سالک (مثال مقیّد) رخ می‌دهد، آنگاه به عالم مثال مطلق منتقل می‌گردد و سپسر، به عقل اوّل (لوح محفوظ) و بعد، به حضرت علم الهی (مقام احدیّت) بار می‌یابد. این، بالاترین مرتبهٔ کشف است که سالک را به شهود اعیان ثابته به هر اندازه که بخواهد نایل می‌گرداند. بس از آن، نوبت به شهود ذات و فنای در حقّ می‌رسد. حال اگر سالک از خیال مقیّد، به مثال مطلق بار یابد، در تمام مکاشفات خود مصیب خواهد بود و مشاهده‌اش صادق است، زیرا آنچه مشاهده می‌کند مطابق است با صورت عقلیّهٔ موجود در لوح محفوظ (قیصری، ۱۳۸۶: ۱۲۳).

تقسیم‌بندی کشف از سوی قیصری به دو نوع صوری و معنوی، خود به خوبی مبیّنِ ارتباط کشف بخصوص از نوع صوری با عالم مثال است (همان: ۲۳– ۲۵). کشف صوری به واسطهٔ حواس پنجگانه در عالم صور معلّقه (عالم مثال یا خیال) رخ می‌دهد، البتّه، حواس پنجگانه‌ای که سالک پس از سیر و سلوک بدان دست می‌یابد و به وسیلهٔ آن می‌تواند علاوه بر محسوسات مادی، مغیبات معنوی و مثالی را نیز درک و حس کند.

کشف صوری بر سه نوع است: کشف از غیب دنیوی، کشف از غیب اخروی و کشف از غیب الهی. سالک پس از ریاضت‌ها و مجاهدت‌هایی چند، ابتدا، می‌تواند بر امور غیبی دنیوی مطّلع گردد. این نوع را کشف رهبانیّت می‌گویند. صاحبان همت‌های عالی به این قسم از مشاهدات توجّه نمی‌کنند و آن را «استدراج» و «مکرمتین» می‌دانند. در مرحلهٔ بالاتری از کشف صوری، سالک به مغیبات اخروی مطّلع می‌گردد و در نهایت، به حقایق غیب الهی می‌رسد که برترین کشف صوری است (همانجا). و امّا کشف معنوی در عوالمی فوق عالم صورت و مثال، رخ می‌دهد. این کشف که حتّی به طور صوری نیز متعلّق به عالم مادّه نبوده، به عوالمی برتر از عالم صور معلّقه، یعنی

عوالم عقول و مجرّدات بازمی‌گردد، از تجلّیات اسم «علـیم» و هماننـد کشـف صـوری دارای مراتب و درجاتی است (فرغانی، ۱۳۷۹: ۶۶۹-۶۷۱).

کرامات حسّی اگر هم تماماً برابر با کشف صوری نباشد، بخشی از آن در ارتباط تنگاتنگ با چنین کشفی است. عالم مثال نیز ذومراتب بوده، مراتب بالاتر آن، موطن مراتب بالایی از کرامات معنوی است. بسیاری دیگر از کرامات معنوی، فراتر از عالم مثال، در عالم عقول و مجرّدات محض ریشه دارند؛ امّا همین کرامات برتر، معنوی و مجرّدِ محض نیز برای بروز و ظهور چاره‌ای ندارند جز این‌که از عالم مثال بگذرند و از آن بهره گیرند.

هرچند موطن کرامات اولیا، کشف در عوالم مثال، ملکوت، جبروت و فراتر از آن است امّا عوالم والا موطن جمیع کرامات، تصرّفات و خوارق نیست. آن دسته از خوارق عادات که تنها وابسته به همّت و قدرت تصرّف روحِ افرادند، اسباب و عللی کاملاً زمینی و مادّی دارند و بیشتر به آنها «تصرّف» می‌گویند: تصرّفات جنّی، تصرّفات مَلَکی، تصرّفات جنّی‌ـ ملکی، و تصرّفات الهی.

مراد از منشأ کرامات در عوالم برین، عموم تصرّفات الهی و بخصوص کرامات باطنی‌اند که بدون هیچ گونه واسطهٔ جنّی یا مَلَکی و تنها با قدرت تجلّی اسمای الهی رخ می‌دهند (٦). اصولاً مفهوم تحدّی و اقامهٔ برهان توسّط اعجاز یا کرامت، به معنای اثبات ارتباط فردِ صاحب اعجاز و کرامت با عالم ملکوت است؛ وگرنه خرق عادت بدون چنین ارتباطی نیز همواره ممکن بوده، فضیلتی به شمار نمی‌آید. با این تفاوت که در اعجاز، به خاطر وجود عنصر تحدّی، آشکار و علنی بوده و در کرامت، به خاطر لزوم تبعیّت از قانون کتم کرامات، در بیشتر موارد پوشیده بوده است.

برخی از فلاسفه نیز در بررسی منشأ کرامات، به عالم مثال رسیده‌اند:

> در تحلیل هستی‌شناختی(فلسفی)، کرامات اشراقی از اشراقات عقل مفارق بر نفس است که در نتیجهٔ معرفت نفس و ذکاوت آگاهانهٔ سالک بر او افاضه می‌شود و از جمله توانایی‌های برخاسته از عالم مثال در نفس

> انسانی به شمار می‌آید. انسان سالک با رسیدن به مقام متناسب با اقتضائات عالم مثال، به چنین توانایی دست می‌یابد که در ابعاد مادی جهان تصرّف نموده و بر روی آب راه برود و طیّ‌الارض انجام دهد (قطب‌الدّین شیرازی، ۱۳۸۰: ۵۳۰ و بعد) در این تحلیل، اکثر امور عجیب و غریبی که از سوی انبیا و اولیا اظهار می‌شود، در وصول آنان به این عالم و شناخت مظاهر و خواص آن ارزیابی می‌شود (قربانی، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

تفاوت رویکرد عرفانی به موطن کرامات با رویکرد فلسفی در آن است که فلاسفهٔ اشراقی کراماتی چون طیّ‌الارض را از جمله تصرّفات روحی و مکاشفات معنوی به شمار آورده‌اند، برخلاف عرفا که جمیع تصرّفات مادی را جزو کشف صوری را از مکاشفات صوری به شمار می‌آورند و نه کرامات روحانی (حسینی طهرانی، ۱۳۷۸: ۱۳۶).

هرچند نمی‌توان تحلیل فلاسفه را مطابق با مبانی عرفا دانست (ر.ک: قربانی، همانجا)؛ ولی به هر حال، موطن اصلی بخش عمده‌ای از کرامات که ما واقعیّت کرامات را در آنها می‌یابیم، عالم مثال است – چه حسّی و چه معنوی.

عبدالرزاق کاشانی در این باره می‌نویسد:

> واصلان عالم جبروت، صاحب تصرّف در ملکوت ادنی(عالم ارواح و قوا و نفسانیات) می‌شوند و حتّی می‌توانند خواصّ اجسام را عوض کنند و خارق عادت و معجز از خود نشان دهند که خود این درجاتی دارد: بعضی فقط صاحب قوّهٔ تصرّف در عناصر زمینی هستند (مثل شکافته شدن دریا به دست موسی(ع) و تسخیر باد به دست سلیمان(ع) و بعضی صاحب تصرّف در آسمانند؛ چنانکه پیامبر ما شقّ‌القمر کرد (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۹: ۲۳۹ و ۲۴۰).

اگر تعریف کرامت را به «گونه‌ای تصرّف» تقلیل دهیم، این تصرّف دو مرحله دارد: تصرّف همت عارف بر عالم مثال و آنگاه هبوط همان نیرو از ملکوت و تأثیر بر عالم شهادت. این یعنی سریان نفس نیرومند و همّت والای فردی واحد در مجموعه‌ای کلان از وحدت که تمام عوالم غیب و شهادت را در بر گرفته است. تأثیر این نفس نیرومند بر نمونهٔ مثالی و ملکوتی موجودات، بر نمونهٔ زمینی و مادی‌شان نیز قابل مشاهده خواهد بود. اهل زمین به هر وسیلهٔ ممکن همانند جادو، طلسم و... در صدد آنند که خود را به عالم ملکوت برسانند تا بتوانند از این طریق، بر عالم ناسوت تصرّف کنند.

یکی از مصادیق این همّت از منظر ولی‌الله دهلوی، اجتماع مردم برای نماز استسقا یا نزول رحمت در عرفات است: «پس چون مرد قوی‌العزم که مناسبتی دارد به قوّتِ متصرّفه جبلّةً و کسباً، به کاری متوجّه شود و این عزیمت به قلب حظیرة القدس رسد و آنجا به وجهی از وجوه تأثیر کند، لامحاله در عالم ناسوت به قدر همّت و اسباب منعقده، اثر وی ظهور نماید» (دهلوی، ۱۳۹۶: ۱۹۷ و ۱۹۸). بنابراین، بدون عالم مثال و خیال، نمی‌توان تحلیلی هرچند کل‌نگرانه از پدیدهٔ کرامات ارائه داد.

خاستگاه کرامات در اسما

آنچه در عالم ارواح وجبروت است، مثالِ آن چیزی است که در عالم اسما است. هر اسم، صورت صفتی است از صفات حق و هر صفت وجه آن ذات است. پس می‌توان علاوه بر موطن در عوالم، موطنی نیز در اسما برای کرامات در نظر گرفت. چنانکه مولوی گوید:

بوالبشر کو «عَلَمَ الاسما» بَگ است — صد هزاران علمش اندر هر رگ است
اسم هرچیزی چنان کان چیز هست — تا به پایان جان او را داد دست
هر لقب کو داد آن مبدَل نشد — آنک چُستش خواند او کاهل نشد
هر که آخر مؤمنست اوّل بدید — هر که آخر کافر او را شد پدید

اسم هر چیزی تو از دانا شنو　　سرّ رمز «علّم الاسما» شنو
(مولوی، *مثنوی*: د۱، ب۱۲۳۴-۱۲۳۹)

به نظر مولانا، علم به اسمای الهی باعث غلبه بر زمان می‌شود:

پیر ایشان‌اند کین عالم نبود　　جان ایشان بود در دریای جود
پیش از این تن، عمرها بگذاشتند　　پیشتر از کشت، بر برداشتند
پیشتر ز افلاک کیوان دیده‌اند　　پیشتر از دان‌ها نان دیده‌اند
بی دماغ و دل پر از فکرت بُدند　　بی سپاه و جنگ بر نصرت زدند
آن عیان نسبت به ایشان فکرت است　　ورنه خود نسبت به دوران رویت است
فکرت از ماضی و مستقبل بود　　چو از این‌دو، رست، مشکل حل شود
روح از انگور، می را دیده است　　روح از معدوم شی را دیده است
(همان: ب۱۶۸ و ۱۶۹ و ۱۷۴-۱۷۸)

وقتی عارف با علم به اسمای الهی از اسرار خلقت از آغاز تا انجام آگاه شد، از قید زمان و مکان می‌رهد و برایش زمان ماضی و مستقبل و مکان دور و نزدیک معنا ندارد. اینجاست که برخی از خوارق عادات از او سر می‌زند.

به گفته ابن‌عربی، کرامات حسّی و معنوی برخاسته از تجلّی اسم «البَرّ» الهی (ابن‌عربی، ۱۴۱۸ق: ۳۶۹/۲) و خاصّ ابرارند: «کِرامٍ بَرَرَة» (عبس: ۱۶). از آنجا که کشف حسّی و بدنی(صوری) به واسطهٔ حواسّ مادی و انسانی رخ می‌دهد، برخلاف کشف معنوی که به طور مستقیم تحت حکومت اسم «العلیم» و «الحکیم» الهی است (قیصری، ۱۳۸۶: ۱۱۰) کرامات معنوی نیز تحت لوای دو اسم فوق رخ می‌دهند. بنابراین، کرامات به طور عام، تجلّی اسم «البرّ» هستند، ولی به طور خاص، کرامات حسّی تحت لوای اسم «القادر» رخ می‌دهند (سیدحیدر آملی، ۱۳۸۴: ۴۷۲) و کرامات معنوی تحت لوای اسمای «العلیم» و «الحکیم» هستند. علاوه بر این، خود فرد صاحب‌کرامت نیز، باید متصف به یکی از اسما و صفات حق باشد. از این منظر، رابطهٔ تنگاتنگ کرامات را با اسما، بیشتر درمی‌یابیم. تمام اسمای مربوط به یک کرامت، ذیل

اسم «البرّ» می‌گنجند و ظهور آنها وابسته به این اسم است. به همین خاطر، این گونه از ظهور قدرت الهی را «طریق ذوق» نامیده‌اند که خاص اولیاست (قیصری، همان: ۸۲۵).

ابن‌عربی با توجّه به تأثیر اسما در کرامات، طیّ‌الارض را اِعدام در مبدأ و ایجاد در مقصد دانسته است (حسّینی تهرانی، ۱۴۲۵ق: ۲۶۲). اعدام و ایجاد در اینجا به طور همزمان بوده، منظور ابن‌عربی از اِعدام، تغییر احوال می‌باشد و نه مطلق اعدام. وی این گونه از اعدام و ایجاد را، به معنای اظهار و اخفا دانسته است: «ایجاد و اعدام چیزی نیست جز اظهار امور ثبوت یافته در غیب و مخفی گرداندن آنها در جهان غیب» (ابن‌عربی، ۱۴۲۲ق: ۸۶/۲)؛ یعنی ولیّ می‌تواند جامع اسم ظاهر و باطن الهی بوده، از این طریق، در لوازم بطون و ظهور اشیا تصرّف نماید. از این طریق است که او می‌تواند یک شیئ مادّی را در جایی به ظاهر معدوم نماید امّا به واقع، لوازم ظهورش را مخفی نموده و به طور همزمان در جایی دیگر بروز داده است. با توجّه به ارتباط کرامات با عوالم مثال، طیّ‌الارض به معنای اختفای ظاهر مادّی شیئ در باطن مثالی خویش و ظهور مجدد آن در مکانی دیگر از عالم مادّه است.

و امّا به نظر عبدالرزاق کاشانی، تنها تجلّی اسما برای بروز کرامات کافی نیست بلکه همّت عارف نیز شرط است: «همّت که شرط خرق عادت است عبارت است از جمع کردن نیّت به امری در حضرت یکی از اسماء الله که اقتضای آن، تحقّق تأثیر مطلوب باشد، و تأثیر این اسم به شرط جمع کردن نیست» (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۷۹: ۲۴۰). پس تأثیر اسما متوقّف بر جمع کردن نیت و ایجاد همّت در وجود عارف است. اینجاست که به اهمّیّت وجود و ادراک عارف در بروز کرامات پی می‌بریم.

جندی رسیدن به علم لدنّی و وهبی یا علم غیب را از طریق تخلّق به اسم علیم، عالم و علّام می‌داند (همان: ۶۵ و ۶۶). الهامات غیبی، چشم بصیرت و خوارق عاداتی که از طریق سمع و بصر عرفانی رخ می‌دهند، جزئی از علم لدنّی و موهبتی هستند، ذیل حضرت «علّام الغیوب» می‌گنجند: «سمیع علم است به مسموعات و بصیر مُدرک مُبصرات» (جندی، همان: ۶۷).

اسم المرید نیز تابع علم است «زیرا که ارادت عبارت از توجّه تجلّی حق است به مراد معلوم، تا او را تخصیص کند به ایجاد یا غیره، و به موجب خصوص ذاتِ معلوم در حضرت علم مخصوص گرداند» (همان). ارادت توجّه به معلوم معدوم است برای ایجاد آن. مشیّت عام‌تر از ارادت بوده، هم به معدوم تعلّق می‌گیرد و هم موجود. اگر به معدوم تعلّق گیرد برای ایجاد است و اگر به موجود برای اعدام نسبی. «إن یَشَأ یُذهِبکُم» تعلّق مشیّت است به موجود برای اعدام و «یَأت بِخَلق جَدیدِ» تعلّق مشیّت است به معدوم برای ایجاد. نتیجهٔ تخلّق سالک به این اسم، «عنایت الهی به وی در همه امور و ارادت خلق در حق او و حصول مرادات او بی‌جهد و تعمُّل در طلب» است (همان: ۶۸) یعنی چیزی خلاف ارادهٔ او رخ نمی‌دهد.

امدادهای غیبی و کراماتی از این دست را می‌توان منتسب به این اسم الهی دانست. و امّا بیشتر کرامات که تحت عنوان تصرّف در طبیعت می‌گنجند؛ منتسب به اسم قدیر هستند؛ تصرّفات کونیه‌ای چون: طیّ‌الارض، عبور از آب، پرواز، جان‌بخشی، شفابخشی و... (همان: ۶۹) حضرت قدرت تابعی از حضرت تقدیر است و حضرت تقدیر نیز جزو معلومات الهی بوده، ذیل حضرت علیم می‌گنجد. همچنین، از آنجا که در حضرت قدیر، حضرت قهر هم وجود دارد، کراماتی چون اجابت و نفرین هر دو به این حضرت، منتسَب می‌گردد.

نتیجه

یکی از خاستگاه‌های اصلی کرامات، ارتباط با عوالم غیب است بخصوص عالم مثال. اولیای صاحب نفوس قدرتمندی هستند که در ارتباط با عالم مثال و خیال، منشأ کرامات شوند. عالم مثال، نظریّه‌ای هستی‌شناسانه در فلسفه و عرفان اسلامی است که از سوی بزرگانی چون سهرودی، ابن‌عربی و ملّاصدرا مطرح شده است. این‌که این عالم خاستگاه کرامات است، در منظومهٔ فکری این بزرگان قابل درک است. تا پیش از شیخ اشراق، مشّائیان معجزات و کرامات را با تأکید بر مباحث انسان‌شناسانه تحلیل

می‌کردند. شیخ اشراق کسی است که علاوه بر مباحث فوق، اهمّیّت ویژه‌ای نیز به مباحث هستی‌شناسانه داده است. نظریّه عالم مثال ثمرات بسیاری در اصول دینی و اعتقادی داشته، از جمله بیانگر خاستگاهی واقع‌گرایانه از معجزات و کرامات انبیا و اولیاست.

هرچند سهروردی برترین نظریّه‌پرداز عالم مثال است امّا گام مهم را در این عرصه ابن‌عربی برداشته است. وی تفسیر جدیدی از رابطهٔ نفس مکرّم(صاحب‌کرامت) با عالم مثال ارائه داده است که منشأ کرامات است.

ملّاصدرا مباحث ابن‌عربی را در ارتباط انسان با عالم مثال و پدیدار شدن کرامات و خوارق عادات، به کمال می‌رساند. به نظر او هر ادراکی بهره‌ای از وجود داشته، تقویت قوای ادراکی سرمنشأ کشف اسرار غیب در عالم مثال و فراتر از آن است. مجموعهٔ این فرایند، کرامات بسیاری را در پی خواهد داشت. طبق بیان ملّاصدرا نیز اگر جایگاه هستی‌شناسانهٔ کرامات در عوالم برین نبود، هیچگاه تقویت قوا به تنهایی دستمایهٔ کرامات نمی‌شد.

همچنین، می‌توان در میان اسماء نیز خاستگاهی برای کرامت جست زیرا آنچه در عالم ارواح وجبروت است، مثال آن چیزی است که در عالم اسماء موجود است. هر اسم، صورت صفتی است از صفات حق و هر صفت وجه آن ذات است. طبق این مبنا، عرفایی چون ابن‌عربی خاستگاه برخی از کرامات را تأثیر یک یا چند اسم الهی دانسته‌اند. رخداد هر کرامتی وابسته به سیطرهٔ اسمی از اسمای الهی است. ابن‌عربی و برخی دیگر از بزرگان، کرامات حسّی و معنوی را تفکیک کرده، برخی از آنها را به صراحت نام برده، متأثر از اسمی مشخص خوانده‌اند. در منابع بسیاری از تأثیر مستقیم طیّ‌الارض با منظومهٔ اسمای الهی یاد شده است. طبق این اصل هستی‌شناسانهٔ عرفانی است که امثال ابن‌عربی توانسته‌اند در مقام واقع‌نماییِ این کرامت، آن را «اعدام در مبدأ و ایجاد در مقصد» بخوانند.

یادداشت‌ها

۱. دو وجه تسمیه برای این اسم (عالم مثال) ذکر کرده‌اند: اول آنکه این عالم هم مثل عالم حس بوده و هم مثل عالم عقل، از خواص هر دو بهره‌مند است. دیگر آنکه مثال و نمونه‌ای از جمیع صور عالم حس در این عالم موجود است. (ر.ک: بهایی، ۱۳۷۲: ۱۷۳).

۲. در ادبیّات عرفانی نیز سهروردی اصطلاح «ناکجاآباد» را به زیبایی برای این عالم جعل کرده است؛ به معنای سرزمین لامکان، یا مکانی بیرون از مکان. ناکجاآباد را عموماً به رنگ سبز زمرّدی وصف کرده‌اند و در فرهنگ شیعی برخی از علما آن را «سرزمین امام غایب» دانسته‌اند (کربن، ۱۳۷٤: ۱۵۰ و ۱۵۱).

۳. مثال صعودی در عرفان، مطابق است با عالم برزخ در کلام؛ البتّه فارغ از برخی اختلافات جزئی(ر.ک: ترکاشوند، ۱۳۹۰: ۱۱٤).

٤. حواس ظاهری: بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی؛ و حواس باطنی: حسّ مشترک، خیال، وهم، حافظه و متصرّفه.

۵. بسیاری دیگر از پدیده‌ها و آموزه‌های دینی و مذهبی نیز تنها با اعتقاد به نظریّه عوالم واسطه‌گر غیبی و ملکوتیِ مثال و خیال قابل توجیه است؛ از جمله توجیه واقعهٔ هبوط آدم و حوا، وجود عالم برزخ، فشار قبر، نحوه ارتباط عوالم با یکدیگر، چگونگی سریان فیض از واجب به ممکنات و...

٦. برای دیدن ارتباط کرامات با عوالم و مرتبه سلوکی خاصّ آن عالم، ر.ک: رضایی تهرانی، ۱۳۹۳: ٤٥٦.

منابع

الف) کتاب‌ها

ابراهیمی دینانی، غلامحسّین(۱۳٦٦)، *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*، چ۲، تهران، حکمت.

ابن‌عربی، محمدبن علی (بی‌تا)، *مواقع النجوم و مطالع اهلّة الأسرار و العلوم*، بیروت، المکتبة العصریه.

ـــــــــ (۱٤۱۸ق)، *الفتوحات المکیة فی معرفة الاسرار المالکیة و الملکیة*، بیروت، دار احیاء التراث العربیه.

ـــــــــــ (۱٤۲۲ق)، *تفسیر ابن‌العربی*، تحقیق: سمیر مصطفی رباب، بیروت، دار احیاءالتراث العربی.

ـــــــــــ (۱۹۸۰م)، *فصوص الحکم*، با تعلیقات ابوالعلاء عفیفی، چ۲، بیروت، دار الکتب العربی.

ابن‌فارس، احمد(۱٤۱۱ق)، *مقاییس اللغه*، بیروت، دارالجیل.

آشتیانی، جلال‌الدین(۱۳۸۰)، *شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم*، چ۵، قم، بوستان کتاب.

ـــــــــــ (۱۳۵۹)، *معاد جسمانی، شرح بر زادالمسافر ملّاصدرا*، چ۲، تهران، انتشارات انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.

اینس، ابراهیم(۱۳٦۷)، *المعجم الوسیط*، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بهایی لاهیجی، محمدبن محمد(۱۳۷۲)، *رساله نوریه در عالم مثال*، تعلیق و تصحیح جلال‌الدین آشتیانی، چ۲، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

پورنامداریان، تقی(۱۳۷٦)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی(تحلیلی از داستان‌های عرفانی، فلسفی ابن‌سینا و سهروردی)*، چ۲، تهران، علمی و فرهنگی.

جامی، عبدالرحمن‌بن احمد(۱۳۷۰)، *نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص*، مقدمه و تصحیح ویلیام چیتیک، پیش‌گفتار: سیدجلال‌الدین آشتیانی، چ۲، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

حسینی طهرانی، محمدحسین(۱۳۷۸)، *رسالهٔ لب اللباب در سیر و سلوک اولی الالباب*، تهران، حکمت.

دهلوی، احمدبن عبدالرحیم(۱۳۹٦)، *همعات*، تصحیح اسماعیل محمدی، قم، آیت اشراق.

ذکاوتی قراگزلو، علیرضا(۱۳۷۹)، *عرفانیات*، «تلخیص مقدمه کتاب *کشف وجوه الغُرّ لمعانی نظم الدرّ* در شرح قصیده تائیه الکبری سروده ابن‌فارض، تألیف شیخ عبدالرزاق کاشانی»، تهران، حقیقت.

رضایی تهرانی، علی(۱۳۹۳)، *سیر و سلوک: طرحی نو در عرفان عملی شیعی*، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

رودگر، محمد(۱۳۹٦)، *رئالیسم عرفانی، مقایسه تذکره‌نگاری تصوّف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز*، تهران، سوره مهر.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی(۱۳۸۰)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تصحیح هانری کربن و نجفقلی حبیبی، چ۳، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سیدحیدر آملی، حیدربن علی(۱۳۸٤)، *جامع الأسرار و منبع الأنوار*، تصحیح هنری کربن، چ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم(۱٤۲۳ق)، *الحکمة المتعالیة فی الأسفار العقلیة الأربعه*، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

ـــــــــ (۱۳٦۰)، *الشواهد الربوبیه*، سیدجلال‌الدین آشتیانی، مشهد، المرکز الجامعی للنشر.

ـــــــــ (۱۳٥٤)، *المبدأ و المعاد*، تصحیح سیدجلال‌الدین آشتیانی، تهران، انجمن فلسفه و حکمت ایران.

ـــــــــ (۱۳٦٦)، *تفسیر القرآن الکریم*، چ۲، قم بیدار.

ـــــــــ (۱۳٦۲)، *رسائل فلسفی*، تعلیق و مقدمه جلال‌الدین آشتیانی، چ۲، قم، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

طباطبایی، محمدحسّین(۱۳۷۱)، *مجموعه مقالات و پرسش‌ها و پاسخ‌ها*، به کوشش هادی خسروشاهی، تهران، دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.

حسّینی تهرانی، سیدمحمد حسّین(۱٤۲٥ق)، *مهر تابان، یادنامه و مصاحبات تلمیذ و علامه*، چ۷، مشهد، انتشارات نور ملکوت.

عفیفی، ابوالعلاء(۱۳۸۰)، *شرحی بر فصوص الحکم*، ترجمه نصرالله حکمت، تهران، الهام.

فرغانی، سعیدبن محمد(۱۳۷۹)، *مشارق الدّراری، شرح تائیه ابن‌فارض*، تصحیح جلال‌الدین آشتیانی، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

قطب‌الدین شیرازی، محمودبن مسعود(۱۳۸۰)، *شرح حکمة الاشراق به انضمام تعلیقات صدرالمتألهین*، تصحیح علی شیروانی، تهران، حکمت.

قیصری، داوود بن محمود(۱۳۸٦)، *شرح فصوص الحکم*، تصحیح سیدجلال‌الدین آشتیانی، چ۳، تهران علمی و فرهنگی.

کُربن، هانری(۱۳۷٤)، *ارض ملکوت*، ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری، چ۲، تهران، کتابخانه طهوری.

مصباح یزدی، محمدتقی(۱۳۷۷)، *آموزش فلسفه*، چ۸، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی(۱۳۷۲)، *مثنوی معنوی*، به کوشش رینولد نیکلسون، چ٤، تهران، انتشارات بهزاد.

نعمت‌الله ولی، نعمت‌اللهبن عبدالله(۱۳۵۳)، «منهاج السالکین»، *رساله‌های حضرت سیدنورالدین شاه‌نعمت‌الله ولی*، به‌کوشش جواد نوربخش، چ۲، تهران، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی.

همایی، جلال‌الدین(۱۳٦٦)، *مولوی‌نامه؛ مولوی چه می‌گوید؟*، چ٦، تهران، مؤسسهٔ نشر هما.

ب) مقالات

آزادیان، شهرام(۱۳۸۵)، «دو تقسیم‌بندی قدیم از کرامات صوفیه»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، دوره۵۷، ش۳، صص ٦۳-۷۲.

ترکاشوند، احسان و اکبر میرسپاه(۱۳۹۰)، «سیری تطبیقی در معنای برزخ و مثال از دیدگاه فلاسفه، عرفا و متکلمان»، *معرفت فلسفی*، س۹، ش۱، صص ۱۰۵-۱۳۲.

رودگر، محمد(۱۳۹۷)، «کرامات اولیا، بازشناسی و بازتعریف»، *پژوهش‌های عرفانی*، س۱، ش۱، صص ٤۹-۷۵.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰)، «مقامات کهن و نویافته ابوسعید ابوالخیر»، *نامه بهارستان*، س۲، دفتر٤، صص ٦٥-۷۸.

قربانی، رحیم(۱۳۸۷)، «مبانی نظری حقیقت «طیّ‌الارض» از منظر امام خمینی(ره)»، *معارف عقلی*، ش۱۲، صص ۹۵-۱۲۰.

کُربن، هانری(۱۳۷۲)، «عالم مثال»، *نامه فرهنگ*، ترجمه سیدمحمد آوینی، ش۱۰ و ۱۱، صص ٥٤-٦٥.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ٤٦
صفحات ۱۵۹-۱۳۱

کتاب‌شناسی توصیفی – تحلیلی مقالات فارسی مرتبط با سیمین دانشور از سال ۱۳٤۰تا ۱۳۹٦ خورشیدی*

(مقالهٔ پژوهشی)

غلامعلی باقری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یاسوج
دکتر قاسم ساللاری[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یاسوج
دکتر محمّدحسین نیکدار اصل
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یاسوج

چکیده:

امروزه، افزایش انتشار کتاب‌ها و مقالات در رشته‌های مختلف دانش بشری و نیاز پژوهشگران و دانشمندان به سوابق تحقیقاتی، تهیهٔ فهرست‌ها وکتاب‌شناسی‌های مختلف را ضروری کرده است.کتاب‌شناسی (Bibliography) صورتی از نام و مشخصات مواد کتابی یا غیر کتابی در هر حوزهٔ علمی است که به روشی خاص تنظیم شده باشد و مراجعه کنندهٔ بتواند از طریق آن، دربارهٔ کتاب‌ها و مجموعهٔ آثار مورد نیازش در موضوع‌های گوناگون، آگاهی به دست آورد.

سیمین دانشور (۱۳۰۰-۱۳۹۳) از دههٔ ٤۰ شمسی به بعد و همزمان با انتشار سووشون(۱۳٤۸)، در مرکز توجه بسیاری از مقالات و نوشته های منتقدان و صاحب‌نظران قرار گرفت.درمقالهٔ حاضر سعی شده کتاب-شناسی توصیفی-تحلیلی مقالات فارسی منتشر شده در بازهٔ زمانی ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦ خورشیدی دربارهٔ آثار این نویسنده تهیه گردد. بدین منظور، ابتدا با جست‌وجو در پایگاه‌های اطلاعاتی و مراجعه به فهرست‌های مختلف مقالات فارسی، تمامی مقالات فارسی مرتبط با دانشور و آثار داستانی او تهیه و به دقت مطالعه شد. سپس به

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۵/۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/٤/۱۵

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: gsalari@yu.ac.ir

ترتیب زمانی و تاریخی، توزیع کمیت این مقالات در دهه‌های مختلف تا سال ۱۳۹٦، طی نمودارهایی ارائه گشت.

از رهگذر این بررسی، مشخص شد که دربارهٔ دانشور و آثار او تا سال ۱۳۹٦ تعداد ۱۹۷مقاله در نشریه‌های مختلف فارسی به چاپ رسیده است. رمان *سووشون*(۱۳٤۸) با ۵۹ مقاله، بیشترین اقبال را داشته است. زمینه‌هایی چون: نقد و بررسی آثار، شخصیت نویسندگی دانشور، مطالعات و نگرش‌های فمنیستی و زن‌گرایانه، بررسی شخصیت‌هـای داستانی و عناصر داستان، مطالعات جامعه‌شناختی، مطالعات تطبیقی، شرح حال و زندگی، ترجمهٔ آثار، مطالعات زبانی، تقدیر و ستایش، کتاب‌شناسی و برخی موضوع‌های دیگر، محور مطالب غالب مقالات بوده است.

کلیدواژه‌ها: سیمین دانشور، کتاب‌شناسی توصیفی، مقالات فارسی، ادبیات داستانی، نقد فمنیستی.

۱- مقدّمه

هر ساله، عناوین بسیاری از کتاب‌ها، مقالات و پژوهش‌های مختلف در سراسر دنیا به زبان‌های گوناگون منتشر می‌شود. با رشد صنعت نشر، این آمار البته، از نظر کمّی، بسیار خیره کننده است و مسلّم است که هیچ پژوهشگری نخواهد توانست از تمام کتاب‌ها و نوشته‌هایی که در زمینهٔ کارش منتشر می‌شوند، آگاهی لازم را کسب کند. بنابراین هر محقّق و پژوهشگری نیازمند داشتن منابع راهنمایی است تا بتواند در مسیر پژوهش، هوشیارانه و با سرعت بیشتری گام بردارد.

اصطلاح کتاب‌شناسی معادل لفظ بیبلیوگرافی(Bibliography) «صورتی از نام و مشخصات مواد کتابی یا غیر کتابی در هر حوزهٔ علمی است که به روشی خاص تنظیم شده باشد و مراجعه کنند به آن می‌تواند از این طریق، در بارهٔ کتاب‌ها و مجموعهٔ آثار مورد نیازش در موضوع‌های گوناگون، آگاهی به دست آورد. این واژه به معنای وسیع آن، تحقیق در همهٔ جنبه‌های مادی و معنوی کتاب‌ها را شامل می‌شود» (صافی، ۱۳۸٦: ۹۵).

کتاب‌شناسی‌ها کاربردهای متفاوتی دارند: «کتابشناسی وسیله‌ای است برای انتخاب کتاب و دیگر منابع در زمینهٔ مورد نظر. کتاب‌شناسی وسیلهٔ گردآوری اطلاعات کتاب-شناختی نوشته‌های مربوط به یک موضوع است. کتاب‌شناسی وسیله‌ای است برای بهره-گیری بهتر از دانش موجود و تجربه‌های دیگر جوامع. کتابشناسی وسیله‌ای است برای اعتلای سطح کیفی پژوهش‌ها» (نیکنام، ۱۳٦۷: نُه).

نوع دیگری از کتاب‌شناسی‌ها، کتاب‌شناسی مشاهیر یا پدید آورنده نام دارد که در آنها یا «آثار یک فرد و نوشته‌های دیگران دربارهٔ او گردآوری می‌شود» (نیکنام، ۱۳٦۷: نُه). و یا «فهرستی از کتاب‌ها و مقالات یک نویسنده، یا آن‌چه دربارهٔ او نوشته شده است» (سلطانی و راستین، ۱۳۷۹: ۳٤٥). کتاب‌شناسی توصیفی–تحلیلی مقالات فارسی مرتبط با سیمین دانشور از سال ۱۳٤۰تا ۱۳۹٦ خورشیدی از همین گونهٔ اخیر است.

۲- سابقهٔ پژوهش

اخیراً درباره برخی از چهره‌های برجستهٔ شعر و نثر کلاسیک و معاصر فارسی، کتاب‌شناسی‌های مختلفی تهیه شده است:

حسن لی در « فرهنگ سعدی‌پژوهی » (۱۳۸۰) با رویکردی تازه و شیوه‌ای کاربردی و تحلیلی–که بعدها مورد تقلید برخی دیگر از پژوهشگران قرار گرفت–با بررسی و مطالعهٔ ۷۱۸ مقاله و ۱٤۲ کتاب ، قلمرو سعدی شناسی را از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۵، همراه با ٦ نمودار آماری نقد و گزارش کرده است. این پژوهشگر نشان داده است که بیشترین تعداد نوشته‌ها در بارهٔ سعدی در طی سالهای ۱۳٦۰ تا ۱۳٦٤ منتشر شده است. بیشترین موضوع نوشته‌ها، بررسی واژگانی، دستوری، سبکی و معنی بیت‌ها و عبارت‌ها در آثار سعدی و بیشترین رویکرد به ترتیب به گلستان، بوستان و غزلیات بوده است.

حسن‌لی و حسامپور در «کارنامهٔ تحلیلی خیام‌پژوهی» (۱۳۸۸)، تمامی اسناد، مقالات، کتاب‌ها و پژوهش‌هایی را که ازسال۱۳۰۰تا ۱۳۸۰ دربارهٔ «خیام» و به زبان فارسی مکتوب شده است بررسی کرده، پس از تقسیم تاریخچهٔ خیام پژوهی به قبل و بعد از ۱۳۰۰

شمسی، نشان داده‌اند که دههٔ پنجم(از ۱۳٤۱ تا ۱۳۵۰) خیام پژوهی نسبت به دهه‌های قبلی و بعدی، رشد نسبتاً بهتری در تعدد و تنوع مقالات منتشر شده در این حوزه داشته است.

نیکوبخت و سراج در «خاقانی‌پژوهی - کتابشناسی توصیفی و تحلیلی خاقانی شروانی» (۱۳۹۳)، به معرفی خاقانی پژوهی در ایران در عرصهٔ کتب و مقالات و پایان نامه‌ها از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۹۰ پرداخته‌اند. نویسندگان با روش انتقادی، بیش از ۱۰۰۰ پژوهش در این حوزه را بررسی و در بخشی با عنوان اشاره ، به موارد قوت و ضعف هر مورد پرداخته‌اند. براساس این پژوهش، بیشترین تعداد مقاله در بارهٔ خاقانی، ۳۳٤ مورد، در سال ۱۳۸۱ تا ۱۳۹۰ نوشته شده است.

حسن‌لی و کرمی‌زاده در «کارنامهٔ توصیفی نیماپژوهی» (۱۳۹٦) به صورتی جامع، کتابشناسی توصیفی و تحلیلی نیما را از آغاز تا سال ۱۳۸۰خورشیدی بررسی و ضمن گزارش انتقادی و تحلیل آثار نوشته شده در بارهٔ نیما در این بازهٔ زمانی، به ۱۳۸ مورد از خطاهای نویسندگان و نیما پژوهان در بارهٔ نیما اشاره کرده‌اند و گفته‌اند ۱۱/۵ (یازده و نیم)درصد از کل نوشته‌های نیما پژوهان دربارهٔ نیما دچار این گونه اشتباهات بوده است. این کتاب در سه بخش مقاله ها با ۱۰۰۰ مقاله در ۸٤۲ صفحه ، کتاب‌ها با ٤۰ کتاب در ۱۵٤ صفحه و نمایه ها در ۵۸ صفحه، منتشر شده است.

نیکدار و فرهمند در « فرهنگ توصیفی-انتقادی خاقانی‌پژوهی» (۱۳۹٤) کلیهٔ مقالات و پژوهش‌هایی را که به زبان فارسی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۸ خورشیدی در بارهٔ خاقانی در مجلات فارسی منتشر شده،در طی ۹ دهه، نقد و گزارش کرده‌اند.براساس این پژوهش، دههٔ هشتاد با ۲۱٦ مقالهٔ منتشر شده در بارهٔ خاقانی، بیشترین تعداد مقالات را نسبت به سایر دهه‌ها از ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۸ داشته است.

میرعابدینی و فرهودی‌پور «کتاب‌شناسی نقد و بررسی ادبیات داستانی معاصر،دفتر اول: سیدمحمدعلی جمال‌زاده، صادق هدایت، بزرگ علوی» (۱۳۹۳) و همچنین «کتاب‌شناسی نقد و بررسی ادبیات داستانی معاصر،دفتر دوم: جلال آل احمد، صادق

چوبک، سیمین دانشور و ابراهیم گلستان » (۱۳۹۵) را تهیه دیده‌اند. نویسندگان در این دو کتاب، فهرستی از مندرجات کتاب‌ها، مطبوعات و برخی از نرم افزارها و پایگاه‌های اینترنتی در بارهٔ داستان نویسان معاصر را ارائه داده‌اند.

کنارسری و افشار «کتابشناسی رمان و مجموعه‌های داستانی مترجَم پیش از مشروطیت تا سال ۱۳۷٤» (۱۳۷٤) را در دو جلد، با هدف معرفی رمان‌های ترجمه شده به فارسی تاسال ۱۳۷٤ منتشر کرده‌اند. تنوع مطالب این کتاب قابل توجه است، به‌طوری‌که به زندگی‌نامه‌ها، سرگذشت‌نامه‌ها،و سفرنامه‌ها نیز پرداخته است.

بی‌شک عناوین کتابشناسی‌ها به همین تعداد محدود نمی‌شود و با جستجوهای بیشتر می‌توان به فهرست‌ها و کتابشناسی‌های دیگر نیز دست یافت؛ اما تا آنجا که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، بجز دفتر دوم »کتابشناسی نقد و بررسی ادبیات داستانی معاصر» (میرعابدینی، فرهودی‌پور، ۱۳۹۵) در بارهٔ کتابشناسی توصیفی –تحلیلی مقالات فارسی مرتبط با سیمین دانشور، تنها یک کتاب‌شناسی مختصر (حبیبی آزاد، ۱۳۸۹) در حد تهیهٔ فهرستی از مقالات و آثار مرتبط با سیمین دانشور، فراهم شده وکاری که بتواند با آثار پیش‌گفته، هم‌عنان باشد،دیده نشد.

سیمین دانشور نخستین نویسندهٔ زن ایرانی است که برای اولین بار، به‌صورت حرفه‌ای، در زبان فارسی داستان نوشت و لازم می‌نمود که کتاب‌شناسی توصیفی–تحلیلی او در اقتفای آثار مشابه تهیه گردد. مقالهٔ حاضر، با عنوان کتاب‌شناسی توصیفی– تحلیلی مقالات فارسی مرتبط با سیمین دانشور از سال ۱۳٤۰تا ۱۳۹٦، گزارشی از نتایج این اقدام است.

۳- بیان مسأله

هیچ تحقیقی بی سابقه نیست و به قول فردوسی «بر باغ دانش، همه رفته‌اند»، اما تولید دانش در قرن اخیر به گونه‌ای سرعت و در شاخه‌های گوناگون گسترش داشته است که طبقه‌بندی اطلاعات و تحقیقات صورت گرفته در هر یک از شاخه‌های دانش

بشری، نیازمند تدابیر و طرح‌های دقیق علمی، دستگاه‌های پیشرفتهٔ ثبت و ذخیرهٔ اطلاعات و روش‌های بازیابی آن شده است. یکی از این روش‌ها، تهیهٔ کتاب‌شناسی‌های مختلف در حوزه‌های مهم اطلاعات و دانش بشری است. نبود این‌گونه تحقیقات، بی‌اطلاعی پژوهش‌گران را در پی داشته و گاه باعث آمده تا اغلب، کارهایی تکراری و گاه ناقص‌تر از تحقیقات پیشین از خود بر جای بگذارند. بدین‌گونه که گاه یک موضوع، چندین بار با تغییر مختصرِ برخی از کلمات عنوان و با بهره‌گیری از برخی راه‌های فریب نرم افزارهای همانندجو، تهیه و منتشر شده است.

٤- روش‌شناسی

چنان‌که در مقدمه ذکر شد، یک نوع از کتاب‌شناسی‌ها، کتاب‌شناسی مشاهیر یا کتابشناسی پدید آورنده نام دارد که در آنها «آثار یک فرد و نوشته‌های دیگران در بارهٔ او گردآوری می‌شود.» (نیکنام، ۱۳٦۷: نُه) و یا «فهرستی از کتاب‌ها و مقالات یک نویسنده، یا آنچه در بارهٔ او نوشته شده است.» (سلطانی و راستین، ۱۳۷۹: ۳٤٥). مقالهٔ حاضر نیز بر اساس همین شیوه و به روش توصیفی–تحلیلی، گزارشی است ازمقالاتی که دیگران در مورد دانشور و آثارش به زبان فارسی نوشته‌اند.

با مراجعه به آثاری چون «فهرست مقالات فارسی» ایرج افشار و همچنین، پایگاه‌های اطلاعاتی چون نورمگز، مگیران، ایران داک، پایگاه اطلاعاتی علوم جهان اسلام، نمایه، دُرج، پایگاه کتاب‌خانهٔ ملی ایران و ...،کلیهٔ مقالات فارسی مرتبط با سیمین دانشور و آثار او تهیه و با دقت مطالعه شد. آنگاه با در نظر گرفتن تقدّم زمانی و تاریخی،در روندی خطی بر بنیاد طرحی منظّم و منطقی تنظیم گشت.اصل این کار با عنوان «کتابشناسی توصیفی- تحلیلی سیمین دانشور از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۹٥ خورشیدی» درقالب رسالهٔ دکتری ادبیات فارسی در دانشگاه یاسوج تهیه شده است.هر مقاله به صورت زیر و بر اساس الگویی که در کتاب *فرهنگ سعدی پژوهی (حسن لی،۱۳۸۰)* به کار رفته،بررسی، نقد و گزارش شده است:

٤-۱ نمونهٔ یک مدخل توصیفی- تحلیلی از مقالات بررسی شده در بارهٔ سیمین دانشور:

عنوان مقاله: «تکرارهای غیرخلاق در داستان‌های دانشور بر پایهٔ دیدگاه بیش‌متنیت»
فرشته رستمی، فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال۹، شماره ۳۵، پاییز ۱۳۹۵ (صص۱۱۹- ١٦٤).

۱- مضامین اصلی:

۱-۱- دانشور در روند داستان نویسی به تقلید و تکرار خود رسیده است. (ص۲). گاه، برخی از نویسندگان در چرخهٔ وام‌گیری، به بازنویسی و تصاحب دگربارهٔ خود روی می‌آورند. اگر چه رویکرد دوباره به خود، با جابه‌جایی‌هایی روبروست که به پررنگ یا کم‌رنگ شدن ارزش‌های آن مورد می‌پردازد، امّا با نگاهی فراگیر گاه به تکرار خود یا تقلید از خود می‌رسند (ص۳).

۱-۲- دانشور در برخی زمینه‌ها در پیوندی درون متنی به تکرارهایی روی آورده است. گرایش به برخی شخصیت‌ها، موضوع‌ها یا موقعیت‌ها، دانشور را به تقلید از خود کشانده و تکرارهای غیرخلاق را به وجود آورده است(صص۳و٤).

۱-۳- بیشتر پژوهشگران دانشور را زنانه‌نویس دانسته‌اند. سالاری می‌نویسد: «دانشور صدای زنان را با شدت و ضعف در داستان‌هایش سرداده. دانشور همهٔ آثار خود را از آتش خاموش گرفته تا ساربان سرگردان متأثر از دیدگاهی زنانه می‌داند و می‌گوید: اگر غیر از این باشد، طبیعی نیست». سایر محمدی می‌نگارد: «دانشور همان‌گونه که خود نیز صراحت دارد یک فمنیست است» (ص٤).

٤-۱- بیش‌متنیت‌های به کار رفته در آثار دانشور، تقلید، گرته‌برداری، اقتباس، بازآفرینی، فکاهه یا بازنویسی است و در تمام آنها، دانشور گاه از جابه‌جایی، کاهش و در اندک نمونه‌هایی از افزایش بهره برده است(ص۲۸).

۱-۵- از بیش متن‌هایی که در داستان‌های دانشور یافته می‌شود، می‌توان تقلیدهایی از نظریهٔ فروید را دریافت (ص۲۸).

٦-۱- توارد یا بازنویسی فشردهٔ رمان مادام بواری و زن هوس‌باز، در داستان «یک زن با مردها» دیده می‌شود (ص۲۸).

۷-۱- دستاورد کندوکاو در داستان‌های دانشور آن است که او در روند داستان‌نویسی خود از موقعیت‌ها، موضوعات و شخصیت‌های تکراری استفاده کرده است. کمترین تکرار در موضوع و بیشترین تکرار در شخصیت‌هایی است که اگر چه نامشان یکسان نیست؛ اما ماهیت و ویژگی‌های آنها مانند هم است.

۲- منابع اصلی:

۱-۲- بینامتنیت، آلن گرام، ترجمه پیام یزدان جو. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۲-۲- نشانه‌های فمنیسم در آثار سیمین دانشور، کاووس حسن لی و قاسم سالاری، مطالعات زنان، سال۵، شماره ۱، ۱۳۸٦.

۳-۲- جزیرهٔ سرگردانی، سیمین دانشور، چاپ ۳، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

٤-۲- ساربان سرگردان، سیمین دانشور، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

۵-۲- سووشون، سیمین دانشور، چاپ ۱۵، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

٦-۲- شهری چون بهشت، سیمین دانشور، چاپ ۷، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۱. ۷-۲. به کی سلام کنم، سیمین دانشور، چاپ ۵، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۰.

۳- رویکرد به آثار دانشور:

۱-۳- ساربان سرگردان ۲۳ بار، جزیرهٔ سرگردانی٦ بار، سووشون ۸ بار، شهری چون بهشت ۷ بار، به کی سلام کنم؟ ۳ بار.

٤- نقد و نظر: این نوشته بر آن است تا ثابت کند دانشور در داستان‌هایش از موضوعات، شخصیت‌ها و موقعیت‌های تکراری استفاده کرده است و در پاره‌ای موارد، داستان‌هایش خلاصه شده یا بازنویسی داستان‌های نویسندگانی دیگر است که وی از پیش، با آن‌ها آشنایی داشته. با توجه به شواهدی که نویسنده، در برخی داستان‌ها یافته، چنین امری دور از ذهن نیست. ازجمله داستان «زن و مردها» از دانشور، با داستان‌های

«زن هوس‌باز» اثـر چخوف و داستـان «مادام بواری» از فلوبر، دارای مضامیـن و شخصیت‌هایی مشابه و داستانی کاملاً تکراری است و هیچ نکتهٔ مثبت و اضافی بر آن افزوده نشده. روند تأثیرپذیری از دیگران تا جایی که به تقلید صرف نینجامد، امری بدیهی و به‌نوبهٔ‌خود، مثبت است؛ چرا که هر نویسنده قبل از این که نویسنده باشد، باید خوانندهٔ توانایی باشد.مثلاً کویر در ساربان سرگردان دانشور، کنار کویر دکتر شریعتی می‌نشیند و نشان از آگاهی و تأثیرپذیری دانشور دارد که به گونه‌ای لطیف، یکدیگر را تداعی می‌کنند.

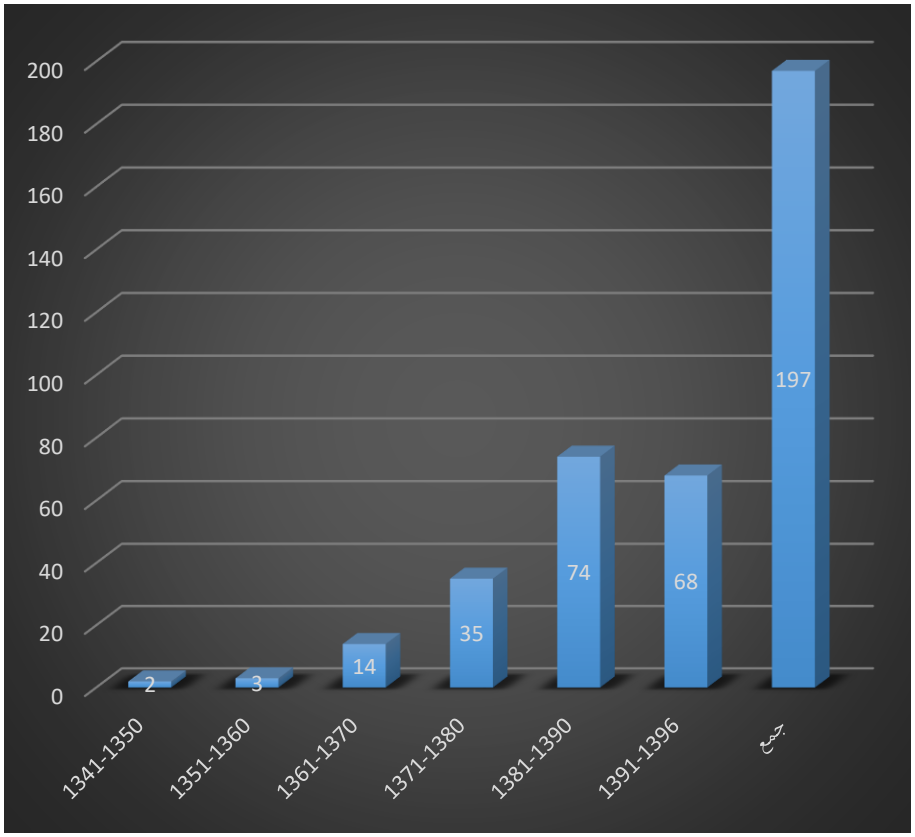
آماری که نویسنده از موضوع‌های تکراری ارائه می‌دهد، چندان زیاد و قابل توجه نیستند که بتوان به پشتوانهٔ آن‌ها حکم کلی صادر کرد؛ اما در رابطه با شخصیت‌ها خصوصاً شخصیت‌های آموزش دهنده و نصیحت‌گر، حق با نگارنده است؛ چرا که نمونه‌های متعددی می‌توانند شاهد این مدعا باشند. بخشی از مطالب این نوشته که در رابطه با تک گویی و گزینه‌های شعاری است قبلاً در مقالهٔ دیگری با عنوان «گزاره‌های شعاری و زمینه‌های پیدایش آن در آثار دانشور» به طور مفصل بیان شده و بیان مجدد آن در اینجا، مطلب تازه‌ای نیست.

۵- توزیع کمی مقالات مرتبط با دانشور در محدودهٔ زمانی ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦

هرچند نخستین اثر داستانی دانشور در سال ۱۳۲۷ منتشر شد (آتش خاموش)، اما با توجه به این که داستان‌های این مجموعه، ساده، ابتدایی و رمانتیک بود و به خاطر ضعف در روایت، شخصیت‌پردازی، هم‌چنین کلی‌گویی و نثر غیر داستانی، جایگاه، ارزش واعتبار ادبی درخوری در داستان‌نویسی ایران کسب نکرد- به گونه‌ای که حتی خود نویسنده هیچ‌گاه حاضر به تجدید چاپ آن نگردید- بنابراین، تا آن‌جا که محدویت‌های جست‌وجو اجازه می‌داد، هیچ مقاله‌ای که به صورت جداگانه و مستقل به نقد و بررسی آن پرداخته باشد، دیده نشد.تنها در خلال برخی از نوشته‌ها، منقدان و نویسندگان به انتقاد از خامی و بی‌تجربگی نویسنده و ساده و ابتدایی بودن داستان‌های وی، اشاره کرده‌اند.

چاپ و انتشار مقالات مرتبط با آثار دانشور از سال ۱۳٤۱ آغاز شده و تا آغاز دههٔ ٦۰ تعدادشان انگشت شمار است. هر چه از نظر زمانی جلوتر می‌رویم، و همراه با آشنایی بیشتر قشر کتابخوان با آثار داستانی و رمان و همچنین توسعه رشته‌های دانشگاهی، کمیّت مقالات افزایش می‌یابد.

تعداد مقالاتی که در بارهٔ سیمین دانشور و آثار او در بازهٔ زمانی ۱۳٤۰تا ۱۳۹٦ در فهرست‌هایافت شد،در نمودار زیرآمده است:



نمودار ۱:دانشور پژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳٤۰تا۱۳۹٦

نمودار فوق، گویای آن است که بحث و تتبّع در بارهٔ آثار دانشور از نخستین دهه– یعنی ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦– سیر صعودی داشته است. به نظر می‌رسد مهمترین دلایل این سیر به شرح زیر باشد:

توجه به داستان نویسی‌زنان، توجه به مطالعات زن گرایانه،افزایش تعداد نشریه‌ها و مطبوعـات، تأسیس دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالـی گوناگون با نام‌هـای متنوع در اقصی‌نقاط کشور و نیاز دانشجویان تحصیلات تکمیلی به چاپ مقاله برای فراغت از تحصیل و همچنین نیاز اعضای هیأت علمی دانشگاه‌ها برای تبدیل وضعیت و ارتقاء.

تنوع موضوعی مقالات در خصوص دانشور شامل این موارد بوده است: نقد و بررسی آثار، شخصیت نویسندگی دانشور، مطالعات و نگرش‌های فمنیستی و زن‌گرایانه به آثار دانشور، بررسی شخصیت‌های داستانی و عناصر داستان، مطالعات جامعه‌شناختی، مطالعات تطبیقی، شرح حال و زندگی، ترجمهٔ آثار، مطالعات زبانی، تقدیر و ستایش، کتاب‌شناسی و برخی موضوع‌های دیگر.

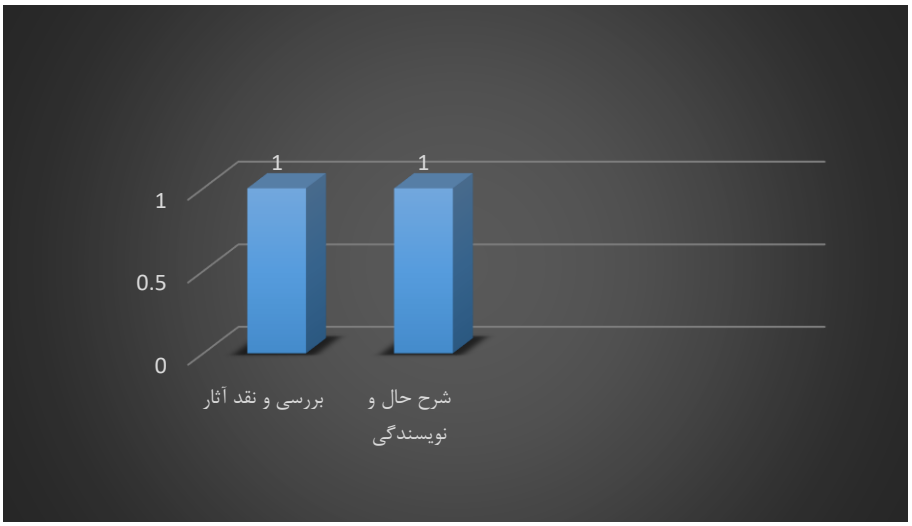
در جدول زیر، توزیع موضوعی مقالات مرتبط با دانشور در محدودهٔ زمانی ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦ آمده است:

موضوع	موضوعات کلی	بررسی رمان جزیره سرگردانی	کاربردلهجه شیرازی	انتقاداز آثار دانشور	شرح حال و نویسندگی	مطالعات تطبیقی	بررسی شخصیت های داستانی	نگرش فمنیستی	نقد و بررسی آثار
تعداد	۲۰	۲	۱	۱۲	۵۰	۳۳	۱	۵	۷٤

۵-۱ دههٔ چهل (۱۳٤۰ تا ۱۳٤۹) تعداد مقالات: ۲

در دههٔ چهل، هم‌زمان با چاپ مجموعه داستان *شهری چون بهشت*، تنها شاهد ۲ نوشته در بارهٔ این مجموعه هستیم. اولی را جلیل دوست‌خواه در تیرماه سال ۱۳٤۱ منتشر می‌کند و بیشتر به انتقاد از ضعف‌های آن می‌پردازد و دومی مقدمهٔ کوتاهی است که در آغاز کتاب آمده است.

علاوه بر عیوب و ضعف‌هایی که منتقدان در این مجموعه دیده‌اند، از دلایل این عدم موفقیت و مورد اقبال واقع نشدن، می‌تواند ناشناخته بودن نویسنده نیز باشد؛ چراکه بسیاری از منتقدان معتقدند بعدها یکی از دلایل عمدهٔ محبوبیت آثار دانشور، جلال آل احمد است و دانشور هر چه دارد از نام و عنوان پرهیمنهٔ اوست. هرچند که بر خلاف این نظر، عده‌ای بر این باورند که دانشور در آثار بعدی خود، توانسته است در نویسندگی به استقلال نسبی برسد و خود را از زیر سایهٔ سنگین جلال خارج کند.



نمودار ۲: دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳٤۰-۱۳٤۹

۵-۲ دهۀ پنجاه (۱۳۵۰ تا ۱۳۵۹) تعداد مقالات: ۳

تیرماه سال ۱۳٤۸ خورشیدی، برای همیشه در ذهن تاریخ داستان‌نویسی ما خواهد ماند؛ چرا که سرآغاز فصلی تازه در داستان نویسی ایران به شمار می‌رود. سیمین دانشور پس از چند سال وقفه و سکوت، با انتشار رمان «سووشون»، اوج هنر و خلاقیت خود را به نمایش گذاشت.

سووشون یکی از رمان‌های کم‌نظیر معاصر فارسی است که وقایع تاریخی سال‌های بعد از شهریور۱۳۲۰، یعنی حضور نیروهای انگلیسی در شیراز و مبارزۀ مردم با استعمار را به تصویر می‌کشد. این رمان از همان آغاز انتشار، با استقبال عظیم خوانندگان مواجه شد و توانست نام و آوازۀ نویسندۀ خود را بر تارک ادبیات داستانی معاصر بنشاند.

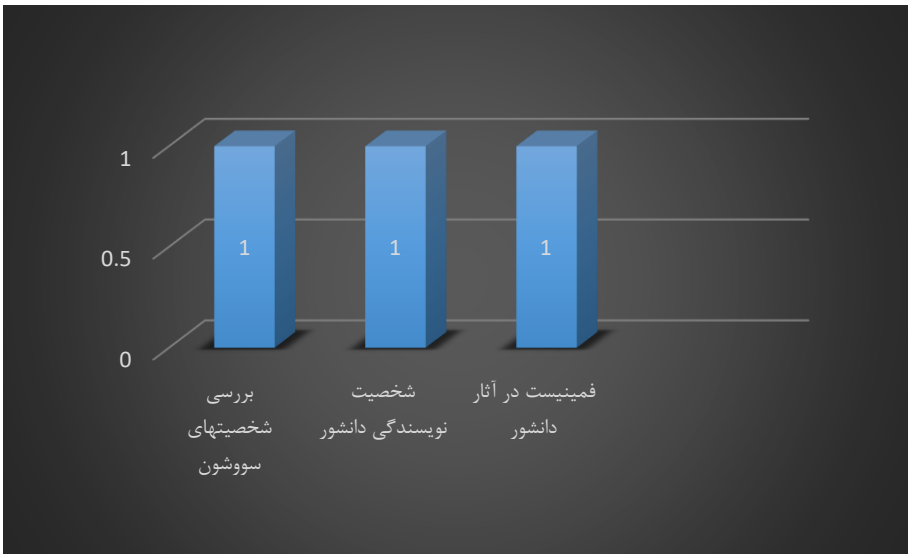
با انتشار رمان *سووشون*، آثار قبلی دانشور که تا آن زمان مورد عنایت منتقدان قرار نگرفته بودند کم‌کم، به بوتۀ نقد کشیده شدند. گروه کثیری معتقد بودند که *سووشون* برای دانشور یک شاهکار محسوب می‌شود و توانسته است علاوه بر جلب توجه خوانندگان ایرانی، نظر غیر ایرانیان را نیز به خود معطوف کند. بزرگ علوی در این مورد، می‌گوید: «گمان می‌کنم که همۀ آثار سیمین دانشور را خوانده‌ام. از آتش خاموش تا جزیرۀ سرگردانی و تصور می‌کنم که *سووشون* بهترین آن‌هاست» (علوی، ۱۳۸۳: ۳۱۷). همچنین گفته شده که: «رمان سووشون پرخواننده‌ترین رمان فارسی، آغازگر فصلی تازه در تاریخ داستان نویسی ایران به شمار می‌رود که با نثری شاعرانه، دقیق و محکم، تصویری درونی و هنرمندانه از تحولات منطقۀ فارس در سال‌های جنگ جهانی دوم به دست می‌دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ٤۷۲-٤۷۳).

البته، تمام نظرها دربارۀ این کتاب، مثبت نیست. نسترن موسوی معتقد است هرچند *سووشون* دارای ساخت و پرداختی قوی است؛ اما خالی از شعار نیست. (موسوی،۱۳۷۲: ۸۰۹)

در دههٔ پنجاه از سیمین دانشور، علاوه بر رمان سووشون، مجموعه داستان کوتاه «به کی سلام کنم؟» (۱۳٥٤) نیز به چاپ می‌رسد. دانشور در این مجموعه، نسبت به داستان-های کوتاه گذشته، موفق‌تر عمل می‌کند و برای روایت داستان، دست به آفرینش هنری می‌زند و همراه با تغییرات روایی، سبک نوشتار را نیز متحول می‌کند. او همچنین، از شگرد طنز نیز برای تأثیرگذاری بهتر، بهره می‌گیرد. بسیاری از منتقدان، این مجموعه را بهترین مجموعه داستان کوتاه دانشور می‌دانند و معتقدند اغلب ویژگی‌های آثار نویسنده، در این اثر بازتاب یافته است.

علی‌رغم موفقیتی که *سووشون* در این دهه در بین خوانندگان کسب کرد، آن‌چنان که باید،توجه منتقدان و نویسندگان به آن معطوف نشدو تنها ۲ مقاله در بارهٔ این اثر به چاپ رسید که در مقایسه با اقبال عمومی نسبت به این رمان، بسیار ناچیز است. شاید بتوان اذعان کرد که هنوز سیمین دانشور در این دهه، به عنوان یک نویسندهٔ موفّق مطرح نشده و آثار ناموفق قبلی وی نیز در این نگرش، بی‌تأثیر نبوده است.

در این دهه، دربارهٔ مجموعه داستان کوتاه «به کی سلام کنم؟»، هیچ نوشتهٔ مستقلی به چاپ نرسیده و این نشان می‌دهد که داستان‌های کوتاه دانشور هنوز نتوانسته بوده که توجه منتقـدان و نویسندگـان دیگر را به خـود جلب کند. علاوه بـر ۲ مقالـه‌ای که درمورد سووشون به چاپ رسیده، تنها شاهد انتشار ۱ مقالهٔ کلی در مورد آثـار دانشور هستیم.



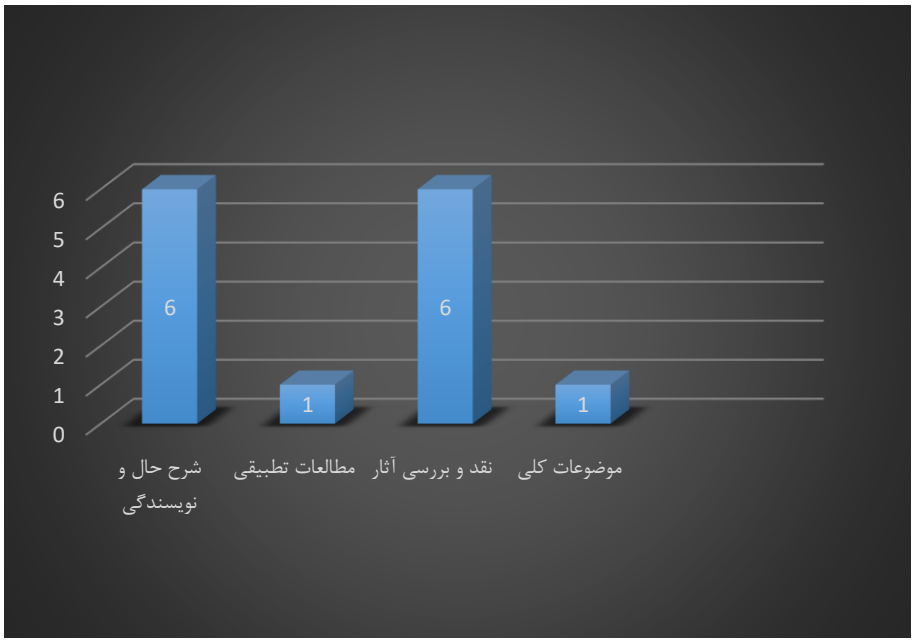
نمودار۳: دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳۵۰–۱۳۵۹

۵–۳ دههٔ شصت (۱۳٦۰ تا ۱۳٦۹) تعداد مقالات: ۱٤

پس از انتشار مجموعه داستان کوتاه «به کی سلام کنم؟»، تا مدت‌ها دانشور در سکوت به سر می‌برد. در دههٔ شصت هیچ داستانی از دانشور منتشر نمی‌شود، امّا همچنان آثار گذشتهٔ وی کم‌وبیش، نقد می‌شود.

در این دهه، در مجموع ۱٤ مقاله در بارهٔ آثار دانشور منتشر می‌شود که از بین آنها، ۳ مقاله در مورد سووشون، ۳ مقاله در بارهٔ مجموعه داستان کوتاه شهری چون بهشت، ۱ مقاله دربارهٔ مجموعه داستان کوتاه به کی سلام کنم،۵ مقاله در مورد خود دانشور و ۲ مقاله در بارهٔ موضوع‌های کلی آثار اونوشته شده است.

کنار کشیدن دانشور از مسیر نویسندگی در این ایام می‌توانست عدم توجه دیگران را به آثار گذشتهٔ او به دنبال داشته باشد. در سال ۱۳٦۸ اولین چاپ کتاب «صد سال داستان نویسی ایران»، ااثر حسن میرعابدینی، نقطه عطفی بود که توجه و گرایش به داستان و نقد داستان را در ایران در مسیر تحول و تکامل قرار داد.



نمودار٤: دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های۱۳٦۰-۱۳٦۹

٥-٤ دههٔ هفتاد (۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹) تعداد مقالات: ۳٥

نویسندهٔ سووشون سرانجام پس از سال‌ها، رمان «جزیرهٔ سرگردانی» خود را در سال ۱۳۷۲ انتشار داد. این رمان، جلد اولِ یک رمانِ سه جلدی است که جلد دوم آن با عنوان «ساربان سرگردان»، در سال ۱۳۸۰ به چاپ رسید. به گفتهٔ خود دانشور این رمان، جلد سومی هم به نام «کوه سرگردان»داشته که هرگز منتشر نشد.

رمان مذکور، کنایه‌ای است از زندگی نسلی که در دهۀ چهل به بعد به بن بست رسیده‌اند. «جزیرۀ سرگردانی (۱۳۷۲) وقایع و حوادث مربوط به سرگردانی‌ها و راه جویی‌های جوانان و مبارزان دهۀ ۱۳۵۰ به هنگام چیرگی نظام شاهنشاهی را در بر می-گیرد. بر همین اساس، مبارزان دینی، طرفداران دکتر شریعتی، روشنفکران لائیک و گروهی از مردم ستم‌دیده به میدان می‌آیند، تا جایی که حتی به مبارزۀ مسلحانه کشیده می‌شوند.» (دستغیب، ۱۳۷٦: ۱۲۹) دانشور در مورد نام این رمان می‌گوید: «جزیرۀ سرگردانی اسمی بود که از همان ابتدای کار در مقابله با جزیرۀ ثبات و آرامشی که شاه از آن دم می‌زد انتخاب کرده بودم.» (مهرور، ۱۳۸۳: ۵۲۵)

انتشار رمان جزیرۀ سرگردانی در همان آغاز، بحث و گفت و گوهایی را در مجلات مختلف از قبیل آدینه، گردون و تکاپو به راه انداخت. برخی به شدت مخالفت خود را آشکارا ابراز کردند.

«سیمین دانشور،خالق رمان خوش ساخت و موفق سووشون، اثری موسوم به جزیرۀ سرگردانی به دست می‌دهد که این دیگر نه رمان است نه داستان بلند و نه رمان–خاطرۀ صرف» (قریب، ۷۳).

«می‌توان این آخرین اثر خانم دانشور را فقط در دو کلمه: *بسیار بد* توصیف کرد. می‌توان در بارۀ آن مطلقاً سکوت کرد و می‌توان هم به اندازۀ حجم خود کتاب در بارۀ ساخت معیوب، تکنیک کهنه و مستعمل، زبان سست، تفکر مخدوش و ... آن مثال آورد» (همانجا).

فرج سرکوهی رمان را فقط یک پاورقی و شکستی برای نویسنده می‌داند و یکسره به ردّ آن می‌پردازد:

«جلد اول جزیرۀ سرگردانی، شکستی بارز برای نویسنده است. شکستی که هالۀ حرمت و احترامی که نام پرآوازۀ خانم دانشور را در بر می‌گیرد و یاد خاطره انگیز سووشون و آل احمد آن را جبران نمی‌کند» (سرکوهی، ۱۳۷۳).

«جزیرهٔ سرگردانی حتی در سنجش با سووشون با همهٔ ضعف‌های ادبی آن، هیچ نیست مگر عقب نشینی نویسنده از دستاوردهای داستان نویسی معاصر ایران و از اثر قبلی خود» (همانجا).

وی هم‌چنین دلیل استقبال خوانندگان این کتاب را عوامل دیگری می‌داند:

«شهرت نویسنده و آل احمد و سووشون و آسان پسندی مرسوم پاورقی خوان‌ها سبب شد که جزیرهٔ سرگردانی از کتاب‌های پرفروش باشد» (همان).

عده‌ای دیگر از منتقدان معتقدند که اگر سیمین دانشور دست به انتشار جزیرهٔ سرگردانی می‌زند برای آن است که نمی‌خواهد نویسنده‌ای تک‌اثره باشد:

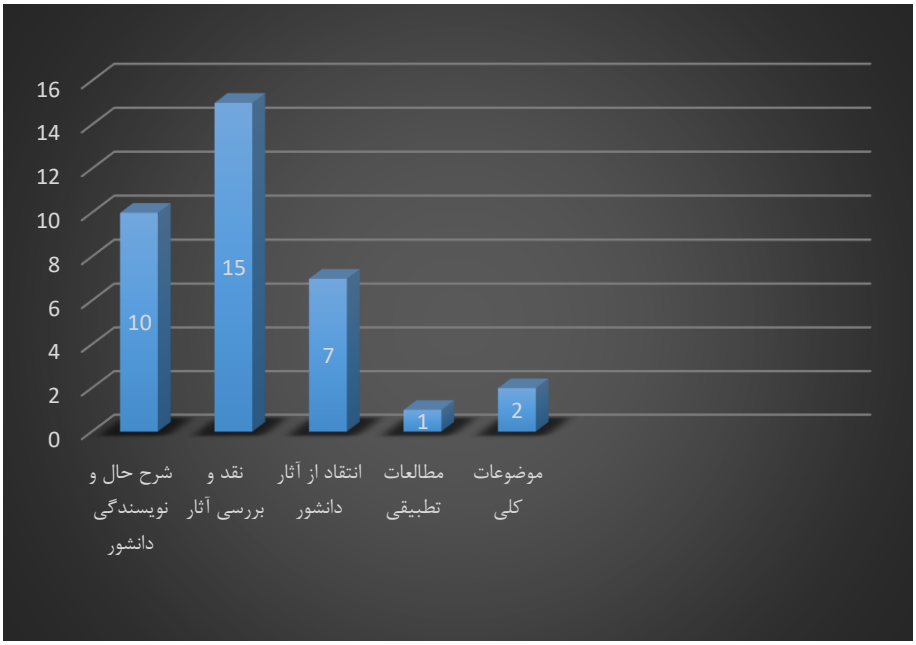
«سیمین دانشور از یک طرف نخواسته نویسندهٔ تک اثره باشد و از دیگر سو، خواسته مسائل زمانهٔ خود را مطرح کند ولی شاید همین دو دلیل کافی باشد برای این که جزیرهٔ سرگردانی نتواند به ذات ادبی و هنری لازمهٔ یک شاهکار نزدیک شود و حداقل در همین جلد اول هم رمانی موفق از آب در نیاید و به جرگهٔ معدود آثار ماندگار در ذهن ادبیات ایران نپیوندد» (قهرمان، ۱۳۸۳: ٤۹۸).

عده‌ای نیز نقد ملایم‌تری داشته، به کلی دست رد بر سینهٔ آن نزده‌اند و معتقدند که این رمان را اگر نویسندهٔ دیگری غیر از سیمین دانشور می‌نوشت، شاید برایش شاهکار بود امّا «در قدّ و قوارهٔ سیمین دانشور ناموفق است» (قاسم زاده،۱۳۷۲:۹۱).

دههٔ هفتاد مصادف است با انتشار مقالات مختلف در مورد رمان تازه انتشار یافتهٔ جزیرهٔ سرگردانی. همان گونه که در سطور پیشین ذکر شد، نقدهای متعددی در این زمینه در نشریه‌های مختلف به چاپ رسید.

از مجموع ۳٦ مقالهٔ منتشر شده در این دهه،۱۳ مقاله به جزیرهٔ سرگردانی اختصاص دارد که بیش از یک سوم مقالات را تشکیل می‌دهد. پس از آن،۱۱ مقاله به شخصیت خود دانشور می‌پردازد و ۹ مقاله نیز در مورد سووشون است. داستان‌های کوتاه دانشور هم‌چنان مورد توجه منتقدان و نویسندگان قرار نمی‌گیرند و در این زمینه، تنها ۱ مقاله به مجموعه داستانِ به کی سلام کنم؟ می‌پردازد. ۱ مقاله نیز به مسائل متفرقه در رابطه با دانشور

اختصاص دارد. این آمار نشان می‌دهد که هنوز هم رمان‌های دانشور در بین منتقدان از درجه اعتبار بیشتری برخوردارند. هر چند بیشتر نوشته‌های این برههٔ زمانی، به انتقاد از رمان جزیرهٔ سرگردانی می‌پردازند و نویسندگی دانشور را زیر سوال می‌برند، امّا توجه منتقدان به سیمین دانشور به عنوان یک نویسندهٔ مطرحِ زن و آثار وی معطوف شده و تثبیت یافته است.



نمودار ۵: دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳۷۰ –۱۳۷۹

۵–۵ دههٔ هشتاد (۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹) تعداد مقالات: ۷٤

جلد دوم رمان جزیرهٔ سرگردانی با عنوان «ساربان سرگردان» در سال ۱۳۸۰ به چاپ رسید. این رمان رویدادهای اسفند ۱۳۳۱ در اطراف مجلس، حوادث سال ۵۷ و ماه‌های نخست جنگ ایران و عراق را در سال ۵۹ در بر می‌گیرد. یکی از انتقاداتی که بر جلد اول این رمان وارد است و از علل ناکامی آن محسوب می‌شود،حضور «خانم دانشور به

عنوان یکی از هفتاد شخصیت کتاب است و در عین حال تنها شخصیتی است که هیچ نقطه ضعفی ندارد» (قاسم زاده، ۱۳۷۲:۹۰). اما حسین پاینده این حضور نویسنده را دریکی از داستان‌های دانشور،از شگردهای پست مدرن می‌داند و تحسین می‌کند (پاینده، ۱۳۸۱: ۷۳).

در «ساربان سرگردان»، شخصیت دانشور «از صحنهٔ رمان خارج می‌شود، اما صدایش باقی می‌ماند و فاصله‌اش با هستی از بین می‌رود... هرچند سیمین دانشور در رمان حضور ندارد، اما صدایش و چیرگی‌اش بر شخصیت‌ها در تمامی حادثه‌های رمان محسوس است. در نتیجه، جنبهٔ تخیلی رمان در جنبهٔ گزارشی آن تحلیل می‌رود.» (میرعابدینی،۱۳۸۳: ۱٤۹)

با انتشار این رمان، باز هم بازار نقد و بررسی گرم می‌شود و عده‌ای که در انتظار برطرف شدن ضعف‌های جلد اول و یافتن پاسخی برای برخی از امّا و اگرها و ناشناخته-های آن بودند، بار دیگر زبان به انتقاد گشودند و موضع خویش را تغییر ندادند، ولی در مقابل، عده‌ای دیگر نیز با زبانی نرم و ملایم، این رمان دو جلدی را مورد عنایت و توجه خویش قرار داده، آن را موفّقیّتی برای نویسنده دانستند:

«انتشار رمان‌های جزیرهٔ سرگردانی (۱۳۷۲) و ساربان سرگردان (۱۳۸۰) نه فقط جایگاه دانشور را در ادبیات مدرن فارسی بیش از پیش تثبیت کرده، بلکه هم‌چنین پویش خلاقانهٔ او را در نوآوری سبکی به نمایش گذاشته است» (پاینده، ۱۳۸۳: ٥۳٦).

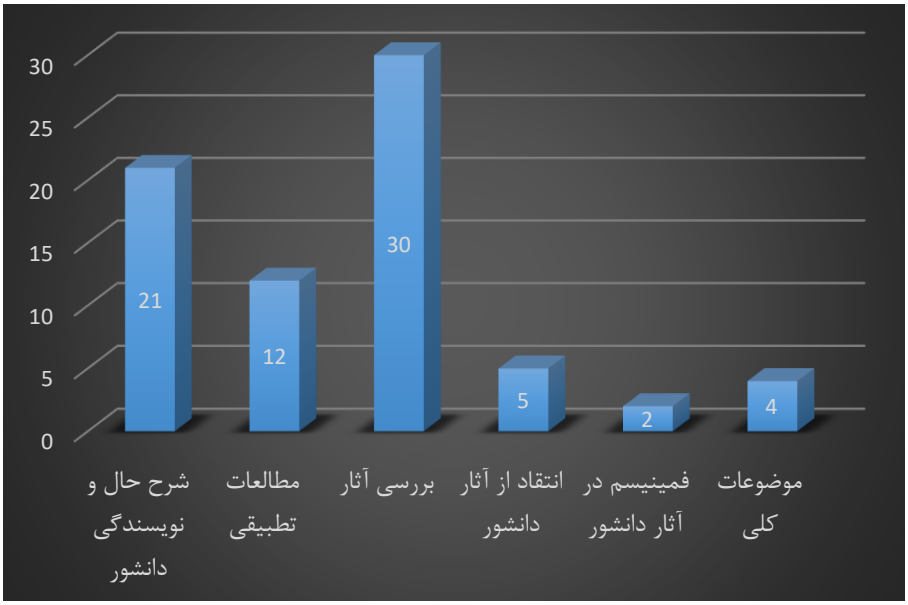
«رمان‌های جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان اعتباری برای نویسنده کسب نمی-کنند. ایرادهای ساختاری و جهت‌گیری‌های معنایی آشکار و عرفان‌زدگی و پرحرفی‌ها، رمان را از اعتلا بازداشته است.» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲۰۲)

دههٔ هشتاد اوج انتشار مقالات در مورد دانشور و آثار وی است. تعداد ۷٤ مقاله در این محدودهٔ زمانی منتشر شده که بیش از دو برابر مقالات دههٔ قبل است. بیشترین آمار مقالات به بررسی رمان‌های دانشور اختصاص دارد . از این تعداد، ۱۹ مقاله در مورد دو

رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان است. ۱۲ مقاله به سووشون اختصاص دارد و ۴۳ مقاله در موضوع‌های دیگر در بارهٔ دانشور و سایر آثار او است.

این آمار در مورد رمان‌های دانشور، باز هم حاکی از موفقیت روز افزون دانشور در این نوعِ داستانی است. پس از رمان‌ها، بیشترین آمار مربوط به خود دانشور است؛ یعنی ۲۵ مقاله. داستان‌های کوتاه دانشور هم‌چون گذشته مورد توجه نیستند و به ترتیب مجموعه داستانِ کوتاه شهری چون بهشت، تعداد ۲ مقاله، به کی سلام کنم ۲ مقاله، از پرنده‌های مهاجر بپرس،۲ مقاله و کلیت داستان‌های کوتاه نیز۲مقاله را به خود اختصاص داده‌اند که آمار چشمگیری نمی‌تواند باشد.

تعداد ۵ مقاله با موضوع‌های کلی و ۱ مقاله نیز با موضوع متفرقه در این بین دیده می‌شوند. افزایش تعداد مقالات در مورد دانشور در هر دهه، نشانگر ارزش و اعتباری است که این نویسنده در بین خوانندگان و منتقدان، بیش از پیش کسب می‌کند و می‌تواند نشان دهندهٔ هموار شدن راه دور و دراز نویسندگی برای نویسندگان زن نیز باشد.



نمودار٦ دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳۸۰ –۱۳۸

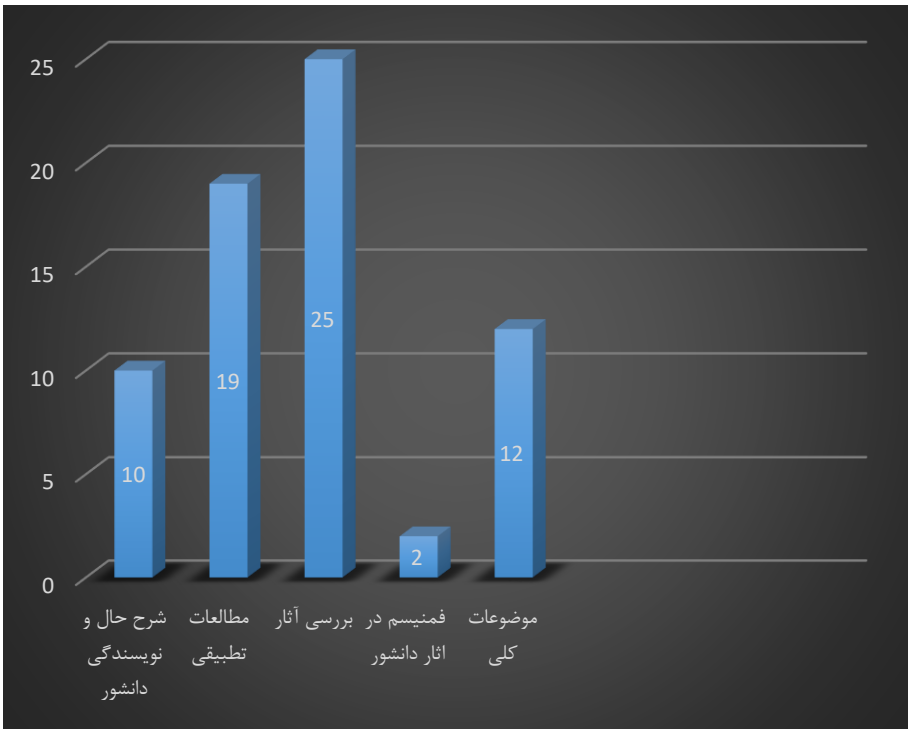
۵-٦ دههٔ نود (۱۳۹۰ تا ۱۳۹٦) تعداد مقالات: ٦٨

در دههٔ نود شاهد انتشار بیشترین مقالات در مورد دانشور و آثارش هستیم. با آن که آمار این نوشته، تا سال ۱۳۹٦ را پوشش می‌دهد و هنوز نیمی از این محدودهٔ زمانی را در پیش رو داریم، تعداد ٦٨ مقاله در رابطه با دانشور و آثارش به چاپ رسیده که نسبت به دوره‌های قبل آمار چشم‌گیری است.

شاید مهم‌ترین علل وفور مقالات در این دهه، افزایش روزافزون مراکز آموزش عالی، زیاد شدن پذیرش دانشگاه‌ها و گرم شدن بازار تحصیل در مقطع دکترا و به تبع آن، اجبار دانشجویان به استخراج مقاله از متن پایان نامه‌ها و رساله‌ها باشد. همچنین، مطالعات فمنیستی درآثار دانشور برای بسیاری از نویسندگان، اهمّیّت قابل توجّهی داشته و پژوهش‌گران زن به این مطالعات علاقهٔ بسیاری نشان داده‌اند.

از تعداد مقالات یاد شده،۲۵ مقاله به سووشون اختصاص دارد که خود گواهی است بر مقبولیت این رمان که با وجود گذشت چند دهه از انتشار متن، همچنان از مقبولیت آن کاسته نشده است. پس از سووشون، بیشترین مقالات به موضوعات کلی در مورد آثار دانشور پرداخته‌اند بدون آن که به هیچ یک از داستان‌های بلند یا کوتاه وی مستقیماً و جداگانه بپردازند. تعداد ۸ مقاله زندگی و شخصیت نویسندگی دانشور را موضوع قرارداده که نشان دهندهٔ توجه منتقدین و نویسندگان به این نویسنده زن است.

جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان که در دو دههٔ گذشته، بیشترین مقالات را به خود اختصاص داده بودند، در این دهه با استقبال کمتری مواجه شده‌اند، به طوری که ۷ مقاله در دههٔ نود، به این دو رمان پرداخته‌اند . این کاهش توجه می‌تواند نشان‌دهندهٔ آن باشد که این دو رمان، تنها در محدودهٔ زمانی انتشار خود با اقبال مواجه شده، پس از آن کم کم رنگ می‌بازند و چندان برای نویسندهٔ خود نام و آوازه‌ای به دنبال ندارند و این که دانشور در مورد علت انتشار جزیرهٔ سرگردانی گفته بود نمی‌خواهم نویسنده‌ای تک اثره باشم، چندان به واقعیت نمی‌پیوندد.



نمودار۷: دانشورپژوهی در حوزهٔ مقالات در گسترهٔ سال‌های ۱۳۹۰ – ۱۳۹٦

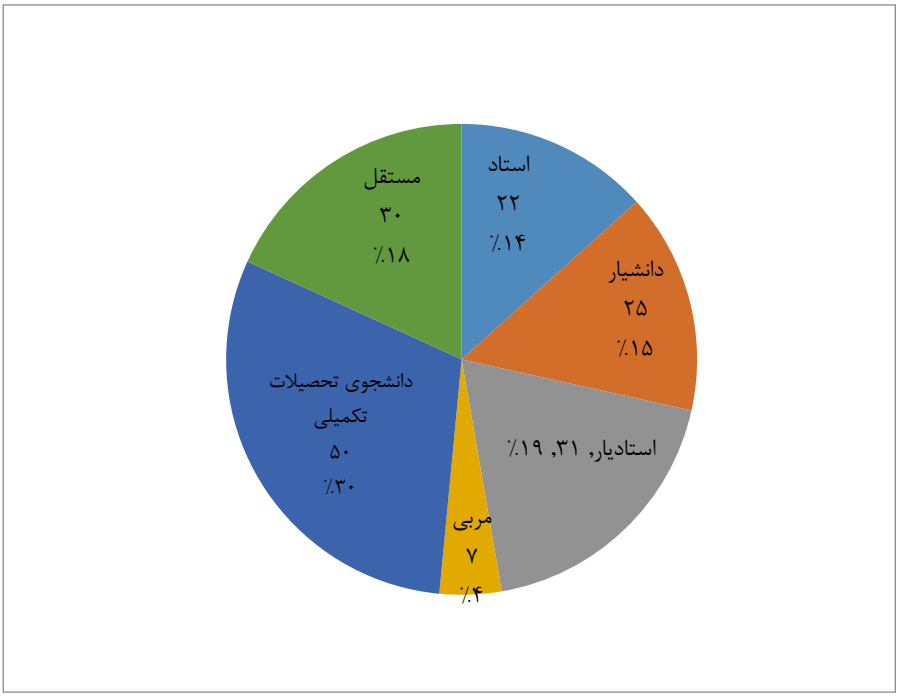
در این دهه، داستان‌های کوتاه دانشور برخلاف گذشته، چندان مورد توجّه نیستند. و از تعداد ٦٨ مقالهٔ موجود، تنها ۱ مقاله به مجموعه داستان شهری چون بهشت، ٤ مقاله به مجموعه داستان به کی سلام کنم؟، ۲ مقاله به مجموعه داستان انتخاب (از پرنده‌های مهاجر بپرس سابق) و ۱ مقاله نیز به طور کلی به داستان‌های کوتاه می‌پردازد و این امر عدم موفقیت داستان‌های کوتاه دانشور را در بین خوانندگان و منتقدان نشان می‌دهد. از باقی‌مقالات، ٤ مقاله به طور کلی به رمان‌های دانشور می‌پردازد و ٤ مقاله نیز شامل موضوع‌های متفرقه می‌شود.

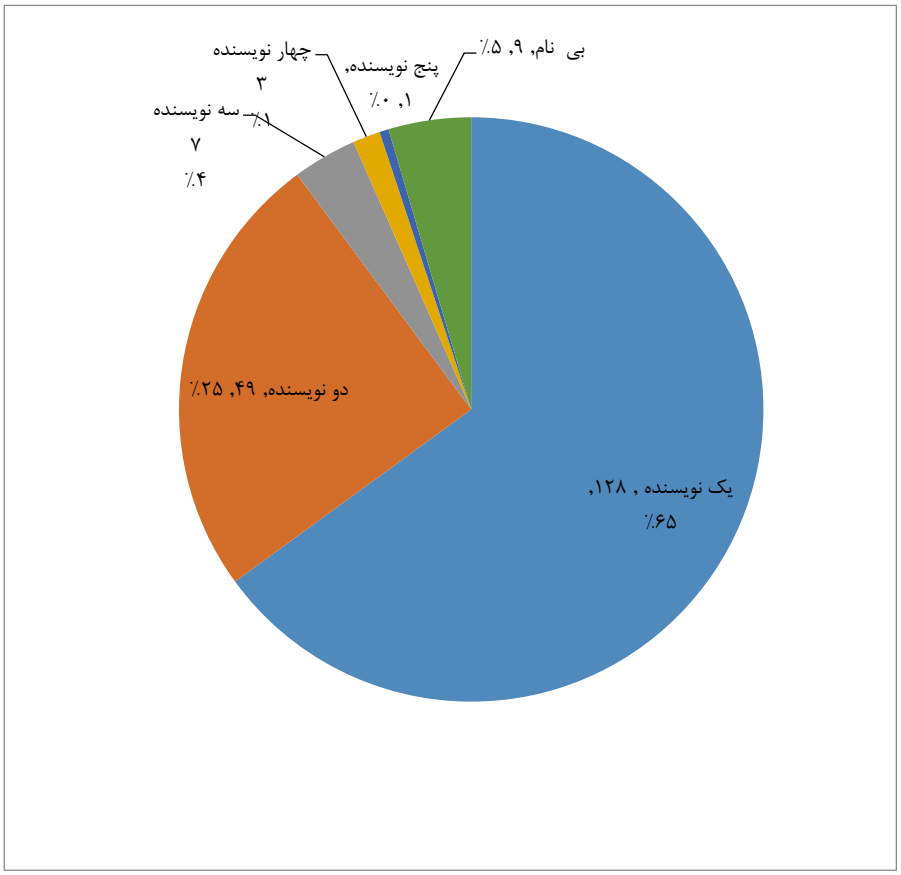
مقالهٔ حاضر با استفاده از پایگاه‌های اطلاعاتی و مراجعه به ۷۷ مجله و نشریه و اسخراج ۱۹۷مقاله فارسی مرتبط با سیمین دانشور و آثار او از سال ۱۳٤۰تا ۱۳۹٦ تهیه و تدوین شد. بجز ۳۸ مورد از این تعداد نشریه که از نظر وزارت علوم دارای رتبه علمی

پژوهشی بودند باقی، نشریه‌ها و مجله‌های تخصصی ادبیات و هنر و فرهنگ هستند که به صورت عمومی، در دوره هایی چاپ و منتشر شده و برخی هنوز منتشر می‌شوند.

تعداد ۱۹۷ مقالهٔ بررسی شده در ۷۷ مجله و نشریه در طی محدودهٔ زمانی ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦ منتشر شده است.۳۸ مورد از این تعداد مجلات، مورد تایید وزارت علوم بوده و باقی مجلات و نشریه‌های تخصصی عمومی در حوزه‌های ادبیات،هنرو فرهنگ بوده است.

-دربارهٔ مرتبهٔ علمی نویسندگان مقالات بررسی شده این اطلاعات از نمودار زیر استخراج شده است : ۲۲ استاد، ۲۵ دانشیار، ۳۱ استاد یار، ۷ مربی و ۵۰ دانشجوی تحصیلات تکمیلی که به صورت همکار در مقالات استادان و دانشیاران و استادیاران پیش‌گفته مشارکت داشته‌اند و ۹ مورد بدون نام بوده است:





– از مجموع ۱۹۷ مقالهٔ بررسی شده،۱۲۸ مورد تک نویسنده‌ای ، ٤۹ مورد دو نویسنده‌ای، ۷ مورد سه نویسنده‌ای، ۳ مورد ٤ نویسنده‌ای، ۱ مورد ۵ نویسنده‌ای و ۹ مورد بی‌نام بوده است.

–از نظر تعداد مقالاتی که در بازهٔ زمانی پژوهش حاضر ، یک نویسنده دربارهٔ دانشور منتشر کرده ۲۱ نویسنده بیش از یک مقاله ، دربارهٔ دانشور داشته‌اند: از این تعداد دو نویسده ۵ مقاله ، یک نویسنده ٤ مقاله، دو نویسنده ۳ مقاله و پانزده نویسندهٔ دیگر هر کدام ۲ مقاله داشته‌اند.

٦- نتیجه گیری

با توجه به نمودارها و آمار ارائه شده در این مقاله می‌توان گفت:

– بحث و تتبّع در بارهٔ آثار سیمین دانشور در مقالات فارسی، از نخستین دههٔ ۱۳٤۰ تا ۱۳۹٦ سیر صعودی داشته است.

– بیشترین اقبال به بررسی آثار دانشور، در دهه ۸۰ و پس از آن دههٔ ۹۰بوده است که شاید این امر به دلیل افزایش دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی و اجبار دانشجویان به استخراج مقاله از پایان نامه‌ها و رساله‌ها و همچنین نیاز اعضای هیأت علمی دانشگاه‌ها به چاپ مقاله برای تبدیل وضعیت و ارتقاء بوده است.

– مخاطبان و منتقدان از بین آثار دانشور،بیشترین توجّه را به رمان‌ها خصوصاً سووشون نشان داده‌اند و به داستان‌های کوتاه چندان اقبالی نشان نداده‌اند.

– رمان‌های جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان، آماج بیشترین انتقادات قرار گرفته-اند و نه تنها جایگاه نویسنده خود را ارتقاء نداده اند بلکه به منزلهٔ شکستی آشکار در کار نویسندگی دانشور قلمداد شده‌اند.

– محور عمدهٔ مباحث مقالات مرتبط با آثار دانشور به نقد و بررسی آثار با ۷٤ مقاله، شرح حال و نویسندگی دانشور با۵۰ مقاله اختصاص داشته است.

– اقبال به مطالعات تطبیقی دربارهٔ آثار دانشور در کل با ۳۳ مورد مقاله قابل توجّه است. در این میان، این موضوع از یک مورد در دههٔ ۷۰ به ۱۲ مورد در دههٔ ۸۰ و ۱۹ مورد در درههٔ ۹۰ رسیده که نشان از توجّه جدّی به این گونه مطالعات دارد.

– تنها ۳۸ مورد از ۷۷ مجله مورد مراجعه در این پژوهش ، مورد تایید وزارت علوم بوده و باقی مجلات و نشریه‌های تخصصی عمومی در حوزه‌های ادبیات،هنرو فرهنگ بوده است.

– تنوع مرتبهٔ علمی نویسندگان مقالات از استاد(۲۲)، دانشیار(۲۵)، استاد یار(۳۱)، مربی(۷) و دانشجوی تحصیلات تکمیلی (۵۰) که به صورت همکار در مقالات استادان و دانشیاران و استادیاران پیش‌گفته مشارکت داشته‌اند؛ متغیر بوده است.

– از مجموع ۱۹۷ مقالهٔ بررسی شده، ۱۲۸ مورد تک نویسنده بوده است.

– در بازه زمانی پژوهش حاضر، ۲۱ نویسنده بیش از یک مقاله دربارهٔ دانشور داشته‌اند.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

۱– اسحاقیان، جواد (۱۳۸۵)، درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن، تهران: گل آذین.

۲– افشار ایرج(۱۳۷٤) فهرست مقالات فارسی، تهران : انتشارات علمی و فرهنگی .

۳– حسن لی، کاووس (۱۳۸۰) فرهنگ سعدی پژوهی، شیراز، انتشارات بنیاد فارس شناسی.

٤– حسن‌لی، کاووس و حسامپور، سعید (۱۳۸۸) کارنامه تحلیلی خیام پژوهی، انتشارات علم، تهران، ۱۳۸۹.

۵–حسن‌لی، کاووس، کرمی‌زاده،الهام (۱۳۹٦)،کارنامه توصیفی نیما پژوهی، تهران:هرمس.

٦– دانشور، سیمین (۱۳۸۱)، شهری چون بهشت، تهران: خوارزمی.

۷– دستغیب، عبدالعلی(۱۳۷٦)،به سوی داستان‌نویسی بومی، تهران: انتشارات حوزه هنری.

۸– دهباشی، علی، (۱۳۸۳)،بر ساحل جزیرهٔ سرگردانی، تهران: سخن.

۹– سپانلو، محمدعلی (۱۳٦۸)،بازآفرینی واقعیت، تهران: انتشارت نگاه.

۱۰– سلطانی، پوری، راستین، فروردین (۱۳۷۹)،دانشنامهٔ کتابداری و اطلاع رسانی، تهران: فرهنگ معاصر.

۱۱– صافی، قاسم (۱۳۸٦)، مرجع شناسی عمومی فارسی و عربی، تهران: چاپار.

۱۲- قاسم زاده، محمد (۱۳۸۳)، داستان نویسان معاصر، تهران: هیرمند.

۱۳- کنار سری، فاطمه و افشار، مهدی (۱۳۷٤) کتابشناسی رمان و مجموعه‌های داستانی مترجَم پیش از مشروطیت تا سال ۱۳۷٤،تهران،انتشارات طبع و نشر.

۱٤- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷٦)، جدال نقش با نقاش، تهران: نیلوفر.

۱۵- میرعابدینی، حسن (۱۳۸٦)، صد سال داستان نویسی در ایران، تهران: چشمه.

۱٦- نیکدار، محمدحسین، رویین‌تن، فرهمند(۱۳۹٤)،فرهنگ توصیفی- انتقادی خاقانی پژوهی، یاسوج: دانشگاه یاسوج .

۱۷- نیکنام، مهرداد، (۱۳٦۷)، کتابشناسی حافظ، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۸- نیکوبخت، ناصر، سراج،سیدعلی (۱۳۹۳)، خاقانی پژوهی، کتاب‌شناسی توصیفی و تحلیلی خاقانی شروانی، تهران: علمی فرهنگی معصومی.

ب) مقالات

۱- استگنر، والاس (زمستان ۱۳٦۵)، «سلامی گرم به سیمین دانشور»، مجله نیمهٔ دیگر ویژه سیمین دانشور، شمارهٔ پنچم. به نقل از: دهباشی، علی (۱۳۸۳)، بر ساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن،ص٥٦.

۲- پاینده، حسین (۱۳۸۱)، «سیمین دانشور، شهرزاد پسامدرن»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، دی ماه ۱۳۸۱ شماره ٦۳، به نقل از: دهباشی، علی (۱۳۸۳)، برساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص۵۳۵ تا ۵۵٦.

۳- حبیبی آزاد، ناهید (۱۳۸۹)، «کتاب‌شناسی سیمین دانشور»، ماهنامه بخارا، شماره ۷۵، صص ۲۰۷- ۲۲٦.

٤- رستمی، فرشته (۱۳۹۵)، «تکرارهای غیر خلاق در داستان‌های دانشور بر پایه دیدگاه بیش‌متنیت» فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، شماره ۳۵، سال نهم، پاییز ۱۳۹۵، صص ۱۱۹-۱٦٤.

۵- سرکوهی، فرج (۱۳۷۳)، «پیروزی پاورقی و شکست رمان»، مجله آدینه، شماره۹۱-۹۰، به نقل از:دهباشی،علی(۱۳۸۳)،برساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص٦٤٨ تا ٦٥٨.

٦- قاسم‌زاده، محمد (۱۳۷۲)، «ساکنان جزیره سرگردانی»، تکاپو، دوره نو، شماره۷، صص ۸۹ تا۹۰.

۷- قریب، مهدی (۱۳۷۳)، «نمودی از سردرگمی در وادی نویسندگی»، مجله آدینه، شماره ۹۱-۹۰، به نقل از: دهباشی، علی (۱۳۸۳)، بر ساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص.٦٣٨ تا ٦٤٧.

۸- قهرمان، ساسان (۱۳۸۳)، «سرگردانی جزیره‌ها»، به نقل از: دهباشی، علی(۱۳۸۳)، برساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن،صص ٤٩٥ تا ۵۰۳.

۹- مهرور،زکریا (۱۳۸۳)، «سیمین دانشور و جزیره سرگردانی»، به نقل از: دهباشی، علی (۱۳۸۳)، بر ساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص ۵۲۵ تا ٥٣٤.

۱۰- موسوی، نسترن(۱۳۷۲)، «نثری روان در خدمت کلیشهٔ زنانگی»، مجله زنان، سال سوم، شماره ٦٠،به نقل از:دهباشی،علی(۱۳۸۳) برساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص۸۰۷ تا ۸۱۳.

۱۱- میرصادقی، جمال (۱۳۸۳) «سیمین دانشور و قصه نویسی» به نقل از: دهباشی، علی(۱۳۸۳)، بر ساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص ۱۹۵تا۲۰۲.

۱۲- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، «تاریخ نویس دل آدمی» به نقل از: دهباشی، علی(۱۳۸۳)، برساحل جزیره سرگردانی، تهران: انتشارات سخن، صص ۱۳۰تا١٥٤.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۱۹۰-۱٦۱

بازنویسی خلّاق یا ساده؟*
(بررسی داستان‌های بازنویسی‌شده ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون)

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر سجّاد نجفی بهزادی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده:

بازنویسی متون کهن ادبی برای مخاطب کودک و نوجوان یکی از دغدغه‌های نویسندگان این حوزه است. بازنویسی خلاق و مناسب متون کهن باعث ترغیب مخاطب به خوانش متن اصلی می‌شود. در عین حال، سؤالاتی که در این زمینه، قابل تأمّل به نظر می‌رسد این است که: چه معیارهای برای بازنویسی ساده و خلاق متون وجود دارد؟ کدام یک از متون مورد بررسی در این پژوهش، خلاق و کدام یک ساده‌اند؟

هدف پژوهش حاضر بررسی و تحلیل داستان‌های بازنویسی شده سه منظومه غنایی، خسرو وشیرین، ویس و رامین و لیلی و مجنون از متون عاشقانه کلاسیک برای پاسخ به پرسش‌های فوق است. داستان‌های بازنویسی شدهٔ مذکور از منظر الگوهای بازنویسی ساده و خلاق، بررسی و تحلیل شده‌اند. روش پژوهش به صورت تحلیل کیفی محتوای آثار داستانی و روش گردآوری اطلاعات نیز به صورت اسناد کتابخانه‌ای است. مهم‌ترین الگوهای بازنویسی مورد بررسی در این پژوهش عبارتند از: خلاقیت در شروع و پایان داستان‌ها، مشارکت خواننده در داستان از طریق شگرد سپید نویسی و شکاف گویا، چند صدایی در متن، تقلید از پیش متن، پنهان یا آشکار بودن درون‌مایه، تعلیق، انتظار و هیجان و فضاسازی درون‌متنی.

نتایج پژوهش نشان داد که با توجه به الگوهای فوق، از میان متون بازنویسی شده مذکور، داستان خسرو وشیرین به دلیل استفاده از شگردهای شکاف گویا، فضاسازی درون‌متنی، چندصدایی در متن و ارائه پیام

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/٦/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۳/۱۲

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: najafi23ir@yahoo.com

داستان به صورت پنهان، بازنویسی خلاق محسوب می‌شود و داستان‌های بازنویسی شدهٔ لیلی ومجنون و ویس ورامین، بازنویسی ساده از متن کهن برای نوجوانان هستند.

واژگان کلیدی: بازنویسی خلاق و ساده، پیش متن، لیلی و مجنون، خسرو وشیرین، ویس و رامین.

۱- مقدّمه

امروزه بازنویسی متون کهن، اهمیت زیادی در ادبیات کودک و نوجوان دارد. بازنویسی یکی از جلوه‌های تلاش متن برای آشنایی مخاطب کودک و نوجوان با فرهنگ و آداب و رسوم پیشینیان است. بازنویسی ساده کردن زبان و ایجاد ساختار جدید در متون کهن است به گونه‌ای که محتوا و درون‌مایه آن حفظ شود. در واقع، «بازنویسی، بازگویی و بازنوشتن، شیوه‌ای از نگارش است که با حفظ ویژگی‌های اثر نخست، بدون اندک دخل و تصرف در آن، با ساده‌تر کردن زبان، آن را با توان خواننده متناسب می‌کند» (هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱ :٤۳). در بازنویسی، نویسنده درون‌مایه متن اصلی را حفظ می‌کند.«در بازنویسی احساس و عقیده جدید تولید نمی‌شود؛ بلکه کنش بازنویسی بیشتر در خلق عمل‌ها و عکس‌العمل‌های موجود در متن بازنوشته است» (هریس،۲۰۰٦ :۲). شیوه‌های بازنویسی به دو شکل «خلاق» و «ساده» تقسیم می‌شود. در بازنویسی ساده، نویسنده به دنبال ساده کردن متن کهن بدون تغییر در ساختار و عناصر پیش متن است. «در بازنویسی ساده، واژگان و اصطلاحات کهن و دشوار جای خود را به واژه‌ها و تعبیرات جدید و آسان می‌دهند. فرایند ساده سازی واژگانی، بر سطح کلمات و اصطلاحات اجرا می‌شود، در این مرحله، واژگان دشوار جای خود را به کلمات و مترادفات آسان و زود فهم می‌دهند (Ruger,2007:47) .

امّا در بازنویسی خلاق، نویسنده ضمن حفظ پیام و محتوای اثر پیشین، ساختار جدیدی در داستان ایجاد می‌کند. خلاقیت در شروع و پایان بندی داستان، چند صدایی، مشارکت خواننده در داستان، افزایش حس تعلیق در داستان، ایجاد فضاهای جدید درون متنی وغیره از مهم‌ترین الگوهای بازنویسی خلاق است.

ساده کردن زبان دشوار متن کهن، تقلید از پیش متن، درون‌مایه آشکار، شروع و پایان یکسان از الگوهای بازنویسی ساده است. جلالی نیز بازنویسی را به دو گونه بازنویسی آزاد و بسته تقسیم می‌کند (ر.ک جلالی،۱۳۹۳ :٦٧). در واقع بازنویسی بسته همان بازنویسی ساده و بازنویسی آزاد به نوعی بازنویسی خلاق است.

نویسندگان از بازنویسی و بازآفرینی متون، مقاصد مختلف و گوناگونی دارند: گاه، قصد دارند تا کودکان را با متنی قدیمی آشنا سازند؛ در این صورت، با ساده کردن اثر و البته با حفظ زیبایی اثر، متن را بازنویسی می‌کند. گاهی هم علاوه برایجاد آشنایی، با ایجاد ساختاری خلاق به دنبال انتقال حس لذت به مخاطب و ترغیب او به خوانش متن اصلی هستند.

سؤالی که ممکن است برای خواننده و نویسنده ادبیات کودک مطرح شود این است که متون کهن ادبی‌ای مانند خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ویس و رامین به کدام شیوه‌ای باید بازنویسی شوند؟ خلاق یا ساده؟ چه معیارهایی برای بازنویسی خلاق و ساده وجود دارد؟ به نظر می‌رسد توجه به شرایط سنی مخاطب و نوع ادبی متن کهن و صبغهٔ تاریخی که برخی از متون دارند، بازنویسی مناسب را دشوار ساخته است. نویسنده می-تواند با ایجاد تغییر در ساختار داستانی این متون، داستانی جذاب خلق کند، بدون این‌که به درون‌مایه اثر کهن لطمه‌ای وارد شود. شروع مناسب از طریق ایجادگفتگو میان شخصیت‌ها یا تک‌گویی، کشمکش میان شخصیت‌ها، پایان بندی مناسب، ایجاد چندصدایی در متن به جای تک صدایی، ارائه درون‌مایه به‌صورت پنهان و مشارکت خواننده در داستان از طریق شگرد سپیدنویسی مواردی است که نویسندگان بازنویس می‌توانند از آن‌ها برای بازنویسی متون استفاده کنند.

هدف پژوهش حاضر بررسی و تحلیل داستان‌های بازنویسی شده ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون برای نوجوانان بر اساس الگوهای بازنویسی ساده و خلاق است. داستان‌های بازنویسی شده خسرو و شیرین به روایت مژگان کلهر،(۱۳۹۷) لیلی و مجنون به روایت محمدکاظم مزینانی(۱۳۹۷) و ویس و رامین به روایت لاله

جعفری(۱۳۹۷) از «انتشارات پیدایش»، برای این بررسی انتخاب شدند. دلیل انتخاب متون فوق، شهرت نویسندگان و شمارگان آثارشان در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان است. این‌که بازنویسی‌های صورت گرفته خلاق‌اند یا ساده و چه معیاری می‌توان برای بازنویسی خلاق و ساده در نظر گرفت موضوع بحث است. الگوهای مورد بررسی به‌صورت غیرمستقیم از کتاب دیگرخوانی‌های ناگزیر، مجموعه مقالات نقد و نظریه ادبیات کودک به کوشش مرتضی خسرو نژاد برداشت شده است.

۲- روش تحقیق

روش تحقیق به صورت تحلیل کیفی محتوای آثار است. «در بررسی و تحلیل کیفی اثر به تحلیل داده‌ها و آزمون‌ها برای کشف معنا پرداخته می‌شود»(ساروخانی،۱۳۸۲ :۲۸۷). روش گردآوری اطلاعات نیز به صورت اسناد کتابخانه‌ای است.

۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نقد و بررسی داستان‌های بازنویسی شده لیلی و مجنون، ویس و رامین و خسرو و شیرین، براساس الگوهای بازنویسی ساده و خلاق، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است؛ اما در حوزهٔ بازنویسی متون کهنی چون، شاهنامه، کلیله و دمنه، مثنوی و گلستان مقالات و کتاب‌های متعددی نوشته شده است. هر کدام از کتاب‌ها و مقالات به جنبه‌های مختلف آثار پرداخته‌اند؛۱. جهانگیر صفری و همکاران(۱۳۹۱) در مقاله نوجوانان و شاهنامه، به بررسی بازنویسی داستان‌های شاهنامه به روایت اسدالله شعبانی و آتوسا صالحی پرداخته‌اند. این بررسی براساس عنصرهای داستانی مثل پی‌رنگ، زاویه دید و درون‌مایه و فضاسازی انجام شده است. نتایج پژوهش نشان داد که بازنویسی از شاهنامه باید متناسب با فضا و لحن حماسی شاهنامه باشد.

۲. سجاد نجفی بهزادی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله بررسی و تحلیل عناصر داستان در چند داستان بازنویسی شده از شاهنامه به نقد داستان‌ها از منظر طرح، شخصیت‌پردازی

و درون‌مایه پرداختند. در این مقاله، ضمن مقایسهٔ متن بازنویسی با متن اصلی، نقاط قوت و ضعف بازنویسی‌ها نیز آشکار شد.

۳. پریا انصاری و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۷) در مقالهٔ ارائهٔ شاخص‌های مطلوب بازنویسی آثار حماسی با تاکید بر شاهنامه فردوسی به نقد داستان‌های بازنویسی پرداخته‌اند. مقالهٔ مذکور با تأکید بر مشخصه‌های رشد ادراکی، عاطفی و اجتماعی اریکسون (Erikson) و پیاژه (Piaget)، به بررسی داستان‌های بازنویسی پرداخته شده است.

از مهم‌ترین کتاب‌ها نیز می‌توان به کتاب «شیخ در بوته» (۱۳۸۰) از جعفر پایور، اشاره کرد که به تعریف بازنویسی و انواع آن پرداخته است. همچنین کتاب «بازنویسی و بازآفرینی در ادبیّات» (۱۳۸۸) نوشتهٔ جعفر پایور و فروغ‌الزمان جمالی نیز به بحث بازنویسی و پیشینه آن و نقد چند داستان بازنویسی شده پرداخته است. تفاوت مقاله حاضر با سایر پژوهش‌ها، در انتخاب الگوهای مناسب برای بازنویسی متون عاشقانه کلاسیک است.

٤- بررسی و تحلیل متون

در این بخش، به بررسی و تحلیل متون بازنویسی شده از منظر معیارهای بازنویسی خلاق و ساده پرداخته می‌شود.

٤-۱ خلاقیت در شروع و پایان داستان

٤-۱-۱ شروع داستان ویس و رامین

شروع و پایان داستان، نقش مهمی در جذب مخاطب دارد. انتخاب شروع و پایان مناسب برای داستان یکی از شگردهای بازنویسی خلاق متون است. در متن اصلی داستان ویس و رامین، داستان با توصیف شاه‌موبد آغاز می‌شود. بخش‌های داستان با عنوان‌های مختلف از هم دیگر جدا شده‌اند و به صورت حوادث مستقل ولی پیوسته قرار دارند.

عنوان‌هایی چون؛ عهد بستن موبد با شهرو، تولد ویس از مادر، پرورش ویس و رامین نزد دایه، نامه نوشتن دایه نزد شهرو، دیدار موبد و ویس و غیره.

نوشته یافتم اندر سمرها ز گفت راویان اندر خبرها
که بود اندر زمانه شهریاری به شاهی کامگاری بختیاری
گه بخشش چو ابر نوبهاری گه کوشش چو شیر مرغزاری
جهان یکسر شده او را مسخّر ز حدّ باختر تا حدّ خاور

(ویس و رامین، بیت ۱–۸)

شروع داستان در متن اصلی، به دلیل توصیفات زیبای فخرالدین اسعد گرگانی برای مخاطب، جذاب است؛ اما طولانی بودن توصیفات، اندکی برای مخاطب خسته کننده است.

در متن بازنویسی شده، نویسنده داستان را با توصیف جشن‌گاه موبد آغاز می‌کند. «جشن بود، جشن بهاران؛ نامداران شهر همه جمع بودند. از هر شهری شاهی و سپهداری آمده بود و از هر مرزی، زیبارویی... پادشاه پادشاهان، شاه موبد مانند ماه بر تخت پادشاهی تکیه زده بود. بلبلان می‌خواندند و از هر باغی و از هرصحرایی، سرودی به گوش می‌رسید. همگان به تماشای جشن و پایکوبی آمده بودند»(جعفری،۱۳۹۷ :۹).

بازنویس می‌توانست با شروعی خلاق و جذاب‌تر، داستان را آغاز کند. شروع داستان با حادثه یا تک‌گویی شخصیت، می‌تواند خواننده را کنجکاو و او را به خوانش داستان ترغیب کند. «هرگاه چند بند اول داستان نتواند توجه مخاطب را جلب کند ممکن است دیگر زحمت خواندن داستان را به خود ندهد و آن را به سویی بیفکند» (یونسی،۱۳۸۲ :۱۱٤). نویسنده داستان بازنویسی شده ویس و رامین، می‌توانست داستان را با تک‌گویی شخصیت ویس یا رامین آغاز کند. نقطه شروع در داستان بازنویسی شده خسرو و شیرین با متن اصلی آن کمی متفاوت است. «سایه سوار و اسبش بر زمین می‌تازند. شاپور در پی شیرین به ارمن می‌رود. چهره‌اش زیر آفتاب داغ مانند آهن گداخته است. شبی که با کلماتش نقش شیرین را به تصویر می‌کشید، گمان نمی‌برد که خسرو چنان دچار روی

شیرین شود که شبانه، او را – شاپور را– به خلوت خود بخواند که باید بروی و حتی اگر لازم شد، نیرنگ به کارگیری و آن بت شیرین را بیابی...» (کلهر،۱۳۹۷ :۷). جملهٔ اول(سایه سوار و اسبش بر زمین می‌تازند) اگر ادامه پیدا می‌کرد و بازنویسنده به شخصیت اشاره نمی‌کرد، هیجان و تعلیق داستان بیشتر می‌شد. شروع داستان بازنویسی شدهٔ لیلی و مجنون با توصیف و توضیح درباره قبیله قیس آغاز می‌شود. «در دیار عرب، قبیله‌ای می‌زیست به نام عامر که رئیسی داشت بزرگ و توانگر و آبادترین وادی از آنِ قبیله او بود. او مهمان نواز بود و جوانمرد؛ اما شمعی بود بی نور و صدفی بی‌مروارید و یا خوشه‌ای بی‌دانه، زیرا اجاقش کور بود...» (مزینانی،۱۳۹۷ :۱۱). خلاقیتی در شروع داستان‌های بازنویسی شده(خسرووشیرین، ویس و رامین و لیلی‌ومجنون) دیده نمی‌شود. بازنویسان سعی در حفظ ساختار متن کهن دارند، درحالی که آن‌ها با حفظ درون‌مایه متن کهن، می‌توانند در ساختار و عناصر داستان تغییراتی به وجود آورند (ر.ک پایور،۱۳۸۸ :۱۳۳). اگر داستان‌ها با حادثه یا گفتگوی میان شخصیت‌ها شروع می‌شدند، تاثیر بیشتری داشتند. «بازنویسی آثار کهن باید به گونه‌ای باشد که خواننده را به خوانش متن اصلی سوق دهد و این به هنر نویسنده بستگی دارد» (هاشمی‌نسب،۱۳۷۱ :٥٤).

بازنویس می‌تواند پایان خلاقانه و باز برای داستان بازنویسی شده در نظر بگیرد. تا مخاطب بتواند در داستان مشارکت داشته باشد. پایان داستان ویس و رامین در متن اصلی، پایانی بسته است. رامین پسرش را به تخت می‌نشاند و خود به انتظار مرگ و در غم از دست دادن ویس، روزگار به سر می‌برد. نویسنده در انتهای داستان، مخاطب را نصیحت می‌کند و از او می‌خواهد که به دنبال فرجام نیکو باشد.بازنویس از ابیات متن اصلی هم برای آشنایی مخاطب با متن کهن استفاده کرده است. اگر چه گاهی ابیات دشوار است و خواننده براحتی معنای آن را درک نمی‌کند؛ اما برای معرفی اثار و متون کهن به نوجوانان لازم است.

جهان بند است و ما در بند، خرسند نجوییم آشـــنایی بـا خـداونـد

جهان بر ما کمین دارد شـــب و روز تـو پنـداری کـه مـا آهو و او یوز
خُنک آن کش بود فرجام نیکو! خـنـک آن کش بود هم نـام نیکو!
(ویس و رامین،۱۳۷۷ :۳۷۳)

در متن بازنویسی شده نیز همانند متن کهن، پایان داستان، بسته است. نویسنده داستان را با مرگ رامین به پایان می‌برد.«پس از سه سال اشک ریختن، لاغر و نحیف شد و شبی از شب‌ها که بسیار از خداوند پوزش خواست و با خون دل، صورتش را شست، دیگرتوانی برایش باقی نماند. سحرگاهان خداوند او را پس از صد و ده سال زندگی نزد خود فرا خواند» (جعفری،۱۳۹۷ :۱۵۰).

در بازنویسی ساده، نویسنده به تبعیت از متن کهن، بناچار، پایانی بسته برای داستان انتخاب می‌کند؛ چرا که هدف او ساده کردن ساختار زبان اثر کهن است بدون تغییر در ساختار و محتوای اثر. امروزه داستان‌های کودکان و نوجوانان با پایانی باز همراه هستند.«داستان‌های کودک و نوجوان معمولا باید با روزنه‌ای به آغازی تازه تمام شوند». (نیکولایوا،۱۳۸۷ :۵۵۵).

٤-۱-۲ پایان‌بندی داستان خسرو و شیرین و لیلی و مجنون

پایان داستان بازنویسی شده خسرو و شیرین نیز مانند متن اصلی، پایانی بسته است. داستان با مرگ شیرین در کنار خسرو، به پایان می‌رسد. شاید اگر نویسنده به صورت غیرمستقیم و از طریق تک‌گویی شیرین، به مرگ او اشاره می‌کرد، نتیجه مطلوب‌تری به همراه داشت و مخاطب با تامل در گفته‌های شیرین به مرگ او و جاودانه شدنش در عشق پی می‌برد. پایان داستان لیلی و مجنون هم پایانی بسته است. با مرگ مجنون، داستان به اتمام می‌رسد؛ اما عشق مجنون به لیلی شهره عام خاص شده است. دو داستان خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، تقریبا پایانی یکسان دارند؛ یعنی عاشق و معشوق در کنار هم جان می‌دهند. اگر پایانی باز برای داستان انتخاب می‌شد، خواننده لذت بیشتری از داستان

می‌برد؛ اما به دلیل بازنویسی ساده این داستان‌ها، نویسنده بیشتر به دنبال ساده کردن واژگان و زبان متن کهن بوده تا ایجاد ساختار جدید.

٤-۲ مشارکت خواننده در داستان (سپید نویسی)

نویسندگان می‌توانند با قرار دادن شکاف‌های زبانی و محتوایی در داستان، زمینهٔ مشارکت خواننده را فراهم نمایند. سپیدنویسی یکی از گفتمان‌های جدید در نقد ادبی مدرن است.اگرچه این شگرد بیشتر در داستان‌های بزرگسالان به کار گرفته می شود، اما در داستان های بازنویسی شده برای نوجوانان نیز به‌گونه‌ای که متن دچار ابهام نشود، قابل استفاده است. «سپیدنویسی، جاهای خالی و نقطه چین‌های موجود در متن است که به گفته چمبرز(Aidan Chambers)، هرنویسندهٔ ماهری می‌کوشد تا در اثرش برجای بگذارد تا خواننده را در ساختن معنا و حتی آفرینشگری به مشارکت فرا خواند» (chambers,1387:133).

سپیدنویسی، ابهام و شکاف در چارچوب داستان و ساختار روایی است. این که آیا ساختار روایت به شکلی هست که به خواننده اجازه دهد، برداشت‌های گوناگون از متن داشته باشد؟ شروع داستان چگونه است؟ ناگهانی شروع شده و نیاز به پیش فرض‌هایی از سوی مخاطب دارد یا با مقدمه‌ای رسا و بی‌هیچ ابهامی شروع شده است؟ آیا پایان‌بندی داستان، زمینهٔ پایان بندی‌های دیگری را برای مخاطب فراهم می‌آورد؟ (ر.ک حسام پور و شریفی،۱۳۹۰: ۱۳۷).

٤-۳ مشارکت خواننده در داستان ویس و رامین

نویسنده در داستان ویس و رامین، با بیان مطالبی در چگونگی آیین دنیا و روزگار و اعتماد نکردن به آن، حس تعلیق و مشارکت خواننده در داستان را کاهش می‌دهد.«گفته بودم که آیین دنیا چگونه است. پس، با خواندن این بخش از داستان، رنجشی به دل راه مده و مگو که چرا چنان شد و چرا آنها به مهربانی دنیا اعتماد کردند؛ زیرا نوبت پلیدی

زمانه فرا رسیده است. آری؛ آیین زمانه بر آن‌ها نیک نماند و اراده کرد تا با تیغ رنج، کشتزار ناز و مهرشان را درو کند »(جعفری،۱۳۹۷ :۹۲).

مخاطب با دنبال کردن حوادث داستان و مشکلاتی که بر سر راه ویس و رامین وجود دارد، خود به نامرادی روزگار پی می‌برد. بنابراین نیازی نیست نویسنده برای مخاطب همه چیز را شرح دهد. مخاطب با تأمل در حوادث و عملکرد شخصیت‌ها، می‌تواند به آنچه نیاز دارد، برسد. تلاش او برای درک معنا و باز کردن گره‌های داستانی به او لذتی وصف ناپذیر می‌دهد و او را در داستان سهیم می‌کند. ایجاد شکاف و نقطه چین‌هایی در متن به خواننده این امکان را می‌دهد که در داستان مشارکت داشته باشد.«یکی از رازهای لذّتبخش بودن متن برای کودک، همین یافتن قسمت‌های سپید متن (یافتن مساله) سپس، پر کردن آن (حل مساله) است. متن ادبی ویژهٔ کودک اگر بتواند در عمل به تسهیل این فرایند یاری رساند، به او لذّتی ژرف خواهد بخشید» (خسرونژاد،۱۳۸۲ :۲۱۲).

اشارهٔ مستقیم بازنویسی‌کننده به خطا و اشتباه شخصیت و ناگوار دانستن ادامه داستان، میزان مشارکت خواننده را در داستان کاهش می‌دهد.«گاه از انسان چنان خطایی سر می‌زند که برای بخشودنش هر آنچه تاوان دهد، اندک است و خطا نابخشودنی. بی‌تردید این بخش از داستان بس ناگوار خواهد بود؛ چنانکه همه پلیدی‌های زمانه را که از ابتدای داستان تاکنون دیده‌ایم، در نظر، حقیر و کوچک خواهد نمود. رامین خطایی می‌کند، خطایی که برای بخشایش آن، تاوان سنگین و رنجی بسیار لازم است» (جعفری،۱۰٦:۱۳۹۷).

٤-٤ مشارکت خواننده در داستان خسرو وشیرین و لیلی و مجنون

در داستان بازنویسی شده خسرو و شیرین، نویسنده با ایجاد ابهام و شکاف در متن، خواننده را در داستان سهیم می‌کند. «شیرین از خواب می‌پرد. وحشت زده به اطراف نگاه می‌کند. سکوت و سیاهی همه جا را گرفته است. پرده را کنار می‌زند. خورشید هنوز پشت کوه پنهان است و صدای ضربه‌ها هنوز به گوش می‌رسد. شیرین بی‌تاب، موها را

از روی شانه جمع می‌کند و در دست می‌فشارد. شاید آشفتگی‌اش از خوابی است که دیده است...» (کلهر،۱۳۹۷: ۱۱۷). نویسنده با استفاده از قید شاید و تردید در جملات و اشاره نکردن به محتوای خواب شخصیت، مخاطب را در پیش‌بینی حوادث داستان سهیم می‌کند. «تردید و ابهام در نشانه‌های زبانی یکی از موارد سپیدخوانی در داستان است. ابهام در نشانه‌های زبانی در واقع ابهام در جمله‌ها با استفاده از قیدهایی مانند: شاید، ممکن است، احتمالا و غیره است» (حسام‌پور و شریفی،۱۳۹۰ :۱۳۸).

یکی دیگراز موارد ایجاد شکاف گویا و سپید نویسی در متن این است که «آیا در متن واژه‌ها، اصطلاحات خاص علمی-فرهنگی و اسطوره‌ای یا آداب و رسوم ویژه‌ای دیده می‌شود که نویسنده معنای آن را به زمینه‌های ذهنی خواننده واگذار کرده باشد؟»(همان:۱۳۹). «خسرو همچنان به بزرگ امید می‌نگرد. بزرگ امید پیش می‌آید: بهرام چوبینه، سردار نامی پدرت هرمز شاه، به نام تو سکه زده...سکه‌ها را به شهرها و ولایات ایران فرستاده است»(کلهر،۱۳۹۷ :۳۷). بازنویسنده بعد از جمله «سکه به نام تو زده» توضیحی نمی‌دهد و نقطه چین می‌گذارد. سکه به نام کسی زدن، آیین و رسمی در پادشاهی است که نویسنده آن را به زمینه ذهنی خواننده واگذار کرده است.

در جایی دیگر، شیرین تن به خواستهٔ خسرو نمی‌دهد و از او می‌خواهد طبق آیین و رسوم نام او را در کنار خود داشته باشد.«سوگند یاد می‌کنم که حتی اگر از عشق خسرو جانم به لب برسد، باز منتظر بمانم تا او به رسم و آیینی تمام مرا از آن خود سازد»(همان:٦٠). رعایت آداب و آیین ازدواج آن چیزی است که شیرین به دنبال آن است. بازنویس، شرح چگونگی این آیین را به زمینه ذهنی مخاطب خود واگذار می‌کند.

در متن داستان بازنویسی شدهٔ لیلی و مجنون، سهم مخاطب نوجوان در داستان کمتر است. وابستگی بیش از اندازه نویسنده به متن اصلی در واژگان و سبک نوشتاری متن کهن، جای هرگونه نقطه چین و شکافی را برای پر کردن بسته است. «راه دیدار بسته، پل‌ها شکسته و مجنون، آنچنان سودازده و شیدا ترک خواب و خور کرد. راست همچون شمعی افروخته، نیاسوده در روز و نخفته در شب، به امید رسیدن به لیلی جان می‌کَند و

بر آستان او سر می‌کوفت» (مزینانی،۱۳۹۷ :۱۹).تعابیر و توصیفات همه از متن اصلی است. پایان داستان نیز هیچ گونه پایان و پیش زمینه‌ای را برای مخاطب فراهم نمی‌کند. شروع داستان نیز با مقدمه‌ای رسا و بدون ابهام، آغاز شده است.

٤-٥ تقلید از بیش‌متن (متن کهن)

بازنویس برای تولد ویس می‌توانست از تعابیر و توصیفات بهتری استفاده نماید؛ اما به همان جملات و توصیفات متن اصلی اکتفا کرده است.«نه ماه گذشت و شهرو بارش را زمین گذاشت؛ انگار، مرواریدی از صدف بیرون آمده باشد. دختری از دل شهرو زاده شد که شب تاریک را مانند خورشید، روشن می‌کرد» (جعفری،۱۳۹۷ :۱۵). نکتهٔ دیگر اینکه بازنویسنده، واژگان دشوار و کهن متن اصلی را حذف و به جای آن از معادل امروزی آن‌ها استفاده کرده است.

یکی دختر که چون آمد ز مادر شب دیجور را بزدود چون خور

(ویس ورامین،۱۳۷۷: ٤٧).

به جای واژه «دیجور» از واژه تاریکی استفاده شده است. (ر.ک جعفری،۱۳۹۷ :١٦). برخی از واژگان و اصطلاحات به کار رفته در متن بازنویسی نیاز به توضیح دارند. مخاطب با آن‌ها چندان آشنا نیست.

فرو افکند سر چون شرمساران همی پیچد چون زنهار خواران

(ویس و رامین،۱۳۷۷ :٥٦)

واژه زنهارخوار به معنای پیمان‌شکن است. بازنویسنده در متن از واژه زنهارخوار استفاده کرده بدون این‌که توضیحی برای آن داشته باشد. در متن بازنویسی، برخی کلمات دشوار در پانوشت متن برای مخاطب شرح داده شد؛ اما برخی دیگر مانند واژه «زنهارخوار» شرح داده نشده است. بازنویسنده می‌تواند برای مخاطب، واژه‌سازی کند و از این طریق، دانش و دایرهٔ لغات مخاطب خود را افزایش دهد. «استفاده از واژه‌های متناسب با متن، جزو موارد گریزناپذیر برای یک بازنویس است تا آن جا که فریمن (

Freeman)، واژه‌سازی را از دیگر وظایف یک بازنویس برشمرده است» (فریمن،۱۹۹۳ :۳). برخی از تعابیر و جملات کنایی در متن بازنویسی وجود دارد که برای مخاطب دشوار به نظر می‌رسد.

گهی اندیشه بر وی زور کردی هوا چشـــم خرد را کور کردی

(ویس و رامین،۱۳۷۷: ۸٤)

تنها تفاوتی که میان متن اصلی و بازنویسی شده داستان ویس و رامین می‌توان مشاهده کرد، حذف برخی صحنه‌ها و حوادث به دلیل طولانی شدن داستان است. حذف حوادث و صحنه‌ها خللی در روند داستان به وجود نیاورده که نکته حائز اهمیتی در مساله بازنویسی متون کهن است نکتهٔ دیگر این‌که نویسنده در متن بازنویسی لیلی و مجنون، جملات و عبارات کنایی به کار برده که نیاز به توضیح دارند.

نگشـــاده فقـاعی از ســـلـامم بـر تختـهٔ یخ نوشـــتـه نـامم

فـردا کـه اجـل عنـان بگیرد عـذر تو جهـان کجـا پـذیرد؟

(مزینانی،۱۳۹۷ :۱۲۱)

در داستان بازنویسی شدهٔ خسرو و شیرین تنها تقلید از پیش متن، آوردن نمونه ابیات از متن اصلی داستان است. (ر.ک کلهر،۱۳۹۷ :۷۷-۷۸-۸۰-۹۸۷-۱۱۹) نویسنده واژگان دشوار متن را در همان صفحه و در پانوشت، برای مخاطب توضیح داده است.

٤-٦ تقلید از متن اصلی داستان لیلی و مجنون

در داستان بازنویسی شده لیلی و مجنون، تقلید بی‌چون چرای نویسنده در ابیات، واژگان و جملات دیده می‌شود. «یک روز آسمان آبی، خورشید را چون گوشوارهٔ زر برگوش خود آویخت و ستارگان مانند قطره‌های جیوه، در برابر آتش آفتاب سوختند. مجنون رمیده دل، بی‌قرار همچون جیوه، با دوستان خویش به سوی دیار لیلی رهسپار شد»(مزینانی،۱۳۹۷ :۲۲).

توصیف بازنویسی‌کننده از خورشید و آسمان همانند توصیفات نظامی در متن اصلی است. همچنین، نویسنده برای توصیف عشق مجنون و گستردگی این عشق از توصیفات نظامی استفاده می‌کند.«چون پرچم عشق مجنون، جهانگیر شد و ماه چهره لیلی به تمامی آسمان گیر، پدر مجنون در کار فرزندش درمانده گشت» (همان:۳٦).

نمونهٔ دیگر از تقلید نویسنده از پیش متن، وام‌گیری از واژگان متن اصلی برای عنوان بندی داستان است. در متن اصلی داستان لیلی و مجنون، داستان به صورت عنوان‌های مختلف ارائه شده است. این کار دسترسی مخاطب به بخش‌های مورد نیاز را آسان می‌کند. در متن بازنویسی نیز عنوان‌بندی داستان باعث شده مخاطب از خوانش متن احساس خستگی نکند. «در وام‌گیری عناوین مقتبس از اسامی و عناوین مشهور موجود در متن اصلی، برای تیتر مطلب و یا عناوین متنی استفاده می‌کنند» (جلالی،۱۳۹۰: ۲۸۳).

بازنویس از مطالب متن اصلی عینا برای عنوان‌ها استفاده کرده است.

خونی بـه خیال باز بســـته مویی ز دهـان مرگ رســـتـه

(لیلی و مجنون،۱۳۸۷ :۸۷)

بازنویس از مصراع دوم بیت فوق برای عنوان یکی از بخش‌های داستان با عنوان« مویی ز دهان مرگ رسته» استفاده کرده است. (مزینانی،۱۳۹۷: ۱۱۸). در داستان‌های ویس و رامین و خسرو و شیرین از عنوان‌بندی استفاده نشده که این مسأله ممکن است باعث ملال و خستگی مخاطب شود.

٤-۷ پیام پنهان یا آشکار؟

درون‌مایهٔ داستان یکی از عنصرهای مهم در بازنویسی متون کهن است؛ چرا که بازنویسنده باید درون‌مایه متن کهن را بدون تغییر در متن بازنویسی بگنجاند. کشف پیام داستان داستان از میان دیگر عناصر و حوادث داستان می‌تواند برای مخاطب جذاب و تأمل‌برانگیز باشد. «درون‌مایه داستان را فقط با مطالعه کامل و مسئولانه آن می‌توانیم کشف کنیم که لازمهٔ این کار، آگاهی مستمر از روابط میان قسمت‌های مختلف داستان و نیز

رابطه قسمت‌های داستان به کلیت آن است»(کنی،۱۳۷۹ :۵۳). خسرونژاد درون‌مایه را به دو دسته موجود (درون‌مایه آشکار و پنهان) و درون‌مایه تهی (حذف شده) تقسیم کرده است. «درون‌مایه آشکار در قالب یک جمله و به صورت روشن بیان می‌شود. گاهی نیز نویسنده درون‌مایه را در افکار، اندیشه‌ها و تخیلات شخصیت‌ها می گنجاند. این درون‌مایه را که به صورت ضمنی در لایه‌های پنهان داستان به کار می‌رود، درون‌مایه پنهان می‌گویند» (خسرونژاد،۲۰۰٤ :۲۳).

آنچه در بازنویسی متون کهن اهمیت دارد، انتقال اندیشه و درون‌مایه داستان به شکل غیرمستقیم و پنهان به خواننده است. در گذشته، نویسندگان، درون‌مایه داستان خود را به صورت مستقیم و در پایان داستان بیان می‌کردند. (درون‌مایه آشکار) امروز، نویسنده درون‌مایه را در میان کنش‌ها، اندیشه‌ها و تخیلات شخصیت‌ها ارائه می‌دهد (درون‌مایه پنهان). شیوهٔ انتقال درون‌مایه به شگرد و خلاقیت نویسنده بستگی دارد. اگر درون‌مایه به شیوهٔ غیرمستقیم ارائه شود، مخاطب لذت بیشتری برای درک معنای داستان می‌برد. «پیام باید در قالب رمزگان قرار گیرد و باید به بافتی ارجاع دهد و با توجه به همین بافت می‌فهمیم که پیام و درون‌مایه درباره چیست» (اسکولز،۱۳۷۹ :٤۵). درون مایه داستان اصلی و بازنویسی شده ویس و رامین

داستان ویس و رامین دارای چندین درون‌مایه است. درون‌مایه عشق و سختی‌های رسیدن به آن، شاید اصلی‌ترین درون‌مایه باشد. در متن اصلی رامین برای رسیدن به ویس، سختی‌های زیادی را پشت سرمی‌گذارد. عبور از این سختی‌ها و راسخ بودن در عشق، می‌تواند برای مخاطب جذاب و آموزنده باشد. برخلاف رامین که در عشق خود به ویس وفادار نیست، ویس تا پای جان به عشق وفادار است. جلوه‌های عشق راستین او نیز در تمام منظومه نمایان است. از زمانی که دل در گرو رامین می‌بندد تا پایان عمر به آن پایبند می‌ماند و رنج می‌برد و شادمانی می‌کند و خود را در عشق رامین می‌پروراند و با این عشق صدسال زندگی می‌کند، چون او بیشتر از رامین، هنر زندگی کردن و عاشقی را آموخته است(ر.ک حاکمی،۱۳۹۰: ۹۹). این صداقت و پاکی در عشق برای مخاطب، مهم

و آموزنده است. عشق و علاقه رامین به ویس در متن بازنویسی این گونه بیان شده است: «حال رامین این‌گونه است؛ کبکی است خسته دل که در چنگال شاهین عشق گرفتار آمده است. رامین همه وقت گوشه نشینی می‌کرد و می‌گریست. رنج عشق، جانش را به لب رسانده و امیدش را ربوده است... ای دایه، برو و به ویس بگو که عقلم را آواره کردی و دلم را بی‌تاب. دلم به چیزی شاد نمی‌شود. درمان تنم گفتار توست و داروی دلم دیدار توست...» (جعفری،۱۳۹۷ :٤۲). درون‌مایه در داستان بازنویسی نیز همانند متن اصلی آشکار است. اگر مسألهٔ عشق و دوست داشتن در قالب کنش، گفتگو و رفتار شخصیت‌ها نشان داده شود، تاثیر بیشتری بر مخاطب دارد. در واقع، مخاطب با کشف درون‌مایه از طریق رفتارها، علاوه بر سهیم شدن در داستان، از کشف معنا نیز لذت می‌برد. حذف تک‌گویی رامین در عشق به ویس در متن بازنویسی، نمونه‌ای از ضعف در ارائهٔ درون‌مایه است. در متن اصلی، رامین در هجران و دوری از ویس می‌گوید:

چه بودی گر کسی دستم گرفتی یکایک حال من با او بگفتی
چه بودی گر مرا در خواب دیدی دو چشم من پر از خوناب دیدی
چه بودی گر کسی مردی بکردی درود من بدان بت روی بردی
گهی رامین چنین اندیشه کردی گهی با دل صبوری پیشه کردی
(ویس و رامین،۱۳۷۷ :۸۳)

٤-۸ درون‌مایه در داستان اصلی و بازنویسی شده خسرو و شیرین و لیلی و مجنون

در داستان بازنویسی‌شدهٔ خسرو و شیرین، درون‌مایه به صورت غیرمستقیم (پنهان) ارائه شده است. «در دلش، هلهله‌ای به پا بود که شادی هزار پیروزی را در خود داشت. خسرو به شیرین گفت: شب را کنار ما باشید تا لذت دیدارمان بیشتر شود. شیرین ایستاده بود، بلند بالا در حضور فرمانروای ایران. گفت: گرچه شب و روز، برای رسیدن چنین روزی دعا کرده‌ام؛ اما سرورم! در آیین ما نیست که این‌گونه، دختری به خانه بخت رود»

(کلهر،۱۳۹۷ :٦٦). پاکی و پایبندی شیرین به عشق همراه با آیین، درون‌مایهٔ داستان را تشکیل می‌دهد. «گمان می‌کنید چرا خود را در این قصر سنگی اسیر کرده‌ام؟ چرا سال‌ها به انتظار نشسته‌ام؟ چرا دل به دیگری نبسته‌ام؟ تا به رسم و آیینی تمام نام مرا در کنار نام خود قرار دهید» (همان:١٣٤).

مخاطب خود به این پاکی و پایبندی شیرین به عشقی رسمی و آیینی واقف می‌شود و او را تحسین می‌کند. این مساله برای مخاطب می‌تواند آموزنده باشد. خواننده از طریق همذات پنداری با شخصیت شیرین، از تجربیات او استفاده می‌کند. در داستان لیلی ومجنون، درون‌مایه به صورت مستقیم و آشکارارائه شده است. «مجنون لبریز از عشق و مست و پایکوبان، هر روز به سوی دیار لیلی می‌شتافت و می‌خروشید و ترانه‌های عاشقانه می‌خواند... تصمیم گرفت راز عشقش را از دیگران بپوشد و آتش جگرش را فرو بنشاند، اما دیری نپایید که خون به جگر شد و سودایی گشت آنچنان که ترک خواب و خور کرد...» (مزینانی،۱۳۹۷ :۱۸). اگر نویسنده درون‌مایه را در رفتار و کنش مجنون نشان می‌داد مناسب‌تر بود. آواره‌گی مجنون، دوری او از انسان‌ها و خوگرفتن با حیوانات.

٤-۹ تعلیق، انتظار و هول و ولا در متن

عنصر دیگری که در متن بازنویسی اهمیت زیادی دارد و مخاطب را نسبت به خوانش داستان ترغیب می‌کند ایجاد حس تعلیق در داستان است. به گفتهٔ دیوید لاج؛ (David Lodge) «روایت با طرح کردن پرسش‌هایی در ذهن مخاطب و به تعویق انداختن جواب این پرسش‌ها به کشش وعلاقه مخاطب تداوم می‌بخشد» (لاج،۱۳۸۸ :٤٣). با این شگرد، «نویسنده مخاطب را نسبت به سرنوشت شخصیت داستان حساس می‌کند و موجبات نگرانی او را از آیندهٔ قهرمان فراهم می‌آورد» (Mckay,1387:230). به این شکل، هم به پویایی و گیرایی اثر کمک می‌کند و هم با مشارکت مخاطب در حساسیت به سرنوشت قهرمان داستان، تأثیر بیشتری بر فکر و ذهن او باقی می‌گذارد.

بازنویس اطلاعات مورد نظر درباره شخصیت‌ها را کم کم در اختیار مخاطب قرار می‌دهد یا حادثه و صحنه ای را به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند تا مخاطب ترغیب به خوانش داستان شود. ابهام در روایت نیز می تواند حس تعلیق را در داستان افزایش دهد.

٤ ـ ۱۰ تعلیق در داستان ویس و رامین و خسرو وشیرین

در داستان‌های بازنویسی لیلی ومجنون، ویس و رامین و خسرو و شیرین، عنصر تعلیق نقش کم رنگی دارد. در داستان ویس و رامین، بازنویس با بیان تمام جزئیات داستان، حس تعلیق را در داستان کاهش می‌دهد. «آری، گردش زمانه چنین است. ستارهٔ بختی به خاک می‌افتد و ستارهٔ بخت دیگر طلوع می‌کند. زمانه به ویرو جفا می‌کند و به موبد وفا؛ بر یکی بیداد می‌راند و بر دیگری داد، خانهٔ شادمانی یکی را ویران می‌کند و باغ پیروزی دیگری را آباد... روزگار ویرو و شاه موبد چنین می‌شود. اما در گردش زمانه نیک بنگر! که این سرانجام کار نیست. زیرا که شادی موبد پایدار نیست» (جعفری،۱۳۹۷: ۳۲). مخاطب با خوانش داستان و دنبال کردن حوادث و سرانجام شخصیت‌ها، جفای روزگار را درک می‌کند. توضیح نویسنده دربارهٔ وضعیت شخصیت‌ها، حس تعلیق را کاهش می‌دهد. بازنویسنده می‌توانست در شروع داستـان و با تک‌گویی یکی از شخصیت‌ها، حس تعلیق را در داستان افزایش دهد.

نویسنده برای ورود به جنگ شاه موبد و قیصر روم، مقدمه‌ای برای مخاطب در نظر می‌گیرد.« دنیا متضادها را کنار هم دارد. اگر تلخ است، شیرینی هم دارد؛ اگر شب است، روز هم به دنبال دارد؛ نازش با رنج همراه است؛ شادمانی‌اش بی اندوه نیست. هنوز خوشی از دری نیامده بود که از در دیگر ابلیس بر شاه موبد وارد شد. قیصرروم به ایران لشکر کشید.» (همان :۷۹).

این نویسنده مطالب مربوط به دنیا و خوشی و ناخوشی‌های آن و سختی‌هایی را که به دنبال دارد به صورت مکرر در داستان بیان کرده است. این مطالب کلی مربوط به دنیا را مخاطب خود درک می‌کند. نویسنده می‌تواند از طریق یک گفتگوی کوتاه میان شاه

موبد و یکی دیگر از شخصیت‌ها، حس ترس یا دلهره از وقوع جنگ را برای مخاطب تصویر کند.

٤-١١ تعلیق در داستان بازنویسی شده لیلی و مجنون

در داستان لیلی و مجنون، حس تعلیق و انتظار چندان نمودی ندارد. چون نویسنده به تبعیت از متن کهن، تنها زبان متن را ساده کرده است. راه‌های ایجاد تعلیق، اغلب ابهام در شروع داستان یا معرفی شخصیت‌ها و حوادث داستان است. بازنویس در داستان بازنویسی خسرو و شیرین به نوعی حس تعلیق و هول ولا را در مخاطب ایجاد کرده است. خسرو مدت‌هاست که در انتظار شاپور نقاش خویش است. «در همین لحظه، بزرگ‌امید وارد می‌شود. مثل همیشه آرام و صبور نیست و در نگاهش ترس و نگرانی موج می‌زند. خسرو چشم به دهان بزرگ امید می‌دوزد. خوب می‌داند که او بیهوده به دیدارش نیامده است. بزرگ‌امید درها را می‌بندد. پرده‌ها را می‌کشد. خسرو همچنان با نگاهی پرسش‌گر او را می‌نگرد. بزرگ‌امید پیش می‌آید. بهرام چوبینه، سردار نامی پدرت هرمز شاه، به نام تو سکه زده و آن‌ها را به شهرها فرستاده است...» (کلهر،۱۳۹۷ :۳٦). مخاطب منتظر اعلام خبری از شاپور است، اما بزرگ‌امید خبر دیگری برای او دارد. بزرگ‌امید با انجام چند کنش،(بستن در و کشیدن پرده) حس تعلیق را در داستان ایجاد می‌کند.

٤-١٢ فضاسازی درون متنی

ایجاد فضای‌های درون متنی، شگردی است که نویسندگان بازنویس، با حفظ ماهیت و درون‌مایه اثر کهن، برای افزایش جذابیت داستان و ترغیب خواننده به خوانش متن به کار می‌برند. برای ایجاد فضاهای درون متنی معمولا از عنصرهای کشمکش، گفتگوی میان شخصیت‌ها و تک‌گویی‌ها استفاده می‌شود. گفتگوی رامین و دایه برای ابراز علاقه رامین به ویس، ضمن معرفی شخصیت‌ها، فضای جدید به مخاطب می‌دهد: «ای کسی

که برای ویس مادری کردی! از جان برایم عزیزتری! اگر به فریادم نرسی از پا می‌افتم و حیران و سرگردان خواهم مرد. عشق آرام و قرار از من گرفته است. گاهی چون آهویی تیر خورده در بیابان می‌شوم و گاهی شیر غران هستم که به دنبال بچه گمشده‌اش به هر سو می‌خروشد. دایه گفت: نباید به ویس امید داشته باشی. گنج و گوهر نتوانسته او را فریب دهد. ویس از همه جهان بریده است. همه شب تنها بر دوری خویشان اشک می‌ریزد. از من مخواه که پیامت را به او برسانم. او از بخت بد خود خون گریه می‌کند» (جعفری،۱۳۹۷ :٤۳).

گفتگوی میان رامین و دایه علاوه بر اینکه عشق و دلبستگی رامین به ویس را آشکار می‌کند، شخصیت رامین را به مخاطب معرفی می‌کند. دربارهٔ اهمیت گفتگو، گفته شده که «گفتگو کمک می‌کند حقیقت اثر، خود را آشکار کند»(گادامر، ۱۳۸۸: ۷). نکتهٔ مهم درباره گفتگو در داستان بازنویسی شده ویس و رامین این است که نویسنده چندان خلاقیتی برای ایجاد گفتگو میان شخصیت‌ها نداشته و همه گفتگوها برداشت مستقیم از متن اصلی است. گاهی گفت وگوها در قالب شعر و به زبان کهن بیان شده‌اند. این مسأله باعث می‌شود مخاطب با زبان و نثر متن کهن آشنا شود. حتی گاهی بازنویسنده با حذف برخی تک‌گویی‌های به کار رفته در متن اصلی، از ایجاد فضا سازی درون متنی غافل مانده است. در داستان بازنویسی شده خسرو و شیرین، شخصیت شیرین با تک‌گویی خود مخاطب را از آنچه در درونش می‌گذرد، آگاه می‌کند.«سزای کدام گناهم بود؟ من که سرخوش بودم به دویدن در باد، به سوار شدن بر شبدیز و تاختن. حالاچرا چنین آواره‌ام؟ خوشبختی روی شانه‌هایم نشسته بود. کدام دست توانگری این چهره را روی کاغذ آورده است؟ جانم یکباره سوخت. نیست شده‌ام.» (کلهر ،۱۳۹۷ :۱۹)

بازنویسی‌کننده از طریق تک‌گویی شیرین، فضای داستانی تازه‌ای خلق می‌کند.« اینک خسرو کجاست؟ در جنگ با بهرام چوبینه پیروز شده یا نه؟ کاش از خود نرانده بودمش. کاش من نیز در رکابش بودم. ما به کجا؟ او به جنگ؟» (همان:٦٨) کشمکش شاپور با شیرین، فضای تازه‌ای در اختیار مخاطب قرار می‌دهد.« بس کنید! چگونه با بی‌شرمی

چنین چیزی را بر زبان می‌رانید؟ فکر نمی‌کنید که راه را به خطا آمده‌اید؟ گمان نمی‌کنید که من منزلتی بیش از این دارم؟ نه شاپور نه، چگونه می‌توانی نمک روی زخمم بپاشی؟ چگونه روز و شب به یاد من است و مریم را به آغوش می‌کشد؟» (همان:۸٤).

در این کشمکش، شیرین حاضر نیست به خواسته‌های هوس آلود خسرو تن در دهد. کشمکش باعث آشکار ساختن شخصیت و سرشت واقعی او در داستان می‌شود و اطلاعات لازم را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد» (یونسی،۱۳۸۲ :۳۵۱).

٤-۱۳ فضاسازی در داستان بازنویسی شده لیلی و مجنون

در متن بازنویسی شدهٔ لیلی و مجنون نیز بازنویسنده، از گفتگوهای متن اصلی استفاده می‌کند.«ای مرد شکارچی به این آهو نگاه کن. چشمش مانند چشم یار است و بویش مانند بوی نوبهار. پس بیا و در این نوبهار و به خاطر چشم یار رهایشان کن. آیا رواست که این چشمان سیاه سرمه شده، در زیر خاک به خواب بروند؟ این سینه نقره‌گون آیا سزاوار آتش و کباب است؟ شکارچی، انگشت به دهان، گفت: اگر با تنگدستی هم آغوش نبودم، سخنان تو را با جان ودل قبول می‌کردم، اما چه کنم که یک خانه پر از فرزند دارم و این آهوان همه دارایی من است» (مزینانی،۱۳۹۷ :۹۰). مخاطب از طریق گفتگوی مجنون و شکارچی از میزان علاقه و عشق مجنون آگاه می‌شود. بازنویسنده بدون دخل و تصرف در واژگان و جملات متن کهن، آن‌ها را عینا به کار برده است که به نوعی می‌توان گفت بازنویسی ساده از متن کهن است.

تک‌گویی مجنون در متن بازنویسی، علاوه بر آشکار کردن سوز عشق و هجران عاشق، فضای تازه‌ای پیش روی مخاطب قرار داده است. «به راستی من که هستم؟ مردی شیشه نام و ننگ شکسته که گاه به طعنه مستم می‌خوانند و گاه عاشق و بت پرستم می‌دانند... ای کاش توفانی از راه برسد و خرمن وجودم را بر باد دهد. من نه آنچنان دیوانه‌ام که به زنجیرم کشند و نه آنچنان ویرانه که آباد نگردم. ای کاش صاعقه‌ای از آسمان فرود آید و وجودم را خاکستر سازد...» (همان:۳۲).

مخاطب در این فضاسازی، با درد مجنون آشنا می‌شود و گاهی با او ابراز همدردی می‌کند.«شخصیت‌ها با گفتگوهای خود، احساسات مخاطبان خود را مهار می‌کنند یا برمی‌انگیزند» (گادامر، ۱۳۸۸: ۹). فضای متفاوتی که از این تک‌گویی و گفتگوها بدست می‌آید؛ پیش متن و متن بازنویسی را برای مخاطب جذاب می‌کند. چراکه از اقتدار راوی دانای کل می‌کاهد و به شخصیت‌های دیگر نیز اجازه سخن گفتن می‌دهد.

٤-١٤ چندصدایی در متن

مسأله چندصدایی در روایت به وسیله باختین، (Bahktin) مطرح شده است. از نظر باختین، چند صدای متفاوت و مخالف در داستان یا اثر ادبی شنیده می‌شود. چندصدایی بودن داستان، میزان تسلط راوی و نویسنده را کاهش می‌دهد. چندصدایی در اثر ادبی به معنی نمایش آواها، اندیشه‌ها و آرای گوناگون در متن است. «از نظر باختین چند صدایی در متون این است که به جای یک راوی یا زاویه دید واحد، راویان متعدد با یکدیگر بر سر نقل داستان رقابت کنند» (باختین،١٣٨٤ :١١٨).

چندصدایی از ویژگی‌های گفتمان مدرن ادبی است.«فضایی که در آن صداهای گوناگون با نگرش‌ها و جهان نگری‌های متفاوت و متباین باهم وارد مکالمه می‌شوند و پویایی چشمگیری را در متن رقم می‌زنند. با این شرط که هیچ صدایی بر صدایی دیگر تسلط و تفوق نداشته باشد» (مکاریک،١٣٩٣ :٤١٤). در متون کهن، چند صدایی به معنای مدرن آن چندان قابل تصور نیست، اگرچه این پدیده گاهی در متونی که صبغهٔ داستانی دارند به چشم می‌خورد. در متون کهنی چون لیلی و مجنون، ویس و رامین و خسرو وشیرین، از تکنیک چند صدایی استفاده کرده است. هر چند این چند صدایی با آنچه باختین مطرح می‌کند، گاهی متفاوت است؛ چرا که در نهایت این راوی دانای کل است که بر همه چیز احاطه دارد و این صدای اوست که بیشتر شنیده می‌شود.

٤-١٥ چندصدایی در داستان بازنویسی شده خسرو وشیرین و لیلی و مجنون

شنیدن چند صدا در داستان باعث پویایی متن می‌شود و حالت یکنواختی لحن داستان را تغییر می‌دهد. بازنویسنده می‌تواند از تکنیک چند صدایی برای ایجاد یک بازنویسی خلاق استفاده کند. شگرد چند صدایی در داستان بازنویسی شده خسرو و شیرین نسبت به بازنویسی لیلی و مجنون و ویس ورامین، نمود بیشتری دارد. «تا زنده‌ام گمان نکنم راضی به انجام چنین کاری شوم. نه! بس نیست که هر روز درباره عشق‌تان خبرهای تازه به گوشم می‌رسد؟ بس نیست که تمام شیرینی زندگی‌ام را با نام شیرین تلخ کرده‌ای؟ اگر شیرین به این کاخ قدم بگذارد، قسم می‌خورم که پدر را با هزاران سپاه علیه‌ات بشورانم، حال دیگر خود دانید... » (کلهر،۱۳۹۷ :٧٦). این صدای مخالفت مریم با حضور شیرین در کاخ خسرو است که بدون ترس و واهمه‌ای بیان می‌شود. در جایی دیگر، وقتی خسرو از شیرین می‌خواهد که شب را در کنار او بگذراند، شیرین مخالفت خود را این گونه ابراز می‌کند:«کنار ما باشید تا لذت دیدارمان بیشتر شود. شیرین گفت: اگر چه شب وروز برای رسیدن به چنین روزی دعا کرده‌ام، اما سرورم در آیین ما نیست که این گونه، دختری به خانه بخت رود. خسرو گفت: برای اجرای مراسم همیشه وقت هست. حال را غنیمت شمار. شیرین گفت: نگذارید پشیمانی به بار بیاید...» (همان:٦٦).

٤-١٦ چندصدایی در داستان بازنویسی شده ویس و رامین

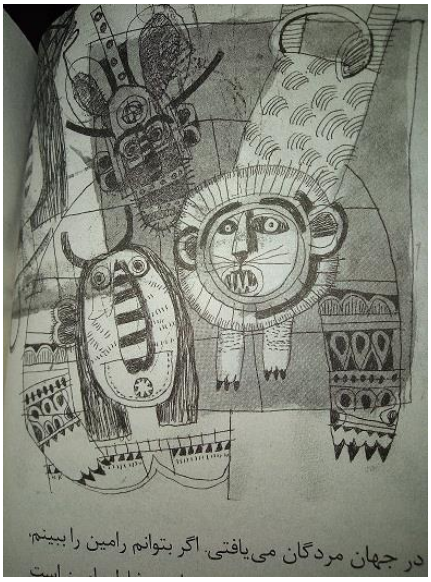
در داستان بازنویسی شده ویس و رامین نیز چند صدایی دیده می‌شود. صدای مخالفت رامین با شاه موبد بر سر ازدواج با ویس. یا صدای مخالفت ویس با برادرش در مورد ازداوج با رامین.« اگر میخواهید مرا بگیرید و به بند بکشید و یا آنکه جانم را بستانید و هلاکم کنید، باکی نیست؛ زیرا چون هلاک شوم تا ابد نامم در جهان باقی خواهد ماند...» (جعفری،۱۳۹۷: ٥٥).

شنیده شدن چند صدا در متن داستان به مخاطب کمک می‌کند با شخصیت‌ها آشنا شود، ضمن اینکه این چند صدایی از تسلط ایدئولوژی نویسنده بر داستان می‌کاهد.

٤-١٦ تصویر و متن بازنویسی

در متن اصلی، مخاطب از طریق توصیفات شاعر یا نویسنده، تصویری ذهنی از شخصیت داستان به دست می‌آورد؛ اما در متن بازنویسی، از تصویرپردازی و طراحی چهره شخصیت‌ها نیز استفاده شده است. نکتهٔ مهم دربارهٔ تصویر در متن بازنویسی، این است که این تصاویر باید با ویژگی، چهره و ظاهر شخصیت‌های متن اصلی همخوانی داشته باشد. تصویر آنچه را که متن قادر به ارائه آن نیست برای مخاطب بیان می‌کند. «هدف از تصویر کردن داستان‌های کودک و نوجوان، بیان متن داستانی به وسیله عناصر بصری و تجسمی است؛ اما نه بیانی هم اندازه متن، بلکه بیان آنچه به وسیله واژه‌ها و متن قابل ارائه نیست که این بیانگری به عهده تصویر است» (Sails bury,1388:34).

در متون بازنویسی شدهٔ ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون از عنصرتصویر استفاده شده که طراحی و تصویرپردازی متفاوتی باهم دارند. در داستان بازنویسی شده ویس و رامین، تصاویر با مداد به صورت تک رنگ همراه با خطوط واضح طراحی شده‌اند.

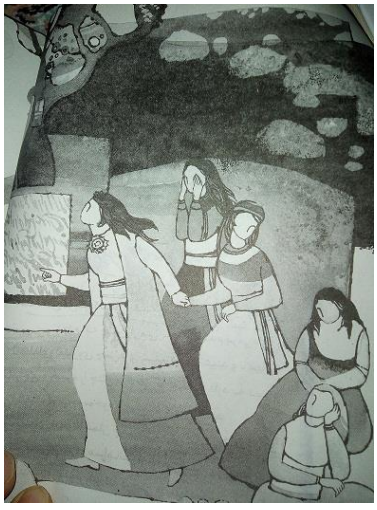


تصویر شماره ۱ داستان ویس و رامین

در تصویر شماره ۱ چند شخصیت حیوان و انسان در هم تنیده شده است. تشخیص و شناسایی اجزا و شخصیت‌های تصویر برای مخاطب آسان نیست. نویسنده در متن داستان و از زبان شاه موبد خطاب به ویس او را از نژاد سگ و همراه دیو می‌خواند.« ای کسی که نژادت سگ بوده و دیو استادت!» (جعفری،۱۳۹۷: ۵۹).

در جایی دیگر از جهان مردگان سخن می‌گوید.« اگر او نبود اینک باید مرا در جهان مردگان می‌یافتی...» (همان:۵۸). دو کلیدواژه متن؛ جهان مردگان و دیو، ذهن مخاطب را درگیر می‌کند که تصویر فوق کدام را به تصویر کشیده است. از این نظر تصویر تامل برانگیز و از طرفی فهم آن دشوار است. شاید مخاطب نوجوان با تلاش و تامل در تصویر و کلیدواژه‌های متن، بتواند تصویر را درک کند.

نودلمن (Nodelman) درباره اهمیت تصویر در داستان‌های کودک و نوجوان می-گوید:« تصویر گونه‌های متفاوتی از اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که مهم-ترین آن این است که تصویر چیزی را انتقال دهد که واژگان هرگز نمی‌توانند آن را انتقال دهند. این انتقال به شیوه‌ای ظریف صورت می‌گیرد» (نودلمن،۱۳۸۹:۹۵). تصاویرداستان بازنویسی شده خسرو وشیرین، تصاویری نسبتا ساده هستند. درک عنصرهای تصویر برای مخاطب چندان دشوار نیست.



تصویر شماره ۲ داستان خسرو و شیرین

در تصویر شماره۲، تصویرگر، اجزای صورت شخصیت‌ها را طراحی‌نکرده است. شاید دلیل آن مشارکت خواننده در تصوی و داستان باشد. این که خود خواننده شخصیت اصلی را از میان دیگر شخصیت‌ها تشخیص دهد. در تصویر شماره ۲ مخاطب از طریق برخی نشانه‌ها، شخصیت اصلی را در تصویر شناسایی می‌کند. نحوه قرار گرفتن شخصیت شیرین در تصویر و کلیدواژه‌های متن: «شیرین سرمست از هوای بهاری می‌دود و دختران به دنبال او...»(کلهر،۱۳۹۷ :۱۳). نشانه‌های به کار رفته در تصوبر هستند. تصاویر داستان خسرو و شیرین اطلاعات متن را تایید می‌کنند و چیزی فراتر از متن در اختیار مخاطب قرار نمی‌دهند. «از نظر نودلمن این گونه تصاویر ایتدایی‌ترین نوع تصویر هستند و نقش تکمیل کننده متن را به عهده دارند» (نودلمن،۱۳۸۹ :۹۸). در داستان بازنویسی شدهٔ لیلی و مجنون، چندان از عنصر تصویراستفاده نشده است. تعداد تصاویر داستان انگشت شمارند.

۵- نتیجه

با توجه به اینکه دنیای نوجوانان تحت تأثیر فضای مجازی و شبکه‌های مختلف اجتماعی و انواع بازی‌های رایانه‌ای قرار دارد، تمایل چندانی برای مطالعه متون کهن ندارند. خلاقیت در بازنویسی متون کهن جذاب و عاشقانه ای چون لیلی و مجنون، خسرو وشیرین و ویس رامین می تواند مخاطب را نسبت به خوانش متن ترغیب کند. شناخت ویژگی مخاطب، آشنایی با نوع ادبی متن بازنویسی شده و شناخت تکنیک‌های داستان نویسی مدرن از مهم‌ترین موارد برای بازنویسی خلاق متون کهن است.

بازنویس با به کار بردن برخی از تکنیک‌های داستانی مانند: شروع مناسب داستان از طریق عنصر گفتگو و تک‌گویی شخصیت‌ها، ایجد چندصدایی در متن، مشارکت خواننده از طریق شگرد سپیدنویسی، افزایش کشمکش بین شخصیت‌ها برای پویایی متن، انتخاب پایانی مناسب برای داستان، ارائه درون‌مایه به صورت پنهان و در میان کنش و رفتار شخصیت، داستانی جذاب و خلاق برای مخاطب خود خلق کند.

با توجه به معیارهای بازنویسی خلاق و ساده، داستان بازنویسی شده خسرو وشیرین به دلیل داشتن برخی از الگوهای بازنویسی خلاق، الگوهایی مانند: چند صدایی در متن، مشارکت خواننده از طریق شگرد سپیدنویسی، فضاسازی درون متنی، درون‌مایه پنهان، به نوعی می‌توان گفت بازنویسی‌ای خلاق است. داستان لیلی و مجنون به دلیل داشتن ویژگی‌های بازنویسی ساده (تقلید از پیش متن، عدم خلاقیت در شروع و پایان داستان، درون‌مایه آشکار، تک صدایی) از نوع بازنویسی ساده است.

داستان ویس و رامین برخی از الگوهای بازنویسی خلاق و ساده را باهم در خود دارد. (چند صدایی و درون‌مایه پنهان و فضاسازی درون متنی وتقلید از پیش متن. در متون بازنویسی شده ویس و رامین، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون از عنصرتصویر استفاده شده که طراحی و تصویرپردازی متفاوتی باهم دارند. تصویر داستان بازنویسی شده خسرو وشیرین، تصاویری نسبتا ساده هستند. درک عنصرهای تصویر برای مخاطب چندان دشوار نیست. نکته دیگر اینکه به نظر نویسندگان مقاله، بازنویسان متون کهن، اغلب تحصیلات آکادمیک در زمینه ادبیات کودک و نوجوان و یا ادبیات داستانی ندارند و بیشتر بر اساس تجربه نویسندگی خود عمل می‌کنند. درحالی که شناخت حداقلی از مخاطب و نوع ادبی متن کهن از الزامات یک بازنویس است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱- اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۸۹). ویس و رامین، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ پنجم، تهران: نشر هیرمند.

۲- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختار گرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

۳- باختین، میخاییل (۱۳۸٤). تخیل مکالمه ای، جستارهایی درباره رمان. ترجمه آذین حسین زاده، چاپ دوم،تهران: مرکز مطالعات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد.

٤- پایور، جعفر (۱۳۸۰). شیخ در بوته: چگونگی روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و ترجمه و بازپرداخت در آثار ادبی، تهران: اشراقیه.

۵- پایور، جعفر و فروغ‌الزمان جمالی (۱۳۸۸). بازنویسی و باز آفرینی در ادبیّات، چاپ دوم، تهران، نشر کتابدار.

٦- جعفری، لاله (۱۳۹۷). ویس و رامین، متن بازنویسی، چاپ چهارم، تهران: نشر پیدایش.

۷- جلالی، مریم، (۱۳۹۳). شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان، تهران، نشر طراوت.

۸- خسرو نژاد، مرتضی (۱۳۹۲). معصومیت و تجربه، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۹- ساروخانی، باقر(۱۳۸۲). روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی، چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۰- سالزبری، مارتین(۱۳۸۸). تصویرگری کتاب کودک، مترجم شقایق قندهاری، تهران، نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.

۱۱- کلهر، مژگان (۱۳۹۷). خسرو و شیرین، متن بازنویسی، چاپ سوم، تهران: نشر پیدایش.

۱۲- گادامر، هانس گئورک (۱۳۸۸). ادبیات و فلسفه در گفتگو، به کوشش رابرت پاسلیک، ترجمه و تقریر و شرح زهرا زواریان، تهران: نقش و نگار، نقد فرهنگ.

۱۳- لاج، دیوید(۱۳۸۸). هنر داستان نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کالسیک و مدرن) ترجمه رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

۱٤- مزینانی، محمدکاظم (۱۳۹۷). لیلی و مجنون، متن بازنویسی، چاپ سوم، تهران: نشر پیدایش.

۱۵- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

۱۶- مک‌کی، رابرت(۱۳۸۷). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: هرمس.

۱۷- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸). خمسه نظامی، افست از روی چاپ باکو، چاپ ششم، تهران: نشر هرمس.

۱۸- نیکولایوا، ماریا (۱۳۸۷). «*فراسوی دستور داستان*»، *در دیگر خوانی‌های ناگزیر*، ترجمه خسرو نژاد، چاپ دوم، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک ونوجوان.صص ۵۴۷-۵۸۹.

۱۹- هاشمی نسب، صدیقه (۱۳۷۱). کودکان و ادبیات رسمی ایران. چاپ سوم، تهران: سروش.

۲۰- یونسی،ابراهیم (۱۳۸۲). هنر داستان نویسی، چاپ سوم، تهران: نشر آگاه.

ب) مقالات

۱- جلالی، مریم(۱۳۹۰). «انواع اقتباس محتوایی از متون کهن در ادبیات کودک و نوجوان»، پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سبزوار. صص ۱۲۳-۱۳۴.

۲- چمبرز، ایدن (۱۳۸۷). «*خواننده درون کتاب*» در دیگر خوانی‌های ناگزیر، ترجمه خسرو نژاد، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک ونوجوان. صص ۱۱۳-۱۵۲.

۳- حاکمی، اسماعیل، زواریان، راضیه (۱۳۹۰). «بررسی جایگاه زن و عشق در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی»، مجله تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۰،صص ۹۱-۱۰۷.

۴- حسام‌پور، سعید، فرشید شریفی(۱۳۹۰). بررسی «خواننده نهفته در متن» در سه داستان ادب پایداری از اکبرپور، مجله ادبیات پایداری، دوره ۲، شماره ۳-۴ صفحه ۱۱۳– ۱۴۵.

۵- کنی، و. پ (۱۳۷۹). «درون‌مایه»، ترجمه مهرداد ترابی نژاد. مجله ادبیات داستانی، شماره ۵۳. صص ٤٤-۵۲.

٦- گنجیان، علی (۱۳۹۷). «واکاوی چالش‌های ترجمهٔ ادبی: بررسی تحلیلی نوع متن، اجزای متن و چالش خواننده» ، دو فصلنامه پژوهش‌های ترجمه در ادبیات عربی، دوره ۸ شماره ۱۸، صص ۹۵-۱۱٤

۷- نودلمن، پری (۱۳۸۹). «پیوند واژگان و تصاویر»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ترجمه بنفشه عرفانیان، شماره ۷و۸ صص ۸۹-۹۵.

ج) منابع لاتین

1- Freeman, Mark. (1993). Rewriting the Sells. London: Rout Ledge.

2- Harris. Joseph. (2006**)** Rewriting How to Do Things with Taxes. University Press: Logan, Utah State.

3- Khosronejad, M. (2004). "Null Theme and Its Role in Iranian Young Adult's Fiction." Paper Presented in ACLAR Conference, Sydney

4- Ruger, Lal and S (2007) Extract-based Summarization with Simplification. July-Philadelphia, pa.usa.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۲۰۹-۱۹۱

درک نادرست معنای «کُرد» در شاهنامه*
(مقالهٔ پژوهشی)

سعید عبادی جمیل
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
دکتر حسین بیات[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

در روایت فردوسی از اسطورهٔ ضحاک، ارمایل و گرمایل پس از راه‌یابی به خورش‌خانه‌ی او، هر روز با آمیختن مغز جوانی با مغز گوسفند، یک تن را از مرگ می‌رهانند. جوانان از مرگ رسته، با بز و گوسفندانی که خورشگران در اختیار آنان می‌گذارند، راه کوه و صحرا در پیش می‌گیرند. در اینجا، فردوسی یادآور می‌شود که نژاد کرد از این جوانان شکل گرفته است (کنون کرد از آن تخمه دارد نژاد).

برخی پژوهندگان شاهنامه، از جمله اکبر نحوی، مصطفی جیحونی و تیمور مالمیر، کرد را در مصراع یادشده، نه به معنای قوم و نژاد کرد، بلکه در معنای چوپان، چادرنشین، ساده، امّی و اندک‌فهم تلقی کرده‌اند. در این جستار، نگارندگان پس از واکاوی متون پیش و پس از اسلام و قراین درون‌متنی و برون‌متنی، به این دریافت رسیده‌اند که چهار خطای ارزیابیِ شتاب‌زده، استقصای ناقص، تعمیم ناروا و بی‌توجهی به بافت معنایی ابیات *شاهنامه* منجر به تحلیل نادرست واژه‌ی «کرد» شده است. توضیح، این که متون پیش از اسلام و تواریخ دورهٔ اسلامی همه حاکی از آنند که کاربرد واژه‌ی «کرد» در معنای قوم و نژاد، امری متکرر بوده و گرچه بعدها به‌واسطه‌ی شبان‌پیشگی کردها، این واژه در برخی از متون در معنای شبان نیز به کار رفته است؛ این امر قابل تعمیم به *شاهنامه* و مصراع مورد نظر نیست.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، فردوسی، کرد، قوم و نژاد، شبان، نقد مقاله.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰٤/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۰۸
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: hosein.bayat@gmail.com

۱- مقدّمه

همواره، یکی از تفاوت‌های عمدهٔ شاهکارهای ادبی با سایر آثار ادبی، چندلایگی و عمق محتوایی آن‌هاست که منجر به بروز چهره‌هایی متفاوت از ساحات یک شاهکار ادبی می‌شود. این چندلایگی ویژگی‌ای است که از متن، چهره‌ای آسان‌یاب به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که بواقع، چنین نیست. شاید در آثار شاخص زبان و ادبیات فارسی هیچ متنی به اندازهٔ *شاهنامه* از چنین ویژگی‌ای برخوردار نباشد. درون‌مایه‌های اساطیری، قدمت متن و عمق فرهنگی *شاهنامه*، از جمله عواملی هستند که از این اثر سترگ استاد توس مجموعه‌ای پیچیده و دیریاب پدید آورده‌اند. در عین حال، *شاهنامه* همواره، متنی آسان‌یاب به شمار آمده و گواه این مسأله نفوذ جادویی آن در توده‌های مردم ایران است.

می‌توان گفت که *شاهنامه* از چشم‌اندازی، سهل‌ترین و دشوارترین متن ادب پارسی است و چنانکه به درستی گفته‌اند: «*شاهنامه* یکی از پیچیده‌ترین و رازآمیزترین متنها در پهنهٔ ادب پارسی است، بدان‌سان که شاید گزافه نباشد اگر بر آن باشیم که ناشناخته‌ترین متن ادبی پارسی نیز همان است... و از آنجا که در این سروده‌ها مغز و پوسته، نهاد و کالبد از هم جدایند، اگر به شناخت پوسته و کالبد بسنده کنیم و به مغز و نهاد راه نبریم، هرگز شعر را به درستی نشناخته‌ایم و پیام راستین آن را درنیافته‌ایم» (کزازی،۱۳۷۰: ۵۳-۵٦).

آمیختگی واژگان تاریخی کهن با درون‌مایه‌های اساطیری یکی از جنبه‌های آسان‌نمایی و دشواریابی *شاهنامه* است. به عبارت دیگر، مخاطب در *شاهنامه* با واژگان آشنایی رو به رو می‌شود که اگرچه در برخورد نخستین، معنایی روشن دارند، اما دریافت معنای درست آن‌ها در گرو اطلاع از پیشینهٔ تاریخی و اساطیری یا سیر تحول آن واژه است.

از سوی دیگر، گاهی همین مسأله منجر به وارونه‌خوانی *شاهنامه* می‌شود. یعنی کثرت تلون زبان در *شاهنامه* پژوهندگان را در بارهٔ برخی از واژگان روشن و آشکار نیز به تردید و تکاپو می‌افکند و اگرچه این وسواس علمی و جست‌وجو در تمام زوایای *شاهنامه*، بالذّات، امری است فرخنده، اما نباید منجر به بروز لغزش‌ها و دگرگونه‌خوانی‌هایی ناموجه شود.

۱ ـ ۱ـ سابقهٔ تحقیق

واژهٔ «کرد» در *شاهنامه* از مواردی است که به همین سبب، محققان و شارحان *شاهنامه* در توضیح آن، آرای متفاوتی ارائه کرده‌اند. برای مثال کزازی در «نامهٔ باستان» (۱۳۹۲: ۳۵۳/۱) و آیدانلو در کتاب «شاهنامه و ادب عامیانه کردی» (۱۳۷۹: ۸)، لفظ کرد در شاهنامه را به همان معنی رایج قوم و نژاد گرفته‌اند. همچنین، از اشارهٔ خالقی مطلق در «یادداشت‌های شاهنامه» (۱۳۹۳: ٥٤/۳) به معنای ثانوی کرد در متون کلاسیک فارسی، پیداست که او نیز کرد را در *شاهنامه* به معنی قوم و نژاد می‌داند.

در این میان، مصطفی جیحونی در مقالهٔ «بررسی بیت‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی» (۱۳۷۹: ۵۷) و مالمیر در مقالهٔ «کرد در شاهنامه» (۱۳۸۷: ۱٦۱–۱۷٤)، کُرد را نه به معنای قوم و نژاد، بلکه به معنی چوپان، رمه‌دار و چادرنشین دانسته‌اند. همچنین، اکبر نحوی در تقریرات شاهنامه به صورت شفاهی، کرد را به معنی چوپان و صحرا نشین دانسته است. با توجه به اختلاف آرا در این باب، مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا با بررسی قراین برون‌متنی و درون‌متنی، بار دیگر معنای لغت کرد را در *شاهنامه* بررسی کند.

۲- بحث و بررسی

وقتی ارمایل و گرمایل به خورش‌خانهٔ ضحاک راه می‌یابند، موفق می‌شوند که با آمیختن مغز یکی از دو قربانی با مغز گوسفند، هر روز جوانِ دیگر را از مرگ رهایی بخشند.

این جوانان از مرگ رهایی یافته، دور از شـهر، در کوه گرد هم می‌آیند و خورشگر بز و گوسفندی چند در اختیار آنان می‌گذارد و سپس فردوسی یادآور می‌شود که نژاد کرد از این جوانان شکل گرفته است:

یکی را بجـــــان داد زنهار و گفت　　نگـــر تـــا بداری سِـــر انـــدر نـــهفـت
نگـــر تـــا نبـــاشـــی بـــه آبـاد شهـر　　ترا از جهـــان کوه و دشـتـــست بهر
بـــجـــای سـرش زان سری بی‌بها　　خـــورش ســـاختنـــد از پـــی اژدهـــا
ازین گونه هر ماهیان ســـــــی‌جوان　　ازیـــشـــان همـــــی یـــافتنـــدی روان
چو گرد آمدی مرد ازیشـان دویسـت　　بران ســان که نشـناختندی که کیسـت
خورشـگر بدیشـان بزی چند و میش　　سپردی و صحـــرا نهـــادیش پیـــش
کنون کـــــرد از آن تخمه داد نژاد　　کـــز آبـــاد نایـــد به دل برش یـــاد

(فردوسی، ١٣٨٦: ١/ ٥٧)

توضـــیح بیت آخر این قطعه برخی از شـــارحان کرد را به معنای چوپان گرفته‌اند. ظاهراً مصـطفی جیحونی برای نخستین بار، در بخش سوم از مقالهٔ «بررسی بیت‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی» این نظر را مطرح کرده است. (جیحونی، ۱۳۷۹: ۵۷) پس از جیحونی، تیمور مالمیر، بدون اشـاره به مقالهٔ مذکور، در مقاله‌ای، با عنوان «کرد در شـاهنامه»، این نظر را به تفصـیل مطرح کرده اسـت (مالمیر، ۱۳۸۷: ١٦١–١٧٤) که در ادامه به نقد آن خواهیم پرداخت.

در مقالهٔ «*کرد در شاهنامه*»، مخاطب با سه بخش مجزا روبرو است: نخست بخشی که به بررسـی سـوابق کاربرد معنایی واژهٔ کرد در متون کهن فارسـی و عربی می‌پردازد. دوم تحلیـل معنی کرد بـه افادهٔ کم‌دان و امّی (به تعبیر نویســـنده: اندک فهم و ناتوان از فهم) و سـوم بررسی واژهٔ کرد در *شاهنامه*. ایراد اساسی پژوهش از بخش اول مقاله آغاز می‌شـود. بدیهی اسـت که در بررسـی سـوابق یک لغت باید از کهن‌ترین منابع موجود اسـتفاده شـود، مگر آنکه نقش یک واژه در طول یک دورهٔ تاریخی مشـخص مورد نظر

پژوهنده باشد که در این مقاله چنین نبوده است. ضرورت مضاعف استفاده از منابع پیشااسلامی در بررسی کاربرد معنایی لغت کرد در *شاهنامه* از آنجاست که بخش عمدهٔ این کتاب شامل گزارش‌های اساطیری و یا تاریخیِ کهن است.

مثلاً، عدم مراجعهٔ نویسندهٔ محترم به *کارنامهٔ اردشیر بابکان* که باید از منابع مستقیم یا با واسطهٔ *شاهنامه* در روایت احوال اردشیر بابکان باشد منجر به اشتباه ایشان در تحلیل داستان کُردان و اردشیر شده است. همچنین، جستجوی ناکافی در متن اساس پژوهش مانع از بررسی جامع و دقیق موضوع مورد بحث شده است و طبیعی است که در پایان، نتیجهٔ صحیحی از پژوهش به دست نیاید.

۱-۲ کرد در منابع تاریخی و ادبی

واژهٔ کرد در متون گذشته در معانی مختلفی استعمال شده است. قوم/نژاد/زبان، چوپان/رمه‌دار، چادرنشین و بدوی معانیی هستند که در لغت‌نامه‌ها ذیل واژهٔ کرد آورده شده‌اند. دهخدا وجه تسمیهٔ چوپان به کرد را به مناسبت شبانی کردن این طایفه دانسته و نیز ذیل معنی چادرنشین گفته است: «توسّعاً، به مناسبت چادرنشینی این طایفه به طور مطلق بر چادرنشینان اطلاق می‌شود» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل کُرد)، اما اولین معنی ضبط شده برای کرد را همان قوم و نژاد آورده است.

در باب تاریخ قوم کرد و وجه تسمیهٔ این قوم، گفته‌اند که نژاد کرد (طوایف کورتی) یکی از تیره‌های آریاییان مهاجر است که پس از ورود به منطقهٔ زاگرس و استقرار در مکانی به نام «قردو» و غلبه بر ساکنان بومی آن منطقه، به نام همان محل نامیده شده است. (رشیدیاسمی، بی‌تا: ۹٤) این سخن با توجه به استنادات تاریخی ذکر شده کاملاً معقول و پذیرفتنی است. بنابراین، اطلاق لفظ کرد به قومی خاص مسبوق به سابقه‌ای بسیار طولانی است و چنانکه امروز در تداول عامهٔ مردم ایران کرد به معنی قوم است، در روزگاران گذشته نیز معنای مشهور کرد همان قوم و نژاد بوده است. استفادهٔ متون

گذشته از لفظ کرد در معنای قوم و نژاد، مبیّن همین مسأله است و سوای شواهدی که در توضیح معنای لغت کرد در *شاهنامه* بدان‌ها اشاره خواهد شد، متون کهن بسیاری واژهٔ کرد را در معنی نژاد به کار برده‌اند.

این منابع که آثار دوران پیشااسلامی و عهد اسلامی را در بر می‌گیرند بصراحت، معنای نژاد را از لغت کرد افاده کرده‌اند و قرینه‌ای برای معانیی چون اندک فهم و چوپان در آن‌ها وجود ندارد. مثلاً، در متن تاریخی کهنی چون *آناباسیس*، می‌توان افادهٔ معنای نژاد از لفظ کرد را دید.

گزنفون در گزارش بازگشت از ایران می‌نویسد: «راه کوهستانیِ شمالی به کردستان می‌رفته است و می‌گفته‌اند کردها در کوهستان سکونت دارند و مردمی جنگاورند و از پادشاه تبعیتی ندارند» (گزنفون، بی‌تا: ١٦٨). نقطهٔ جغرافیایی سکونت کردها که در گزارش گزنفون در جنوب ارمنستان، ساحل رو دجله و غرب حکومت ماد قرار دارد جای هیچ‌گونه تردیدی در این‌باره نمی‌گذارد. گزنفون در ادامه، چند بار دیگر از قوم کرد سخن به میان می‌آورد و از فحوای سخنش می‌توان فهمید کردها در آن زمان اقوامی خودمختار و جنگجو بوده‌اند که در جنگ، از شیوه‌های پارتیزانی استفاده می‌کرده‌اند. در این باره، دیوید مک دوال (David McDowall) معتقد است «قبایلی که لشکر ده هزار نفری گزنفون را تا کناره‌های دریای سیاه تعقیب‌کرده‌اند (حدود ٤٠٠ قبل از میلاد) کاردو نامیده می‌شده‌اند و ممکن است نیاکان اکراد فعلی باشند» (رضایی، ۱۳۷۹: ۲). نیکیتین (Nikitin) نیز در این باره نوشته است: کردخوی‌هایی که گزنفون بدان‌ها اشاره کرده همان اجداد مسلم کردهای امروزی بوده‌اند (نیکیتین، ١٣٦٦: ٣٢-٣٤).

علاوه بر تواریخ کهن پیشااسلامی و تحقیقات تاریخی جدید، در متون دوران اسلامی نیز لغت کرد در معنی قوم و نژاد به کار رفته است و نویسندهٔ محترم با ارائه شواهدی در معنیِ شبان و چادرنشین از چند متن عربی و فارسی و چشم‌پوشی از منابع شناخته

شـــده‌ای چون *اخبـارالطوال*، *غرر اخبـار*، *زین الاخبار گردیزی* و *تاریخ بیهقی*، به نوعی مصادره به مطلوب کرده است.

در تاریخ گردیزی، واژهٔ کُرد در چند موضـع (گردیزی، ۱۳۸٤: ۱٤۷–۷۰) آشکارا در معنی قوم و نژاد به کار رفته است: «پس ایشان را بفرستاذ و لشکر بسیار از هند و کرد و عرب و ترک و از هر دسـتی با ایشان بفرستاذ.» (همان: ۲۸۷) در تاریخ بیهقی هم کرد به معنی قوم و نژاد اسـت: «و چهار هزار سـوار با وی نامزد کردند؛ دوهزار هندو و هزار ترک و هزار کرد و عرب و پانصـد پیاده از هر دستی.» (بیهقی، ۱۳۸۸: ٦٥٤/۲). همچنین ابوحنیفه دینوری در اخبارالطوال در بارهٔ به کوه گریختگان از جور ضـحاک می‌نویسـد: «انهم اصـلُ الاَکراد» (دینوری، ۱۳۳۰: ٦) و از روایت ثعالبی نیز همین معنا اسـتنباط می‌شود (ثعالبی، ۱۳٦۸: ۲۳).

در منابع نسـبتاً متأخری چون *تاریخ بناکتی* (قرن هشـتم) نیز کراراً از لشـکریان کرد در کنار اقوام دیگر نام رفته است: «هولاکوخان خزاین و اموال بغداد را بر دست ناصرالدّین، پسـر علاءالدّین صـاحب ری، به آذربایجان فرستاد و از آن قلاع ملاحده و روم و گرج و ارمن و لر و کرد...» (بناکتی، ۱۳٤۸: ٤۱۹ و نیز ٤۲۳، ٤۷٦) ظاهراً، بنابر همان سنت کهن اسـتفاده از قوم کرد در امور نظامی تا عهد قاجار در ایران مرسوم بوده است. چنانکه در شعر قاآنی آمده است:

صف بسته اندر گاه بار در بارگاه شهریار گردان کردان از یسار میران اتراک از یمین
(قاآنی، ۱۳۸۰: ۷۲۷)

گذشـته از دو منبع نسـبتاً جدید فوق، در نمونه‌های کهنی از شـعر فارسـی همچون اشـعار ابوالحسـن لوکری و رودکی سمرقندی این واژه تنها می‌تواند به معنی قوم و نژاد باشد.

ابوالحسن لوکری:

نـــگـار مـن آن کـردگـوهر پـسـر که زین است و حسن از قدم تا به سر...
بـه ره کرد عزم آن بت خوش‌خرام گـره کـرد بنـد سـر آن خـوش پسـر...
بتابیـــد سخـت و بپیـچیـد سسـت بـــه گـــرد کمـــرگـــاه دستـــار ســـر

(مدبری، ۱۳۷۰: ۲۰٦)

رودکی:

در ســـفر افتنـد بـه هم ای عزیز مـــروزی و رازی و رومـــی و کـــرد

(رودکی، ۱۳۷٤: ٤٤)

قرینهٔ دیگری که نشـــان می‌دهد واژهٔ کرد به معنی قوم و نژاد به کار می‌رفته اســـت، حدیثی اســـت که در مورد معامله و معاشـــرت با کردها روایت شـــده اســـت. در *من لا یحضـــره الفقیه* حدیثی از امام صـــادق (ع) نقل اســـت که: «يَا أَبَا الرَّبِيعِ لَا تُخَالِطُوهُمْ فَإِنَّ الْأَكْرَادَ حَيٌّ مِنْ أَحْيَاءِ الْجِنِّ كَشَـفَ اللَّهُ عَنْهُمُ الْغِطَاءَ فَلَا تُخَالِطُوهُمْ. (شیخ صدوق، ۱٤۱۳: ۱٦٤/۳) تا جایی که نگارندگان جســـت و جو کرده‌اند در توضـــیح و تفســـیر این حدیث مرســـل[۲] هیچ یک از علما در معنای واژهٔ کرد تردید نکرده و همواره معنای نژاد و قوم را در نظر داشته‌اند (نک: مجلسی اول، ۱٤۰٦: ٤٤۰/٦ و مجلسی ثانی، ۱٤۰٤: ۱٤٥/۱۹).

بـا توجـه بـه این مقدمات، باید گفت لفظ کرد نمی‌تواند در متون کهن تنها به معنی چوپان و رمه‌دار باشـد و معنای نخسـتین آن در متون کهن همان معنای رایج قوم و نژاد اســـت. از این رو، این ســـخن نویســـنده که «با تأمل در کاربرد واژهٔ کرد در متون کهن روشـــن می‌شـــود که این لفظ در معنیِ پیشـــه به کار رفته اســـت نه قوم یا زبان» (مالمیر، ۱۳۸۷: ۱٦۳) پذیرفتنی نیست و حاصل تعمیم ناروای ایشان در باب معنای چوپان است.

گذشته از ضبط معنی صریح و مستند قوم و نژاد در منابع گوناگون، یک قاعدهٔ کلی در تحول زبان وجود دارد که اهالی زبان، بنابر یکی از علایق مجازی، از یک اسم خاص ارادهٔ مفـاهیمی نو اما مرتبط با آن اســـم خاص می‌کنند. این فرایند که «توســـیع» نامیده

می‌شود عبارت است از «وسعت دادن به معنی اصلی و نخستین یک لفظ، چنانکه اجزا بیشتر یا قسمت بزرگتری از معنی را در برگیرد» (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۱۰۳)؛ مثلاً خوردن سوگند(= گوگرد) در دین زردشتی از آیین‌ها و نشانه‌های اثبات حقّانیت بوده است؛ اما در دوره‌های بعد این اسم خاص به یک مفهوم بدل شده است. امروز سوگند خوردن نه به معنی بلعیدن گوگرد، بلکه به معنی قسم یاد کردن است. همچنین در این دگرگونی فعل همراه نیز دچار تغییر شده است؛ به شکلی که فعل خوردن که در کاربرد کهن به معنی بلعیدن بوده است، در کاربرد متأخر معنی ادا کردن را افاده می‌کند.

بر این اساس باید گفت اگرچه کرد در معنی چوپان موارد استعمال فراوانی دارد، اما نباید در هر موضعی آن را به چوپان معنی کرد. چنانکه واژهٔ ترک در این بیت از سعدی در دو معنی به کار رفته است:

دیار هند و اقالیم تُرک بسپارند　　چو چشم تُرک تو بینند و زلف هندو را

(سعدی، ۱۳٦۷: ۳۲)

و آشکار است که ترک در معنی زیبا در مصراع دوم، مجازاً، از ترک در مصراع اول مأخوذ است و بر همین قیاس معنی چوپان از کرد.

۲-۲ کرد در داستان ضحاک

در واقع، بیتی که بیشترین اختلاف رای در مورد معنای کرد در *شاهنامه* را برانگیخته است همان بیتی است که در داستان ضحاک ماردوش از زبان فردوسی، در باب منشأ کردها آمده است. مسأله این است که آزاد شدگان از جور ضحاک را باید چوپان معنی کرد یا گروهی از اقوام ایرانی؟ در روایت فردوسی، آمده است:

چو گرد آمدی مرد ازیشان دویست　　بران سان که نشناختندی که کیست

خورشگر بدیشان بُزی چند و میش　　سپردی و صحرا نهادیش پیش

کنون کـــــرد از آن تخمه دارد نژاد کـــز آبـــاد نایـــد به دل بَرَش یـــاد
(فردوسی، ١٣٨٦: ١/ ٥٧)

اگرچه در غیر واقعی بودن این انتساب شکی نیست و مخاطب با اسطوره مواجه است، اما بی‌تردید، معنای واژهٔ کرد در این بیت همان قوم و نژاد است. سخن فردوسی آنقدر آشکار هست که نیازی به توضیح نداشته باشد؛ او از واژهٔ نژاد استفاده می‌کند و این واژه چه معنای دیگری می‌تواند داشته باشد؟

این توجیه که داستان ضحاک «به پیدایش‌ها اشاره دارد و نوعی توجیه پیدایش است و ادامهٔ تقسیم کار دورهٔ جمشید است» (مالمیر، ١٣٨٧: ١٧١) پذیرفتنی نیست. در دوران ضحاک ما با کدام پیدایش و تکوین مواجهیم و اصولاً، اسطورهٔ دیو مرگ و خشک‌سالی و نابودی چگونه می‌تواند محمل روایت پیدایش‌هایی باشد که در دوران سراسر نور و زیبایی جمشید وجود دارد؟

البته بدیهی است که به نمایش گذاشتن پیش‌نمونه‌ها و روایت پیدایش امور از کارکردهای اسطوره است اما در اسطورهٔ ضحاک، اثری از این موضوع اساطیری نمی‌بینیم؛ زیرا گفتمان غالب بر این اسطوره اساساً از منطقی دیگر پیروی می‌کند. اسطورهٔ ضحاک در ساختار اساطیر ایرانی بیشتر بازتابی از مراحل پس از آفرینش است؛ زمانی که آفرینش به پایان رسیده و نبرد نیک و بد آغاز گشته است. داستان اسطوره‌ایِ ضحاک روایت دوران آمیزش خیر و شر و ظلمت و روشنایی است.

تواریخ نزدیک به عصر فردوسی نیز به معنای قوم و نژاد در این روایت تصریح دارند. ابوحنیفه دینوری در اخبارالطّوال، می‌گوید «فَکانُوا یَسیُرونَ اِلَی الجِبالِ فَیکُونُونَ فیها وَ لا یَقرَبُون القُری وَ الأمصار، فیُقالُ اِنّهُم اصلُ الاَکراد» (دینوری، ١٣٣٠: ٦). از روایت ثعالبی نیز نمی‌توان معنای چوپان و رمه‌دار را استنباط کرد (ثعالبی، ١٣٦٨: ٢٣).

مؤلف *مجمل‌التواریخ* نیز که در حدود یک قرن پس از پایان سرایش *شاهنامه* اثر خود را تألیف کرده است در ذکر داستان ضحاک و ارمایل و گرمایل، از واژهٔ نژاد استفاده

می‌کند: «بعد هفتصد سال ارمایل و کرمایل به خدمت آمدند و از آن دو مرد که هر روز بکشتندی یکی را خلاص دادند و سوی صحرا فرستادند از میان مردمان. و کردان از نژاد ایشان‌اند» (مجمل‌التواریخ و القصص، ۱۳۱۸: ٤٠).

قرینهٔ دیگری که هرگونه برداشتی غیر از قوم و نژاد از لفظ کرد در این روایت را مردود می‌کند نقل مورخان کرد است. برای نمونه شرف‌خان بدلیسی، مورخ نامدار کرد، در ذکر روایت فوق، می‌نویسد: «شخصی که بر سر مقتولان موکل بوده به غایت مرد کریم طبع رحیم و سلیم‌القلب بوده... ، هر روز یک شخصی را به قتل آورده مغز سر گوسفند داخل سر او می‌نمود و شخص دیگر را پنهانی آزاد می‌کرد... آهسته آهسته جمعی کثیر از مردم هر دیار به زبان مختلف در یک محل و مکان مجتمع و ازدواج نموده، اولاد و اتباع و احفاد ایشان زیاد گشته، آن گروه را کرد لقب کردند.» (بدلیسی، بی‌تا: ۲۰)

موضوع مهم دیگری که افادهٔ معنیِ قوم و نژاد از واژهٔ کرد را تقویت و تثبیت می‌کند، آئین «جیژنه کوردی» است که هنوز هم در مناطقی از کردستان و کرمانشاه برگزار می‌شود. عبیدالله ایوبیان در این باره می‌نویسد: «مرحوم استاد نیکیتین و استاد مینورسکی (Minorsky) نیز به این جشن اشاره کرده‌اند و بعضی‌ها معتقدند که این جشن به یادگار و میمنت نجات ایرانیان از ظلم ضحاک است و در بعضی کتب این جشن را از قول موریر Morier که در ۳۱ اوت سال ۱۸۱۲ میلادی از دماوند (نزدیک تهران) گذشته و آن را دیده «عید الکردی» می‌خوانند» (ایوبیان، ۱۳٤۳: ۲۰٤). حداقل این نکته تردیدی در نادرستی دریافت معنیِ شبان و رمه‌بان از واژهٔ کرد، در بیت مورد بحث *شاهنامه* به جای نمی‌گذارد؛ چراکه این آئین رایج در میان اقوام کرد، بازتابی از روایت اسطوره‌ایِ فردوسی را نشان می‌دهد.

۳-۲ کرد در کارنامهٔ اردشیر بابکان و شاهنامهٔ فردوسی

سپاهـــی از اصطـــخر بی‌مـــر ببرد　　بشد ساختـــه تا کنـــد رزم کُـــــرد
بنیکی، ز یزدان همی جســـت مُزد　　کـه ریزد بر آن بوم و بر خون دزد
چو شـــاه‌اردشیر اندر آمد به تنـگ　　پـذیره شـــدش کُرد بی‌مر بـه جنـگ
یکی کار بد خـوار، دُشخوار گشت　　ابا کـــــرد کشـــور همه یـــار گشت
یکی لشکـــری کُـــرد بـد پارســی　　فزون‌تر ز گـــــردان او یک به ســـی

(فردوسی، ۱۳۸٦: ١٦٦/٦)

نویسنده کرد را در داستان اردشیر نیزـــ با همهٔ وضوحی که در معنی نژاد داردـــ به معنی چوپان گرفته‌است و در تحلیل عجیبی، می‌نویسد: «اگر به متن *شاهنامه* دقت کنیم متوجه می‌شـویم نبرد اردشـیر با کردان نوعی نبرد بر سـر مرتع است و دو گروه چوپان وجود دارد: نخست کردان که سایر مردم نیز با آنان علیه اردشیر همراه شده‌اند. در مقابل آنان عده‌ای دیگر که سـرشـبان دارند، به اردشـیر کمک می‌کنند تا نجات یابد.» (مالمیر، ۱۳۸۷: ۱۷۱)

گذشـته از معنی کرد در این داسـتان، حیرت‌انگیز اسـت که نویسنده نبرد را بر سر مرتع دانسته است؛ در صورتی که فردوسی به صراحت تمام می‌گوید:

بنیکی ز یزدان همی جست مزد　　که ریزد بر آن بوم و بر خون دزد

آشـکار است که اردشیر جهت ایجاد امنیت در آن منطقه و سرکوب دزدان به جنگ بـا کردان می‌رود؛ چنانکه پس از ســـرکوب کردان چنان امنیتی برقرار می‌شـــود که اگر پیرمردی که در دفاع از خود ناتوان است دینار انبوهی را در ظرفی ناپوشیده چون تشت بر سـر می‌گرفت و از دشت می‌گذشت «به دینار او کس نکردی نگاه» (فردوسی، ۱۳۸٦: ١٦٩/٦).

سـخن گزنفون در باب ترس ارامنه از حملهٔ کردها نیز تا حدی ناظر به همین ناامنی مناطق غرب ایران اسـت و این رفتار نه تنها مایهٔ مذمت این قوم نیسـت، بلکه در دوران

بـاســـتان، رفتاری معمول در میان اقوام نســـبتاً خودمختارِ خارج از دایرهٔ حکومت‌های مرکزی بوده است و نمونه‌های فراوانی از آن در نقاط مختلف جهان وجود داشته است.

علاوه بر *شـاهنامه* و *کارنامهٔ اردشـیر بابکان*، در دیگر متون فارسـی نیز این نکته را می‌بینیم. در کشف المحجوب هجویری آمده است:

«و از شیخ بومسلم فارسی- رَحمَهُ اللّه – شنیدم که گفت: وقتی من با جماعتی قصد حجاز کردم و اندر نواحی حُلوان، کُردان راه ما بگرفتند و خرقه‌هایی که داشـتیم از ما جدا کردند. ما نیز با ایشـان نیاویختیم و فراغ دل ایشـان جسـتیم. یکی بود اندر میان ما، اضـطراب کرد. کردی شـمشـیر بکشـید و قصـد کشـتن او کرد. ما جمله مر آن کرد را شـفاعت کردیم. گفت: «روا نباشـد که این کذّاب را بگذاریم. لامحاله او را بخواهیم کشـتن.» ما علت کشـتن از وی بپرسـیدیم. گفت: «از آن‌چه وی صـوفی نیسـت و اندر صـحبت اولیا می خیانت کند این چنین کس نابوده به.» گفتیم: «از برای چرا؟» گفت: «از آن‌چه کمترین درجهٔ تصـوّف جود است واو را اندر این خرقه پاره چندین بند است. او چگونه صـوفی باشـد و چندین خصومت با یاران خود می‌کند؟ ما چندین سال است تا کار شـما می‌کنیم و راه شـما می‌رویم و علایق از شما می قطع کنیم» (هجویری، ۱۳۸۳: ٤٦٥).

در این روایت از *کشف المحجوب*، منطقه‌ای که کردان در آن کمین کرده‌اند، نواحی حلوان اسـت که در جغرافیای امروز محدودهٔ کرمانشاه را در برمی‌گیرد و این خود قرینهٔ دیگری اسـت برای تقویت معنای نژاد. از سـوی دیگر، این که گروهی از چوپانان راه را بر کاروان ببندند هم قدری عجیب است و نمی‌توان کرد را به چوپان معنی کرد.

به هر روی، برای نگارندگان روشن نیست که چرا نویسندهٔ محترم سخن از مرتع به میان آورده اسـت؛ در حالی که از ابتدای داستان انوشیروان تا انتهای آن هیچ بیتی وجود ندارد که حتی به صـورت تلویحی سخن از مرتع گفته باشد. همچنین در نسخهٔ مصحَحِ مورد استفادهٔ نویسندهٔ مقاله نیز چنین ابیاتی وجود ندارد (فردوسی، ۱۳۸۱: ۹۲٦ـ۹۲۸).

گذشته از متن *شاهنامه*، مراجعه به *کارنامهٔ اردشیر بابکان* نیز نشان می‌دهد که واژهٔ شبان همان معنای حقیقی خود را دارد و مراد از کرد در این‌جا قوم کرد است. در *کارنامهٔ اردشیر بابکان* آمده است: «پس از آن بس سپاه گند و زابل به هم کرد و به کارزار کردان‌شاه مادی فرنفت[=اقدام کرد]. بس کارزار و خونریزی بود و سپاه اردشیر ستوهی پذیرفت. اردشیر از سپاه خویش ویاوان[=گم‌گشته، سرگشته] ببود. اندر شب، به بیابانی آمد کش هیچ آب و خورش اندر نبود و خود با سواران و ستوران همگی به گرسنگی و تشنگی آمد. و از دور آتش شبانان دید و اردشیر به آنجا شد» (فره‌وشی، ۱۳۸۲: ۵۱).

این متن بصراحت، می‌گوید که اردشیر بابکان به جنگ نژاد کرد رفته است و نویسندهٔ کارنامه از سرور آنان با نام کردان‌شاه(=شاه کردان) یاد کرده است. همچنین، اردشیر پس از شکست از کردها به بیابان بی‌آب و علفی می‌رود و شب را نزد چوپانان می‌گذراند. متن پهلویِ کتاب نیز در این‌جا از لفظ کرد برای افادهٔ چوپان استفاده نکرده است؛ بلکه آوانگاریِ Sapanan را به کار برده است و این مسأله به روشنی بیانگر این است که کرد در معنی چوپان، برگرفته از شغل شبانی اقوام کرد بوده است؛ همچنان که اردشیر نیز در منطقهٔ تحت سلطهٔ کردان شب را نزد چند شبان می‌گذراند.

در ادامهٔ جنگ، «اردشیر چهار هزار مرد آراست و بر ایشان تازیده شبیخون کرد و از کردان هزار مرد زد. دیگران خسته دستگیر کرد و از کردان‌شاه با پسران، برادران، فرزندان بس هیرو خواسته به پارس گسی کرد» (همان: ۵۳-۵۵). بنابراین، جای هیچ شکی باقی نیست که حداقل استعمال کرد در داستان انوشیروان از جانب فردوسی صراحتاً، به معنی قوم و نژاد است.

٤ـ۲ کرد در داستان شاپور ذوالاکتاف

در روایت شـاپورذوالاکتاف بیتی وجود دارد که بی هیچ تردیدی، واژهٔ کرد در آن به معنی قوم/نژاد/زبان به کار رفته است. نویسندهٔ محترم در مقالهٔ خود تنها به استعمال کرد در قصـهٔ ضـحاک و اردشیر اشاره کرده و بیت مورد بحث را ندیده است: «واژهٔ کرد در دو جای *شـاهنامه* به کار رفته اسـت؛ یکی در دورهٔ ضـحاک و دیگری در دورهٔ اردشـیر بابکان» (مالمیر، ۱۳۸۷: ١٦١). اما هنگامی که طایر غسـانی با تدارک سـپاهی از اقوام مختلف به تیسـفون می‌تازد و آن شهر را به تاراج می‌برد، بخشی از سپاهیان او را کردها تشکیل می‌دهند:

ز غسانیـــان طایـــر شیـــردل — که دادی فلک را به شـــمشـــیر دل
سـپـــاهی ز رومی و از قادسی — ز بحریـــن و از کرد و از پـــارسی
بیـــــامد به پیرامنِ تیسفـــون — سپـــاهش ز انـــدازِ دانش فـــزون

(فردوسی، ١٣٨٦: ٢٩٣/٦)

بدون نیاز به هیچ توضیحی، این بیت از قوم کرد سخن می‌گوید، چراکه دلیلی ندارد که فردوسـی در کنار اقوام رومی، اهالی قادسیه، بحرین و قوم پارسی سخنی از چوپانان به میان آورد.

در *تاریخ بیهقی* نیز آمده اسـت: «و چهار هزار سـوار با وی نامزد کردند؛ دوهزار هنـدو و هزار ترک و هزار کرد و عرب و پانصـد پیاده از هر دسـتی» (بیهقی، ۱۳۸۸: ٦٥٤/٢).

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به متون کهنی چون کارنامهٔ اردشـر بابکان و یادداشـت‌های تاریخیی چون *آناباسـیسِ* گزنفون و نیز با توجه به بافت معانی ابیات *شـاهنامه*، به روشـنی پیداست که لفظ کرد در *شـاهنامهٔ* فردوسـی به همان معنای رایج خود، یعنی قوم و نژاد می‌باشـد و

نویسندهٔ مقالهٔ «کرد در شاهنامه» به سبب استنتاج معکوس، در داوری خود، به خطا رفته است. برگزاری آیین «جیژنه کوردی» در مناطق کردنشین ایران و استعمال این لغت به معنای نژاد، در منابع قدیم و جدید فارسی قراین فوق را تقویت و تثبیت می‌نماید. بنابراین، بر مبنای متن اصیلی چون *شاهنامه* و یا متون تاریخی پیش و پس از اسلام درمی‌یابیم که واژهٔ کرد به معنی چوپان، به سبب دامداری کردها، توسعاً در معنی چوپان به کار رفته است.

یادداشت‌ها

۱. تیمور مالمیر (۱۳۸۷)، «کرد در شاهنامه»، مطالعات ایرانی، سال هفتم، شمارهٔ چهاردهم، ۱٦۱-۱۷٤.

۲. حذف اعم راویان یا شماری از آن‌ها را در علم درایه ارسال گفته‌اند و بنا بر رأی گروهی از فقها، حدیث مرسل تنها در صورتی که مؤید به کتاب یا سنّت متواتر، یا مطابق عموم آن دو و یا دلیل عقلی باشد قابل استناد است. نقل این حدیث صرفاً جهت تأکید بر معنای لغت کرد در قاموس فقها است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۷۹)، **شاهنامه و ادب عامیانهٔ کردی**، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.

۲. بدلیسی، شرفخان (بی‌تا)، **شرف‌نامه**، مصر، بی‌نا.

۳. بناکتی، داوود (۱۳٤۸)، **تاریخ بناکتی**، تصحیح جعفر شعار، تهران، انجمن آثار ملی.

٤. بیهقی، ابوالفضل محمدبن‌حسین (۱۳۸۸)، **تاریخ بیهقی**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ سیزدهم، تهران، مهتاب.

۵. ثعـالبی نیشـــابوری، عبـدالملـک بن محمـد (۱۳٦۸)، **غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم**، ترجمهٔ محمد فضائلی، بی‌جا، نقره.

٦. خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۳)، **یادداشـــت‌های شـــاهنامه**، چاپ ســـوم، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۷. دینوری، ابوحنیفه (۱۳۳۰ق)، **اخبارالطوال**، مصر، السعاده.

۸. رشـید یاسمی، غلامرضا (بی‌تا)، **کرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او**، تهران، مجمع ناشر کتاب.

۹. رودکی، جعفربن‌محمد (۱۳۷٤)، **دیوان رودکی**، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، تهران، توس.

۱۰. سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳٦۷)، **دیوان غزلیات**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دوم، بی‌جا، انتشارات سعدی.

۱۱. شیخ صدوق (۱٤۱۳)، **من لا یحضره الفقیه**، قم، مؤسسه انتشارات اسلامی.

۱۲. فردوســی، ابوالقاســم (۱۳۸٦)، **شـــاهنامه**، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

۱۳. ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۱)، **شاهنامه**، بر اساس نسخهٔ مسکو، تهران، علم.

۱٤. قاآنی، حبیب (۱۳۸۰)، **دیوان حکیم قاآنی**، تصحیح امیر صانعی، تهران، نگاه.

۱۵. کارنامهٔ اردشــیر بابکان، (۱۳۸۲)، به کوشـــش بهرام فره‌وشـــی، تهران، انتشـــارات دانشگاه تهران.

۱٦. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۲)، **نامهٔ باستان**، تهران، سمت.

۱۷. گردیزی، عبدالحی بن ضـــحاک (۱۳۸٤)، **زین الاخبار**، به اهتمام رحیم رضـــازاده ملک، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۸. گزنفون، (بی‌تا)، **لشکرکشی کورش**، ترجمهٔ وحید مازندرانی، بی‌جا، بی‌نا.

۱۹. دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۲۰. مجلسی، محمد باقر (١٤٠٤)، **مرآة العقول فی شرح أخبار آل الرسول**، تحقیق و تصحیح سیدهاشم رسولی، تهران، دار الکتب الإسلامیة.

۲۱. مجلسی، محمد تقی (١٤٠٦)، **روضة المتقین فی شرح من لا یحضره الفقیه**، تصحیح و تحقیق سید حسین موسوی کرمانی و همکاران، قم، مؤسسهٔ فرهنگی اسلامی کوشان‌پور.

۲۲. مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۱۸)، **تصحیح ملک‌الشعرا بهار**، تهران، کلاله خاور.

۲۳. مدبری، محمود (۱۳۷۰)، **شاعران بی‌دیوان**، تهران، نشر پانوس.

٢٤. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۱)، **تاریخ زبان فارسی**، چاپ نهم، تهران، نشر نو.

۲۵. نیکیتین، واسیلی (١٣٦٦)، **کرد و کردستان**، ترجمهٔ محمد قاضی، تهران، نیلوفر.

۲٦. هجویری، ابوالحسن (۱۳۹۰)، **کشف المحجوب**، تصحیح محمود عابدی، چاپ هفتم، تهران، سروش.

ب) مقالات

۱. ایوبیان، عبیدالله (١٣٤٣)، «**تقویم کردی**»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز، دورهٔ ١٦، شمارهٔ ۷۰، ص ۱۷۹-۲۰۸.

۲. جیحونی، مصطفی (۱۳۷۹)، «**بررسی بیت‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی**» (بخش سوم)، فصل‌نامهٔ فرهنگ اصفهان، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، ص ٥٦-٦٧.

۳. رضایی، احمد (۱۳۷۹)، «**ایرانیان کرد؛ نگاهی به تاریخ سیاسی، فرهنگ و هویت کردها**»، فصل‌نامهٔ مطالعات ملی، سال ۲، شمارهٔ ۵، ص ۱ـ۲۸.

٤. *مالمیر، تیمور* (۱۳۸۷)، «**کرد در شاهنامه**»، *مطالعات ایرانی*، سال ۷، شمارهٔ ١٤، ص ١٦١-١٧٤.

ج) منابع شفاهی

۱. نحوی، اکبر (۱۳۹٦)، **تقریرات درس شاهنامه**، دانشگاه شیراز.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، پاییز ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٦
صفحات ۲٤۲-۲۱۱

بررسی نمادهای آشناسازی در برزونامه*

(مقالهٔ پژوهشی)

نسیم پری‌زاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تبریز
دکتر حمیدرضا فرضی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تبریز
دکتر رستم امانی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تبریز

چکیده:

آشناسازی (پاگشایی، تشرف، گذار، نوآموزی و سرسپاری) عبارت از آیین‌ها و مراسم و مناسکی است که در راستای ایجاد تغییر و تحول در زندگی فرد انجام می‌گیرد و از آن به مرگ (از بین بردن جهالت و نادانی و وضع کفرآمیز کودکی) و تولد دوباره (تعالی روحی و استعلای حیات) تعبیر می‌شود. با توجه به اعتقاد برخی از محققان از جمله «میرچا الیاده»، که اسطوره‌ها و قصه‌های پریان را سرچشمه گرفته از آیین‌های آشناسازی و دیگر آیین‌های گذار یا بیان نمادین آن آیین‌ها می‌دانند،در این مقاله، داستان برزونامه به‌عنوان یک اثر حماسی و اساطیری از این دیدگاه، بررسی شده است. فرض نگارندگان بر این بوده است که این داستان، آیین‌ها و مراسم آشناسازی (پاگشایی) را در خود نمودار می‌سازد و مبتنی بر ایدهٔ مذکور و با تحلیل محتوایی داستان، قابل تطبیق بودن این داستان با مراسم آشناسازی را اثبات می‌کند. همه اجزا و مراحل مراسم آشناسازی از قبیل انزوا، جداسازی، بردن نوآموز به بیشه (بیابان)، آموزش و مدت آن، آزمون سخت (شکنجه) و زمان آن، و ... را می‌توان در داستان مذکور مشاهده کرد. افزون براین، عناصر نمادین و کهن الگویی دیگری نیز در متن وجود دارد که با مضمون اصلی (آشناسازی)، مرتبط هستند و بر این اساس، تحلیل شده‌اند.

واژه‌های کلیدی : برزونامه، مراسم آشناسازی، انزوا، مرگ، تولد دوباره، بلد (راهنما)، اسطوره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹٦/۱۲/۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۹/۱۱

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: farzi@iaut.ac.ir

۱- مقدّمه

آشناسازی که از آن به پاگشایی، تشرف، گذار، نوآموزی و سرسپاری نیز تعبیر می‌شود متضمن رویدادهایی است که در طی مسیر رخ می‌دهد و قهرمان را به تعالی و بلوغ روحانی نایل می‌سازد و «به طور کلی بر آیین‌ها و فنون شفاهی اشاره دارد که مراد از آن، ایجاد راهکارهای قطعی در وضع مذهبی و اجتماعیِ فردِ آشنا شده است» (الیاده، ۱۳٦۸ : ۱۰). این آیین بیانگر تغییری اساسی در زندگی و موقعیت اجتماعی نوآموز بوده است که بعد از گذراندن آزمونی دشوار، تغییر می‌یابد و فرد دیگری می‌شود.

مخصوصا آشناسازی سن بلوغ برای تمام جوانان قبیله لازم و اجباری بوده است و داوطلبان نوآموز، آزمون‌های دشوار و شکنجه‌آوری را که نمایانگر مرگ آیینی و همچنین پایان کودکی، پایان جهل و نادانی و پایان موقعیت غیردینی یا دنیوی بوده است پشت سر می‌گذاشته‌اند. الیاده (Eliade) درباره اهمیت آشناسازی می‌نویسد: «آشناسازی یکی از پدیده‌های روحی در تاریخ بشریت است و عملی است که نه تنها شامل حیات مذهبی فردی می‌گرد؛ بلکه شامل کل حیات انسان نیز می‌شود. به‌واسطهٔ آشناسازی است که در جوامع نخستین و باستانی، انسان بدین صورت یعنی صورتی که بایستی بشود درمی‌آید. انسان به سبب سهیم شدن در فرهنگ جامعه به حیات روحانی می‌رسد ...» (همان : ۲٦).

مراسم آشناسازی شامل مراحل زیر است: ۱) آماده سازی زمین مقدس، جایی که مردان در آن تا هنگام جشن در انزوا باقی می‌مانند؛ ۲) جداسازی نوآموزان از مادرانشان؛ ۳) بردن آنها به بیشه یا گردآوردن آنها در اردوگاهی مجزا که در آنجا سنتهای مذهبی به آنان آموخته می‌شود؛ ٤) انجام اعمال معینی بر روی نوآموزان(همان: ۲۸).

آیین‌های مربوط به آشناسازی بیانگر مردن و باز به دنیا آمدن است. این آیین در تمامی‌اشکال پیش تاریخی تا تاریخی خود در اسطوره واحدی از مرگ تا تولد دوباره مشترک است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۸۳). سالهای متمادی است که مراسم آشناسازی به

شیوه‌های مختلف در بین اقوام و ملل مختلف اجرا می‌شود. اجرا شدن و تکرار این مراسم سبب شده که آشناسازی در اندیشه‌ها و اذهان انسان‌ها جای گیرد و به صورت خودآگاه و ناخودآگاه در برخی آثار شفاهی و کتبی انعکاس یابد.

یکی از آثاری که در ژرف ساخت آن می‌توان نمادها و آیین‌های آشناسازی را که برای تکامل و پذیرفته شدن نوآموز در جمع کمال یافتگان انجام می‌شود مشاهده کرد برزونامه است که در تحقیق حاضر، از این دیدگاه، بررسی می‌شود.

۲- بیان مسأله

وجود اندیشه‌ها و بن مایه‌های اساطیری در اعصار مختلف در ذهنیت شاعران ایرانی تأثیر داشته‌است و بررسی و تحقیق علمی در زمینهٔ این اندیشه ها و بن مایه ها همواره مورد توجه محققان بوده است. شاهنامه بزرگ‌ترین اثر ادبیات فارسی است که اساطیر در آن متجلی شده است و تا به امروز تحقیقات گسترده‌ای در تبیین این اسطوره‌ها در آن به عمل آمده‌است. برزونامه از دیگر آثار حماسی است که از لحاظ ساختار و محتوا می‌توان آن‌را ادامه جریان حماسه سرایی دانست. در این تحقیق به تحلیل بن مایه‌های اساطیری اثر با توجه به نمادها و آیین‌های آشناسازی پرداخته‌ایم.

فرض ما بر این بوده است که:

۱- ژرف ساخت داستان حماسی برزونامه با آیین‌ها و نمادهای آشناسازی مطابقت دارد؛

۲- نمادهای کهن الگویی در آن به کار رفته است؛

با توجه به این پیش فرض ها، پرسش های جستار کنونی عبارتند از:

۱- نمادهای کهن الگویی به کار رفته در این منظومه که با مراسم آشناسازی مرتبط هستند کدامند؟

۲-این نمادها با توجه به آیین‌ها و مراسم آشناسازی چه معنایی دارند؟

۳- پیشینهٔ تحقیق

«میرچا الیاده» از کسانی است که تحقیقات مفصلی دربارهٔ آشناسازی انجام داده و در میان آثار او، کتاب «آیین‌ها و نمادهای آشناسازی» (۱۳٦۸) به طور کامل به این موضوع اختصاص یافته است؛ الیاده در این کتاب، چگونگی و روند مراسم آشناسازی را در میان قبایل مختلف بررسی کرده است. همین تحقیق در کتاب «اسطوره، رؤیا، راز» (۱۳۸۲) نیز در فصل هشتم با عنوان «رازها و نوزایی روحانی» در این مورد بحث کرده است. جیمز فریزر در کتاب «شاخه زرین» (۱۳۸٤) در فصلی با عنوان «مرگ و رستاخیز» مبحث آشناسازی را مطرح کرده و به چگونگی این مراسم در میان قبایل مختلف پرداخته است. سودابه فضایلی نیز در کتاب «شبرنگ بهزاد» (۱۳۸۸) در بخش سوم با عنوان «سرسپاری و رمزهایش» آیین‌های آشناسازی را در میان ملل و نحل به صورت تطبیقی مورد مطالعه قرار داده است.

بهروز اتونی در مقالهٔ «پاگشایی قهرمان در حماسه‌های اسطوره‌ای» (۱۳۹۰) ضمن تحلیل آیین آشناسازی با دو رویکرد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، گونه‌های پاگشایی یک قهرمان اسطوره‌ای را با تحقیق در حماسه‌های اسطوره‌ای، بویژه شاهنامه روشن ساخته است. حمیدرضا فرضی و محمّدرضا عابدی در مقالهٔ «تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری داستان شهریار بابل با شهریارزاده در مرزبان‌نامه» (۱۳۹۳) بن مایه‌های اساطیری را در دو داستان یادشده تحلیل‌کرده و روند آشناسازی قهرمان (شاهزاده) را در این داستان نشان‌داده‌اند. مریم حسینی و نسرین شکیبی ممتاز در مقالهٔ «تحلیل روان-شناختی دعوت و طلب و نقش آن در آشناسازی و تشرّف قهرمان» (۱۳۹۳) در کنار برشمردن نمونه‌های گوناگون دعوت در داستان‌ها، به بررسی دلایل روان‌شناختی آن‌ها نیز پرداخته‌اند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، تاکنون تحقیقی در زمینهٔ آشناسازی در برزونامه انجام نشده‌است. البته جبّار نصیری و محسن محمّدی فشارکی در مقالهٔ «بررسی نمود اسطورهٔ قهرمان هزارچهره در حماسهٔ برزونامه براساس نظریهٔ جوزف کمپبل» (۱۳۹۵)

برزونامه را براساس نظریهٔ کمپبل بررسی کرده و ساختار اسطوره‌ای آن را با ساختار و الگوی اسطوره‌ای کمپبل (Campbell) مشابه یافته‌اند. هرچند مقالهٔ مذکور از لحاظ اساطیری بودن با مقالهٔ حاضر، همانندی دارد؛ ولی مباحث آن‌ها متفاوت است.

٤- نمادها و آیین‌های آشناسازی در برزونامه

منظومهٔ حماسی برزونامه اثر شمس الدین محمد کوسج است که در قرن هشتم می‌زیسته است. این داستان که به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده شده شرح دلاوری‌های برزو فرزند سهراب است.

خلاصه داستان به این شرح است که سهراب قبل از جنگ با رستم به شنگان می‌رود و با دختری به نام شهرو ازدواج می‌کند. سپس یادگاری را به شهرو می‌دهد تا به فرزندش بدهد و برای عزیمت به ایران از او جدا می‌شود. بعد از به دنیا آمدن برزو، شهرو که خبر مرگ سهراب را می‌شنود نگران سرنوشت فرزند خود می‌شود و برای دورماندن از حوادث او را به کار برزیگری وامی‌دارد.روزی افراسیاب او را می‌بیند و شیفته قد و بالای او شده با دادن وعده‌هایی او را وارد سپاه خود می‌کند ؛ بعد از آموزش فنون رزم، او را با دوازده هزار سوار به جنگ رستم می‌فرستد.

او بدون آنکه از هویت خود آگاه باشد به جنگ با رستم می‌پردازد. سرانجام، در یکی از نبردها، رستم بر برزو پیروز می‌شود قصد کشتن او می‌کند که شهرو مادر برزو، اصل و نژاد او را بر رستم روشن می‌کند. بعد از آن برزو، در کنار جد خود رستم قرار می‌گیرد.

در بخش دوم داستان، افراسیاب با تحریک سوسن رامشگر و نقشه او به ایران حمله می‌کند، اما در طی جنگ‌هایی، سرانجام در برابر رستم و برزو کاری از پیش نمی‌برد و شکست می‌خورد و فرار می‌کند.

بعد از این مقدمه کوتاه دربارهٔ نویسنده سرائیده برزونامه و خلاصهٔ روایت آن، ابتدا نمادها و آیین‌های مربوط به آشناسازی در برزونامه را بررسی می‌کنیم و سپس به تفسیر متن بر اساس این نمادها می‌پردازیم:

٤-۱ قهرمان

از دیدگاه یونگ، اسطوره قهرمان رایج ترین اسطوره‌هاست. این اسطوره به مردی بسیار نیرومند و یا نیم‌چه خدایی اشاره دارد که بر بدی‌هایی در قالب اژدها، مار، دیو، ابلیس پیروز می‌شود و مردم خود را از تباهی می‌رهاند (یونگ، ۱۳۸۷ : ۱۱۲). ذهن آفرینندهٔ آدمی‌در طول زمان، قهرمانان آرمانی خود را خلق کرده و ارزش‌های زندگی فردی و اجتماعی مورد پسند خویش را در وجود آنها، نمادین می‌کند. کهن الگوی قهرمان هم برای فردی که می‌کوشد شخصیت خود را کشف کند، مفهوم دارد و هم برای جامعه ای که نیاز به تثبیت و هویت جمعی دارد (همان: ١٦٤).

قهرمان در طی مراحل مختلف زندگانی خود، به کارهای خاصی برای رسیدن به هدفی خاص دست می‌زند و در ادبیات و اسطوره‌ها معمولا در اشکال زیر ظاهر می‌شود:

۱- جستجو (کاوش): قهرمان به عنوان منجی و رهایی‌بخش سفری طولانی در پیش می‌گیرد که در آن، باید تعدادی کارهای ناممکن انجام دهد: با هیولاها بجنگد؛ معماهای بی‌پاسخ را حل کند و بر موانعِ سخت، غلبه کند تا پادشاه را نجات دهد یا کشور را از خطر برهاند و احتمالاً، با شاهزاده خانم معینی ازدواج کند.

۲- پاگشایی (نوآموزی یا تشرف یا آشناسازی): قهرمان باید آزمون‌های دشواری را از سر بگذراند و وظایف سخت و شکنجه‌آوری را تحمل کند تا از مرحله کودکی و جهل و نادانی عبور کند و به بلوغ فکری و اجتماعی و معنوی برسد و برای مردم خود کارساز شود. پاگشایی در بیشتر موارد شامل سه مرحله جدایی (رهسپاری)، تغییر و دگرگونی و بازگشت است و گونه ای است از مرگ و تولد دوباره.

۳- بلاگردانی (فدایی شدن): این نوع قهرمان باید با ایثارگری، فدای قوم و قبیله و مملکت خود بشود تا کشور و قوم او از رنج، خشکسالی، ستم و ... رها شوند و به رفاه و آزادی برسند.(گرین و دیگران، ۱۳۸۳ : ۱۱٦)

در این پژوهش، برزو نمود «قهرمان» تلقی شده است و کارکردهای او با مرحله «پاگشایی» (آشناسازی) قابل تطبیق است. کمپبل در مورد این نوع قهرمان می‌نویسد: «سفر اسطوره ای قهرمان معمولاً تکرار و تکریم الگویی است که در مراسم گذار، به آن اشاره شده است: جدایی، تشرف، بازگشت، که می‌توان آن را هستهٔ اسطوره یگانه نامید. یک قهرمان از زندگی روزمّره، دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطهٔ شگفتی‌های ماوراء الطّبیعه آغاز می‌کند. در آنجا با نیروهای شگرف، روبرو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمز و راز، قهرمان، نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند». (کمپبل، ۱۳۹۳: ٤۰).

٤-۲ انزوا

در اوایل داستان، بعد از تولد برزو، وقتی او به سن بلوغ می‌رسد مادرش از ترس این‌که مبادا به ایران برود و کشته شود، نژاد او را مخفی می‌کند و پسر جوان را به کار کشاورزی وا می‌دارد. اگرچه علت به کشاورزی واداشتن برزو بوسیله مادرش، مشغول کردن برزو و نگهداشتن او در نزد خودش عنوان می‌شود، اما با توجه به موارد مشابه در سایر قصه‌ها به نظر می‌رسد با آیین ویژه‌ای مواجه هستیم. برخی از محققان از جمله میرچاالیاده اعتقاد دارند که اسطوره‌ها و قصه‌های پریان از آیین‌های پاگشایی و دیگر آیین‌های گذاری سرچشمه گرفته‌اند یا بیان نمادین آن آیین‌ها هستند (بتلهایم، ۱۳۹۲: ٤۳).

بنابراین، بیان چنین علتی می‌تواند افزوده‌های بعدی بوده و در مرحله انتقال اسطوره اتفاق افتاده باشد. معمولاً «قهرمانان پسر یا دختر این قصه‌ها پیش از آغاز حرکت و عمل برای یافتن خود یا برای انجام کاری کارستان برای دیگری-که آن نیز

به نوعی اثبات خویشتن است–در معرض بی‌عملی، انزوا یا خواب و شرایطی نظیر آن قرار می‌گیرند... . این انفعال پیش از حرکت تعیین کننده زندگی جوان، فرصتی است مراقبه وار، تا او را برای اقدام سخت مرحله جدید زندگی‌اش آماده کند». (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱٤۷–۱٤٦).

بتلهایم در تحلیل روان‌شناسانهٔ این نوع قصه‌ها به این نتیجه می‌رسد که «در دگرگونی‌های عمدهٔ زندگانی، مثل بلوغ، برای آنکه فرصت‌های رشد موفقیت آمیز از دست نرود، به دوران‌های فعال و آرام هر دو نیاز است. درون‌گرایی که بظاهر، همچون انفعال (یا زندگی خود را به خواب گذراندن) به نظر می‌رسد، وقتی پیش می‌آید که فرایندهای ذهنی درونیِ چنان مهمی در درون شخص می‌گذرد که وی هیچ توانی برای فعالیت بیرونی ندارد» (بتلهایم، ۱۳۹۲: ۲۸۲).

پس از این دوران انفعال، نوجوان فعال می‌شود و آن دوران انفعال را جبران می‌کند. این نوجوانان می‌کوشند مردانگی و زنانگی نوبالغ خود را با ماجراجویی‌های خطرناک، اثبات کند.اسطوره‌ها و قصه‌های پریان همین نکته را به زبان نمادین این گونه بیان می‌کنند که آنها پس از به دست آوردن نیرو در انزوا، اکنون باید خود را بیابند (همانجا). با توجه به این توضیحات و جنبه اساطیری داستان به نظر می‌رسد برزیگری کردن برزو، در اصل، ناشی از انزوای آیینی برای اثبات خویشتن و کسب آمادگی برای مرحلهٔ جدید زندگی بوده است؛ همچنان‌که دانه برای رشد و باروری مجبور است مدتی تاریکی زمین را تحمل کند.

٤–۳ مرگ و تولد دوباره (نوزایی یا باززایی)

یکی از مهمترین آرزوها و خواست‌های انسان، از آغاز حیات تا کنون، بی‌مرگی و زندگی جاوید بوده است و این آرزو به اشکال مختلف در نقاط مختلف جهان بروز یافته است. جستجوی آب حیات، درخت زندگی و ... نشانه‌ها و نمونه‌هایی از تلاش‌های انسان‌ها برای جاودانگی و بی‌مرگی است.

این کهن الگو (مرگ و تولد دوباره) از آغاز خلقت، ذهن انسان را مشغول کرده است. بنابراین، بسیاری از مراسم و آیین‌های باستانی بیانگر مفهوم تولد دوباره‌اند. در این میان «نوروز ایرانیان از بارزترین آنهاست. همچنین حالات ماه دال بر مرگ و تولد دوباره است و مرگ و تولد انسان‌ها با آن قابل مقایسه است.

الیاده در این مورد می‌نویسد: «در نگرشی که بر اثر مشاهدهٔ احوال ماه ساخته و پرداخته شده، مرگ یک فرد و نابودی «ادواری» همهٔ بشریت امری ناگریز است. همچنانکه سه شب تاریک ماه یا سرار (محاق) و بدنبال آن طلوع یا *تولد دوباره* ماه امری ناگزیر می‌باشد به همان ترتیب نیز هم مرگ آدمی و هم مرگ بشریت هر دو به طور یکسان برای احیا و زایش مجددشان ضروری است».(الیاده، ۱۳۸٤: ۹۹) به باور الیاده، زمان با هر زایش نوینی، در هر سطح که باشد احیا و تجدید می‌شود و این بازگشت جاودانه نمایانگر شناختی از هستی است که از تأثیر زمان و صیرورت و دگرگونی، مبراست. (همانجا)

به اعتقاد یونگ نیز، ولادت مجدد حقیقتی صرفاً روانی است و جزو اعتقادات اوّلیهٔ انسان‌هاست و بنیان آن بر چیزی است که آن را «صورت مثالی» می‌خوانند. او «استعلای حیات» و «دگرگونی درونی» را دو دسته اصلی تجربیات ولادت مجدد می‌داند (یونگ، ۱۳٦۸: ٦۸-٦۷).

اما مرگ و تولد دوباره در آشناسازی عبارت از آزمون‌های سختی است که در محلی چون بیشه بر نوآموز تحمیل می‌شود و نوآموز به صورت نمادین توسط نهنگ، گرگ یا ماری عظیم‌الجثّه بلعیده می‌شود و گاه در مکان‌هایی از جمله غار، چاه، معبد، سیاه چال، زندان و حصار و ... گرفتار می‌شود که همگی نمودی از رحم زمین یا رحم مادر است که قهرمان به آن بازگردانده می‌شود تا در هیأتی نو، دوباره متولد شود.

آزمون‌های دشوار مراسم آشناسازی، نمایانگر مرگ آیینی است که رستاخیز یا تولد دوباره‌ای را در پی دارد. الیاده در این مورد می‌نویسد: در آشناسازی، مرگ نوآموز بیانگر بازگشت به وضع جنینی است ... این مطلب نه تنها نشان دهنده تکرار نخستین آبستنی

و نخستین زادن جسمانی از مادر است؛ بلکه بازگشت موقتی به کیفیت معنوی و پیش کیهانی را نیز (که شب و ظلمت نماد آن است) نشان می‌دهد که دوباره زادن را در پی دارد و می‌توان آن را به آفرینش جهان مانند کرد.(الیاده، ١٣٦٨ : ٨٤-٨٣).

معنای رمزی مردن نوآموز، مرگ کودکی، نادانی و بی‌مسئولیتی او و تبدیل شدنش به آدم دیگری است؛ چون «در همه جا نماد پردازی مرگ به مثابهٔ زمینهٔ هرگونه تولد روحانی-یعنی نوزایی- یافت می‌شود. در تمام این زمینه‌ها، مرگ به معنای فرارفتن از شرایط دنیوی نامقدس است. شرایط انسان طبیعی که نسبت به دین نادان و نسبت به امر روحانی کور است».(الیاده، ١٣٨٢: ١٩٥) در مرحله مرگ، جدایی از زندگی گذشته محقق می‌شود و پس از آن تولد دوباره آغاز می‌شود و داوطلب به تدریج به واقعیت وجودی خویش پی می‌برد.

با توجه به این توضیحات، در این تحقیق، نبردهای برزو با رستم و پهلوانان دیگر و به‌دنبال آن، گرفتار شدن او در سیاه‌چال رستم و فرورفتن در تاریکی و رهایی یافتن او نمودی از مرگ و تولد دوباره است؛ برزو پس از پشت سرنهادن آزمون‌های دشوار، در تولدی دوباره، با چهرهٔ مهربان پدر آشنا شده و به عنوان پهلوان جدید کشور ایران در کنار پدربزرگ به زندگی ادامه می‌دهد.

٤-٤ راهنما یا پیردانا

پیردانا از نیروهایی است که می‌توان گفت در همهٔ مکاتبی که درباره سفر روحانی بحث می‌کنند حضور دارد و معمولاً در وضعیتی ظاهر می‌شود که بصیرت، درایت، پند عاقلانه، اتخاذ تصمیم و برنامه ریزی و امثال آن ضروری است و کسی لازم است تا با تأملی از سر بصیرت یا فکری بکر و به عبارت دیگر کنشی روحی، بتواند او را از مخمصه نجات دهد. (یونگ، ١٣٦٨: ١٨٨) با ظهور پیر، ناتوانی اوّلیهٔ قهرمان جبران می-گردد و او قادر می‌شود تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن توان انجام آن را نداشت به سرانجام برساند» (یونگ، ١٣٨٧: ١٦٤).

در مراسم آشناسازی (سرسپاری) نیز با مفهوم راهنما یا پیردانا مواجهیم و از شاخص‌های مهم در الگوی ازلی سرسپاری است که در همهٔ نحله‌ها نشانی از آن دیده می‌شود. این راهنمایان، هادی ارواح در سفر از زمین به آسمان یا از زمین به جهان زیرین‌اند.گاه، اشیاء، حیوانات یا اشخاص دیگری به نیابت راهنما در مراسم سرسپاری حاضر می‌شوند. (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۹۲) راهنما، پس از پشت سرگذاشتن ریاضت‌ها و آزمون‌های سخت روح بر نوآموز ظاهر می‌شود که اگر به صورت پرنده یا پرنده‌وار باشد نشان‌دهندهٔ او به عنوان هادی ارواح خواهد بود. (همان: ۲۰۲)

در این داستان، می‌توان شهرو، مادر برزو را الگوی بلد و راهنما به حساب آورد که در هنگام اسارت فرزندش به دست رستم، او را از بند، نجات می‌دهد و بعد از آن، وقتی رستم بعد از جنگ با برزو بر او غلبه کرده و می‌خواهد او را بکشد شهرو فورا حاضر می‌شود و با آشکار کردن هویت برزو، او را از مهلکه نجات می‌دهد.

۵- تحلیل داستان برزونامه

در اساطیر و افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه، قهرمانان پسر و یا دختر برای اثبات خویشتن مدتی را در انزوا، خواب و شرایطی نظیر آن قرار می‌گیرند تا خود را برای ورود به مرحله جدید زندگی که بسیار سخت و مهم است آماده کنند. از دیدگاه روان شناسی و به اعتقاد «بتلهایم»، درون گرایی در این دوره آنقدر اهمیت پیدا می‌کند که فرصت و توانی برای فعالیت بیرون باقی نمی‌ماند (بتلهایم، ۱۳۹۲: ۲۸۲).

با توجه به این‌که اولین مرحله آشناسازی «انزوا» است به نظر می‌رسد اقامت برزو در کوه شنگان و اشتغال او به برزیگری ضمن اینکه یادآور بالیدن فریدون در مرغزار و برفراز کوه البرز است ناشی از این انزوای آیینی بوده باشد تا او آمادگی لازم را برای ورود به مرحله جدید زندگی به دست بیاورد؛ زیرا که کوه از قداست برخوردار است و جایگاه خدایان و مقدسان و مکانی برای عروج و سیر اندیشه به جهان فراتر است.

ارتباط معنای رمزی کوه با مراسم آشناسازی در این است که در این مراسم، نوآموز می‌خواهد برای تغییر وضع وجودی خویش و برای همسانی با نمونه اولیه انسان مذهبی به‌طور نمادین، به آسمان برود و با خدایان یا نیروهای آسمانی دیدار کند و به سعادت دست یابد. با توجه به اینکه کوه جایگاه خدایان و ملتقای آسمان و زمین و بالا رفتن از آن به منزله وارد شدن به آسمان و ارتباط با خدایان است، بنابراین، برزو برای خودسازی و جدا شدن از جهالت کودکی و نادانی در کوه شنگان ساکن شده است. اشتغال او به کار برزگری نیز بی ارتباط با آشناسازی و نوزایی نیست؛ زیرا که به اعتقاد سرلو (Cirlo)، اوّلاً کشاورزی یک امر آیینی است که در آن، انسان همواره مرگ و تولد مجدد را مشاهده می‌کند. ثانیاً، کشاورزی، کارگشایی نیروهای نوزایی و رستگاری است و برای برانگیختن خودآگاهی کیهانی در انسان، از اصول اساسی بوده است (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۹٤).

برزو در این داستان، نمودی از کهن الگوی قهرمان محسوب می‌شود و از میان مراحل تحول و رستگاری، کارکرد او با مرحله آشناسازی (نوآموزی یا تشرف) قابل تطبیق است که در این مرحله، قهرمان باید یک سلسله وظایف سخت و شکنجه آور را تحمل کند تا از مرحله کودکی و خامی‌عبور کند و به بلوغ فکری و اجتماعی برسد.

آشناسازی قهرمان دارای سه مرحله است: جدایی، تغییر و بازگشت. بر این اساس، برزو بعد از گذراندن مرحلهٔ انزوا در کوه شنگان با اشتغال به برزگری، بوسیلهٔ افراسیاب، از مادر جدا می‌شود، با این توضیح که افراسیاب با دیدن برزو و اندام پهلوانانه و تنومند او علاقه‌مند می‌شود او را به سپاه خود ببرد و با دادن وعده‌هایی، برزو را متقاعد می‌کند و برزو شتابان به پیش مادرش می‌آید و ماجرا را برای او تعریف می‌کند که با مخالف مادرش مواجه می‌شود.

اما چنانکه در کتاب «شبرنگ بهزاد» می‌خوانیم، در آشناسازی سن بلوغ-که آشناسازی برزو نیز از همین نوع است- تصمیم گیری بر عهدهٔ خود نوآموز است و او می‌خواهد برای قهرمانی‌گری و قدرت به یک دنیای جدید وارد شود، زیرا می‌داند که

هیچ چیز تصادفی نیست و همه چیز بر حسب متقارن شدن با مشیت الهی مسیری علت و معلولی را طی می‌کند (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۸۲). بنابراین، برزو که تصمیم خود را برای رفتن و جدایی از مادر گرفته است حرف مادرش را که او را از این کار باز می‌دارد قبول نمی‌کند و با یادآوری مشّیت الهی، می‌گوید:

بـدو گفـت ای مـام، تنگـی مکـن مـرا از یلـان نیـز ننگـی مکـن
که جز خواست دیّـان نباشـد دگـر ز تقـدیر او، کـس نیابـد گـذر
(کوسج،۱۳۸۷:۲۵)

و برای پیوستن به سپاه افراسیاب، از مادر جدا می‌شود. از دیدگاه روان شناسی، بازداشتن مادر برزو او را از پیوستن به سپاه افراسیاب و جنگ با رستم می‌تواند نمادی باشد از ترسی که «من» خود آگاهی بر برزو آشکار می‌سازد و برزو با غلبه بر آن به درون آستانه–ناخود آگاهی–و یا آن سوی دیوار سنت‌های جامعه می‌رود. بدین‌ترتیب، مرحلهٔ اوّل آشناسازی قهرمان که جدایی و حرکت می‌باشد به وقوع می‌پیوندد.

برزو بعد از جدایی از مادر، از افراسیاب می‌خواهد از «دلیران توران زمین» کسانی را برگزیند تا فنون رزم را به او بیاموزند و افراسیاب موافقت می‌کند و ده نفر از پهلوانان را انتخاب می‌کند که؛

شب و روز، با برزوی شـیر گیـر به گرز و به نیزه به شمشیر و تیر،
به میدان، همه جنگش آموختنـد همان، کینـه از رسـتم اندوختنـد
(همان:۲٦)

در آیین‌های آشناسازی در میان قبال مختلف، آموزش نوآموز دارای اهمیت خاصی است و افرادی ضمن مراقبت از نوآموز و تهیه آب و غذای او، وظایفی را که بر عهده خواهد داشت به وی می‌آموزند (الیاده، ۱۳٦۸: ۳٤). که در مورد برزو با توجه به این‌که آشناسازی و پاگشایی او از نوع «آزمون‌های جنگی» است فنون رزمی را به او آموزش می‌دهند.

برزو در مدت شش ماه فنون جنگی را یاد می‌گیرد؛این مدت آموزش (شش ماه) با سنت‌های برخی قبایل که الیاده مراسم آشناسازی آنها را مطالعه کرده کاملا تطبیق دارد که در میان آن قبایل نیز مدت آموزش شش ماه است (همان، ٤٢ و ٤٧). این‌که چرا آموزش برزو یا آموزش سایر نوآموزان در مراسم آشناسازی شش ماه طول می‌کشد ناشی از تقدس عدد شش(۱) است؛ با این توضیح که در نظام‌های باستانی، عدد شش را تام‌ترین عدد و نشانهٔ کمال می‌دانستند و اگر شمار چیزی به این عدد می‌رسید، چرخهٔ آن پایان می‌یافت و چرخهٔ تازه‌ای آغاز می‌شد (شیمل، ۱۳۹۳: ۱۳۵). بنابراین، برزو بعد از طی این مدت، دورهٔ جدیدی را آغاز می‌کند و دلاور بی همتایی می‌شود:

به شش ماه، چونان شد آن نامدار که چون او نبد یک دلاور سوار
چو او نامداری به توران نبود نه گوش کسی نیز هرگز شنود
(کوسج،۲۷:۱۳۸۷)

از طرف دیگر، آموزش برزو بوسیله دلاوران توران را که دشمن اجداد او هستند و جنبهٔ اهریمنی دارند شاید بتوان این‌گونه توجیه کرد که بنا به تحقیق الیاده گاهی در مراسم آشناسازی، آموزش نوآموز بوسیلهٔ شخصیت‌های افسانه‌ای که جنبهٔ شیطانی دارند صورت می‌گیرد (الیاده، ۱۳٦۸: ٥٤ و ۷۲).

او «سر ماه هفتم»، به پیش افراسیاب می‌آید و بعد از درخواست و گرفتن ساز و اسباب جنگی از افراسیاب، از آن دلاوران (ده سوار) می‌خواهد که او را در معرض امتحان و آزمایش قرار دهند و آنها با اجازهٔ افراسیاب، برای آزمون برزو با او مبارزه می‌کنند که در نهایت، برزو از این آزمون سربلند بیرون می‌آید و آن دلاوران را شکست می‌دهد.

در آیین‌های آشناسازی گذراندن امتحان‌ها و استقامت داوطلب در برابر آزمون‌ها، نشانگر آمادگی داوطلب برای ورود به راه است. مخصوصاً در آزمون‌های رزمی، جنبهٔ سلحشوری آن مطرح است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۸۳). از جمله در مراسم آشناسازی

«هیکلیون»، نوآموزان شمشیربازی و دیگر رشته‌های رزمی را امتحان می‌دادند (همان: ۲۱۵).

با پشت سرگذاشتن آزمونهای جنگی، بلوغ و پختگی نوآموز به اوج می‌رسد. برزو نیز چنین وضعی دارد و به جایی رسیده است که هومان در باره او می‌گوید:

که هرگز ندیدم از این سان دلیر نــه ببــر دمــان و نــه آشــفته شــیر

(کوسج،۱۳۸۷:۳۱)

برزو بعد از آنکه از آزمون‌ها، سربلند بیرون می‌آید، همرا با سپاه افراسیاب به سوی ایران رهسپار می‌شود و در دشت و بیابان با سپاه ایران رو در رو می‌شود. در آیین‌های آشناسازی، مراسم معمولاً، در بیشه برگزار می‌شود. در داستان برزونامه نیز می‌توان دشت و بیابان را همان بیشه تصور کرد که مرکز زندگی و سرچشمه حیات و نوزایی و جایگاه رمز آمیز خداوند است.از طرف دیگر، دشت و بیابان مانند بیشه نمادی از ناخودآگاهی و رمز نیروهای بکر و نهفته در طبیعت است که قهرمان برای زادنی دیگر ناگزیر است که از آن بگذرد(کمپبل، ۱۳۹۲: ۸٦) ضمنا نمادی است از مرگ و گام نهادن در آن و بیرون آمدن از آن به معنای مرگ و تولد دوباره است.

در آیین‌های آشناسازی از نوع آزمون‌های جنگی، قهرمان برای رسیدن به پختگی و بلوغ باید نبردی قهرمانانه را پشت سر بگذارد تا در سختیها و دشواری‌های آن بمیرد و دوباره مانند مردی متولد شود (اتونی، ۹۲:۱۳۹۰). بنابراین، برزو بعد از رشد جسمانی، حالا برای رشد روانی و اجتماعی و وارد شدن به جرگه اجتماعی باید تا یک قدمی مرگ پیش برود و آن را از نزدیک درک کند و بازگردد و این مسآله در نبرد با پهلوانان ایرانی بخصوص رستم به وقوع می‌پیوندد؛ با این توضیح که او در جنگ اول با ایرانیان، طوس و فریبرز را اسیر می‌کند و در جنگ دوم، با رستم روبرو می‌شود. در طی این نبرد، ضربه‌ای سخت بر بازوی رستم می‌زند و او را زخمی می‌کند و با پیشنهاد رستم جنگ متوقف می‌شود.

رستم که به علت زخمی شدن نگران نبرد با برزو است خبر رسیدن فرامرز را می‌شنود و در جنگ بعدی به جای خودش فرامرز را به مقابل برزو می‌فرستد. فرامرز هویت خودش را مخفی می‌سازد و وانمود می‌کند که او همان رستم است. سرانجام، پای اسب برزو به سوراخی فرو می‌رود و زمین می‌خورد و فرامرز فورا او را به کمند می‌اندازد و اسیر می‌کند. با آمدن زواره، فرامرز، برزو را به او می‌سپارد تا پیش رستم ببرد. زواره نیز برزو را به بیژن می‌دهد و بیژن او را دست بسته به نزد رستم می‌آورد.

در آیین‌های آشناسازی، نوآموز بوسیله مردان ناشناخته که غالباً روبند بر رخسار دارند، ربوده می‌شود و از محیط آشنا دور می‌شود (الیاده، ۱۳٦۸: ۳٦). در این داستان نیز برزو بوسیله فرامرز که برای او ناشناخته است و با مخفی کردن هویت اصلی، خودش را رستم معرفی می‌کند ربوده می‌شود.

از طرف دیگر، در آیین‌های آشناسازی اعتقاد دارند آشناسازی‌ها توسط خدا یا موجودات برتر، آشکار شده و با اجرای این مراسم فرد زمان مقدس نخستین را دوباره زنده می‌کند، بنابراین، نوآموزان همراه با تمام آشنایان در حضور خدایان یا نیاکان افسانه‌ای شرکت دارند (همان:۲٤۷).

در این مراسم، معمولاً، نیاکان با روبند و به‌صورت ناشناس، مجسم می‌شوند و هدف از آن، بیان تسلّط آیین نیاکان و از بین بردن قدرت و سلطهٔ مادرسالارانه بر نوآموز است. در این داستان نیز که بنوعی، مراسم آشناسازی برزوست همهٔ نیاکان او حضور دارند و نقش ایفا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که جنگ او و اسارتش و بردن او به زندان در حضور و بوسیله نیاکانش (رستم و زال به‌عنوان جد، فرامرز به عنوان عمو، زواره به عنوان عموی بزرگ و بیژن به عنوان پسر عمه)، انجام می‌شود تا او با یادگیری و پذیرش آیین نیاکان، از سلطهٔ مادر و مادرسالاری آزاد شود.

از نگاه دیگر، نبرد او با رستم و فرامرز نمادی است از نبرد برای شکستن سنت‌ها و تابوها. او با این نبرد نمادین، می‌خواهد به آن سوی دیوار سنت‌های جامعه خود قدم

بگذارد و ضمن رهایی از قید و بندهای اجتماعی، وجود خودش را به عنوان پهلوان نو، ابراز نماید.

در ادامهٔ داستان، برزو به نزد کیخسرو برده می‌شود و رستم از کیخسرو می‌خواهد برزو را آزاد کند و به او بسپارد تا تربیت کند. کیخسرو هم درخواست رستم را قبول می‌کند و او را از «بند و تاریک چاه» می‌رهاند و به رستم می‌سپارد:

به رستم سپردش جهاندار شاه رهانیدش از بند و تاریک چاه

(کوسج،۱۳۸۷:۹۵)

رستم نیز او را به فرامرز می‌سپارد تا او را در دربند ارگ، به بند بکشد. چاه و زندان تصویری از ناخودآگاه هستند و وارد شدن در آنها به معنای ارتباط با ناخودآگاه و بیرون کشیدن محتوای آن است. ضمناً، این‌گونه مکان‌ها بیانگر ظلمت نیز هستند که نماد جهان دیگری است- خواه جهان مرگ باشد خواه جهان جنینی.

معمولاً، مفهوم مرگ در مراسم آشناسازی با نمادهای تاریکی یا شب کیهانی، رحم زمینی، کلبه، شکم هیولای دریایی و ... نشان‌داده می‌شود (الیاده،۱۳٦۸:۱۷). جهان مادرانه جهانی کفرآمیز است؛ بنابراین نوآموز از آن می‌گذرد و به جهان مقدس گام می‌نهد. گذشتن از جهان کفرآمیز و گام نهادن در جهان مقدس بر تجربهٔ مرگ دلالت دارد و برای به‌دست آوردن حیات دیگز است.

حبس شدن در این گونه مکانها (چاه و زندان) که معادل کلبه(۲) در مراسم آشناسازی هستند به معنای زندانی بودن در شکم مادر است. نوآموز با وارد شدن در این مکان‌ها گویی وارد شکم هیولای بلعنده‌ای می‌شود که نوآموز را در خود، جای می‌دهد و هضم می‌کند و در اینجا، نوآموز از نو به وجود می‌آید. در داستان برزونامه، این گذر و تجربه مرگ با نماد چاه و زندان بیان شده است؛ بدین‌ترتیب که برزو به‌عنوان نوآموز با فرورفتن در چاه و زندان، مرگ آیینی را برای دست یافتن به حیات دیگر تجربه می‌کند.

بعد از بردن برزو به سیستان، مادر او، شهرو، گریان و نالان به پیش افراسیاب می‌آید و به گمان اینکه پسرش در جنگ کشته شده، افراسیاب را نکوهش می‌کند تا اینکه پیران به او می‌گوید برزو کشته نشده، بلکه در سیستان زندانی است. سپس، شهرو برای آزاد کردن برزو به سیستان می‌رود. در آنجا با فردی به نام بهرام گوهرفروش دیدار می‌کند و به واسطه او با رامشگر زنی که در خدمت برزو بود آشنا می‌شود و با فرستادن انگشتری خود به برزو از حضورش در سیستان خبر می‌دهد. سرانجام با نقشه و تدبیر شهرو و زن رامشگر، برزو از زندان آزاد می‌شود.

در مراسم آشناسازی که نوآموزان از مادرانشان جدا می‌شوند «مادران بر این باورند که پسرانشان کشته می‌شوند و توسط دشمن و خدای مرموزی که نامشان را نمی‌دانند خورده می‌شوند» (الیاده، ۱۳٦۸: ۳۵) و مادر و سایر نزدیکان بر او سوگواری می‌کنند (همان: ۱۵۱) و به‌گونه‌ای می‌گریند که گویی او واقعاً، مرده است (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹۸). گریه و زاری شهرو در پیش افراسیاب به گمان این‌که برزو کشته شده کاملا با این قسمت مراسم آشناسازی تطبیق دارد اصلاً حضور او در متن ماجراها بیانگر این است که بن مایهٔ اصلی این داستان مراسم پاگشایی و آشناسازی بوده است؛ چون در حالت عادی، مادران در میدان‌های نبرد به همراه پسرانشان حضور ندارند.

علاوه بر شهرو که مادر برزو است زن دیگری در این داستان نقش ایفا می‌کند که رامشگر است و شب و روز در خدمت برزو است؛ این زن در داستان از زبان بهرام گوهرفروش اینطور معرفی شده است:

که رامشگری دارم آنجا جوان نوازندهٔ رود و آرام جان
نه مرد است و همچون تو شهره زن است به رامشگری فتنهٔ برزن است
به نزدیک برزو، بود روز و شب به آواز او برگشاید دو لب

(کوسج،۱۳۸۷:۱۰۳)

بنابه تحقیق الیاده، در برخی جوامع، از جمله جامعهٔ کانیبال، در هنگام انزوا، زنی به نوآموز خدمت می‌کند. چون نوآموز با خدا، یکسان انگاشته می‌شود، بنابراین زن در این

مورد، نمایندهٔ بنده است (الیاده، ۱۳٦۸: ۱۳۹). علاوه بر این، در مراسم آشناسازی در آیین تنتره، داوطلب وارد قلعهٔ افسون شده و به تالاری که ملکه در آن است وارد می‌شود. این ملکه دارای قدرت فوق انسانی است و نقش مهمی برای آموزش اسرار به داوطلب دارد و اغلب ملقب به «مادر» است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۲۰٤).

می‌توان گفت رامشگر زن در برزونامه و در مراسم آشناسازی برزو چنین نقشی را بر عهده دارد. او شب و روز در خدمت برزو است و به‌گونه‌ای، محرم اسرار اوست و رموز رازآموزی و آشناسازی را به برزو آموزش می‌دهد.

از طرف دیگر، رامشگر و نوازنده بودن این زن نیز بی ارتباط با مراسم آشناسازی نیست؛ چون در میان برخی جوامع «بخش اساسی مراسم آشناسازی دقیقاً، عبارت از کوشش‌هایی است که اعضای قدیمی جامعه برای رام کردن نوآموز با رقص‌ها و آوازها به عمل می‌آورند» (الیاده، ۱۳٦۸: ۱٤۲). تا نوآموز کم‌کم، به تعادل روحی جدیدی دست یابد و شخصیت جدیدی برای خودش بنا نهد.

بنابراین، می‌توان گفت حضور زن رامشگر در خدمت برزو، در ارتباط با آشناسازی اوست. از این طریق، او می‌خواهد برزو به آسمان «عروج» داده شود؛ زیرا گوش فرادادن به صدای ابزارهای مقدس، نوآموز را درجذبه‌ای فرو می‌برد که بیانگر مرگ او از حیات کفرآمیز و وارد شدن به جهان مقدس و برترست.

افزون بر اینها، شهرو و زن رامشگر به عنوان «تجسمی‌از دانش یا فضایل متعالی» (سرلو، ۱۳۸۹: ٤۵۵)، نمودی از پیردانا هستند.

این پیردانا معمولاً، زمانی ظهور می‌کند که قهرمان تنهایی، نمی‌تواند کاری از پیش ببرد و او می‌آید تا با بصیرت، پند عاقلانه، اتخاذ تصمیم و برنامه‌ریزی و امثال آن، قهرمان را از مخمصه برهاند. پیر دانا «به منظور برانگیختن *خویشتن اندیشی* و تحریک قوای اخلاقی می‌پرسد: چه کسی؟ چرا؟ از کجا؟ به کجا؟ و حتی اکثر اوقات، طلسم جادویی لازم را می‌دهد، یعنی قدرت غیرمنتظره و نامحتمل را جهت کسب موفقیت که

یکی از خصوصیات شخصیت یکپارچه، خواه نیک و خواه بد، به طور یکسان است» (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱٦–۱۱۷).

پیردانا (بلد یا راهنما) در آیین‌های آشناسازی نیز یکی از شاخصه‌های مهم و هادی ارواح در سفر از زمین به آسمان یا از زمین به جهان زیرین است و در برزونامه، در شخصیت شهرو و زن رامشگر نمود یافته است که طبق گفتهٔ یونگ، دربارهٔ سرنوشت برزو، بحث و چاره اندیشی می‌کنند و راه رهایی از زندان رستم را به او نشان می‌دهند و حتی طلسم جادویی لازم (سوهان برای بریدن بند و کمند برای پایین آمدن از بام حصار) را به او می‌دهند تا از بند و زندان نجات یابد.

برزو بعد از بیرون آمدن از زندان، همراه با مادر و زن رامشگر، از ایران به سوی توران حرکت می‌کند. بعد از این‌که سه شبانه‌روز، راه می‌روند، سپیده دم روز چهارم، گرد و غبار شدیدی می‌بیند که از حرکت رستم و پهلوانان ایران برپا شده بود. آنها برای برگزاری مراسم سال نو، می‌رفتند:

سپهبد بیاورد از ایران همه همان شاهزاده همان یک تنه
هر آن کس که بود از سواران همه که او چون شبان بود و ایشان رمه
سر سال نو هرمز فوردین ببردی همه نامداران کین
بدان روز هنگام آن بزم بود اگرچند آن بزم با رزم بود
(کوسج،۱۳۸۷:۱۱۵)

مراسم آشناسازی معمولا در فصل زمستان برگزار می‌شده است «به هنگام زمستان [نوآموزان] می‌توانند وضع کفر آمیز خویش را تغییر داده و مرد برتر شوند. این دستیابی یا از راه پیوند با نیاکان یا از راه رفتار یعنی با کمک سحر همسانی با جانوران گوشتخوار حاصل می‌شود» (الیاده، ۱۳٦۸: ۱٦٦). از این لحاظ، نوآموز با دانه، همانندسازی می‌شود: همچنان‌که دانه باید در فصل زمستان سرما و تاریکی زمین (مرگ) را بگذراند تا در فصل بهار سر از خاک بیرون آورد (دوباره زنده شود)، نوآموز نیز باید در فصل زمستان مرگ آیینی را برای تولد دوباره در فصل بهار تجربه کند. «در

چنین آیین‌هایی، مرگ گامی به سوی رستاخیز، تباهی تن مرحله‌ای از باروری و باززایی و فرارسیدن پاییز و زمستان دیباچه‌ای بر بهاری دیگر شمرده می‌شود» (بهار، ۱۳۸٤: ۳٤۹).

در داستان برزونامه، با این‌که بوضوح، به برگزاری مراسم آشناسازی در فصل زمستان اشاره نشده است، اما با توجه به نشانه‌هایی که در متن وجود دارد، می‌توان به برگزاری مراسم در فصل زمستان صحه گذاشت. در اوایل داستان، افراسیاب بعد از دیدن برزو و جلب توجه او برای حمله به ایران از پیران در خواست می‌کند سپاه را آماده کند و پیران برای درخواست لشکر به پادشاهان مختلف نامه می‌نویسد و می‌گوید:

که شه کرد در کوه شنگان درنگ هم از بهر تدبیر پیکار و جنگ
به جشن فریدون سرمهر ماه چنان ساخت باید که یکسر، سپاه،
بیایند تازان به شنگان زمین چه کهتر چه مهتر ابا تیغ کین
(کوسج،۱۳۸۷:۲٦)

با توجه به این ابیات، می‌توان گفت که باید زمان آغاز مراسم آشناسازی برزو، «سر مهرماه» آغاز زمستان باشد همچنانکه در آیین‌های آشناسازی معمول بوده است. آمدن برزو به سوی ایران منجر به نبرد او با رستم و فرامرز و اسارت او می‌شود او ابتدا در چاه و سپس در دربند ارگ در سیستان زندانی می‌شود تا اینکه با ترفند مادرش و زن رامشگر از زندان آزاد می‌شود آزاد شدن او از زندان مصادف با آغاز سال نو «سر سال نو هرمز فوردین» است؛ بدین ترتیب او از راه مرگ آیینی در فصل زمستان وضعیت کفرآمیز و جهالت خودش را تغییر داده و درست با آغاز فصل بهار به نشانهٔ تولّد مجّدد، از زندان بیرون آمده است.

برزو و همراهانش (مادر و زن رامشگر) با دیدن سپاه ایران به راهی می‌روند که با آنها رو در رو نشوند؛ اما رستم آنها را می‌بیند و گرگین را می‌فرستد تا ببیند چه کسانی هستند. گرگین بعد از درگیری با برزو اسیر او می‌شود. رستم بعد از باخبر شدن از اسارت گرگین، به جنگ برزو می‌آید. بعد از مدتی جنگیدن، رستم درخواست می‌کند

که جنگ را متوقف کنند تا استراحتی بکنند، برزو می‌پذیرد و به نزد مادرش بر می‌گردد. با پیشنهاد مادرش، برزو گرگین را آزاد می‌کند و او به نزد ایرانیان می‌آید و به رستم و سایر پهلوانان که به دنبال راه چاره ای برای مقابله با برزو هستند می‌گوید:

ندارنـد بـا خـود همـی خـوردنی نــه نوشــیدنی و نــه گســتردنی

(همان:۱۳۲)

و با پیشنهاد گرگین غذا را به زهر آلوده می‌کنند و به نزد برزو می‌فرستند.

این‌که گرگین می‌گوید برزو و همراهانش خوردنی و نوشیدنی با خود ندارند، می‌تواند ناشی از گرسنگی آیینی در مراسم آشناسازی باشد؛ چون بنابه تحقیق الیاده، در طول این مراسم «خوردن بسیاری از چیزها برای آنان ممنوع است... و نوآموز بایستی از خوردن بسیاری از چیزها پرهیز کند» (الیاده، ۱۳٦۸: ٤۲ و ٦۸). این ممنوعیت غذایی و گرسنه ماندن در میان نحله‌های مختلف رایج بوده است–از جمله در میان اسکیموها، نوآموز به مدت ده روز نباید چیزی می‌خورد و در مراسم سرسپاری مهریان، نوآموز در طول مراسم، گرسنه و تشنه می‌مانده است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۲۰۲ و ۲۰۷). بنابراین، این قسمت داستان برزونامه با ممنوعیت غذایی و تحمل گرسنگی در آیین‌های آشناسازی، قابل تطبیق است.

علاوه بر این، در اواخر مراسم آشناسازی، نوآموز برای اولین بار نوشابه خواب آوری را به نام «نوشیدنی مرگ» می‌نوشد (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۰۰ و همان، ۱۳٦۸: ۱۵۱). خوردن «نوشیدنی مرگ» نمایانگر دست یافتن به معرفت از راه مرگ است. از جمله، در مراسم آشناسازی در آیین تنتره، نوآموز پس از پشت سرگذاشتن مراسم سرسپاری (مرحلهٔ مرگ)، پذیرفته می‌شود، یعنی زندگی دوباره می‌یابد و شهدی شامل هشت نوع گیاه که با ماء الشّعیر تبّتی مخلوط شده به نام «معرفت عرفانی» به او داده می‌شود. (فضایلی، ۱۳۸۸: ۲۰٤).

در داستان برزونامه، بعد از این‌که گرگین می‌گوید: «ندارند با خود همی‌خوردنی»، با پیشنهاد هم او، رستم غذایی را به زهر آلوده می‌کند و به برزو می‌فرستد آیا این غذا

همان «نوشیدنی مرگ» و «شهد مخلوط شده با ماء الشعیر تبتی» نیست که رستم به عنوان پیر و مرشد، آن را به برزو به عنوان نوآموز می‌فرستد و در مرحله انتقال این آیین و بیان شدن آن در قالب اسطوره و افسانه به این شکل درآمده و به آمیختن زهر با غذا تغییر شکل داده است؟ همین‌که غذا به نزد برزو می‌رسد، ناگهان گردی بلند می‌شود و برزو گورخری را می‌بیند «سر و پای او غرقه گشته به خون» و بسرعت، از کنار او می‌گذرد و همه دشت از خون او مانند لاله، سرخرنگ می‌شود. به دنبال گورخر، دو سگ مانند شیر و به دنبال سگ «سواری چو شیر دلیر» حرکت می‌کردند. برزو با دیدن گورخر، سوار اسب می‌شود و با ضربهٔ گرز آن را می‌کشد:

بزد گرز و پشتش به هم در شکست به یک زخم، شد گور بر جای پست

(کوسج،۱۳۸۷:۱۳٤)

این قسمت داستان برزونامه، کاملاً نمادین و در ارتباط تام با مراسم آشناسازی است. اولاً، گورخر حیوانی آشنا در اساطیر و حماسه‌های ایرانی است و بسیاری از قهرمانان اساطیری از جمله گرشاسب و رستم پس از انجام کاری قهرمانانه گور یا اسبی را شکار کرده و می‌خوردند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲٤۱).

ثانیاً این گورخر زخمی شده و در اثر خون او همه دشت مانند لاله سرخرنگ می‌شود؛ «خون، اصل حیات، روان و قوه جوانی دوباره است» (کوپر، ۱۳۸٦: ۱۳٦) و جاری شدن خون مقدس به معنای امید نجات و باعث باروری و حاصلخیزی زمین است.

بنابراین، ریختن خون گورخر از این لحاظ، با داستان برزونامه ارتباط دارد که این زمان مصادف با آغاز فصل بهار و رویش طبیعت است و ریختن خون قربانی سبب باروری و حاصلخیزی طبیعت می‌شود. علاوه بر این، برزو در مراسم آشناسازی خود، مرحله مرگ را پشت سرگذاشته است و در شرف رسیدن به تولّد مجّدد است و از آنجا که خون نماد اصل حیات و قوه جوانی دوباره است، می‌توان گفت برای برزو به منزله تولّد دوباره و قوه جوانی دوباره است.

ثالثاً گورخر را دوسگ که مانند شیر هستند دنبال می‌کنند. سگ از عالم دیگر و همچنین آن سوی دیگر زندگی انسان آگاهی دارد و در اساطیر سراسر جهان، راهنمای ارواح و بلد انسان در شب مرگ است. سگها فقط به راهنمایی مردگان اکتفا نمی‌کنند بلکه میانجی این دنیا و دنیای دیگر نیز هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳ صص ٦۰۲-٦۰۷). سگ هم نقش پایان سال و مرگ را بر عهده داشت هم رستاخیز و تولد دوباره را (کوپر، ۱۳۸٦: ۲۰۳).

بر اساس مراسم آشناسازی، هدف برزو این است که از عالم کفرآمیز و جهالت و نادانی کودکی، بمیرد و در دنیای آگاهی و دانایی، به تولد دوباره دست یابد. از آنجا که سگ‌ها راهنمای ارواح و میانجی این دنیا و دنیای دیگر هستند، بنابراین، آنها برزو را در شب مرگ برای رسیدن به دنیای دیگر (آگاهی و دانایی) راهنمایی می‌کنند.

علاوه بر این، در برخی فرهنگها، سگ(۳) از نوع شمسی است و به صورت باد، گراز نر زمستان یا خشکسالی را می‌راند (همانجا) و به عقیدهٔ مایاها، خورشید را در سفر زیرزمینی اش راهنمایی می‌کند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳ ص٦۱۰). در داستان برزونامه، آمدن سگها به دنبال گور در آغاز فصل بهار است.

با توجه به توضیحات اخیر، آیا نمی‌توان گفت این دو سگ نماد باد بهاری-که زنده کننده و بارورکنندهٔ طبیعت است-یا خورشید هستند و گور جلوه‌ای از دیو (سرما و تاریکی) است [با این توضیح که دیو گاهی، از جمله در ماجرای اکوان دیو شاهنامه، به شکل گورخر جلوه‌گر می‌شود] و راندن سگ‌ها، گور را به معنای این است که خورشید یا باد بهاری، زمستان و تاریکی را می‌راند؟ نکته جالب توجّه دیگر در ارتباط با این دو سگ تشبیه آنها به شیر است «پس او دو سگ دید مانند شیر»؛ که این تشبیه نیز بن مایه اساطیری دارد با این تفسیر که در آیین مهر پرستی، در تصویر قربانی کردن گاونر، مقام شیر با سگ نشان داده می‌شود (مرکلباخ، ۱۳۹٤: ۱۱۸).

علاوه بر این، در آیین‌های گوناگون یک جفت سگ به صورت شیر، نگهبان مدخل معابد است (هال، ۱۳۹۰: ۵۳). بدین‌ترتیب، مشخص می‌شود که تشبیه سگ‌ها به شیر تنها یک تشبیه ظاهری نیست، بلکه دارای مفهوم عمیق اساطیری است.

رابعاً، برزو با دیدن گورخر، فورا سوار اسب می‌شود و با ضربهٔ گرز، آن را می‌کشد. در آیین‌های آشناسازی، نوآموز بعد از پشت سرگذاشتن آزمون‌های سخت و رسیدن به مرحلهٔ یک مرد واقعی، باید انسانی را بکشد. کشتن یک انسان تقلید از رفتار ایزدان است. نوآموز باید انسان کشی کند، زیرا پیش از او خداوند به این عمل دست زده است. اصلاً، خود نوآموز طی رازآموزی بدست خدا کشته شده است او باید آنچه را که بر او آشکار شده است تکرار کند (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

البّته، در برخی آیین‌های آشناسازی، قهرمان جنگجو برای اثبات پهلوانی خود، اژدها و سایر هیولاها را می‌کشد، از جمله، اسطورهٔ اژدهاکشی در مراسم تشرّف (آشناسازی) نوآیینان مهری، از اهمیت بالایی برخوردار است (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲٤۰). بر مبنای اسطورهٔ طبیعت، پهلوان اژدهاکش به عنوان تجسم افسانه‌ای خورشید، اژدها را که نمادی از شب یا زمستان است می‌کشد (همان: ۲٤۷).

در داستان برزونامه، می‌توان گور را–همچنان که قبلاً، توضیح دادیم–جلوه‌ای از دیو تصور کرد که برزو در مراسم آشناسازی خودش، برای تکرار عمل کشتن، –همچنانکه خودش قبلاً تجربه کرده و طی مرحلهٔ رازآموزی، به دست خدا کشته شده است–آن را می‌کشد. افزون بر این مسأله، کشتن گور در آغاز فصل بهار اتفاق می‌افتد؛ بنابراین، بر مبنای اسطورهٔ طبیعت، می‌توان برزو را رمز خورشید تصور کرد که گور (دیو) را که نماد شب یا زمستان است می‌کشد.

ضمناً، کشتن گور با «گرز» صورت می‌گیرد. «در اساطیر هند و ایرانی گرز به‌عنوان زین‌افزار ویژهٔ ایزدان اژدرکش نماد آیینی تندر و آذرخش است که بوسیلهٔ آن، اژدهای کیهانی اوژنیده می‌شود ... نشانه‌هایی از اژدهاکشی مهر با گرز در آیین مهرپرستی غربی

به جای مانده است» (همان: ۱۱۹). بنابراین، کشتن گور بوسیلهٔ برزو با ضربهٔ گرز باید بر اساس این پیشینهٔ اساطیری باشد که در آن، گرز یک سلاح آیینی و نمادین است.

در ادامه داستان، برزو بعد از کشتن گورخر، آن را به نزد مادرش می‌آورد و با «رویین» که در تعقیب گورخر، به آنجا آمده بود هم صحبت می‌شود. رویین از احتمال زهرآلود بودن غذای فرستاده شده بوسیلهٔ رستم سخن به میان می‌آورد و برای آزمایش، مقداری از غذا را به سگ‌ها می‌دهد و سگ‌ها با خوردن آن، در دم، می‌میرند. به درخواست برزو، مادرش آتشی روشن می‌کند و گورخر را در آتش بریان می‌کند و به برزو می‌دهد.

مردن سگ‌ها بی ارتباط با تحلیل اساطیری داستان و مراسم آشناسازی برزو نیست؛ زیرا همچنانکه ذکر شد سگ هادی ارواح به جهان مردگان به شمار می‌رفت و بنابراین، «برای اینکه در سفر به جهان دیگر مرده را همراهی کند در گورستان قربانی می‌شد» (کوپر، ۱۳۸٦: ۲۰۳). علاوه بر این، «در میان ایروکواها(٤) .... هر ساله، در هنگام عید نو بهار، آنها طبق سنت، سگ سفیدی را قربانی می کردند. این قربانی در وسط مراسم جشن، انجام می‌شد؛ زیرا سگ تعجیل داشت به آسمان برود تا دعای آدمیان را به آسمان برساند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳ ص ٦۰۵).

زمان وقوع این حادثه (مردن سگ‌ها) در داستان برزونامه نیز در آغاز فصل بهار و جشن سال نو است بنابراین، مردن سگ‌ها یا به‌عبارت بهتر، کشتن آنها در ارتباط کامل با تحلیل اساطیری متن است؛ به این ترتیب که برزو از دنیای کودکی و جهالت و نادانی که کفرآمیز است می‌میرد و سگ‌ها برای این‌که در سفر به جهان دیگر، او را همراهی کنند قربانی می‌شوند تا پس از مرگ نیز–همچنان‌که در زندگی بودند–ملازم او و میانجی او و خدایان در جهان دیگر باشند.

در ادامه، مادر برزو به درخواست او، آتشی روشن می‌کند که باز در ارتباط با مراسم آشناسازی است؛ بدین ترتیب که در میانهٔ مراسم یا در پایان آن، پس از صرف غذای آیینی، به نوآموز مشعلی برای برافروختن آتش داده می‌شود، افروختن آتش به

تباهی نمادین اندامهای تناسلی او تعبیر می‌شود (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۸۸). اگر غذایی را که رستم فرستاده «غذای آیینی» تصور بکنیم روشن کردن آتش پس از آن اتفاق می‌افتد؛ البته در برزونامه، روشن کنندهٔ آتش، مادر برزو است–به‌عنوان استاد و راهنمای او– و نه خود او به عنوان نوآموز. او گورخر را بریان می‌کند و برزو آن را می‌خورد.

پس از این اتفاقات، برزو دوباره به جنگ رستم می‌آید که این بار رستم او را شکست می‌دهد و می‌خواهد او را بکشد که مادرش می‌آید و با شناساندن برزو به رستم او، را نجات می‌دهد.

در آیین‌های آشناسازی، بلد و راهنما «شفیع داوطلب نزد خدایان و راهنمای او در این راه پرخطر است» (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). چنانکه قبلاً، ذکر شد در این داستان، مادر برزو راهنمای اوست و طبق مراسم آشناسازی در اینجا شفاعت می‌کند تا رستم او را نکشد.

معمولاً، «این راهنمایان در حین مراسم سرسپاری ظاهر می‌شدند و داوطلب را راهنمایی می‌کردند و هنگامی‌که داوطلب در آزمون‌ها توفیق حاصل می‌کرد ناپدید می‌شدند. در واقع، وظیفهٔ آنها سپردن داوطلب به دست خدای خدایان، استاد باطنی یا پیر ازلی بود» (همان: ۱۹۲). دقیقاً، این مسأله برای شهرو (مادر برزو) اتفاق می‌افتد و می‌بینیم که بعد از معرفی و سپردن برزو به رستم و هنگام بازگشت او به ایران و تا پایان داستان دیگر اثری از شهرو نیست.

برزو بعد از تحمل رنج‌ها و مشقت‌های فراوان، با نجات یافتن و شناخته شدن، مرحلهٔ تغییر و دگرگونی را–که یکی از مراحل آشناسازی است–پشت سر می‌گذارد.

با اعلام این خبر که برزو فرزند سهراب است، همهٔ ایرانیان شاد می‌شوند و به استقبال او می‌روند و زال با دیدن برزو او را در آغوش می‌گیرد.

در ادامه داستان، به تحریک زنی رامشگر به اسم سوسن جادو، افراسیاب دوباره می‌خواهد با ایرانیان جنگ کند. برزو با کسب اجازه از کیخسرو، به جنگ افراسیاب می‌رود و شجاعت و دلاوری خود را نشان می‌دهد. نهایتاً، با فرار افراسیاب و شکست

تورانیان و پیروزی ایرانیان، این جنگ به پایان می‌رسد و برزو به همراه سایر پهلوانان، برای جشن و شادمانی به کاخ زال باز می‌گردند و در این جشن، کیخسرو، برزو را به عنوان پهلوان تازه معرفی می‌کند:

بیا تا کنون ساز برزو کنیم　　به ایران ورا پهلوان نو کنیم
(کوسج،۱۳۸۷:۲٦۹)

و رستم می‌گوید:

جهانجوی برزو تو را بنده است　　به فرمان و رایت سرافکنده است...
تو شاهی و او پهلوان نو است　　چو من بنده شاه کیخسرو است...
مرا برف پیری به سر برنشست　　نیارم به کینه همی‌آخت دست ...
کنون روز برزوست و پیکار و جنگ　　به هر جایگه بر بیازیده چنگ
(همانجا)

در ادامه، به دستور کیخسرو، ابزار و وسایلی چون تاج زر، یاره(دستبند)، درفش و ... را به برزو می‌دهند و منشور حکمرانی سرزمین «غور و هری» را به نام او می‌نویسند.

در آیین‌های آشناسازی، اغلب پس از گذارندن آزمون‌ها که معنای مرگ و تولد دوباره را در خود دارد، اسامی‌جدیدی به نوآموز داده می‌شود و یا کسوت و خرقه و یا جامه‌ای نو مانند شلوار، سربند، تاج و غیره به او داده می‌شود که به معنای شروع یک زندگی جدید است (فضایلی، ۱۳۸۸: ۱۹۳. نیز ر.ک: الیاده، ۱۳٦۸: ٦۹ و ۷۱).

در این داستان نیز، برای برزو که مراسم اشناسازی را انجام می‌دهد پس از پشت سرگذاشتن مرگ (وضع کفرآمیز و جهالت و نادانی کودکی) و دست یافتن به تولد دوباره (زندگی جدید) نام جدیدی که داده می‌شود «پهلوان نو» است. همچنین، مثل مراسم آشناسازی، ابزاری چون تاج زرین و یاره و درفش و ... به نشانه شروع یک زندگی جدید به او می‌دهند و منشور «غور و هری» را به نام او می‌نویسند. با دست یافتن برزو به جهان پهلوانی و پوشیدن کسوت جدید و رسیدن به پادشاهی غور و

هری، مرحلهٔ بازگشت به وقوع می‌پیوندد و قهرمان (برزو) پیروزمندانه باز می‌گردد و برای کشور و مردم خود کارساز می‌شود.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه بیان شد می‌توان داستان بروزنامه را بر اساس آیین‌ها و نمادهای آشناسازی تحلیل کرد؛قهرمان داستان برزو است که مطابق مراسم آشناسازی ابتدا مدتی را در شنگان در انزوا می‌گذارند- سپس بوسیله افراسیاب از مادرش جدا می‌شود و بعد از آموزش و آزمون همراه سپاه افراسیاب رهسپار ایران می‌شود و رنج‌ها و شکنجه‌های آشناسازی را که به صورت مبارزه با پهلوانان ایران مخصوصا رستم نمود یافته است پشت سر می‌گذارد و با افتادن در چاه و زندان و بیرون آمدن از آن، مرگ و تولد دوباره را تجربه می‌کند. در این راه، مادرش، شهرو، و زن رامشگر به عنوان بلد و راهنما او را راهنمایی می‌کنند. پس از آزادی از زندان (تولد مجدد) و دست یافتن به آگاهی و استعلای حیات و تحول درونی در راه فرار از ایران دوباره با رستم رو در رو می‌شود و با او جنگ می‌کند که نهایتاً، رستم او را شکست می‌دهد و می‌خواهد بکشد که مادرش به عنوان بلد و راهنما سر می‌رسد و برزو را که فرزند سهراب است به رستم معرفی می‌نماید و او را نجات می‌دهد. البته او در اثنای مبارزه با رستم گرسنگی آیینی و نوشیدنی مرگ را که جزو مراسم اشناسازی است پشت سرمی‌گذارد نهایتا با بازگشت به نزد زال و رستم و گرفتن هدایا و فرمانروایی و پادشاهی از کیخسرو مرحله بازگشت را تجربه می‌کند. این داستان تا حد زیادی با اجزاء و مراحل مراسم آشناسازی از قبیل انزوا، جدایی، آموزش، آزمون، مجازات و شکنجه برای تکامل و تغییر نوآموز، برگزاری مراسم در زمستان و ... تطبیق دارد.

نمادهای به کار رفته در این داستان نیز از قبیل کوه، بیابان، عدد شش، چاه و زندان، گورخر، دو سگ، ریختن خون گورخر، شکار آن با گرز و ... در ارتباط با مراسم آشناسازی هستند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- عدد شش: «نظام‌های باستانی و نوافلاطونی، عدد شش را تام‌ترین عدد می‌خوانند، زیرا جمع کسرهای آن (۳+۲+۱) برابر با شش است. این عدد همچنین حاصل ضرب نخستین عدد مذکر (۲) و نخستین عدد مونث (۳) است» (شیمل، ۱۳۹۳: ۱۳۵). آفرینش جهان به دست خداوند نیز شش روز طول کشیده است؛ بنابراین آن را عدد کمال می‌دانند و اگر شمار چیزی به حد این عدد برسد، چرخهٔ آن به پایان می‌رسد و چرخه تازه‌ای آغاز می‌گردد. (نیز ر.ک: شوالیه و گربران،۱۳۸۵:۵۷).

۲- کلبه: در آیین‌های سرسپاری که نمایش رمزی تولد دوباره است، نوآموز «مرحلهٔ جنینی را در کلبه ای که در جنگل برایش ساخته شده می‌گذراند. این کلبه در واقع، زهدان مادر است. در این کلبه که همسان با شکم غول است داوطلب بخش عمده‌ای از آزمون‌های خود را می‌گذراند» (فضایلی: ۱۳۸۸،۱۸۵). «غالباً این کلبه به نشانه بدن یا چینه‌دان گشوده هیولای دریایی مثلا کروکودیل یا مار است... حبس شدن در کلبه معادل زندانی بودن در شکم مادر است» (الیاده، ۱۳٦۸:۸۲؛ نیز ر.ک: شوالیه و گربران،۱۳۸٤:۵۷).

۳- سگ : در برخی فرهنگ‌ها مثل مصر و سومر (کوپر، ۱۳۸٦: ۲۰۲)، سگ را حیوان شمسی می دانند؛ با توجّه به این‌که حیوانات به دو دسته قمری و شمسی تقسیم می شوند.

٤- نام طایفه‌ای در آفریقای غربی(شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳ ص ٦۰۵)

فهرست منابع:

الف) کتاب‌ها

۱- الیاده، میرچا، (۱۳٦۸)، آیین‌ها و نمادهای آشناسازی، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: نشر آگاه.

۲- _____، (۱۳۸۲)، اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، تهران: نشر علم.

۳-_____، (۱۳۸٤)، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: طهوری.

٤- امیرقاسمی، مینو، (۱۳۹۱)، در باره قصه‌های اسطوره‌ای، تهران: نشر مرکز.

۵- بتلهایم، برونو، (۱۳۹۲)، افسون افسانه‌ها، ترجمه اختر شریعت زاده، تهران: هرمس.

٦- بهار، مهرداد، (۱۳۸٤)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: نشر آگاه.

۷- سرکاراتی، بهمن، (۱۳۸۵)، سایه‌های شکار شده، تهران: طهوری.

۸- سرلو، خوان ادواردو، (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

۹- شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۱۰- _____، (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۱۱- شیمل، آنه ماری، (۱۳۹۳)، راز اعداد، ترجمه فاطمه توفیقی، تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

۱۲- فضایلی، سودابه، (۱۳۸۸)، شبرنگ بهزاد، تهران: جیحون.

۱۳- قلی‌زاده، خسرو، (۱۳۹۲)، دانشنامه اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته، تهران: پارسه

۱٤- کمپبل، جوزف، (۱۳۹۲)، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.

۱۵- کوپر، جی سی، (۱۳۸٦)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.

۱٦- کوسج، شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۷)، برزونامه، تصحیح اکبر نحوی، تهران: میراث مکتوب.

۱۷- گرین ویلفرد و دیگران، (۱۳۸۳)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

۱۸- مرکلباخ، راینهولد، (۱۳۹٤)، میترا (آیین و تاریخ)، ترجمه توفیق گلی زاده، تهران: نشر اختران.

۱۹- هال، جیمز، (۱۳۹۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۰- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳٦۸)، چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد:انتشارات آستان قدس رضوی.

۲۱-_____، (۱۳۸۷)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محود سلطانیه، تهران جامی.

ب) مقالات

۱- اتونی، بهروز، (۱۳۹۰)، «پاگشایی قهرمان در حماسه‌های اسطوره‌ای»، مجلهٔ ادب پژوهی، شماره ۱٦، صص۱۰۵-۸۱.

۲- جعفری کمانگر و محمود مدبّری، (۱۳۸۲)، «کوه و تجلّی آن در شاهنامه»، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره۲، صص۷۲-٦۳.

The symbols of orientation in Borzoo Nameh*

Nasim Parizade
Ph.D. student in Persian language and literature, Tabriz Azad University
Dr. Hamidreza Farzi[1]
Associate professor of Persian language and literature, Tabriz Azad University
Dr. Rostam Amani
Assistant professor of Persian language and literature, Azad University Tabriz

Abstract
Orientation, including familirization, visiting, transition, learning and subjucation, is a phenomenon that occurs to transform human life. It is also interpreted as the destruction of ignorance and childhood blasphemy as well as the revival of soul and transcendence of life. According to some researchers Mircea Eliade, myths and fairy stories originate from orientation ceremonies or transition customs and their symbolic expressions. In this article, Borzoo Nameh story is studied as a mythological and epic work. The assumption of this study is that the story represents all this customs and ceremonies. Based on the content analysis of the story, the story emerges to be compatible with the concept of orientation. All the components and levels of orientation can be observed in the story, including isolation, separation, taking the pupil to the grove, education and its time, hard exam and its time. Moreover, there are other symbolic and ancient components in the text which have communication with the main idea of the story.

Keywords: Orientation ceremony, Isolation, Death Rebirth, Guide, Borzoo Nameh.

* Date of receiving: 2019/07/16 Date of final accepting: 2019/12/02
1 - email of responsible writer: farzi@iaut.ac.ir

Misunderstanding the meaning of 'Kurd' in Shahnameh*

Saeid Ebadijamil
Ph.D. student at Shiraz University
Dr. Hossein Bayat[1]
Assistant professor at Kharazmi University

Abstract
In Ferdowsi's narration of the myth of Zahhak, Armiyel and Garmiyel go to his kitchen and save one man from death each day by combining a piece of young man's brain with a sheep's brain. The young people saved from death go to the mountains and meadows with the sheep that the chefs give them. Ferdowsi concludes that Kurds have originated from these young people. Some scholars such as Akbar Nahvi, Mustafa Jeyhouni and Timur Malmir have considered the word Kurd in Shahnameh not in the sense of Kurdish people but in the sense of shepherd, tent dweller, simpleton, and illiterate. In this study, after a review of pre and post-Islam texts and the intratextual and extratextual contexts, the authors have found that four problems including hasty evaluation, incomplete investigation, incorrect generalization and disregard for the semantic context of Shahnameh verses have led to the incorrect understanding of the word 'Kurd'. This is because, in pre-Islamic texts as well as the history books of the Islamic period, the word 'Kurd' is recurrently used in the sense of ethnicity and race. Due to the pastoral life of Kurds, however, some texts have used the word in the sense of shepherd. This specific usage cannot be generalized to the Shahnameh.

Keywords: Shahnameh, Ferdowsi, Kurd, Ethnicity and race, Pastor, Criticism on papers.

* Date of receiving: 2019/07/16 Date of final accepting: 2019/12/02
1 - email of the corresponding author: hosein.bayat@gmail.com

Creative or simple rewriting? (A review of the rewritten stories of Weiss & Ramin, Khosrow & Shirin, Lily & Majnoon)*

Dr. Sajad Najafi Behzadi[1]
Assistant professor at Shahrekord University

Abstract
The rewriting of ancient literary texts for children and adolescents is one of the concerns of authors in this field. The creative rewriting of these texts encourages the reader to read the original text, but the questions that seem to be of importanc in this regard are what criteria are there for simple and creative rewriting of texts? and which one of the studied texts in this study is considered as simple or creative? The present study aims at investigating and rewriting the stories of Khosrow and Shirin, Weiss and Ramin, Lilly and Majnoon from classical romantic texts to answer the mentioned questions. The rewritten stories have been analyzed in terms of their simple and creative patterns. The method of the research is a qualitative analysis conducted through analyzing the content of fiction. Data collection was done through library work. The most important rewriting patterns discussed in this study are creativity at the beginning and end of the stories, reader participation in the story through the technique of white writing and the tell-tale gaps, polyphony in the text, imitation of the pretext, hidden or overt theme, suspense, expectation, space creating in the texts and excitement. The results of this study demonstrated that, based on the above-mentioned patterns, among the rewritten texts, the story of Khosrow and Shirin is a creative paraphrase due to the use of tell-tale gaps, space creation in the texts, polyphony in the text, hidden theme. Also, the rewritten stories of Lilly and Majnon and Veis and Ramin are considered as simple ones.

Keywords: Creative and simple rewriting, Pre-text, Lilly and Majnoon, Khosrow and shirin, Weiss and Ramin.

* Date of receiving: 2019/09/02 Date of final accepting: 2020/06/01
1 - email of responsible writer: Najafi@sku.ac.ir

The analytical-descriptive bibliography of Persian articles about Simin Daneshvar from 1961 to 2017*

Gholam Ali Baghri
Ph.D. student at Yasouj University
Dr. Ghasem Salari[1]
Assistant professor at Yasouj University
Dr. Mohammad Hossain Nikdar Asl
Associat professor at Yasouj University

Abstract
Scholars' knowledge about and reliance in research records requires the provision of indexes and bibliographies. Bibliography is the name and specification of books or other than books in any field of science that is arranged in a specific way, which helps the client obtain information on books and collections of works in various subjects. Simin Daneshvar (1921-2014) has been the focus of many critical articles and writings since the 60's especially when she published Savooshoon in1969. In this line, a repertoire of Daneshvar's studies was collected in order to provide a descriptive bibliology of Persian articles during the 1961-2017 period. For this purpose, through a search in databases, all the Persian articles related to Daneshvar and her fiction papers were compiled and carefully studied. Then, in a historical and temporal order, the distribution of the quantity of these papers in different decades until 2017 was presented in graphs. Through this survey, it became clear that, until 2017, 197 articles were published in Persian journals. The novel Savooshoon (1969) with 59 articles had the most success. Topics such as review and criticism of the studies, Daneshvar's writing style, feminism and feminist attitudes, review of story characters and story elements, sociological studies, comparative studies, biography and life, translation of works, linguistic studies, appreciation and praise, bibliography and some other topics have been the focus of most articles.

Keywords: Simin Daneshvar, Analytical descriptive, Bibliography, Articles ,Fiction, Feministic criticism.

* Date of receiving 2019/07/25 Date of final accepting: 2020/07/06
1 - email of responsible writer: gsalari@yu.ac.ir

Origins of the Kramats of Olia in the mystical ontology*

Dr. Mohammad Roodgar[1]
Assistant professor at the Research Institute of Imam Khomeini and Islamic Revolution

Abstract
Most themes in Sufi anecdotes regard the Kramat of Olia. This means a huge amount of mystical biographies and some Sufi books that can all be categorized under Kramat's Tales. These tales have always been the subject of rejection or acceptance by various groups of their audience. Some of the people who believe in Keramat not only accept the stories but also try to forge Keramat instances in the same format as for Sufi elders. On the other hand, some deny Kramat. Some contemporary scholars have argued about it. They have either openly opposed to it or somehow denied the realism of such anecdotes or imposed limitations on them. In this article, after a review of the motivations for keramat forgeries, it becomes clear that, despite their dignity, it is possible to recognize the Kramat of Olia as mystical realities.

Keywords: Kramat of Olia, Kramat tales, Forgery of Kramat, Ebn-e Arabi.

* Date of receiving: 2019/05/13 Date of final accepting: 2020/01/20
1 - email of responsible writer: roodgar@gmail.com

Pathology of Attar studies in the field of comparative literature*

Elham Ganj Karimi
Ph.D. student at Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Mohammad Taghavi[1]
Associate professor at Ferdowsi University of Mashhad
Dr. Ehsan Ghabool
Assistant professor at Ferdowsi University of Mashhad

Abstract
Sheikh Farīd ud-Dīn Attar Neishabouri is well known as one of the great Persian poets. Due to the importance of his works and poems, many studies have been conducted on his works, circumstances, and thoughts. In this regard, the introduction and the critical review of those studies seem to be fundamental in the field of Attar studies. In this paper, an attempt has been made to critically investigate the studies conducted on Attar and his works from a comparative viewpoint, and then the strengths and weaknesses of these studies are determined .The research is based on thirty-four studies related to Attar studies in the field of comparative literature. Some important shortcomings are detected such as the lack of methodology in research and scientific structure of studies, the lack of scientific care and details, existence of repetitive issues, no attention to similarities, no attention to their motives, ignoring differences, no specification of the exact impacts on one another, ignoring new theories and incomplete familiarity with them.

Keywords: Attar studies, Comparative literature, Pathology of studies.

* Date of receiving: 2018/12/24 Date of final accepting: 2020/01/20
1 - email of corresponding author: taghavi@ferdowsi.um.ac.ir

Manifestation of Archetypes in the Encyclopedia of Afsanehaye Mardoume Iran*

Dr. Sousan Jabri[1]
Associate professor at Razi University

Abstract
The signs of collective unconsciousness appear as archetypes in literary works including myths, tales and legends. The question is how to look for such archetypes. Indeed, efficient methods are needed in this regard. There is also a need for a clear understanding of archetypal identities to recognize the self of tale characters by using the morphology of tales. In this study, bold archetype representations are uncovered by analyzing mythical and symbolic backgrounds. As many as 97 Iranian stories were studied for old wisdom representation. At first, the self-characteristics, selfishness, guidance and generosity of old wisdom representations were searched in the text. The findings reveal that such characteristics exist in such characters as phoenix (for 41 times), horse (30), demon (9), fairy (4), gazelle (2), old lady (2), lion (2), dog (2), old bird (1), golden bird (1), eagle (1), crow (1), snake (1), talking bird (1), sugar bird (1) and ant (for 2 times). Accordingly, it is possible to find the characters which represent archetypal wisdom. The characters who have selfishness, guidance ability and generosity help the readers. Phoenix, horse, demon and fairy, which have mythical and symbolic values, are found to have the highest frequency. In fact, they convey a profound content of archetypes. Lion, dog, golden bird, eagle, crow, talking bird are the independent characters of the tales.

Keywords: Archetypal Criticism, Function, Old wisdom archetype, Folk tales, Encyclopedia of *Afsanehaye Mardo.*

* Date of receiving: 2018/12/26 Date of final accepting: 2020/01/20
1 - email of responsible writer: s.jabri@razi.ac.ir

Descriptions in Saba Kashani's Khodavand Nameh *

Zahra Karimzadeh Shooshtarinezhad
Ph.D. student at Yazd University
Dr. Kazem Mohtadiani[1]
Assistant professor at Yazd University
Dr. Mohammad Kazem Kahdooi
Professor at Yazd University

Abstract
Description is a major and effective part of poetry. Its role is more obvious in epic works because of its unbreakable bond with this genre. A poet can show his art by imagery, through creativity and by the use of specific language features. In this regard, analyzing description as a feature in poetry, especially in epics, is important. Khodavand Nameh is a religious epic in which many descriptions are used. This shows the great awareness and attention of Saba, the author, to description as well as his ability and accuracy in the use of this technique. All of Saba's descriptions are of an epic type related to martial scenes. His descriptions are both objective and subjective. He has applied various adjectives in his work. In this article, Saba's descriptions are analyzed from different points of view such as grammar and imagery of persons, nature, battles, and lyrical and martial situations.

Keywords: Description, Khodavand Nameh, Saba Kashani, Imagery.

* Date of receiving: 2019/05/13 Date of final accepting: 2020/06/01
1 - email of responsible writer: kmohtadiani@yazd.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

- Descriptions in Saba Kashani's Khodavand Nameh ……...……..4
Zahra Karimzadeh Shooshtarinezhad, Dr. Kazem Mohtadiani, Dr. Mohammad Kazem Kahdooi
- Manifestation of Archetypes in the Encyclopedia of Afsanehaye Mardoume Iran …….....5
Dr. Sousan Jabri
- Pathology of Attar studies in the field of comparative literature…..….6
Elham Ganj Karimi, Dr. Mohammad Taghavi, Dr. Ehsan Ghabool
- Origins of the Kramats of Olia in the mystical ontology ……...…….…7
Dr. Mohammad Roodgar
- The analytical-descriptive bibliography of Persian articles about Simin Daneshvar from 1961 to 2017 ……...……...……8
Gholam Ali Baghri, Dr. Ghasem Salari, Dr. Mohammad Hossain Nikdar Asl
- Creative or simple rewriting? (A review of the rewritten stories of Weiss & Ramin, Khosrow & Shirin, Lily & Majnoon)……..…….. 9
Dr. Sajad Najafi Behzadi
- Misunderstanding the meaning of 'Kurd' in Shahnameh…....….10
Saeid Ebadijamil, Dr. Hossein Bayat
- The symbols of orientation in Borzoo Nameh……11
Nasim Parizade, Dr. Hamidreza Farzi, Dr. Rostam Amani

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 46

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God