انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران
Art & Literature Comparative
Studies Association of Iran

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی

سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مدیرمسئول: دکتر محمدرضا حاجی‌آقابابایی

سردبیر: دکتر حبیب‌الله عباسی

هیئت تحریریه:

مهدی محبتی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان
حبیب‌الله عباسی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
علیرضا طاهری استاد تاریخ هنر دانشگاه هنر تهران
محمدرضا فارسیان استاد زبان فرانسه دانشگاه فردوسی مشهد
علی عباسی استاد نشانه‌معناشناسی دانشگاه شهیدبهشتی
آزیتا افراشی استاد زبان‌شناسی همگانی پژوهشگاه علوم انسانی
بهمن نامورمطلق دانشیار زبان فرانسه دانشگاه شهیدبهشتی
محمدرضا حاجی‌آقابابایی دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
هادی نظری‌منظم دانشیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

مشاوران علمی نشریه

حمیدرضا شعیری گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
یحیی طالبیان گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
بهنام زنگی رئیس انجمن علمی پژوهش‌های هنری ایران
منیژه کنگرانی فراهانی معاون پژوهشی فرهنگستان هنر
نعمیه شکر گروه عربی دانشگاه بیروت
عبدالنبی اصطیف گروه نقد ادبی دانشگاه دمشق
ماری هوبر گروه ادبیات تطبیقی دانشگاه استنفورد

کارشناس نشریه: نرگس صالحی

ویراستار فارسی: غزاله محمدی **ویراستار انگلیسی:** دکتر مسعود فرهمندفر

وب سایت نشریه: ialcsa.ir **پست الکترونیک نشریه:** ialcsa۹۸@gmail.com

شاپا چاپی: ۱۱۴۷-۲۹۸۱ **شاپا الکترونیکی:** ۱۱۵۵-۲۹۸۱

حق انتشار مقالات پس از پذیرش برای فصل‌نامهٔ **هنر و ادبیات تطبیقی** است و نویسنده نمی‌تواند مقاله را برای نشریهٔ دیگری ارسال نماید.

داوران این شماره

حمیدرضا شعیری	گروه نشانه معناشناسی دانشگاه تربیت مدرس
الناز خجسته زنوزی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی
رامتین شهبازی	معاون دانشکده هنر، دانشگاه سوره
بتول واعظ	گروه ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی گروه
احمد شاکری	مطالعات فرهنگی پژوهشگاه علوم انسانی
خدیجه بهرامی رهنما	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
حسین آریان	گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
مهدی رحیمی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه سبزوار
نرگس صالحی	دکترای دانشگاه علامه طباطبایی
مجاهد غلامی	گروه ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس
فرشته محجوب	گروه ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
هادی نظری منظم	گروه ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای نگارش مقالات

- مسئولیت اصالت و محتوای مطالب مندرج در مقاله، بر عهده نویسنده / نویسندگان است.
- مقالات باید در محیط Word ۲۰۱۳ و بالاتر حروف‌چینی شود و در سامانه بارگذاری شود.
- فاصله خطوط ۱، حاشیه از هر سمت ۵/۳ سانتی‌متر.
- هر مقاله حداکثر در ۸۰۰۰ واژه با قلم **Bنازنین ۱۳** و اصطلاحات و چکیده انگلیسی با قلم **Times New Roman اندازه ۱۱** و بر پایه دستورخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی نگاشته شود.
- در صفحه عنوان، عنوان مقاله با قلم B نازنین ۱۴ پررنگ، زیر عنوان B نازنین۱۲،
- نام نویسنده یا نویسندگان با ذکر اطلاعات کامل ایشان (رشته، دانشگاه محل تحصیل و تدریس، رتبه علمی، ادرس ایمیل، شماره تماس) در فایلی جداگانه بارگذاری شود.
- چکیده فارسی مقاله در ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه و در یک بند(پاراگراف) تنظیم شود.
- چکیده انگلیسی بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه تنظیم شود.
- کلیدواژه‌ها بین ۳ تا ۵ واژه باشد.
- هر مقاله باید شامل مقدمه، پیشینه پژوهش، بحث و نتیجه گیری باشد.
- توضیحات در انتهای مقاله به صورت پی‌نوشت آورده شود.
- شیوه ارجاع نقل قول‌ها (مستقیم یا غیرمستقیم): نام خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شماره‌ی صفحه.
- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر الف، ب، و.. و یا a, b,...مشخص شود.
- به منابع غیرفارسی به همان زبان ارجاع داده شود.
- اگر کتاب بیش از یک نویسنده دارد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، به نام کتاب ارجاع داده شود. اثری که توسط مؤسسه یا سازمانی منتشر شده است، به نام همان مؤسسه و یا سازمان ارجاع داده شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر باشد:

کتاب:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). نام کتاب. نام و نام خانوادگی افراد دخیل (مترجم، مصحح، و...) سال نشر. محل نشر:ناشر.

مقاله:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام نشریه. دوره/ سال. شماره‌ی صفحات از کم به زیاد.

مجموعه‌ها:

نام خانوادگی، نام نویسنده/ نویسندگان(سال نشر). «عنوان مقاله». نام ویراستار و یا گردآوردنده. نام مجموعه مقالات. محل نشر: نام ناشر. شماره صفحات مقاله.

پایگاه های‌اینترنتی:

نام خانوادگی، نام نویسنده(آخرین تاریخ تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). «عنوان موضوع». نام و آدرس سایت اینترنتی.

فهرست

بررسی تطبیقی منظومه‌های مهدی اخوان ثالث از منظر نظریه‌ی سفر قهرمان جوزف کمبل/ امیرحسین پهلوان، لاچن علاقی ۷

بررسی تطبیقی بازتاب آموزه‌های تعلیمی ایران پیش از اسلام در دو کتاب *ادب الصغیر و ادب الکبیر* و *قابوس‌نامه*/ وحید گوک، مراد اسماعیلی، زین‌العابدین فرامرزی..... ۲۷

مطالعهٔ تطبیقی کنش‌گری و کنش‌پذیری در نمایشنامه‌های رادی و بیضایی با رویکرد فلسفی نیچه [مطالعهٔ موردی پهلوان اکبر میمیرد و آمیز قلمدون] / مجید هوشنگی، امیررضا نوری پرتو، حامد مکملی ۴۹

تأثیر روابط بینامتنی رمان «سووشون» و داستان بلند «مار و مرد» در جلب مشارکت مخاطب در جریان خوانش متن/ شاهرخ امیریان دوست ۷۵

تحلیل مضامین مشترک بین افسانه‌های آرش کمانگیر و ویلهلم تل: یک مطالعه تطبیقی/ / محمدرضا دبیرنیا، سمیه قان‌بیلی ۱۰۳

نگاهی تطبیقی به شاخصه‌های محتوایی ادبیات پایداری (مطالعه موردی: شعر نیما یوشیج و اَمَل دُنقُل)/ حجت‌اله غ منیری ۱۲۹

چکیده‌های انگلیسی ۱۵۷

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۲۶-۷

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بررسی تطبیقی منظومه‌های مهدی اخوان ثالث از منظر نظریه‌ی سفر قهرمان جوزف کمبل

امیرحسین پهلوان[1]*
استاد دانشگاه فرماندهی و ستاد آجا
لاچن علاقی[2]
استاد مدعو دانشگاه گنبد کاووس

چکیده

نگاه روان‌شناسانه به اسطوره‌ها از زمان فروید به بعد شکل گرفت. در این مکتب اسطوره‌شناسی دو نگاه اصلی و مهم وجود دارد و اسطوره‌شناسان در این دو دسته تقسیم می‌شوند؛ فروید و شاگردانش در یک سو و یونگ و شاگردانش در سویی دیگر. در بین شاگردان یونگ، جوزف کمبل نظریه‌ی تک‌اسطوره‌ی خود را مطرح کرد و معتقد است که تمامی اسطوره‌های جهان فقط شکلی از یک اسطوره‌ی واحد هستند و همگی به نوعی سفر قهرمانی را بیان می‌کنند. پس از آشنایی منتقدان ادبی در ایران با این نظریه، پژوهش‌های مختلفی در قالب مقاله و پایان‌نامه با کمک این نظریه بر روی متون ادب فارسی صورت گرفت. در اغلب این پژوهش‌ها سفر قهرمان در یک داستان تحلیل شده و مراحل مختلف آن تشریح شده است. مقاله‌ی حاضر قصد دارد تا با روش تحلیلی-توصیفی و با استفاده از نظریه‌ی کمبل، نگاهی متفاوت با رویکرد تطبیقی به اشعار مهدی اخوان ثالث بیندازد و برخی از اشعار او را از جنبه‌ای دیگر بازخوانی کند. نگارندگان این مقاله بر این باور هستند که می‌توان سفر قهرمان را در اشعاری چند از مهدی اخوان ثالث در دفتر شعرهای مختلف او به‌صورت تطبیقی پیگیری کرد و نشان داد که قهرمان‌های او چرا هیچ‌گاه به مقصود خود نمی‌رسند و در کدام مرحله از سفر شکست می‌خورند.

کلیدواژه‌ها: مهدی اخوان ثالث، جوزف کمبل، سفر قهرمان، اسطوره‌شناسی، رویکرد تطبیقی.

---

[1] amir_ahp۱۹۶۸@yahoo.com(نویسنده مسئول)
[2] lachenalaghi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۰۴

۱. کلیات پژوهش

۱-۱. طرح مسئله

نظریه‌ی سفر قهرمان جوزف کمبل یکی از پرطرفدارترین نظریه‌ها در حوزه‌ی ادبیات و سینمای جهان است؛ زیرا در این نظریه درون‌مایه‌ی سفر، چه سفر درونی و چه بیرونی در نظر گرفته می‌شود و این قابلیت را دارد که درباره‌ی بسیاری از متون و ژانرهای ادبی به کار گرفته شود. در ادبیات فارسی نیز پژوهش‌هایی چند در این حوزه صورت گرفته است که با استفاده از این نظریه به تحلیل متون مختلف پرداخته‌اند. سفرهای قهرمانان حماسی مانند رستم، دست‌مایه‌ی مناسبی برای کاربست این نظریه بوده است؛ همچنین سفرهای درونی عرفانی را که سبب می‌شود سالک به مرحله‌ی فنا برسد، با استفاده از این نظریه تحلیل کرده‌اند (برای مثال: خاتمی کاشانی و قاری، ۱۳۹۵).

سروده‌های مهدی اخوان ثالث، به گونه‌های مختلفی تفسیر شده است؛ امّا در پژوهش‌های انجام‌شده کمتر کسی اشعار را در توالی یکدیگر بررسی کرده است. نظریه‌ی سفر قهرمان کمبل این امکان را می‌دهد که تعدادی از اشعار اخوان ثالث را در دفترهای مختلف او و با تاریخ‌های سرایش متفاوت، به نوعی در توالی یکدیگر تحلیل کرد و نشان داد که در کنار لایه‌های معنایی جداگانه‌ی هر یک از شعرها، ارتباط دیگری نیز می‌توان یافت و به نوعی قهرمان شعرهای اخوان را در یک راستا تحلیل کرد.

در این نوشتار بر آن هستیم تا نشان دهیم که این نظریه در کنار تحلیل متن می‌تواند به خواننده نگرشی متفاوت نیز بدهد تا با استفاده از آن خوانشی متفاوت از متن به دست آورد.

۱-۲. پیشینه‌ی پژوهش

همان‌گونه که اشاره شد، در زبان فارسی با استفاده از نظریه‌ی کمبل پژوهش‌هایی چند صورت گرفته است؛ برای مثال می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

- (۱۴۰۰)، «مطالعه‌ی تأثیرات خودشناسانه‌ی پدیده‌ی اجتماعی سفر در منظومه‌ی کوش‌نامه بر اساس الگوی جوزف کمبل» از سید ابوالحسن هاشمی، مهیار علوی مقدم و محمود فیروزی‌مقدم. نویسندگان این مقاله سعی کرده‌اند تا رویکرد انسان‌سازی آثار حماسی، در کتاب کوش‌نامه براساس نظریه‌ی جوزف کمبل را بررسی نمایند. آن‌ها در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که الگوی کمبل به‌صورت کامل با داستان دگرگونی وجودی کوش پیل‌دندان منطبق نیست اما بیانگر مراحلی است که وی برای رسیدن به خودشناسی و رهایی از دست سرنوشت با آن‌ها روبه‌رو شده است.

- (۱۳۹۷)، «بررسی و نقد داستان بیژن و منیژه بر اساس کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل»، از محمد فولادی و مریم رحمانی، به گونه‌ای نظریه‌ی کمبل را با متن

تطبیق داده است، امّا از دقت لازم برخوردار نیست؛ برای نمونه بخش‌های «گذر از آستانه» و «امتناع از سفر» در متن شعر با نظریه هماهنگ نیستند. بیژن از سفر امتناعی ندارد، بلکه گیو است که قصد دارد که مانع رفتن او شود.

- (۱۳۹۷)، «تحلیل سفر عرفانی شهریار بر اساس نظریه‌ی جوزف کمبل» از سهیلا لویمی. نویسنده در این مقاله با تأکید بر اشعار عرفانی شهریار، سعی کرده سیر و سفر وی را در بستری عرفانی، بر اساس نظریه‌ی کمبل، تقسیم‌بندی و تحلیل کند. نویسنده در نهایت به این نتیجه رسیده است که شهریار در زندگی‌اش با سه مرحله مواجه می‌شود. وی پس از شکست عشقی، برای تغییر قصد (عزیمت) می‌کند؛ در مرحله‌ای از این تغییر، با مشکلات روحی و روانی بسیاری برخورد می‌کند (تشرف) و در نهایت، با ازسرگذراندن مشکلات در این سفر معنوی، با کوله‌باری از تجربه و معرفت، در قالب انسانی پخته و کمال‌یافته بازمی‌گردد (بازگشت).

- (۱۳۹۶)، مقاله‌ی «بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمان در آثار مجید مجیدی براساس آرای جوزف کمبل و عرفان اسلامی با تمرکز بر آثار «بدوک، خدا می‌آید، پدر، بچه‌های آسمان، رنگ خدا، باران، بید مجنون و آواز گنجشک‌ها»» از سیدنجم‌الدین امیرشاه‌کرمی و شهرزاد امیرشاه‌کرمی. در این مقاله، با مرور آثار سینمایی مجید مجیدی، کهن‌الگوی سفر قهرمان از منظر جوزف کمبل و عرفان اسلامی تحلیل شده است. نویسندگان این مقاله، در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که مراحل سفر و حوادث آن، قهرمان را دچار تغییرات گوناگونی می‌نماید که در مواردی با الگوی سفر قهرمان کمبل و عرفان اسلامی همخوانی دارد و در مواردی نیز تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود.

- (۱۳۹۵)، «ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت پیکر: بررسی نظریه‌ی سفر قهرمان در گنبد اول» به پژوهندگی سیدکاظم موسوی، مریم بهزادنژاد و آرمنا سارکسیان، ترکیبی از نظریه‌ی سفر قهرمان کمبل و ووگلر (vogler) را ارائه می‌دهد و سفر درونی پادشاه سیاه‌پوشان و بهرام را در داستان گنبد سیاه تحلیل می‌کند.

- (۱۳۹۵)، «معراج عرفانی در هشت کتاب سهراب سپهری بر اساس الگوی کمبل» از زهرا خاتمی کاشانی و محمدرضا قاری، شاعر را به‌عنوان قهرمان در نظر گرفته و سفر او را در دفترهای شعری او بررسی کرده است. نویسندگان این پژوهش معتقدند که سپهری در هشت کتاب، سفری درونی را آغاز می‌کند و در نهایت با دریافت معنای زندگی در آخرین دفتر باز می‌گردد.

بررسی تمامی مقالاتی که در این حوزه نوشته شده‌اند خارج از حوصله‌ی این مقاله است.[۱] با این که پایان‌نامه‌هایی هم که نظریه‌ی کمبل را به‌کار بسته‌اند،[۲] بیشتر در

حوزه‌ی سینما و ادبیات نمایشی هستند؛ در این‌جا به چند مورد که متون کهن ادبیات فارسی را بررسی کرده‌اند، اشاره می‌کنیم:

- (۱۳۹۷)، پایان‌نامه‌ی «بررسی تطبیقی داستان بیژن و منیژه و رامایانا بر اساس نظریه‌ی جوزف کمبل» از حبیبی، سفر قهرمان را در دو داستان بررسی می‌کند و معتقد است که این نظریه کاملاً بر این داستان‌ها منطبق است.

- (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه‌ی «بررسی نظریه‌ی سفر قهرمان در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه‌ی عطار با رویکرد تک‌اسطوره‌ی جوزف کمبل» ورزدار، تعدادی از حکایات دو کتاب را با استفاده از نظریه‌ی کمبل تحلیل کرده است ولی به سفر پرندگان در منطق‌الطیر نپرداخته است.

- (۱۳۹۲)، پایان‌نامه‌ی «سفر قهرمان در مثنوی معنوی (با رویکرد تک‌اسطوره‌ی جوزف کمبل)» از رضوی، پایان‌نامه‌ای است که نظریه‌ی کمبل را در تحلیل چند داستان مانند طوطی و بازرگان، پیر چنگی، وکیل صدر جهان و... به کار بسته است.

در مجموع باید گفت که اکثر پژوهش‌ها در این حوزه، سفر قهرمان را در یک اثر یا منظومه بررسی کرده و روش این مقاله را به کار نبسته‌اند؛ البته خاتمی کاشانی و قاری (۱۳۹۵) کاری شبیه به این مقاله انجام داده‌اند، ولی باز هم بیشتر بر روی هر یک از دفترها جداگانه متمرکز شده و در امتداد بودن احتمالی اشعار دفترهای مختلف را در نظر نگرفته‌اند.

۱-۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحلیلی - توصیفی انجام می‌پذیرد و از چند بخش تشکیل می‌شود. در بخش اول به بررسی نظریه‌ی سفر قهرمان جوزف کمبل و نکات مورد نظر در آن پرداخته می‌شود. سپس مراحل مختلف سفر قهرمان جوزف کمبل در اشعار مهدی اخوان ثالث بررسی و در مرحله‌ی بعد تفسیر و تبیین می‌شود که عبارت‌اند از دعوت به سفر، عبور از آستانه، جاده‌های آزمون، قهرمان سردرگم، شکست خودخواسته‌ی قهرمان یا امتناع از پیروزی. آن‌چه مهم است، بررسی و تحلیل تطبیقی اشعار مهدی اخوان ثالث است که خود، مراحل مختلف سفر قهرمان را که بر مبنای نظریه جوزف کمبل است، طی می‌کند.

۲. ادبیات نظری پژوهش

۲-۱. نظریه‌ی جوزف کمبل[۳]

جوزف کمبل (Joseph Campbell ۱۹۰۴-۱۹۸۷)، استاد ادبیات دانشگاه لورنس[۴] بود و در حوزه‌ی اسطوره‌شناسی و دین‌شناسی تطبیقی فعالیت داشت. از نظر او اسطوره روح زنده‌ی هر آن چیزی به شمار می‌رود که از فعالیت‌های ذهنی و فیزیکی بشر نشأت

گرفته است. اسطوره دری پنهان است که از طریق آن انرژی لایزال کیهانی در فرهنگ بشری تجلّی می‌یابد. او دین، فلسفه و هنر، اشکال اجتماعی و تاریخی، اکتشافات مهم علمی و فنی و رؤیاهای شبانه را برآمده از حلقه‌ی جادویی اسطوره می‌داند. از نظر کمبل سمبول‌های اسطوره‌ای مصنوعی نیستند، نمی‌توان آن‌ها را اختراع کرد، تحت انقیاد در آورد یا برای همیشه سرکوب کرد. اسطوره‌ها زاده‌های خودبه‌خود روان هستند و هر کدام در درون خود نطفه‌ی منبع اصلی را سالم و بی‌نقص حمل می‌کنند (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۵). اسطوره رمز یا متافیزیکی است که در آن یک آفرینش در اصل خوب که با یک تغییر تحریف شده است، به تصویر کشیده می‌شود (گونزالز-پرز، ۲۰۰۱).

اسطوره‌شناسی از طریق روانکاوی با یافته‌های فروید و تفسیر او از اسطوره‌ی اودیپ شهریار شروع شد؛ پس از او یونگ با پرداختن به کهن‌الگوها و ضمیر ناخودآگاه جمعی دیدگاهی دیگر را به این حوزه اضافه کرد. یکی از شاگردان فروید، آتو رانک (Otto Rank)، مسیر او را در اسطوره‌شناسی پی گرفت و کتابی با عنوان *پیدایش قهرمان* منتشر کرد. همتای یونگی رانک، جوزف کمبل است که کتاب *قهرمان هزار چهره* را منتشر کرد. تفاوت دیدگاه این دو اسطوره‌شناس، در مورد سن قهرمان است. رانک قهرمان را از بدو تولد تا بلوغ در نظر می‌گیرد و کمبل قهرمان را از مرحله‌ی بلوغ به بعد و در بزرگسالی بررسی می‌کند (البته یونگ برخلاف رانک و کمبل قهرمان را در هر دو نیمه‌ی زندگی انسانی (کودکی و بلوغ) بررسی می‌کند) (سگال، ۱۳۹۴: ۱۷۲-۱۷۷).

کمبل معتقد است که افراد و دانشمندان زیادی در پی کشف رازهای اساطیر هستند و مانند باستان‌شناسان یا مردم‌شناسان با دیدگاهی خاص، به آن روی آورده‌اند؛ امّا مهم‌ترین یافته‌های حاصل از تحقیقات در زمینه‌ی اسطوره در کلینیک‌های روان‌شناسی به دست آمده است. به نظر او به‌رغم تفاسیر مفصل و گاهی اوقات به‌ظاهر متناقض پرونده‌های خاص، فروید، یونگ و پیروان آن‌ها در این نوشته‌ها به‌صورت غیرقابل‌انکاری نشان داده‌اند که منطق، اعمال و قهرمانان اسطوره‌ای در دوران مدرن نیز پا برجا مانده‌اند. در غیاب یک اسطوره‌ی فراگیر و مؤثر، هر یک از ما معبد پانتئون خصوصی و پنهان خود را در رؤیاهامان ساخته‌ایم. از نظر کمبل علم روان‌شناسی به ما آموخته است که به تصاویر خیالی توجه کنیم، همچنین راهی یافته که به این رؤیاها اجازه دهد وظیفه‌شان را انجام دهند. در این صورت یک فرد می‌تواند بحران خطرناک بلوغ شخصیتی را زیر نظر یک محرم راز و متخصص و آشنا با رسوم جمعی و زبان رؤیاها از سر بگذراند؛ این محرم راز سپس نقش راهنمای کهن را به عهده می‌گیرد؛ نقشی شبیه به شمن در حریم جنگل‌های ابتدایی که راهنمای انسان در آیین‌های تشرف است.

دکتر روان‌شناس در جهان مدرن، ارباب قلمرو اسطوره‌هاست، آشنای کلام مؤثر و راه‌های مخفی است. نقش او دقیقاً نقش پیر و مرشد در اسطوره‌ها و قصه‌های پریان است که کلامش یار قهرمان برای عبور از آزمون‌ها است (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۶-۲۰).

کمبل نیز مانند بیشتر اسطوره‌شناسان ترجیح می‌دهد که به‌جای ارائه‌ی تعریفی دقیق از اسطوره بیشتر به کارکرد آن بپردازد. او در بخشی از کتاب خود تعاریف مختلفی از اسطوره را این‌گونه بیان می‌کند:

«هوش مدرن، اسطوره را به‌عنوان تلاش کورکورانه‌ی انسان بدوی در توضیح جهان طبیعت تفسیر می‌کند (فریزر)؛ یا آن را تخیلات و رؤیاهای شاعرانه می‌داند که از دوران ماقبل تاریخ آمده و در اعصار بعد به‌درستی درک نشده است (مولر)؛ یا آن را گنجینه‌ی تمثیل‌های راهنما می‌داند که انسان را در راه رسیدن به جمع شکل می‌دهد (دورکهیم)؛ یا این‌که اسطوره را خواب جمعی می‌داند که نشان‌گر خواسته‌های کهن‌الگویی در اعماق روح بشر است (یونگ)؛ یا آن را مرکبی سنتی می‌داند که انسان را به‌سوی عمیق‌ترین بینش‌های متافیزیکی می‌راند (کوماراسوامی)؛ یا آن را مکاشفات خدا با فرزندان‌اش می‌شمرد (کلیسا)».

اسطوره همه‌ی این‌هاست. داوری‌های مختلف از دیدگاه و رویکرد داور ناشی می‌شود، وقتی اسطوره را بررسی می‌کنیم باید ببینم چگونه عمل می‌کند و چطور در گذشته به انسان خدمت کرده و امروز چگونه می‌تواند به او خدمت کند. اسطوره در مقابل خواست‌ها و نیازهای فردی، نژادی یا یک عصر، خود را همچون زندگی، پاسخ‌گو و انعطاف‌پذیر نشان می‌دهد (همان، ۳۸۳).

در نظریه‌ی کمبل، قهرمان‌های اساطیر و برخی از افسانه‌های دنیا بازتاب‌دهنده‌های حرکتی هستند که انسان در جهت شناخت دنیای تازه یا گذراندن مرحله‌ای از زندگی خود انجام می‌دهد. قهرمان دو نوع کردار انجام می‌دهد؛ جسمانی که در آن قهرمان دست به اقدامی شجاعانه در نبرد می‌زند یا زندگی کسی را نجات می‌دهد و معنوی که در آن قهرمان یاد می‌گیرد گستره‌ی ماوراء طبیعی زندگی معنوی انسان را تجربه کند و سپس با پیامی بازمی‌گردد. این شخص یک سلسله ماجراجویی‌های خارق‌العاده‌ای انجام می‌دهد و در یک رفت و برگشت، نوعی اکسیر حیات را کشف می‌کند. از ساختار و مفهوم معنوی این ماجرا در آیین‌های بلوغ یا آشناسازی جوامع قبیله‌ای اولیه می‌توان دید که در آن، کودک مجبور می‌شود کودکی خود را کنار بگذارد و بالغ شود.[۵] انسان اگر نجات‌دهنده‌ی جامعه نیز نباشد باز هم باید این سفر درونی را انجام دهد. قهرمان لزوماً نباید مرد باشد؛ با این‌که در جامعه عمل جنس ذکور بیشتر قهرمانانه است؛ زیرا

در بیرون کار می‌کند و پول زیادی درمی‌آورد و مادر در خانه نشسته و به تربیت فرزندان می‌پردازد (که البته بخشی از این به جنبه‌ی تبلیغاتی آن نیز مربوط می‌شود). امّا سفر زن که از نقش یک خدمتکار شروع و تبدیل به مادر می‌شود و در بازگشت با خود موجودی را نیز به دنیا می‌آورد، هم به اندازه‌ی ماجراجویی‌های مرد در بیرون از خانه مهم، سخت و خطرناک است (کمبل، ۱۳۹۲: ۱۹۰-۱۹۲).

اسطوره‌ها در قدیم به منزله‌ی راهنمای راه فرد به همراه مناسک در گذر از مراحل مختلف این سفر او را همراهی می‌کرده‌اند. در دنیای امروز نیز می‌توان این راهنمایی را جست، با این‌که امروزه اسطوره‌ها را نوعی دروغ قدیمی می‌دانند. از نظر کمبل اسطوره دروغ نیست، بلکه شعر و استعاره است. اسطوره‌شناسی، حقیقت ماقبل آخر است، به این دلیل که غایی را نمی‌توان به قالب کلمات ریخت. اندیشیدن در چهارچوب اسطوره‌شناسی کمک می‌کند تا یاد بگیرید که در آن‌چه به نظر می‌رسد لحظات منفی وجوه زندگی شما باشد، ارزش‌های مثبت را تشخیص دهید. ماجرای قهرمان، ماجرای زنده بودن است (همان، ۲۵۰).

۲-۱-۱. سفر قهرمان

قهرمانی که کمبل در زندگی و اساطیر به آن قائل است، سفری را آغاز می‌کند و پس از گذشتن از ماجراجویی‌ها و به‌دست‌آوردن پیروزی با دستاوردی ویژه به جامعه بازمی‌گردد. او برای این سفر قهرمان، مراحل و جنبه‌های خاصی را در نظر می‌گیرد که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت. البته ممکن است که قهرمان‌ها در همه‌ی مراحل و شرایط یکسان نباشند ولی در کل، اجزای مسیر سفر آن‌ها شامل ۱. عزیمت، ۲. آیین تشرف و ۳. بازگشت خواهد بود.

۲-۱-۱-۱. عزیمت

بخش اول سفر قهرمان که کمبل در نظر می‌گیرد، عزیمت نام دارد. در این بخش قهرمان دعوت می‌شود که سفری را شروع کند که رد یا قبول آن، هر کدام نتایجی برای او دارد. او در صورت قبول، مراحل دیگری را پیش رو خواهد داشت. امدادهای غیبی نیز در آغاز سفر به یاری قهرمان می‌آیند. مواجهه با نگهبانان آستانه که باز هم گذر نکردن و گذر کردن از آن‌ها سبب تغییراتی در سفر قهرمان می‌شود. مرحله‌ی آخر این بخش نیز می‌تواند سفر درونی باشد که کمبل از آن، سفر به شکم نهنگ تعبیر می‌کند. به سبب این که مقاله «رد دعوت» و «شکم نهنگ» را در تحلیل‌ها به‌کار نمی‌برد؛ در ادامه سه مرحله از پنج مرحله را توضیح خواهیم داد.

۲-۱-۱-۱-۱. دعوت به آغاز سفر

معمولاً در داستان‌ها و اساطیر، حادثه یا اشتباهی باعث می‌شود که قهرمان با دنیایی ناشناخته آشنا شود. از او خواسته می‌شود که پای در راهی بگذارد و سفری را به دنیای ناشناخته‌ها شروع کند. این قلمروی ناشناخته هم سرشار از گنج‌ها و هم جایگاه خطرهاست که به اشکال گوناگونی نمایان می‌شود (کمبل، ۱۳۹۵، ۵۹-۶۶). البته ممکن است قهرمان دعوت را قبول نکند که در این صورت به گونه‌ای دیگر مجبور می‌شود پای در راه بگذارد.

۲-۱-۱-۱-۲. امدادهای غیبی

معمولاً قهرمان در آغاز سفر مواهبی از جایی دریافت می‌کند. این مواهب می‌تواند وسیله‌ای یا نقشه‌ی راهی یا این‌که طلسمی برای گذر از سختی‌ها باشد. البته در بعضی از داستان‌ها شخصی یا موجودی (حیوانی، گیاهی یا موجودی افسانه‌ای) همراه قهرمان می‌شود که یاری‌گر او است (همان، ۷۵-۷۸).

۲-۱-۱-۱-۳. عبور از نخستین آستانه

شاید بتوان گفت که اولین مرحله از سفر قهرمان «عبور از آستانه» است. آستانه همان درِ ورود به دنیای جدید است. معمولاً نگهبانی از این در محافظت می‌کند که قهرمان باید او را متقاعد کند که به او اجازه‌ی عبور دهد. گاهی این در با ورد یا طلسمی خاص باز می‌شود که یاری‌گر قبلاً به قهرمان داده است. به هر حال تا قهرمان نتواند از این در عبور کند نمی‌تواند به مرحله‌ی دوم سفرش که آیین تشرف است، برسد (همان، ۸۵-۹۶).

۲-۱-۱-۲. آیین تشرف

آیین تشرف پس از عبور قهرمان از آستانه‌ی خطرناک است. وقتی قهرمان مرزهای معمول و محیط امن را برای کشف رازهای جهان ترک می‌کند، در مرحله‌ی اول آزمون‌های سخت را پیش رو خواهد داشت که یاری‌گران در این مرحله به یاری می‌آیند. پس از گذراندن این آزمون‌ها او با خدابانو ملاقات و با پدر آشتی می‌کند تا نهایتاً به یکی‌شدن با خدا برسد و برکت نهایی را به دست بیاورد. از آن‌جایی که هیچ یک از قهرمانان اخوان ثالث از بخش جاده‌های آزمون پیش‌تر نمی‌روند، همان‌گونه که در بالا ذکر شد به جهت گریز از اطناب از توضیح و تبیین دیگر مرحله‌های این بخش نیز خودداری می‌کنیم.

۲-۱-۱-۲- ۱. جاده‌های آزمون

قهرمان پس از عبور از آستانه وارد دنیایی می‌شود که بسیار با دنیای خودش فرق دارد. اولین مرحله‌ی سفر در این دنیا «جاده‌های آزمون» است؛ مسیری که با چالش‌ها و خطرهای زیادی همراه است. قهرمان باید با شجاعت و درایت و استفاده از کمک‌های یاری‌گر، این خطرات و آزمون‌ها را از سر بگذراند تا بتواند به مرحله‌ی تشرف و یکی شدن با خدا برسد. در این آزمون‌ها گاهی زن به‌عنوان وسوسه‌گر برای گمراهی قهرمان ظاهر می‌شود. در نهایت قهرمان به حضور خدا (پدر) می‌رسد و برکت نهایی را به‌دست می‌آورد. هدف اصلی سفر قهرمان به‌دست‌آوردن برکت نهایی است که او با آن می‌تواند مردم یا کشورش را نجات دهد (همان، ۱۰۵-۱۵۴ و ۱۸۰-۲۰۱).

۲-۱-۱-۳. بازگشت[۶]

قهرمان پس از به‌دست‌آوردن برکت نهایی باید به دنیای واقعی خود بازگردد و آن را در اختیار مردمش قرار دهد. در راه بازگشت او ممکن است باز هم آزمون‌هایی را از سر بگذراند، دوباره از آستانه بگذرد و به دنیای خود بازگردد. قهرمانی که از بازگشتن امتناع کند، گوشه‌نشین می‌شود و از دنیا جدا می‌افتد. در راه بازگشت ممکن است که تعقیب و گریزی بین او و نگهبانان برکت نهایی صورت بگیرد. حتی در راه بازگشت ممکن است دستی از خارج به کمک او بیاید و او را از ماندن در دنیا جدید رها سازد. در نهایت سفر قهرمان زمانی کامل می‌شود که او بازگردد (همان، ۲۰۳-۲۳۴).

در ادامه نشان می‌دهیم که قهرمان یا قهرمان‌های اخوان ثالث چگونه سفر خود را آغاز و مسیر را طی می‌کنند. شعر اخوان ثالث که با دفتر *ارغنون* شروع می‌شود به سبک شعر کهن فارسی است، اما اخوان پس از آشنایی با شعر نیمایی از دفتر *زمستان* شروع به سرایش شعر نیمایی نیز می‌کند؛ هرچند در نهایت در آخرین دفتر خود، *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، مانند دفتر اولش به سبک شعر کهن فارسی باز می‌گردد. شاید بتوان گفت که اخوان ثالث نیز در مسیر سرایش شعرش سفری شبیه به سفر قهرمان از سر گذرانده است.

۳. تحلیل و بررسی اشعار مهدی اخوان ثالث

همان‌گونه که اشاره کردیم سفر قهرمان را در تعدادی از اشعار اخوان ثالث به‌صورت تطبیقی بررسی می‌کنیم؛ به‌ترتیب، «چاووشی» از دفتر *زمستان*؛ «قصه‌ی شهر سنگستان»، «هنگام» و «نوحه» از دفتر *از این اوستا*؛ «برف» و «جراحت» از دفتر *آخر شاهنامه* و «خوان هشتم» از دفتر *در حیاط کوچک پاییز در زندان*.[۷] در اصل با استفاده

از نظریه‌ی سفر قهرمان، این اشعار در توالی یکدیگر قرار می‌گیرند و به نوعی سفر قهرمان در شعر اخوان ثالث را رقم می‌زنند.

۳-۱. دعوت به سفر

سفر قهرمان با یک اتفاق یا دعوت شروع می‌شود. قهرمان اخوان نیز در شعر چاووشی به سفر دعوت می‌شود، «**بیا ره توشه برداریم/ قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ ب: ۱۵۵). راوی شعر که همان دعوت‌کننده نیز هست از کسانی سخن می‌گوید که در راه می‌روند، «**در آن مه‌گون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند**» (همان). راوی در کنار دعوت‌کنندگی، راهنمای سفر نیز هست. مسیرهای سفر را برای قهرمان توصیف می‌کند، «**نخستین، راه نوش و راحت و شادی/ به ننگ آغشته، اما رو به شهر و باغ و آبادی/ دو دیگر: راه نیمش ننگ، نیمش نام/ اگر سربرکنی غوغا وگر دم درکشی آرام/ سه‌دیگر: راه بی‌برگشت، بی فرجام**» (همان: ۱۵۶). با این‌که راهنما سه مسیر پیش روی قهرمان می‌گذارد، او را ترغیب می‌کند که راه سوم را پیش بگیرد. از ابتدا نیز به قهرمان تأکید می‌کند که ممکن است این راه به رستگاری نرسد، «**تو دانی کاین سفر هرگز به‌سوی آسمان‌ها نیست**» (همان).

راهنما برای رفتن دلیل می‌آورد که در آن‌جایی که هستند، گویا کسی زنده نیست یا همگان در بنگ و افیون غرق هستند، «**صدایی نیست الا پت‌پت رنجور شمعی در جوار مرگ**»، «**ولی آن‌جا حدیث بنگ و افیون است**» (همان، ۱۵۷). راهنما از ماندن نیز وحشت دارد، چون در مکانی که هستند آزادی نیست و همیشه ترس از تازیانه و آزار وجود دارد، «**من این‌جا از نوازش نیز چون آزار ترسانم/ ز سیلی زن، ز سیلی‌خور/ وزین تصویر بر دیوار ترسانم/ درین تصویر/ عمر با سوط بی‌رحم خشایارشا/ زند دیوانه‌وار، اما نه بر دریا/ به گرده‌ی من، به رگ‌های فسرده‌ی من/ به زنده‌ی تو/ به مرده‌ی من**» (همان، ۱۵۹). به نظر می‌آید سرزمینی که قهرمان و راهنما در آن هستند برای مردگان نیز جای امنی نیست. به همین جهت راوی از قهرمان می‌خواهد که با هم سفری را آغاز کنند و به سرزمینی دیگر بروند، سرزمینی که «**در آن جا چشمه‌هایی هست/ که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بال شعر از آن[...]/ به آن‌جایی که می‌گویند روزی دختری بوده است/ که مرگش نیز (چون مرگ تاراس بولبا/ نه چون مرگ من و تو) مرگ پاک دیگری بوده است**» یا «**به سوی سبزه‌زارانی که نه کس کشته، ندروده/ به سوی**

سرزمین‌هایی که در آن هر چه بینی بکر و دوشیزه است/ و نقش رنگ و رویش هم بدین سان از ازل بوده/ که چونین پاک و پاکیزه است» و **«به سوی آفتاب شاد صحرایی/ که نگذارد تهی از خون گرم خویشتن جایی»** (همان، ۱۵۹-۱۶۰). اخوان در مورد چاووشی[۸] چنین می‌گوید: **«چاووشی آرزوی فرار و درآمدن از این زندان بزرگ و رفتن به سرزمین‌های آزاد و آفتاب‌گیر و روشن را ترسیم می‌کند»** (به نقل از شمیسا، ۱۳۸۸، ۴۹۶).

صحنه‌ی اوّل «قصه‌ی شهر سنگستان» نیز به نوعی حاوی دعوت به سفر است. اگر قهرمان قصه، همان شهریار شهر سنگستان باشد که در زیر درختی خوابیده است، همانند بیشتر داستان‌های این‌چنینی، با حادثه‌ای قهرمان دعوت می‌شود که سفری را آغاز کند. در این شعر نقش دعوت‌کننده را دو کبوتر سخنگو بر عهده دارند که درباره‌ی او سخن می‌گویند و گویا می‌دانند که او صدایشان را می‌شنود، به او راهی را نشان می‌دهند و مراحلی را که باید برود به او می‌گویند. کبوترها در کنار دعوت‌کننده بودن یاری‌گر نیز هستند؛ چنان‌که در قصه‌ها همان جادوگر یا پیرزن افسانه‌ها که وسیله‌ای جادویی یا طلسمی در اختیار قهرمان می‌گذارد، این نقش را ایفا می‌کنند؛ در این‌جا نیز کبوتران روشی را به قهرمان یاد می‌دهند که قهرمان بتواند با آن از آستانه عبور کند.

۳-۲. عبور از آستانه

قهرمان پس از این‌که دعوت را پذیرفت و قدم در راه گذاشت، اولین مرحله‌ای که باید از آن عبور کند آستانه‌ی ورود به دنیای کشف نشده است. او باید از این در بگذرد تا بتواند رازهای آن‌سوی در را ببیند و در بازگشت برای قومش ارمغانی بیاورد. صحنه‌ی دوم «قصه‌ی شهر سنگستان» که بازگو کننده‌ی نتیجه‌ی حرکت قهرمان است، بر خلاف انتظار، ناموفق بودن قهرمان را نشان می‌دهد. قهرمان دعوت به سفر را قبول کرده و به آن چشمه و کوهی که کبوتران گفته بودند رفته است. او مراحلی را که می‌بایست انجام دهد نیز انجام داده است ولی برای این‌که بتواند از آستانه عبور کند، باید چشمه می‌جوشید. اما در شعر، قدرت نگهبانان آستانه بیشتر از قهرمان بوده است و آن‌ها تمامی طلسم‌ها و وسایل قهرمان را از بین می‌برند، **«درخشان چشمه پیش چشم من خوشید/ فروزان آتشم را باد خاموشید/ [...]/ به جای آب دود از چاه سر بر کرد، گفتی دیو می‌گفت: آه»** (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ الف، ۲۶). این ناموفق‌بودن قهرمان در شعرهای اخوان ثالث مضمونی تکرارشونده است، گویا او قبول نمی‌کند که در زندگی قهرمانی هست و این قهرمان پیروز می‌شود. حتی به نظر می‌رسد خود اخوان

از این‌که سفر را شروع کند واهمه دارد، در نتیجه در مرحله‌ی اول می‌ماند. همچنین می‌توان مضمون شعر چاووشی را نیز با رویکردی تطبیقی، همین‌گونه تعبیر کرد، «**بیا ره توشه برداریم/ قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم**» اما خودش هیچ‌گاه چنین جسارتی را نداشت و نرفت. او به نظر می‌رسد شکست را در زندگی بیشتر از پیروزی باور دارد. شهریار شهر سنگستان در این مرحله از سفر بازماند، چون نشانه‌های داده شده، آن‌گونه که می‌باید عمل نکردند.

قهرمان شعر «هنگام» نیز با همین وضعیت مواجه می‌شود. گویی قهرمان و قومش قصد عبور از آستانه را دارند و هنگام عبور رسیده است؛ فقط دو نشانه باید دیده و شنیده شوند تا دروازه‌های آستانه باز شوند، «**هنگام رسیده بود ما در این/ کمتر شکی نمی‌توانستیم/ آمد روزی که نیک دانستند/ آفاق این را و نیک دانستیم/ هنگام رسیده بود. می‌گفتند/ هنگام رسیده است امّا شب/ نزدیک غروب زهره در برجی/ مرغی خواند که هوی کو کوکب/ آن مرغ که خواند این‌چنین سی‌بار/ این جنگل خوف سوزد اندر تب/ آن‌گاه دگر بسا دلا با دل/ آن‌گاه دگر بسا لبا بر لب**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ الف، ۸۸-۸۹). همه آماده هستند که دروازه باز شود و از آستانه بگذرند، اما پیر یا راهنما می‌آید و خبری می‌دهد، «**از پیش صف قبیله چون فریاد/ پیری که نقیب بود آمد گفت/ هنگام رسیده است؛ امّا باد/ انگیخته ابری آن‌چنان از خاک/ کز زهره نشان نمانده بر افلاک**» (همان، ۸۹). اولین نشانه از بین می‌رود و در ادامه «**جمعی ز عشیره نیز می‌گفتند/ هنگام رسیده است؛ مرغ اما/ دیری‌ست نشسته خامش و گویا رفته است ز یاد ورد جادوییش/ ناخوانده هنوز هفت‌باری بیش**» (همان، ۸۹). با ازبین‌رفتن نشانه‌ی دوم، قهرمان و قومش سردرگم و سرگردان می‌شوند و باز به اصل ماجرای سفر و نشانه‌ها شک می‌کنند، «**سرگشته قبیله، هر یکی سویی/ باریده هزار ابر شک در ما/ و افکنده سیاه‌سایه‌ها بر ما/ هنگام رسیده بود؟ می‌پرسیم**» (همان، ۹۰). تردید به این‌که آیا اصلاً هنگام عبور بوده است یا فقط تصور می‌کرده‌اند که زمان سفر فرارسیده است.

۳-۳. جاده‌های آزمون

قهرمان سفرش را آغاز می‌کند، پس از گذشتن از آستانه وارد جاده‌های آزمون می‌شود و به دنبال رستگاری می‌رود. قهرمان اخوان ثالث نیز در شعر «برف» به همراه عده‌ای[۹] در این جاده‌ها قدم برمی‌دارد، «**برف می‌بارید و ما خاموش/ فارغ از تشویش/ نرم‌نرمک راه می‌رفتیم/ کوچه‌باغ ساکتی در پیش**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۲، ۱۰۰).

آن‌ها در این مسیر راهنمایی هم دارند، زیرا هم در فواصلی مشخص چراغی برای آن‌ها روشن است و هم رد پای کسانی دیده می‌شود که راهروان آن را دنبال می‌کنند «**هر به گامی چند گویی در مسیر ما چراغی بود/ زادسروی را به پیشانی/ با فروغی غالباً افسرده و کم‌رنگ**» و «**پیش از ما دیگرانی همچو ما خشنود و ناخشنود/ زیر این کج‌بار خامش‌بار، از این راه/ رفته بودند و نشان پای‌هایشان بود**» (همان، ۱۰۱-۱۰۲). نکته‌ای که در مورد این رهروان وجود دارد این است که نمی‌دانند این راه به کجا ختم می‌شود، همان‌گونه که مطابق با چاووشی و دعوت به سفر، راهنما مشخص نمی‌کند که سفر به کجاست. «**بیا ره توشه برداریم/ قدم در راه بی‌فرجام بگذاریم**» (**اخوان ثالث، ۱۳۹۴ ب، ۱۶۰**) و در این مسیر نیز «**هیچ‌کس از ما نمی‌دانست/ کز کدامین لحظه‌ی شب کرده بود این بادبرف آغاز/ هم نمی‌دانست کاین راه خم اندر خم/ به کجامان می‌کشاند باز**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۲، ۱۰۱).

در کنار سختی راه و برف و بادی که قهرمان و همراهانش با آن درگیر هستند، در مسیر به لک‌لکی تنها برمی‌خورند که از سرما و ناتوانی به خود پیچیده است و به گونه‌ای راهروان را به شک و تردید می‌اندازد. لک‌لک احتمال می‌دهد که در پس «**این سرما و باد، گرمی و نور و نوا باشد/ بال گرم آشنا باشد**» (همان، ۱۰۴) ولی گذشتن از این مسیر ممکن نیست چون «**آسمان تنگ است و بی‌روزن/ بر زمین هم برف پوشانده است/ ردّپای کاروان‌ها را/ عرصه‌ی سردرگمی‌ها مانده و بی در کجایی‌ها**» (همان، ۱۰۵). لک‌لک را می‌توان در نقش وسوسه‌گر در سفر قهرمان دانست. او با تردیدی که در دل قهرمان ایجاد می‌کند، به نوعی او را از سفر بازمی‌دارد. قهرمان شعر در ابتدا دچار تردید نمی‌شود، حتی به‌عنوان پیشتاز تنها مسیر را طی می‌کند و از دیگر رهروان جدا به مسیر خود ادامه می‌دهد، «**من ولیکن باز/ شادمان بودم/ دیگر اکنون از بزان و گوسپندان پرت/ خویشتن هم گله بودم هم شبان بودم/ بر بسیط برف‌پوش خلوت و هموار/ تک و تنها با درفش خویش، خوش‌خوش پیش می‌رفتم**» (همان، ۱۰۶).

۳-۴. قهرمان سردرگم

اصلی‌ترین خصلت قهرمان‌های اشعار اخوان ثالث سردرگمی است. هیچ‌یک از این قهرمان‌ها نمی‌توانند از جاده‌ی آزمون عبور کنند. همگی به نوعی شکست می‌خورند. برخی از آن‌ها مانند شهریار شهر سنگستان و قهرمان شعر «هنگام» قبل از ورود و در

آستانه، شکست می‌خورند و دچار این سردرگمی می‌شوند. اما برخی نیز مانند قهرمان شعر «برف» بعد از این‌که توانست به‌تنهایی مسیر را طی کند و از همراهان جدا شود، ناگهان دچار تردید می‌شود، خود نیز نمی‌داند چرا، اما بازپس می‌نگرد و به ناگاه مسیر آمده را باز می‌گردد. این‌بار ردپاهای خود را دنبال می‌کند و مسیر را طی می‌کند، به رفتن ادامه می‌دهد تا این‌که برف ردپای او را نیز می‌پوشاند و قهرمان سردرگم و آواره زیر برف می‌ماند؛ «**خوب یادم نیست/ تا کجاها رفته بودم؛ خوب یادم نیست/ این که فریادی شنیدم، یا هوس کردم/ که کنم رو بازپس، رو باز پس کردم/ پیش چشمم خفته اینک راه پیموده/ پهن‌دشت برف‌پوشی راه من بوده/ گام‌های من بر آن نقش من افزوده/ چندگامی بازگشتم/ برف می‌بارید/ بازگشتم/ برف می‌بارید/ جای پاها تازه بود اما/ برف می‌بارید/ [...]/ جای پاها دیده می‌شد، لیک/ برف می‌بارید/ [...]/ جای پاها باز هم گویی/ دیده می‌شد لیک/ برف می‌بارید/ [...]/ جای پاهای مرا هم برف پوشانده است**» (همان، ۱۰۷-۱۰۸). در یک نگاه دیگر گویا قهرمان و یارانش نیز از ابتدا در همین راه می‌رفتند و شاید ردپاهایی که دنبال می‌کردند همین ردپای قهرمان در آخر شعر باشد.[۱۰]

شعر «جراحت» نیز مطابق و در ادامه‌ی ماجرای قهرمان سرگردان «برف» است، «**دیگر اکنون دیر و دوری است/ کاین پریشان مرد/ این پریشان پریشان‌گرد/ در پس زانوی حیرت مانده، خاموش است/ [...]/ لیک در ژرفای خاموشی/ ناگهان بی‌اختیار از خویش می‌پرسد:/ کان چه حالی بود؟/ آن‌چه می‌دیدیم و می‌دیدند/ بود خوابی، یا خیالی؟**» (همان، ۱۲۸-۱۲۹). به نظر می‌آید با گذر زمان قهرمان حتی به سفری که کرده است نیز شک می‌کند. او مطمئن نیست که اصلاً حرکتی کرده یا فقط در تصوراتش سفری را آغاز کرده است.[۱۱] این شک و تردید قهرمان تا حدی پیش می‌رود که حتی به قهرمان بودن خود نیز شک دارد. در اصل، تردیدی که وجود قهرمان اخوان ثالث را در برگرفته، سبب می‌شود که هویت خود را نیز از یاد ببرد،[۱۲] «**گرچه دیگر دوری و دیری است/ که زبانش را ز دندان‌هاش/ عاج‌گون ستوار زنجیری است/ لیکن از اقصای تاریک سکوتش تلخ/ بی که خواهد یا که بتواند نخواهد گاه/ ناگهان از خویشتن پرسد/ راستی را آن چه حالی بود؟/ دوش یا دی پار یا پیرار/ چه شبی، روزی، چه سالی بود؟ راست بود آن رستم دستان/ یا که سایه‌ی دوک زالی بود؟**» (همان، ۳۰).

گاهی سردرگمی در بین قوم و مردم قهرمان دیده می‌شود. آن‌ها همه به قهرمانشان امید داشتند ولی قهرمان می‌میرد و مردم مستأصل می‌مانند که چه باید بکنند. در

شعر «نوحه» نیز در ابتدا همه‌ی مردم معتقد بودند که رهایی‌شان به دست این قهرمان است، **«این پیمبران سالار/ این سپاه را سردار/ با پیام‌هایش پاک/ با نجابتش قدسی سرودها برای ما خوانده است/ ما به این جهاد جاودان مقدّس آمدیم/ او فریاد می‌زد/ هیچ شک نباید داشت/ روز خوبتر فرداست و با ماست»** (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ الف: ۹۲). قهرمان می‌میرد و نه‌تنها روز بهتر نمی‌شود، بلکه اوضاع خراب‌تر هم می‌شود. قهرمانی که قرار بود با شکست دشمن روز بهتری برای مردمش بیاورد، **«اما/ اکنون/ دیری‌ست/ نعش این شهید عزیز/ روی دست ما چو حسرت دل ما/ برجاست»** (همان، ۹۲). این درماندگی مردم به حدی می‌رسد که از دشمن می‌خواهند حداقل جسد قهرمان را برایشان دفن کند، **«ای شما به جای ما پیروز/ این شکست و پیروزی به کامتان خوش باد/ [...]/ خوش به کامتان اما/ نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید»** (همان، ۹۳)[۱۳].

۳-۵. شکست خودخواسته‌ی قهرمان یا امتناع از پیروزی

یکی از مشهورترین قهرمان‌های شعرهای اخوان ثالث، قهرمان شعر «خوان هشتم»، رستم است. با این‌که داستان این شعر برگرفته از *شاهنامه* است؛ مرگ رستم به دست برادرش شغاد، در چاهی که در شکارگاه و راه رستم کنده بودند؛ امّا اخوان ثالث ماجرا را به گونه‌ای به هفت‌خوان رستم مرتبط می‌کند و خود را نقال داستان می‌داند، **«من که نامم ماث[۱۴]/ آری خوان هشتم را/ ماث/ راوی توسی روایت می‌کند اینک»** (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ ج، ۷۸). شعر بیشتر مانند یک نمایش‌نامه به صحنه‌پردازی و توصیف موقعیت‌ها می‌پردازد ولی در بخش نخست که نقال، داستان را شروع می‌کند طعنه‌ای به **«نوآیین‌های بی‌درد»** می‌زند که از فواصل دور با تمام مسائل دنیا آشنا هستند و گویا درد مردم دنیا را می‌شنوند، ولی **«نشنود اما به بیداری/ بیخ گوش زندگیشان غرش طوفان آتش، نعره‌ی داغ جهنم‌ها»** (همان، ۸۰). در ادامه در این شعر برخلاف «چاووشی» که نگاهی به شوروی یا شرق داشت، نقال به شرق با تحقیر و به غرب با خشم و نفرت اشاره می‌کند، **«اندکی استاد و خامش ماند/ منتشایش را به سوی غرب با تهدید و با نفرت/ و به سوی شرق، با تحقیر/ لحظه‌ای جنباند»** (همان، ۸۱). بعد از این مقدمه است که راوی، داستان قهرمانش را شروع می‌کند. قهرمان این شعر اخوان، مانند دیگر قهرمان‌هایش شکست می‌خورد، البته زمانی نیز **«عماد تکیه و امید ایران‌شهر/ شیر مرد عرصه‌ی ناوردهای هول/ گرد گنداومند»** (همان) بوده است؛ اما قهرمان در دنیای واقعی نمی‌تواند پیروز باشد. او

قهرمان هفت‌خوان است ولی خوان هشتم که چاه تزویر و خنجر برادر است، فراتر از حد تحمل و تصور اوست.

یاری‌گر قهرمان در این شعر رخش است که زودتر از قهرمان می‌میرد. مرگ راهنما یا یاری‌گر خود یکی از دلایل شکست قهرمان است. راوی نیز به این نکته اشاره می‌کند که «**این نخستین بار شاید بود/ کان کلید گنج مروارید او گم شد**» (همان، ۸۴). همین بار اول که یاری‌گر از دست می‌رود، شکست و مرگ قهرمان نیز رقم می‌خورد. بخشی از شعر، مرثیه‌ای برای مرگ رخش است. نقال نیز قصد دارد ساختار داستان‌های افسانه‌ای را نیز حفظ کند.

تفاوت اصلی قهرمان این شعر با دیگر قهرمان‌های اخوان ثالث در شکست خودخواسته‌ی او است. قهرمان اگر می‌خواست می‌توانست خود را از چاه نجات دهد، اما ترجیح می‌دهد بمیرد تا در دنیای ریا و تزویر بجنگد. او که در همه‌ی عمر برای مردمش جنگیده است، حال نزدیک‌ترین فرد به او، برادرش، با حیله او را به کام مرگ می‌فرستد. در نتیجه تصمیم می‌گیرد قهرمانی شکست‌خورده باشد تا پیروز. «**باز با آن آخرین اندیشه‌ها سرگرم/ میزبانی و شکار و میهمان پیر/ چاه سرپوشیده در معبر؟/ هوم، نبایستی بیندیشم/ بس که زشت و نفرت‌انگیز است این تصویر/ جنگ بود این یا شکار آیا؟/ میزبانی بود یا تزویر؟ / [...]/ قصه می‌گوید/ این برایش سخت آسان بود و ساده بود/ هم‌چنان که می‌توانست او اگر می‌خواست/ کان کمند شصت‌خم خویش بگشاید/ و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی/ و فراز آید/ ور بپرسی راست، گویم راست/ قصه بی‌شک راست می‌گوید/ می‌توانست او اگر می‌خواست/ لیک [...]**» (همان، ۸۶-۸۷).

اخوان ثالث برای این‌که بتواند داستان رستم و شغاد را در چهارچوب شعر خود بگنجاند، تغییراتی در آن ایجاد کرده است. یکی آن که سخنی از مرگ زواره -دیگر برادر رستم- در این داستان نیست که او نیز مانند رستم در چاهی افتاد و مرد. دیگر این‌که در داستان *شاهنامه*، شغاد در پشت درختی پنهان شده و در اصل پناه گرفته است، اما رستم با تیر از این سوی درخت، او را می‌کشد. در شعر اخوان، شغاد بالای چاه ایستاده و به درختی تکیه داده است و درون چاه را نگاه می‌کند و می‌خندد.[۱۵]

۴. نتیجه‌ی پژوهش

در کل با بررسی تطبیقی قهرمان‌های اخوان ثالث می‌توانیم بگوییم او و قهرمان‌هایش هیچ‌گاه امیدی به رهایی و رستگاری ندارند. آن‌ها در آستانه‌ی ورود به دنیای رازآلود از سفر باز می‌مانند یا این‌که در جاده‌ی آزمون‌ها سرگردان می‌شوند. در نهایت قهرمان‌های

اخوان ثالث یا می‌میرند یا در خاموشی و تنهایی به حیات خود ادامه می‌دهند. به نوعی می‌توان زندگی ادبی شاعر را نیز با سفر این قهرمان‌ها مقایسه کرد که در نهایت به دور از جنجال و در خاموشی و تنهایی ماند. شعر اخوان با نگاهی تطبیقی با دفتر *زمستان*، *از این اوستا* و *آخر شاهنامه* به اوج خود می‌رسد و اخوان یکی از برجسته‌ترین شاعران شعر نو فارسی می‌شود؛ به مانند این‌که قهرمان وارد جاده‌ی آزمون شده است و غول‌ها و اژدهاها را می‌کشد و پیش می‌رود. اما به ناگاه دست از این مبارزه برمی‌دارد و مسیر بازگشت را پیش می‌گیرد. در این مسیر نیز مانند قهرمان شعر «برف» گویی ردپای خود را نیز دیگر نمی‌یابد. شعرهایش دیگر مانند گذشته مورد توجه قرار نمی‌گیرند؛ در نهایت در پایان کار همان شعر سنتی در قالب کهن را می‌سراید. از طرفی قهرمان‌های اشعار اخوان نمادی از افرادی هستند که به نوعی در تاریخ معاصر ایران قهرمان شناخته شده و آن گونه که باید موفق نشده یا (مانند دکتر مصدق) پس از دوره‌ای درخشان، شکست خورده و زندانی و تبعید شده‌اند.

مطابق با مطالب گفته‌شده در این مقاله، مسیر حرکت قهرمان در اشعار مختلف اخوان ثالث در ادامه و مطابق با یکدیگر قرار دارند. در واقع قهرمان داستان با رویکردی تطبیقی و دربرگیرنده، با مرحله‌ی دعوت به سفر به اشعار اخوان ثالث همچون «چاووشی» وارد می‌شود و در اشعار دیگرش همانند «برف»، «هنگام» و «جراحت» از آن مراحل عبور می‌کند و در نهایت با شعری همچون «خوان هشتم» به مرحله‌ی پایانی آن یعنی شکست خودخواسته‌ی قهرمان یا امتناع از پیروزی می‌رسد.

پی‌نوشت

[۱] برای مثال اگر در سایت نورمگز با کلیدواژه‌ی «سفر قهرمان» جستجویی انجام شود، ۴۰ مورد مقاله‌ی پژوهشی در این حوزه فهرست می‌شود:
https://www.noormags.ir/view/fa/keyword/%d۸٪b۳٪d۹٪۸۱٪d۸٪b۱_%d۹٪۸۲٪□۹٪۸۷٪□۸٪□۱٪□۹٪۸۵٪□۸٪□۷٪□۹٪۸۶□□□=□□□□-□□□□□□□□=۱

[۲] پایان‌نامه‌های فهرست شده در ایرانداک با کلیدواژه‌ی «سفر قهرمان» به ۳۳ عنوان می‌رسد:
https://ganj.irandoc.ac.ir//#/search?basicscope=۱&keywords=%D۸٪B۳٪D۹٪۸۱٪D۸٪B۱٪۲۰٪D۹٪۸۲٪D۹٪۸۷٪D۸٪B۱٪D۹٪۸۵٪D۸٪A۷٪D۹٪۸۶٪۲۰٪DA%A۹٪D۹٪۸۵٪D۸٪A۸٪D۹٪۸٤

[۳] کریستوفر ووگلر با استفاده از نظریه‌ی کمبل ایده‌ای مشابه را مطرح می‌کند که بیشتر در سینما و فیلم‌نامه‌نویسی یا برای تحلیل فیلم‌نامه کاربرد دارد. او به‌گونه‌ای نظریه‌ی کمبل را کاربردی‌تر کرده و برخی از بخش‌های مبهم مانند شکم نهنگ را حذف نموده است. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: ووگلر: ۱۳۹۴.

[۴] lawrence

[۵] مانند آیین انزوای دختران تازه بالغ شده در بین اقوام مختلف که زنان مسن اجرا می‌کرده‌اند و به دختر یاد می‌دادند که واقعیات زندگی و آداب‌ورسوم زناشویی و مهمان‌نوازی چیست (فریزر، ۱۳۹۵، ۷۰۸) یا مراسم ختنه کردن در بین مردم آرونتا (کمبل، ۱۳۹۵، ۱۴۳).

[۶] در اشعار مورد بحث این مقاله هیچ قهرمانی به این مرحله نمی‌رسد، به همین سبب این بخش از نظریه را بسیار کوتاه آورده‌ایم. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به کمبل، ۱۳۹۵، ۲۰۳-۲۵۷ و کمبل، ۱۳۹۸، ۲۲۵-۲۴۱.

[۷] این نکته را باید اضافه کنیم که این نگرش و تحلیل تنها حالت از معنای شعرها نیست، بلکه ما معتقد هستیم که این شعرها را در کنار هر نگرش دیگری که متن شعر ظرفیتش را داشته باشد این‌گونه نیز می‌توان خواند و معنا کرد.

[۸] شمیسا در مورد شعر چاووشی معتقد است که سرزمینی که راوی می‌خواهد به آن‌جا سفر کند، همان شوروی و بهشت موعود روشنفکران ایرانی در دهه‌های سی و چهل است (شمیسا، ۱۳۸۸، ۴۹۵-۴۹۶).

[۹] در ابتدای شعر چاووشی نیز افرادی در مسیری می‌رفتند و راهنما نیز از قهرمان می‌خواهد که آن‌ها نیز قدم در این راه بگذارند، «**بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند/ گرفته کولبارزاد ره بر دوش/ فشرده چوب‌دست خیزران در مشت/ گهی پرگوی و گه خاموش/ در آن مه‌گون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند**» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴ ب، ۱۵۴).

[۱۰] شاید بتوان در یک لایه‌ی روان‌کاوانه و از منظر یونگ نتیجه گرفت که این سفر فرد به ناخوداگاه خود بوده و سردرگمی در آن‌جا است. در این حالت می‌توانیم لک‌لک را هم بخشی از ضمیر ناخودآگاه قهرمان بدانیم که به‌نوعی وضعیت قهرمان را بازگو می‌کند.

[۱۱] این‌که قهرمان همه‌ی ماجرا را در تصور خود می‌بیند یا فکر می‌کند که همگی خیال بوده است نیز لایه‌ی روان‌کاوانه و سفر به ناخودآگاه قهرمان را تقویت می‌کند.

[۱۲] البته این نکته در تمامی اشعار اخوان دیده می‌شود. گویی او اصلاً به وجود قهرمان اعتقادی ندارد و درنهایت هیچ‌یک از قهرمان‌هایش پیروز نمی‌شوند.

[۱۳] در مورد شعر «نوحه» با توجه به تاریخ سرایش آن (بهمن ۱۳۳۹) می‌توان گفت که مرثیه‌ای برای شکست تمامی مبارزان ایران در آن تاریخ (چه مارکسیست‌ها، چه ملیون و دیگران) است.

[۱۴] «ماث» مخفف مهدی اخوان ثالث است.

[۱۵] شعر «خوان‌هشتم» را می‌توانیم به‌گونه‌ای دیگر نیز تعبیر کنیم؛ رستم را تختی، کشتی‌گیر ایرانی در نظر بگیریم. اخوان خود او را شهید می‌داند و معتقد است که به خوان هشتم یعنی مرگ پای گذاشت (شمیسا، ۱۳۸۸، ۵۹۵).

منابع

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۲). *آخر شاهنامه*، تهران: زمستان.
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۴ الف). *از این اوستا*، تهران: زمستان.
۳. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۴ ب). *زمستان*، تهران: زمستان
٤. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۴ ج). *سه کتاب (در حیاط کوچک پاییز در زندان، زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست*، دوزخ امّا سرد). تهران: زمستان.
٥. امیرشاه‌کرمی، سیدنجم‌الدین و امیرشاه‌کرمی، شهرزاد (۱۳۹۶). «بررسی کهن‌الگوی سفر قهرمان در آثار مجید مجیدی بر اساس آرای جوزف کمبل و عرفان اسلامی با تمرکز بر آثار (بدوک، خدا می‌آید، پدر، بچه‌های آسمان، رنگ خدا، باران، بید مجنون و آواز گنجشک‌ها)»، *مجلهٔ ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی*، ۶، پاییز، ص ۱۷-۳۰.
٦. حبیبی، ترگل (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی داستان بیژن و منیژه و رامایانا بر اساس نظریه جوزف کمبل»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.
۷. خاتمی کاشانی، زهرا؛ قاری، محمدرضا (۱۳۹۵). «معراج عرفانی در هشت کتاب سهراب سپهری بر اساس الگوی کمبل»، *فصلنامه‌ی عرفان اسلامی*، ۱۴(۵۶)، تابستان، ص ۸۹-۱۱۶.
۸. رضوی، مریم‌السادات (۱۳۹۲). «سفر قهرمان در مثنوی معنوی (با رویکرد به تک اسطوره‌ی جوزف کمبل)»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور مرکز تهران جنوب.
۹. سگال، رابرت آلن (۱۳۹۴). *اسطوره*، مترجم: فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
۱۰. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸). *راهنمای ادبیات معاصر*، تهران: میترا.
۱۱. فریزر، جیمز (۱۳۹۵). *شاخه‌ی زرین پژوهشی در جادو و دین*، مترجم: کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
۱۲. فولادی، محمد؛ رحمانی، مریم (۱۳۹۷). «بررسی و نقد داستان بیژن و منیژه بر اساس کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل»، *دو فصلنامه‌ی علوم ادب*، ۸(۱۳)، بهار و تابستان، ۸۷-۱۰۷.
۱۳. کمبل، جوزف (۱۳۹۲). *قدرت اسطوره*، مترجم: عباس مخبر، تهران: مرکز.
۱٤. کمبل، جوزف (۱۳۹۵). *قهرمان هزارچهره*، مترجم: شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.

۱۵. کمبل، جوزف (۱۳۹۸). *سفر قهرمان*، مترجم: عباس مخبر، تهران: مرکز.
۱۶. لویمی، سهیلا (۱۳۹۷). «تحلیل سفر عرفانی شهریار بر اساس نظریه جوزف کمبل»، *مجله عرفان اسلامی*، ۵۶، تابستان، ۱۱۷- ۱۳۸.
۱۷. موسوی، سید کاظم؛ بهزاد نژاد، مریم؛ سارکسیان، آرمنا (۱۳۹۵). «ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت‌پیکر: بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد اول»، *فنون ادبی*، ۸(۴)، (پیاپی ۱۷)، زمستان، ص ۱۱۳-۱۳۰.
۱۸. ورزدار، لیلا (۱۳۹۵). «بررسی نظریه‌ی سفر قهرمان در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه‌ی عطار با رویکرد تک اسطوره‌ای جوزف کمبل»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
۱۹. ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۴). *سفر نویسنده*، مترجم: محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد.
۲۰. هاشمی، سیدابوالحسن؛ علوی مقدم، مهیار و فیروزی مقدم، محمود (۱۴۰۰). «مطالعه تأثیرات خودشناسانه پدیده اجتماعی سفر در منظومه کوش‌نامه بر اساس الگوی جوزف کمبل»، *مجله جامعه‌شناسی سیاسی ایران*، ۱۶، زمستان، ۲۵۳-۲۶۹.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۴۸-۲۷

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بررسی تطبیقی بازتاب آموزه‌های تعلیمی ایران پیش از اسلام در دو کتاب *ادب الصغیر و ادب الکبیر* و *قابوس‌نامه*

وحید گوک[۱]
دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبدکاووس
مراد اسماعیلی[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبدکاووس
زین‌العابدین فرامرزی[۳]
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه گنبدکاووس

چکیده:
آموزه‌های تعلیمی و اندرزهایی اخلاقی از جمله مضامینی هستند که حکیمان و پادشاهان ایران پیش از اسلام به آن‌ها توجهی ویژه داشته‌اند. این مضامین و اندرزها به‌سبب ترجمهٔ متون پهلوی به زبان عربی، ابتدا به ادبیات عرب و در ادامه، با پیدایش زبان فارسی دری و نگارش متون فارسی، به ادبیات فارسی دورهٔ اسلامی راه یافت. از نمونهٔ این آثار، *کتاب ادب الصغیر و ادب الکبیر* از ابن‌مقفع و کتاب *قابوس‌نامه*، اثر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر است. این مقاله در پی آن است تا با واکاوی آموزه‌های تعلیمی ایران باستان و استخراج این آموزه‌ها در دو اثر مذکور، ضمن بیان شباهت‌های آن‌ها، اثبات نماید که ابن‌مقفع و عنصرالمعالی کیکاووس در تألیف آثارشان از منبعی واحد بهره جسته‌اند. براساس یافته‌های این پژوهش، مفاهیم تعلیمی همانند خردورزی، راست‌گویی و دوری از دروغ، اعتدال، رعایت پیمان، و نظایر آن که از مفاهیم بسیار مهم در تعالیم ایران باستان هستند، به روشن‌ترین شکل در ادب الصغیر و ادب الکبیر و قابوس‌نامه جلوه‌گر شده‌اند و این امر بیانگر این مطلب است که هر دو نویسنده تحت تأثیر تعالیم ایران باستان بوده و بر اساس آن به خلق آثار خود دست یازیده‌اند.

کلیدواژه‌ها: آموزه‌های تعلیمی، ادب الصغیر و ادب الکبیر ، قابوس‌نامه، ایران پیش از اسلام.

---

[۱] vahidgook@gmail.com
[۲] m.esmaeeli۲۱@gmail.com
[۳] zfaramarzi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

۱. مقدمه

با نگاهی به تعریفی از ادبیات تعلیمی که بر این باور است که «ادبیات تعلیمی و ارشادی به تمامی نوشته‌های دینی، اخلاقی، انتقادی، اجتماعی، سیاسی، علمی، نامه‌ها و حتی متونی که به آموزش شاخه‌ای از علوم و فنون و مهارت‌ها می‌پردازد، گفته می‌شود» (انوشه، ۱۳۷۶: ۴۴)، می‌توان وسعت و گستردگی این نوع ادبی را بهتر درک کرد. در حقیقت، ذات این گونهٔ ادبی، بر مبنای پیوند حوزه‌های مختلف ذهنی انسان و حاصل و ارتباط چندین شاخه از علوم و رشته‌هاست. البته در این میان، بیشتر ارتباط ادبیات تعلیمی با اخلاق و فلسفه است و ماهیت اصلی آن را نیز می‌توان نیکی، حقیقت و زیبایی دانست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۱). در بیان هدف و اهمیت ادبیات تعلیمی نیز باید گفت هدف این نوع ادبی، نمایاندن راه درست و تحذیر از راه خطاست و با بیان تأثیرگذار سعی در حرکت‌دادن ذهن آدمی به سوی رشد و تعالی دارد و «نیکبختی انسان را در بهبود منش اخلاقی او می‌داند و همّ خود را متوجه پرورش قوای روحی و تعلیم اخلاق انسانی می‌داند» (مشرّف، ۱۳۸۹: ۹).

ایرانیان یکی از اقوامی هستند که همواره به تعلیم و تربیت، خصوصاً بعد اخلاقی و پند و اندرزی آن توجه داشته‌اند؛ براساس آثار و اندرزنامه‌هایی که از دورهٔ باستان بر جای مانده است، می‌توان صحت این ادعا را به‌وضوح مشاهده کرد؛ عشق ایرانیان به حکمت و اندرز آن‌قدر مشهود است که کریستین سن آن را از ویژگی‌های بارز این قوم می‌داند و علت زحمات و رنج‌های برزویه طبیب را که به دستور انوشیروان برای به‌دست‌آوردن کلیله و دمنه با خطر و هزینهٔ بسیار به هند سفر کرد، علاقهٔ آنان به اندرزها و پندهای موجود در آن کتاب می‌داند (کریستین سن، ۱۳۳۲: ۴۲۶).

پس از ورود اسلام به ایران و آشنایی اعراب با متون تعلیمی و اندرزی ایرانیان، این آثار ابتدا در میان اعراب و پس از آن در میان ایرانیان نیز رواج یافت؛ در توضیح این امر باید گفت، یکی از مهم‌ترین شکل‌های ورود فرهنگ ایران باستان، به سرزمین‌های اسلامی، ترجمهٔ کتاب‌های در بر دارندهٔ حکمت‌های علمی و اخلاقی ایران باستان بود که از زبان پهلوی به زبان عربی ترجمه شد. نوشته‌هایی که به زبان پهلوی از روزگاران پیشین بر جای مانده بود، از نوع سخنان حکمت‌آمیز و مواعظ اخلاقی‌ای بود که معمولاً «اندرزنامه» یا «پندنامه» خوانده می‌شد. از این نوشته‌ها آنچه ضمن متن‌های پهلوی به چاپ رسیده یا در مآخذ زرتشتی نامی از آن‌ها برجای مانده است، می‌توان از این موارد نام برد: «اندرز آذرپاد مهراسپندان»، «اندرز زرتشت، پسر آذرپاد مهراسپندان»، «اندرز آذرپاد زرتشتان»، «اندرز اوشنر داناک»، «اندرز بخت آفرید»، «اندرز بزرگمهر»، «اندرز آذرفرنبغ»، «اندرز داناکان به مزدیسنان»، «اندرزپیشینیکان»، «اندرز وهزاد

فرخو پیروز»، «اندرز دستور بران به وهدینان» و چند متن کوچک دیگر (محمدی، ۱۳۵۲: ۱۹- ۲۰).

یک دسته دیگر از این کتاب‌ها به شکل اندرزنامه‌هایی بودند که از قول یکی از شاهان ساسانی خطاب به جانشینش، در موضوعات مختلف، از آیین جهان‌داری و راه و رسم پادشاهی و مضامین اخلاقی و غیره نوشته می‌شد که ترجمهٔ این آثار، در عربی با عنوان «عهود و وصایا» معروف گردید. در کتاب‌های عربی از رساله‌هایی مانند *عهد اردشیر*، *عهد انوشیروان*، *عهد قباد* و *عهد شاپور* نام برده شده و اثراتی باقی مانده است. تألیف این‌گونه رساله‌ها در جوامع اسلامی نیز رواج کامل یافت و این طریقه تا قرن‌ها بعد در بین نویسندگان اسلامی و ایرانی معمول بود (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۹- ۲۳۸). یکی از دلایل اصلی استقبال جوامع اسلامی و عرب از کتب اخلاقی و تربیتی ایرانیان این بود که با تحول خلافت اسلامی و شکل گرفتن دولت و به‌وجودآمدن طبقه‌ای از فرمانروایان و دیوانیان، هم آگاهی بر راه و رسم کشورداری برای آن‌ها ضروری می‌نمود و هم اطلاع و برخورداری از نوعی ادب و تربیت که شایستهٔ این طبقه و وجه امتیاز آن‌ها از عامهٔ مردم باشد؛ و این اصول، همان چیزهایی بودند که کتب و نوشته‌های ایرانیان، آن‌ها را در دسترس ایشان می‌گذاشتند (محمدی، ۱۳۵۲: ۲۲).

همان‌گونه که گفته شد، اندرزنامه‌نویسی در ایران نیز، چند قرن پس از ورود اسلام به ایران و بعد از ورود این اندیشه‌ها و اندرزها در ادبیات عرب، ادامه یافت و کتاب‌هایی به رشتهٔ تحریر در آمدند که به تقلید از اندرزنامه‌های پهلوی بودند یا به تعبیری، ادامه‌دهندهٔ اندرزنامه‌هایی بودند که پادشاهان ساسانی برای تربیت جانشینان خود می‌نوشتند.

این پژوهش با مفروض انگاشتن ورود مؤلفه‌های فرهنگی و اخلاقی ایران قبل از اسلام در آثار عربی و فارسی دورهٔ اسلامی، در پی پاسخی برای این سؤال است که آموزه‌های تعلیمی و اندرزی ایران قبل از اسلام و اندیشه‌های ایرانشهری، چگونه در متون عربی و فارسی دوران اسلامی بازتاب یافته است. برای رسیدن به این هدف به بررسی برخی از مؤلفه‌های تعلیمی و فرهنگی ایران باستان و بازتاب آن‌ها در دو کتاب *ادب الصغیر و ادب الکبیر* و *قابوس‌نامه* پرداخته می‌شود.

۲-۱. روش پژوهش

این پژوهش با رهیافتی توصیفی – تحلیلی، از روش کتابخانه‌ای و اسنادی بهره می‌برد. اطلاعات ارائه‌شده در این پژوهش، براساس مطالعهٔ دو کتاب *ادب الصغیر و ادب الکبیر* و *قابوس‌نامه* و بررسی مؤلفه‌های فرهنگی ایران پیش از اسلام، در آن‌هاست. نگارندگان

پس از استخراج مؤلفه‌های متعدد تعلیمی و فرهنگی، به‌سبب محدودیت مقاله، پنج مؤلفه را به‌دلیل بسامد بالا و کارکرد کلیدی، اساس توصیف و تحلیل قرار داده و برای تبیین و تأیید آن‌ها به منابع معتبر، به‌خصوص ترجمهٔ منابع پهلوی و ایران باستان، استناد جسته‌اند.

۳-۱. پشینهٔ پژوهش:

در زمینهٔ بررسی مؤلفه‌های ادب تعلیمی در *قابوس‌نامه* و *ادب الصغیر و ادب الکبیر* تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته اما تحقیقاتی با مضمون‌های زیر نگارش یافته است:

اسماعیلی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «وجوه تشابه برخی مؤلفه‌های فرهنگی قابوس‌نامه با متون اوستایی و پهلوی» به این نتیجه می‌رسد که این کتاب تأثیرات فراوانی از فرهنگ ایران پیش از اسلام گرفته و بسیاری از مؤلفه‌های فرهنگی آن را حفظ و ضبط کرده‌است.

سبزیان‌پور (۱۳۹۰) در مقالهٔ «خوشه‌ای از خرمن اندیشه‌های ایرانی در کتاب ادب‌الصغیر، مطالعهٔ موردپژوهانهٔ حکمت‌های بزرگمهر در ادب‌الصغیر» با نشان‌دادن سرچشمه‌های ایرانی‌بودن چند محور فکری اساسی در ادب‌الصغیر چون خردورزی، آیین‌دوستی، زهد و پارسایی، زشتیِ فقر، امور اخلاقی و سیاسی و... ثابت می‌کند که این اثر، سخت متأثّر از سخنانِ حکیمانهٔ بزرگمهر است و به این نتیجه می‌رسد که تقدم زمانیِ فرهنگ و ادب ایرانی و تأثیر شگفت آثار ابن‌مقفع در ادب عربی، نشان از عمق و گستردگی تأثیر اندیشه‌های ایرانی در ادب عربی دارد.

۲. معرفی مختصر دو اثر

۲-۱. ادب الصغیر و الادب الکبیر

ابن‌مقفّع، نویسنده و مترجم آثار پهلوی به عربی و از جمله دانشمندانی است که در انتقال سرچشمه‌های معرفتی و فکری ایرانیان باستان و اندرزهای اخلاقی و مضامینی چون خرد به مردمان عرب، سهمی بسزا داشته است. وی از کاتبان و منشیان دیوانی توانمند عصر اموی و عباسی بود. کتاب ادب‌الصغیر و ادب‌الکبیر ابن‌مقفع که در مجموع به نام آداب خوانده می‌شود، به منزلهٔ الگویی عالی و فنی در نثر عربی با موضوع پند و اندرزهای تعلیمی و اخلاقی است. این کتاب مجموعه‌ای است از قطعات کوچک و بزرگ در موضوع ادب و اخلاق و تربیت. در حقیقت، «الادب الصغیر بیشتر سخنانی در باب اخلاق است که به‌طور مبسوط در مورد اخلاق سخن نمی‌گوید، بلکه تنها وصفی از آن را آورده و راه اکتساب آن را بیان می‌کند» (مقدسی، ۱۹۶۴: ۲۰۱). اما کتاب الادب

الکبیر دو موضوع اصلی را در بر می‌گیرد: ۱- پادشاه و وسایل مرتبط با وی در سیاست و حکمرانی ۲- دوستی و صفات دوست نیکو (ضیف، ۱۴۲۶: ۵۱۱-۵۱۲).

ابن‌مقفّع در *ادب الصغیر و ادب الکبیر* بخشی از سخنان حُکمای ایرانی و قسمتی برگزیده از سخنان حکیمانهٔ دیگر ملل را موضوع کار خویش قرار داده است و خواسته تا با این کار اخلاق مردم و صاحبان قدرت را اصلاح کند؛ از همین روی، پیرامون منابع و آبشخورهای ابن‌مقفع سخنان مختلفی گفته شده است که نقطهٔ اشتراک آن‌ها این است که کتاب الادب الصغیر و الادب الکبیر را ترکیبی از فرهنگ‌های عربی، فارسی، هندی، یونانی و اسلامی دانسته‌اند. در این ترکیب، بی‌شک فرهنگ ایران پیش از اسلام تأثیری برجسته‌تر دارد؛ چنان‌که غفرانی دراین‌باره می‌نویسد: «ابن‌مقفع یک جریان ادبی در ادب عربی فارسی محسوب می‌شود که فرهنگش آمیخته‌ای از فرهنگ پهلوی و عربی است و ادبیات منحصربه‌فردی را تولید کرده است. اهمیت نقشی که در انتقال فرهنگ پهلوی به عربی بازی کرده است، از همین‌جا آشکار می‌شود» (غفرانی، ۱۹۶۵: ۱۴۰). حنا الفاخوری نیز می‌نویسد: «عموم صاحب‌نظران، ایرانی بودن او را به حدی دانسته‌اند که می‌تواند منبع مهم و قابل‌اعتمادی برای فهم سیاست داخلی دولت ساسانی باشد» (الفاخوری، ۱۳۸۶: ۳۳۵). در حقیقت، ابن‌مقفّع طنین حکمت و اندیشهٔ ایرانیان است که در زبان عربی دمیده شده و توانسته با گذر از فرازونشیب‌هایِ سهمناک تاریخی به دست ما برسد. خردمندی، هوش بسیار، روح شفاف و آینه‌گون، انسان‌دوستی، اخلاق، آداب‌دانی، خوش‌زبانی و زیبارویی همه در زندگی کاملاً مرفّه او جمع آمده بود. سپس این ویژگی‌ها، در داستان‌هایی دل‌انگیز، در مفاهیمی حکیمانه و در اندرزهایی عینی و ملموس به زبانی پاک، بی‌گره و به هم پیوسته متجلّی گردیده است.

۲-۲. قابوس‌نامه

کتاب *قابوس‌نامه* یکی از منابع مهمی است که عناصر فرهنگ ایرانی در آن وارد شده است و به عقیدهٔ برخی «حاوی اطلاعات بسیار سودمندی دربارهٔ فرهنگ ایران پیش از مغول است» (صفا، ۱۳۵۲: ۱۱). عنصرالمعالی کیکاووس این کتاب را برای تعلیم و تربیت فرزند خود، گیلانشاه، نوشته است. این کتاب شامل ۴۴ باب است و نویسنده در هر باب به موضوعی خاص پرداخته و با آوردن حکایاتی دلپذیر و زیبا، در آداب آن موضوع، نکاتی را به فرزندش گوشزد کرده و نصایحی را ارائه داده است؛ به همین دلیل برخی نام اصلی این کتاب را *نصیحت‌نامه* دانسته‌اند که بعدها به *قابوس‌نامه* مشهور شده است (نفیسی، ۱۳۵۴: ۳۰ – ۳۱).

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر، از شاهزادگان و اُمرای زیاری است. او به این افتخار دارد که جدِّ سیزدهم فرزندش گیلانشاه، کابوس بن قباد، برادر انوشیروان عادل بوده است. او زبان پهلوی می‌دانسته و پاره‌ای از متون پهلوی را در اختیار داشته است (خانلری، ۱۳۳۵: ۲۷۶). از محتوای کتاب قابوس‌نامه چنین برمی‌آید که عنصرالمعالی از تاریخ گذشتۀ ایران و اسلام آگاه بوده و در انشا، عروض، پزشکی، اخترشناسی، موسیقی، فنون سپاهی و کشورداری توانایی داشته است. وی در جوانی، گذشته از پرورش خاصی که امیرزادگان را بوده، مانند سواری، تیراندازی، شنا، آیین سپاه و جز آن، سال‌ها نزد آموزگاران دانش آموخته است. هر یک از ابواب چهل‌وچهارگانۀ قابوس‌نامه به طرح یکی از مباحث تربیتی می‌پردازند. همچنین در خلال بیان شیوه‌های عملی آن، که مزّین به حکمت‌ها، آیات، امثال و اشعار است، حکایت‌های خواندنی متناسب با موضوع بیان می‌کند: «هر بابی چنان است که گویی خداوندش سالیان دراز در آن پیشه خوض کرده و در آن لجّه غوص نموده است» (بهار، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

پیرامون توجه و علاقۀ عنصرالمعالی به آموزه‌های ایران باستان باید گفت یکی از دلایل اصلی توجه این امیر زیاری به فرهنگ ایران باستان، دیرتر مسلمان شدن این خاندان و در مجموع طبرستان و شمال کشور بود و اسلامی که آن زمان به این سرزمین وارد شد و انگیزه‌های آن، با اسلامی که در صدر اسلام به ایران وارد شد و ایرانیان آن را پذیرفتند، تفاوت‌های زیادی داشت و بدین سبب خاندان زیاری با خلفای عرب سر سازگاری نداشتند؛ در واقع، «خاندان عنصرالمعالی در آن زمان از زیر چتر ولایات عرب خارج شده بودند و از همین رو بر آداب و سنن ایرانی تأکید زیادی داشتند. دعوی این خاندان، انحراف خلفای عرب از اسلام ناب و ارائۀ چهره‌ای مشوه از اسلام بود. لذا گمان آنان بر این بود که با رجوع به فرهنگ و سنن ایرانی، در حقیقت خود را از زیر بار رسم‌های اعراب خارج می‌نمایند» (افتخاری، ۱۳۷۸: ۷۵).

دلیل دیگری که می‌توان سبب علاقه و توجه عنصرالمعالی کیکاووس به ایران قبل از اسلام و فرهنگ ایران دورۀ ساسانی دانست، منسوب‌بودن خاندان او به قباد، پدر انوشیروان ساسانی، است. ابوریحان بیرونی نسبت امیر قابوس، جد عنصرالمعالی، را به قباد ساسانی، پدر انوشیروان می‌رساند (بیرونی، ۱۳۶۳: ۶۳) و ادوارد براون با پذیرش این مطلب می‌نویسد: «شمس‌المعالی قابوس بن وشمگیر زیاری، از فرمانروایان طبرستان، از خاندان شریف و قدیمی قارن (قارنوند) بود که یکی از هفت خاندان بزرگ عصر ساسانی به شمار می‌رفت» (براون، ۱۳۸۱: ۱۴۸).

۳. بحث و بررسی

از میان مولفه‌های پر بسامدِ فرهنگی و تعلمی در این دو اثر پنج مؤلفه بررسی می‌شود: ۱- خردورزی ۲- راستی و دروغ ۳- رعایت پیمان ۴- قناعت و دوری از آز ۵- اعتدال.

۱.۳- خردورزی

خرد و خردورزی یکی از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی است، به‌گونه‌ای که از آن به‌عنوان برترین آفریده و ثروت بشر یاد شده است که ادارهٔ گیتی و مینو با آن انجام می‌گیرد. در کتاب مینوی خرد آمده: «پرسید دانا از مینوی خرد که چیست که از هر خواسته برتر است... مینوی خرد پاسخ داد که خرد است که برتر از همهٔ خواسته‌هایی است که در جهان است» (مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۴). بنا بر باور ایرانیان خرد در عالم بشری بر دو گونه است: ۱- خرد ذاتی و فطری (آسن خرد) ۲- خرد اکتسابی (گوش سرود خرد). لازمهٔ رسیدن انسان به کامیابی و برترین زندگی داشتن این دو نوع خرد است چنان که در بندهش آمده است: «او را که این هر دو است، بدان برترین زندگی رسد. او را که این هر دو نیست، بدان بدترین زندگی رسد. چون آسن خرد نیست، گوش سرود خرد، آموخته نشود، اورا که آسن خرد هست و و گوش سرود خرد نیست، آسن خرد به کار نداند بردن» (دادگی، ۱۳۷۸: ۱۱۱). خردورزی در ایران باستان تا آن حد اهمیت دارد که زرتشت از اهورامزدا می‌خواهد که او را چنان بیاگاهاند تا همیشه زبانش به راه خرد راهنما باشد (گاهان، بی‌تا، ج۲: ۴۱۲). متن «اندرز اوشنز دانا» نیز به این موضوع اشاره کرده است: «از دستوران دانا سخن ایدون اشنوده است به آسن خرد (خرد فطری)، گوشن سرود خرد (خرد اکتسابی) سزد دانستن» (اندرز اوشنر دانا، ۱۳۷۳: ۴۹). خرد در مینوی خرد سامان‌بخشِ زندگی خوب، شادی‌بخش گیتی و پایه‌گذار نیکی‌ها معرفی شده است؛ «و مردمان در گیتی زندگی خوب و شادی و نیکنامی و همهٔ نیکی‌ها را به نیروی خرد می‌توانند خواست» (مینوی خرد، ۱۳۶۴: ۶۵). در اوستا بند ۲۶ از «هرمزد یشت» آمده است: «ای زررتشت اشون! به میانجی خرد و دانش من، (دریاب که) سرانجام زندگی و زندگانی آینده چگونه است» (اوستا، ۱۳۸۸: ۲۷۸). همچنین در ایران باستان، یکی از شیوه‌های مجازات افراد خردمند، زندانی کردن آن‌ها با افراد جاهل بوده است: «وَ کانَت مُلوک الفَرس إذا غَضَبَ عَلی عَاقل حَسبته مَعَ جَاهل» (الماوردی، ۱۴۰۷: ۱۵). در سخنان بزرگمهر ادب به‌عنوان نماد و صورت عقل است: «الأدبُ صوره العقل» (سبزیان‌پور، ۱۳۹۲). به‌سبب همین اهمیت است که در اندیشه‌های ایرانشهری، خرد به‌عنوان اصل و تخمِ تمام فضائل است، در پندنامهٔ

انوشیروان آمده است: «به اوگفتند: تخمهٔ همهٔ فضائل چیست؟ گفت خرد و دانش» (محمدی، ۱۳۵۲: ۸۸).

۱-۱-۳. خرد در ادب الصغیر و ادب الکبیر

پیرامون اهمیت خرد و خردورزی از منظر ابن‌مقفع باید گفت، یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد کتاب ادب الصغیر و ادب الکبیر این است که «مؤلف، خرد و خردورزی را شالوده و محور اصلی کتاب قرار داده است. از این رو واژهٔ خرد و اشتقاق‌های آن با بسامد بسیار بالایی در کتاب آمده و قابل‌قیاس با هیچ واژهٔ دیگری نمی‌باشد» (مقدمه: فرامرزی، ۱۳۹۱: ۲۶). از منظر ابن‌مقفع، خرد برترین چیزی است که انسان در اختیار دارد و به همین سبب است که اخلاق را نیز امری مرتبط و در اختیار عقل می‌داند. فاخوری در این باره می‌نویسد: «آنچه در دو کتاب ادب‌الصغیر و ادب‌اکبیر قابل‌ملاحظه است تکیه‌گاه نویسنده در همهٔ امور به عقل است؛ اخلاق از نظر او امری مرتبط با عقل است و این عقل است که خوب و بد را از هم جدا می‌کند» (الفاخوری، ۱۹۸۷: ۴۴۵).

ابن‌مقفع در این کتاب به خرد ذاتی اشاره می‌کند و آن را غیر اکتسابی می‌داند؛ «العَقلُ الذاتی غیرُالصّنیعِ، کالأرضِ الطّیّبه غیرِ الخَراب» (ابن‌مقفع، ۱۳۹۱: ۱۷۶)؛ خرد ذاتی با تلاش آدمی به دست نمی‌آید، همچون زمین آباد است که خرابی در آن نیست. ابن‌مقفّع در کلام دیگری خرد غریزی را بزرگ‌ترین ثروت انسان می‌داند: «قالَ رَجُلٌ لِلحَکیم: ما خیرُ ما یُؤتَی المرءُ قال: غَریزهُ عقلٍ» (همان: ۱۸۶-۱۸۷)؛ حکیمی را گفتند: بهتر چیزی که مردم را رسد چیست؟ پاسخ داد: خرد غریزی. وی به تأثی از اندیشه‌های کهن ایرانی، خرد را برترینِ مال‌ها و بی‌خردی را بدترینِ فقرها می‌داند: «أشَدُّ الفَاقه عدمُ العَقلِ... و لا مالَ أفضلُ من العَقلِ» (همان: ۱۷۱). او خردی را که انسان را از گناهان باز ندارد خزانه‌داری شیطان می‌داند: «و العَقلُ غیرُ الوزاعِ عَنِ الذّنوبِ خَازنُ الشّیطان» (همان: ۱۸۸). ابن‌مقفع پرهیزگاری بدون خردمندی را سودمند نمی‌داند: «لا یَنفَعُ العَقلُ بِغیرِ وَرَعٍ، و لا الحفظُ بغیرِ عقلٍ» (همان: ۱۸۳)؛ خرد بدون پرهیزگاری و پرهیزگاری بدون خرد سودمند نیست. او همچنین، راه رسیدن مردم به حاجتشان و سامان بخشیدن دنیا و آخرتشان را خردِ درست می‌داند: «فَغَایهُ النَّاسِ و حاجَاتُهُم صلاحُ المَعاشِ و المَعادِ، و السَّبیلُ إلی دَرکِها العَقلُ الصّحیحُ» (همان: ۱۵۷)؛ غایت و حاجت مردم، سامان بخشیدن به دنیا و آخرت آنان است و راه رسیدن به آن خردی درست است. ابن‌مقفع ادب را سبب آبادی قلوب و علم را علت استواری خرد می‌داند: «بالأدبِ تَعمُرُ القلوبُ و بالعلمِ تُستَحکَمُ الاحلامُ» (همان: ۱۷۶)؛ به‌وسیلهٔ ادب، قلب‌ها آباد و با دانش، خردها استوار می‌شود. او آفت خرد را در خودپسندی می‌داند: «العجَبُ آفهُ العَقل» (همان: ۱۷۵)؛ آفت خرد خودپسندی است. و بیان می‌کند که برای شخصی که

خرد ندارد نه دنیا باشد و نه عُقبی: «و من لا عقلَ لهُ فلا دنیا لهُ و لا آخرهَ» (همان: ۱۹۱). او با برتری دادن خرد بر مال و ثروت بر این باور است که: «آنچه تو را پاسداری می‌کند خرد است و آنچه تو از آن پاسداری می‌کنی مال است» (همان: ۵۷).

۲-۱-۳. خرد در قابوس‌نامه

در قابوس‌نامه همانند آموزه‌های ایران پیش از اسلام بیشترین تأکید بر به‌کارگیری خرد و فرمانبرداری از آن است؛ چنان که در این کتاب آمده: «اندر هر کاری رای را فرمانبردار خرد کن و اندر هر کاری که بخواهی کردن، نخست با خرد مشورت کن که وزیرالوزرای پادشاه، خرد است و تا از وی درنگ بینی، شتاب مکن» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۲۲۷) عنصرالمعالی همچنین، با الهام از آیین کهن ایرانی در *قابوس‌نامه* به دو نوع خرد غریزی و خرد اکتسابی اشاره می‌کند؛ «و بدان که عقل از دو گونه است: یکی عقلِ غریزیست و عقل مکتسب است، آن را که عقل غریزی بود خرد خوانند و آن را که عقل مکتسب است، دانش خوانند اما هر چه مکتسب است بتوان آموختن ولکن عقل غریزی هدیهٔ خدایست آن به تعلیم از معلم بتوان آموخت اگر چنانکه عقل غریزی ترا خدای تعالی داده بود، تو در عقل مکتسبی رنج بر و بیاموز مکتسبی را با غریزی تا بدیع‌الزمان باشی» (همان: ۲۶۳-۲۶۲). در جایی دیگر، با برتر شمردن خرد از مال و ثروت، خرد را مالی می‌داند که هیچ دزدی نمی‌تواند آن را بدزد و هیچ یک از عناصر اربعه نمی‌توانند آن را هلاک کنند: «و اگر بمال درویش گردی جهد کن که تا بخرد توانگر باشی که توانگریِ خرد از توانگریِ مال بهتر باشد و جاهل از مال زود مُفلس شود و مال خرد را دزد نتواند بردن و آب و آتش هلاک نتواند کردن» (همان: ۲۶). در اندیشهٔ او بزرگ‌ترین عزّت، داشتن دانش و خرد است: «هیچ گنجی بهتر از هنر نیست، هیچ دشمن بتر از خویِ زشت نیست و هیچ عزّتی بزرگوارتر از دانش نیست» (همان: ۳۴) و دانش را عنصرِ جدایی‌ناپذیر شخص دانا و متقّی می‌داند: «دانای بی‌هنر را دانا مَشمُر و پرهیزگار بی‌دانش را زاهد مدان» (همان: ۳۶). او نیز همانند تعالیم ایران پیش از اسلام توصیه می‌کند: «با نادان مناظره مکن» (همان: ۱۵۰). عنصرالمعالی سه خصلت را از خاصگان خدای تعالی می‌داند که یکی از آن‌ها خرد است؛ «هر کرا این سه چیز بود از خاصگان خدای تعالی بود، از این سه‌گانه: یکی خردست و دوم راستی و سوم مردمی» (همان: ۲۴۳). علاوه بر این، توصیه می‌کند که در همهٔ امور، خرد بنیاد و اساس کار قرار داده شود: «و اندر هر کاری رای را فرمان‌بردار خرد کن و اندر هر کاری که بخواهی کردن نخست با خرد مشورت کن» (همان: ۲۲۷). او خرد و دانش را حتی از اصل و گوهر برتر دانسته است: «اما جهد باید کرد اگر چه اصلی وگهری باشی، تن گهر باشی که گوهر

تن از گوهر اصل بهتر است؛ چنانکه گفته‌اند: [الشرف بالعقل و الأدب لا بالأصل و النّسب]، یعنی بزرگی خرد و دانش راست نه گهر و تخمه را» (همان: ۲۷).

۲-۳. راستی و پرهیز از دروغ

اگرچه راستی و دروغ در ایران باستان، مفهومی بسیار گسترده‌تر از سخن راست و ناراست را در بر می‌گرفته، اما متوجه این وجه نیز بوده است. در واقع، سخن راست گفتن و پرهیز از دروغ‌گویی، همواره نزد ایرانیان محترم شمرده می‌شده است. هرودوت می‌نویسد: «ایرانیان به فرزندان خود از سن پنج سالگی تا بیست و پنج سالگی سه چیز یاد می‌دهند: سواری، تیراندازی و راست‌گویی» (هردوت،۱۳۳۶، ج۱: ۲۱۹) او همچنین تأکید کرده که ناشایست‌ترین کار در چشم پارسیان ابتدا دروغ است و پس از آن وام‌دار بودن و این دومی را از آن رو بد می‌دانند که فرد مقروض ممکن است ناگزیر شود که دروغ بگوید (همان). در کتیبه‌های هخامنشی نیز دروغ مورد نکوهش قرار گرفته است؛ تا آن حد که نشانی از وجود اهریمن نیز در کتیبه‌های هخامنشی نیست و تنها از دروغ به عنوان مصدر شر یاد شده است (رضایی راد، ۱۳۷۹: ۴۶).

در کتاب ارداویراف نامه، در فصل ۹۵، پادافره داور ناراست این‌گونه بیان شده است: «پس دیدم روان مردی که فرزند خود را می‌کشت و مغز اورا می‌خورد و پرسیدم: «این تن چه گناه کرد که روان او چنین پادافره گرانی را تحمل می‌کند؟» سروش اهلو و آذر ایزد گفتند که «این روان آن داور و قاضی است که در میان کسانی که داوری می‌خواستند، داوری دروغ کرد. او به دادخواهان و متهمان خویش با خوش‌چشمی و راستی ننگریست، بلکه به خواسته و آرزوی [نگریست]» (ارداویراف نامه، ۱۳۸۲: ۹۲-۹۳) در حقیقت، اساس دین زرتشتی بر راستی است و نعمات پاک الهی به دروغ‌گویان نمی‌رسد. داریوش در کتیبهٔ تخت جمشید برای کشورش از اهورامزدا سه چیز می‌طلبد که اهورامزدا سرزمینش را از قحطی، دروغ و جنگ در امان نگه دارد. او همچنین در کتیبهٔ بیستون به تأثی از اوستا به دوستی با راستی و دشمنی با دروغ‌زن (پیروان دروج) سفارش می‌کند. زرتشت نیز در اهمیت راستی و مذمت دروغ می‌گوید: «منم زرتشت و تا به اندازه‌ای که در قوه دارم دشمن حقیقی دروغ‌پرست و یک حامی قوی از برای دوستاران راستی خواهم بود تا که ازین سبب به کشور جاودانی بیکران توانم رسید» (پورداد، ۱۳۸۴: ۱۹۱). در پندنامهٔ آذرباد مارسپندان آمده: «چون سخنی راست بر زبان آری از سوگند بپرهیز اما دروغ را اصلاً بگِردش مگرد» (محمدی، ۱۳۵۲: ۶۰). اندیشه‌های ایرانی دین خدا را در گفتار، پندار و کردار نیک می‌بینند، چنانچه در پندهای بزرجمهر آمده: «اگر گویند دین خدا چیست؟ گویم: دین خدا نیکی‌هاست، نیکی اندیشه، نیکی گفتار و نیکی کردار؛ اگر گویند اندیشهٔ نیک کدام است؟ گویم:

اندیشهٔ نیک اندیشهٔ معتدل است و گفتار نیک راستی است و کردار نیک رادی و بخشندگی است. اگر گویند اندیشهٔ بد کدام است؟ گویم: [اندیشهٔ بد] اندیشهٔ نامعتدل است و گفتار بد دروغ است و کردار بد زفتی است» (همان: ۶۹-۷۰).

۱-۲-۳. راستی و پرهیز از دروغ در ادب ادب الصغیر و ادب الکبیر

ابن‌مقفع انسان را به راست‌گویی توصیه می‌کند تا موجب اطمینان به سخنش باشد؛ «لِیَکُن المرءُ سؤُولاً و لیَکُن فَصولاً بین الحقِّ و الباطِلِ و لیکُن صدوقاً لیؤَمَّنَ علی ما قال» (ابن‌مقفع، ۱۳۹۲: ۱۷۹): آدمی باید از آنچه نمی‌داند بپرسد و میان حق و باطل تمییز دهد و سخن راست بگوید تا به گفته‌اش اطمینان باشد. ابن‌مقفع نیز همانند حکمای ایران باستان، سرآغاز همهٔ گناهان را دروغ می‌داند که به سه هیئت ظاهر می‌گردد: «سرآغازِ همهٔ گناهان دروغ است، دروغ است که دیگر گناهان را پدید می‌آورد و آن‌ها را بپیراید و بخشد. دروغ به سه هیئت ظاهر گردد و شهوت‌ها را در نظر او بیاراید و او را بدین امید که [خطایش] بر همگان پنهان می‌ماند بر شهوت‌رانی دلیر می‌کند و چون [زشتی آن] آشکار شد، آن را انکار می‌نماید و اگر نتوانست آن را انکار کند، کار خویش را به مجادله می‌کشاند و از باطل دفاع می‌کند و برای آن حجت و دلیل می‌آورد و با حقیقت به نزاع برمی‌خیزد چندان‌که [دروغگو] به سوی گمراهی می‌شتابد و به کار زشت خویش بر دیگران مباهات می‌کند» (همان: ۶۹). او شخص دروغگو را در زمرهٔ ناپاکان می‌داند؛ «لا الکُذوبُ فی الأعقّاءِ» (همان: ۱۸۳). او همچنین انسان را از دوستی با دروغگو بر حذر می‌دارد؛ «لا تُؤاخینَّ خَبّاً» (همان: ۱۸۴): ابن‌مقفع راستی به هنگام خشم را از خصایص نیک می‌داند: «من أفضلِ البرِّ الصّدقُ فی الغضبِ» (همان: ۱۸۰). او تأکید می‌کند که شخص متقی کسی را نمی‌فریبد: «الوَرِعُ لا یَخدَعُ» (همان: ۱۸۲). و بر این باور است که: «دروغگو برادری راستگو نمی‌شود؛ زیرا دروغی که بر زبان می‌راند از فزونی دروغی است که در قلب وی است» (همان: ۱۲۸). او حتی به کارگزاران سلطان اندرز می‌دهد که از دروغ پرهیز کند: «زنهار تا گفتن دروغ و یا سخن گفتن هَزَل به نزد پادشاه را ناچیز مشمری! زیرا که از آن پس هر چند سخنِ حق گویی و صدق آوری سخنت را دروغ می‌پندارند (همان: ۱۱۳).

۲-۲-۳. راستی و پرهیز از دروغ در قابوس‌نامه

عنصرالمعالی به فرزند خود توصیه می‌کند که به راست‌گویی معروف باشد و از دروغ حذر کند: «اما هر چه گویی راست گوی و دعوی‌کنندهٔ بی‌معنی مباش» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۴۶). در جایی دیگر می‌گوید: «ای پسر، سخن‌گوی باش و دروغ‌گوی مباش و خویشتن را به راست‌گویی معروف کن و... هر چه گویی راست گوی» (همان: ۴۱).

عنصرالمعالی دروغ‌گفتن را از خصلت‌های ناجوانمردانه می‌داند: «و دروغ مگوی که همه ناجوانمردی اندر دروغ گفتن است» (همان: ۲۶۰). همچنین عنصرالمعالی در باب هشتم از قول انوشیروان، سخن و ادعای دروغ را بزرگ‌ترین شرم می‌داند: «شرمی نبود بزرگ‌تر از آن که بچیزی دعوی کند که نداند و آنگه دروغزن باشد» (همان: ۵۲)، وی به فرزند خود پند می‌دهد؛ «سخن ناپرسیده مگوی و از گفتار خیره، پرهیز کن و چون باز پرسند، جز راست مگوی» (همان: ۲۸)، «هر چه گویی [آن گوی] که براستیِ سخن تو گواهی دهد و اگر چه بنزدیکِ مردمان سخن‌گویِ [صادق] باش» (همان: ۴۷). در جای دیگر می‌گوید: «اما عادت کن راست گفتن و از بخل پرهیز کن» (همان: ۲۴۱). او سرمایهٔ نیکی‌ها را این‌گونه بیان می‌کند: «سرمایهٔ همه نیکی‌ها اندر دانش و ادبِ نفس و تواضع و پارسایی و راست‌گویی و پاک‌دینی و پاک‌شلواری و بی‌آزاری و بردباری و شرمگنی شناس» (همان: ۳۵). عنصرالمعالی در باب هشتم از پندهای انوشیروان می‌آورد: «حق گوی اگر چه تلخ باشد» (همان: ۵۲).

او در باب در باب «بازرگانی کردن»، یکی از مهم‌ترین شرایط بازرگانی را راست‌گویی می‌داند و تأکید فراوانی بر آن دارد. چنان‌که می‌نویسد: «تا بتوانی از خیانت پرهیز کن که هر که یکبار خاین گشت بیش کس را برو اعتماد نکند. و راستی پیشه کن که بزرگترین طراری راستیست و نیک‌معامله و خوش‌ستدوداد باش که تا ده یازده کنی یکبار، دوبار ده نیم توان کرد. و کس را وعده مکن و چون کردی خلاف مکن و خریده مگوی و اگر گویی راست گوی تا خدای تعالی بر معاملت تو برکت کند. (همان: ۱۷۳) او حتی دروغزن را شایستهٔ معامله نمی‌داند: «با دروغزنان معامله مکن» (همان: ۱۵۰) و: «و تمام دیانتی آنست که [بر] خریده دروغ نگوید، کافر و مسلمان را بر خریده دروغ گفتن ناپسندیده بود. چنانکه من گویم:

ای در دل من فگنده عشق تو فروغ　　بر گردن من نهاده تیمار تو یوغ
عشق تو بجان و دل خریدستم من　　دانی بخریده بر نگویند دروغ

(همان: ۱۶۷).

۳-۳. رعایت پیمان

عهد و پیمان از گذشته‌های بسیار دور در جوامع هند و اروپایی به‌عنوان اصلی مذهبی، اخلاقی و اجتماعی شناخته می‌شده است. ایرانیان باستان کشور خود را سرزمین «پیمان» می‌دانستند و در گذشته‌های بسیار دور سازمان اجتماعی پیچیده‌ای در ایران وجود داشته و نظامی بر مبنای جامعه مهرآیین و پیوندهای اجتماعی بر آن حاکم بوده است (هینلز، ۱۳۷۵: ۱۲۱). آیین میترائیسم سرشار از مفاهیمی است که بر اهمیت پیمان و جایگاه مذهبی و اجتماعی آن تأکید دارد برای نمونه، واژهٔ میتر (میترا) به

معنی عهد و پیمان است و مهر و میترا خدای عهد و پیمان بوده است. در متون مذهبی ایرانیان باستان پیمان‌شکنی گناهی نابخشودنی است و پیمان‌شکن هرجا که باشد، تاوان پیمان‌شکنی خود را باید بپردازد. در این متون بسیاری از رخدادهای ناگوار از جمله کوتاه شدن عمر و نابودی نسل‌ها نتیجهٔ پیمان‌شکنی است. در مینوی خرد، پیمان‌شکنی با بزرگ‌ترین گناهان از جمله کشتن مرد مقدس، زیان رسانیدن به آتش بهرام، بت‌پرستی و جادوگری برابر دانسته شده است (مینوی خرد، ۱۳۸۰: ۵۱) و مجازات مرگ ارزانی (اعدام) را در پی دارد. پیمان‌داری و رعایت پیمان یکی از مؤلفه‌های اساسی و بنیادین مزدیسان و فرهنگ ایرانی است. پیمان‌شکنی در فرهنگ ایرانی به نوعی برهم‌زنندهٔ «اشه» یا نظم اخلاقی است و به همین سبب پیمان، چه با درست‌کاران و پاکان بسته شود و چه با بدکاران، هرگز نباید شکسته شود (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۸۶).

در باور ایرانیان وفاداری به‌عنوان بخشش و کرم مطلق شناخته شده است چنانکه در پندنامهٔ انوشیروان می‌بینیم: «گفتند: کرم محض چیست؟ گفت: وفای به عهد» (محمدی، ۱۳۵۲: ۸۸). به‌سبب اهمیت وفاداری در اندیشه‌های ایرانیان است که در پندنامهٔ آذرباد مارسپندان آمده است: «برای دوستی، رادمردی آزاده بجوی که به تو خیانت نورزد و تو را در تنگنا رها نکند» (همان: ۵۹)، همچنین در اندیشه‌های ایرانشهری خُلف وعده از بزرگ‌ترین گناهان است، چنانچه در اندرزهای انوشیروان آمده است: «گفتند: گناهان بزرگ کداماند: گفت: یکی این است که توانگر، نعمت از دیگران باز دارد و بدتر از آن این است که وعده دهد و به وعدهٔ خویش وفا نکند» (همان: ۹۴).

۱-۳-۳. رعایت پیمان در ادب الصغیر و ادب الکبیر

ابن‌مقفع رعایت پیمان را بر آدمی واجب می‌داند: «ولیکُن ذا عهدٍ لیُوفّی لهُ بِعَهدهِ» (ابن‌مقفع، ۱۳۹۱: ۱۷۹). به باور ابن‌مقفع انسان باید با شخصی لباس الفت و مؤانست بپوشد که به صدقِ نصیحت و وفایِ عهدِ وی اعتماد داشته باشد (همان: ۲۲۵). به‌سبب اهمیت عهد و پیمان است که ابن‌مقفع، گستن پیوندِ دوستی، حتی در صورت خطاکار بودن دوست را امری معیوب و منقوص می‌داند (همان: ۲۲۴). ابن‌مقفع کارگزار پادشاه را حتی در صورت بدآیین بودن پادشاه، به رعایت عهد و پیمان دعوت می‌کند: «إذا عَلِقَت حبالُکَ بِحبالِه» (همان: ۲۱۰). نگارندهٔ ادب‌الکبیر امانت‌داری را معلول امین‌خوانده شدنِ کارگزار در نزد پادشاه می‌داند (همان: ۲۱۹). او همچنین، آسودگی خردمند را در این این می‌بیند که به انجام دادن کاری که نمی‌تواند وعده و پیمان نمی‌دهد: «و لا یَعِدُ بما لا یَجِدُ إنجازَهُ» (همان: ۱۸۵). ابن‌مقفع امانت‌داری را در کنار

تدبیر و شجاعت از خصلت‌هایی می‌داند که پادشاه باید برای گماردن کارگزاران در نظر داشته باشد (همان: ۵۵).

۲-۳-۳. رعایت پیمان در قابوس‌نامه

مؤلف قابوس‌نامه خیانت را مسبب اصلی سلب اعتماد مردم می‌داند و این به‌خاطر لزوم و تأکید بر پیمان‌داری است: «تا توانی از خیانت پرهیز کن که هر که یک بار خائن گشت، بیش کس بر او اعتماد نکنند [...] و کسی را وعده مکن و چون کردی، خلاف مکن» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۱۷۳). عنصرالمعالی شرط وفاداری را این‌گونه بیان می‌کند: «اگر خواهی که بر قول تو کار کنند بر خویش کار کن» (همان: ۵۲). در نگاه نگارندهٔ قابوس‌نامه رعایت پیمان و امانت‌داری چنان پسندیده و ستودنیست که حتی طراران نیز به آن پایبندند. برای نمونه او داستان طراری را نقل می‌کند که برای پس دادن صد دینار که مردی به‌اشتباه نزد او به امانت گذاشته بود، بر سر گرمابه منتظر ایستاد تا آن را به صاحب دینار پس بدهد (همان: ۱۰۹). عنصرالمعالی در آغاز باب بیستم‌ودوم پیرامون امانت‌داری می‌نویسد: «طریق مردی و جوانمردی آنست که امانت مردمان را نه‌پذیری یا چون بپذیری نگاه داری تا به سلامت به خداوند باز رسانی» (همان: ۱۰۸). او در ادامه امانت را کیمیای زر می‌خواند و فرندش را به امانت‌داری و صداقت امر می‌کند: «و امانت را در کار بند که امانت را کیمیای زر گفته‌اند و همیشه توانگر زی یعنی که امین باش و راست گوی که مالِ همه عالم امینان و راست‌گویان راست» (همان: ۱۱۰). نویسندهٔ قابوس‌نامه راستی و امانت‌داری را از ملزومات بازرگانی کردن می‌داند: «با دلیری باید که راستی و امانت دارد و طریق دیانت سپرد و از بهر سود خویش زیان دیگران نخواهد و به طمعِ سود سوزشِ دلِ خلق نجوید» (همان: ۱۶۷). عنصرالمعالی شخص خائن به مردم را به‌مثابهٔ کسی می‌داند که به خویشتن خیانت کرده است: «و از خیانت کردن با مردم بپرهیز که هر که با مردمان خیانت کند پندارد که خیانت با دیگران کرده است و غلط سوی اوست که آن خیانت با خویشتن کرده است» (همان: ۱۷۲).

۴-۳. قناعت و دوری از آز و طمع

در فرهنگ ایرانی همواره بر قناعت و خرسندی تأکید شده و حرص و طمع مذموم شمرده شده است. به باور ایرانیان، به انسان‌های قانع و خرسند کمتر آسیب می‌رسد و این افراد زندگانی آسوده‌تری خواهند داشت. همچنین، آز و طمع به‌صورت دیوی قدرتمند تجسم یافته است که در اغلب کتاب‌هایی که به عقاید و اسطوره‌های ایران باستان پرداخته‌اند، به آن اشاره شده است؛ برای مثال در بندهش پیرامون این دیو آمده است: «آز دیو آن است که (هر) چیزی را بیوبارد و چون همهٔ خواسته‌های گیتی

را بدو دهند، انباشته نشود و سیر نگردد» (دادگی، ۱۳۷۸: ۱۲۱) و در ادامه آمده است: «آزی دیو حرص و طمع می‌باشد که همه چیز را به کام می‌کشد و هرگاه چیزی را نیابد، خود را می‌خاید و اگر همهٔ جهان را در کام کند، هم چنان گرسنه باشد» (همان: ۱۲۳). در مینوی خرد نیز آمده است: «به آز متمایل مباش تا دیو آز ترا نفریبد و چیزهای گیتی برای تو بیمزه و چیزهای مینو تباه نشود» (مینوی خرد، ۱۳۶۴: ۷).

در اندیشه‌های ایرانشهری نیک‌بخت کسی است که به نصیب خویش در دنیا دل‌خوش باشد، در اندرزهای انوشیروان آمده است: «گفتند: نشانهٔ نیک‌بختی چیست؟ گفت: کسی که به فرمان خداوند در هر نیک و بد خشنود باشد و به بهرهٔ خود از جهان خرسند باشد و دل او به یاد خداوند بسته باشد و از طمع در بدی‌ها گسسته باشد، این‌ها نشانه‌های نیک‌بختی وی است» (محمدی، ۱۳۵۲: ۸۸). در پندنامهٔ انوشیروان طمع و آزمندی به‌عنوان ریشه و اساس ظلم وستم دانسته شده و حتی فرومایه‌تر از زفتی است: «گفتند: آزمندی و زفتی چیست و کدام یک از آن‌ها زیانمندترند؟ گفت: آزمندی آن است که بنده بیش از حق خود طلب کند و زفتی آن است که از دادن حق صاحبان حق امساک ورزد و آزمندی زیانمندترین آن‌هاست، زیرا حرص و آز ریشه و کانون ستمکاری است و زفتی هم از آزمندی باشد زیرا آزمند را در جهان سیرابی نیست» (همان). ایرانیان باستان بر این باور بوده‌اند که حاسد به مقام و منزلت نرسد چنانچه در پندهای آنان آمده است: «حسود به بزرگی نرسد» (همان: ۴۲). آن‌ها همچنین آسودگی خاطر را در قناعت می‌دیدند چنانچه در پندنامهٔ آذرباد مارسپندان آمده است: «به قناعت پای‌بند باش تا آسوده خاطر باشی و خوشبین و راضی باش تا آرامش یابی» (همان: ۵۶).

۱-۴-۳. قناعت و دوری از آز و طمع در ادب الصغیر و ادب الکبیر

ابن‌مقفع در سخنی اندرز می‌دهد: «ولیکُن قَنِعاً لتقرَّ عینُهُ بما أوتی، و لیُسرَّ للنّاسِ بالخیرِ لِئلّا یُؤذیهِ الحَسَدُ» (ابن‌مقفع، ۱۳۹۱: ۱۷۹)؛ خردمند قناعت پیشه سازد تا به اندکی که به وی رسد دل شاد دارد و از خیر رسیدن به دیگران مسرور گردد تا حسد بر دیگران موجب آزردگی‌اش نگردد. او همچنین آسایش زندگانی بدون قناعت را سودمند نمی‌داند: «و لا الخَفضُ [العیش] بغیرِ کفایةٍ» (همان: ۱۸۳). او ریشهٔ پرهیزکاری را در قناعت می‌بیند: «و أصلُ الورعِ قناعةٌ» (همان : ۱۸۳). در نگاه او آزادمرد هرگز حریص نیست: «و لا الحُرُّ حریصاً» (همان: ۱۸۷). ابن‌مقفع بر این عقیده است که چشم طمع نداشتن در مال دیگران شرف آدمی را افزون می‌کند و حسادت ورزیدن را رذیلتی پست می‌داند. او دوری از حسادت را وسیلهٔ انسان برای دور شدن از

آزار، اذیت و عذاب می‌داند (همان: ۲۲۹). او بی‌نیازترین مردم را این‌گونه معرفی می‌کند: «و أوسَعُهم غنیً أقنَعُهُم بما أوتی» (همان: ۱۷۵)؛ بی‌نیازترین مردم آنان‌اند که به داشتهٔ خویش قناعت کنند و به‌سبب اهمیت دوری از حرص و طمع است که در وصف بزرگ‌ترین دوستان می‌نویسد: «از بند شکم رهیده بود و آنچه را نمی‌یافت، نمی‌خواست و اگر می‌یافت زیاده‌روی نمی‌کرد» (همان: ۱۵۴). او در جایی دیگر، سرچشمهٔ تمام محنت‌های دنیا را حرص و آز می‌داند: «محنت‌های دنیا از آن روی است که محنت‌زدگان از حرص و آز گرفتار آن می‌شوند. اهل دنیا پیوسته از محنتی به محنتی دیگر می‌افتند و سبب آن حرص و آزشان باشد» (همان: ۸۴).

۲-۴-۳. قناعت و دوری از آز و طمع در قابوس‌نامه

نویسندهٔ کتاب قابوس‌نامه به پیروی از این فرهنگ، همواره فرزند خود را پند می‌دهد که قانع باشد و طمع و افزون خواهی را در دل خود جای ندهد و پندی از انوشیروان را می‌آورد که «اگر خواهی که از شمار آزادگان باشی، طمع را در دل خویش جای مده» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۵۵). او همچنین، جوانمردی را در دوری از طمع می‌داند و سفارش می‌کند که طمع مایهٔ دلتنگی و غمناکی و قناعت، سبب خوش‌وقتی و بی‌نیازی می‌شود و مرد قانع را محتشم و بزرگوار و مرد طامع را خوار می‌داند: «بدان که تمام‌تر جوانمردی آن است که چیز خویش از آنِ خویش دانی و چیز دیگران از آنِ دیگر[ان] و طمع از چیز خلق ببری و اگر ترا چیزی باشد، مردمان را بهره کنی و از چیز مردمان طمع نداری و آنچه تو ننهاده باشی، برنداری [...] گر خواهی که مادام دلتنگ نباشی، قانع باش و حسود نباش تا همیشه وقت تو خوش بود که اصل غمناکی، حسد است [...] چون مردم طمع از دل بیرون کند و قناعت پیشه کند، از همه خلق بی‌نیاز است. پس محتشم‌تر کسی آن بود که او را در جهان به کس نیاز نباشد و خوارتر و فرومایه‌تر، کسی باشد که طامع و نیازمند است که از جهت طمع و نیاز خویشتن را بنده خویشی کند» (همان: ۲۶۰- ۲۶۱). عنصرالمعالی دربارهٔ قناعت می‌آورد: «بدانچه داری قانع باش که قانعی دوم بی‌نیازی است» (همان: ۱۰۴). در ادامه، برخی از عبارت او پیرامون قناعت آورده می‌شود:

«بسنده کار باش و قانع تا بزرگ‌تر و بی‌باک‌تر در جهان تو باشی» (همان:۲۶۲).

«اگر خواهی که بی‌گنج توانگر باشی، بسنده کار باش» (همان: ۵۲).

«اگر خواهی که با خواستهٔ بسیار درویش نباشی حسود و آزمند مباش» (همان: ۱۲۰).

۵-۳. اعتدال

اعتدال و میانه‌روی، یکی از مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی است و به همین سبب، در این فرهنگ، افراط و تفریط همواره امری ناپسند و اهریمنی شمرده می‌شده است. به باور ایرانیان «اهریمن، مردمان را به افراط و تفریط و دروغ و بدعت و شک و حرص بیشتر می‌فریبد» (مینوی خرد، ۱۳۵۴: ۵۸ - ۵۹). بر این اساس، در آیین زرتشتی، اعتدال و میانه‌روی در تمام امور، لازم و ضروری بوده است. در واقع، مفهوم اعتدال نزد مزدیسنان چنان اعتلا یافته بود که به واقع، آیین زرتشتی را باید آیین اعتدال خواند، زیرا از نظر آنان عدم اعتدال کاری اهریمنی بود (رضایی راد، ۱۳۷۹: ۱۲۳).

در فرهنگ ایرانی افراط و تفریط همواره امری ناسپند و اهریمنی بوده است، به باور ایرانیان «اهریمن، مردمان را به افراط و تفریط و دروغ و بدعت و شک و حرص بیشتر می‌فریبد» (مینوی خرد، ۱۳۶۴: ۵۸). محمدی به نقل از کتاب جاویدان خرد مسکویه می‌آورد: «علم با عمل پای گیرد و عمل با سنت، و سنت صحیح پای در بند شدن به اعتدال و میانه‌روی است» (به نقل از محمدی، ۱۳۵۲: ۳۹) یا در اندرزنامهٔ آذرباد مارسپندان آمده است: «ای پسر در مهمان‌پذیری میانه‌رو باش تا به صفت مهمان‌نوازی متصف گردی» (همان: ۵۵). در پندنامهٔ بهمن نیز آمده است: «خواسته‌های خود را با انصاف و میانه‌روی قرین ساز» (همان: ۵۱).

۱-۵-۳. اعتدال در ادب ادب الصغیر و ادب الکبیر

ابن‌مقفع خوش‌ترین زندگانی را برای افرادی می‌داند که براساس اعتدال عمل می‌کنند: «و أحفَظُهُم عَیشاً أبعَدُهُم مِن الإفراط» (ابن‌مقفع، ۱۳۹۱: ۱۷۵)؛ خوش‌ترین زندگانی برای مردمیست که از افراط و زیاده‌روی به دوراند. او شخص میانه‌رو را اینگونه می‌شناساند: «و المُقتَصِدُ الّذی یُحلقُ بِکلٍّ واحدةٍ منهما نصیبَها» (همان: ۱۸۶)؛ میانه‌رو کسی است که از دنیا و آخرتش به اندازه بهره گیرد. ابن‌مقفع در کلامی رسا انسان‌ها و بالأخص پادشاهان را از زیادروی بر حذر می‌دارد و افراط را از امور نابخردانه و دیوانه‌وار می‌داند: «بدان که بسیاری از مردم به وقت خشم، خشمشان چندان باشد که حتی به کسانی که آنان را خشمگین نساخته‌اند ترش‌رویی می‌کنند و با کسانی که آنان را گناهی نیست سخن ناروا می‌گویند و کسی را عقوبت می‌کنند که هرگز به فکر عقوبت ایشان نبوده و با دست و زبان، کسی را به‌سختی مجازات می‌کنند که هرگز مجازات آنان را نخواسته‌اند. [چنین کسانی] اگر از کسی خشنود شوند خشنودیشان چندان باشد که متاع گرانبهای خویش را به کسی می‌بخشند که استحقاق آن را ندارد و کسی را اکرام می‌کنند که کرم ایشان را نخواسته و شایستهٔ اکرام و مودت آن‌ها نیز نیست.

پس از این خصلت بسیار بر حذر باش! چرا که زشتی آن برای اَحَدی به اندازهٔ پادشاهان نیست. آنان به‌واسطهٔ اقتداری که دارند در خشمشان افراط می‌کنند و در خشنودی از دیگران شتاب می‌ورزند. این خصلت اگر در کم‌خرد و دیوانه‌ای باشد که به وقتِ خشم بر کسانی که وی را خشمگین نساخته‌اند غضب می‌آورد و به هنگام خشنودی، کسانی را که خشنود نساخته‌اند پاداش می‌دهد؛ چنین کسی شایستهٔ این خصلت است نه پادشاهان (همان: ۹۹). او حتی به پادشاه سفارش می‌کند در سخن گفتن‌ها و درود فرستادن‌ها نیز اعتدال را رعایت کنند (همان: ۱۰۰).

ابن‌مقفع حتی خواستار رفتاری تعدیل‌گرایانه با دشمن است و این در پندهای او در رفتار با دشمن مشهود است: «به دل از خصم بیمناک باش و درشتی و نرمی را [با هم] بر او عرضه دار و احتیاط و جدیت در کارها در پیش گیر و قلبت را دلیر کن تا از شجاعت سرشار گردد و تلاش و جهدت تو را از احتیاط غافل نکند» (همان: ۱۳۷). او حتی ازحدگذراندن عبادت را کوتاهی می‌داند و انسان را در همهٔ امور نظیرِ عبادت، دانش‌اندوزی و رفتار با خلق به میانه‌روی دعوت می‌کند: «بدان که حتی اگر در عبادت از حد بگذرانی کوتاهی نموده‌ای، اگر در به دوش کشیدن بار دانش اندازه نگه نداری، به جاهلان پیوسته‌ای و اگر در کسبِ خشنودی مردم و گشاده‌رویی با آنان و شتاب در برآوردن حاجت ایشان زیاده‌روی کنی، گرد تو حلقه زنند و نیکی در حق بی‌خردان را از تو خواهند» (همان: ۱۴۳).

۲-۵-۳. اعتدال در قابوس‌نامه

عنصرالمعالی در بسیاری از آداب زندگی تأکید فراوانی بر میانه‌روی و تعدیل دارد و این در رفتار و اخلاق او نیز مشهود است. او به فرزند خود سفارش می‌کند «چنان مباش نرم، که از خوشی و نرمی بخورندت و نیز چنان درشت مباش که هرگز به دست نپساوندت» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۳۷) و یا در جایی دیگر می‌گوید:«اندر کارها افراط و تفریط مکن و افراط را شوم دان و اندر همه شغلی میانه باش» (همان: ۴۶). وی افراط را حتی در عبادت کردن ضروری نمی‌داند و بیان می‌کند: «اگر عالمی مفتی باشی، با دیانت باش و در عبادت ونماز و روزه تجاوز مکن» (همان: ۱۵۹). مؤلف قابوس‌نامه اعتدال در دشمنی را جزئی از عقل کلی دانسته و بیان می‌کند: «هر که را به دست بیندازی، به پای همی‌گیر، از آن که رسن اگر به حد و اندازه تابی در یکدیگر همی‌پیوندد و چون بسیار تابی و از حد بیرون بری، از هم بگسلد. پس اندازهٔ همه کارها نگه دار خواه در دوستی خواه در دشمنی که اعتدال جزوی است از عقل کلی» (همان: ۱۴۹).

در قابوس‌نامه میانه‌روی حتی در اعمالی چون خوابیدن، سیکی خوردن، مزاح کردن، عشق باختن و... مشهود است: «اما سیکی خوردن و مزاح کردن و عشق باختن این

همه کار جوانانست چون حد و اندازه نگاه داری بر نیکوترین وجهی بتوان کردن و هم بتوان پرهیز کردن چون خرد را کار فرمایی» (همان: ۷۹). عنصرالمعالی با آنکه در جوانی شراب می‌نوشیده و صراحتاً آن را بیان کرده، اما بعد از پنجاه سالگی توفیق توبه نصیب او گشته و حُرمت شراب و زیان‌های آن را بیان کرده و به فرزندش صادقانه می‌گوید: «اما به حدیث شراب خوردن نگویم که شراب خور و نیز نتوانم گفتن که مخور که جوانان به قول کسی از جوانی باز نگردند؛ مرا نیز بسیار گفتند [و نشنیدم] تا ایزد تعالی رحمت کرد و توفیق توبه ارزانی داشت» (همان: ۶۷)، او در ادامه در باب شراب خوردن زیاده‌وری را منع کرده و آدمی را از افراط در خنده باز می‌دارد و می‌نویسد: «و نوش خور همی ده به حد و اندازه. و پیوسته تازه‌روی و خنده‌ناک همی باش اما بیهوده‌خنده مباش که بیهوده خندیدن دوم دیوانگیست چنانکه کم خندیدن دوم سیاست است و خویشتن‌داریست، چه گفته‌اند: خندهٔ بیهوده و بی‌وقت، گریه بود» (همان: ۷۴). وی در آیین مهمانی فرزندش را به پرهیز از افراط فرا می‌خواند و می‌نویسد: «اگر مهمان شوی مهمان هر کس مشو که حشمت را زیان دارد. و چون شوی سخت گرسنه مشو و سیر نیز مشو که اگر نان نتوانی خوردن میزبان بیازارد و اگر به افراط خوری زشت باشد« (همان: ۷۵).

عنصرالمعالی برای هر کاری اندازه‌ای قائل است، وی بیست‌وچهارساعت شبانه روز را به سه قسمت تبدیل می‌کند و یک‌سوم آن را به خوابیدن و آرامیدن اختصاص می‌دهد و بسیار خوابیدن را ناستوده می‌داند: «بسیار خفتن ناستوده است» (همان: ۹۲). عنصرالمعالی اسراف را شوم می‌داند و آن را مسببِ کاهلی تن، رنجیدن نفس و رمیدن عقل می‌داند با مَثَلی نیکو می‌نگارد: «در جملهٔ کارها اسراف مذموم است از آنچه اسراف تن را بکاهد و نفس را رنجاند و عقل را برماند و زنده را بمیراند و نه‌بینی که زندگانی چراغ از روغن است اما اگر بی‌حد و اندازه روغن اندر چراغدان افگنی چنانچه از نوک چراغدان بیرون آید و بر سر فتیله بیرون گذرد، بی‌شک چراغ بمیرد همان روغن که از اعتدال سبب حیات او بود از اسراف سبب ممات او بود» (همان: ۱۰۵).

۴. نتیجه‌گیری

پس از ورود دین مبین اسلام به سرزمین ایران، فرهنگ هر دو ملت بر یکدیگر تأثیر گذاشت. در این تعامل، اگرچه ایرانیان صاحب فرهنگی ایرانی – اسلامی شدند، اما توانستند فرهنگ ایرانی خودشان را حفظ کرده و علاوه بر آن در تمام جامعهٔ اسلامی نیز اشاعه دهند. تا آنجا که این فرهنگ، حتی به دربار خلفای عرب نیز رسوخ پیدا کرد. یکی از مهم‌ترین اشکال ورود فرهنگ و اندیشهٔ ایرانشهری به جهان اسلام و

سرزمین‌های ایرانی و عرب‌نشین، ترجمهٔ اندرزنامه‌ها و سیاست‌نامه‌های پهلوی بود. تألیف این گونه رساله‌ها تا قرن‌ها بعد در جوامع اسلامی و ایران رواج داشت. کتاب‌هایی چون ادب الصغیر و ادب الکبیر از ابن‌مقفع و «قابوس‌نامه»، اثر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر، از جمله کتاب‌هایی هستند که به تقلید از اندرزنامه‌ها و سیاست نامه‌های دورهٔ ساسانی نوشته شده‌اند و در حقیقت، ادامهٔ اندرزنامه‌هایی است که پادشاهان ساسانی برای تربیت جانشینان خود می‌نگاشتند. این دو کتاب علاوه بر مضمون‌ها و مؤلفه‌های مشترکی که دارند، هر دو از مفاهیم و تعالیم ایران باستان تأثیر پذیرفته و آبشخورهای مشترکی دارند. بسیاری از مضامین کتاب قابوس‌نامه و ادب‌الصغیر و ادب‌الکبیر با یکدیگر شباهت و ارتباط تنگاتنگی دارند که این به سبب مشترک بودن منابع مورد استفادهٔ این دو نویسندهٔ زبردست است. خردورزی، راست‌گویی و پرهیز از دروغ، رعایت پیمان، تأکید بر قناعت و خرسندی و دوری از آز و طمع، اعتدال و میانه‌روی و نظایر آن مؤلفهٔ مهم هویت فرهنگی ایران باستان است که در این دو کتاب، بسامد بسیار زیاددی دارند.

منابع مآخذ

کتاب‌ها:

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۸۶). *زبان، فرهنگ و اسطوره*، چاپ اول، تهران: معین.
۲. ابن‌مقفع، عبدالله (۱۳۹۱). *آیین مهتران و آیین کهتران؛ ترجمهٔ ادب الکبیر و ادب الصغیر*، ترجمهٔ زین‌العابدین فرامرزی، قم: کمال الملک.
۳. *ارداویراف‌نامه* (۱۳۸۲). تصحیح فیلیپ ژینو، ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: انتشارات معین.
٤. الماوردی، ابوالحسن‌بن محمد، (۱۴۰۷). *ادب الدنیا و الدین*، بیروت: دار العلمیه.
٥. *اندرز اوشنر دانا*، (۱۳۷۳). ترجمهٔ ابراهیم میرزای ناظر، تهران: هیرمند.
٦. انوشه، حسن (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادبیات فارسی*، تهران: وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷. اوستا (۱۳۸۸). به کوشش جلیل دوست‌خواه، ج۲، تهران: مروارید.
۸. براون، ادوارد (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه و حواشی به قلم فتح‌اللّه مجتبایی، چاپ هشتم، تهران: مروارید.
۹. بهار، محمدتقی (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی*، تهران: زوار.
۱۰. بیانی، شیرین (۱۳۹۲). *شامگاه اشکانیان و بامداد ساسانیان*، تهران: دانشگاه تهران.
۱۱. بیرونی، ابوریحان(۱۳۶۳). ***آثارالباقیه***، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۱۲. پورداود، ابراهیم (۱۳۸۴). *گات‌ها کهن‌ترین بخش اوستا*، تهران: اساطیر، چاپ دوم.
۱۳. دادگی، فرنبغ (۱۳۷۸). *بندهش*، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.
۱٤. دینوری، ابی محمد عبدالله ابن‌قیبه (۲۰۱۲). *عیون الأخبار*، قاهره: دارالکتب المصریه.
۱٥. صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲). *گنجینه‌های سخن*، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: چاپخانهٔ سپهر.
۱٦. عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر (۱۳۷۸). *قابوس‌نامه*، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷. الغفرانی، محمد (۱۹۶۵). *عبدالله بن مقفع*، قاهره: الدار القومیه للطباعه و النشر.
۱۸. الفاخوری، حنا (۱۳۸۶). *تاریخ ادبیات زبان عربی*، ترجمهٔ عبدالحمید آیتی، تهران: توس.

۱۹. کریستین سن، آرتور (۱۳۳۲). *ایران در زمان ساسانی*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.
۲۰. *گات‌ها* (بی‌تا). ترجمه و تفسیر موبد فیروز آذرگشسب، جلد دوم، سازمان انتشارات فروهر.
۲۱. محمدی، محمد (۱۳۵۲). *ادب و اخلاق ایران در پیش از اسلام*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
۲۲. محمدی، محمد (۱۳۷۴). *فرهنگ ایران پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی*، تهران: توس.
۲۳. مشرف، مریم (۱۳۸۹). *جستارهایی در ادبیات تعلیمی ایران*، تهران: سخن.
۲٤. المقدسی، شمس الدین ابوعبدالله (۱۹۶۴). *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، لیدن: چاپ دخویه.
۲۵. *مینوی خرد*، (۱۳۶۴). ترجمهٔ احمد تفضلی، چاپ دوم، تهران، توس.
۲٦. نفیسی، سعید (۱۳۵۴). *منتخب قابوس‌نامه*، تهران: سپهر.
۲۷. هردوت (۱۳۳۶). *تاریخ هردوت*، ترجمهٔ هادی هدایتی، جلد۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۸. هینلز، جان (۱۳۷۵). *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
۲۹. *یشت‌ها* (۱۳۴۷). گزارش ابراهیم پورداود، چاپ دوم، تهران: کتابخانهٔ طهوری.

مقالات:

۳۰. اسماعیلی، مراد، (۱۳۹۵). «وجوه تشابه برخی مؤلفه‌های فرهنگی قابوسنامه با متون اوستایی و پهلوی»، متن شناسی ادب فارسی، نشریهٔ علمی-پژوهشی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، اصفهان، دورهٔ جدید، شمارهٔ سوم، صص ۵۲- ۳۹.
۳۱. افتخاری، اصغر (۱۳۷۸). «مروری اجمالی بر ساختار اندیشهٔ سیاسی عنصرالمعالی در قابوس‌نامه»، فصلنامهٔ پژوهشی دانشگاه امام صادق، شمارهٔ۹، صص۶۵ تا ۱۰۱.
۳۲. خانلری، پرویز (۱۳۳۵). اندرزنامهٔ کاپوس، مجلهٔ سخن، سال هفتم، صص ۳۴۰-۳۳۸.
۳۳. سبزیان‌پور، وحید (۱۳۹۲). بررسی دیدگاه‌های تربیتی ایران باستان در قابوس‌نامه، علمی-پژوهشی، پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی، شمارهٔ ۱۷، ص۸۶-۵۱.
۳٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳). انواع ادبی و شعر فارسی، رشد آموزش ادب فارسی، سال ۸، شمارهٔ ۳۲، صص، ۱۱۹-۹۶.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۴۰۲،
صفحات ۷۴-۴۹

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

مطالعهٔ تطبیقی کنش‌گری و کنش‌پذیری در نمایشنامه‌های رادی و بیضایی با رویکرد فلسفی نیچه [مطالعهٔ موردی پهلوان اکبر می‌میرد و آمیز قلمدون]

مجید هوشنگی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا تهران ایران
امیررضا نوری پرتو[۲]
دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران
حامد مکملی[۳]
کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره. تهران ایران

چکیده

در مطالعات تطبیقی و بینامتنی آثار ادبی، تحلیل متون با مبانی و رویکردی فلسفی می‌تواند به‌عنوان شاخه‌ای قدرتمند از نقد ادبی موضوعیت یابد. در این میان، نظام اندیشگانی نیچه با توجه به خاستگاه و عطف نظر او به هنر و درام، توانسته است به‌عنوان مبنای نظری جذابی برای پژوهش‌های ادبی- هنری قرار گیرد. در میان نظریات او جایگاه و مفهومِ کنش و ارتباطِ آن با قهرمان، خواست و اراده‌ی او و اخلاق والاتباران و فرومایگان در ذیل نظریه‌ی ابرانسان، می‌تواند در روایت‌شناسی و تحلیل فلسفه‌ی درام به نتایج بسیار گسترده‌ای منتج شود. لذا این پژوهش بر آن است تا با روشی توصیفی- تحلیلی و با توجه به نظریات نیچه در محورهای اراده، کنش و انسانِ کنش‌گر و واکنش‌گر و بازخوانی دو نمایش‌نامه‌ی ایرانی «پهلوان اکبر می‌میرد» از بیضایی و «آمیز قلمدون» از رادی، به تحلیلی فلسفی از چونی و چرایی قهرمان و ضدقهرمان در این روایت‌ها بپردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نقشِ قهرمان به‌عنوان عاملِ کنش‌گر در درام، دچارِ نارسایی است و نظام باورها و ارزش‌های سنتی و عیاری سبب شده‌اند تا او بیشتر در پوششِ قربانی و شخصیتِ کنش‌پذیر نمایان شود و روایت‌ها نموداری از استیلایِ ضد قهرمان‌های کنش‌گر بر قهرمان‌های کنش‌پذیر و منفعل خواهد بود؛ و برخلاف انتظار از نظام ساختاری روایت، قهرمانان از تبار فرودستان و شخصیت‌های فرعی دارای ویژگی‌های والاتباران هستند. لذا جنبه‌ی تراژیک این روایات، بیش از هر چیز به این وارونگی در نظام کنش‌گری و کنش‌پذیری قهرمانان باز خواهد گشت.

کلیدواژه‌ها: مطالعات تطبیقی، نقد فلسفی، نیچه، رادی، بیضایی.

---

[۱] m.houshangi@alzahra.ac.ir
[۲] amirreza_parto@yahoo.com
[۳] hmokammeli@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

۱. مقدمه

از مهم‌ترین و اساسی‌ترین عناصرِ درام، وجود قهرمان است که داستان را با کنش‌ها و گفت‌وگوهای خود پیش می‌برد و تماشاگر را با خود همراه می‌کند. قهرمانی که «در هر نهضت مقامِ پیشوایی را داشته باشد.» (اگری، ۱۳۸۵: ۱۸۴). مهم‌ترین ویژگی قهرمان، ارتباطِ آن با کنشِ اصلی نمایش و چگونگی پیشبردِ آن است. ارسطو در بوطیقا[۱] اهمیت جایگاه کنش[۲] در درام را این‌گونه بیان می‌کند که «بدون عمل، وجودِ تراژدی ممکن نیست ولی بدون خُلقیات ممکن است.» و معتقد است: «تراژدی در اصل تقلیدِ آدمیان نیست، بلکه تقلیدِ اعمال است.» (رک. ارسطو، ۱۳۳۷: ۷۱-۷۲). پس نسبت قهرمان و کنش نسبتی مستقیم است که در آن «قهرمان باید کنشِ تعیین‌کننده‌ی داستان را انجام دهد، کنشی که مستلزمِ بیشترین خطر و مسئولیت‌پذیری است.» (ووگلر، ۱۴۰۱: ۶۱). از سوی دیگر، نظریه‌های فلسفی می‌تواند به شناخت و ادراک مخاطب از این روابط و نسبت آن با جهان‌بینی مؤلف و بالطبع گفتمان حاکم بر جامعه‌ی او کمک کند. در این میان، نظریات نیچه[۱] به‌ویژه تعریف او از انسان والاتبار و فرودست و نظریه‌ی ابرانسان می‌تواند بستری کاربردی در جهت شناخت جایگاه انسان، نظامِ کنش‌مندی و مسئله‌ی هویت‌بخشی قهرمان در هر بازه‌ی فرهنگی باشد و با تطبیق کنش، قهرمان و تشریحِ نظریه‌ی ابرانسان، نسبت میانِ قهرمان برساخته در ادبیاتِ نمایشی و گفتمان حاکم بر جامعه و طرح‌واره‌های جمعی را تحلیل و ارزیابی کرد. لذا این پژوهش سعی دارد تا با رویکردی نیچه‌ای به موضوعات انسان کنش‌گر و کنش‌پذیر، عواملِ ایجادِ قهرمان در دو نمایش‌نامه‌ی ایرانی «پهلوان اکبر می‌میرد» اثر بهرام بیضایی و نمایش‌نامه‌ی «آمیز قلمدون» اثر اکبر رادی را بررسی و تحلیل نماید و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه عواملِ گوناگون و عدمِ امکانِ پاسخ‌گویی به پرسش‌های اساسی زندگی، بسترِ آفرینشِ یک قهرمانِ کنش‌گر را در ذهنِ نمایش‌نامه‌نویسِ ایرانی از میان برده و شخصیت‌های منفعل و واکنش‌گر را در رأسِ نمایش قرار می‌دهد؟ اینجاست که مسئله‌ی اساسی غلبه‌ی قهرمان منفعل به‌عنوانِ یک نقیصه‌ی فلسفی در روح حاکم بر درام ایرانی هویت یافته و ردّ پای آن در نمایش‌نامه‌های دوره‌های مختلف ادبی مشاهده شده است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

به نظر می‌آید پیش از هر چیز بایست به پژوهش‌های انتقادی با رویکرد تحلیل کنش در روایات به‌عنوان بخشی از پیشینه‌ی قابل‌اعتنا در راستای فهم درست مقوله‌ی کنش

---

[۱] -De Poetica
[۲] -Action

اشاره کرد. به‌عنوان نمونه مقاله‌ی «بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان «و اگر حقیقت داشت» اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرماس» کار مشترک علی عباسی و میترا مرادی، می‌تواند بخش مهمی از داده‌های ساختاری پژوهشگر را در راستای فهم متن تقویت کند. در همین راستا، مراجعه به کتاب «نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی» از حمیدرضا شعیری و تمرکز بر مباحث جایگزینی و تقابل کنش و تنش در مرکز فرایند گفتمانی از جمله آثاری خواهد بود که به‌شدت وجه بلوغ متن را تقویت خواهد کرد. اما در خصوص کنشِ قهرمان و نظریه‌ی ارانسانِ فریدریش ویلهلم نیچه، پژوهش‌های بسیاری انجام شده که با توجه به گستردگی آنان، صرفاً به برخی از پژوهش‌ها که از نظر سوژه قرابتی با عنوان مورد بحثِ این پژوهش دارند اشاره خواهد شد. اهم این موارد را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد:

اولین نمونه از پژوهش‌های مرتبط با نظریه‌ی نیچه و درام را می‌توان کتاب‌های «نیچه و درام پست مدرن» (۱۳۹۱) اثر یوسف آفرینی دانست که به جریان درام از دوره‌ی مدرن به پست‌مدرن و تأثیر نیچه بر آن اشاره کرد. پژوهش دیگر در این زمینه پایان‌نامه‌ای به قلم سهند خیرآبادی با عنوان «چگونگی و کاربست فلسفه‌ی فردریش نیچه در نمایش‌نامه‌های فردریش دورنمات» (۱۳۹۲) است که در آن نحوه‌ی مواجهه‌ی دورنمات با فلسفه‌ی نیچه، طرح و بررسی شده است. از پژوهش‌های دیگر در این زمینه می‌توان به پایان‌نامه‌ی حسین پوست‌فروشان دوم و راهنمایی فاضل اسدی امجد و کامران احمدگلی با عنوان «بررسی تطبیقی دو نمایش‌نامه‌ی رقص مرگ استریندبرگ و چه کسی از ویرجینیا وولف می ترسد؟ آلبی از منظر عقاید نیچه» (۱۳۹۳) اشاره داشت که در آن به بررسی تطبیقی دو نمایش‌نامه‌ی مذکور از منظر اخلاق بردگان و اراده‌ی معطوف به قدرت پرداخته شده است. همچنین مقالات «بررسی مفهوم تراژدی از منظر فردریش ویلهلم نیچه» (۱۳۸۸)، نوشته‌ی صادق رشیدی را نیز می‌توان یاد کرد. اثر دیگر در این حوزه را می‌توان کار مشترک سعید نیکورزم و محمدرضا خاکی با عنوان «رهیافت‌های معرفت‌شناختی تئاتر در توجیه زیبایی‌شناختی از مفهوم فرهنگ (یک مطالعه‌ی تطبیقی میان اندیشه‌های فریدریش نیچه و آنتونن آرتو)» (۱۳۹۵) دانست که در آن تلاش شده است تا با تمرکز به روی دو کتاب زایش تراژدی و تئاتر و همزادش، کیفیت این فرهنگ را در قالب شکلی از «کنش‌گری»، «کثرت‌گرایی» و «آری گویی» به زندگی و امر نو تبیین نماید. مقاله‌ی «طلوعِ ابرانسان در سپهرِ اندیشه‌ی نیچه» (۱۳۹۲) اثر مشترک هدایت علوی‌تبار و سیده آزاده امامی اثر دیگری در این رابطه است که در مجموعه‌ی متافیزیک دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی اصفهان به

چاپ رسیده است. در این مقاله نظریه‌ی ابرانسان به‌صورتی آشکارتر و شفاف‌تر نسبت به پژوهش‌های گذشته مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین ماه‌منیر شیرازی در مقاله‌ی «مطالعه‌ی تطبیقی شخصیت‌های قهرمانِ معاصر با مفهوم ابرانسان نیچه» (۱۳۹۵) که در اولین همایش شخصیت‌سازی معاصرِ ایران منتشر شده، ضمن تشریحِ ابرانسان و مقایسه‌ی آن با فرهنگِ منجی در ادیانِ الهی، ابرقهرمان‌های سینمای روزِ جهان را تحلیل کرده و تطبیق می‌دهد. اما در خصوص نقد فلسفی نمایش‌نامه‌های برگزیده‌ی این پژوهش تاکنون تحقیق و انگاره‌ای یافت نشد که در آن خصوصیاتِ قهرمان و کنش‌های آن مورد بررسی قرار گرفته باشد و به‌طور خاص عوامل فلسفی آفرینش یک قهرمان کنش‌گر یا منفعل آن هم براساس نظریه‌ی ابرانسان نیچه، مورد بررسی و پژوهش قرار نگرفته است.

۳. مبانی نظری

۳- ۱. کنش، کنش‌گر، کنش‌پذیر

کنش به‌عنوان محور حضور قهرمان، در تعاریفِ متعددی هویتمند می‌شود و از مناظرِ گوناگون می‌توان بدان نگریست. از نگاهِ هراکلیتوس،[۱] از فیلسوفان پیشاسقراطی، کل واقعیت را باید در کنش‌ها جست‌وجو کرد. واقعیت تنها در گستره‌ی کنش‌هاست که زمان و مکان را اشغال می‌کند (ضیمران، ۱۳۹۹: ۶۶). همان‌گونه که اشاره شد ارسطو در بوطیقا بر آن است که اساس روایت‌ها را باید در کنش جست‌وجو کرد. اما در خوانشی فراگیر «کنش، گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی است.» (فیستر به نقل از هوبلر، ۱۳۸۷: ۷۳۰). در تعریف هوبلر،[۲] افزون بر «عمل» که در تعریف ارسطو به‌عنوان اصل طرح گردید- واژه‌های «اختیار» و «هدف» نیز آورده شده‌اند؛ تعاریفی که برای آفریدنِ قهرمانِ امروزی معنا یافته و جبر و ناگزیری را در آن نمی‌پذیرد. به تعبیری «شخصیتِ اصلی، باید صاحبِ اراده باشد، یعنی به جای این‌که فقط در موردِ او تصمیم‌گیری شود، خود توانایی تصمیم‌گیری و عمل بر مبنای آن را داشته باشد. تصمیم‌گیری شاملِ انتخاب، عزم و قدرتِ اراده است.» (لتوین و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۱). لذا قهرمانِ دراماتیک که فاقد این ارزش‌هاست، منفعل است و در بهترین حالت، کنش‌پذیر و در بهترین صورت آن واکنش‌گر۲ خواهد بود. از سویی مسئله‌ی کنش در روایت، پیش از هر چیز در روایت‌شناسی مکتب پاریس طرح گردید که در آن برای اینکه کنش بتواند در مسیر حرکت روایت جریان‌سازی کند، نیاز است که چالشی وجود داشته باشد. سپس کنش برای رفع چالش یا ایجاد چالش جدید توسط

---

[۱] -Heraclitus
[۲] -Hubler

کنش‌گر وارد عرصه می‌گردد. نکته‌ی مهم اینجاست که در روایت‌شناسی به‌خصوص مکتب پاریس، این مسئله در ساحت ساختار، طرح و ارائه گردیده و از این جهت می‌توان مقوله‌ی کنشگری را به‌ویژه در آرای گرماس ردیابی کرد. او که این الگوی کنشی را در سطح گسترهٔ روایی دانسته و آن را در هر روایتی قابل‌تکرار می‌داند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۴) اساس کار خود را بر دستور زبان استوار دانسته (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۴) و بر این باور است که «ساختار بنیادی روایت با ساختار بنیادی زبان یکی است: فاعل – مفعول – فعل» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۵). او به سه الگوی کنشی نیز در تحلیل ساختار روایت باور دارد که برخی لازم هر روایت و برخی ممکن در آن هستند.[۳] البته باید تأکید داشت که پژوهش حاضر متکی بر نگرش مکتب پاریس نیست و صرفاً اشاره به این موضوع به جهت تبیین پیشینه و عقبه‌ی پژوهشی این عنصر در نظام تحلیل‌هاست.

با توجه به این پیش‌زمینه، نیچه برای ارائه‌ی فهم و تعریفِ درست از کنش، هم‌زمان، «سنخ‌شناسی کاملی ساخت که نیروهای کنش‌گر، کنش‌پذیر و واکنش‌گر را متمایز می‌کند و ترکیب‌های متغیرشان را مورد تحلیل قرار می‌دهد. یکی از نوآوری‌های اندیشه‌ی نیچه‌ای، تشخیصِ سنخی از نیروهای واقعا کنش‌گر است.» (دلوز، ۱۴۰۰: ۱۸). به باور نیچه، در حوزه‌ی تعریف از این سه ساحت، مقوله‌ی مسئولیت‌پذیری و بی‌مسئولیتی نقش محوری ایفا می‌کند، لذا می‌گوید: «من خواستم به احساسِ بی‌مسئولیتی کامل دست پیدا کنم، و خود را از قیدِ ستایش و نکوهش، اکنون و گذشته، آزاد کنم.» (نیچه، ۱۳۹۹: ۳۸۳). در نظرگاهِ نیچه، ایدئولوژی با رخنه در اندیشه‌ی آدمیان، شجاعت را از آن‌ها گرفته و همواره آنان را به پاسخ‌گویی در برابرِ اعمالِ خود واداشته است. او پیش از ایفای نقش دین، با مقابل کردنِ آپولون و دیونیزوس، در پیِ آشکار کردنِ نقش‌های انسانِ کنش‌گر و واکنش‌گر است. نظم، عقلانیت، اندازه‌گرایی و خردمندیِ آپولون در برابر شادی، مستی، رقص و آزادیِ دیونیزوس؛ معتقد است که «کنش‌گریِ بزرگِ اصلی، ناخودآگاه است.» (همان: ۲۲۷). لذا انفعال، بی‌ارادگی و اطاعت را از مصادیق انسان‌های فرودست دانسته که در برابر امر انسان کنش‌گر محکوم هستند و هر چیزی که نیرویی را [از قابلیت انجام کاری] جدا کند، واکنشی است و برعکس هر نیرویی که تا نهایت قدرتش پیش می‌رود، کنشی است.» (هارت، ۱۳۹۲: ۸۲).

۳- ۲. مبانی فلسفی کنش

نیچه در اساسی‌ترین آموزه‌ی خود -ابرانسان و بازگشتِ جاودان- با اعلام مرگ نابهنگام خدا و جایگزینی ابرانسان بجای او[۴] قدرتمندترین کنش‌گرِ هستی را مُرده انگاشته و با نفی نظرگاه‌های افلاطونی، درباره‌ی کنش و اراده‌ی قدرت طرح مساله می‌کند. نیچه در

مقدمات بحث و در واکنش به جبران نیستی‌گرایی، معتقد است که پس از فقدانِ خدا و ارزش‌های پوسیده و کهنه، باید اندیشه و آرمانی والا منجی بشریت باشد، و این اندیشه چیزی نیست جز ابرانسان. «ابرانسان معنای زمین است. باد که اراده‌ی شما بگوید: ابرانسان معنای زمین باد.» (نیچه، ۱۳۸۹: ۲۲). او اراده و آزادی در معنای نفی تسلط دیگران را از ویژگی‌های انسان آرمانی خود بر شمرده و تأکید می‌کند ابرانسان کسی است که خود مالکِ سرنوشتِ خویشتن است؛ نیچه عقیده دارد که ابرانسان بر عملِ خود، اراده و قدرت دارد، و اختیارِ بر عکس‌العمل و واکنشِ نسبت به دیگران و جامعه، اراده و قدرت او محسوب نمی‌شود. در این تعاریف پیداست که نیچه در تحلیلِ فلسفی خود قهرمان و ابرانسان را محصول عمل‌هایش می‌داند و نه عکس‌العمل‌هایش، فارغ از این‌که این کنش‌ها درست هستند یا غلط. لذا رابینسن، ابرانسان نیچه را برای جهانِ امروز چنین توصیف می‌کند: «ابرانسان موجودی جدید و شخصیتی متعالی است که خواهد توانست بر زندگی انسانی فائق آمده، حیاتی زمینی را با برخورداری از لذات جسمانی، فارغ از خطای اعتقاد به هرگونه واقعیت ماورایی و محدودیت‌های اخلاقیاتِ برده‌وار تجربه نماید.» (شیرازی به نقل از رابینسن، ۱۳۹۳: ۴). در نظریه‌ی «بازگشتِ جاودان»، نیچه آرزومند است که بارها و بارها به این زندگی بازگردد تا ابرانسان را بشارت دهد. (رک. نیچه، ۱۴۰۱: ۲۴۰). اما این بازگشت در نسبت با ابرانسان، به سمت انسان کنش‌گر بشارت داده و به تعبیر دولوز «بازگشتِ ابدی موجود واکنش‌گر را که در ذات انسان نهفته است به عقب می‌راند و طرد می‌کند [...] و ابرانسان را به وجود می‌آورد.» (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۴). لذا می‌توان مدعی شد که او بر پایه‌ی فرضی محال، می‌خواهد انسان را از حادترین و خطرناک‌ترین بیماریِ انسانِ فرودست و برده برهاند؛ بیماریِ واکنش‌گری، کنش‌پذیری و انفعال.

موقعیت دیگری که نیچه بر آن تأکید دارد، **اراده‌ی قدرت** است. در نگاه او، جهان چیزی جز خواست قدرت نیست و خواست قدرت همان جهان نیروهاست. او در خواستِ قدرت، کنش و عاملی را می‌بیند که مایه‌ی نیکی و بدی‌های آدمی‌ست. «چیزی که هم پست‌ترین و هم قهرمانی‌ترین اعمال را به ما توضیح می‌دهد [...] او به ما نشان داد که حتی در بهترین انسان‌ها، فضیلت و نیکی حاصلِ نوع‌دوستی نیست، بلکه حاصل چیرگی بر خود است که از تمنای حریصانه و مؤید زندگی برای غلبه و فتح نشئت می‌گیرد.» (نیوهاوس، ۱۳۷۶: ۱۰۰). خواستِ قدرت، همان شوق، اراده و انگیزه‌ای‌ست که آدمی را به سوی کنش وامی‌دارد. آشکار است که این نیرو و خواست، همان قدرت و حرکتی نیست که موجب رخ‌دادن رویدادی فیزیکی و واقعی شود، بلکه خواستِ توان، نسبت یا به تعبیرِ دلوز، «مکملی» است، که به قدرت و توان فیزیکی افزوده می‌شود و در اصل

اراده، شوق و انگیزه‌ی حرکت است. دلوز معتقد است که منظور نیچه از خواستِ قدرت، میل به تسلط یافتن یا خواستن قدرت نیست (دلوز، ۱۳۹۰: ۱۰) و می‌توان با قاطعیت تأکید کرد که اصل کنش و خواست آن مد نظر او بوده و در مقابل، شکست نظام کنش‌پذیری است که بر آن متمرکز خواهد بود.

می‌توان گفت که رسیدن به **ابرانسان**[۵] نیز، همان اراده‌ی نیچه در دستیابی به کنش‌گری است و این واژه در اصل یک آفریننده است، آفریننده‌ای که باید آفرینندگانی بیافریند از آفرینندگانِ خود بیش (نیچه، ۱۴۰۱: ۸۲)؛ آفریننده‌ای که نخست می‌باید، خود، آفریده شود. مراد نیچه از این نام، انسانی است که «دارای اراده‌ای است که خود را از کین‌توزی با زمان و چنان - بودِ آن رها ساخته و در بازی زندگی بازیگوشانه و دلیرانه و شادمان شرکت می‌کند و خطرهای آن را پذیره می‌شود.» (نیچه، ۱۴۰۱: ۳۵۴). پس می‌توان ابرانسان را دارای ویژگی‌هایی دانست که نسبت خود را از انسان آزاده، گله‌ی انسانی و دیگران متمایز و مشخص خواهد کرد: ۱. دورریختنِ ارزش‌ها و سنت‌ها[۶] / ۲. شتر – خرِ بارکش نبودن[۷] / ۳. گذار از مرحله‌ی شیر بودگی [۸] / ۴. کودکی و آفرینش[۹] / ۵. پرهیز از ترس[۱۰] / ۶. بیزاری از حکومت – دولت‌ها[۱۱] / ۷. برگزیدنِ فضیلت و عشقِ خود[۱۲]/ ۸. فرمانده بودن[۱۳] / ۹. خواست خود[۱۴] / ۱۰. شاد و رقصان بودن.[۱۵] با این دسته‌بندی از شاخص‌های ابرانسان نیچه، می‌توان روابط انسان کنش‌گر، کنش‌پذیر و واکنش‌گر را بازشناخت و به تحلیل متون از ارتباط آنان دست یافت.

با توجه به مطالب یادشده، می‌توان به چرایی انتخاب نظریه‌ی نیچه بر تحلیل این روایات دست یافت. نگرش نیچه به اصل اراده‌مندی و محوریت قدرت و اراده‌ی معطوف به آن در پیشبرد و حرکت نیروهای وجودی، می‌تواند از مبانی‌ای قرار گیرد که به استیلا، برتری و تفوق نائل خواهد شد. اینکه فقدان امر کنشگر و محوریت نیروهای کنش‌پذیر و واکنش‌گر می‌تواند یک ساختار و نظام را دستخوش افول و تراژدی کند، پاسخی است که مبانی آن را در فلسفه‌ی نیچه می‌توان دریافت. لذا با توجه به چرایی انتخاب این نظریه، می‌توان درام‌های معاصر را از این منظر بررسی کرد و آثار رادی و بیضایی به‌عنوان دو پیشرو در ارائه‌ی تصویری از قهرمان سرخورده‌ی ایرانی، می‌تواند به‌عنوان سوژه‌های مناسبی در این بررسی مورد توجه قرار گیرند.

۴. بررسی داده‌ها و تحلیلِ مفاهیم

مقولاتی چون دین، فرهنگ و سیاست موجب شده که شکل و فرمِ خلق آثار نمایشی در ایران، مسیرِ متفاوتی را نسبت به غرب طی کند. با بررسی نمایش‌نامه‌های ایرانی این تفاوت در حوزه‌های متعددی چون درون‌مایه، نظام پیرنگی و به‌ویژه موجودیت و چیستی قهرمان از منظر کنش‌گری نمود برجسته‌ای خواهد داشت. یکی از ملاک‌های

انتخابِ این آثار، وجودِ فردیت قهرمان است. لذا موارد مطالعاتی درخور این پژوهش می‌تواند از نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی نمایش‌نامه‌ی «پهلوان اکبر می‌میرد» و از اکبر رادی نمایش‌نامه‌ی «آمیز قلمدون» گزینش شود. یکی دیگر از ملاحظات انتخاب آثار، توجه به سال آفرینش آن‌ها در فاصله‌ی زمانی متنوع[۱۶] و اجماع کلی بر قدرت قلم و توانایی نویسندگان آنان است. از سویی دیگر حضور شخصیت‌هایی که روی دیگر قهرمان قصه و به عبارتی بخش ناکام آن‌ها را به گُرده می‌کشند در روایت‌های رادی و بیضایی بسیار برجسته می‌نماید.

۴- ۱. پهلوان اکبر می‌میرد

نخستین نمایش‌نامه‌ی بلندِ بهرام بیضایی است که به سال ۱۳۴۲ نوشته شده؛ داستانی متعلق به گذشته، با همان زبان و روابط و ارزش‌های پهلوانی و جوانمردی که در شهر اتفاق می‌افتد، نمایش‌نامه‌ای در چهار پرده و ده نقش: پهلوان اکبر، پهلوان اولِ شهر، آماده‌ی کشتیِ فردا می‌شود. ولی کنارِ سقاخانه از مادرِ حریفش، حیدر، که او را به کشتی دعوت کرده، می‌شنود که حیدر به‌خاطر شرط رسیدن به دختر خان تن به این کشتی داده است. اکبر به مادر حیدر قول می‌دهد که پسرش در این کشتی نمی‌بازد. اکبر که خاطره‌ی مشترکی را از پیرزن شنیده، گمان می‌برد که شاید خودش نیز فرزند همین مادر باشد. پس از شبی طولانی و مِی‌نوشی و فکر و خیال دختر ایلیاتی خان که روزگاری اکبر به خاطرش از ایل رانده شده، صبح بازوبند پهلوانی را برای حیدر فرستاده و خودش را به تیغ سیاهپوش که از ابتدای نمایش او را تعقیب می‌کند، می‌سپارد.

۴- ۱- ۱. قهرمان کنش پذیر

۴- ۱- ۱- ۱. گناهِ نخستین

در نظرگاه نیچه، مهم‌ترین خیانت انسان به خود، عبور از مرز شادی است؛ یعنی خود را از آنچه زیست شاد است محروم کند. به تعبیر او «انسان از آغاز وجود خود را بسی کم شاد کرده است. برادران، گناه نخستین همین است و همین!» (نیچه، ۱۴۰۱: ۱۰۱). لذا همواره تلاش می‌کند تا انسان را به عصر بی‌گناهی نخستین که موازین اخلاقی در آن موجودیت نداشت، بازگرداند. لذا در این جایگاه است که باید از خیر و شر خویش فراتر رفت تا به شادکامی و به عصر پیش از گناه نخستین رسید. درست همین ارتکاب گناه نخستین در نمایش پهلوان اکبر مسیر قهرمان را از شادکامی به مرزهای اندوه و شکست سوق داده و گناه نخستین رقم می‌خورد. در آغاز نمایش، پهلوان اکبر از اینکه فردا قرار است کشتی بگیرد شادمان است، کاری که اراده‌ی او آن را طلب کرده و خواست قدرت اوست (بیضایی، ۱۳۸۲: ۱۸۶). اما قهرمان در مواجهه و گفت‌وگو با

پیرزن، شادی خود را از دست داده و نگرانی، عذاب و رنج را به خود تحمیل می‌کند. او با کنار زدن خواست خود، شادی‌اش را با اندوه پیرزن عوض می‌کند (رک. همان: ۱۸۷).

درکنش اصلی نمایش، تأکید پیرزن بر روی واژه‌ی تو، بار مسئولیتی است که اکبر بر شانه‌ی خود حس می‌کند. پهلوان به محض شنیدن نیاز و داستان مادر و با گمان اینکه شاید او مادر و حیدر، برادرش باشد، رای‌اش برگشته و به پیرزن قول می‌دهد که فردا پسرش سربلند خواهد بود (رک. همان: ۱۹۲). پس نخستین کنش نمایش، به تعبیر نیچه‌ای، خواست پیرزن است و اکبر در برابرِ نیاز و کنش او، موضع فردیت خود را از دست داده و با توجه به مصلحت و همچنین نظام ارزشی به نام «قول پهلوان» از خواست خود که پیروزی در میدان کشتی فردا بود، دست می‌کشد. لذا در این موقعیت، صرفاً نقش واکنش‌گر را بازی می‌کند. تصمیم پهلوان براساس قاعده‌مندی، فایده‌گرایی و مصلحت‌اندیشی است، که این‌ها همه نشانه‌های نیروی واکنش‌گر هستند (رک. همان: ۱۹۴). قهرمان بی‌رحم است و برای رسیدن به خواسته‌اش شوق دارد؛ اما اکبر به‌سادگی خواسته‌اش را فراموش کرده و به خواست دیگری تن می‌دهد؛ آن هم نه بر اراده و شوقِ خود؛ بلکه براساسِ ارزش‌ها و باورهای خرد عام و بدین واسطه، درگیر کشمکش با خود می‌شود (رک. همان: ۱۹۹ - ۲۰۱). لذا در اینجا اکبر وارد جامعه‌ی نشانه‌های زبانی «تو باید» و «من می‌خواهم» شده و تا پایان هم در آن می‌ماند. نویسنده این نزاع را در تعریف شخصیت سیاهپوش از تصور به تصویر درآورده است. از سویی گزمه‌ها می‌گویند که کسی یا کسانی توطئه کرده و بناست پهلوان را بکشند و در پی او هستند. پهلوان در آینه‌ای که از می‌فروش می‌گیرد، به جای تصویر خود، تصویر سیاهپوش را می‌بیند (رک. همان: ۲۲۲-۲۲۱). سیاهپوش بر اکبر ظاهر شده تا انتقام این همه سال انفعال را از او بگیرد. آنجا که سیاهپوش با قداره‌اش اکبر را زمین‌گیر می‌کند، در مرحله‌ی «تو باید» مانده و جان می‌دهد.

۴- ۱-۱- ۲. فضیلت عشق

نیچه یکی از نشانه‌های والاتباران و کنش‌گران را به میل او بر غریزهٔ بقا و خویشتن‌پایی فرد معطوف می‌داند انسان کنش‌گر از منظر او کسی است که هنر عشق‌ورزیدن، و شادکامی را داشته باشد. لذا اینان «لبریزند از نیروی خلاقیت، از نیروی تأثیردهی، از توانایی التیام‌بخشی» (نیچه، ۱۹۸۶: ۱۰ به نقل از فتح زاده و سهرابی، ۱۳۹۵: ۷۱). فلذا والاتبار والاتباران را عاشق و عشق را ایثارگر می‌داند (رک. نیچه، ۱۴۰۱: ۶۴). اما درست برخلاف سنت والاتباران که کنش‌گران در جنگ هستند، راوی پهلوان اکبر را در موقعیت کنش‌پذیری قرار می‌دهد. در جایی که دختر خان که پهلوان حیدر به خاطرش، خطر کرده و به پهلوان اکبر پیامِ کُشتی فرستاده، بسیار شبیه دخترِ ایلیاتی

است که روزگاری اکبر دل به او سپرده است (بیضایی، ۱۳۸۲: ۱۹۹) بیضایی با موازی کردن دختر ایلیاتی و دختر خان در موقعیتی که پهلوان یاد دختر ایلیاتی کرده و به عوض او، دختر خان وارد صحنه می‌شود، این گمان را تشدید می‌کند (همان: ۲۰۳). پهلوان فضیلت و عشق خود را شناخته، اما ترسِ از خُرد و کوچک شدن، او را از پیش رفتن به سوی آن باز می‌دارد. از سوی دیگر، در موقعیت کور و پیرِ مرشد، سایه‌ی نگاه جامعه بر پهلوان مشاهده می‌شود. آن‌ها از قدرت و گذشت و فداکاری و ایثارش می‌گویند. همان مسئولیت و وظیفه‌ای که بر گردن اکبر سنگینی می‌کند و او را از خواستن قدرتش باز می‌دارد (همان: ۲۰۶ و ۲۰۲). پیر و کور، انگار آرزو و خواست خود را در درون پهلوان اکبر جست‌وجو می‌کنند (همان: ۲۱۷). به عبارتی، پهلوان بیش از آن‌که بار خواست خود را به دوش بکشد و بر مدار نیروی عشق در حرکت باشد، بار مسئولیت و وظیفه‌ای که جامعه بر گُرده‌ی او نهاده را ارجح دانسته، بیش از آنکه آری‌گوی به عشق و زندگی باشد، خواسته یا ناخواسته، در کشیدن بار جامعه و اخلاق به شخصیتی کنش‌پذیر مبدل خواهد شد.

۴- ۱- ۳. ضد قهرمان به مثابه‌ی کنش‌گر

همان‌گونه که گفته شد، والاتباران و قهرمانان کنش‌گر، دارای خواست قدرت، خواست فضیلت خویش و بی‌پروایی هستند که در موقعیت ابرانسان از آن‌ها یاد می‌شود. این ماهیت و ذات نظام هستی است و «ابرانسان همانا تن‌آورندگی خواست قدرت است.» (هومن، ۱۳۸۴: ۲۱۱) و به استنتاج یاسپرس « چیستی هستی تنها بر حسب حیات و خواست قدرت دریافتنی است، حدود اساس حیات و قدرت، تعیین‌کننده‌ی حد هستی ماست. هستی، تعمیم حیات [...] یعنی مفهوم خواهش، کنش و رویش ماست.» (یاسپرس ۱۳۸۳: ۴۶۲). در اینجا این حیات‌مندی و اراده است که قهرمان کنش‌گر روایت را از منظر نیچه بازتعریف می‌کند. پهلوان حیدر، شخصیت مقابل اکبر، به‌واسطه‌ی غلبه‌ی اراده و خواستش، در اصل باید قهرمان نمایش‌نامه باشد. رویارویی اکبر و حیدر، زایشی از کنش حیدر است و واکنش‌گری – کنش‌پذیری اکبر! در اراده و شوق پهلوان حیدر، خواست قدرت، خواست رسیدن به دختر خان فارغ از هر ترسی بروز داشته است. حیدر از تهدید و هشدار پیر نمی‌ترسد، پیر پس از وصف قدرت و شجاعت پهلوان اکبر، حتی پدر دختر را نیز آدم قابل‌اعتمادی نمی‌داند، یعنی ممکن است حیدر کُشتی را هم فاتح شود ولی چیزی دستگیرش نشود. اما حیدر از ناکامی هم واهمه‌ای ندارد (رک. بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۰۹). پهلوان حیدر برای خواستش می‌جنگند، اینکه چه چیزی در انتظارش خواهد بود، دغدغه‌ی او نیست. او فرمانده

است و برای رسیدن به عشقش، شرور و خودخواه است؛ او آماده‌ی پذیرفتن نتایج تصمیم خود خواهد بود.

۴- ۱- ۴. رویارویی قهرمان و ضدقهرمان

اکبر با آنکه قدرتمندتر است، سرد و گرم چشیده‌تر و دلگرم‌تر به پشتیبانی مرشد، اما در برابر گستاخی و سرکشی حیدر تنها سکوت کرده و در شرایط اضطرار به کنش او واکنش نشان می‌دهد. حیدر حتی هم‌پیالگی با اکبر را هم نپذیرفته و به‌تندی دستش را رد می‌کند (همان: ۲۱۱). حیدر با آن‌که در یک رویارویی امتحانی شکست خورده است، باز بر مواضع خود ایستاده (رک. همان: ۲۵۱). کنش‌پذیری اکبر از آنجا بروز بیشتری می‌یابد که مرشد، اکبر را نصیحت می‌کند اما اکبر نمی‌گوید چه در سر دارد و چرا نمی‌خواهد کشتی فردا را برگزار کند. او در این سکوت، نوعی جوانمردی و ایثار را تجربه می‌کند، اما این تجربه برایش لذت‌بخش نیست و پیداست که به عبور از ساحت شادکامی به موجودیت اندوهگین خواهد بود (رک. همان: ۲۱۵). مرشد در این نمایش‌نامه، ارزش‌ها و باورهای کهن را نمایندگی می‌کند و از فرزانگانی است که از نگاهِ نیچه بیشترین سهم را در به بیراهه کشاندن انسان دارند. و نظام ارزشی که توصیه می‌کنند «ناگزیر آن نشان خود بیماری همه‌ی آن‌ها باشد.» (نیچه، ۱۳۸۸: ۷۶) از سویی، پیدا نیست که اکبر دختر خان را می‌خواهد یا به‌خاطر اختلاف سن یا نداشتن مال و منال (که این را هم خودش نخواسته) یا از دست دادن پهلوانی، از او چشم‌پوشی کرده است (رک. بیضایی، ۱۳۸۲: ۲۱۶) و دستِ آخر هم به مرشد نمی‌گوید که چرا پا پیش نگذاشته است. از همین ابتدا اکبر کنش‌پذیرانه عمل می‌کند. او حتی نسبت به خواست عشق خود، پرسش‌های پیرمرد و علاقه‌ی دختر ایلیاتی هم کنشی نداشته و منفعلانه عمل کرده و می‌خواهد برود، بی‌آنکه دلیلش را برای کسی بگوید. مرشد هم با آنکه از ماجرا خبر ندارد، اما ناخواسته و با تعریف قصه‌هایی از پوریای ولی، بر واکنش‌گری اکبر صحه می‌گذارد (رک. همان: ۲۱۹). پهلوان اکبر ترس دارد، البته نه ترس از کشتی، بلکه ترس از بدقولی، حرف مردم، دل شکستن و... (رک. همان: ۲۲۱).

۴- ۱- ۵. کنش‌پذیری در مرگ

بیضایی درباره‌ی اجرای این نمایش که «عباس جوانمرد» در سال ۱۳۴۴ روی صحنه برد، می‌گوید: «من خواسته بودم «قهرمان» را از هاله‌ی ستایش‌شده و افسانه‌ای اطرافش بیرون بکشم و چون وجودی انسانی به او نزدیک شوم. من خواسته بودم نشان بدهم که از یک «قهرمان»، وقتی تشریحش می‌کنیم، چیزی جز یک قربانی نمی‌ماند و اجرای جوانمرد در عین قدرت ولی برعکس، گرد این قهرمان هاله می‌تنید، و به جای نگاه واقع‌بین، نگاه ستایش‌گر داشت، و سعی می‌کرد از مراسم مرگ و نابودی هر نوع

قهرمانی، یک حماسه بسازد.» (بیضایی، ۱۳۶۸). این نظر بیضایی درباره‌ی قهرمان نمایش، یعنی همان پهلوان اکبر، نقطه‌نظرات ارائه‌شده در این انگاره را تأیید می‌کند. یعنی قهرمان روایت، در بخش‌های پایان روایت، دائماً شراب می‌خورد و با آن سرگذشت خود را (که به عبارتی تاریخ این سرزمین است) مرور می‌کند. او در این نوشیدن در پی فراموشی است، فراموشی آن‌چه باید با آن روبه‌رو شود و بازگشت به گذشته. او در طول نمایش بیشتر در حال واگویه‌ی دریغ و افسوس‌هایی برای «من می‌خواهم»هایِ خود است. او پس از گریختن سیاهپوش، درِ میخانه را زده و بازوبند را به می‌فروش می‌دهد (رک. بیضایی، ۱۳۸۲:۲۴۱) و در برابر نصایح می‌فروش قانع نمی‌شود (همان: ۲۴۲). این تصمیمی است که او کاملاً آگاهانه و ناگزیر اتخاذ کرده است. از آن‌جا که اکبر حتی اقدامی نکرده و در برابر خواست دیگران، کاملاً تسلیم شده، پس در واقع کنش ضدقهرمان را پذیرفته است؛ قهرمانی که باید کنش‌گر می‌بود، هم‌اکنون کنش‌پذیر می‌شود. اکبر آماده است تا واپسین کنش خود، که در اصل آن هم واکنشی‌ست به پذیرش نهایی کنش اصلی نمایش، به انجام برساند (رک. همان: ۲۳۹). در اینجا اکبر برای مرگ خود نیز محدودیت قائل شده و حتی آن را نیز در گرو قولی می‌داند که به آن زن داده است (رک. همان: ۲۴۹). سیاهپوش در نهایت، پهلوان را از پشت با قداره می‌کشد و تلاش اکبر برای دیدن صورتش بی‌نتیجه می‌ماند.

۴- ۲. آمیز قلمدون

این نمایش‌نامه را اکبر رادی در سال ۱۳۷۱ نگاشته است؛ داستانی ساده با شش نقش که در خانه‌ی معمولی «شکوهی» و «شوکت» در یک پرده و در زمان معاصر اتفاق می‌افتد. شکوهی در دوران بازنشستگی، همه‌ی افتخارش این است که کارمندی نمونه و قانون‌مدار بوده و اگر از مادیات دنیا بهره‌ی چندانی ندارد، در عوض از مدیرکل لوح سپاس گرفته است. همسرش شوکت که عمری از این شیوه‌ی زندگی عاصی شده، با اغوا و تحریک دوستش حشمت تصمیم به رفتن خارج می‌گیرد. شکوهی که شاهد از دست رفتن آخرین دل‌خوشی‌اش است، پس از تعلیقی عذاب‌آور از پذیرفتن و نپذیرفتن رشوه‌ای کلان از ارباب رجوع اداره، که سال‌هاست با اوست، شاخه گلی به همسرش تقدیم کرده و می‌میرد. در نگاه اول مشاهده می‌شود که روایت آمیز قلمدون، قهرمان برجسته‌ای ندارد، اما می‌توان گفت که قهرمانِ داستان «شکوهی» یا به قول «شوکت»، آمیز قلمدون است. جهان‌بینی شکوهی با اطرافیانش بسیار متفاوت بوده و معطوف به جهانی است که برای او هر روز کوچک‌تر شده و دیگران به مرور زمان بیشتر تصرفش کرده‌اند. این مسئله در گفت‌وگوی شکوهی از مرتاض هندی و شوکت از سبزی‌فروش محل برجسته خواهد شد (رادی، ۱۳۸۷: ۳). شکوهی برای شریکِ زندگی‌اش هم جهان

خود را تبیین نکرده و از آن دفاع نکرده است؛ او تمام عمر در جهان دیگران زیسته است.

۴- ۲- ۱. قهرمان کنش‌پذیر

همان‌گونه که اشاره شد، نیچه انسان‌های کنش‌پذیر را که بردگان می‌نامد، کسانی خوانده که برای گریز از پذیرش مسئولیت فرمان خود، به فرمان دیگران تن می‌دهند. او این روحیه را در اخلاق بردگان، زاییده‌ی نظام ارزش‌های زهدمحورانه‌ای می‌داند که رسالت آن تسلیم و سرسپاری است که شخصیت واقعی انسان را سرکوب می‌کند و آنان را از شکوفایی بازمی‌دارد (رک. نیچه، ۱۳۸۷: ۱۸۱-۱۹۰). این نگاه نیچه تا آنجا پیش می‌رود که اخلاق بردگان را ریشه‌ی همه‌ی بدی‌ها دانسته و این افتادگی، خودشکنی و فرمانبرداری مطلق را از مصادیق آن می‌داند (رک. نیچه، ۱۳۹۹: ۸۷۰). اعتراض او بر مسیحیت نیز پرورش همین اخلاق بردگی در اطاعت و سرسپردگی است که مسیحیت، این احساس بیمارگونه را تا سرحد تنها معیار فضیلت ارتقا داده و راه را برای اخلاق بردگی هموار کرده است (پالنتینگا، ۱۳۸۲: ۷۷).

در روایت آمیز قلمدون، قهرمان از نظام اخلاق‌های طبقه‌ی والا و برتر تهی شده و برای نمونه، به مرور عشق و فضیلت‌های خودخواسته را از دست داده و به لذت‌های پیش‌پاافتاده‌ای که شوکت به اجبار برای او چیده قانع شده است، که البته برای آن‌ها هم بر سر او منت می‌گذارد (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۳۹). پس شکوهی قهرمانی است که فضیلت‌های خود را از دست داده و اکنون تنها برای زنده‌بودن، درگیر چرخه‌ی تکرار است. خطاطی آخرین فضیلت و لذت خودخواسته‌ی اوست که اکنون تنها عنوان «آمیز قلمدون» را برایش به جا گذاشته است (رک. همان: ۵۷ و ۵۹). او بر خلاف ابرانسانِ نیچه، شوق و شهوتی برای فریادِ خواسته‌هایش ندارد. او قهرمانِ منفی هم نیست؛ چراکه از حال و روزی که در آن است به ستوه آمده و خسته شده و برای تغییرِ آن نیز کنشی ندارد. این خالی شدن از خواست معطوف به اراده و خلاقیت، او را به سمت شخصیت کنش‌پذیرانه‌ی سرسپردگی، تن‌دادن و پذیرش سوق داده و در مرحله‌ی سکوت و پذیرش اتهام تثبیت کرده است که در برابر همه‌ی حمله‌های همسرش اتفاق می‌افتد. او در این موقعیت سکوت کرده و با این سکوت، اتهام‌های او را می‌پذیرد (رک. همان: ۶۳). شکوهی با این کنش‌پذیری عملاً فرمانبری ضعیف و بی‌اراده است؛ گویی او گمان می‌کند که به مرور با سکوت‌کردن می‌تواند خواسته‌هایش را به دست آورد اما هر چه پیش می‌روند، او محروم‌تر می‌شود.

۴- ۲- ۱- ۱. خواست منجی

ابرمرد در مقام منجی از مهم‌ترین آموزه‌های نیچه است که ظهور آن در زمان واپسین شکل رقم خواهد خورد. اما این منجی وجه بیرونی ندارد و به نیروی قائم بر اراده‌ی فرد متکی است. خواست قدرت و اراده‌ای که مخالف وجه زهد و اتکا به دیگری است. یعنی پرهیز از همان تمثیل شتر که بار زهد و متافیزیک را بر پشت می‌کشد. به تعبیری «شتر در ماهیت وجودی خویش، سمبل زهدورزی است که تا حدودی با مفهوم ریا و فریب پیوند داشته است.» (سوفرن، ۱۳۸۸: ۱۶۹) و به نوعی در برابر «من می‌خواهم» مقاومت کرده و به «تو باید» کرنش می‌کند (رک. فینک، ۱۳۸۵: ۱۱۰-۱۱۲). در این روایت نیز قهرمان در مرحله‌ی شتر، از سه دگردیسی نیچه –شتر، شیر، کودک- متوقف شده و به دنبال منجی بیرونی، اتکا و جست‌وجوی قهرمانی دیگر است. مصداق این کنش‌پذیری در این نمایش‌نامه، اینگونه مشاهده می‌شود که راوی چندین بار آقای شکوهی را پای تلفن کشانده تا آقای صمصامی را صدا کند. نامی که هیچ توضیحی درباره‌ی آن داده نخواهد شد. اما با مراجعه به معنای واژه، باب تفسیری در خصوص آن گشوده می‌شود. صمصام به معنی شمشیر تیز و بُرنده است که از لوازم جنگ به حساب آمده و در ادبیات گذشته، دارای بار معنایی و سبقه‌ی همنشینی با ذوالفقار است و مفهوم منجی دارد.[۱۷] لذا به نظر می‌رسد به تعبیری، شکوهی در پیِ منجی است، یا شاید کسی که با شمشیر برنده‌اش او را از شر این زندگی، که باب میل او نیست، رها کند. شکوهی در پایان و پس از فریادهای جنون‌آمیز شوکت، تأکید دارد که او را پیدا کند (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۸۲).

۴- ۲- ۱- ۲. کشمکش درونی قهرمان

نیچه با ارائه‌ی تمثیل جنی که یک روز یا یک شب به خلوتگاه آدمی می‌آید و می‌پرسد که آیا باز حاضر است به زندگی برگردد؟ و ارائه‌ی دو رفتار متناقض انسان در برابر این پرسش، مطرح می‌کند که انسان والا در برابر چنین موقعیتی و اینکه آیا می‌خواهد چنین موقعیتی چند بار و بارهای بسیار تکرار شود؟ باید به آن جن بگویی که تو خدایی، و من تا کنون چیزی الهی‌تر از این نشنیده بودم. (رک. نیچه، ۱۳۷۷: ۳۰۴) لذا او ابرانسان را کسی می‌داند که در برابر این موقعیت بگوید: باز هم زندگی، باز هم زندگی و این همان بازگشت جاودان است. اما یکی از مهم‌ترین نشانه‌های قهرمان کنش‌پذیر در این روایت این است که آمیز قلمدون از زندگیِ خود سیر شده و بازگشت جاودانش تنها تکرار کنش‌پذیری‌اش خواهد بود. از سوی دیگر، بر خلاف ابرانسان که خودش، ارزش‌ها و سنت‌های کهن را نابود کرده و ارزش‌های نو می‌آفریند، شکوهی، ارزش‌هایی که یک عمر با آن‌ها زندگی کرده را امروز بی‌ارزش‌شده و لگدمال می‌بیند، بی‌آنکه

فضیلتی دیگر برگزیده و آفریده باشد (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۱۱). تلقین‌های مکررِ چندساله‌ی شوکت سبب شده تا شکوهی نگاهش به آنچه برایش ارزش بوده، دچار تردید شود. او اکنون سردرگم است، آیا کارمند وظیفه‌شناس بودن، درست بوده یا نه؟ (همان: ۱۲)

رادی در این نمایش علاوه بر آقای صمصامی، قصه‌ای به نام «حسنک خارکن سرشکسته» وارد داستان می‌کند که او درست تمثیلی از خودِ شکوهی است. همان‌گونه که حسنک، دست رد به سینه‌ی پیشکار زده و رشوه‌اش را رد می‌کند، شکوهی هم دست رد به سینه‌ی آقای خرمالو زده و چکش را نمی‌پذیرد (همان: ۵۲ و ۶۱). شکوهی، تمام عمر با این قصه درگیر است، حتی در عالم خواب نیز رویای آن را می‌بیند. او همواره درگیر این کشمکش است که باید این رشوه را قبول می‌کرده و زندگی‌اش را زیر و رو می‌کرده یا نه! و در روایت حسنک خارکن سرشکسته، خودش را می‌بیند که شاهد کشته‌شدن حسنک گوگَلبان بوده و اکنون به‌خاطر خان باید در مورد مرگش شهادت دروغ بدهد. نکته‌ی حایز اهمیت در کشمکش این است که دلیل رشوه نگرفتن شکوهی، به‌خاطر حرف مردم، دخترانش، اداره‌اش و در یک کلام برای ارزش‌ها و قوانین است که از آن سر باز می‌زند. حال آنکه پس از مدت‌ها خودش و شوکت برای این ارزش‌مداری، «شکوهی» یا همان حسنک خارخسک را سرزنش می‌کنند (رک. همان: ۷۳).

۴- ۲- ۲. ضدقهرمان به مثابه‌ی کنش‌گر

به باور نیچه، شخصیت کنش‌پذیر، دارای اخلاق نوع‌دوستانه‌ای است که خود آدمی را فراموش می‌کند. به تعبیر او «آنگاه که خودستایی رخت بربندد، بهین چیز تباه شده است» (نیچه، ۱۳۸۸: ۱۶۸). نبود خودخواهی بزرگترین فقدان است و خواست خود از ویژگی‌های انسان والاست. تنها شخصیتی که در این روایت، می‌تواند مصداق خواست خود و مقابل بردگان باشد، شوکت است. کسی که به‌عنوان زن بر خلاف عرف و گفتمان حاکم بر زمان، نقش کنش‌گر و شخصیت فعال روایت را بازی می‌کند. شکوهی در مقام قهرمان کنش‌پذیر، حتی کوچک‌ترین آرزوهای خود را که مرتفع کردنشان برای او بسیار ساده است، در رویا به دست می‌آورد. مانند قاب سیگار نقره و فندک طلا (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۱۹). در جایی هم شکوهی خواب می‌بیند، دخترانش به‌عنوان هدیه برایش همین‌ها را می‌آورند. حتی شوکت هم برای اینکه او را راضی کرده و سفرش را برود، به او همین وعده را می‌دهد (رک. همان: ۷۵). شکوهی تنها بار خواسته‌های دیگران را به گُرده می‌کشد بی‌آنکه ساده‌ترین خواسته‌های خود را برآورده کند. از سویی، به باور نیچه دلسوزی، مهربانی، دست یاری‌دهنده، این‌ها خصوصیاتی است که

بـرای بردگـان و رعایـا سودمند است و برای اخلاق آن‌ها مفید قلمداد شده است (کاپلسـتون:۱۳۷۱، ۱۵۳). تمام این صفات در شخصیت شکوهی موجودیت داشته و در نقطه‌ی مقابل شوکت است که به خواست، خودخواهی، اراده‌مندی و استیلا در روایت متمایز می‌شود. در این میان حشمت، مستأجر آن‌ها که دوستی محکمی هم با شوکت دارد، در نقش شخصیت مخالف قهرمان وارد شده و کنش اصلی را رقم می‌زند؛ یعنی سفر او و شوکت به رم. حشمت افزون بر اینکه خود به‌طور مرتب به خانه‌ی شکوهی رفت و آمد کرده و نقش آشوبگرانه‌ی خود را میان آن‌ها بازی می‌کند، او را نیز به‌شدت تحت‌تأثیر خود قرار داده به نحوی که شوکت تنها واکنش‌پذیری خود را در برابر حشمت بروز داده است و شکوهی را نیز ناچار به فرمانبری می‌کند. حشمت نماینده‌ی جامعه‌ی مادی‌گرا و سطحی‌نگری است که سبب به حاشیه راندن و نابود شدن امثال شکوهی شده‌اند. شکوهی هم در مقام مرد و صاحبخانه، هیچ اقدامی در برابر او نمی‌کند (رک. همان: ۱۸).

۴- ۲- ۳. کنش‌پذیری در مرگ

رفتار قهرمان این نمایش، رفتاری کاملاً کنش‌پذیرانه است، او کاملاً بی‌عمل ایستاده تا روزگار و شرایط او را به جلو ببرد. شکوهی در قامت قهرمان نمایش‌نامه، حتی واکنشی هم در برابر کنش‌هایی که زندگی‌اش را تحت‌تأثیر قرار داده، ندارد. و تقریباً مانند ابزار اراده‌ی شوکت است و با آنکه می‌داند، منشأ بخش زیادی از بدبختی‌های او حشمت است، باز هم اقدامی نکرده و به گفته‌ی نیچه، او چون رمه در پیِ چوپان حرکت می‌کند. به باور نیچه «اخلاق بردگان نخست به آنچه «بیرونی» است به آنچه «دیگر» به آنچه جز اوست، نه می‌گوید. این نیاز به چشم دوختن به بیرون به جای گرداندن آن به خویش، زادهٔ همان کینه‌توزی است. اخلاق بردگان برای رویِش همواره نخست به یک جهان بیرونی دشمنانه نیاز دارد.» (نیچه، ۱۳۸۰: ۴۳). انفعال در برابر همه‌ی امور حتی در برابر مرگ نیز از ویژگی‌های این شخصیت خواهد بود؛ آنجا که در برابر سفر رفتن شوکت هم، دچار شوک شده و وقتی می‌بیند کاری از دستش ساخته نیست، خود را برای مرگ آماده می‌کند. غایت کنش‌مندی شکوهی، پرورش گل است (رک. رادی، ۱۳۸۷: ۸۱) که می‌خواهد آن را به شوکت در شب تولدش هدیه کند و نهایتاً مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد. پس تنها کنش پیرمرد، خواست مرگِ اوست، مرگی که در پیِ «تو باید»های زندگی‌اش از راه رسیده، مرگی که قرار است او را از فرمانبری و بارکشی در زندگی رها کند، بر خلاف ابرانسان نیچه او به قدر کافی نزیسته تا در هنگام مرگ، زندگی نزیسته نداشته باشد. در پایان، شکوهی بسیار تلاش کرده که زندگی ساده،

آبرومند و قانعی داشته باشد، اما ارزش‌ها و فشارهای جامعه، همسر و دوست همسرش، حشمت، این امکان را از او گرفته است (همان: ۶۳).

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به این فرض که درام، تقلیدی از جامعه و رویدادهای آن بوده و نمایش‌نامه‌نویسان نیز خود بخشی از این جامعه هستند، می‌توان نشانه‌های متنی را بازتابی از کلیت جامعه دانست. کلیتی که در آن نیروهای بازدارنده و منفی که در برابر نیروهای سازنده و مثبت قرار می‌گیرند، قدرتمندتر و هدفمندتر عمل کنند. درام‌نویس هم خود بخشی از این فرایند استیلاگری و استیلاپذیری‌ست. حال در نوشتار رادی و بیضایی براساس مطالعات موردی مشاهده می‌شود که فضای کنش‌گری ابرانسان وجود ندارد و قهرمانی که کنش‌گرانه عمل می‌کند واکنشگر است. پهلوان اکبر و آمیز قلمدون، هر دو کنش اصلی نمایش که از سوی ضدقهرمان نمایش صادر شده را می‌پذیرند. این ضعف در اراده، خواست و حرکت معطوف بر حوزه‌ی تفکر و جایگاه قرارگیری قهرمان در روایت از سوی مؤلف است. پهلوان اکبر، قهرمانی است که قدرت کنش‌گری دارد اما براساس حاکمیت ارزش‌ها و باورهای ازپیش‌تعریف‌شده، در قامت میان‌مایگان عمل می‌کند و آمیز قلمدون اما، به مرور قدرت و توان کنش‌گریش را از دست داده و تبدیل به موجودی منفعل و ترحم‌جو می‌شود؛ یعنی انسانی که نیچه او را فرودست می‌نامد، یا رمه‌گانی که باید در پی چوپانی بدوند.

در جدول زیر به شکلی خلاصه، رفتار قهرمان هر دو نمایش‌نامه را با ویژگی‌های ابرانسان به ارزیابی می‌کشانیم. در این گزیده‌گویی، می‌توانیم ناهم‌خوانی و عدم تطابق پهلوان اکبر و آمیز قلمدون را با ابرانسان را دریابیم.

خلاصه‌ی ارزیابیِ قهرمان در نمایشنامه‌های پهلوان اکبر می‌میرد و آمیز قلمدون با ده ویژگی درخشانِ ابرانسان

ردیف	ده ویژگیِ ابرانسان	پهلوان اکبر	آمیز قلمدون
یک	دور ریختنِ ارزش‌ها و سنت‌ها	او بی‌آنکه بخواهد پای‌بند به ارزش‌های پیشینیان است. او خواست‌های خود را فدای ارزش‌ها و باورهای دیگران می‌کند.	او از ارزش‌ها و سنت‌ها حفاظت کرده و تقریبا تا پایانِ نمایش به آن‌ها می‌بالد. او بی‌آنکه ذاتن بخواهد، خوشی و لذتِ خودش و

		او در انتهای نمایش و پیش از مرگ، بخشی از ارزش‌ها و سنت‌ها را نابود می‌کند.	خانواده‌اش را فدای ارزش‌ها کرده است. او تا پایان هم نمی‌تواند بفهمد که آیا این ارزش‌ها و سنت‌ها، واقعا گرامی بودند یا نه.
دو	شتر – خرِ بارکش نبودن	او باید پایِ قولش به مادر بماند. او باید دستگیرِ بی‌کسان باشد. او باید جوانمرد باشد. او نباید به عشقش ابراز علاقه کند. او حق مردن ندارد، چون قولش از بین می‌رود. او نباید شکست بخورد، چون نامِ شهر خراب می‌شود. او نباید از کشتی سرباز بزند، چون انگشت‌نما می‌شود. و... او در تمامِ زندگی‌اش در مرحله‌ی «تو باید» گرفتار است.	او بارِ کارمندِ وظیفه‌شناس و مسئول را به دوش می‌کشد. او بارِ خواسته‌هایِ زنش را به گرده می‌کشد. او باید هر روز کارهایی را بکند که دلش نمی‌خواهد. (مثلن نشستن روی سکویِ خانه‌ی بی‌بی خانم) او نباید هر روز کارهایی را بکند که دلش می‌خواهد. (مثلن سیگار کشیدن) و... او تمامِ زندگی‌اش در مرحله‌ی «تو باید» گرفتار است.
سه	گذر از شیر بودن	می‌خواهد پهلوان شهر باشد. می‌خواهد در ایلیات باشد. می‌خواهد دخترِ ایلیاتی را داشته باشد.	می‌خواهد خطاط باشد. می‌خواهد خط‌هایش را در بهترین جاها به دیوار بکوبد. می‌خواهد قابِ سیگارِ نقره و فندکِ طلا داشته باشد.

		این «من می‌خواهم»ها را فریاد نزده و برایشان کاری نمی‌کند.	می‌خواهد با زنش به سفر برود. می‌خواهد سرش را روی شانه‌ی زنش بگذارد. می‌خواهد تقدیرنامه‌هایش را به دیوار بکوبد. او تمامِ «من می‌خواهم»هایش را در درونِ خودش دفن کرده و تنها در رویاهایش به آن‌ها فکر می‌کند.
چهار	کودکی و آفرینش	او برای عبور از بحرانِ خود، راهِ تازه‌ای نمی‌آفریند. او تصمیمِ تازه‌ای که کسی پیش از او نگرفته باشد را نمی‌گیرد. او شوقِ کودکانه‌اش را سال‌ها پیش کشته است. او برای آفرینشِ راهِ تازه، خطر نمی‌کند.	او برای عبور از اتهام‌های زنش، راهِ تازه‌ای نمی‌جوید. او شوقی برای «من می‌خواهم»هایش ندارد. او برای آفرینشِ راهِ تازه، خطر نمی‌کند.
پنج	پرهیز از ترس	او می‌ترسد که دخترِ ایلیاتی را به دست آورد. او می‌ترسد که برای دختر خان پا پیش بگذارد. او از پاسخ نه شنیدن، می‌ترسد. او از سرزنش شدن می‌ترسد. او از شکست می‌ترسد.	او می‌ترسد رشوه را از آقای خرمالو دریافت کند. او می‌ترسد در برابر زورگویی‌های شوکت، کاری بکند. او می‌ترسد به شوکت ابرازِ علاقه بکند. او می‌ترسد کرایه‌خانه‌ی بیشتری از حشمت بگیرد

		او از بدنامی و پیمان‌شکنی می‌ترسد. او از اینکه جایگاهش را اندیشه و دلِ جامعه از دست بدهد می‌ترسد، حتی اگر به قیمتِ از دست دادنِ خودش باشد.	یا او را از خانه‌اش بیرون کند. او در برابرِ اتهام‌های شوکت، تنها سکوت می‌کند. او می‌ترسد سیگار بکشد. او می‌ترسد شوکت را از دست داده و تنها بماند.
شش	بیزاری از حکومت – دولت‌ها	او از حکومت و حکومتی‌ها بیزار است. او از آن‌ها دوری می‌کند. او از مظلومان در برابرِ آن‌ها حمایت می‌کند. اما او ناخواسته به آن‌ها مربوط می‌شود.	او برای به دست آوردنِ رضایتِ وزارتخانه‌ی متبوعِ خود، کاری که شاید دلش می‌خواسته را انجام نداده و تمامِ عمرش با آن درگیر است. او برای لوح تقدیرهایی که از محلِ کارش گرفته خرسند است.
هفت	برگزیدنِ فضیلت و عشقِ خود	او عشقش را شناخته، اما به سویش نمی‌رود. او فضیلتش را شناخته اما از انجامش و بدنامی‌اش بیمناک است. او با نیک و بدِ دیگران زندگی می‌کند.	او به مرور همه‌ی چیزهایی را که دوست داشته از دست داده است. او در تمامِ عمر با نیک و بدهایی که اداره، جامعه و شوکت برایش تعریف کرده‌اند، زندگی کرده است. او در فصلِ پایانِ نمایش، شوکت را نیز از دست می‌دهد.
هشت	فرمانده و کنش‌گر بودن	پهلوان است، اما فرمانبرِ شرع و عرف است. صاحبِ قدرت است اما بی‌اراده و ضعیف و	او فرمانبرِ بی‌چون و چرایِ شوکت است.

		کنش‌پذیر است در برابرِ مادر، پهلوان حیدر و سیاهپوش.	او در برابرِ همه‌ی کنش‌های پیرامونِ خود، کنش‌پذیرانه عمل می‌کند. او وابسته‌ی شوکت است و به هیچ‌روی توانایی پذیرشِ عواقبِ کنش‌های خود را ندارد، از این رو ترجیح می‌دهد، فرمانبر باشد.
نه	شرور و خودخواه بودن	او خودش را فراموش کرده و در پایان هم به دست همان خودِ فراموش شده‌اش هلاک می‌شود. از نظر او شرارت با پهلوانی هم‌خوانی ندارد. خودخواهی در مرامِ پهلوانان نیست.	او شیطنت‌هایی دارد، سیگارِ کشیدن پنهانی و رفتن سرِ مجله‌های مُدِ شوکت. خودخواه نیست اما با انفعالش، شوکت را از زندگی طبیعی‌اش بازداشته است.
ده	شاد و رقصان بودن	او به جز در لحظه‌های نخستِ نمایش دیگر شاد نیست. او در همان ابتدا شادی‌اش را فدای مسئولیت و وظیفه‌اش می‌کند.	او به جز در زمانی که دخترانش در خانه بودند و او سرِ کار می‌رفته، دیگر شادی را در زندگی‌اش حس نکرده است. او خودش و شادی‌اش را فدای وظیفه‌شناسی و کارمندِ نمونه بودنش کرده است.

حال بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش نشان داد که قهرمانان این درام‌ها با نشانه‌های ابرانسان نیچه فاصله‌ی بسیاری دارند. قهرمان روایت در خواست نیچه‌ای باید کنش‌گر باشد و در راستای آن‌چه خودش برگزیده، گام بردارد؛ اما قهرمان‌های دراماتیکِ بررسی‌شده، بیشتر کنش‌پذیر (واکنش‌گر) بوده و در سویی حرکت می‌کنند

که باورها، عرف، شرع، قانون یا خواست دیگران تحمیلشان کرده است. با شاخص‌های نیچه، هیچ‌کدام از این قهرمان‌ها، رفتاری کنش‌گرانه نداشته و منفعلانه موجودیت می‌یابند. این امر به عوامل بیرونی چون فرهنگ تک‌گویی و تک‌صدایی در جامعه و محدودیت‌های فرهنگی، مذهبی و سیاسی و ایستایی، عدم تغییر ارزش‌ها، فرهنگ مصلحت‌اندیشی و نمادگرایی و پیشینه‌ی عمیق فرهنگ جبرگرایی در طرح‌واره‌های ذهنی ایرانیان مربوط است. عوامل فوق سبب شده که روایت‌ها نموداری از استیلای ضدقهرمان‌های کنش‌گر بر قهرمان‌های کنش‌پذیر و منفعل باشد؛ یعنی «پهلوان حیدر» در پهلوان اکبر می‌میرد و «حشمت/شوکت» در آمیز قلمدون. از سویی نظام کنش‌گری در این روایت‌ها مبین غلبه‌ی اخلاق و باورهای فرهنگی و سنتی بر اراده‌ی انسان در این بازه‌ی زمانی است که این اصول ارزشی، قهرمان نمایش‌نامه‌ها را بر خلاف موقعیت ساختاری، به تبار فرودستان و انسان‌های کنش‌پذیر مبدل کرده و در نقطه‌ی مقابل، شخصیت‌های فرعی و نقش‌های دست دوم، دارای این ویژگی‌های انسان والاتبار و قهرمان آرمانی نیچه خواهند بود. در نهایت می‌توان گفت که در این میان واپسین و اصلی‌ترین کنش‌پذیری قهرمانان، انفعال و مرگ است و می‌توان موقعیت تراژدی هر دو داستان را در ارتباط مستقیم با این وارونگی در اراده‌مندی قهرمان و ضد قهرمان در روایت‌ها دانست.

وجه نوآورانه در پژوهش آن است که این روایات با توجه به رویکرد نیچه‌ای به اصل کنش به‌عنوان محور اراده‌مندی، نشان می‌دهد روایت‌های مورد مطالعه می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای از درام معاصر، محکومیت قهرمان را به‌واسطه‌ی استیلای نظام ارزشی و هنجارهای کلاسیک چون اخلاق و سنت و... به تصویر کشد. همچنین این فرض را تثبیت می‌کند که نظام سنت‌ها وجه تراژیک روایت را رقم زده و از قهرمانان روایات، یک کنش‌پذیر بر جای می‌گذارد.

---

[۱] . Friedrich Wilhelm Nietzsche

[۲] . واکنش‌گر شخصیتی است که نه کنش‌گر است و نه مطیع محض و کنش‌پذیر. در حقیقت می‌توان فاعلیت او را در طول و در راستای کنش قهرمان تعریف کرد؛ اراده‌ای محکوم و در عین حال فعال.

[۳] . الگوی کنشی اول جفت متقابل فاعل و مفعول/ الگوی کنشی دوم شامل جفت متقابل فرستنده و گیرند/ الگوی کنشی سوم از جفت متقابل بازدارنده و یاری‌رسان تشکیل می شود.

[۴] . «خدایان همه مرده‌اند، اکنون می‌خواهیم که ابرانسان بِزِیَد» (نیچه، ۱۳۸۹: ۹۱)

[۵] . ابرانسان برابر Ubermensch به کار رفته است که ترکیبی ست از Uber آبَر یا زَبَر و Mensch به معنای انسان.

[۶] . ابرانسان باید ارزش‌ها و سنت‌هایی که به او و خواستش ارتباطی نداشته و تنها جسارت و شهامت را از او سلب کرده و دست و پایش را می‌بندند، کنار گذاشته و ارزش‌ها و آرمان‌هایی نو بیافریند که مطابق است با نیازهای درونی و ذاتی خودش.

[۷] . کسی که همه‌ی عمر، باورها، فرمان‌ها و خواست‌های دیگران را حمل می‌کند، شترِ بارکشِ دیگران است؛ بی‌گمان او سرانجام از این بارکشی خسته شده و به این نقطه می‌رسد که زندگی پوچ و بیهوده بوده است. ابرانسان باید به این باربری و به این «تو باید»ها «نه» گفته و رها شود.

[۸] . ابرانسان پس از عبور از مرحله‌ی بارکشی و «تو باید»پذیری، باید چون شیری غُران، «من می‌خواهم» را فریاد کرده و به سوی آن‌چه می‌خواهد شتاب کند.

[۹] . باید کودک شد و چون کودکان برای رسیدن به خواست خود، بی‌پروا، خطر کرد و ارزش‌های نو زایید. باید آفرینندگانی آفرید از آفرینندگان خود بیش.

[۱۰] . ترس، اساسی‌ترین عاملی است که انسان را از حرکت به هر راه تازه و ازپیش‌نرفته‌ای باز می‌دارد. ابرانسان باید ترس را کنار زده و آزادانه آنچه می‌خواهد را برگزیده و به سوی آن حرکت کند.

[۱۱] . حکومت – دولت‌ها دسته‌ای از آدم‌ها هستند که در لوای سیاست، ایدئولوژی، ایجاد امنیت و رفاه، بزرگ‌ترین خیانت‌ها را به انسان و طیِ طریقش به سوی ابرانسان کرده‌اند. از این رو باید از آن‌ها و آن‌چه می‌خواهند و می‌گویند، بیزاری جست.

[۱۲] . ابرانسان در پی فضیلت و نیک و شرهای شرع، قانون، عرف و خرد عام نبوده و خیر و شر و عرف خود را خودش تعیین می‌کند. آن‌گاه بدون شرم و بی‌پروا آن را فریاد زده، برگزیده و به سویش روان می‌شود.

[۱۳] . انسان یا فرمانده است یا فرمان‌بر. ابرانسان در مسیر اراده، خواست و کنش خود، فرمانده است. او فرمان می‌راند و مسئولیت فرمان خود را نیز می‌پذیرد.

[۱۴] . برای رسیدن به قدرتی که اراده و خواست انسان است؛ ابرانسان باید خودخواه باشد و شرورانه موانع را از پیش پایش بردارد.

[۱۵] . ابرانسان نخست باید رنجش را بپذیرد و سپس در دل آن شادی بیابد. این شادی همان آرامشی‌ست که او از اینکه آزاد و رها بوده و آن‌چه خواسته را انجام داده، به دست آورده است. شادمان و رقصان بودن از نشانه‌ی کسانی‌ست که در پیِ خواست و اراده‌ی خود می‌روند.

[۱۶] . پهلوان اکبر می‌میرد به سالِ ۱۳۴۲ خورشیدی و آمیز قلمدون به سالِ ۱۳۷۱ خورشیدی

[۱۷] . یکی صمصام اعداکش عدوخواری چو اژدرها / که هرگز سیر نبود وی ز مغز و از دل اعدا (دقیقی)
بر دوست داران دولت خویش/ گیتی نگه داشته به صمصام (فرخی)
ای دریغا چونکه نامد سوی بکر و زید و عمرو/ ز آسمان صمصام تیز و ذوالفقار ای ناصبی (ناصرخسرو)
من بر سر دشمنانت صمصامم/ توصاحب ذوالفقار و صمصامی (ناصر خسرو)
از آن مشهور شیر نر که اندر بدر و در خیبر /هوا از خشم خون بارید در صمصام خندانش (ناصر خسرو)

فهرست منابع

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

۲. ارسطو (۱۳۳۷). *بوطیقا (هنر شاعری)*، ترجمه‌ی فتح‌اله مجتبایی. تهران: نشر اندیشه.

۳. اگری، لاجوس (۱۳۸۵). *فنِ نمایشنامه‌نویسی*، ترجمه‌ی دکتر مهدی فروغ. تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوم.

٤. بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران* (چاپ نهم). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

٥. بیضایی، بهرام (۱۳۸۲). *دیوانِ نمایش/۱، پهلوان اکبر می‌میرد*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۲۵۵-۱۸۱.

٦. بیضایی، بهرام (۱۳۶۸). *وقتی از تئاتر حرف می‌زنیم*، تکه‌هایی از سه گفتگو با بهرام بیضایی. سیمیا (۲)، ۴۱-۳۰.

۷. پالنتینگا، الوین (۱۳۸۲) دین و معرفت شناسی، ترجمه‌ی بهروز جندقی، نشریه معرفت ، شماره ،۷۴ ص ۷۷-۸۸.

۸. تادیه، ژان. ایو(۱۳۷۸) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

۹. تایسن، لیس(۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، ویراسته حسین پاینده، تهران: حکایت قلم نوین.

۱۰. دلوز، ژیل (۱۴۰۰). *نیچه و فلسفه*، ترجمه‌ی عادل مشایخی. تهران: نشر نی.

۱۱. دلوز، ژیل (۱۳۹۰) *نیچه*، ترجمه‌ی دکتر پرویز همایون‌پور. تهران: نشر قطره.

۱۲. رادی، اکبر (۱۳۸۷). *آمیز قلمدون*. تهران: نشر قطره.

۱۳. رادی، اکبر (۱۳۹۵). *شبی در مجلسِ پهلوان اکبر*، نشریه‌ی نمایش. شماره‌ی ۲۰۵، صص ۶۰-۵۷ .

۱٤. سوفرن، پیر ابر (۱۳۸۹) زرتشت نیچه، بهروز صفدری، تهران: بازتاب نگار.

۱٥. شعیری، حمید رضا (۱۳۹۸) نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران: انتشارات تربیت مدرس.

۱٦. ضیمران، محمد (۱۳۹۹). *نیچه پس از هیدگر*، دریدا و دلوز. تهران: انتشارات هرمس.

۱۷. عباسی، علی و میترا مرادی (۱۳۹۶) بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان " و اگر حقیقت داشت" اثر مارک لوی بر اساس الگوی مطالعاتی گرماس،

نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره ۱۴، شماره ۱۹ - شماره پیاپی ۱۹، صص ۲۵۹-۲۷۸.

۱۸. علوی‌تبار، هدایت و امامی، سیده‌آزاده (۱۳۹۲). *طلوع ابرانسان در سپهر اندیشه‌ی نیچه*. متافیزیک (مجله‌ی علمی – پژوهشی)، سال چهل و نهم، دوره‌ی جدید، سال پنجم، شماره‌ی ۱۵، بهار و تابستان، ۷۷-۹۶ .

۱۹. فتح زاده، حسن و رضا سهرابی (۱۳۹۵) *خاستگاه ارزش‌ها از نگاه نیچه*، مجله متافیزیک، دوره ۸، شماره ۲۲ - شماره پیاپی ۲۲، پاییز و زمستان، صفحه ۶۱-۷۸.

۲۰. فینک، اویگن (۱۳۸۵) *زندآگاهی فلسفه‌ی نیچه*، منوچهر اسدی، آبادان: پرسش.

۲۱. *کاپلستون، فریدریک (۱۳۷۱). فردریک نیچه فیلسوف فرهنگ، ترجمهٔ علیرضا بهبانی، تهران: بهبانی.*

۲۲. لتوین، دیوید، استاک‌دیل، جو و استاک‌دیل رابین (۱۳۹۱). *معماریِ نمایشنامه، شخصیت، درون‌مایه، ژانر و سبک*، ترجمه‌ی دکتر پدرام لعل‌بخش با همکاری ابوذر متشکری. تهران: انتشارات افراز.

۲۳. ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران: انتشارات توس.

۲۴. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۹۹) *اراده‌ی قدرت*، ترجمه مجید شریف. تهران: انتشارات جامی.

۲۵. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۴۰۱). *چنین گفت زرتشت، کتابی برای همه کس و هیچ کس*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: اگه.

۲۶. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۷) *حکمت شادان*، ترجمه جمال ال احمد، سعید کامران و حامد فولادوند، تهران: جامی.

۲۷. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۷۸). *اینک آن انسان، آدمی چگونه همان می‌شود که هست*، بهروز صفدری. تهران: فکر روز.

۲۸. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۰) *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.

۲۹. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۸) *غروب بت‌ها*، ترجمه مسعود انصاری، تهران: جامی.

۳۰. نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۹). *فراسوی نیک و بد، درآمدی بر فلسفه‌ی آینده*. ترجمه‌ی سعید فیروزآبادی. تهران: جامی.

۳۱. ووگلر، کریستوفر (۱۴۰۱). *سفرنویسنده*، ترجمه‌ی محمدگذرآبادی. تهران: مینوی خرد.

۳۲.هارت، مایک (۱۳۹۲) *ژیل دولوز، نوآموزی در فلسفه*، ترجمه رضا نجفی زاده، تهران: نی.
۳۳.هومن، ستاره (۱۳۸۴) *نیچه*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۳٤.یاسپرس، کارل (۱۳۸۸) *نیچه و مسیحیت*، عزت الله فولادوند، تهران: مرکز.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۰۱-۷۵
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

تأثیر روابط بینامتنی رمان «سووشون» و داستان بلند «مار و مرد» در جلب مشارکت مخاطب در جریان خوانش متن

شاهرخ امیریان دوست[۱]
پژوهشگر مطالعات هنر، دکترای پژوهش هنر، گروه هنر و معماری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، ایران.

چکیده

بینامتنیت از جمله رویکردهای کاربردی در تولید متن و نقد نوین است. حضور عناصر بینامتنی در آثار ادبی و هنری، قابل مطالعه بوده و این‌گونه متن‌ها را در قالب رویکرد بینامتنیت تعریف‌پذیر می‌کند. مسئله پژوهش بررسی تأثیرگذاری روابط بینامتنی در جلب مشارکت مخاطب در جریان خوانش متن است. پرسش در این زمینه این خواهد بود که حضور عناصر بینامتنی در آثار هنری و ادبی چه تأثیری را در روند خوانش‌گری آن اثر به‌مثابه یک متن دارد؟ جستار این فرآیند را در دو متن ادبی معاصر در ایران از یک نویسنده دنبال می‌کند. این نوشتار ضمن بررسی نمادهای اساطیری و مذهبی به‌کار رفته در دو اثر سیمین دانشور و مطالعهٔ میزان ارتباط بینامتنی آن‌ها در سطوح صوری، ساختاری و مضمونی با روایت‌های کهن اسطوره‌ای و مذهبی قصد دارد تا با کاربست رویکرد نظریهٔ بینامتنیت ژنی، «بینامتنیت قوی» در تحلیل *سووشون* و نظریهٔ «بینامتنیت ضعیف» در تحلیل *مار و مرد*، به این مهم نزدیک شود که رویکرد بینامتنی قوی، نقش مؤثرتری در تبدیل متن ـ به تعبیر رولان بارت ـ به یک متن خواندنی و نه یک متن نوشتاریِ طالب خوانندهٔ فعال، ایفا می‌کند. این پژوهش از حیث نوع کیفی و ابزار جمع‌آوری داده‌های پژوهش کتابخانه‌ای است. رویکرد بینامتنیت ژنی و خوانش متن بارت، رویکرد اتخاذی بوده و تحلیل داده‌ها با شیوه تحلیلی_تطبیقی انجام می‌شود. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد حضور بینامتنی و نوع روابط بینامتنی از آن دو اثر، متن نوشتاری و خواندنی، طالب مخاطب فعال و منفعل، ساخته که تأثیر بسزایی را بر جلب مشارکت مخاطب و خوانش‌گری آن متن‌ها دارد.

کلیدواژه‌ها: *اسطوره_متن، بینامتنیت ضعیف، بینامتنیت ژنی، متن خواندی، متن نوشتاری، خواننده منفعل*

---

[۱] shahrokh.amirian@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸

مقدمه و بیان مسئله

رمان *سووشون* (۱۳۴۸) و داستان بلند *مار و مرد* (۵۷-۱۳۵۵) دو اثر ادبی سیمین دانشور بوده که بر اساس روایت‌های اسطوره‌ای ایران، متون مقدس و روایت‌های مذهبی به رشته تحریر درآمده‌اند. از این منظر این دو اثر دارای رابطه بینامتنی بوده و با اتخاذ رویکرد بینامتنیت[۱] قابل مطالعه خواهند بود. مسئله اساسی در این جستار نوع برخورد و خوانش مخاطب با وجود رابطه بینامتنی در این آثار ـ به‌مثابه متن ادبی ـ است. سؤال پژوهشی در این زمینه آنست که بینامتنیت این متن‌ها چه کیفیتی را داشته و این روند کیفی بینامتنی چه تأثیری بر مخاطب و خوانش آن متن‌ها دارد؟ از میان نظریه‌های حوزه بینامتنیت، نظریه‌های لوران ژنی[۲] مطالعه کیفی بینامتنی را به‌گونه‌ای کاربردی می‌کند که از مطالعه حضور، روابط و عناصر، سطح، نوع و میزان بینامتنیت در هر اثری قابل واکاوی است. از سوی دیگر، رولان بارت[۳] از جمله اندیشمندان نقد نوین محسوب شده که در حوزه نقد، خوانش مخاطب را حائز اهمیت دانسته و خوانش بینامتنی را به آن حوزه مطالعاتی می‌افزاید. با این توجه پژوهش بخشی از بنیان نظری این دو اندیشمند در حوزه بینامتنیت را به‌کار بسته تا بتواند از طریق شناخت میزان، سطح و نوع رابطه بینامتنی این دو متن دریابد که حضور بینامتنی در هر کدام از این متن‌ها چگونه در خوانش و جلب مشارکت مخاطب/ خوانش‌گر تأثیرگذار بوده است؟ برای یافتن این پرسش پژوهشی، مقاله نخست در دو بخش مجزا روابط بینامتنی و نوع بینامتنیت را در دو اثر دانشور ارزیابی کرده و در انتها برای نیل به هدف پژوهش (رابطه‌جویی حضور بینامتنی و خوانش متن توسط مخاطب در *سووشون* و *مار و مرد*)، با قیاس نتایج حاصله دو بخش به تحلیل مناسب از موضوع دست خواهد یافت. بر این اساس، پژوهش به نتیجه کیفی منتج شده که با شیوه تحلیلی_تطبیقی حاصل می‌شود.

پیشینه پژوهش

با واکاوی انجام شده در مطالعات پیشین، در زمینه تأثیر روابط بینامتنی دو متن *مار و مرد* و *سووشون* در جریان خوانش متن، مطالعه تطبیقی پژوهش قابل طرحی یافت نشد، با این وجود نزدیک‌ترین مقاله‌های پژوهشی درخور توجه با حوزه، موضوع، روش و رویکرد مطالعاتی با این مقاله به این شرح از نظر نگارنده گذشته است:

مقاله «دگردیسی شخصیت زن در رمان سووشون و داستان مار و مرد»، از معدود مطالعاتی به‌شمار می‌آید که به مطالعه تطبیقی دو اثر مورد مطالعه این پژوهش پرداخته

---

[۱] Intertextualite
[۲] Laurent Jenny
[۳] Roland Barthes

است. اما، تنها وجه مشترک آن مقاله و پژوهش پیش رو مورد مطالعه تطبیقی انتخابی آثار است. آتش‌سودا (۱۳۸۳)، با روش استنادی و رویکرد تاریخی، تحلیلی از دگردیسی شخصیت‌های زن این دو اثر از دانشور در طول داستان را ارائه می‌کند.

بیدا خویدی و حیدری (۱۳۹۳)، پژوهشی با عنوان «تحلیل نظریه بینامتنیت در داستان مار و مرد سیمین دانشور»، را به نشر در آورده‌اند. مقاله داستان مزبور دانشور را با توجه به بینامتنیت ژنتی تحلیل توصیفی و نقد می‌کند. چارچوب نظری انتخاب شده در این پژوهش نظریه‌های ژرار ژنت[۱] است. با همین رویکرد و مطالعه موردی، مقالهٔ کرمی و همکاران (۱۳۹۲)، با عنوان «تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور»، قابل طرح است. موضوع، روش، رویکرد، پرداخت و نتیجه حاصله وجه تمایز میان این تحقیق با هر دو مقاله مزبور به شمار می‌آید.

در مقالهٔ «تحلیل هویت و جایگاه زن در«سووشون» سیمین دانشور و «پرنده من» فریبا وفی»، مشایخ سنگ تجن و حیدری (۱۳۹۶)، با اتخاذ شیوه توصیفی_تحلیلی به تحلیل این دو اثر ادبی پرداخته تا اثبات کنند، تمایل نویسندگان زن بر این است تا زنان را به دور از دیدگاه مردانه نشان دهند، زنانی که خواست آن‌ها وضعیت بهتر از وضع موجود است ولی فشار و جبر بیرونی مانعی در تحقق این امر است.

رضایی و همکاران (۱۳۹۹)، در پژوهش خود به مطالعه دو شخصیت زن و مرد رمان *سووشون*، با اتخاذ نظریه روان‌شناسانه هورنای کرده و نتیجه گرفته که شخصیت‌های رمان بر حسب تأثیر محیط کودکی در بزرگسالی شخصیت و رفتار این‌گونه داشته و بر همین اساس است که زری بر خلاف یوسف رفتارش در حیطه تضاد عصبی، طبیعی نیست. پژوهش یاد شده با عنوان «تحلیل روان‌کاوانه‌ی شخصیت دو قهرمان زن و مرد در رمان سووشون بر مبنای نظریه «عصبیت» کارن هورنای»، منتشر شده است.

در زمینه مطالعات بینامتنی *سووشون*، عنوان پژوهشی «بینامتنیت در *سووشون* (در تعامل با متون پیشین)»، (پایان‌نامه؛ رحمانی، ۱۳۹۳)، مطرح شدنی است. نگارنده در این پژوهش با بهره‌مندی از آراء کریستوا، باختین[۲] و بارت به بررسی و تحلیل رمان سووشون با هدف اثبات خلق شاهکاری ادبی از کاربست متن‌های کهن، مبادرت کرده است. صفری‌نیا (۱۳۹۲) نیز سه رمان *سووشون*، *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* را برای مورد مطالعاتی پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی بینامتنیت در آثار سیمین دانشور»، انتخاب کرده و تنها در بخش‌هایی محدود از آراء ژنت در حوزه مباحث بینامتنیت بهره برده است.

---

[۱] Gerard Genette
[۲] Mikhail Bakhtin

در مطالعات چندی به مانند: «تحلیل نسبت میان درون‌مایه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینه فرهنگی ایران» (قبادی و همکاران، ۱۳۹۱، *متن‌پژوهی ادبی*) و «اسطوره‌ی مرگ و باززایی در *سووشون* و *کلیدر*»، (رضایتی کیشه‌خاله و همکاران،۱۳۹۳، *ادب‌پژوهی*)، «خوانش متن به‌شیوهٔ تاریخ‌نگاران نوین (تحلیل گفتمان‌های سووشون)، (پاینده، ۱۳۹۷، *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*)، نیز که *سووشون* مورد مطالعه بوده، وجه هم‌پوشانی معناداری را با این مقاله ندارند.

ضرورت و اهمیت پژوهش

واکاوی پژوهش‌های یاد شده به‌مثابه‌ی پیشینه پژوهش، آشکارکننده این مهم است که زمینه و موضوع پیشنهادی این تحقیق بدیع بوده و از مغفول مانده‌های مطالعاتی است. به‌این ترتیب در زمینه مطالعات آثار ادبی دانشور پژوهشی نوین از منظر موضوع، رویکرد، مورد مطالعه، نظریه اتخاذی و نتیجه حاصله انجام خواهد شد. از سوی دیگر این مقاله به شناخت و شناساندن بهینه‌تر حوزه بینامتنیت کاربردی در زمینه نقد ادبی نوین کمک می‌کند. با این توجه جستار با کاربست بینامتنیت ژنی و بارتی تأثیر حضور بینامتنی در خوانش متن‌های ادبی ایرانی را کاربردی می‌کند. این امر نیز رویکرد فزاینده‌ای را در حوزه نقد ادبیات در ایران فراهم می‌آورد.

مبانی نظری

بینامتنیت

بینامتنیت در حوزه مطالعات نقد ادبی و هنری اصطلاح شناخته‌شده و رایجی محسوب می‌شود. بیان رابطه و رابطه‌جویی میان متن‌ها با اصطلاح بینامتنیت عجین شده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۳۴). تئوری بینامتنیت بر این اساس تعریف می‌شود که هر متن حضور متن پیشینی را در خود داراست، زیراکه متن‌های پیشین در شکل‌گیری متن‌های پسین نقش دارند (همان، ۱۳۹۱: ۵۱؛ کاظم‌پور و عابددوست، ۱۴۰۰: ۳۳). بینامتنیت در نیمه دوم قرن بیستم میلادی (اواخر ۱۹۶۰م.)، توسط اندیشمند بلغاری‌الاصل ژولیا کریستوا[۱] و با مقاله «کلمه، گفتوگو، رمان» در زمینه نقد متن ادبی مطرح شد.

بینامتنیت از همان بدو امر در دو محور گرایش پیدا کرد؛ بینامتنیت تولیدی و بینامتنیتی که به خوانش متن گرایش نشان می‌داد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۳۴). بر همین اساس کریستوا تأکید داشت که قصد بینامتنیت نشان‌دادن تعامل میان متن‌ها

[۱] Julia Kristeva (۱۹٤۱-)

به‌واسطه فرآیند پویای متن‌هاست و هرگز بینامتنیت در صدد ردیابی حضور یک متن در متن دیگر در بازتولید متن نخواهد بود (رابو[۱]، ۲۰۰۲: ۵۵؛ پیئگی-گرو[۲]، ۱۹۶۶: ۱۱).

نوع و نظریه‌پردازان حوزه بینامتنیت

ـ پیشابینامتنیت

مبدع و واضع واژه و نظریه بینامتنیت را ژولیا کریستوا دانسته‌اند. اما تأثیرپذیری کریستوا از اندیشه‌های اندیشمندان پیش از خود به ویژه باختین و سوسور[۳] پوشیده نیست. به باور مارتین (۲۰۱۱)، کریستوا در ابداع نظری بینامتنیت با دریافت خود از نظریه‌های سوسور در زمینه ویژگی‌های نظام‌مند زبان و برداشت‌های باختین از بافت اجتماعی زبان، ترکیب مناسبی را با عنوان بینامتنیت مطرح کرد (Martin, ۲۰۱۱: ۱۴۸). به باور کریستوا متن در متنیت فرهنگی و اجتماعی به گستردگی می‌رسد. متن‌ها ساختار و منازعات ایدئولوژیکی را به‌خود گرفته که در جامعه از طریق گفتوگو بیان می‌شوند (آلن، ۱۳۸۴: ۵۴؛ نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲۹). بر این اساس، تلفیقی از مباحث آناگرام و پاراگرام[۴] در زبان‌شناسی سوسور، امر نشانه‌ای و نمادین لاکان و متون زایشی و ظاهری چامسکی و گفتوگومندی باختین، بینامتنیت کریستوایی را برساخته است. اهمیت کریستوا را نباید در وضع بینامتنیت جست، نکته مهم‌تر این است که کریستوا موفق شد بینامتنیت را در جهت بررسی متن ادبی، دلالت‌های روانکاوانه و منش زبان به‌کار گرفته و این پدیده را از ایفاگری نقش صوری گذشته خود برهاند (کریستوا، ۱۳۸۸: ۱۶۵؛ احمدی، ۱۳۷۲: ۳۲۷؛ زمانی، ۱۳۹۸: ۱۳۸و۱۳۷).

ـ نسل اول بینامتنیت

بنیانگذاران بینامتنیت به نسل اول بینامتنیت موسوم می‌شوند. کریستوا و بارت از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان نسل اول هستند. نسل اول کوشش فراوان داشت تا بینامتنیت را در حوزه نظری معرفی کرده و بشناساند.

بینامتنیت کریستوا توانست بینامتنیت را در حوزه نقد متن ادبی مطرح کند. به‌گفته کریستوا، بینامتنیت به‌واسطه جستار و ستایش آراء باختین این مجال حضور را در این حوزه یافت، زیراکه بازتاب طرح ارائه شده باختین در این حوزه می‌تواند متن را از قرارگیری در یک نظام بسته معنایی رها سازد (Kristeva, ۱۹۶۹: ۸۳).

---

[۱] Rabau
[۲] Piegay-Gros
[۳] Ferdinand de Saussure
[۴] *Anagram and pangram*

ـ نسل دوم بینامتنیت

بینامتنیت نسل دوم شامل بینامتنیت ریفاتری و ژنی است. نسل دوم به ویژه ژنی در کاربردی‌کردن نظریات بینامتنیت کوشش فراوان داشتند.

پس از پیشابینامتنیت (باختین) و بینامتنیت نسل اول (کرستیوا و بارت)، بینامتنیت با نسل دیگری مواجه شد که رسالت خود را در فرآیند نوینی تعریف و تبیین کرد. بینامتنیت نزد صاحب‌نظران آن نسل بینامتنیت، در زمینه کارکردگرایی معنا یافت. این افراد و نظریه‌های ایشان با بینامتنیت نسل دوم شناخته شدند. نسل دوم بینامتنیت ژنی و ریفاتری را در حوزه بینامتنیت معرفی کرد. لوران ژنی و میکائیل ریفاتر[۱] مبدع آن نوع بینامتنیت‌ها و از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان آن رویکرد ادبی و انتقادی بوده‌اند (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۲۵). نسل دوم کوشش فراوان کرد تا در کنار ارائه آراء نوین در رابطه با بینامتنیت، این رویکرد را از حوزه نظری صرف خارج کرده و بینامتنیت را در روندی کاربردی بیازماید. بر همین اساس بینامتنیت نسل دوم، بینامتنیت را به‌مثابه روش و ابزار کاربردی می‌دید که انسان قادر است با استفاده از آن به دریافت، ادراک، خوانش مناسبات و روابط متن‌ها نائل شود.

در حوزه نقد ادبی، بینامتنیت کریستوایی به این نکته اصرار دارد که هر متن ادبی بدون پیوند مستمر با متن‌های دیگر شکل نیافته و متن‌ها همواره در مناسبات بینامتنی میان یکدیگر هستند. این مناسبت می‌تواند میان متن‌های هم‌زمان یا غیر هم‌زمان صورت بگیرد. سعی فراوان بینامتنیت کریستوایی بر آن بود تا مناسبات بینامتنیت در متن‌های ادبی را به اثبات رساند. کریستوا برای تحقق هدف خود فرآیندی را از یافتن و گسترش انگاره‌های گونه‌گون و مفاهیم گفتگومندی[۲] مرتبط با متن‌های ادبی به‌کار می‌گیرد. به این ترتیب بینامتنیت کریستوایی زمینه گسترش و شناخت این رویکرد در حوزه متن و نقد ادبی را فراهم می‌کند. کریستوا بر این بارور بینامتنیت خود را نشر می‌داد که متن مجزا و بی‌ارتباط با متن دیگر وجود ندارد، هرچند که در نگاه اول این موضوع از نظر پنهان باشد. برای آشکارشدن این مهم در فرآیند کاربردی ژنی، ابتدا لازم می‌آمد تا مناسبات متن‌ها مورد واکاوی قرار گیرد؛ زیراکه از منظر بینامنتیت ژنی، «متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با متون دیگر دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲).

بینامتنیت کریستوایی با اسقبال پساساختارگرایان نواندیش مواجه شد و از این میان چهره شاخص این جریان ـ بارت ـ در جهت تثبیت نقد نوین با کاربست تئوریک

---

[۱] Michael Riffaterre (۱۹۲٤-۲۰۰۲)

[۲] Dialogism

بینامتنیت کوشید. بینامتنیت بارتی با این پیش زمینه به هم‌اندیشان خود بیشتر یادآوری کرد که هر نوشتاری می‌تواند چهل تکه بینامتنی باشد (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). بر این اساس بارت تأکید داشت نوشتاری نو آیین و ظهور را نمی‌توان جست، زیراکه نوشتارها محصول نوشتارهای دیگر با خاستگاه فرهنگی متفاوت و متکثر و متفاوت هستند (Barthes, ۲۰۱۰: ۱۳۲٤-۲۵).

ـ نسل سوم بینامتنیت

این نسل بینامتنیت با ژرار ژنت و بینامتنیت ژنتی[۱] شناخته می‌شود. بینامتنیت در نزد ژنت دارای تقسیم‌بندی نوین شد. بینامتنیت ژنتی کلیت روابط بینامتنی را با عنوان «ترامتنیت[۲]» مصطلح می‌کند. ژنت روابط میان متن‌ها را بر پنج گونه رابطه تصور کرده که شامل بینامتنیت (رابطه هم‌حضوری متن‌ها)، پیرامتنیت (رابطه آستانگی و تبلیغی متن‌ها)، فرامتنیت (رابطه تفسیری_انتقادی متن‌ها)، سرمتنیت (تعلق و گونه‌شناسی متن‌ها)، بیش‌متنیت (رابطه برگرفتگی متن‌ها)، تعریف‌پذیر شده‌اند (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۴).

چارچوب نظری

خوانش متن در روابط بینامتنیت ضعیف و قوی

مبنای نظری این نوشتار در مطالعه و بررسی سهم بینامتنی روایات مذکور در ساخت و پرداخت دو اثر مزبور دانشور، تعریف لوران ژنی از مفهوم بینامتنیت در مقاله «راهبرد اشکال» و تفسیر خوانش متن از رولان بارت است. مقاله کنفرانس لوران ژنی[۳](۱۹۸۲)، با عنوان "The Strategy of Form"، در کامبریج لندن و در زیر مجموعه مقالات *تحقیقات تئوریک امروز فرانسه*، ترجمه و به نشر درآمده است، مضمون مقاله حامل نظریه‌های ژنی از بینامتنیت و سطح رابطه بینامتنی دو متن است. وی تأکید دارد که مطالعه رابطه بینامتنیت یک متن بر متن دیگر نیازمند مطالعه ابعاد مختلف اعم از سطح، فرم، مضمون و حتی محتواست. از دیدگاه ژنی عناصر بینامتنی در تمام زمینه‌های مزبور و در همه متن‌ها امکان حضور دارد. جستار حضور بینامتنی زمینه‌های یادشده در یک متن، بینامتنیت میان متن‌ها را قابل مطالعه خواهد کرد. مقاله در نهایت به شرایط بینامتنیت ضعیف و قوی می‌پردازد. ژنی در این زمینه تفاوت دریافت خود از بینامتنیت (معروف به بینامتنیت نرم) و بینامتنیت یولیا کریستوا (معروف به بینامتنیت سخت) را توصیف کرده و نظر خود را این‌گونه تبیین می‌کند: زمانی باید از بینامتنیت

---

[۱] Ge'rard Genette (۱۹۳۰)
[۲] Transtexualite
[۳] Jenny, Laurent. (۱۹۸۲).

سخن به‌میان آورد که عناصری فراتر از واحد لغوی از متن پیشین را در متن جدید بتوان بازیافت. به‌عبارت دیگر در این نوع ارتباط بینامتنی، حضور بینامتنی فراتر از ارتباط واژگانی و روابط صوری خواهد بود؛ بر همین اساس، بینامتنیت «ژنی نقش مهم و اساسی در انتقال بینامتنیت از حوزه نظریه به عرصه نقد و کاربرد آن داشت» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۸۶). از منظر ژنی نوعی از بینامتنیت که تنها تأکید بر مضمون باشد، بینامتنیت ضعیف بوده، یا به تفسیری «چنانکه ارتباط بینامتنی در دو متن، در دو سطح صورت و مضمون انجام گیرد، بینامتنیت قوی است، اما اگر این روابط در یک سطح (لایه) متوقف شود، بینامتنیت ضعیف تلقی می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۹۳)؛ در بینامتنیت ژنی، ارتباط بینامتنی دو متن با یکدیگر با میزان ارتباط درونی دو متن با یکدیگر و چگونگی نفوذ و تأثیرگذاری یکی بر دیگری مرتبط است. بر این اساس ژنی به دو نوع بینامتنیت «قوی» و «ضعیف» اعتقاد دارد. ژنی این دو نوع بینامتنیت را این‌گونه تبیین می‌کند: زمانی که دو متن، دست کم از دو جنبه صوری و مضمونی باهم ارتباط داشته باشند، «بینامتنیت قوی» و زمانی که ارتباط متن‌ها با یکدیگر، در یکی از این دو سطح متوقف شده باشد «بینامتنیت ضعیف» برقرار است. به‌عبارت روشن‌تر در بینامتنیت ژنی دو نوع بینامتنیت قابل تمییز است؛ نوع نخست بینامتنیتی را شامل می‌شود که حضور عناصر بینامتنی در سطح متن کاربردی شده باشد. این نوع بینامتنیت را ژنی ضعیف و روابط موجود را نیز در این زمینه، رابطه بینامتنی ضعیف تعبیر می‌کند. نوع دیگر بینامتنیت با این تفسیر بینامتنیت قوی با حضور بینامتنی قوی خواهد بود. در این نوع رابطه از بینامتنیت، حضور عناصر بینامتنی هم در ژرف مضمون و هم ساختار یک متن قابل تشخیص خواهد بود (سلیمی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۵۱).

در بینامتنیت ژنی ادراک و احساس آثار ادبی بدور از مناسبات بینامتنی غیر ممکن است (Culler, ۱۹۸۱: ۱۱٤-۱۱۵)، به‌باور ژنی بینامتنیت در جهت ایجاد روشی در خوانش متن است. این امر به‌واسطه بازیابی ارجاع بینامتنی ایجاد شده و از این رو خوانش نوین پدیدار می‌شود. با این کاربرد، خوانش خطی در نقد سنتی به اضمحلال در خواهد آمد (Jenny, ۱۹۸۱: ٤٤-٤٥). در این‌گونه خوانش، از سویی میان اشارات ساده و تلمیح و بینامتنیت و از سوی دیگر، میان بینامتنیت سطحی و حقیقی (Intertextuality proper)، تمایز باید قائل شد. با این تحلیل بینامتنیت حقیقی بینامتنیتی خواهد بود که حضور بینامتنی در متن، هم در الگو (ساختار و فرم) و هم در محتوا، نفوذ و حضورش قابل تعمیم و استنباط باشد؛ چنانچه نوع دوم (سطحی)، تکرار عناصر در متن را شامل می‌شود در حالیکه درونی شدن در معنا صورت نپذیرفته

باشد (Culler, ۱۹۸۱: ۱۱۵). به تفسیر دیگر در بینامتنیت ضعیف مد نظر ژنی، حضور مشترک دو متن قابل تشخیص است، اما آن حضور تا عمق مضامین گسترش ندارد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۷-۲۳۶؛ همان، ۱۳۹۴: ۲۳۶). بنابراین، «اگر یک واحد معنایی فقط امکان نزدیکی دو متن را فراهم کرده باشد و اگر رابطه‌ی متن با متن بدون عناصر ساختارمند برقرار شده باشد، در این صورت نمی‌توان از یک «بینامتنیت حقیقی» سخن گفت، بلکه می‌توان آن‌را یک «بینامتنیت ضعیف» نامید» (همان، ۱۳۹۰: ۲۳۸؛ سلیمی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۵۱). در مقابل در بینامتنیت حقیقی، ارتباط وسیعی در میان دو متن وجود دارد و در سطح ژرف و قوی، در صورت یا مضمون، گسترش یافته است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۳۷؛ کاظم‌پور و عابددوست، ۱۴۰۰: ۴۶و۴۵). در این رابطه و بر اساس نظریه ژنی «همه فرم‌ها و اشکال ممکن را [لازم است] در پیوند با یکدیگر[در متن‌های مورد مطالعه و پیشین و در جهت خوانش بینامتنیت حقیقی] مورد بررسی جدی قرار داد» (Jenny, ۱۹۸۲: ٦١).

از سوی دیگر، بارت مرکز توجه بینامتنیت خود ـ بینامتنیت بارتی ـ را بر تحقق دو امر دنبال می‌کرد؛ نخست آنکه در معرفی نظری بینامتنیت به‌مثابه رویکردی متمایز از نقد منابع در حوزه نقد ادبی همت گمارد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۷۹) و از سوی دیگر با توجه به کلید واژۀ «خوانش»، نقش حائز اهمیت مشارکت مخاطب به‌مثابه خوانش‌گر را در نقد یک متن، گوشزد می‌کرد (آذر، ۱۳۹۵: ۱۸). بر این اساس، بینامتنیت بارتی تأکید دارد که خوانش یک متن در گذر از خوانش متن‌های پیشین میسر خواهد شد. با این توجه بارت معتقد بود که هر خوانش‌گر در مواجهه با متن‌ها با دو متن روبروست: متن خواندی و متن نوشتاری؛ حضور بینامتنی در متن نخست قوی و در متن دیگر ضعیف است. از دیدگاه وی متن خواندی به‌مثابه متن کلاسیک است که در خوانش، طالب مخاطب منفعل است. مخاطب در مواجهه با این‌گونه متن، با سلب از واکاوی، دریافت و تصمیم روبروست، زیراکه بدون هیچ تلاشی به‌وسیله نویسنده تا انتها هدایت می‌شود. متن‌های نوشتاری اما، در مناسبات متن مدرن خواهد بود و خوانش‌گر/ مخاطب فعال، تصمیم گیرنده و دخیل در ادراک، سرنوشت متن را طلب می‌کند (بارت، ۱۳۹۴: ۱۵و۱۶و۲۲۵و۲۲۶).

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی بوده و روش مطالعاتی در آن تحلیلی_تطبیقی است. پژوهش، بینامتنیت بر اساس نظریه‌های انواع بینامتنیت در حضور و روابط بینامتنی از لوران

ژنی[۱] و خوانش متن توسط خواننده در این رابطه، از رولان بارت را به‌مثابه رویکرد در نظر دارد؛ در پژوهش پیش رو داده‌های مناسب موضوع با مطالعات کتابخانه‌ای فراهم شده و به‌تفکیک، در دو بخش تحلیلی (۲و۱) و یک بخش تطبیقی (نتیجه‌گیری) متقن شده است. با این منظور نگارنده در گام نخست به‌صورت مجزا عناصر و روابط بینامتنی رمان *سوشون* و داستان *مار و مرد* را از منظر حضور، گونه، سطح و نوع، واکاوی می‌کند؛ این امر با در نظرگیری بینامتنیت ژنی محقق می‌شود. در نهایت با تعمیم نظر بارت در زمینه خوانش متن و تطبیق نتایج حاصله دو بخش مزبور، مقاله به هدف غایی خود دست یافته و تحلیل استنباطی مناسب، معنادار و علمی را از مواجهه و تمایز برخورد مخاطب در خوانش دو متن *سوشون* و *مار و مرد* ارائه می‌دهد.

۱- ارتباط بینامتنی رمان «سووشون» با اسطوره سیاوش و آیین سوگ

۱-۱- خلاصه داستان سووشون

رمان سووشون، از نظرگاه یکی از دو قهرمان اصلی رمان یعنی *زری* روایت می‌شود. در نخستین فصل رمان، *زری* را همراه *یوسف* در مجلس عقدکنان حاکم فارس می‌بینیم. همراه با توصیف مراسم عروسی، فضای اجتماعی سال‌های ۱۳۲۰ نیز به‌تصویر کشیده می‌شود؛ سال‌هایی که انگلستان در فارس نیرو پیاده کرده و علاوه بر جنگ ناخواسته، قحطی و بیماری را به‌همراه آورده است. حاکم فارس، دست‌نشانده اشغالگران است و خان‌ها و تاجران محتکر، با فروش آذوقهٔ مردم به بیگانه، قحطی بوجود آورده‌اند. *یوسف*، یکی از خان‌های فارس، اما روشنفکر و متکی به ارزش‌های بومی است و حاضر نیست با فروش آذوقه به بیگانه بر وسعت قحطی بیفزاید. برخورد تحقیرآمیز او با مراسم عروسی (که خشم انگلیسی‌ها را برمی‌انگیزد) در معرفی و ترسیم منش و شخصیت او اهمیت بنیادی دارد؛ این در حالی است که *زری*، مسالمت‌جویانه می‌کوشد او را آرام کند.

پس از معرفی شخصیت‌های فرعی، با ورود دو خان قشقایی (ملک رستم و ملک سهراب) در فصل چهارم به خانهٔ *یوسف*، داستان به‌سوی نقطهٔ اوج خود حرکت می‌کند. این دو خان، برای خرید آذوقه نزد یوسف آمده‌اند تا با فروش آن به انگلیسی‌ها، برای مقابله با دولت مرکزی اسلحه بخرند. اما *یوسف*، پیشنهاد آن‌ها را نمی‌پذیرد. در فصل بعد، در غیبت *یوسف*، نمایندگانی از جانب حاکم به خانهٔ یوسف می‌آیند تا اسب خسرو (پسر یوسف) را برای دختر حاکم ببرند. در این مواجهه، زری پس از کمی مقاومت، به تسلیم تن در می‌دهد و اسب را به خانهٔ حاکم گسیل می‌کند.

---

[۱] Laurent Jenny

در ادامه، شاهد شورش مسلحانه *ملک سهراب* و *ملک رستم* بر علیه دولت مرکزی هستیم که با کمک سلاح‌های انگلیسی صورت می‌دهند و زمینه را برای اقدامات بعدی بیگانگان در خاک ایران آماده می‌کنند. در فصل بعد، *یوسف*، با افسری زخمی به خانه بازگشته و از شیوع تیفوس در روستاها خبر می‌دهد. *زری*، در خواب‌هایش، *یوسف* را در هیئت سیاوشی دیگر می‌بیند و عاقبت نیز روزی با جسد او مواجه می‌شود. *زری*، به یاد می‌آورد که روزی زنی ایلیاتی برایش از مراسم سووشون (سوگ سیاوش) گفته بوده است. فصل پایانی رمان، به توصیف مراسم تشییع پیکر *یوسف* اختصاص دارد که به تظاهرات مردم علیه حکومت می‌انجامد. *یوسف* را شبانه به خاک می‌سپارند (میرعابدینی، ۱۳۶۹، ج۲: ۸۱-۷۶).

۲-۱- کاربست بینامتنی اسطوره سیاوش در نگارش رمان «سووشون»

دانشور در خلق و نگارش *سووشون*، آشکارا از اسطورهٔ سیاوش بهره می‌برد. رابطهٔ بینامتنی داستان سیاوش، در *سووشون*، نه در محدوده نام‌ها و نشانه‌ها بلکه در محتوا و مضمون، مناسبات و روابط میان اشخاص داستان و حتی به‌نوعی در ساختار اثر قابل ردیابی است. *سیاوش* در *شاهنامه*، فرزند *کیکاوس* است که در اثر تهمت نامادری خود یعنی *سودابه*، مبنی بر میل جنسی *سیاوش* به او، برای دفاع از حیثیت خود، حاضر به عبور از میان آتش می‌شود. «سیاوش از آزمون آتش سربلند بیرون می‌آید و پاکدامنی‌اش به اثبات می‌رسد» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۲۸) و همو در ادامه می‌افزاید: «سیاوش پس از چندی با سپاهش، با همراهی رستم، به جنگ افراسیاب می‌رود، افراسیاب شکست می‌خورد و صلح می‌خواهد. سیاوش خبر به کیکاووس می‌فرستد اما کیکاووس به این کار تن در نمی‌دهد و در نامه‌ای سیاوش را سرزنش می‌کند. سیاوش رنجیده خاطر می‌شود و به توران پناه می‌برد. افراسیاب و پیران، مقدم او را گرامی می‌دارند و دختران خود، فرنگیس و جریره را به ازدواج با سیاوش در می‌آورند» (همان). حاصل ازدواج *سیاوش* با *فرنگیس*، دختر *افراسیاب*، *کیخسروست*. «پس از آن، سیاوش به ختن می‌رود و سیاوشگرد (گنگ دژ) را بنا می‌کند. سرانجام ناموران توران، به‌ویژه گرسیورز، بر او رشک می‌برند و افراسیاب را به کشتن او تحریض می‌کنند. افراسیاب فرمان قتل سیاوش را صادر می‌کند. سفارش می‌کند خون او بر زمین نریزد. تشت طلا می‌آورند، اما عاقبت قطره‌ای از خون سیاوش بر زمین می‌چکد» (همان). از محل ریزش خون سیاوش بر زمین، گیاهی مشهور به فرسیاوشان از زمین می‌روید که نمادی از تولد دوباره *سیاوش* است (رک: فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۴۲).

رستگارفسایی (۱۳۷۹: ۵۸۲-۵۷۷) معتقد است که بعد از مرگ سیاوش و پس از جنگ‌های متمادی، عاقبت نیز *کیخسرو*، فرزند *سیاوش*، با کشتن *افراسیاب* انتقام خون پدر خود را بازمی‌ستاند. در این نبردها، *کیخسرو* از اسب محبوب *سیاوش* که بهزاد (شبرنگ بهزاد) نام دارد و به رسم میراث به او رسیده است، بهره می‌برد. با این تفاسیر، عناصر اصلی اسطوره سیاوش چنین برشمرده می‌شود:

الف ـ تهمت میل جنسی به زنِ پدر (زنا با محارم) که شرح آن پیشتر رفت.

ب ـ قحطی و تلاش برای قحطی‌زدایی

معرک‌نژاد (۱۳۹۳: ۳۳۹و۳۳۸و۳۳۴) در پژوهش اسطوره‌پردازانه خود این مبحث را چنین تفسیر می‌کند: «سیاوش، درکنش باروری و کشاورزی قرار می‌گیرد. زیرا آتش، نماد پاییز و زنده بیرون آمدن سیاوش، نماد گذشتن از پاییز و رویش دوباره در بهار است... آن‌گونه که در فصلی از سال، باران متوقف می‌شود، گیاهان و دانه‌ها برخاک می‌افتند و مجدد در فصل بارش، گیاهان سر از خاک برمی‌آورند و زندگی نو را آغاز می‌کنند... روایت سیاوش، با توجه به آیین کشاورزی و تسلسل مرگ و زایش، ... معرف موضوع اساطیری حیات مجدد خدای برکت... » و از میان رفتن قحطی و بی‌حاصلی رمزگشایی خواهد شد.

ج- تولّد دوباره از طریق ۱- رویش گیاه از محل ریختن خون *سیاوش* بر زمین ۲- ادامه‌ی زندگی سیاوش در فرزند پسرش کیخسرو. د- پیوستگی با توتم اسب:

سیاوش را مرد سیاه یا قهرمان سیاه نیز معنا کرده‌اند. سیاوش، نخست به معنی اسب نرِ سیاه و سپس به معنای دارنده اسبِ نرِ سیاه (سوار_شاه) آمده است؛ به‌گونه‌ای دیگر، نام او سیاورشن (syavarsan) و مرکب از siya به‌معنای سیاه و varsan به‌معنای اسب نر است و قابل تصور است که چرا نام او سیاهسپ (syavaspa) شده است، یعنی نه از واژه اسپ (aspa) بلکه از (varsan) ساخته شده است. سیاوش در آغاز اسپ و سپس سوار است و جنبهٔ صرفاً تحولی از اسپ به سوار، از سوار به شاه و از شاه به خداست (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۳۳و۳۳۲).

بخش قابل توجهی از عناصر پیش‌گفته، برحسب ضرورت‌های زمانی و داستانی، به درجات و صور گوناگون در رمان *سووشون* قابل ردیابی است. واکاوی نشانه‌هایی از حضور این عناصر در متن *سووشون* که حاکی از ارتباط بینانشانه‌ای و بینامتنی این رمان با اسطورهٔ سیاوش است این مهم را بهینه‌تر نمایان خواهد کرد.

نخستین نشانه‌های آشکار توجه دانشور به *شاهنامه* و داستان سیاوش در انتخاب اسامی: خسرو (نام پسر یوسف) و سودابه (نام زنِ پدر یوسف) مشخص است. تشابه معنایی نام اسب *خسرو* (سحر) با نام اسب *سیاوش* (شبرنگ بهزاد) و انتخاب نام *یوسف*

برای قهرمان اصلی رمان که داستان او نیز همانند داستان سیاوش، حکایت حیات دوباره است، بر این رویکرد محوری تأکید می‌گذارد.

مطابق کتاب مقدس، برادرهای یوسف پیامبر او را در چاه می‌اندازند، اما یوسف نه‌تنها از چاه رهایی یافته بلکه به عزیزی مصر می‌رسد. چنانچه در چاه رفتن یوسف، نماد ورود او به جهان مردگان تعبیر و برآمدنش از چاه و به قدرت رسیدنش در مصر، نماد حیات مجدد او تأویل شود، مدلول‌های آشکاری برای حضور بینامتنی و بینا نشانه‌ای اسطوره سیاوش در رمان *سووشون* به‌دست آمده است. بهار (۱۳۷۷: ۲۶۹)، نیز معتقد است «حکایت یوسف ... داستان نمادین مرگ و حیات مجدد است. برادرها، یوسف را در چاه می‌اندازند. در چاه رفتن یوسف، ورود به جهان مردگان و برآمدنش از چاه و به قدرت رسیدنش در مصر، حیات مجدد اوست».

بدون شک این دو شخصیت در *شاهنامه* و *کتاب مقدس* نماد زایش دوباره طبیعت و زندگی پس از مرگ هستند. شباهت آشکار دیگر میان زندگی یوسف رمان *سووشون* و سیاوش اسطوره این است که هر دوی آن‌ها از سوی زنِ پدر مورد اتهام واقع می‌شوند. به این ترتیب، روابط بینانشانه‌ای اسطوره سیاوش و رمان *سووشون* به شرح ذیل قابل خوانش است.

۳-۱- حضور لفظی و مضمون‌شناختی عناصر اسطوره سیاوش در رمان *سووشون*

الف ـ تهمت تمایل جنسی به زنِ پدر

این مسئله در اشاره‌ای کوتاه از زبان سودابه، زنِ پدر یوسف، مطرح می‌شود. او در ظاهر رقاصه‌ای هندی بوده که حاج‌آقا (پدر یوسف) «همهٔ دارایی‌هایش را خرج (او) کرده است» (دانشور، ۱۳۴۸: ۲۵)، البته در اینجا اشاره‌ای به میل یوسف به این زن نشده و ارتباط بینامتنی رمان با اسطوره در سطح تشابه لفظی محدود است.

ب ـ مسئلهٔ برکت‌زایی و قحطی‌زدایی:

در اسطورهٔ سیاوش مسئلهٔ رویش و برکت‌زایی به شکلی نمادین و غیر مستقیم بیان شده است. خویشکاری و نقش قهرمان در زایش دوبارهٔ طبیعت و قحطی‌زدایی از طریق رویش مجدد سیاوش در هیئت گیاه فرسیاوشان بیان‌گر این امر است. در ضمن اسطوره، در ژرف ساخت معناشناختیش، تولد دوبارهٔ یک خدای گیاهی را بازگو می‌کند. گیاه خود نمادی از برکت و فراوانی است. در رمان *سووشون* نیز از همان آغاز، حساسیت یوسف نسبت به نان (گندم) و کمبود آن در شهر بیان می‌شود: «آن روز عقد کنان حاکم بود. نانواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن

وقت هیچ کس ندیده بود... یوسف تا چشمش به نان افتاد، گفت: گوساله‌ها! چطور دست میرغضب‌شان را می‌بوسند! چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی!» (دانشور، ۱۳۴۸: ۷و۶). مخالفت یوسف با درخواست برادرش،«خان کاکا»، مبنی بر فروش غله به انگلیسی‌ها وجه دیگری از این خویشکاریست (همان: ۱۶). اوج این خویشکاری آنجاست که یوسف، درست پیش از مرگ، با دست خویش مهر و موم انبارها را شکسته، آرد، بنشن و خرما را میان دهاتی‌ها تقسیم می‌کند (همان: ۲۴۸) و سرانجام، جان خود را بر سر تقسیم گندم میان دهاتی‌ها و امتناع از فروختن آن به انگلیسی‌ها می‌گذارد (همان: ۲۵۰). در این ویژگی رفتاری، یوسف *سووشون*، با حضرت یوسف و تلاش او برای مقابله با قحطی هفت سالهٔ مصر نیز ارتباط بینامتنی مشهودی می‌یابد.

ج ـ تولد دوباره:

۱. ازطریق رویش گیاه از محل ریختن خون سیاوش بر زمین:

سیاوش برای ایرانیان به «اسطوره‌ی مرگ و زندگی» و «پژمردن و بهار کردن که نمونه‌هایی در آیین‌های دیگر هم دارد»، تبدیل می‌شود (حصوری، ۱۳۷۸: ۴۴)؛ نمونه‌هایی که به دفعات، در حوزه‌های مختلف هنری بازتولید شده، «در هر دوره‌ای رنگ و لعاب زمانهٔ خودش را گرفته ... با الگو شدن متولد و با تکرار شدن زندگی کرده است و به اندیشهٔ نامورمطلق از آن‌ها می‌توان به‌عنوان اسطوره_متن یاد کرد» (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۲۵). در اسطوره سیاوش، «خزان کامل (مرگ سیاوش) و بهار پس از آن (تولد کیخسرو) و نیز رفتن سیاوش به درون آتش (به نشانه خزان) و زنده بیرون آمدن او (به نشانه بهار) دیده می‌شود» (حصوری، ۱۳۷۸: ۴۴).

در *شاهنامه* در شرح ماجرای کشته شدن سیاوش آمده است:

«گیاهی برآمد همانگه ز خون	ندانجا که آن طشت شد سرنگون
بساعت گیاهی از آن خون برست	جز ایزد که داند که آن چون برست
گیا را دهم من کنونت نشان	که خونی همی خون اسیاوشان
بسی فایده خلق را هست آزوی	که هست آن گیا اصلش از خون اوی»
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۴۲)	

در *سووشون* (۱۳۴۸: ۲۴۸)، آمده است: «زری می‌دانست که می‌خواهند نعش شوهرش را در حوضِ باغ بشویند. می‌دانست همین شبانه، زیر آب حوض را خواهند کشید و آب حوض را به باغچه‌ها هدایت خواهند کرد و آبی که جسد شوهرش را شسته و خون‌های خشک را پاک کرده، درخت‌ها را آبیاری خواهد کرد». او در خواب می‌بیند که «درخت عجیبی در باغشان روییده و *غلام* با آب‌پاش کوچکی، دارد خون، پای

درخت می‌ریزد» (همان: ۲۵۲) و در پایان کتاب نیز، خبرنگار ایرلندی، مک ماهون که در مبارزه با دشمن واحد، یعنی انگلستان، همدرد و دوست *یوسف* و *زری* است، برای تسلی خاطر *زری* نامه‌ای برایش می‌نویسد: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت و باد پیغام هر درخت را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟» (همان: ۳۰۴).

۱. ازطریق تولد فرزند پسر:

در *شاهنامه* فردوسی، دربارهٔ تولد کیخسرو آمده است:

«شبی قیرگون ماه پنهان شده	بخواب اندرون مرغ و دام و دده
چنان دید سالار پیران بخواب	که شمعی بر افروختی زآفتاب
سیاوش بدان شمع تیغی بدست	بآواز گفتی نشاید نشست
زاین خواب نوشین سرآزاد کن	ز فرجام گیتی یکی یاد کن
که روز نو آئین و جشن نو است	شب زادن شاه کیخسروست»
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۴۳)	

در اساطیر «ایران، بازگشت خدای نباتی به‌صورت کیخسرو در می‌آید. سیاوش می‌میرد و بعد، فرزندش کیخسرو برمی‌گردد و برکت و نعمت و استقلال می‌آورد و افراسیاب را که دیو خشکی است از بین می‌برد» (بهار، ۱۳۷۷: ۲۶۶)، در رمان *سووشون*، نیز یوسف، پسری دارد به‌نام خسرو که اگرچه در رویدادهای رمان نقش چندانی ندارد اما وجود مؤثری دارد. نشانه‌ها در رمان حکایت از این دارد که در آینده خسرو جای پدر را خواهد گرفت و به مانند کیخسرو و به رسم *شاهنامه*، کین پدر را خواهد ستاند. *یوسف* از همان اوایل رمان گویی از شهادت خود با خبر است و خطاب به خسرو می‌گوید: «پسرم، اگر من نتوانستم تو خواهی توانست» (دانشور، ۱۳۴۸: ۲۴۸) و در اواخر رمان نیز، پس از کشته شدن *یوسف*، یکی از شخصیت‌های مثبت داستان به نام دکتر عبدالله‌خان، خطاب به زری می‌گوید: «تبریک می‌گویم. پسر به این باهوشی می‌تواند جای پدر را برای شما بگیرد» (همان: ۲۸۲).

د- ارتباط بینافرهنگی با توتم اسب:

در پژوهش‌های اسطوره‌ای، بنابر شواهدی متقن آورده‌اند که سیاوش نام اسب بوده و از آنجا که آثار آن مخصوصاً در آیین تدفین مردگان بارزتر است، به اعتقادی توتمیک تعلق دارد (حصوری، ۱۳۷۸: ۲۹)، در *شاهنامه*، نام اسب سیاوش شبرنگ بهزاد است و چنانچه گفته شد به یاری همین اسب است که سیاوش از آزمون آتش سربلند بیرون

می‌آید. این اسب، پس از مرگ سیاوش به کیخسرو می‌رسد. در رمان *سووشون* نیز اسب حضوری پر رنگ دارد. یوسف، قهرمان رمان، مادیانی دارد که کره آن با نام نمادین سحر، در اختیار پسر او خسروست. «سحر» علاوه بر تداعی مفاهیم «روشنایی» و «پیروزی»، تیرگی و سیاهی را نیز به ذهن متبادر می‌کند. *خسرو* و *سحر* به‌شدت به‌یکدیگر وابسته‌اند و در اثبات آن همین بس که عمهٔ خسرو، زمانی که *خان کاکا*، برادر خود فروخته و سرسپردهٔ یوسف به خان حاکم، با پیغام دختر حاکم مبنی بر علاقه‌اش به سحر و تقاضای خرید آن به خانهٔ یوسف می‌آید، عمهٔ خسرو با ناراحتی به او می‌گوید: «شما نگفتی جان این پسر هست و جان این اسب؟» (دانشور، ۱۳۴۸: ۵۷) و در نهایت نیز، از آنجایی که دلبستگی میان این دو، دوسویه است، اسب، بعد از ترساندن دختر حاکم، نزد صاحب خود بازمی‌گردد (همان: ۱۴۴).

اما آنچه رابطهٔ بینامتنی و بینافرهنگی رمان *سووشون* با اسطورهٔ سیاوش، نماد اسب سیاه و آیین‌های سوگواری ایرانیان را تشدید می‌کند، چگونگی اجرای مراسم تشییع پیکر یوسف و شباهت آن با آیین سوگ‌سیاوش و آیین‌های عزاداری شیعیان در ماه محرم است. در روایت‌های تاریخی آورده‌اند که مغان بخارا در هر نوروز پیش از طلوع آفتاب برای سیاوش یک خروس قربانی و برای او مراسم سوگواری برگزار می‌کردند که از آن به نام *گریستن مغان* یاد می‌شود (معرک‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۳۴). شرکت‌کنندگان در این آیین، «لباس سیاه به‌تن می‌کردند و با چنین همانندی به مراسم عزا می‌پرداختند. رنگ سیاه، نمایشی از بازگشت وی از جهان مردگان بوده است» (همان). در این مراسم، «نمایش‌های غم‌انگیز و زخم‌زدن بر خود، یادآور مرگ خدای نباتی است که با برپایی مراسم آیینی خدای برکت بخشنده همراه است» (همان: ۳۳۵). در آیین سوگ سیاوش و آیین‌های سوگواری مربوط به ماه محرم نیز اسب شهید را می‌آرایند و به آن کتل بستن می‌گویند و دستمال سیاه بزرگی بر گردن اسب می‌بندند (حصوری، ۱۳۷۸: ۱۱۵). همراهی سلاح، چکمه و کمربند نیز که معمولاً آن‌ها را از گردن اسب می‌آویزند، از اجزای مشابه هر دو مراسم و آیین است؛ در *سووشون* نیز درست مشابه همین مراسم در تشیع جنازهٔ یوسف اجرا می‌شود: «مادیان را کتل بسته بودند. سر تا سر زین را با پارچهٔ سیاه پوشانده بودند. کلاه یوسف را روی کتل و تفنگش را حمایل گردن مادیان آویخته بودند» (دانشور، ۱۳۴۸: ۲۹۶).

با مرور بر آنچه گذشت کاربست ارتباط بینافرهنگی در متن (سووشون) و متن‌های پیشین قابل تأمل و نیز نقشی کاربردی دارد. جدول شماره۱ حامل بخشی از این مهم در زمینه مؤلفه‌های بینامتنی *سووشون* و روایت‌های مذهبی، بر اساس تحلیل نوع،

گونه، ارتباط و حضور عناصر بینامتنی در متن و متن‌های پیشین باورمندانه و مذهبی، با در نظرگیری بینامتنیت نزد ژنی است:

جدول شماره۱: مؤلفه‌های بینامتنیت رمان "سووشون" و روایت‌های مذهبی با تأکید بر تحلیل ارتباط بینامتنیتی ژنی مأخذ: نگارنده.

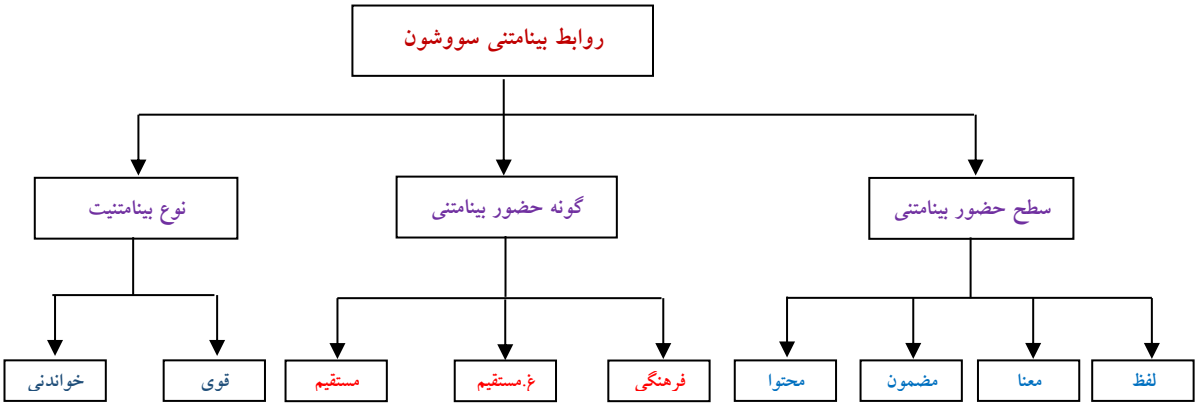
ردیف	سووشون	مؤلفه‌های روایت مذهبی	مؤلفه بینامتنی	سطح و گونه ارتباط بینامتنی
۱	یوسف	یوسف پیامبر	نام شخصیت	صریح و در سطح مستقیم
۲	زمایش یوسف با تطمیع ثروت، مرام و عقیده سیاسی اجتماعی و سختی‌ها	زمایش یوسف با سختی‌ها، دسیسه‌ها، تنگناها، تهمت‌ها، غض و کینه‌ها	زمایش و سختی شخصیت مرد	مضمون و محتوا غیر مستقیم
۳	یرون آمدن سربلند و عزتمندانه یوسف از مشکلات و آزمون‌ها	یوسف پیامبر داستان چاه و عزت میان مردم	عزت بعد دشواری‌ها برای شخصیت اصلی مرد داستان	در مضمون و محتوا غیر مستقیم
۴	نبار غلات و آذوقه تقسیم میان مردم و نجاتشان در قحطی توسط یوسف	نبار غلات و آذوقه تقسیم میان مردم و نجاتشان در قحطی توسط یوسف پیامبر	قهرمان در نقش منجی	حضور صریح و در سطح مستقیم
۵	مرگ و گذر از آب یوسف	گرفتاری و گذر از چاه آب یوسف پیامبر	حیات دوباره، عزتمندی جاودانگی	حضور در مضمون و محتوا غیر مستقیم
۶	حضور اسب یوسف در مسیر زندگی، مرگ و جاودانگی	حضور بینافرهنگی اسب در مراسم ایران باستان و سوگ شیعیان	یوستگی با توتم اسب	حضور در معنا و مضمون مستقیم
۷	ین سووشون	ین سوگ مذهبی و شیعیان	وابط بینافرهنگی ین سوگ قهرمان	حضور در سطح و صریح مستقیم
۸	یوسف قهرمان داستان	یوسف پیامبر و امام حسین(ع)	نسیت مذکر قهرمان	حضور صریح و در سطح مستقیم
۹	یوسف سووشون	امام حسین (ع)	رگ قهرمان شجاع، مظلوم ر حق و حقانیت ر انتهای داستان	حضور صریح و در سطح مستقیم
۱۰	مرگ و رستاخیز یوسف	اور شیعه در داستان شهادت امام حسین(ع)	حی و جاودانگی حق و حقانیت	حضور در معنا و مضمون غیر مستقیم
۱۱	اقی ماندن خسرو پس از مرگ یوسف	اقی ماندن حضرت سجاد(ع) در داستان شهادت امام حسین(ع)	قای نسل بعد از مرگ و هرو در مسیر خیر، حسن، جاعت و حقانیت	حضور در معنا و مضمون غیر مستقیم
۱۲	سحر نام اسب یوسف	والجناح نام اسب امام حسین(ع)	کرامت و ارج است	حضور بینافرهنگی در محتوا غیر مستقیم
۱۳	قش و حضور اسب در حیات، طول زندگی، مرگ و پس از مرگ یوسف	قش و حضور اسب در حیات، طول زندگی، مرگ و پس از مرگ امام حسین(ع)	قش و حضور اسب مادین فرهنگی_اجتماعی	حضور بینافرهنگی در سطح و محتوا، مضمون غیر مستقیم

۱۴	درختان در سووشون	درختان در روایت‌های مذهبی	نقش نمادین و باورمندانه	حضور در محتوا و مضمون غیر مستقیم
۱۵	مرگ یوسف بر سر اعتقاد به حق و راستین	مرگ امام حسین(ع) بر سر اعتقاد راستین	سر خم قدغن تا مرز شهادت	حضور در محتوا و مضمون غیر مستقیم

با واکاوی انجام شده تحلیل سطح، گونه و نوع بینامتنیت رمان *سووشون* بر اساس نظریه بینامتنیت ژنی اکنون کار دشواری نخواهد بود. نمودار شماره۱ ارزیابی مناسبات این حضور بینامتنی را به وضوح نمایان می‌کند.

نمودار شماره۱: تحلیل سطح، گونه و نوع بینامتنیت در رمان *سووشون*

سطح، گونه و نوع



مأخذ: نگارنده.

۲ – حضور بینامتنی ضعیف اسطوره و روایات مربوط به هبوط در «مار و مرد»

۱-۲- خلاصه داستان مار و مرد

داستان *مار و مرد* از دیدگاه *نسرین* که شخصیت اصلی است روایت می‌شود. او در راه سفر زیارتی به مشهد است. در جریان این سفر با افکار او آشنا می‌شویم. *نسرین* همسر مردی به نام *انور* است که تحصیل کرده فرانسه است. بعدها می‌فهمیم که انور نازاست. آن‌ها در باغ بزرگ و فردوس مانند انور زندگی می‌کنند. مسئله اصلی نسرین نداشتن فرزند است و برای حل همین معضل است که راهی مشهد شده است. نسرین، برای اولین بار در این سفر با مردم عادی محشور می‌شود. در قهوه‌خانه بین راه، با زنی کولی آشنا می‌شود که از راز دل او آگاه است. او می‌داند که نسرین در آرزوی فرزند است. زن

کولی، به او توده‌ای گیاهی می‌دهد و ادعا می‌کند آن‌ها را از غارهایی جمع کرده که در آن‌جا نوعی مار زندگی می‌کند. زن کولی، شیوهٔ استعمال گیاه را به نسرین می‌آموزد.

نسرین از سفر زیارتی بازگشته و در شبی که هلال ماه را در آسمان می‌بیند، دارو را استعمال می‌کند. بعد از مدتی احساس می‌کند که باردار شده است. اما وضعیت جنین در شکمش، چندان طبیعی به‌نظر نمی‌رسد. با همسرش انور، به‌سراغ دکتر می‌رود. نسرین از گفت و گوی همسرش با دکتر که به زبان فرانسه انجام می‌گیرد، متوجه نگرانی انور می‌شود. روز زایمان، همسرش او را به بیمارستان می‌برد. انور قفسی را هم که ساختهٔ دست خود اوست به همراه آورده است. زایمان انجام می‌شود ولی خبری از بچه نیست. انور ادعا می‌کند که بچه مرده به دنیا آمده است. نسرین بی‌تابی می‌کند اما همسرش او را دلداری می‌دهد و بعد در مورد مار به او می‌گوید که آن‌را برای مطالعه خریده است. نسرین به‌همراه شوهرش به خانه بازگشته و مرحله جدید زندگی‌شان آغاز می‌شود. مار ابتدا در قفس است، اما بعد از چندی، بالاجبار از قفس آزاد می‌شود و رفته رفته تمامی حیوانات باغ را می‌بلعد. مشهدی علی، باغبان مهربان خانه نیز بخاطر همین مار باغ را ترک می‌کند. گل‌ها و گیاهان باغ نیز به تدریج پژمرده و نابود می‌شوند. نسرین از مار متنفر است اما انور توجه زیادی به آن نشان می‌دهد. نسرین که نمی‌داند این مارِ مرگ‌آور فرزند اوست، از انور می‌خواهد که آن‌را به باغ وحش بفرستد. انور ابتدا مخالفت می‌کند اما در نهایت تسلیم نظر نسرین می‌شود. *نسرین* با رفتن مار نفسی تازه می‌کند و به فکر بازگرداندن طراوت و زندگی به باغ می‌افتد. او قصد دارد باغ را آباد کرده و دوباره به زندگی آرام گذشته بازگردد.

۲-۲- حضور بینامتنی روایت‌های مذهبی در *مار و مرد*

دانشور در این داستان، برخلاف *سووشون* که بخش اعظم اجزای ساختاری، مضمونی و مفهومی‌اش از حضور بینامتنی بهره‌مند بود، صرفاً از برخی عناصر صوری و کلامی روایت مربوط به اخراج آدم از بهشت بهره گرفته است. برای دانشور، در نگارش *مار و* مرد، روایت‌های مربوط به هبوط آدم و حوا صرفاً بهانه‌ای صوری برای خلق داستانی بوده است تا از طریق آن بتواند در مخالفت با اسطوره و روایات متون مقدس، زایندگی را به زن نسبت بدهد و اعتبار از پیش اعطا شده در اسطوره و داستان آفرینش به مرد را از او باز ستاند. در پایان داستان هم این نسرین، زن داستان است که زندگی را دوباره به باغ بهشت واقعی خود بازمی‌گرداند تا ثابت کند که : «از اولش خودم می‌دانستم. آن راه حل هم به قرار خودت مومیایی شده بود. اصلاً همهٔ حرف‌ها و همهٔ کارهایتان مال

عهد دقیانوس است. چشم در چشم انور دوخت و افزود: چرا این‌قدر بی‌حالی مرد؟» (دانشور، ۱۳۵۹: ۱۸۰).

اگر در نگارش *سووشون*، دانشور از روایت‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگویی بهره گرفته است در *مار و مرد* اما، روایت کتاب مقدس دربارهٔ هبوط انسان بر زمین، صرفاً بهانه‌ای برای پی‌ریزی طرح داستانی بوده است. به‌عبارت دیگر، اگر در *سووشون*، داستان، در زیرساخت مفاهیم خود، به اسطورهٔ سیاوش مدیون است، در *مار و مرد*، این وابستگی و ارتباط، از محدودهٔ روساخت فراتر نمی‌رود و به حوزهٔ زیرساختی راه نمی‌برد. در اثبات این مهم کافی است به تفسیر علامه طباطبائی (۱۳۷۴، ج۱: ۲۱۳)، از مفهوم هبوط توجه شود: «هبوط به‌معنای خروج از بهشت و استقرار در زمین و ورود به زندگی پر مشقت دنیاست. ظاهر آیه‌ی: *قلنا اهبطوا بعضکم لبعض عدو و لکم فی الارض مستقر و متاع الی حین* و آیه‌ی بعد ازآن: *قال فیها تحیون و فیها تموتون و منها تخرجون*، این است که نحوهٔ حیات بعد از هبوط با حیات قبل از هبوط (زندگی در بهشت) فرق دارد. این زندگی همراه با مشقت و سختی است، اما زندگی در بهشت یک زندگی آسمانی بوده که درآن گرسنگی و تشنگی و سختی نبوده است» و این درحالی است که در *مار و مرد*، سرسبزی، زیبایی و بهشت‌گونگی را، نه انور یعنی مرد داستان، بلکه نسرین دوباره به باغ باز می‌گرداند.

در *مار و مرد*، عناصری نظیر باغ (بهشت)، مار (شیطان) و یک زن: نسرین (حوا) و یک مرد: انور (آدم) و توصیفی که از باغ می‌شود، بهشت و ماجرای هبوط آدم و حوا از بهشت را تداعی می‌کند: «باغ زیر آفتاب اواخر اردی‌بهشت، ناگهان جان گرفت. همه‌چیز آنقدر تر و تازه پدیدار شد که خیال می‌کرد خدا همین الان دنیا را آفریده و حالا در آسمان گرفته نشسته و تماشا می‌کند... آسمان آنقدر شفاف و آبی روشن بود که گفتی خدا مهمان داشت... انگار همهٔ فرشته‌ها دعوت داشتند. انگار می‌خواستند مشورت کنند که آدم را به‌چه صورتی بیافرینند» (دانشور، ۱۳۵۹: ۱۶۸و۱۶۷). اما این باغ بهشت مانند، بعد از چندی به ویرانه‌ای تبدیل می‌شود و این ویرانی حاصل حضور مار است: «گاه، مار زیر درخت گردو چنبره می‌زد و می‌خوابید و وقتی می‌خوابید که یا پرنده‌ای را بی‌جان کرده بود و یا خزنده‌ای را بلعیده بود و یا دور درختی حلقه زده بود و خشکانیده بودش» (همان: ۱۷۶). اگرچه عنصر محوری روایت سامی از هبوط آدم و حوا هم مار است اما در داستان *مار و مرد*، مار حضور پررنگ‌تری یافته است؛ مار اساساً یک نماد دوسویه است که هم جنبهٔ منفی و هم مثبت دارد. هم نماد باروری است و هم نماد مرگ است. مار در توان باروری با ماه نیز وجه اشتراک نزدیکی دارد. صفات بارور و آبستن کنندهٔ این جانور زمینی که از مقتضیات سرنوشت قمری اوست، وجه

اشتراک ماه و مار است که گاه کاملاً با ماه همانند شده است. به گفته الیاده (۱۳۷۳: ۵۱)، بعضی اقوام معتقدند که ماه به هیئت مار با دختران یا زنان‌شان همبستر می‌شود. از سوی دیگر، مار نماد مرگ و نحسی و شومی است. چنانچه یاحقی (۱۳۸۶: ۳۸۱) در این مورد معتقد است که مار با ابلیس در اغوای آدم همکاری کرد. در *تورات*، نقش گناه‌آلود مار بیشتر از روایات اسلامی نمود دارد چراکه در اینجا مار وسوسه‌گر است. بنابراین مار مسئول اصلی هبوط از بهشت تلقی می‌شود و این تلقی شوم تقریباً جهان‌شمول است (مونیک، ۱۳۷۳: ۶۱). از آنجا که اخراج انسان از بهشت به منزلهٔ از دست دادن جاودانگی و پذیرش مرگ است، مار با مرگ نیز پیوند دارد. در سانسکریت، این کلمه «به‌معنای میراننده و کشنده است. با کلمه‌ی اوستایی *مئریا* (mairya) به معنای زیانکار و تباه‌کننده یکی است، از ریشهٔ *مر* (mar) اوستایی و فارسی باستان به‌معنی مردن» (طاووسی، ۱۳۷۲: ۲۳۹). بنابراین در فارسی، واژه مار از نظر ریشهٔ لغوی نیز با مردن مرتبط بوده و نمادی از مرگ محسوب می‌شود.

با توجه به روند روایدادها در *مار و مرد* معلوم می‌شود که دانشور سعی داشته تا ضمن رجوع بینامتنی صوری به داستان هبوط، خوانش معاصر و دیگر گونه خود از آن‌را به‌دست بدهد و به تعبیر، بارت (۱۳۹۴: ۱۴)، با فاصله گرفتن از باورها و سنت‌های نهادینه شده و به چالش کشیدن انگاره‌های خواننده، تا حد ممکن، به یک متن نوشتاری قابل تأویل‌های متعدد از سوی خواننده دست یابد. در *مار و مرد*، نویسنده، ضمن بهره‌گیری بینامتنی از عناصر صوری داستان هبوط آدم و حوا، اهداف روایی و معناشناختی ویژه خود را تعقیب می‌کند. البته در روایت دانشور نیز، به تبعیت از روایات سامی، مار همچنان نماد ویرانی و مرگ است. او باغ را نابود می‌کند، همهٔ جانوران را می‌کشد و به‌نوعی، بهشت زندگی نسرین و انور را ویران می‌کند، اما این باغ دوباره و به اراده نسرین و تلاش او، صورت بهشتی خود را بازمی‌یابد.

جدول شماره۲ به مؤلفه‌های بینامتنی *مار و مرد* و روایت‌های مذهبی، نوع، گونه، ارتباط و حضور عناصر بینامتنی در متن و متن‌های پیشین، با در نظرگیری بینامتنیت نزد ژنی، اشاره دارد:

جدول شماره۲: مؤلفه‌های بینامتنیت داستان «مار و مرد» و روایت‌های مذهبی با تأکید بر تحلیل ارتباط بینامتنیتی ژنی مأخذ: نگارنده.

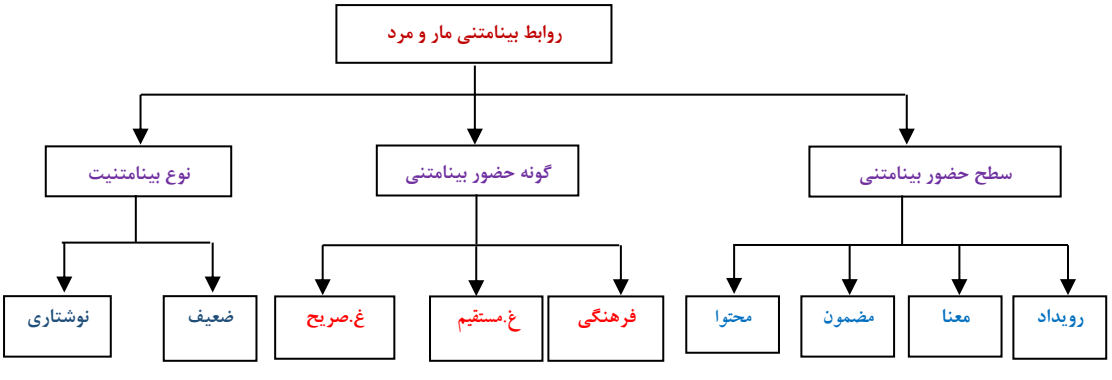
ردیف	مار و مرد	متن پیشین روایت مذهبی	عنصر بینامتنی در متن پیشین	نوع حضور، سطح و گونه بینامتنی
۱	باغ و زیستگاه بهشت‌گونه	روایت قرآن کریم	باغ بهشت؛ فردوس	غیر صریح و در مضمون غیر مستقیم
۲	تخم مار؛ مار؛ عامل نابودی و تخریب	کتب مقدس روایت سامی داستان آدم و حوا هبوط	نماد و عنصر شیطان و فریب عامل رانده شدن از بهشت	مضمون و محتوا غیر مستقیم

۲	زن؛ شخصیت اصلی؛ نسرین؛	قرآن کریم روایت آفرینش و هبوط	عنصر هبوط در روایت آفرینش؛ نماد حوا؛ محرک	در مضمون و محتوا غیر مستقیم
۴	مرد؛ شخصیت مکمل؛ انور؛	قرآن کریم روایت آفرینش و هبوط	عنصر هبوط در روایت آفرینش؛ نماد آدم؛ پیرو و تحریک شونده	غیر صریح و در مضمون غیر مستقیم
۵	زایش زن؛ تولد مار؛ هلال ماه بازایی انور اسطوره‌زدایی زایش و حیات	کتاب مقدس ساطیر مذهبی	مرد؛ مار؛ ماه؛ نماد زایش و باروری در روایات مذهبی و کتب مذهبی سامی، ایرانی و هندو	حضور در مضمون و محتوا غیر مستقیم
۶	تسلیم شدن انور به خواست نسرین تبلور حیات، باغ و بهشت اسطوره‌زدایی از اسطوره_متن و فرهنگ کهن	کتب مقدس اساطیر فرهنگی_مذهبی	مرد؛ قهرمان؛ نماد اراده، تصمیم و عمل	حضور در معنا و مضمون غیر مستقیم و غیر صریح
۷	دشواری زندگی؛ تخریب باغ بهشت با حضور مار	کتب مقدس روایت هبوط	عدم جاودانگی و میرا شدگی با هبوط و رانده شدن از بهشت دشواری، نابودی، بی‌نظمی، مرگ	غیر صریح و غیر صوری غیر مستقیم
۸	خراج از بهشت زندگی در دنیا و حیات دوباره زنده شدن و بازگشت حیات؛ بازساخت باغ مرگ و رستاخیز	روایت کتب مقدس روایت آفرینش؛ هبوط آدم و حوا؛ روایت یوسف پیامبر	مضمون اسطوره_متن مرگ و رستاخیز تولد دوباره حی و جاودانگی/مرگ و رستاخیز	حضور غیر صریح در معنا غیر مستقیم
۹	سبت مولد زن اسطوره‌زدایی روایت‌های اسطوره_مذهبی	روایت‌های آفرینش و اسطوره_مذهبی	مولد مرد	حضور در معنا و مضمون غیر مستقیم
۱۰	در پیرنگ ساختاری رمان؛ شروع؛ خروج از بهشت؛ زندگی مشقت‌بار زمین پایان؛ زندگی آرام؛ بهشت خودساخته زمینی	قرآن کتب مقدس	روایت‌های هبوط	حضور در محتوا، مضمون غیر مستقیم
۱۱	درختان باغ؛ قبل مار؛ جاودانگی؛ نماد درختان و زیستگاه بهشتی بعد مار؛ فناپذیر؛ نماد درختان و زیستگاه زمینی	کتب مقدس روایت‌های مذهبی	نقش نمادین و باورمندانه درختان بهشت؛ درختان مقدس؛ گیاه و درختان جاودانگی	حضور غیر صریح در مضمون غیر مستقیم
۱۲	زن؛ حیات‌بخش؛ منجی؛ قهرمان اراده، تصمیم و نجات حیات بهشتی توسط زن اسطوره‌زدایی مذهبی، فرهنگی اسطوره‌ای	روایت‌های فرهنگ_اسطوره‌ای کتب مقدس؛ یوسف پیامبر	حضور منجی و قهرمان مرد	حضور در محتوا و مضمون غیر مستقیم
۱۳	زندگی آرام، نظم، برهم خوردن نظم، در دام افتادن، گرفتاری، عذاب، سختی، تصمیم	روایت‌های مذهبی، فرهنگی، اسطوره‌ای؛	گذر از دشواری و حیات با عزت	حضور غیر صریح و در مضمون غیر مستقیم

	اراده، عمل، نجات، نظم، زندگی آرام و با عزت	روایت یوسف پیامبر	
۱۴	زن؛ ابتدا؛ ناامید، مطیع، دنباله‌رو، گرفتار در نقش تعریف شده، خرافه‌گرا، منفعل، سنت‌گرا، مستأصل و منفعل زن؛ پایان؛ امیدوار، آینده‌نگر، فعال، متفکر، مصمم، منجی، قهرمان، روشن‌گر، روشنفکر، مدرن، پیشرو رمز زدایی و اسطوره‌زدایی اسطوره بینافرهنگی و مذهبی	روایت‌های مذهبی اسطوره_فرهنگی	در اسطوره_متن مذهبی فرهنگی مرد؛ فعال، منجی، قهرمان زن؛ مطیع، منفعل، کنار قهرمان	حضور غیر صریح و در مضمون غیر مستقیم
۱۵	مرد و مار؛ نابودگرا، استیصال، نازا، منفعل، بی اراده، مستاصل، نا ایمن‌گرا، موجب هبوط، سنت‌گرا رمز زدایی و اسطوره‌زدایی اسطوره بینافرهنگی و مذهبی	روایت‌های کتب مقدس، اسطوره_مذهبی، فرهنگی	مرد و مار؛ نماد بینافرهنگی زایش و نوزایی	حضور غیر صریح و در مضمون غیر مستقیم

با تعمیم داده‌های چارچوب نظری و اطلاعات بدست آمده پژوهش، واکاوی سطح، گونه و نوع بینامتنیت از منظر ژنی در متن *مار و مرد* آشکار است. با گذر از این تحلیل، نوع متن مؤثر بر خوانش آن گونه متن، از منظر بینامتنیت بارتی، نمایان می‌شود؛ با این توجه، مطالعه نمودار شماره۲ بیانگر آنست که حضور بینامتنی در یک لایه متن چگونه از *مار و مرد* متن نوشتاری با بینامتنیت ضعیف را برساخته و مخاطب را طالب فعالیت در خوانش می‌کند.

سطح، گونه و نوع



مأخذ: نگارنده.

نمودار شماره۲: تحلیل سطح، گونه و نوع بینامتنیت در داستان *مار و مرد*

نتیجه‌گیری

مطالعه تطبیقی دو بخش مقاله اطلاعات قابل تأملی از موضوع پژوهش را بدست می‌دهد. واکاوی ستون‌های جدول شماره۳ نشان از آن دارد که چگونه بینامتنیت قوی در *سووشون* منجر شده تا مخاطب با یک متن خواندنی مواجه باشد. حضور عناصر بینامتنی، توسط مؤلف اثر، در *سووشون* بر همان مبنا بوده است. بر اساس نظریه بارت، طریقه و گونه حضور بینامتنی است که نوع متن و در ادامه نحوه جلب مخاطب را تعیین می‌کند. در این راستا *سووشون* مخاطب منفعل و پذیرا را طلب کرده، که به‌مثابه یک همراه، پذیرای مطلق خواست نویسنده باشد. این مهم در حضور بینامتنی آشنا، صریح و مستمر، از فرهنگ مخاطب در متن محقق می‌شود. به واسطه این‌گونه حضور بینامتنی، هم‌ذات‌پنداری، به آستانه محرک احساساتی شدیدی انجامیده و مخاطب در این مواجهه منفعل تنها به مصرف‌کننده‌ای صرف تبدیل می‌شود. در واکاوی این تطبیق، اما از سوی دیگر *مار و مرد* حامل بینامتنیت ضعیف بوده که باعث آن است تا مخاطب به‌مثابه یک خوانش‌گر، فعالانه و با ذهنی رها بتواند سرنخ و نشانه‌های بینامتنی را تحلیل و تأویل نماید. با این تفسیر مخاطب *مار و مرد* تا حد تولیدکننده و برساخت‌گر متن مجال خواهد داشت. تمام موارد مطرح شده در خوانش و آثار مزبور، متأثر از نوع، گونه و سطح حضور بینامتنی کاربردی‌شده در آن متن‌ها بوده و معناپذیر خواهد شد.

جدول شماره۳: تطبیق روابط بینامتنی *سووشون* و *مار و مرد* و تأثیر بر خوانش متن **مأخذ: نگارنده.**

متن	نوع بینامتنیت با آراء ژنی	نوع متن با آراء بارت	تأثیر حضور بینامتنی بر مخاطب	تأثیر بینامتنیت بر خوانش	مخاطب در نوع بینامتنیت
سووشون	قوی	کلاسیک_خواندنی	مستقیم ـ طالب هدایت همراه	مخاطب منفعل و همراه	به مثابه مصرف‌کننده صرف
مار و مرد	ضعیف	مدرن_نوشتاری	غیر مستقیم ـ طالب خوانش‌گر	خوانش‌گر فعال و برساخت‌گر	به مثابه تولیدکننده متن

فهرست منابع

منابع فارسی

۱. *قرآن کریم*

۲. *انجیل*

۳. *تورات*

٤. آتش‌سودا، محمدعلی. (۱۳۸۳). «دگردیسی شخصیت زن در رمان سووشون و داستان مار و مرد». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. شماره مهرماه. ۱۰۳-۹۶.

٥. آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ۲۴ (۳):۳۱-۱۱.

٦. آلن، گراهام. (۱۳۸۴). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

۷. احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

۸. الیاده، میرچا. (۱۳۷۳). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

۹. بارت، رولان. (۱۳۹۴). *اس/ زد*، ترجمه سپیده شکری‌پوری، تهران: افراز.

۱۰. بهار، مهرداد. (۱۳۷۷). *از اسطوره تا تاریخ*، به کوشش ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.

۱۱. بیدا خویدی، فاطمه و حیدری، فاطمه. (۱۳۹۳). «تحلیل نظریه بینامتنیت در داستان مار و مرد سیمین دانشور»، *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، (۲۰): ۸۶-۶۳.

۱۲. پاینده، حسین. (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. چ۲. تهران: نیلوفر.

۱۳. پاینده، حسین. (۱۳۹۷). «خوانش متن به شیوهٔ تاریخ‌نگاران نوین (تحلیل گفتمان‌های *سووشون*)». *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۴ (۵۳): ۳۹-۱۰.

۱٤. حصوری، علی. (۱۳۷۸). *سیاوشان*. تهران: چشمه.

۱٥. دانشور، سیمین. (۱۳۴۸). *سووشون*، چ۱، تهران: خوارزمی.

۱٦. دانشور، سیمین. (۱۳۵۹). *به کی سلام کنم*. چ۱، تهران: خوارزمی.

۱۷. زمانی، فاطمه. (۱۳۹۸). «تحلیل اسطوره‌ای ـ بینامتنی رمان حیرانی براساس نظریه‌ی آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ۱۵ (۵۴): ۱۶۱-۱۳۵.

۱۸. دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.

۱۹. رستگارفسایی، منصور. (۱۳۷۹). *فرهنگ نام‌های شاهنامه*، چ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۰. رضائی، محمدعلی؛ زیرک، ساره؛ آذر، امیر اسماعیل. (۱۳۹۹). «تحلیل روان‌کاوانه شخصیت دو قهرمان زن و مرد در رمان سووشون بر مبنای نظریه «عصبیت» کارن هورنای»، *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، ۲ (۴): ۲۲۰-۱۹۱.
۲۱. رضایتی کیشه‌خاله، محرم؛ برکت، بهزاد؛ جلاله‌وند، مجید. (۱۳۹۳). «اسطوره‌ی مرگ و باززایی در *سووشون* و *کلیدر*». *ادب‌پژوهی*، (۲۷): ۴۰-۹.
۲۲. رحمانی، سعیده. (۱۳۹۳). *بینامتنیت در سووشون (در تعامل با متون پیشین)*. پایان‌نامه؛ استاد راهنما: محمد بهنام‌فر و ابراهیم محمدی، بیرجند: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند.
۲۳. طاووسی، محمود. (۱۳۷۲). *واژه‌نامه شایستنشایست*، چ۲، شیراز: دانشگاه شیراز.
۲٤. طباطبایی، محمد حسین. (۱۳۷۴). ترجمه *المیزان*، ج۱، تهران: دفتر انتشارات اسلامی.
۲۵. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). *شاهنامه با مقدّمه بایسنقری*، چ۱۱، تهران: امیرکبیر.
۲٦. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
۲۷. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). *بینامتنیت‌ها*، نقدنامه. شماره۲. تهران: خانه هنرمندان ایران.
۲۸. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*، چ۲، تهران: سخن.
۲۹. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*. تهران: سخن.
۳۰. کاظم‌پور، زیبا و عابددوست، حسین. (۱۴۰۰). «تحلیل پیش‌متنهای تأثیرگذار بر شکل‌گیری لوگوی فارسی فیلم‌های کودکان برمبنای نظریه بینامتنیت لوران ژنی». *رسانه‌های دیداری و شنیداری*. ۱۵(۴): ۵۶-۳۱.
۳۱. کرمی، موسی؛ قبادی، حسینعلی؛ نیکوبخت، ناصر؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین. (۱۳۹۲). «تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور». *مطالعات داستانی*، ۱ (۳): ۴۸-۳۷.
۳۲. کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۸). *فردیت اشتراکی*. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: روزبهان.
۳۳. قبادی، حسینعلی؛ کرمی، موسی؛ نیکوبخت، ناصر؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین. (۱۳۹۱). «تحلیل نسبت میان درون‌مایه‌های آثار داستانی سیمین دانشور با پیشینه فرهنگی ایران». *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۶ (۵۴): ۱۴۶-۱۲۳.
۳٤. سلیمی کوچی، ابراهیم و رضائیان، محسن. (۱۳۹۴). «بینامتنیت و معاصرسازی حماسه در «شب سهراب‌کشی» بیژن نجدی»، *متن‌پژوهی ادبی*. ۱۹ (۶۳): ۱۶۰-۱۴۷.

۳۵.صفری‌نیا، سمیه. (۱۳۹۲). *بررسی بینامتنیت در آثار سیمین دانشور*. پایان‌نامه؛ به راهنمایی و مشاوره تیمور مالمیر و طیبه فدوی، کردستان: دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان.
۳۶.مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
۳۷.مشایخ سنگ تجن، زینت و حیدری، فاطمه. (۱۳۹۶). «تحلیل هویّت و جایگاه زن در«سووشون» سیمین دانشور و«پرنده من» فریبا وفی»، *تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی*، (۳۴): ۱۷۷-۱۵۷.
۳۸.معرک‌نژاد، سید رسول. (۱۳۹۳). *اسطوره و هنر*، تهران: میردشتی.
۳۹.میرعابدینی، حسین. (۱۳۶۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، چ۲، تهران: تندر.
۴۰.یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها*. تهران: فرهنگ معاصر.

منابع لاتین

۴۱. Barthes, Roland. (۲۰۱۰). "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Ed. Vincent B. Leitch . ۲nd ed New York: Norton . ۱۳۲۲ -۱۳۲۶.
۴۲. Culler, Jonathan. (۱۹۸۱). *The Pursuit of Signs*. Routledge: London.
۴۳. Jenny, Laurent. (۱۹۸۱). "The Strategy of Form". French Literary Theory Today. Ed. Tzvetan Todorov. Trans. R. Carter. London: Cambridge University Press. ۳۴-۶۳.
۴۴. Jenny, Laurent. (۱۹۸۲). *The Strategy of Form*. French Literary Theory Today. Ed. Tzvetan. Rabau, Sophi. (۲۰۰۲). *L'intertextualité*. Paris: Flammarion.
۴۵. Piégay-Gros N. (۱۹۹۶). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
۴۶. Martin, Elaine. (۲۰۱۱). Intertextuality: An Introduction, *The Comparatist*. Volume۳۵, May ۲۰۱۱. pp ۱۵۱-۱۴۸.
۴۷. .Kristeva, Julia .)۱۹۶۹(. *Semeitike*; *recherche pour une sémanalyse* Paris: Seui.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۲۸-۱۰۳

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

تحلیل مضامین مشترک بین افسانه‌های آرش کمانگیر و ویلهلم تل: یک مطالعه تطبیقی

محمدرضا دبیرنیا[۱]
دانشجوی دکترای ادبیات تطبیقی، دانشگاه هاینریش هاینه، دوسلدورف، آلمان
سمیه قان‌بیلی[۲]
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

مضمون‌شناسی به عنوان رویکردی انتقادی در مطالعات ادبی، نقش مهمی در تحلیل و تطبیق موضوعات مختلف در آثار گوناگون ایفا می‌کند. تیپ‌های اسطوره‌ای، مستقل از تاریخ هر ملت، به منزلهٔ عوامل متحدکننده و شکل‌دهندهٔ هویت اجتماعی جوامع عمل می‌کنند. این مطالعه به بررسی اسطوره‌های آرش و ویلهلم تل پرداخته و نشان می‌دهد که این اسطوره‌ها، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، دارای مضامین مشترک بسیاری هستند که بیانگر روحیه مشترک بشری و ارزش‌های جهانی می‌باشند. ویلهلم تل در نمایشنامهٔ شیلر به نماد ناجی ملت سوئیس و آرش کمانگیر در ادبیات فارسی به عنوان قهرمان ملی شناخته می‌شوند. این پژوهش با بهره‌گیری از مبانی ادبیات تطبیقی و رویکرد مضمون‌شناسی، به تحلیل و مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های مضمونی این دو اسطوره پرداخته و تغییرات، شباهت‌ها و تباین‌های آن‌ها را بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، آرش و ویلهلم تل دارای شباهت‌های مضمونی قابل توجهی هستند و هر دو شخصیت به عنوان نمادهایی از مقاومت و تلاش برای آزادی و استقلال ملت‌های خود شناخته شده‌اند. همچنین، آثار اقتباس‌شده در ارتباط با جنبه‌های بومی، تغییراتی در آثار قبلی ایجاد کرده و بومی‌سازی شده‌اند. این مطالعه به‌عنوان گامی مهم در تحلیل و بررسی ادبیات تطبیقی و فهم بهتر از تبارشناسی و دگردیسی اسطوره‌های مهم جهان به شمار می‌آید. بررسی تبارشناسی این دو اسطوره کمک می‌کند تا نقش و جایگاه آن‌ها در ادبیات و فرهنگ جهانی بهتر فهمیده شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مضمون‌شناسی، آرش کمانگیر، ویلهلم تل، اسطوره.

---

[۱] mohammadreza.dabirnia@hhu.de
[۲] sghanbeyli۷۰@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

۱. مقدّمه

۱-۱. بیان مسئله

تحولات ناشی از انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئون تأثیرات گسترده‌ای بر فرهنگ و ادبیات اروپا داشت که به تقویت ناسیونالیسم اروپایی منجر شد. این دگرگونی‌ها باعث ایجاد انگیزه‌های میهن‌پرستانه در ادبیات ملی اروپا گردید که به تنوع و غنای بیشتر انجامید و اساس ادبیات تطبیقی را شکل داد. ادبیات تطبیقی به دنبال یافتن روحیه مشترک بشری در میان قلمروهای مختلف است و این مهم را با بررسی مضامین مشترک و تفاوت‌ها در بافت‌های فرهنگی مختلف دنبال می‌کند (یوست، ۱۳۹۷: ۴).

این رشته از مطالعات ادبی، روابط و مناسبات بین ادبیات ملل مختلف را کشف می‌کند و به بررسی سرچشمه‌های جریان‌های فکری و هنری در ادبیات ملی می‌پردازد (گویارد، ۱۳۷۴: ۱۳ و ۱۷). یکی از شاخه‌های حیاتی جریان‌ساز ادبیات تطبیقی، مضمون‌شناسی است که کندوکاوی تطبیقی در بن‌مایه‌ها، تیپ‌ها و مضمون‌هایی است که در سنت‌های ملّی شکل می‌گیرند. نامیرایی و جهانی بودن مضامین این باور را می‌رساند که مضمون‌هایی به مانند تولد، مرگ، عشق، بیگانگی، غرور، قدرت‌طلبی، میهن‌پرستی، فداکاری و بسیاری دیگر «از عرصهٔ ادبیات محض فراتر می‌روند و به مطالعهٔ فرهنگ مربوط می‌شوند و کمک می‌کنند تا روح جوامع مختلف در دوران مختلف بررسی شود» (پراور، ۱۳۹۷ :۹۴).

به اعتقاد ریموند تروسن، یکی از محققان برجستهٔ ادبیات تطبیقی، «مفیدترین موضوعات مطالعات ادبی تطبیقی در بخش بازنمایی ادبی شخصیت‌های معروف اساطیری قرار دارد» (تروسن، ۱۳۹۷، به نقل از بیرلین: ۹۲ – ۹۳). در واقع می‌توان اسطوره را این گونه تعریف کرد که اسطوره به نمادها و بن‌مایه‌های تکرارشونده‌ای اطلاق می‌شود که در میان همه‌ی مردم در نقاط مختلف جهان مشترک‌اند و مانند یک زبان مشترک، افکار، ارزش‌ها و عواطف بشر را بازگو می‌کنند(مخبر، ۱۳۹۸ : ۲۳). دورکیم با استفاده از نظریه‌ای که آن را «آگاهی جمعی» می‌نامید، شباهت‌های شگفت میان فرهنگ‌هایی را که در فواصل دور تاریخی و جغرافیایی از یکدیگر قرار داشتند را تبیین کرد. او عقیده داشت که اجزاء اصلی اسطوره، پیرنگ‌ها و شخصیت‌ها، محصول عصب‌شناختی کارکرد مغز هستند و لذا در همهٔ انسان‌ها مشترک‌اند. این انگاره‌های اسطوره‌ای جهانشمول، «مدل‌هایی» هستند که اسطوره‌ها از آن‌ها زاده می‌شوند، و هر فرهنگ خاص، عناصر خود را به درون این مدل‌ها می‌ریزد (بیرلین، ۱۳۹۸: ۳۶۹).

شیلر[۱] با پرداخت به شخصیت اسطوره‌ای ویلهلم تل، علاقهٔ اولیهٔ خود به هرج و مرج ناشی از جنبش توفان و تنش[۲] را مورد بازنگری و علاقهٔ خود را به نظم کلاسیک و روشنگری نشان داد. در این نمایشنامه، شیلر به سراغ شخصیتی می‌رود که ملی‌گرایان آلمانی، غالباً او را به عنوان الگوی قهرمان آلمانی معرفی می‌کنند. ویلهلم تل حقیقتاً یک تیپ است: او منجی و ظالم کش است و طبق تعبیر توماس مان[۳]«خراب راه آزادی است». طبق سنت اسطوره‌ای، او از خود تصویر پرومته‌ای نو ارائه می‌دهد که مشعل آزادی را از خدایان ستمگر دزدیده است (یوست، ۱۳۹۷: ۳۱۱). در طرف مقابل آرش کمانگیر که از اوستا تا دوران معاصر با روایت‌های گوناگونی بازتعریف شده است، چرا که آرش شخصیتی است شناخته‌شده و محبوب که چون قهرمانی ملی گرامی داشته می‌شود. آرش بر آن می‌شود که جان خود را بر سر پرتاب تیری بگذارد تا سرزمین‌های در اشغال دشمن را به ایران بازگرداند. شکی نیست که این داستان قرن‌ها در شمار داستان‌های محبوب بوده است، اما در خلال فراز و فرودهای گوناگون قرن بیستم، داستان آرش کمانگیر بار دیگر زنده شد و هنرمندانی با گرایش‌های مختلف سیاسی لایه‌هایی بر آن افزودند که برگرفته از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک هر یک از آنان بود (گازرانی، ۱۳۹۸: ۷).

۱-۲. مسئله، روش و اهمیّت پژوهش

این پژوهش بناست تا با بهره‌گیری از مبانی نظری ادبیات تطبیقی و به خصوص مکتب آمریکایی، اسطورهٔ آرش و ویلهلم تل را از منظری مضمون‌شناسانه مورد بررسی قرار دهد. یکی از کارکردهای ادبیات تطبیقی آمریکایی امکان برابرنهادن آثاری از جغرافیاهای متفاوت است که هیچگونه برخوردی از لحاظ تاریخی با یکدیگر نداشته‌اند. درواقع این مکتب بستری را برای فراتر رفتن از محدودیت های مکتب فرانسوی چون شرط برخورد تاریخی به ما می این دهد.

در واقع مسئلهٔ اصلی پژوهش از آن جا ناشی می‌شود که با توجه به نقش دوگانهٔ «تیپ مضمون» و «تیپ بن‌مایه» دو اسطورهٔ آرش و ویلهلم تل چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند؟ و چگونه تبارشناسی این دو شخصیت اساطیری با پیوند داستان‌های مردمی و واقیعت‌های تاریخی موجود به رشد و شکل‌گیری و دگردیسی این اسطوره‌ها رهنمون شده است؟

---

[۱] Friedrich Schiller
[۲] Sturm und Drang
[۳] Thomas Mann

این پژوهش با بررسی تطبیقی شخصیت‌های اسطوره‌ای ویلهلم تل و آرش کمانگیر، اهمیّت ویژه‌ای در شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های فرهنگی و ادبی میان دو ملت دارد. این مطالعه، نقش این شخصیت‌ها در شکل‌دهی هویت ملی و تقویت ناسیونالیسم را نشان می‌دهد و مضامین مشترک انسانی مانند قهرمانی و فداکاری را تحلیل می‌کند. همچنین، با ارتباط دادن مطالعات ادبی به سایر رشته‌های علوم انسانی، اهمیت تحقیقات بینافرهنگی و بینارشته‌ای را تقویت می‌کند و به گسترش دانش در زمینه ادبیات تطبیقی کمک می‌کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

خدایار و امامی، (۱۳۸۹) در مقالهٔ «آخرین تیر، بررسی تطبیقی اسطورهٔ آرش و فیلوکتتس» با نگاه اسطوره‌شناسی تطبیقی به شباهت‌های این دو از حیث ساختاری و معنایی پرداخته‌اند. در واقع بر مبنای «سلاح قهرمان و ارتباطش با مافوق بشر، نفوذ خدایان در قضیه پرتاب تیر، دو قهرمان و امر قدسی و اماکن مقدس، سرنوشت قهرمانان، اتمام جنگ فرسایشی، تاثیر محاصره در دو روایت و تاثیر این اساطیر بر ادبیات پس از خود» شباهت‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. و تفاوت‌های آن دو را بر مبنای «مکان، زمان و خصوصیات آن، نوع روایت، انگیزه درونی قهرمانان، ارزش‌های ملی‌گرایانه، اتمام نبرد و تفاوت در پایان سرنوشت قهرمانان از لحاظ مرگ و زندگی» بررسی کرده‌اند.

دشتخاکی و چترودی، (۱۳۹۳) در مقالهٔ «آرش کمانگیر و ویشنو» با پیروی از روش مکتب تطبیقی فرانسوی وجوه شباهت این دو اسطوره را بررسی کرده‌اند. این پژوهش‌ها با در نظر گرفتن این دو اسطوره به صورت مجزا و بدون توجه به مضامین موجود این دو شخصیت را بررسی کرده‌اند، در حالی که در پژوهش ادبیات تطبیقی باید ادبیات نه مجموعه‌ای از آثار منفرد بلکه به عنوان یک چرخه و کلیّت در نظر گرفته شود. مسئلهٔ مهم دیگر این است که باید مرزی بین اسطوره‌شناسی تطبیقی و ادبیات تطبیقی در نظر گرفته شود چرا که بسیاری از مضامین ادبی می‌توانند از تاریخ یا اسطوره برآمده باشند. از طرف دیگر هم باید متذکر شد که چه شخصیت تل و چه آرش در روایت‌های متعددی آمده‌اند که هر کدام بنا به بافت آن زمان شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. این در حالی است که به‌طور کلی پژوهش‌هایی از حیث مضمون‌شناسی در حیطه ادبیات تطبیقی کمتر به چشم می‌خورد. قابل ذکر است که با توجه به روایات متعدد موجود از آرش کمانگیر تلاش پژوهشگر مبنی بر این بوده است که روایت‌های: بیرونی در کتاب *آثارالباقیه*، جوزجانی در کتاب *طبقات ناصری*، مَقدسی در *البدءوالتاریخ* و *طبری* در تاریخ را مبنای تحلیل خود قرار دهد.

راوری (۱۳۹۶) در مقالهٔ «شخصیت‌شناسی و مضمون‌شناسی در داستان امیرارسلان نامدار و نمایشنامه اسکریکر» نشان می‌دهد که شخصیت‌های اسطوره‌ای و مضامین این دو اثر در دو فرهنگ عامه مجزا قابل تطبیق هستند. این مطالعه با استفاده از روش کیفی و تحلیل محتوا، نوع ادبی هر کدام از آثار، شخصیت‌های اسطوره‌ای، مضمون‌شناسی ادبی و مفاهیم فرهنگ عامه را بررسی کرده است. نتایج نشان می‌دهد که شخصیت‌های دو اثر از لحاظ تبدیل‌شوندگی، خردمندی و زودباوری قابل تطبیق هستند و بن‌مایه‌ها، درونمایه‌ها و تصاویر نیز انطباق‌پذیرند. این پژوهش با تمرکز بر بررسی تطبیقی شخصیت‌های اسطوره‌ای ویلهلم تل و آرش کمانگیر، به تحلیل عمیق‌تری از این دو شخصیت می‌پردازد و نقش آن‌ها را در شکل‌دهی هویت ملی و تقویت ناسیونالیسم در دو فرهنگ مختلف بررسی می‌کند. برخلاف مطالعات قبلی، این مقاله به روابط بینافرهنگی و بینارشته‌ای نیز پرداخته و به درک بهتر تفاوت‌ها و شباهت‌های فرهنگی کمک می‌کند. استفاده از روش‌های نوین تحلیل تطبیقی و منابع متنوع‌تر، برتری این مقاله نسبت به پژوهش‌های قبلی را نشان می‌دهد.

تفاوت پژوهش حاضر با دیگر منابع در این است که با رویکرد بینارشته‌ای و استفاده از مضمون‌شناسی در بستر ادبیات تطبیقی، به تحلیل مضامین و بن‌مایه‌های مشترک میان اسطوره‌های آرش و ویلهلم تل پرداخته است. این پژوهش با تمرکز بر مضامین، تغییرات، تشابهات و تفاوت‌های این دو تیپ اسطوره‌ای را بررسی می‌کند، در حالی که پژوهش‌های پیشین بیشتر به جنبه‌های ساختاری و معنایی اسطوره‌ها پرداخته‌اند.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روایت‌های مختلف آرش کمانگیر و مقایسه آن با اسطورهٔ ویلهلم تل در نمایشنامه شیلر، تحلیلی جامع ارائه می‌دهد. همچنین به نقش متحدکننده و هویت‌ساز تیپ‌های اسطوره‌ای در جوامع مختلف و تأثیر آن‌ها بر هویت اجتماعی و فرهنگی پرداخته، که این جنبه در پژوهش‌های پیشین کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

در نهایت، پژوهش حاضر مرزی بین اسطوره‌شناسی تطبیقی و ادبیات تطبیقی قائل شده و به تأثیر مضامین ادبی برآمده از تاریخ یا اسطوره پرداخته است، که در پژوهش‌های پیشین به وضوح مورد بحث قرار نگرفته است.

۱-۴. زندگی‌نامه و آثار شیلر

فردریش شیلر (۱۸۰۵-۱۷۵۹)، شاعر، نمایشنامه‌نویس و فیلسوف برجسته آلمانی، در مارباخ آلمان متولد شد و تحصیلات خود را در رشته پزشکی به پایان رساند. او به‌عنوان یکی از پیشگامان جنبش توفان و تنش شناخته می‌شود که تأکید زیادی بر احساسات

و آزادی فردی داشت. از مهم‌ترین آثار شیلر می‌توان به نمایشنامه‌های «راهزنان»[۱]، «ماری استوارت»[۲]، «دون کارلوس»[۳] و «ویلهلم تل»[۴] اشاره کرد. آثار او به دلیل زیبایی‌شناسی ادبی و مضامین فلسفی و اجتماعی‌شان مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۲.بحث و بررسی

اصول و مبانی یک پژوهش مضمون‌شناسانه را می‌توان از طریق ارجاع به متون گذشته، احراز ارتباط تاریخی بین اساطیر و روایت‌ها، اخذ ویژگی‌های قابل توجه از اسطوره و بررسی چرایی و دلایل این مسئله دسته‌بندی کرد(آلبوغبیش، ۱۳۹۶: ۱۵۸). در واقع می‌بایست با رهیافتی تطبیقی دو اسطوره آرش و ویلهلم تل را از مفاهیم مضمون، درون‌مایه و اسطوره با کاربست‌های متفاوتی مورد ارزیابی قرار داد.

۲-۱. اسطورهٔ آرش

شخصیت افسانه‌ای آرش کمانگیر همچون قهرمانی ملی در فرهنگ ایران والا شمرده می‌شود. بدون در نظر گرفتن روایت‌های متعدد از این شخصیت اساطیری، روایت غالب بر این سیر است که آرش تصمیم می‌گیرد که جان خود را بر سر پرتاب تیری بگذارد و تیر را به دورترین نقطه‌ی ممکن پرتاب کند تا سرزمین‌هایی که تیر در می‌نوردد، به قلمرو ایرانشهر بیفزاید. روایت‌ها و بازنمایی‌های مختلفی از اسطورهٔ آرش در ادبیات ایران تا دوران معاصر وجود دارد و قدیمی‌ترین منبع که در آن نام اسطورهٔ آرش آمده، یشت‌ها است. در بخش‌های متعددی از یشت‌ها، نام آرش وجود دارد. در کردهٔ ۹ بند ۳۷ آمده است:

تشتر، ستاره‌ی رایومند فرهمند را می‌ستائیم که تند به سوی دریای فراخکرت تازد؛ مانند آن تیر در هوا پران که آرش تیرانداز، بهترین تیرانداز آریایی، از کوه ائیروخشوث به سوی کوه خوانونت انداخت (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۵۹).

از آرش با نام ارخشه(اوستایی آرش) یاد می‌شود و علاوه بر این آرش بهترین تیرانداز آریاییان معرفی می‌شود(گازرانی، ۱۳۹۸: ۱۰). شاهکار بزرگ آرش که سرچشمه‌ی اعتبار و لقبش نیز هست، پرتاب تیری است به یادماندنی که از کوهی بلند می‌شود و در کوهی که از قرار معلوم در فاصله‌ای بسیار دور به زمین می‌نشیند(همان). وجود آرش در تیریشت که مجموعه‌ای از متون ستایش‌آمیز و مدح اهورامزدا و امشاسپندان و اساطیر قدسی که توسط ارادهٔ اهورامزدا جهان را اداره می‌کند، نشان از قدسی و اساطیری بودن این قهرمان دارد.

---

[۱] Die Räuber
[۲] Maria Stuart
[۳] Don Carlos
[۴] Wilhelm Tell

در گذر از دوره‌های مختلف تاریخی آرش با کیفیت‌های متفاوتی در آثار ادبی بازنمایی شده است و در کتاب‌های تاریخی دوره اسلامی، از این اسطوره اطلاعات بیشتری در دسترس است. احتمالاً کتاب نخست در این باب *اخبار الطوال* دینوری است. نام آرش در این کتاب «ارسناس» است. زندگی آرش در این روایت فاقد هر نوع مضمون حماسی است. در *تاریخ طبری* نیز زندگی ارشباطیر آمده است که فضای حماسی در آن غالب است و مرز دو کشور به واسطه آرش معین می‌شود. کامل‌ترین روایت حماسی از آرش، مربوط به قرن پنجم و در کتاب *آثار الباقیه* ابوریحان بیرونی است که نخستین بار، آرش به شکل اسطوره‌ای ظاهر می‌شود که افراسیاب تورانی، منوچهر پادشاه پیشدادی را محاصره می‌کند و در انتها هر دو صلح می‌کنند. منوچهر از افراسیاب می‌خواهد که به میزان پرتاب یک تیر، خاکش را به وی بازگرداند. این درخواست را افراسیاب می‌پذیرد. فرشته‌ای به نام «اسفندارمذ» حاضر می‌شود و به اقتضای خراسان در محلی میان فرغانه و طبرستان بر درخت گردویی می‌نشیند(بیرونی، ۱۳۵۴: ۳۳۴-۳۳۵). این نکته قابل ذکر است که مهم‌ترین محل‌های تفاوت این روایات متعدد در این است که آیا آرش پس از پرتاب تیر جان خود را از دست می‌دهد؟ آیا نیروهای قدسی به کمک آرش کمانگیر در پرتاب تیر می‌آیند؟ همچنین مکان پرتاب و نشستن تیر و دوره تاریخی این رخداد در چه زمانی بوده است.

۲-۲. ویلهلم تل

پیدایی ملودرام و ناسیونالیسم در تئاتر پس از سال ۱۸۰۰ دو گروه را از هم جدا می‌کند: گروهی از مردم که آنها را اخلاقی و خیرخواه معرفی می‌کنند و گروه‌های دیگری که بی‌اخلاق و خطرناک معرفی می‌شوند. در هر دو نوع جدالی که در میان است، تماشاگران، رأی‌دهندگان و پیکارجویان به این باور رسیده‌اند که «آدم‌های خوب» باید بر «آدم‌های بد» غلبه یابند، و گرنه اغتشاش و بی‌اخلاقی استیلا خواهد یافت(زاریلی، ۱۳۹۳: ۳۵۰). نمایشنامهٔ ویلهلم تل به نوعی با تمرکز بر شخصیت تل چون قهرمانی ملی و تیپ اسطوره‌ای در تلاش است تا روایتی حماسی را که صحت تاریخی آن به دقت مشخص نیست در یک فضای اسطوره‌ای و غیرواقعی بازنمایی کند. داستان از این قرار است که مردم سه ولایت از خاک سوئیس به نام‌های اوری[۱]، شویتز[۲] و اونتروالدن[۳] برای سرکوبی حکام دست‌نشانده خاندان هابسبورگ[۴] اتریشی و احراز آزادی و استقلال

[۱] Uri
[۲] Schwyz
[۳] Unterwalden
[۴] Habsburg

در تلاش هستند. در واقع شیلر به علت گرایش‌های ملی‌گرایانه که در مقاله خود، با عنوان «تئاتر به مثابه یک نهادی اخلاقی» بیان کرده بود در رویای تئاتری بود که می‌توانست صدایی برای فرهنگ آلمان و و نیرویی در شکل دادن به آن باشد (زاریلی، ۱۳۹۳: ۳۶۹). و به همین دلیل این آرمان ملی‌گرایانه یا روح قومی را در نمایشنامه خود به کار برد.

در ادامه‌ی داستان، خاندان هابسبورگ برای آزمودن مردم التدورف، کلاهی بر سر دیرکی گذاشته و در میدان عمومی شهر قرار داده بود. کسانی که از آن نزدیکی می‌گذشتند باید به رسم احترام به گسلر و حکومت اتریش، به آن کلاه سلام نظامی می‌دادند. روزی تل به کلاه احترامی ننهاد و برای مجازات ویلهلم تل، به او گفتند سیبی را بر سر پسرش بگذارد تا با تیر بزند. تل که تیرانداز حاذقی بود این کار دشوار را انجام داد. ظالمان بر آن بودند تا تل را به زندانی در قصر فرماندار در کوسناخت، که در سر دریاچه قرار دارد ببرند. هنوز مسافت بسیاری تا کوسناخت مانده بود که تل قایق را به ساحل راند. ناگهان، تک تیری که در تیردانش بود برگرفت و به ساحل صخره‌ای پرید. پس از آن که قایق را با قدرت به سمت آب هل داد تل از پشت بوته‌ای، تک تیرش را از چله رها کرد و سینه گسلر ظالم را شکافت. با تمرکز بر نگرهٔ استقلال‌طلبانه فردریش شیلر در مقام درام‌نویس و مورخ و تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای که به زعم وی به حساسیت آلمانی دوباره کلیت می‌بخشید و بدین ترتیب برای ملتی آلمانی نیرویی شکل‌دهنده و اثربخش می‌بود (همان: ۳۵۱).

۲-۳. تبارشناسی

بسیاری از نظریه‌های اقتباس بر این فرض هستند که اشتراک بین رسانه‌ها و انواع ادبی، داستان است و در واقع در مرحله اقتباس و در نظام‌های نشانه‌ای گوناگون، برابرنهادهایی برای عناصر داستان به مانند: مضمون، واقعه، جهان موجود در داستان، شخصیت‌ها، انگیزه‌ها، زاویه‌ی دید، پیامدها، بافت، نمادها، ایماژها و اسطوره‌ها جست‌وجو می‌شود (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۶). و از میان عناصر مطرح شده اسطوره‌ها و افسانه‌ها انواع مختلفی از داستان‌های سنتی‌اند که در سنت‌های شفاهی سراسر جهان وجود دارند. یکی از ویژگی‌های بارز این داستان‌ها اشاعه و انتقال شفاهی آن‌ها از نسلی به نسل دیگر است. این داستان‌ها، مفاهیمی فوق‌العاده تخیلی یا روایی دارند و معمولاً با تصور دروغ بودن یا باورناپذیر بودن همراه‌اند (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۲). چرا که اسطوره‌ها را می‌توان از حیثی متحدکننده فرهنگ قومی ملت‌ها محسوب کرد و بنابراین، اسطوره یکی از ارکان اساسی تمدن بشر است؛ قصه‌ای بیهوده نیست، بلکه نیرویی فعال است

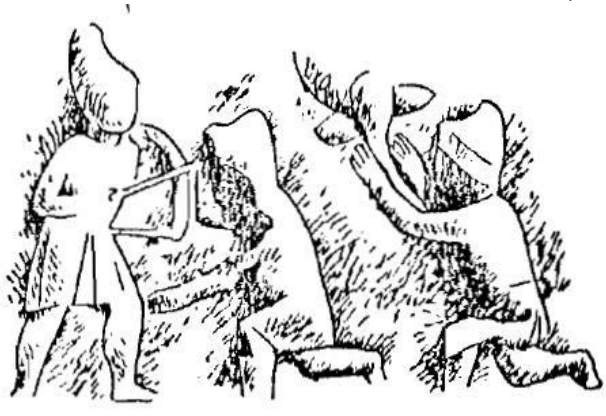
که سخت روی آن کار شده است؛ تبیینی روشنفکرانه یا خیال‌پردازی هنرمندانه نیست، بلکه وجه عملی ایمان ابتدایی و خرد اخلاقی است (مالینوفسکی، ۱۳۹۸: ۳۴۸).

به نظر گی‌یارو[۱] یکی از مضامین عمده برای پژوهش در ادبیات تطبیقی، اساطیر هستند. این محقق مسئولیت پژوهشگر ادبیات تطبیقی را مشاهده کیفیت بازتاب این اساطیر در بافت‌های فرهنگی دوران کهن یا روزگار فعلی در خارج از مرزها می‌داند(گی‌یار، ۱۹۸۸م: ۵۸-۵۷). در واقع به نظر وی مضمون‌شناسی، طریقه جابه‌جایی شمایل اسطوره‌ای از سرآغاز آن به متون دیگر و سرزمین‌های دیگر است(آلبوغبیش، ۱۳۹۶: ۱۶۴). با سیری در اسطوره‌های کمان به دست می‌توان دریافت که این دو اسطوره خاستگاه مشترکی دارند و ریشه‌ی این خاستگاه مشترک را می‌توان در اسطورهٔ مهر جست‌وجو کرد و یا این که در یک سیر دگردیسی اسطوره کمان به دست از مهر به آرش و به اروپا انتقال پیدا کرده است و در افسانه‌های قهرمانان کمان به دستی چون ویلهلم تل پدیدار گشته است. داستان آرش حتی اگر در قرن هشتم ق.م هم باشد، نزدیک به زمان پیش‌ودایی و به دوره هندواروپایی ارتباط دارد. چرا که علاوه بر یشت‌ها برخی منابع خاستگاه این داستان را به گذشته‌های دورتر از عصر پارتیان می‌برد و همچنین ارتباط آرش با مهر علاوه بر بازنمایی میترائیسم[۲]، ویژگی جنگجویی، پیروزی و عهد و پیمان در آرش و میترا [۳]، همه از جنبه‌هایی محسوب می‌گردند که سرآغاز داستان آرش را به زمانی بسیار دور می‌رساند(دشتخاکی، چترودی، ۱۳۹۲: ۱۰۹). در واقع می‌توان خلق آرش و ویلهلم تل را در ریشه‌های مذهبی آیین میترا جستجو کرد و همچنین می‌توان آن‌ها را تجسمی دگردیس‌وار از اسطوره مهر دانست. از قضا نگاره‌هایی از مهر/ میترا در برخی کشورهایی چون آلمان باقی مانده که با توجه به زمان خلق نگاره‌ها شباهت‌هایی با اسطوره آرش دارد. مهر در این نگاره‌ها با کمانی در دست تیری به صخره یا کوه می‌افکند که آب از دل آن جاری می‌شود. در روایت اوستا نیز آرش تیری از کوه ایریو خشئُوثه به کوه خونونت پرتاب می‌کند که در روایت‌های بعدی درخت گوزبن یا گردو جای آن را گرفته است. سنگ یا صخره به نظر اسطوره‌شناسان، نماد آسمان است و آسمان سقفی بر روی زمین از سنگ پنداشته می‌شد که با تیرافکندن مهر یا آرش آب‌ها یا ابرهای آسمانی آزاد می‌شود و باران می‌بارد.

---

[۱] Marius-François Guyard
[۲] Mithraism
[۳] Mitra

ایزد مِهر در آثار و نقوش با کلاهی زرّین که نوک کجی دارد، تصویر شده است. آثار به جا مانده از اسطورۀ مهر ارتباط عمده‌ای با زایش، سواری ، شکار و گرفتن گاو و قربانی آن دارد. نقشی در بزیگهایم آلمان گویای آن است که مِهر، تیر و کمانی در دست دارد. این نقش که در زیر آمده است با اصابت تیر به صخره، آب زندگی جاری می شود (وِرمازِرن، ۱۳۸۷ : ۱۰۵ ، ۱۰۶).



شکل ۱: میترا مسلّح به تیر و کمان(ورمازرن، ۱۳۸۷: ۱۰۵)

شادروان پروفسور عبّاس مِهرین آرش را همان مِهر می‌دانسته و اعتقاد داشته است که داستان آرش از افسانه‌هایی در خصوص مهر برآمده است. در آثار الباقیه بیرونی نیز که یکی از کامل‌ترین روایت‌ها است، شاهد ایزد باد و اسپندارمذ هستیم که از همیاران مهر هستند. بنابراین ریشۀ این اسطورۀ تیر و کمان به دست را که نمود آن آرش در ادبیات ایران و در ادبیات آلمان، ویلهلم تل است را می‌توان در اسطورۀ مهر جست‌وجو کرد.آیین مهر، که در اصل ریشه در فرهنگ ایرانی و هندوی باستان دارد، به واسطۀ مبادلات نظامی، تجاری و فرهنگی به اروپا راه یافت. این آیین در دوره امپراتوری روم تحت نام میتراییسم گسترش یافت و به‌ویژه در میان سربازان رومی محبوبیت زیادی پیدا کرد. ورود آیین مهر به اروپا بیشتر از طریق سربازان رومی و ارتباطات تجاری بین ایران و روم صورت گرفت. سربازان رومی که در شرق خدمت می‌کردند، این دین را به مناطق مختلف امپراتوری روم منتقل کردند. معابد مهر یا میترا در بسیاری از مناطق امپراتوری روم، از جمله بریتانیا، ترکیه و آفریقا، یافت شده‌اند که نشان‌دهندۀ گسترش وسیع این آیین است. این آیین به دلیل خصوصیات رمزآلود و آیین‌های مرموز خود توانست توجه طبقات مختلف جامعه رومی را به خود جلب کند. مراسم اصلی این دین،

قربانی گاو (تاروکتونی)[۱]بود که نمادی از باززایی و حاصلخیزی به شمار می‌رفت. همچنین، تأثیرات فرهنگی و دینی این آیین در ترکیب با عناصر فلسفی و دینی رومی، به پذیرش گسترده‌تر آن در جامعه رومی کمک کرد. برخی از امپراتوران روم نیز از این آیین حمایت کردند که از جمله آنها می‌توان به امپراتور دیوکلسین[۲] اشاره کرد که معبدی به مهر در کارنونتوم اختصاص داد(بک، ۲۰۰۶: ۲۰۶-۱۹۰).

بر طبق نظر دانیل هنری پاژو[۳]برای آنکه پژوهش مضمون‌محور در خدمت به تاریخ قرار گیرد، باید تعاملی میان متن و تاریخ برقرار گردد. در این مورد، وظیفه آشکارسازی جنبه‌ای از تاریخ اندیشه یا باور به طریقی مشخص و آشکار بر عهده مضمون‌شناسی می‌تواند باشد. مضمون گاهی اوقات به مثابه آشکارکننده باورها و اعتقادات عمل می‌کند و همچنین می‌توان مضامین مستخرج از متون را با یکدیگر مقایسه کرد. از این طریق می‌توان برداشت کرد که چگونه متون با مضامین گوناگون می‌توانند متجلی تخیلی خاص باشند. در واقع مضمون‌شناسی می‌تواند به تاریخ احساسات و اندیشه‌های بشری خدمت کند چراکه بیانگر این امر است که چگونه و به چه نحوی می‌توان بیانگر تخیلی مشخص از طریق دوره و اشکال ادبی معینی بود(هنری پاژو، ۱۹۹۷ : ۱۱۵). این بن‌مایه ممکن است به روش‌های مختلف بیان شود، مثلاً ظلم به نابودی ظالم می‌انجامد، و یا مطابق با اندیشهٔ انقلابی میتوان گفت بساط ظالم باید به دست مظلوم برچیده شود. اینها نمونه بن‌مایه‌هایی هستند که در طول تاریخ و در افسانه‌های مختلف به نحوی تکرار شده‌اند.

ازسویی دیگر با نگاهی تاریخی حضور مردی به نام ویلهلم تل به اثبات نرسیده است و این احتمال وجود دارد که شخصیت فوق‌الذکر به افسانه‌های اروپایی(اسکاندیناوی) برسد و به مانند آرش واقعیت این روایت در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. اگر فرض کنیم شیلر، به واقعیت تاریخی تل معتقد بوده، و قصدش این بوده است که رویدادی واقعی را به روی صحنه ببرد، تاریخ آزادی سوئیس از سلطهٔ اتریش به داستانی خنده‌دار تبدیل میشد. برای کسی که درکی از اسطوره ندارد، یا رئالیستی که با بستر تاریخی اجتماعیِ رویدادهای نمایشنامه آشناست، صحنهٔ آغازین نمایشنامهٔ شیلر هجوآمیز به نظر می‌رسد(یوست، ۱۳۹۷: ۳۰۱). اسطورهٔ آرش برای آن که بتواند قلمرو اسطوره را ترک کند و به محیط تاریخ قدم نهد، لازم است که در نقش یک بازیگر تاریخی ظاهر شود.

---

۱ Tauroctony
۲ Diocletian
۳ Daniel Henri Pageaux

به این سبب است که شاهکار و داستان او به دورهای تاریخی منتقل می‌شود. تاریخ‌سازی از افسانه‌ی اوستایی آرش اهمیّتی سیاسی نیز به داستان می‌دهد و احتمال بازنگری، اصلاح و در مواردی حذف داستان را فراهم می‌کند. من به خوبی آگاهم که منظور از گاه‌شماری تاریخی «گونه‌ای گاه‌شماری افسانه‌ای» است. مقصود از روند تاریخ‌سازی، وارد کردن آرش به دوران پادشاهی منوچهر است، و گمان می‌کنم بحثی در این نیست که سلطنت منوچهر را نمی‌توان دوره‌ای واقعی از تاریخ قلمداد کرد. بنابراین منظور از روند تاریخ‌سازی در مورد این شخصیت مسلماً روندی است که در ژانر تاریخ‌نگاری ایرانی یا تاریخ ملی ایران و بر اساس مقتضیات آن صورت گرفته است، مجموعه‌ای که آن را به نام ادبیات حماسی ایران نیز میشناسیم(گازرانی، ۱۳۹۸ : ۱۷). این مطالب قابل ذکر است که اسطوره اجازهٔ جابه‌جایی و بازسازی می‌دهد چون در قیاس با رویدادی تاریخی دربردارندهٔ حقیقتی ژرف‌تر و اساسی‌تر است. تاریخ به شرح جزئیات می‌پردازد، و اسطوره به شرح کلیّات. اولی مضمون است و با دنیای واقعیت‌ها عجین، و دیگری قسمتی از اندیشه‌ها و ایدئال‌ها و بنمایه‌های ادبی است، تاریخ قهرمانان را معرفی می‌کند و اسطوره قهرمانان را می‌پروراند. ویلهلم تل و آرش به مثابه تیپ‌های اسطوره‌ای لازم نیست وجود تاریخیشان را به اثبات برسانند(یوست، ۱۳۹۷ : ۳۱۱).

۲-۴. مضمون‌شناسی

مضمون در ادبیات به «درون‌مایه» با «بن‌مایه» اشاره دارد که نویسنده در اثر خود آن را کاوش می‌کند. در واقع مضمون معنای زیربنایی است که کل اثر را در بر می‌گیرد و به روایت عمق و انسجام می‌بخشد. مضمون در سراسر روایت جریان دارد و نویسنده از طریق عناصر مختلف داستانی مانند شخصیت‌ها و گفتگو آن را بازنمایی می‌کند. (کوماری، ۲۰۲۲: ۱۳۹-۱۳۸)

از طرف دیگر بن‌مایه یک چیز، تصویر یا عبارت مستقل است که در روایت تکرار می‌شود. در مقابل، مضمون مفهوم عام‌تر یا انتزاعی‌تر است که نمودش بن‌مایه است(ابوت، ۱۳۹۷ : ۳۴۸). از لحاظ واژه‌شناختی می‌توان مضمون را همان درون‌مایه به شمار آورد ولی از حیث ادبی بایستی این دو را از هم تفکیک کرد چرا که مضمون به مانند هسته‌ای است که اجزای ادبی و یا هنری به دور آن شکل می‌گیرند و به همین روی مضمون، نهفته است. چرا که مضمون انتزاعی و بن‌مایه انضمامی است(همان : ۱۳۹) دانیل هنری پاژو دو مقوله‌ی «مضمون» و «درون‌مایه» را از هم تفکیک می‌نماید و اعتقاد دارد: «درون‌مایه واحدی است که ماهیتی ادبی ندارد و تاکنون در قالب وجهی ادبی از آن استفاده نشده است» (هنری پاژو، ۱۹۹۷: ۱۱۰). از نگاه پاژو «مطالعات

بوطیقایی به مضمون به عنوان یک عنصر ساختاری برای متن می‌نگرند و این برعکس درون‌مایه است که عنصری اضافی وتغییرپذیر قلمداد می‌شود» (همان).

مضمون اسطوره‌ای داستان آرش و ویلهلم تل که در قالب یک موضوع مرکزی، رشد یافته است می‌توان به ترتیب به ناجی ملّت یا قهرمان رهایی‌بخش از چنگال غاصبان نسبت داد. در واقع منظور آن موضوع مرکزی و کانونی است که در هستهٔ روایت قابل مشاهده است. به طور کلی در نمایشنامهٔ ویلهلم‌تل بن‌مایه‌های فراوانی از قبیل نافرمانی تل وجود دارد و همچنین نقش کمان در این داستان بسیار مهم است چون استقلال مردم سوئیس را تضمین می‌کند. اما به طور کلی تمام این بن‌مایه‌ها حول محور مضمون اصلی که همان ناجی بودن ویلهلم تل است، در مدار است. شیلر بنمایهٔ مردمی را که از دست ظالمان رهایی یافته‌اند را با کمک مضمون‌هایی که از تاریخ یا تخیّل الهام گرفته بود، پروراند. ظالمان گاه با اشغال یک سرزمین و زیر یوغ بردن مردمان آن سرزمین، هویّت ملی افراد جامعه را به خطرمی‌اندازند. در واقع هویت ملی از عوامل اصلی پایداری نظام‌های سیاسی و اجتماعی است. خودکامگان یا دست کم برخی از آنها، در تمام دوره‌های تاریخی، قاتلان خود را از بین برده‌اند. کسیوس کاریا روم از دست کالیگولا خلاص کرد، یاغیانی همچون گایوس گراکوس و بروتوس نامی هم بودند که اعمالشان در کتاب‌های بسیاری ستوده شده است (یوست، ۱۳۹۷ : ۲۹۸). با مقایسهٔ مضمون نمایشنامهٔ ویلهلم تل با مضامینی که در داستان آرش رخ می‌دهد می‌توان متوجه این امر شد که در هر دو داستان هستهٔ مرکزی بر نتیجهٔ کنش قهرمان است که همانا استقلال و آزادی کشور است. به این امر باید توجه شود که در داستان اسطورهٔ آرش جدال اصلی بر سر زمین و خاک است اگر افراسیاب پیروز میدان باشد، تمامی توصیه‌های زرتشتی مبنی بر اسکان گرفتن در زمینی ثابت و آغاز شهرنشینی بی‌معنا می‌شود. در باطن اسطوره نکته ظریفی نهفته است چنان چه تیر تیرانداز فرسنگی پیش‌تر نرود، قوم آریایی بر زمین ساکن شوند. به همین علت اسفندارمذ به میان می‌آید. پس اوست که دستور ساختن تیر را به منوچهرشاه می‌دهد. اشی نیز بسان سپندارمذ، ایزدی مؤنث است. او به عنوان مظهر خرد تیر را همراهی می‌کند. همچنین اشی می‌تواند مظهر زایش و تولد نیز باشد چرا که از زنی که فرزند نمی‌زاید دل آزرده می‌شود. پس می‌توان چنان تأویل کرد که زمین‌هایی که تیر آرش بر فرازشان می گذرند، سرزمین‌هایی بارآور و حاوی نظمی خواهند بود که برآمده از خردی مزدایی است. در نمایشنامهٔ ویلهلم تل نیز مسألهٔ اصلی زمین و خاک است. خاندان هابسبورگ روز به روز در حال اشغال هستند و مردم و به طور مشخص ویلهلم تل به عنوان ناجی در برابر این جور و ستم می ایستند.

تیر که برای هیزم‌شکنی به کار می‌رفت، در روزگاران پیش از تاریخ به عنوان نمادی از خدایان آسمان و زمین و مقدس بوده و در پرستش مادر-الهه به چشم می‌خورد. تصاویر دینی مربوط به دوره میتوسینی، تیر را نمادی نمونه‌وار برده‌ایستنی، سده شانزدهم-پانزدهم پیش از میلاد، و شاید از کاریای آسیای صغیر به دست پرسش زئوس معرفی کرده است. تیر در هیتی باستانی نشانهٔ خدای بین‌النهرینی، تشوب خدای هوا و همتای هیتی او بود. تیرها در پایه‌های معابد آداد در آشور برای حفاظت دفن می‌شدند. تیر در هنر عیسی‌ای نیز نماد مقدس شهدا بوده و در جمجمه او فرو رفته است (هال، ۱۳۸۷: ۱۲۰).

تیر همچنین نماد مدلول‌های متفاوتی است. کهن نمونهٔ آزادگی، میهن‌دوستی و دشمن‌ستیزی است. تیر و کمان داخل آن به عنوان مدلول‌های متفاوتی است. کهن نمونه آزادگی، میهن دوستی و دشمن ستیزی است. تیر و کمان داخل آن به عنوان یک شی قرار است نقش میانجی و خاتمه‌دهنده باشد در هر دو داستان مرز خود را با دیگری تعیین می کند یکی با تیری در قلب گسلر به عنوان والی حکومت اطریش و دیگری با پرتاب تیر به فرادست ها تا مرز ایران مشخص شود.

تل: مرد کسی است که او به فکر دیگران باشد و بعد فکر خودش دل به خدا ببندد و بیچارگانی را که در فشار هستند نجات بدهد (ویلهلم تل، ۱۳۳۵ : ۳۰).

اشتوفاخر: تل بانی آزادی ماست مشکل‌ترین کارها را او انجام داده و مزهٔ تلخ ترین عذاب‌ها را چشیده است (همان).

۲-۵. مضمون‌شناسی

در خصوص دو مبحث مضمون و اسطوره و نزدیکی و دوری این دو مقوله از هم اختلاف نظرهای بسیاری وجود دارد. به اعتقاد هنری پاژو، اسطوره با مواردی چون مضمون، شناسا، درون‌مایه، تصویر، نماد و الگو ارتباط دارد و همانگونه که پییر برونل یادآوری می‌شود، ادبیات تطبیقی باید در بعضی موارد به بازنگری بپردازد. اساطیر، تصاویر، مضامین، شخصیت‌ها و انگیزه‌ها جزئی از یک کل که همان متن است، محسوب می‌شوند(هنری پاژو، ۱۹۹۷: ۱۴۴) در واقع چیزی که مشخص است ادبیات تطبیقی مکتب فرانسه به تأسی از الگوی اصالت‌گرایانهٔ خود سعی داشت که جدا از ادبیّت آثار، بیشتر به تاکید روی تاریخ و بحث تاثیر و تاثر بپردازد. اما به اعتقاد ریموند تروسن، بعضی از پژوهشگران حوزهٔ مضمون‌شناسی، هدف از این حوزهٔ پژوهشی پی بردن به بنیادهایی است که به شکل‌های متفاوتی در زندگی شخصیت‌های اساطیری ظاهر می‌شود؛ به عبارت دیگر، محوری ثابت در طبیعت انسان، امری که ظاهراً تغییر می‌کند و در عین حال، همیشه محفوظ است(پراور، ۱۳۹۷ : ۹۶).

با این توضیح می‌توان دریافت که به نظر جداکردن اسطوره و مضمون کار صحیحی نباشد چرا که نویسنده مضمون مورد نظر را بر اسطوره حمل می‌کند و آفرینش ادبی رخ می‌دهد. پاژو تفاوتی بین اسطوره و مضمون قائل نمی‌شود و اعتقاد دارد که مضمون، اسطوره و تصویر تطبیقی موضوعاتی هستند که به واسطهٔ آنها متونی که تطبیق‌گران به آن‌ها می‌پردازند، فراهم می‌شوند. این چیزها از موضوع متون جدا نمی‌شوند (پاژو، ۱۹۹۷: ۱۴۵). به نظر می‌رسد برای داشتن رهیافت و روشی نوین‌تر در امر پژوهش‌های مضمون‌شناسانه باید جدا از توجه به بافت تاریخی به ادبیّت نیز توجه دوچندانی کرد چرا که به طور نمونه کشف رمزگان نهفته در متن و توجه به زمان ومکان واقعه اسطوره‌ای می‌تواند دریافت بهتری را از متن برای پژوهشگر حاصل کند. طبعاً این مسئله موجب می‌شود پژوهش تطبیقی به گونه‌ای نامحسوس به سمت نقد اسطوره‌ای گرایش داشته باشد و این موضوعی است که پییر برونل نیز بدان توجه کرده و آن را طبیعی فرض کرده است(ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۲ : ۴۲۹).

این مضمون فراگیر در نمایش‌نامهٔ شیلر به همراه ویلهلم تل در طول نمایش‌نامه به عنوان شخصیت افسانه‌ای و اسطوره‌ای توسط وی معرفی می‌شود و عناصری ماوراالبیعه را در طول نمایشنامه به نمایش می‌گذارد حتی در یک مورد از دخالت خدا صحبت می‌نماید:

تل: حالا که چنین است قایقت را بده تا ببینم با یاری پروردگار چه می توان کرد و آیا بازوی ضعیف من از عهده این کار بر خواهد آمد یا نه؟(ویلهلم تل، ۱۳۳۵: ۳۱)

تل: *مرا تفضّل الهی نجات داد* (همان: ۱۵۴).

چرا که هنگامانی قبل از پرتاب تیر خود را مجری عدالت الهی بر روی زمین قلمداد می‌کند. به طور نمونه «ترس از خدا»، «اعتقاد به عقوبت اخروی»، «ایمان به خدا»، «استمدادطلبی از پروردگار» از کلیدواژه‌های قدسی ویلهلم تل است. و طبق بررسی در بیش از ۲۲ بار از کلمه ی «خدا» در دیالوگ هایش استفاده می‌کند که نشان‌دهندهٔ حضور نیروهای معنوی در این نمایشنامه است با این‌حال وجه اسطوره‌ای ندارد چون در یک مورد فقط خداوند او را یاری می‌رساند. در داستان آرش (در روایت جوزجانی، بیرونی و مَقدسی) نیز اسطورهٔ آرش با نیروهای غیبی در ارتباط است و در مواقع لازم این نیروها به کمک او می‌آیند. آرش نیز برای پرتاب تیر از ایزد باد و اهورامزدا یاری می‌طلبد. در تیر یشت‌ها اهورامزدا به تیر نفخه‌ای می‌دمد و مهر راه را برای تیر مهیا می‌سازد. اسفندارمذ نیز به منوچهر می‌گوید که چگونه تیر آرش را بسازد و اشی، تیر را همراهی می‌کند و امشاسپندان به یاری مهر راهِ تیر را مهیّا می‌سازد. در واقع آرش به ارادهٔ اهورامزدا به وسیله دخت اهورامزدا یعنی سپندارمذ و دیگر امشاسپندان و

ایزدانی چون وایوکه ایزد باد است، حمایت می‌کند تا با پرتاب تیری اهریمنان را تا آن‌سوی مرزهای توران به عقب بازگرداند. آرش به نوعی انسان با ساحت ایزدانه است.

به روایت بیرونی به دستور خدا، وایو (ایزدباد) تیر را به پرواز در می‌آورد و تا به زمینی در بلخ به نام کوزُبن در هنگام غروب آفتاب فرود می‌آید. در واقع در بسیاری از فرهنگ‌ها، کشیدن خط و مرز روشن میان اسطوره و افسانه دشوار است. بعضی فرهنگ‌ها، به جای تقسیم داستان‌ها به اسطوره و قصهٔ قومی، آنها را به دو دسته تقسیم می‌کنند که یکی تقریباً بر قصه‌های پریان منطبق است و دیگری اسطوره و افسانه را با هم ترکیب می‌کند. در یک جامعه، یک قصه را می‌توان حقیقت و اسطوره به شمار آورد و در جامعه‌ای دیگر، خیالی و قصهٔ پریان. هنگامی که دیگر قصه‌ای به عنوان اسطوره پذیرفته نمی‌شود، ممکن است در قالب رویدادی تاریخی یا حتی قصه‌ای تخیلی به بقای خود ادامه دهد. از طرف دیگر، قهرمانان افسانه‌ای ممکن است خصلت‌هایی خداگونه پیدا کنند و ماجراجویی‌هایشان وارد عرصه‌های اسطوره شود (مخبر، ۱۳۹۸: ۲۴). در این دو اسطوره اعتقاد به نیروهای برتر با رویکردهای وطن‌پرستانه در می‌آمیزد و و به طور مشخص در روایت بیرونی از اسطورهٔ آرش و همچنین ویلهلم تل قصد نویسندگان ارائهٔ روایتِ تاریخیِ محض از اعمال شخصیتی که در قرون گذشته می‌زیسته، نیست. در عوض، رویدادها، شخصیت‌پردازی‌ها، زبان و در واقع تمام عناصری که به ساختار نمایشنامه وارد می‌شوند توسط بن‌مایه‌ای تعیین می‌گردند که نویسنده بر مواد خام و مضمون افسانه می‌افزاید (یوست، ۱۳۹۷ : ۳۰۰).

این مسئله‌ی اسطوره‌وارگی در خصوص تیر و کمان هر دو شخصیت نیز صدق می‌کند چرا که تیروکمان دو قهرمان عادی نیست و قدرتی فراتر از یک تیر و کمان معمولی دارد. همان طور که در روایت بیرونی شاهد هستیم دستور ساخت کمان آرش را اسفندارمذ می‌دهد.

فر شته ای که نام او «اسفندارمذ» است، حاضر می شود و به منوچهر دستور می‌دهد که تیر و کمان خاصی بسازد(بیرونی، ۱۳۶۳ : ۳۳۴).

در داستان ویلهلم تل نیز قهرمان پس از تیراندازی، تیر خود را در محل مخصوصی که از آن مکان به قداست یاد می‌کند، نگه می‌دارد چرا که تیروکمان به علت جنبهٔ قدسی آن ویژگی‌های متمایزی دارد و حتی تل قبل از پرتاب تیر به سمت گسلر با گفتگویی بین خود و کمانش این رمزگان قدسی را می‌گشاید به طوری که وقتی از پر و بار دادن تیر و کمان می‌گوید به خارق العاده بودن آن تیر و کمان می‌توان پی برد.

تل: دیگر هرگز تیر و کمان مرا نخواهی دید. در جای مقدسی گذاشتم و از این به بعد در صید و شکاری بکار نخواهد رفت (ویلهلم تل، ۱۳۳۵: ۲۰۸).

تل: ای کمان همواره محرم من بودی و چه بسا در بازی‌های نشاط آمیز با وفاداری به من خدمت کردی الحال در این موقع پر بیم و هراس من هم چشم امید دارم که وفاپروری را به پایان رسانده مرا تنها نگذاری. ای کمان با وفا که چه بسا تیرهای تند و تیز من بال و پر داده‌ای این بار نیز یاری خود را از من دریغ مدار و بدان که اگر این تنها تیری که برایم باقی مانده با تیزی و نیروی کافی به هدف نیاید، تیر دیگر ندارم (همان: ۱۷۴).

در دو داستان ویلهلم تل و آرش، کمان قرار است، استقلال آزادی و سیاسی را تأمین کند. تورانیان وگسلر به ترتیب یک فرصت به ایرانیان و ویلهلم تل برای نجات سرزمین می‌دهند. پسر تل نمادی از آسیب‌پذیری مردم ستمدیده است. حضور اجباری او در صحنه تیراندازی با کمان، جایی که تل باید سیبی را از روی سر او هدف بگیرد، نشان‌دهندۀ ظلم خودسرانه حکومت ستمگر است. این لحظه به عنوان یک کاتالیزور محوری عمل می‌کند و تل را وادار می‌کند تا علیه رژیم ظالمانه گسلر موضع بگیرد. این اقدام، مخاطرات شخصی درگیر را برجسته کرده و نمادی از مصائب گسترده‌تر مردم تحت ستم است(وتریش، ۲۰۰۶: ۷۶-۵۱).

پسر در اینجا استعاره‌ای از سرزمین و خاک است که اگر اشتباهی در پرتاب تیر صورت گیرد خاک و فرزند فدا می شوند. همه به انتظار نشسته‌اند که ویلهلم تل از این آزمون چطور خروج می‌کند سربلند یا سوگوار در غم از دست رفتن پسر است. زیرا این تیر مقدمه‌ای بر پیروزی ملت رنج کشیده بر ستم و ستمگری است. در واقع اگر تیر ویلهلم خطا می‌رفت، آیندۀ کشور در دام متخاصمان می‌افتاد.

حضور پسر در روایت نماد امید و آینده جامعه‌ای عاری از استبداد است. انگیزۀ حفاظت تل نسبت به پسرش نمایانگر تمایل گسترده‌تری برای حفاظت از نسل‌های آینده در برابر ظلم و ستم است. این موضوع نشان‌دهندۀ امید مردم به آینده‌ای بهتر، فارغ از رنج و بی‌عدالتی کنونی است (بیورکستراند،۲۰۱۳: ۴۲-۴۰). آن طور برداشت می‌شود که نمایشنامۀ ویلهلم تل، ملغمه‌ای از روایت‌های مختلف از آرش است. همانقدر که زمینی است، فرازمینی عمل می‌کند. به واقع می‌توان پی برد که یک اثر اسطوره‌ای هنگامی به توفیق کامل دست می‌یابد که بتواند مضمون ادبی مهمی را به خواننده منتقل کند و در عین حال او را مجاب کند که مقایسۀ انتخاب شده، درک او را از مطالب اولیّه غنی‌تر کرده است(پراور، ۱۳۹۷ : ۹۶).

۲-۶. کهن‌الگوها و تقابل‌های دوگانه

ویلهلم تل و آرش کمانگیر هر دو شامل کهن‌الگوهای قهرمان و مادرمثالی‌های مختلف هستند که در ادامه به تحلیل آن‌ها پرداخته می‌شود.

قهرمان: ویلهلم تل به عنوان یک قهرمان مردمی، نماد مقاومت و مبارزه با ظلم و ستم است. او برای آزادی مردم خود از ستم حاکم ظالم می‌جنگد و با انجام اعمال قهرمانانه، نماد شجاعت و استقلال می‌شود. در نمایشنامهٔ ویلهلم تل، او مجبور می‌شود برای نجات جان خود و خانواده‌اش، با ظلم و ستم حاکم زورگو روبرو شود. این مبارزهٔ نمادین بین ظلم و عدالت است که در بسیاری از داستان‌های قهرمانی دیده می‌شود (یونگ، ۱۹۶۸: ۴-۶).

مادرمثالی‌ها: طبیعت و عناصر طبیعی در این نمایشنامه نقش مهمی دارند. کوه‌ها، درختان و دریاچه‌ها به عنوان نمادهای مقاومت و پایداری عمل می‌کنند. طبیعت در این داستان به عنوان مکانی مقدس و پایدار که شخصیت‌ها به آن پناه می‌برند و از آن الهام می‌گیرند، نقش دارد(کمپل، ۲۰۰۸: ۵۸).

قهرمان: آرش به منزلهٔ یک قهرمان افسانه‌ای ایرانی، نماد فداکاری و عشق به میهن است. او با جانفشانی خود، مرزهای ایران را بازتعریف می‌کند و استقلال کشور را حفظ می‌کند. آرش با پرتاب تیری که قرار است مرزهای کشور را تعیین کند، جان خود را فدا می‌کند. این عمل نشان‌دهندهٔ اوج فداکاری و ایثار در راه میهن است (بک، ۲۰۰۶: ۱۹۰-۱۹۳).

مادرمثالی‌ها: زمین و طبیعت در داستان آرش نیز نقش محوری دارند. کوه‌ها، دشت‌ها و درختان به عنوان نمادهای پایداری و باروری ظاهر می‌شوند. این عناصر طبیعی نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق انسان با طبیعت و نقش حیاتی آن در زندگی و فرهنگ است (کلاس، ۲۰۰۰: ۱۰۵-۱۰۲).

۲-۶-۱. تقابل‌های دوگانه نور و تاریکی، خیر و شر

نور و تاریکی: در این نمایشنامه، نور نماد آزادی و حقیقت است، در حالی که تاریکی نماد ظلم و ستم است. ویلهلم تل با عبور از موانع تاریک و ظلمانی، به سوی نور و آزادی پیش می‌رود. این تقابل در بسیاری از صحنه‌های داستان به وضوح دیده می‌شود، به ویژه در صحنه‌هایی که ویلهلم تل برای نجات خانواده‌اش تلاش می‌کند(اولانسی، ۱۹۸۹: ۱۰۲-۱۰۵).

خیر و شر: ویلهلم تل به عنوان نماد خیر، در مقابل نیروهای شر و ظلم قرار می‌گیرد. این تقابل در سراسر نمایشنامه با مبارزات و چالش‌های مختلف به تصویر کشیده

می‌شود. مبارزات او برای عدالت و آزادی در مقابل حاکم ستمگر، نماد تقابل خیر و شر است (یونگ، ۱۹۶۸: ۱۲-۱۰).

نور و تاریکی: در آرش، نور نماد امید، حقیقت و عدالت است، در حالی که تاریکی نماد ناامیدی، ظلم و فساد است. آرش با فداکاری خود، مرزهای روشن و تاریک را بازتعریف می‌کند. این تقابل در داستان به وضوح در لحظه‌ای که آرش تصمیم به پرتاب تیر می‌گیرد، نمایان می‌شود (کمپل، ۲۰۰۸: ۵۸).

خیر و شر: آرش به عنوان نماد خیر و فداکاری، در مقابل نیروهای شر و تجاوز دشمن قرار می‌گیرد. این تقابل در طول داستان با اقدامات قهرمانانه و فداکارانه آرش به تصویر کشیده می‌شود. او با از خودگذشتگی خود در برابر دشمن، نماد مقاومت و خیر در برابر شر است (بک، ۲۰۰۶: ۱۹۳-۱۹۰).

۲-۷. بررسی اشکال ماندالایی

اشکال ماندالایی، که به‌عنوان نمادهای دایره‌ای و متقارن شناخته می‌شوند، در بسیاری از فرهنگ‌ها و داستان‌ها به‌عنوان نمادهای معنوی و نمادین استفاده می‌شوند. این اشکال نشان‌دهندهٔ تعادل، تمامیت، و وحدت هستند و در تحلیل‌های یونگی به‌عنوان نمایانگر ناخودآگاه جمعی و فرایند تکامل روانی دیده می‌شوند (یونگ، ۱۹۶۸: ۲۲۵-۲۲۰).

در نمایشنامهٔ ویلهلم تل اثر فردریش شیلر، اشکال ماندالایی به‌طور مستقیم به چشم نمی‌آیند، اما می‌توان عناصر مشابهی را در ساختار داستان و مضامین آن مشاهده کرد:

تمرکز بر دایره‌های قدرت و مقاومت: ساختار داستان به شکلی طراحی شده است که ویلهلم تل و مخالفانش در یک دایرهٔ بی‌پایان از مقاومت و مبارزه قرار دارند. این دایره نمایانگر چرخه مداوم مبارزه برای آزادی و عدالت است.

نمادهای طبیعت: استفاده از نمادهای طبیعی مانند کوه‌ها و دریاچه‌ها به‌عنوان پناهگاه و منابع قدرت برای ویلهلم تل، نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق با طبیعت و مفهوم تمامیت و تعادل است که در اشکال ماندالایی دیده می‌شود(کمپل، ۲۰۰۸: ۵۸).

در داستان «آرش کمانگیر»، اشکال ماندالایی به‌طور ضمنی در مضامین و نمادهای داستان حضور دارند:

دایره‌ای بودن تیراندازی آرش: پرتاب تیر توسط آرش که مرزهای کشور را تعیین می‌کند، می‌تواند به‌عنوان یک عمل ماندالایی دیده شود. این تیراندازی نمادی از تعیین حدود و بازتعریف تعادل و تمامیت برای سرزمین ایران است.

چرخه فداکاری و باززایی: فداکاری آرش و نتیجه آن که منجر به تعیین مرزهای کشور و حفظ آن می‌شود، نمایانگر چرخه‌ای از فداکاری و باززایی است. این چرخه به مفهوم ماندالا نزدیک است که نشان‌دهندهٔ بازگشت به مرکز و تجدید حیات است(بک، ۲۰۰۶: ۱۹۰-۱۹۳).

۲-۸ زمان و مکان اسطوره‌ای

از منظر مضمون‌شناسی اساطیری به نوعی ارتباطی ناگسستنی بین اسطوره و زمان و مکان وجود دارد چرا که به نوعی تجلّی باورهای مردمی است و به طور کلی مسئلهٔ زمان و مکان در اسطوره‌ها یکی از مباحث مهم در حیطهٔ مضمون‌شناسی و اسطوره‌شناسی است و هر کیشی از چهار بخش تشکیل شده است: پیروان، آیین‌ها، باورها، مکان‌های مقدس و اسطوره اصطلاحی جامع است و شامل باورهای قدسی انسان در عصر جوامع به اصطلاح ابتدایی است و باورداشت مقدس همگان می‌گردد. اساطیر حتی در سطوح ابتدایی خود مملو از روایاتی دربارهٔ خدایان، موجوداتی فوق‌بشری و وقایع شگفت‌آوری که در زمان‌های آغازین، با کیفیاتی متفاوت زمان عادی ما، رخ داده و به خلق دنیا انجامیده است، یا در دوران‌های دوردست آینده رخ خواهد داد. بدین گونه زمان آغازین و زمان پسین دو عصر اساطیری ویژه‌اند...(بهار، ۱۳۹۰: ۳۷) از طرف دیگر بر مبنای نظریه الیاده[۱]، انسان در جهان با دو ویژگی مقدس و نامقدس روبرو است که بر حیطه‌های زمانی و مکانی بشر تسلط دارد. زمان مقدس زمان اساطیری نبردهای خدایان، ظهور ایزدان، خلقت‌ها، الهه‌ها و زمان نامقدس دورهٔ کنونی زندگی انسان است. دربارهٔ مکان نیز همین امر صحت دارد. مکان مقدس در وجود نقطهٔ مرکزی جهان آفرینش، شهرهای کیهانی، محل حضور قربانگاه‌ها، معابد، ایزدان و ... متجلی است و مکان نامقدس محیط زندگی انسان را در عالم واقع احاطه می‌کند. بشر مداوم با برگزاری جشن‌ها، آیین‌ها، و بزرگداشت لحظات اساطیری در پی عبور از این نامقدس و پیوستن به مقدس است (الیاده،۱۳۹۲ : ۷۲-۱۴).

زمان در اساطیر، برخلاف زمان علمی هر لحظه بنا به رویدادی خاص رمزپذیر می‌گردد. این زمان کیفی، تک‌بعدی، انتزاعی و متجانس نیست و مملو از رمز و جادوست. زمان در اسطوره همان‌طورکه بوده است، باقی خواهد می‌ماند و بر این مبنا فرقی نمی‌کند که چه زمانی بر آن سپری شده است. در این نوع زمان، همواره پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است. زمان اسطوره‌ای توالی زمان نیست و نسبت به زمانی که در پیش است به مثابه زمان گذشته محسوب می‌شود. به تعبیری انسان در اساطیر

---

[۱] Mircea Eliade

دو نوع زمان در اختیار دارد: زمان مقدس و زمان نامقدس. زمان مقدس از اهمیت بیشتری برخوردار است و تحت ویژگی‌ای متناقض از زمان دوری و دورانی بازگشت پذیر و دست‌یافتنی است(همان: ۶ - ۵).

مکان رویدادها در داستان آرش کوهستان‌های البرز و به طور مشخص قلهٔ دماوند و در نمایشنامهٔ ویلهلم تل، کوهستان‌های آلپ است. البرز کوهی کیهانی با مدلول‌های اساطیری، سرزمینی مثالین که حتی آن را با قاف یکی می‌دانند قلهٔ البرز جایگاه آناهیتا، مهر، هوم و سروش است. ایزد مهر از فراز البرز است که گردونهٔ خورشید را می‌راند. البرز می‌تواند رابط زمین و آسمان باشد. همان‌طور که محل زندگی ویلهلم تل در کوهستان است، محل گذران حوادث در نمایشنامهٔ ویلهلم تل و اسطورهٔ آرش در کوهستان می‌باشد همچون تمامی کوه‌های کیهانی، البرز و آلپ می‌توانند رابط زمین و آسمان یاشند. این تقدیس‌وارگی، به ماند زمان بسیار واضح است چرا که دماوند در البرزکوه و آلپ مرکز جهان محسوب می‌شود و ازآنجا که کوه مقدس محور جهان است و زمین و آسمان را به هم می‌پیوندد، به یک معنی آسمان را لمس می‌کند و از این رو فرازترین نقطه را در جهان مشخص می‌دارد؛ در نتیجه گمان را تشکیل می‌دهد، فرازترین سرزمین‌هاست. مکان در اساطیر «جهان ما» میشد مرزی که آن را احاطه می‌کند و آنچه به مانند مکان هندسی دارای جهت‌گیری‌های جغرافیایی نیست و براساس مضمون اساطیری موجود در آثار، نمی‌توان آنها را صرفاً یک مکان فیزیکی محسوب کرد. به نظر شولتز مکان امری است که به بخش درونی و ذانی زیست جهان شکل می‌بخشد و زندگی و مکان تمامیت منسجم‌اند (شولتز، ۱۳۸۲ : ۸۹-۳۰).

در نمایشنامهٔ ویلهلم تل مکان به خوبی مشخص گردیده است و سیطرهٔ فضای کوهستان در نمایشنامه، مشهود است و به نوعی تسلط فضای اسطوره‌ای کوهستان در نمایشنامه مشهود است چرا که انگار با کمک این فضا، شیلر شخصیت اسطوره‌ای خود را بهتر خلق کرده است.

در سمت چپ قلهٔ کوهستان هاکن در وسط انبوه ابر و مه دیده می‌شود. در سمت راست در آن دوردست‌ها، یخچال طبیعی در بالای کوه‌ها نمایان است (ویلهلم تل، ۱۳۳۵ : ۲۱)

تل: کسی که زاده و پرورش یافته کوه است از کوه نمی‌ترسد (ویلهلم تل، ۱۳۳۵ : ۱۰۶).

رود ولف درهارا: تا این کوه ها بجاست، نام تل در داستان‌ها باقی خواهد ماند (همان : ۱۴۰).

کوهستان‌های سوئیس، با تمام شکوه و زیبایی خود، در این نمایشنامه متجلی است. دره و جنگل و دریاچه و رود و چشمه و جویبار و کلبه و روستا با همان اصالت در برابر چشم بیننده ظاهر می شود و در واقع این پیوند کوه و تل به خوبی در نمایشنامه به نوعی تحکیم‌کنندهٔ مضامین موجود در نمایشنامه است.

و از طرفی در روایت اسطورهٔ آرش داریم:

آرش از سر کوه دماوند تیری اندازد و هر جا که تیر فرود آید فاصلهٔ میان دو مملکت آن محل بود. آرش به قلهٔ دماوند رفته و تیری به جانب مشرق افکنده از شست رها کرد و آن تیر از وقت طلوع آفتاب تا نیمروز در حرکت بود به هنگام استوا به کنار جیحون افتاد (روضهٔ الصفا).

در داستان اسطورهٔ آرش در آثار الباقیه نیز به نام طبرستان که جایی سر حد سلسله جبال البرز و قله دماوند است، اشاره شده است. زمان نیز اینجا یک امر فیزیکی متداول نیست چرا که هیچ تیری با قوانین مادی نمی‌تواند در این زمان طولانی در پرواز باشد. *افراسیاب چون به کشور ایران غلبه کرد و منوچهر را در طبرستان محاصره نرفت. منوچهر از افراسیاب خواهش کرد که از کشور ایران به اندازهٔ پرتاب یک تیر در خود به او بدهد و یکی از فرشتگان که نام او اسفندارمذ بود، حاضر شد و منوچهر به او امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازندهٔ آن نشان داد؛ چنان که در کتاب اوستا ذکر آرش را که مردی با دیانت بود، حاضر کردند گفت که تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی (بیرونی، ۱۳۶۳ : ۳۳۴ و۳۳۵).*

در تاریخ طبری و مجمل التواریخ نیز به مکان طبرستان اشاره شده است. در اوستا، محل پرتاب تیر کوه ائیریو خشوث ذکر شده که نمی توان محل دقیق آن را مشخص کرد (اوشیدری، ۱۳۷۱ : ۸۹ - ۸۵). در منابع اسلامی، محل پرتاب تیر طبرستان، کوه رویان، قلعه آمل، کوه دماوند یا ساری دانسته شده است. و به طور مشخص، سلسله جبال البرز است. در توضیحات تکمیلی لازم به ذکر است که هر دو تیرانداز در لحظهٔ پرتاب تیر در مکانی مقدس هستند. آرش درسلسله جبال البرز و ویلهلم تل در کوهستان آلپ قبل از پرتاب اصلی‌ترین تیر در نزدیکی زیارتگاه تلسیات در همان مکانی که از قایق گسلر گریخت، قرار دارد.

داستان‌ها هنگام جابه‌جایی به فرهنگی متفاوت از رسانه، زمان و مکانی به رسانه، زمان و مکان دیگر اقتباس متفاوت می‌گردند و موجب کنار هم قرار گرفتن موضوعاتی می‌شوند که لیندا هاچن «فرایندهای بازنمایی و نهادینه‌سازی» نام می‌نهد (هاچن، ۱۳۹۶: ۲۱۸). می‌توان اینگونه برداشت کرد که ایده‌ها و انگاره‌هایی که وارد فرهنگی تازه می‌شوند، از چهار ویژگی تشکیل یافته‌اند: مجموعه شرایط اولیه، فاصلهٔ طی شده،

مجموعه شرایط پذیرش (یا مقاومت) و تغییر ایده در زمان و مکان جدید آن. آثار اقتباس‌شده در بافت تازه، تغییراتی را در آثار قبلی ایجاد می‌کنند و با ارتباط با جنبه‌های بومی به نوعی بومی‌سازی می‌شوند (همان: ۲۱۸). با استفاده از مضامین ذکرشده و ویژگی‌های بیان شده از دو اسطورهٔ آرش و ویلهلم تل، جدولی از مشخصات عمده این دو در ذیل ارائه می‌شود:

ویژگی	ویلهلم تل	آرش
مکان	داستان ویلهلم تل در کوهستان آلپ در سوئیس می گذرد.	داستان آرش در شمال فلات ایران،طبرستان،کوه البرز(قله دماوند) اتفاق افتاده است.
قالب	نمایشنامه	داستان کوتاه
انگیزهٔ قهرمان	ویلهلم تل می خواهد، ولایات خود را از اشغال خاندان هابسبورگ، نجات دهد. و به طور کلی خاک موطن خود را برگرداند.	آرش می خواهد خاک از دست رفته ایران را برگرداند.
پایان قهرمان	پایان ویلهلم تل، آزادی و شادی است.	پایان آرش مرگی خودآگاه است.
نیروی مافوق بشری	کمان غیر عادی است.	کمان به دستور اسفندارمذ ساخته شده است.
عالم غیب	ویلهلم تل فرد با دیانتی است.	لقب شیوا نشان از تقدّس آرش دارد.
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]

جدول ۱ . شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اسطوره

۳.نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از مبانی نظری ادبیات تطبیقی و رویکرد مضمون‌شناسی، به بررسی اسطوره‌های آرش و ویلهلم تل پرداخته است. هدف اصلی این مطالعه، بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اسطوره با توجه به نقش دوگانه «تیپ مضمون» و «تیپ بن‌مایه» و چگونگی تبارشناسی این دو شخصیت اساطیری بوده است.

ادبیات تطبیقی به‌عنوان حوزه‌ای فراتر از مرزهای ادبیات، با فرهنگ‌ها ارتباط مستقیمی دارد و به دنبال یافتن روحیه مشترک بشری در میان قلمروهای مختلف است. این حوزه می‌تواند نگرشی بدون تعصبات قومی و نژادی به ادبیات جهان داشته باشد و به تنوع‌های فردی و ارتباطات بین فرهنگی توجه کند. مضمون‌شناسی به عنوان روشی موثر در این حوزه، نقش مهمی در شناخت روح جوامع مختلف در دوران‌های متفاوت ایفا می‌کند.

بررسی اسطوره‌های آرش و ویلهلم تل نشان داد که این دو شخصیت اسطوره‌ای با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، دارای شباهت‌های مضمونی قابل توجهی هستند. هر دو شخصیت به عنوان تیپ‌های اسطوره‌ای از محیط خود فراتر رفته و به تجلی اندیشه‌های مهم برای بشریت تبدیل شده‌اند. هر دو اسطوره، نمادهایی از مقاومت و تلاش برای آزادی و استقلال ملت‌های خود هستند. ویلهلم تل در نمایشنامهٔ شیلر به نماد ناجی ملت سوئیس تبدیل شده است و آرش کمانگیر به عنوان قهرمانی ملی در ادبیات فارسی شناخته می‌شود.

این پژوهش نشان داد که آثار اقتباس‌شده در بافت تازه، تغییراتی در آثار قبلی ایجاد کرده و با ارتباط با جنبه‌های بومی به نوعی بومی‌سازی شده‌اند. تبارشناسی این دو اسطوره نشان داد که این دو شخصیت اسطوره‌ای، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، دارای شباهت‌های مضمونی قابل توجهی هستند که می‌تواند به فهم بهتری از نقش و جایگاه این اسطوره‌ها در ادبیات و فرهنگ جهانی منجر شود.

در بررسی‌های انجام شده، زمان و مکان اسطوره‌ای نیز نقش مهمی در تحلیل مضمون‌ها داشتند. کوهستان‌های البرز و آلپ، به عنوان مکان‌های مقدس و اسطوره‌ای، نشان‌دهنده اهمیت این فضاها در شکل‌گیری و تقویت شخصیت‌های اسطوره‌ای آرش و ویلهلم تل بودند. این مکان‌ها به عنوان محورهای مرکزی جهان اسطوره‌ای، رابط بین زمین و آسمان را تشکیل می‌دهند و نقشی تعیین‌کننده در روایت اسطوره‌ها ایفا می‌کنند.

این پژوهش با تحلیل دقیق و جامع، به پرسش‌های اصلی خود پاسخ داد و نشان داد که اسطوره‌های آرش و ویلهلم تل، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی، دارای شباهت‌های مضمونی قابل توجهی هستند. این مطالعه می‌تواند به عنوان گامی مهم در تحلیل و بررسی ادبیات تطبیقی و فهم بهتر از تبارشناسی و دگردیسی اسطوره‌های مهم جهان به شمار آید. پژوهش حاضر مرزی بین اسطوره‌شناسی تطبیقی و ادبیات تطبیقی قائل شده و به تأثیر مضامین ادبی برآمده از تاریخ یا اسطوره پرداخته است، که در پژوهش‌های پیشین به وضوح مورد بحث قرار نگرفته است.

فهرست منابع

۱. ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رویا پورآذرو نیما م. اشرفی. چاپ دیجیتال، تهران: اطراف.

۲. آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۶). «مضمون شناسی اسطوره‌ای در ادبیات تطبیقی و کیفیت کاربست آن». پژوهش های ادبیات تطبیقی. ۵ (۱) :۱۷۷-۱۵۸.

۳. الیاده، میرچا (۱۳۹۲). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، چاپ سوم، تهران: نشر طهوری.

٤. اوشیدری، جهانگیری (۱۳۷۱). *دانشنامه مزدیسنا*. چاپ اول، تهران: مرکز.

٥. بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۲). *آثار الباقیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت، تهران: ابن سینا.

٦. بیرلین، ج.ف (۱۳۹۸). *اسطوره‌های موازی*. ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ نهم، تهران: مرکز.

۷. بهار، مهرداد (۱۳۹۰). *از اسطوره تا تاریخ*. چاپ هفتم، تهران: چشمه.

۸. پراور، زیگبرت سالمن (۱۳۹۷). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، چاپ سوم. تهران: سمت.

۹. پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). *اوستا (یشت‌ها)*. تهران: اساطیر.

۱۰. خدایار، ابراهیم، و امامی، صابر (۱۳۸۹). آخرین تیر «بررسی تطبیقی اسطوره آرش و فیلوکتتس». جستارهای زبانی، ۱(۳)، ۶۱-۸۶.

۱۱. دینوری، ابوحنیفه، بنداوود، احمد (۱۳۴۶). *اخبار الطوال*. ترجمهٔ صادق نشأت، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۲. زاریلی، فیلیپبی (۱۳۹۳). *تاریخ‌های تئاتر، یک مقدمه*. ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده، چاپ دوم، تهران: بیدگل.

۱۳. شولتز، کریستیان (۱۳۸۲). *معماری: معنا و مکان*. ترجمهٔ ویدا نوروز برازجانی، تهران: جان جهان.

۱٤. شیلر، فردریش (۱۳۳۵). *ویلهلم تل*. ترجمهٔ سید محمدعلی جمالزاده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱٥. ضیاالدینی دشتخاکی علی، پورخالقی چترودی مه دخت (۱۳۹۳). «آرش کمانگیر و ویشنو». پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. ۱۳۹۳; ۲ (۲) :۱۰۵-۱۳۷.

۱٦. گازرانی، ساقی (۱۳۹۸). *آرش کمانگیر، جای خالی داستان آرش در شاهنامه*. ترجمهٔ سیما سلطانی، چاپ اول، تهران: مرکز.

۱۷. گویارد، ام، اف (۱۳۷۴). ادبیات تطبیقی، ترجمه و تکلمه اکبر خان محمدی، تهران: انتشارات پاژنگ.
۱۸. فرانسوا گی‌یار، ماریوس (۱۹۸۸). *الادب المقارن*. ترجمهٔ هنری زغیب. الطبعه الثانیه. بیروت: منشورات عویدات.
۱۹. نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره‌شناسی: *نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
۲۰. مخبر، عباس (۱۳۹۸). *مبانی اسطوره‌شناسی*. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
۲۱. ورمازرن، مارتین (۱۳۸۷). *آیین میترا*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، چاپ ششم، تهران: چشمه.
۲۲. هنری باجو، دانییل (۱۹۹۷). الادب العام و الادب المقارن. ترجمهٔ غسان السید. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
۲۳. هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا کریمی، چاپ اول، تهران: مرکز.
۲٤. یوست، فرانسوا (۱۳۹۷). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی، لاله آتشی، رقیه بهادری، چاپ اول، تهران: سمت.

Beck, R. (۲۰۰٦). "*The Roman Cult of Mithras.*" In A Companion to Roman Religion, edited by Jörg Rüpke, Blackwell Publishing.

Bjorkstrand, Christel (۲۰۱۳). "Politeness and social utopia in Friedrich Schiller's Wilhelm Tell." Language and Dialogue, Volume ۳, □□□□□ ۳۴-۵۵.

Campbell, J. (۲۰۰۸). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.

Clauss, M. (۲۰۰۰). *Mithras: The Fellow in the Cap*. Yale University Press.

Jung, C. G. (۱۹٦۸). "*The Archetypes and the Collective Unconscious." Collected Works of C.G*. Princeton University Press.

Mausam Kumari (۲۰۲۲). "Thematic Study of Naipaul's Selected Works". The Creative Launcher, vol. ۷, no. ٥, pp. ۱۳۸-٤۳, doi:۱۰,٥۳۰۳۲/tcl.۲۰۲۲,۷,٥,۱۳.

Ulansey, D. (۱۹۸۹). *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*. Oxford University Press.

Wutrich, T (۲۰۰٦). "Staging Act ٥ of Schiller's Wilhelm Tell". Comparative Drama, ٤۰, ٥۱ - ۷٦. https://doi.org/۱۰,۱۳٥۳/CDR.۲۰۰٦,۰۰۲۱.

فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۲،
صفحات ۱۵۵-۱۲۹

انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

نگاهی تطبیقی به شاخصه‌های محتوایی ادبیات پایداری (مطالعه موردی: شعر نیما یوشیج و اَمَل دُنقُل)

حجت‌اله غ منیری[۱]
استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران

چکیده

پژوهش پیش‌رو در نظر داشته است تا با مطالعهٔ سروده‌های نیما یوشیج (از ایران) و اَمل دُنقُل (از مصر)، زمینه‌های برجستهٔ فکری در بحث ادبیات پایداری را احصا کرده و از این طریق چگونگی پرداختن به موضوع و میزان تشابه و تمایز بین آن دو را به خواننده بنمایاند. پژوهش حاضر در ضمن مطالعه‌ای تطبیقی بر اساس «مکتب آمریکا» می‌باشد، مکتبی که بدون توجه به زمان و تأثیر مستقیم طرفین از یکدیگر به مقایسهٔ میان آثار می‌پردازد. آنچه از این جستجو به دست آمد عبارت از آن است که: هر دو سخنور از حیث دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی مشابهت‌های فراوانی با یکدیگر داشته‌اند. میهن‌پرستی، انتقاد از حاکمان دست نشانده و مستبد، ستایش آزادی و دعوت به مبارزه جهت احقاق حقوق شهروندی، استبکار و استعمارستیزی، بزرگداشت نام و یاد شهیدان راه آزادی و مواردی از این دست، وجوه مشترک میان هر دو شاعر است؛ با این حال، مسأله‌ای مانند تقبیح جنگ و دعوت به صلح و آرامش جهانی که در سروده‌های نیما بازتاب داشته، تقریباً در سروده‌های دُنقُل به محاق می‌رود، و بالاخره بر حسب شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، برخی مؤلفه‌ها در شعر یکی بیش‌تر و در شعر دیگری کمتر مورد توجه بوده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مکتب امریکایی، شعر پایداری، نیما یوشیج، امل دُنقُل

[۱] dr.h.moniri@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹

مقدمه

ادبیات پایداری، اصطلاحی است که در چند دههٔ اخیر در میان جامعهٔ ادبی بر سر زبان‌ها افتاد و تحقیقات و تألیفات متعدد ـ و گاه ارزشمندی ـ را به خود اختصاص داد، تا پیش از آن که این اصطلاح قدم در عرصهٔ جستارهای علمی ـ ادبی بگذارد، «ابیات انتقادی» نقش‌آفرین بود.

«در حوزهٔ ادب انتقادی ـ که از آغاز شعر فارسی دری در ایران مرسوم بوده ـ شاعر صرفاً به معایب و نارسایی‌های اخلاقی و رفتاری فرد یا اجتماع پرداخته و معمولاً این معایب را با زبان هجو یا هزل بیان می‌داشته است» (رزمجو، ۱۳۷۰: ۸۹).

پس از این اصطلاح، آنچه تحت تأثیر جنبش‌های فرهنگی و اجتماعی مشروط باب شد، مواردی چون: «ادبیات انقلابی»، «ادبیات اعتراضی» و مانند آنها بود اما آنچه جامعیت همهٔ این اصطلاحات را در بر گرفت و در نهایت به جای آنها نشست «ادبیات پایداری» بود که هم در قالب نظم و هم نثر قابل ارائه و مطالعه بود. ادب پایداری: «به نوعی اطلاق می‌شود که محصول همدلی میهنی یا قومی در برابر گونه‌ای از تجاوز طبیعت بشری است. بدون شک نام این رویداد عظیم «جنگ» است، اما جنگ تنها بستر شعر پایداری نیست. به بیان دیگر، واقعیت این است که موضوعات پایداری و مفاهیم مقاومت، دلالت‌های عام در زندگی بشر دارد و دوره‌های خاصی از نزاع انسان با: «طبیعت»، «حکومت» و «بیگانه» را شامل می‌شود» (کاکایی، ۱۳۸۰: ۱۰).

از همین رو ادبیات پایداری همهٔ امور و شئون چالشی بشر را در بر می‌گیرد و در آثاری بازتاب می‌یابد که: «تحت تأثیر شرایطی چون: اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی پایگاه‌های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملّی و فردی و ... شکل می‌گیرد؛ بنابراین جان مایهٔ این آثار، مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضدآزادی است. آنچه وجه ممیزی این نوع ادبیات از سایر مقوله‌های ادبی است، در پیام و مضمون آن نهفته است. آثاری از این است، اغلب آیینهٔ دردها و مظلومیت‌های مردمی هستند که قربانی نظام‌های استبدادی شده‌اند» (سنگری، ۱۳۸۶: ۶).

«مناسب‌ترین تقسیم‌بندی ادبیات پایداری در ایران مدرن، تفکیک آن به دوران مشروطیت، پهلوی و انقلاب اسلامی است» (محسنی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۴۴). در جهان عرب ـ یعنی: مصر ـ نیز این ادبیات مربوط است به مقاومت مردم این کشور در انقلاب‌های «اعرابی پاشا» علیه ترکان عثمانی و حرکت جمال عبدالناصر در نبرد با اسرائیل (موسوم به جنگ شش روزه).

در خصوص مکاتب مختلف در حوزهٔ ادبیات تطبیقی نیز باید گفت: «دو مکتب «فرانسوی» و «امریکایی» از دیگر مکاتب، بیش‌تر مورد توجه قرار گرفته‌اند؛ و در تفاوت این دو مکتب باید دانست: «مکتب آمریکایی بدون توجه به تقارن تاریخی آثار با یکدیگر و بدون این که مبادله‌ای میان دو اثر صورت گرفته باشد، به تطبیق آثار می‌پردازد و به همین دلیل از محبوبیت بیشتر نسبت به مکتب فرانسوی برخوردار است» (کفافی، ۱۳۸۲: ۱۴).

باری، از آنجا که در بحث یاد شده، عمدتاً، نمادها میدان‌داری می‌کنند و «جاذبه‌های ادبی شعر پایداری در نمادپردازی ـ بیشتر و بهتر ـ از منظر معنا و درون مایه قابل تحلیل است، نمادهای پایداری که شامل: نمادهای ملی یا میهنی، نمادهای فراملی یا فرامیهنی، نمادهای دینی و مذهبی، و بالاخره نمادهای سیاسی و انقلابی است» (غمنیری، ۱۳۹۷: ۲۰۶ و ۲۰۷) در هر دو شاعر نیز ـ به طور ضمنی ـ مورد توجه قرار گرفته شده‌اند.

پرسش تحقیق

پرسش اصلی تحقیق عبارت از این است: شاخصه‌های برجستهٔ ادبیات پایداری در مقایسه و تطبیق سروده‌های نیما یوشیج (از ایران) و اَمل دُنقُل (از مصر) را چه مواردی تشکیل داده و در این تطبیق چه تشابه و تفاوت‌هایی می‌توان یافت؟

ضرورت و هدف تحقیق

هدف از پژوهش حاضر، بر آن بوده است تا با طرح پرسش بالا، شاخصه‌های برجستهٔ ادبیات پایداری را در میان سخنوران یاد شده بررسی کرده و با این تطبیق، چگونگی ورود به این شاخصه‌ها، و تحلیل اشتراکات یا احیاناً تمایزات فکری و محتوایی، بین هنرمندان این دو ملت یا ملیّت را به خواننده ارائه دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این جستار تحلیلی ـ توصیفی بر اساس استفاده از منابع معتبر کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینه پژوهش

در خصوص موضوع این تحقیق، به عینه، پژوهشی به رؤیت پژوهشگر نرسید؛ اما پژوهش‌های زیر تا اندازه‌ای به این موضوع نزدیک‌اند:

ـ «بررسی تطبیقی سرچشمه‌های اجتماعی شعر امل دُنقُل و سید حسن حسینی با تکیه بر نظریه ساختارگرای تکوینی گلدمن» نوشتهٔ: حاجی زاده، مهین؛ تواضعی، رضا.

در پژوهش بالا همچنان که از نام آن پیداست: تنها مضامین اجتماعی شعر سیدحسن حسینی و امل دُنقُل مورد بررسی و تطبیق قرار گرفته و به زوایای محتوایی دیگر از شعر این دو سخنور پرداخته نشده است. ضمن اینکه رویکرد تحلیلی این پژوهش با رویکرد جستار نگارنده متفاوت است.

ـ «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شعر ملک‌الشعرای بهار و امل دُنقُل»، نوشتهٔ: واشقانی فراهانی، ابراهیم؛ تواضعی، رضا.

آنچه دربارهٔ تفاوت تحلیل دربارهٔ مورد اول گفته شد، در خصوص این پژوهش نیز صادق است.

ـ «نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر (مطالعهٔ مورد پژوهانه: أمل دُنقُل)» نوشتهٔ: سلیمی، علی؛ چقازردی، اکرم.

و بالاخره موضوع جستار سوم، از پیشینهٔ تحقیق، صرفاً مربوط است به تحلیل نمادها که در حوزهٔ زیبایی‌شناختی ادبی قابل بحث و بررسی بوده و در ضمن در محدودهٔ ادبیات تطبیقی نیز نمی‌گنجد.

بحث و بررسی

الف) میهن دوستی و حمایت از وطن با همهٔ متعلقاتش

نیما یوشیج

نیما با آن‌که پیوسته از ستم حاکمان و مسئولان ناکارآمد و نالایق به ستوه است و از بی‌خبری و ناآگاهی مردم رنج می‌برد، امّا هرگز دل از مهر وطن نمی‌کَند و تا پای جان آن را گرامی می‌دارد. او حتّی فرزندش را سفارش می‌کند هیچ‌گاه ایران را ترک نکند و از آن رویگردان نشود: «من نفرین می‌کنم به فرزندم اگر اینجا را ترک کند... من در اینجا زاده شده‌ام و برای وطنم باید جان بدهم (ولو گرسنگی بخورم)... من ایران را به همه ملّت‌ها ترجیح می‌دهم» (رضایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۵۲).

نیما، رنج دوری از وطن را نمی‌تواند تاب بیاورد، بنابراین چنانچه ابیات زیر بیانگر آن نباشد که در زمان غربت و دوری از وطن به رشتهٔ نظم کشیده شده، زبان حال کسی است که در دیاری بیگانه، صبر و آرام از کف داده و از شکفتن بازمانده است:

تا من از اصلِ خود جدا شده‌ام دمی آرامی‌ام نبوده به دهر
طالب رنج و ماجرا شده‌ام کرده‌ام از شکفتن خود قهر

(نیما، ۱۳۹۰: ۱۶۷و۱۶۸)

البته این تعلق خاطر گاهی نیز معطوف به زادگاه خود اوست. نیما، زادهٔ کوهستان و سخت شیفتهٔ طبیعت بکر مازندران است؛ از این رو، آنجا هم که در یاد زادگاه خویش بی‌تابی می‌کند اینگونه می‌سراید:

خانهٔ من، جنگل من، کو؟ کجاست؟ حالیا فرسنگ‌ها از من جداست
(همان: ۲۰)

أمل دُنقُل

دُنقُل نیز، مانند هر میهن‌پرست آزاده‌ای، به وطنش عشق می‌ورزد. «دُنقُل در قصیده‌های متعدّدش صیانت از وطن را وظیفهٔ مسلّم هر شهروند آزاده‌ای می‌داند. وی اما در وضعیت بحرانی جنگ جهانی دوم، امید خود برای یک زندگی ایده‌آل را واهی دانست و شاهد درگیری‌های سیاسی و اجتماعی در مصر برای دستیابی به استقلال و رهایی از استعمار انگلیس بود. امل بعد از انقلاب مصر، هم، شکست قوم عرب از اسرائیل را با چشمان خود نظاره‌گر بود. این رویدادها در روح و جان شاعر تأثیر فراوانی به جا نهاد. او وطن را دوست داشت و حاضر بود تمام هستی خود را در راه آن فدا کند» (نک: المساوی، ۱۹۹۴: ۵۹).

دُنقُل در سرودهٔ زیر میهن خویش، مصر، را می‌ستاید و آن را سبز و مقدّس می‌پندارد. او از تمدّن سرزمین خود و از طراوت و سرسبزی آن می‌گوید و مردمانش را شاد و پرامید معرفی می‌کند:

مِصرٌ لا تَبدَأ مِن مِصرِ القَریبَه إنّها تَبدَأ مِن أحجارِ طَیبَه
إنّها تَبدأ مِنذ انطَبَعَت قَدَمَ الماءُ عَلی الارضِ الجَدیبَه
ثَوبَها الأخضَرُ لا یَبلی... إذا خَلعَتَهُ... رَفَتَ الشَّمسُ ثَقوبَه
أرضها لا تُعرّف الموتَ فَما المَوت إلّا عَودَهُ... أخُری... قَریبَه
هکَذا شَعبُکَ یا مِصرَ: لَهُ دَوره الماءِ و نجواهُ الرَطیبَه
(دُنقُل، ۲۰۱۲: ۴۳۳)

برگردان: زمان پیدایش مصر، همین تازگی نبوده، بلکه از عهد حجر بوده است./ از همان هنگام آفرینش، مصر جایگاه رویش، شادی و زندگی بود./ جامه‌های سبزش پوسیده نمی‌شود، هنگامی لباس سبزش را از تن درمی‌آورد، خورشید سوراخ‌های آن را رفو می‌کند./ زمین آن، مرگ را نمی‌شناسد؛ و در آن مرگ بازگشتی به زندگی دیگر است./ ای مصر! مردمان تو این‌گونه هستند: همگی سرشار از زندگی و امید.

تشابه و تمایز: همچنان که ملحوظ نظر است؛ هر دو سخنور به میهن خود عشق ورزیده و با ذکر اوصاف ظاهری آن، جاذبه‌های سرزمین خویش را ستوده‌اند. آنچه در این تعریف و تمجیدها متفاوت می‌نماید، میزان اغراقی است که به طریق «کنایه‌های بدیع»، دُنقُل در خصوص ویژگی‌های کهن و جادویی کشور خود به کار برده است. این

نوع توصیفات از مصر البته مختص به دُنقُل نبوده و شاعران دیگر از این دیار نیز با همین زبان از کشور و مردمان خود یاد کرده‌اند.

ب) نقد حاکمان و کارگزاران بی‌کفایت و دست نشانده

نیما یوشیج

نیما، در اشعار خویش، پیوسته از بیداد حاکمیت زمان سخن گفته است. او صراحتاً خود را سخنگوی تودهٔ مردم مظلوم معرفی می‌کند و حاکمان و کارگزاران نالایق را به نیش انتقاد می‌گیرد: «من مثل دیگران نمی‌توانم یک قطعه از اشعارم را به زیر پای فلان رئیس یا امیر یا وزیر بیندازم، قلم را پست کنم. خیالات مقدسم را کوچک نکرده‌ام که به من ترحم داشته باشید یا کمک بفرمایید» (نک: طاهباز، ۱۳۸۷: ۱۰۵). نیما، همواره، با زبانی نمادین، رنجبری و تهیدستی فرودستان را از یک‌سو و ظلم و تعدّی زمامداران قلدر را از سوی دیگر، منعکس ساخته است. او در شعر «مَحبس»، از محبوسانی سخن می‌راند که هر کدام ـ با بهانه‌ای واهی ـ سر از زندان درآورده و به این طریق حاکمیت بیداد را به چالش کشانده است:

ناگهان شد گشاده در ظلمات.
درِ تاریکِ کهنهٔ محبس...
موی ژولیده، جامه‌ها پاره
همه بیچارگان بیکاره
بی‌خبر این یک از زن و فرزند
وآن دگر از ولایت، آواره
این یکی را گُنه که کم جنگید
وآن دگر را گنه که بد خندید
گنهِ این، ز بیم رفتنِ جان
در تکاپو فتادن از پی نان
گنه آن، قدم نهادنِ کج
گنه این، گشادگیّ دهان
این چنینشان عدالت فایق
کرده محکوم و مرگ را لایق (نیما، ۱۳۹۰: ۹۸و۹۹)

نیما در شعر «شهید گمنام» نیز از حاکمان زورگو و دست‌نشانده انتقاد می‌کند؛ جامعه‌ای که در آن یک «نافرهیخته» شاه باشد، بی‌گمان همه‌جا از غم و اندوه، سیاه خواهد شد. چون دست استبداد دراز گردد، راه هم برای اهریمن و تباهی گشوده خواهد شد:

این سیلاخورها گر خصم من‌اند
عنکبوت‌اند همه بر سقف تَنَند.
چه هراسی است، چه کس در پی ماست؟
ما بمیریم که یک ابله شاست؟!
... نظر افکند به راه از همه جا
دید هر چیز سیه، غم‌افزا.
همه جا چنگ ستِبداد دراز.
همه جا راه بر اهریمن باز (نیما، ۱۳۹۰: ۱۸۹)

شاعر، در بیشتر شعرهای دهۀ ۳۰ و ۴۰، با نوعی نومیدی و بدبینی به مسائل نگاه می‌کرده است؛ علّت آن هم روشن است؛ فضای سیاسی، فضایی بسته بود و کشور به دست استعمارگران و گماشتگان آن‌ها اداره می‌شد. «به‌خصوص در دهۀ سی، ارتجاع به‌تدریج سیطرۀ خود را مستحکم ساخت. انتخابات تحمیلی زیر سرنیزۀ دربار، ارتش و دولت قوام صورت گرفت. با نفوذ استعمارگران آمریکایی، بر نفوذ انگلستان هم افزوده گشت؛ دولت شوروی می‌کوشید با جلب موافقت انگلیسی‌ها نفت شمال ایران را تصاحب کند و درنتیجه، عُمال این کشور که روزگاری دعوی آزادی‌خواهی داشتند، خود را به دامن دست‌پروردگان استعمار فرتوت انگلیس، مانند سیّد ضیاءالدین افکنده بودند. آزادی‌خواهان واقعی نومید و پراکنده، برای حفظ کالبد پوسیده‌ای که از مشروطیت باقی مانده بود، دست‌وپا می‌زدند؛ که آن هم با حادثۀ ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ (ترور بی‌نتیجۀ شاه در دانشگاه) به کلّی از میان رفت و بگیر و ببند جانشین آن گردید» (خامه‌ای، ۱۳۶۸: ۶۴).

أمل دُنقُل

دُنقُل، نیز، موضوع گرفتاری جامعۀ عربی (به طور عام) و مصر (به طور خاص) را ناشی از ضعف حکّام نالایق می‌داند. «او در قصیدۀ «من مذاکرات المتنبی»، تصویر حاکم نالایقی را به تصویر می‌کشد که در مجالس عیش و نوش، مست است و مردمش را رها کرده و برای ندیمان از بُرندگی شمشیرش سخن می‌گوید. این در حالی است که به‌خاطر ماندن طولانی در غلاف و صیقل نخوردنش برای میدان جنگ، زنگار زده است» (واشقانی فراهانی و تواضعی، ۱۳۹۶: ۲۴۶). به بیانی دیگر، «شاعر در این قصیده که در سال ۱۹۶۸م ـ یعنی یک سال پس از شکست اعراب از اسرائیل ـ سروده شده است، از اوضاع نابسامان سیاسی و مشکلات داخلی جهان عرب شکایت می‌کند و از ناتوانی

والیان در حفظ امنیت و دفاع از ملّت در برابر هجوم بیگانگان به‌شدّت می‌نالد» (سلیمی و چقازردی، ۱۳۸۸: ۸۱).

در بخشی از این سروده آمده است:

لکنّنَی حِینَ صَحوتُ:
وَجَدتُ هذا السیّدَ الرُّخوا
تَصدرُ البَهوا
یَقصُّ فِی ندمائِهِ عَن سیفِهِ الصارمِ
وَ سَیفهِ فِی غمدِهِ یَأکله الصّدأ!
وَ عِندَما یَسقطُ جَفناهُ الثَقیلانِ، وَ یَنکفیءُ
یَبتسمُ الخادمُ!
تَسألنَی جاریتَی أنّ أکتری لِلَبیتِ حَرّاساً
فَقَد طغی اللُصوصُ فی المِصرِ.. بِلا رداع
فَقُلتُ: هذا سَیفی القاطعُ
ضیعهِ خَلفَ البابِ مِتراساً
ما حاجَتی لِلسیفِ مشهوراً
ما دُمتُ قَد جَاوَرتُ کافوراً؟ (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۱۸۹ و ۱۹۰).

برگردان: زمانی که به خود آمدم/ این امیر سست عنصر را در میان قصر یافتم؛/ در حالی‌که برای همنشینی مست، از شمشیر برّنده‌اش سخن می‌گفت./ حال آن‌که شمشیرش در غلاف، طعمهٔ زنگار بود./ زمانی که پلک‌های سنگینش را به هم می‌نهاد و واژگون می‌شد/ خادمش می‌خندید.../ کنیزم از من خواست که نگهبانی برای خانه اجاره کنم./ دزدان بدون هیچ‌گونه مانعی به مصر هجوم برده‌اند./ گفتم: این شمشیر بُرندهٔ من است./ آن را پشت در بگذار/ من چه احتیاجی به شمشیر برّان دارم./ تا زمانی که با «کافور» همسایه هستم.

تشابه و تمایز: همانطور که خواندیم، هر دو شاعر از کنار حاکمیت ظلم و جور زمان خود عبور نکرده و بی‌پروا به ارباب قدرت تاخته‌اند. آنچه در این میان متفاوت نموده آن است که نیما اشارهٔ مستقیمی به بی‌کفایتی حاکمان کشور خود (پهلوی‌ها) نداشته بلکه آنان را بدان جهت که کارگزاران استعمار امریکا و انگلیس بوده و زبان انتقاد را در داخل بسته‌اند، به قلم انتقاد گرفته است؛ در حالی که دُنقُل ـ علاوه بر آن ـ پستی و زبونی دست نشاندگان کشور خود را از آن جهت که به عیش و نوش مشغول و از کار مملکت و سیاست‌ورزی بازمانده، مورد هجمه قرار می‌دهد.

دُنقُل با این بیان (استفاده از نمادهای شمشیر و شراب) می‌خواهد اینگونه به حاکمیت القا کند که برای شما از پیشینیان، جز «شراب» و «شمشیری زنگ خورده» چیزی باقی نمانده است.

ج) ستایش آزادی و نکوهش خودکامگی‌های سیاسی

نیما یوشیج

نیما، در زمانی می‌زیست که آزادی بسیار دست‌نیافتنی بود؛ بنابراین او از عدم آزادی مردمان جامعه‌اش سخت آزرده خاطر است و حاکم و طبقهٔ فرادست را به باد انتقاد می‌گیرد. او که همواره رمزآمیز سخن می‌گوید، برای نمونه، در شعر «کینهٔ شب»، فرارسیدن صبح آزادی را مژده می‌دهد. در این صبح، امید می‌رود: آنان که همسو با سیاهی و شب هستند از بین بروند و آنچه شایسته است، و با نور در پیوند است، حاکم شود:

شب، کسی یاوه به ره می‌پوید.
شب، عبث کینه به دل می‌جوید.
روز می‌آید.
آنچه می‌باید روید، روید.
از نم ابر اگرچه سیراب
خنده می‌بندد در چهرهٔ شب (نیما، ۱۳۹۰: ۶۳۳)

نیما در شعر «ناقوس» هم - که یکی از شعرهای نویدبخش اوست- مژدهٔ آزادی و رهایی می‌دهد؛ ناقوسی که با هر بار نواختن به شبِ استبداد گوشزد می‌کند که دیگر رفتنی است و صبح آزادی و رهایی در راه است:

... این است ره به روز رهایی.
با او کلید صبح نمایان.
از او شب سیاه به پایان.
وین است یک محاسبهٔ درخور حیات.
با دستکار روز عمل گشته هم‌عنان.
از دستگاه دید جوانی گرفته جان.
... دینگ دانگ... این چنین
ناقوس با نواش درانداخته طنین.
از گوشه جای جیب سحر، صبح تازه را
می‌آورد خبر.

و او مژدهٔ جهان دگر را
تصویر می‌کند.
با هر نوای خود
جوید به ره (چو جوید با تو)
وین نکتهٔ نهفته گوید با تو:
در کارگاه خود به سر شوق آن نگار
زنجیرهای بافته ز آهن
تعمیر می‌کند (همان: ۶۵۱ و ۶۵۲)

أمل دُنقُل

دُنقُل، نیز، در سرودهٔ «حِکایه المَدینه الفَضیّه»، در قالب تمثیل، از شهری نقره‌ای سخن به میان می‌آورد که در آن «نور» رمز آزادی و «دیوار» رمز خفقان و استبداد است، و در ضمن این نور در خون شاعر جریان دارد. در حقیقت، دُنقُل در این شعر شرح می‌دهد که چگونه تمام عمر خود را در راه آزادی صرف کرده است، به این امید که از روزنهٔ دیوار، بتواند نور رهایی و آزادی را به تماشا بنشیند:

کُنتُ لاأحمِلُ إلّا قَلَماً بَینَ ضُلُوعی
کُنتُ لاأحمِلُ إلّا... قَلَمی
فی یَدی: خَمسُ مَرایا
تَعکِسُ الضوءَ الّذی یسری اِلیها مِن دَمی...
آه... ما أقسَی الجِدارُ
عندما یَنهَضُ فی وَجهِ الشُروقِ
رُبَّما نُتفِقُ کُلَّ العُمرِ کی نَنقُبَ ثُغرَهً
لیُمُرَّ النّورَ لِلاَجیالِ مَرهً!
رُبَّما لَو لَم یَکُن هذا الجِدارِ
ما عَرَّفنا قیمَهَ الضَوءِ الطَلیقِ (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۲۳۳-۲۳۹)

برگردان: من به جز قلم در سینه‌ام چیزی دیگر حمل نمی‌کردم./ من به جز قلم چیزی حمل نمی‌کردم./ در دستم پنج آینه است/ که نور را منعکس می‌کند؛ نوری که خون من در آن جریان دارد./ آه این دیوار چقدر سخت و بی‌رحم است؛/ آن‌گاه که در برابر طلوع خورشید می‌ایستد./ چه‌بسا همهٔ عمر را صرف این می‌کنیم تا روزنه را ایجاد کنیم./ تا نور برای آیندگان بار دیگر [از این دیوار] بگذرد./ شاید اگر این دیوار نبود،/ ما ارزش نور رها و آزاد را درک نمی‌کردیم.

دُنقُل در سرودهٔ زیر، هم، فضای پر از خفقان و سرکوب مصر را به تصویر می‌کشد؛ فضایی که در آن حتّی روزی برای مُردن هم وجود ندارد تا چه برسد به زندگی کردن در سایهٔ آزادی:

مَن تَرَی ماتَ؟
أنَا
أنتَ!
أجلُ
أنتَ لاتَملِکُ یوماً أن تَمُوت (همان: ۱۷۴ و ۱۷۵)

برگردان: فکر می‌کنی چه کسی مرده است؟ من/ تو/ بله/ تو حتّی روزی را برای مردن در اختیار نداری.

تشابه و تمایز: همچنان که در این مقایسه نیز پیداست: نیما و دُنقُل ـ هر دو ـ در ستایش آزادی و تقبیح خودکامگی (استبداد داخلی) مساعی نظر دارند، و جالب آن که گاه از رمز و نشانه‌های مشترک مثل: «شب»، «روز»، «دیوار»، «نور» یا مواردی از این دست نیز برای توصیف استبداد و آزادی بهره برده‌اند. دیگر این که هر دو اظهار امیدواری کرده که بالاخره روشنایی بر تاریکی غالب خواهد آمد، جز آن که دُنقُل در ترسیم و تصویری که از فقدان آزادی در مصر به دست داده، غلو یا اغراق‌های ادبی زیبا و جاندارتری بهره برده است، مثل آنجا که می‌گوید: «در این سرزمین، حتی روزی را برای مردن نمی‌توان سراغ گرفت».

د) دعوت به مبارزه

نیما یوشیج

نیما، شاعری است که تشویق به رویارویی در برابر ظلم و نابرابری در اشعارش نمود بسیاری دارد. او همچنین ـ به طور غیرمستقیم (نمادین) و گاه مستقیم (صریح و بی‌پرده) ـ مردم را به مبارزه با بیداد دعوت می‌کند و می‌کوشد رسالت هنری ـ ادبی خویش را به این طریق به جای آورد. در سروده‌ای دیگر با این مطلع:

ای ستم‌دیده مرد! شو بیدار رفت نحسی قرن‌ها بر باد
(نیما، ۱۳۹۰: ۱۶۵ و ۱۶۶)

صراحتاً از فرودستان می‌خواهد که برخیزند و تا پای جان بکوشند؛ یا آزادی و پیروزی به ارمغان می‌آید و یا مرگ با عزّت بهرهٔ آنان خواهد شد.

در جای دیگر، فریاد برمی‌آورد که ای آزادگان هم‌صدا شوید؛ زیرا یک دست صدا ندارد. راه نجات و رهایی همگان، در این است که برای مبارزه با بیداد متحّد شده و فریاد برکشید:

... یک دست بی‌صداست.
من، دست من، کمک ز دست شما می‌کند طلب.
فریاد من شکسته اگر در گلو، و گر
فریاد من رسا
من از برای راه خلاص خود و شما
فریاد می‌زنم.
فریاد می‌زنم (همان: ۹۰۵ و ۹۰۶)

أمل دُنقُل

دُنقُل، نیز، از جان گذشتن در راه آزادی را مایۀ افتخار و سرفرازی می‌داند. آزادی آنچنان ارزشمند است که اگر برای به دست آوردنش از جان و مال خود هم بگذاری، نباید خم به ابرو آورد و از راه خود بازگشت. مبارزه برای به دست آوردن آزادی و رویارویی با ستم در شعر دُنقُل، گاهی شکل داخلی دارد (یعنی جائر کسی نیست جز حاکمان فاسد)، و گاه شکل خارجی و بیرونی؛ و معمولاً جائری که نیش قلم شاعر، در شکل بیرونی، متوجه اوست، صهیون‌ها هستند.

آنجا که شکل داخلی دارد، مثل:

... لَم أکُ أعمَی
و لکنَّهم أرفَقُوا مُقلَتیَّ و یدی بِمِلَفٍّ اِعترافی
لِتَنظُرَه السُّلطاتُ
فتَعرِفَ أنَّی راجَعتُهُ کلِمهً کلِمهً
ثمَّ وَقَّعتُهُ بیَدی
رُبَّما دسَّ هذا المُحقِّقُ لی جُملهً تَنتَهی بی إلی المَوتِ!
لکنَّهم وَعدوا أن یُعیدُوا إلیَّ یَدَیَّ و عینیَّ بعدَ انتهاءِ المُحاکمهِ العادِله!
زَمَنُ المَوتِ لایَنتهی...
و أنا لَستُ أوّلَ مَن قال فی السُّوقِ
إنَّ الحَمامهَ – فی العُشِّ- تَحتَضِنُ القُنبُلَه (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۲۹۰)

برگردان: من کور نبودم؛/ امّا آن‌ها چشم‌ها و دست‌هایم را بریدند و به پرونده‌های اعترافم ضمیمه کردند/ تا مقامات حکومتی به آن نگاه کنند/ و بدانند که من بی‌گمان کلمه به کلمه همه‌چیز را تکرار کردم./ سپس با دستم آن را امضا کردم./ چه‌بسا این

بازپرس جمله‌ای را در پرونده‌ام بگنجاند که مرا به سوی مرگ بکشاند؛/ امّا آن‌ها وعده دادند که دست‌ها و چشم‌هایم را بعد از محاکمهٔ عادلانه به من بازگردانند!/ زمان مرگ پایان نمی‌یابد.../ و من نخستین کسی نیستم که گفتم در بازار کبوتر/ - در لانه - بمب را در آغوش خواهم کشید!

اما آنجا که مبارزه شکل بیرونی یافته و سلاح قلم به سوی دشمن خارجی نشانه رفته است، جایی است که به مبارزهٔ مسلحانه فرا می‌خواند و از مبارزان عرب می‌خواهد که: سلاح در دست گیرند و حال که همه‌جا از خون آزادگان و جوانان غیور سرخ شده است، تعلّل به خود راه ندهند:

أیُّها الواقِفُون عَلی حافَهٔ المَذبَحَه
أشهرَوا الأسلحه
سَقَطَ الموتُ؛ وانَفَرَطَ القَلبُ کَالمَسبحه
والدَّمُ انسابِ فَوق الوُشاح!
المِنَازِلُ أضرحهٌ
والزَنازن أضرَحهٌ
والمَدی.. أضرَحَهٌ
فَارفَعواُ الأسلحه
وَاتَّبَعونُی! (همان: ۲۷۴)

برگردان: ای کسانی که در لبهٔ کشتارگاه ایستاده‌اید!/ اسلحه کشیدند./ مرگ سقوط کرد و قلب مثل [دانه‌های] تسبیح از هم گسیخت./ و خون بر پیکرها جاری شد/ منزل‌ها در آتش است/ زندان‌ها در آتش است/ و افق در آتش است؛/ پس اسلحه‌ات را بالا ببر/ و مرا پیروی کن!

شاعر در شعر زیر، هم، که: «پیش از موافقت‌نامهٔ کمپ دیوید سروده شده، مخالفت صریح خود را با هرگونه سازش تا استرداد کلیهٔ حقوق ضایع‌شدهٔ اعراب بیان کرده است. او در این سروده، نسبت به پیامدهای سوء سازش با اسرائیل و تن دادن به خواست‌های نامشروع آنان، هشدار داده است» (سلیمی و چقازردی، ۱۳۸۸: ۷۷):

لا تُصالحْ!
وَلَو مَنحُوک الذَّهَب
أتَری حِینَ أفقأ عَینیکَ
ثُمّ أثبَت جوَهرتَین مَکانَهُما...
هَل تَری ...؟
هِیَ أشیاءُ لا تَشتَری:

... هَل یَصیُر دمی بَینَ عَینیکَ ماءً؟
أتنَسی رَدائی المَلطَّخَ بالدّماء ...
تَلبس فَوقَ دِمائی ثِیاباً مَطرَّزَةً بِالقصبِ؟
... لا تصالحْ
و لا تَتوخَّ الهَرب!
لا تُصالح عَلی الَدَمِ... حتّی بِدَمِ!
لا تُصالح! (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۳۲۴ و ۳۲۵)

برگردان: صلح نکن./ حتّی اگر به تو طلا ببخشند./ آیا اگر چشمانت را درآورند،/ سپس دو جواهر به جای آن بگذارند،/ خواهی دید؟/ چیزهایی هست که فروختنی نیست/ آیا خون من در چشمان تو، آب می‌شود؟/ آیا آن جامۀ آغشته به خونم را از یاد می‌بری؟/ آیا بالای خون من، لباس آراسته به نقش و نگار می‌پوشی؟/ صلح نکن/ و از جنگ نترس/ سرِ خون صلح نکن، حتّی با خون!/ صلح نکن!

دُنقُل، در سرودۀ «مَراثی الیَمامَه»، به‌صورت نمادین از شخصیت «کلیب» سود می‌جوید. «کلیب، نماد انسان مبارزی است که در راه آزادی سرزمین خود شهید شده است. کلیب شخصی است که با آمدن مجدّد خود، مجد و عظمت دوباره را به هموطنانش برمی‌گرداند. کلیب مانند «سیمرغ» خود را آتش می‌زند و از خاکستر آن سیمرغ دیگری متولّد می‌شود. این رستاخیز، بعد از مرگ سیاسی، می‌تواند به مفهوم قیام و انقلاب بر ضد حکومت‌های سلطه‌جو و مستبد باشد. شاعر بدین‌وسیله مردم عرب را به عدم صلح و قیام علیه استعمارگران و مستبدان فرامی‌خواند» (فتحی دهکردی و قوامی، ۱۳۹۱: ۲۴۹).

قِفُوا یا شَباب!
لِمَن جاءَ مِن رَحمِ الغیب،
خاضَ بِساقیه فی بِرکه الدم.
لَم یَتَناثَر عَلیه الرَّشاشُ
وَ لَم تَبدُ شائبهٌ فی الثیاب!
قِفُوا لِلهِلال الذی یَستدیرُ
لِیُصبح هالاتِ نورٍ علی کلِّ وجهٍ و باب!
قِفُوا یا شباب!
کَلیبٌ یعودُ...
کَعنقاءَ قد أحرَقَت ریشَها
لِتَظَلَّ الحَقیقه أبهَی...

و تَرجعَ حُلَّتُها- فی سَنا الشمس... أزهَی
و تَفردُ أجنحَه الغد...
فوق مَدائن تَنهَضُ مِن ذِکریاتِ الخَراب! (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۳۴۸)

برگردان: ای جوانان بایستید!/ در برابر کسی که از عالم غیب آمده/ پاهایش را در جوی خون فرو برده/ قطره‌ای از آن خون‌ها بر او پاشیده نشده/ و اثری از آن بر جامه‌اش نمانده!/ بایستید در مقابل هلال ماهی که می‌چرخد/ تا هالهٔ نورش بر هر چهره و دری بتابد!/ ای جوانان بایستید!/ کلیب بازمی‌گردد/ مانند سیمرغی که پرهای خود را آتش زده/ تا حقیقت زیباتر بماند/ و جامه‌اش در مقابل نور خورشید، درخشان‌تر شود./ و بال‌های فردا را می‌فرستد/ بر فراز شهرهایی که از خاطره‌های ویران و خراب بیدار می‌شوند.

تشابه و تمایز: آنچه در این خصوص نیز در بین سروده‌های نیما و دُنقُل می‌توان گفت عبارت از این است که: نوک پیمان حملهٔ نیما، عمدتاً، قلب استبداد داخلی را نشانه رفته است، اگر چه رمزهایی از توجه شاعر به محرک‌های (مستبد) خارجی ـ در ایجاد نابسامانی کشور ـ را هم می‌توان مشاهده کرد، در حالی که توجه و تمرکز دُنقُل، بیش‌تر، بر روی استبداد خارجی و غاصبی به نام «اسرائیل» است؛ بنابراین شاعر شرط تحقیق آزادی حقیقی را منوط به بیرون راندن و شکست دادن این عامل خارجی دانسته است.

هـ) انتقاد از مردمان ناآگاه یا غفلت زده

نیما یوشیج

نیما، به شدت منقد توده‌های ناآگاه، غافل یا بی‌تفاوت است. یکی از مضامین اصلی سروده‌های شاعر، «مقاومت و مداومت در برابر بی‌دردان و غافلان روزگار است که معمولاً گوش بر هر گونه فکر و حرف تازه‌ای که پیام‌های نامتعارف را با صداقت و صمیمیّت مطرح می‌کند، بسته‌اند» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۴۴).

نیما در سرودهٔ «آی آدم‌ها»، ناآگاهی یا بی‌تفاوتی مردم در برابر رویدادهای تلخ و ناگوار پیرامون را اینگونه می‌نماید: یک نفر در آب در حال غرق شدن است. در حالی که افرادی با خیالی آسوده در ساحل آرام گرفته، و از یاری رساندن بدو دریغ می‌کنند! و یا شاید به «ندیدن» او تظاهر دارند. شاعر در این شعر تازیانهٔ عتاب را بر سر کسانی فرود می‌آورد که به واسطهٔ این که خود «نان به سفره و جامه بر تن» دارند، نسبت به درد و رنج دیگران بی‌اعتنایند:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان.

یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید...
آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید!
نان به سفره، جامه‌تان بر تن
یک نفر در آب می‌خواند شما را
موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد.
بازمی‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده.
سایه‌هاتان را ز راه دور، دیده.
آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابی‌اش افزون
می‌کند زین آب‌ها بیرون
گاه سر، گه پا (نیما، ۱۳۹۰: ۵۶۹ و ۵۷۰)

شاعر، در شعر «مهتاب»، نیز از «غم این خفتهٔ چند» به نوعی دیگر اظهار کلافگی می‌نماید، چرا که: «غم این خفتگان و بی‌خبران نمی‌گذارد که لحظه‌ای خواب به چشم گریان او راه پیدا کند... صبح که منتظر طلوع است، از شاعر می‌خواهد که برای این قوم خفته، از نفس مبارک او خبر بیاورد، امّا شاعر احساس می‌کند به سبب این سفر، خاری در جگر او شکسته ... شاعر در مقام پیامبری قرار می‌گیرد که حق [که در این‌جا صبح و روشنی قائم‌مقام آن است] او را مأمور ابلاغ رسالت به قومی می‌کند که جان و روح حقیقت‌جوی خود را باخته‌اند. بند آخر شعر بازگشتی به بند اوّل است و تصویر موقعیت مردی مأیوس و خسته را نشان می‌دهد که با پای آبله از سفری دور و دشوار، بر پشت دروازهٔ دهکده‌ای که مردم آن گویی به خواب ابدی رفته‌اند، رسیده است و با کوله‌باری بر دوش، دست بر دروازه، دوباره خود را در ابتدای راه می‌بیند» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۳۸۵ و ۳۸۶):

می‌تراود مهتاب.
می‌درخشد شب‌تاب.
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.
نگران با من اِستاده سحر.
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک‌دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر.
در جگر لیکن خاری

از ره این سفرم می‌شکند.
... می‌تراود مهتاب.
می‌درخشد شب‌تاب.
مانده پای آبله از راه دراز.
بر دم دهکده مردی تنها
کوله‌بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند (نیما، ۱۳۹۰: ۸۰۸ و ۸۰۹)

گاه نیز شاعر، مأیوس و نومید، از بی‌مهری مردمان نسبت به یکدیگر گلایه دارد و اندوه خود را از آنان بدین‌سان آشکار می‌کند:

جاده خالیست، فسرده‌ست امرود — هرچه می‌پژمرد از رنج دراز
مرده هر بانگی در این ویرانه — همچو کز سوی بیابان آواز
وز پسِ خفتنِ هر گل، نرگس — روی می‌پوشد در نقشهٔ خار
در فروبند دگر هیچ کسی — نیستش با کس رایِ دیدار
(همان: ۷۹۳ و ۷۹۴)

نیما، همچنین، در شعرهای «سوی شهر خاموش» (همان: ۸۳۶)، «برف» (همان: ۹۳۰) و ...، از بی‌تفاوتی و ناآگاهی مردم شکوه سر داده است.

أمل دُنقُل

دُنقُل، هم، از مردم غفلت‌زده‌ای که آرزوی دارند روزی همه‌چیز به گونه‌ای عالی رخ نماید، انتقاد می‌کند و می‌گوید: منتظر معجزه نباشید؛ زیرا در سکوت و بی‌خبری شما، در نهایت اگر پادشاهی هم از میان برود، پادشاهی ظالم‌تر به جایش خواهد نشست:

یا إِخوَتی الذّینَ یُعبَرون فی المَیدانِ فیِ انحناءِ
مُنحدرینَ فِی نَهایهٔ المَساءِ
لاتَحلُمُوا بِعالمِ سعیدِ
فَخَلفَ کلُ قیصرٍ یَموت: قیصرٌ جدیدٌ (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۱۱۴)

برگردان: ای برادرانی که از میدان ـ درحالی‌که سرتان را پایین انداخته‌اید ـ عبور می‌کنید/ انتهای غروب فرود می‌آیید/ رؤیای یک دنیای شاد و آرمانی را نداشته باشید؛/ زیرا پس از مرگ هر قیصر و پادشاهی، قیصر دیگری می‌آید.

شاعر همچنان، در سرودهٔ ذیل، از بی‌خبری مردم و بی‌توجهی آنان به هشدارهای دلسوزان آگاه سخن می‌گوید. مردم خواب‌زده‌ای که تنها به فکر راحتی خویش‌اند و در مواجه با بحران‌ها، گریز را بر ماندن ترجیح می‌دهند:

أیّتُها العَّرافةُ المقدَّسة ...
ماذا تُفیدُ الکَلماتُ البائسةُ؟
قُلتُ لَهم ما قُلت عَن قَوافل الغُبارِ ...
فَاتّهمُوا عَینیک، یا زَرقاء، بالبوار !
قُلتُ لَهم ما قَلتِ عَن مَسیرة الأشجارِ ...
فَاستَضحَکُوا مِن وَهمکِ الثّرثارِ!
وَ حِینَ فُوجِئوا بِحدِّ السیفِ
والتَمسُوا النَّجاةَ والفرار! (همان: ۱۲۵)

برگردان: ای پیش‌گوی مقدّس!/ این سخنان بی‌ثمر چه سودی دارد؟ تو آنچه بایسته بود دربارهٔ گردوغبار کاروان‌ها، به آن‌ها گفتی/ پس ای زرقاء چشمانت را به کم‌بینی متهم کردند!/ و تو آنچه را که می‌بایست پیرامون حرکت درختان به آن‌ها گفتی/ و در مقابل، آن‌ها به پیش‌گویی‌های مفصل تو خندیدند/ و آن‌گاه که با لبه‌های شمشیر روبه‌رو شدند/ راه نجات طلبیدند و فرار کردند.

تشابه و تمایز: در مقام مقایسه میان خطاب و عتاب‌های نیما و دُنقُل به تودهٔ خاموش یا غافل در جامعه، نسبت به اوضاع اسفبار پیرامون، بسامد نیما پررنگ‌تر است به طوری که می‌توان گفت به آن اندازه که نیما دست در گریبان «ناآگاهی»، «خاموشی» و «محافظه‌کاری» بوده است، با ستم و تعصب پنجه نیفکنده است. نکتهٔ دیگر که سخن نیما را از دُنقُل منفک و متمایز می‌کند آن است که: نیما در دو جبهه از «ناآگاهی» و «ناهمراهی» می‌جنگد. جبههٔ اوّل سیاسی است و جبههٔ دوم ادبی. در توضیح جبههٔ دوم باید گفت: نیما همچنین بر آن است تا نگاه سنت‌گرایان ادبی را نیز نسبت به شیوه و راه تازه (شعر آزاد) تغییر داده و از این مسیر، هنر و ادبیات را از دست متکبران و متجران این حوزه برهاند.

و) بزرگداشت نمادهای حقیقی پایداری یعنی: شهیدان

نیما یوشیج

مفهوم «شهید» و «شهادت» در سروده‌های نیما، مانند دیگر شاعر این پژوهش (امل دُنقُل)، پربسامد نیست؛ با وجود این، او کسانی را که در راه وطن کوشیده، زخمی شده و یا جان خود را فدا کرده‌اند، ستوده است. در شعر «شهید گمنام»، سربازی را توصیف می‌کند که قهرمانانه در راه وطن به شهادت می‌رسد. سربازی که با وجود این‌که می‌داند

جان خود را از دست خواهد داد، به دل مهلکه می‌رود و در نهایت شهید می‌شود. نیما، قدردان این سرباز فداکار است و از مردم گله‌مند است که چرا چنین دلاوری را فراموش کرده‌اند تا او اکنون «گمنام» باشد:

همه گفتند مرو، او نشنید
نشود مرد دلاور، نومید
... او جوان بود، جوانی نوخیز
بین همسالانش چون آتش تیز
... آخ ـ گفتند به هم چند نفر ـ
آخر افکندی خود را به خطر؟!
ولی او آخ نگفت. جستنی کرد و فتاد!
سرب بگداخته در گردن اوست.
جثهٔ بی‌ثمری رو در روست
ای وطن، از پی آسایش تو
می‌پذیرند چنین خواهش تو!
می‌روند از سر شوق، تا به درگاه اجل!
دست بگشاده، به خود داد تکان
مثل این‌که چیزی می‌داد نشان
نتوانست برآرد سخنی
به دهن، حقّهٔ خون، چه دهنی!
بعد خوابید چنان تختهٔ بی‌حرکت.
هر که سر داد، عوض، شهرت کرد
ولی این آتش ناگه شد سرد
سال‌ها رفته ولی او گمنام
سوی تو می‌دهد از دور سلام!
آی ملّت، یک دم، هیچ کردیش تو یاد؟! (نیما، ۱۳۹۰: ۱۸۷-۱۹۱)

أمل دُنقُل

دُنقُل، نیز، مبارزانی را که در برابر بیداد و ستم ـ تا آخرین نفس ـ پایمردی کرده‌اند، بسیار ستوده و از آنان به عنوان نماد برای ترغیب دیگر رزمندگان سود جسته است. او در سرودهٔ «کلمات سبارتکوس الأخیره»، شخصیت «اسپارتاکوس» را می‌ستاید که تا زنده بود در برابر ستم سر فرود نیاورد، مگر آن‌که بر چوبهٔ دار سرش خم شده باشد:

مُعلَّقٌ أنا عَلی مُشانِقِ الصَّباحِ
وَ جَبهَتی – بِالمَوتِ – مَحنِيَّةٌ!
لِأَنّنی لَم أحنِهَا ... حَيَّةً
لا تَخجلوُا... وَ لِتَعرفُوا عَيونُكم إلی
لِأنّكمُ مُعلّقون جانبی... عَلی مشانقِ القيصرِ
... «سيزيفُ» لَم تَعُد علی أكتافِه الصّخرِه
يَحمِلَها الذّينَ يُولدون فِی مخادعِ الرّقيقِ
وَ البحرُ... كالصحراءِ ... لا يَروی العطشَ
لِأنّ مَن يَقولُ «لا» لا يَرتوی إلاّ مِن الدموعِ!
... فَلتَرفّعوُا عُيُونكم لِلثائر المشنوقِ
فَسَوفَ تَنتَهوُن مِثلهِ ... غَداً (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۱۱۰ و ۱۱۱)

برگردان: من بر صلیب صبحدم آویخته شده‌ام/ و گردنم به‌خاطر مرگ خم گشته/ چراکه تا زنده بودم/ بر کسی خم نگشت./ خجالت نکشید، چشم‌هایتان را به طرف من بالا بگیرید؛/ زیرا شما هم در کنار من به دار آویخته خواهید شد؛ بر دار صبحگاهی قیصر./ «سیزیف» دیگر صخره‌ای بر دوش ندارد/ چون صخره‌اش را بردگان بر دوش می‌کشند./ و دریا چون بیابان است و سیرابم نمی‌کند؛/ چراکه هرکس «نه» گفت، جز به خون سیراب نگردد./ سر به سوی این یاغی مصلوب بلند کنید/ که فردا چون او خواهید شد.

او، همچنین، از اسطوره‌ای به نام «سیف‌الدوله» یاد می‌کند که مظهر شجاعت بوده است. در حقیقت، شاعر به‌جهت تحریک مبارزان، از اسطوره‌هایی سخن می‌گوید که زمانی افتخار مردم عرب بوده‌اند:

وَ جُندکَ الشّجعانُ يَهتِفُونَ: سيفالدوله
و أنتَ شَمسٌ تَختَفی فی هالهِ الغُبار عندَ الجُوله
... تَصرخُ فِی وَجهِ جُنود الرومِ
بِصيحهِ الحَرب، فتَسقطُ العُيونُ فی الحُلقوم!
تَخوضُ، لا تَبقی لَهُم إلی النجاه مسلكاً
... و الصَّبيهُ الصِّغار يَهتِفون فيِ حلبِ:
يا مُنفقِذَ العرب
يا مُنفقِذَ العرب (همان: ۱۸۹)

برگردان: و سربازان دلیر فریاد می‌زنند: ای سیف‌الدوله!/ و تو چون خورشید در هاله‌ای از غبار پنهان می‌شوی/ بر سربازان رومی نعره برمی‌آوری/ با فریاد مهلکی که از

ترس چشم‌هایشان گود می‌افتد./ وارد میدان می‌شوی و راه گریزی برای ایشان باقی نمی‌گذاری/ و دخترکان در حلب فریاد می‌زنند: ای منجی عرب! ای منجی عرب!

در جای دیگر، دُنقُل از زبان یک مبارز، سیمای سلحشورانی را به تصویر می‌کشد که از فرار متنفرند و به پشتوانهٔ «کوه مردم» دلگرم هستند:

وَ لَنا المَجدُ – نَحنُ الذّینَ وَقَفنا
... نَتَحدَّی الدَّمارَ
وَناوی إلی جَبَلٍ لایَموتُ یَسمُّونَه الشَعبِ
نَأبی الفِرار
وَ نَأبی النّزوح (همان: ۳۹۵ و ۳۹۶)

برگردان: افتخار از آنِ ماست- ما که ایستادیم/ در برابر ویرانی مقاومت می‌کنیم/ و به کوهی جاویدان به نام مردم پناه می‌بریم./ از فرار بیزاریم/ از کوچیدن تنفر داریم.

و در سرودهٔ زیر، لحظهٔ کُشته شدن زنان شهید و مبارز را بدین‌گونه توصیف می‌کند:

تَتَحدَّثُ لی الزَهراتُ الجَمیلهُ
أنَّ أعینَها إتَّسَعَت – دَهشَهً-
لحظهَ القَطفِ
لحظهَ القَصفِ
لحظهَ اِعدامها فی الخمیلهِ (همان: ۳۷۰)

برگردان: شکوفه‌های زیبا با من سخن می‌گویند/ چشمانشان از حیرت باز شده/ هنگام قطع شدن/ لحظهٔ چیده شدن/ لحظهٔ اعدامشان در چادر.

تشابه و تمایز: سروده‌های دُنقُل در زمینهٔ پاسداشت نام و یاد شهیدان راه مبارزه بیش‌تر، و گاه با نام بردن از «اسطوره»های مبارزه (عرب و غیرعرب) همراه است. تأکید دُنقُل در این مسأله، در جهت القای روح حماسی در خواننده و تشجیع آنان به منظور قیام علیه مستبدان صورت گرفته است.

ز) و بالاخره؛ تقبیح جنگ‌طلبی صاحبان قدرت و ستایش صلح و دوستی نیما یوشیج

بنا به پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی و نیز خلق و خوی شخص (متأثر از طبیعت سرسبز و آرام مازندران)، نیما طبعی آرام و عاری از کینه و خشونت داشته و همچون دیگر شاعران پارسی‌گو خواستار صلح و سازش میان دولت‌ها و ملت‌هاست، او معتقد است: جنگ برای اربابان آن، اگر پیامدهایی داشته باشد، پایانش این است که آنان همچنان بر قدرت خود چنبره می‌زنند؛ امّا مصیبت آن، در نهایت نصیب مردم فقیر و تهیدست

می‌شود. آنان هستند که جان و مال خویش را از دست می‌دهند تا تصمیم‌های جاه‌طلبانهٔ صاحبان قدرت، جامهٔ عمل به خود بپوشاند:

جنگ هر ساله از برای چیست؟
«نیکلا» داند این چه غوغایی‌ست.
حرص دو ارباب فتنه‌جویان است.
پس فقیران را خانه ویران است
قصر آن ارباب باز پابرجاست!
نیکلا آقاست (نیما، ۱۳۹۰: ۱۵۵)

او در شعر زیر، هم، بدین‌گونه اندوه خویش را از کشته شدن مردان، زنان ـ به ویژه کودکان بی‌گناه ـ در جنگ، نمایان ساخته است:

وه، چه سنگین است با آدم‌کشی، با هر دمی رؤیای جنگ، این زندگانی!
بچه‌ها، زن‌ها
مردها، آن‌ها که در آن خانه بودند
دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کُشته گشتند (همان: ۹۲۴ و ۹۲۵)

از دیگر سو نیما، «در پاره‌ای از سروده‌ها، رسالت هنر را تثبیت زندگی معرفی کرده است. در دوره‌ای با نگاهی یقین‌مندانه به «امید»، همچون ارزشی اجتماعی برخورد می‌کند. دههٔ بیست، دههٔ امیدهاست برای دگرگونی. دهه‌ای که نیروهای دشمن و دشمن‌ستیز در برابر هم ایستاده‌اند؛ دهه‌ای که سیاست و فعالیت‌های سیاسی، وجهٔ عمدهٔ هستی‌شناختی را می‌سازد» (فلکی، ۱۳۷۳: ۸۰).

نیما در شعر «پادشاه فتح»، بسیار امیدوار است که اوضاع دگرگون شود. در شرایطی که خفقان سال‌هاست بر سر ملّت سایه افکنده و امیدها کم‌رنگ شده است، شاعر خوش‌بین است که «بهار خندهٔ امید» فرابرسد و مردم شاهد پیروزی صبح آزادی بر شب استبداد باشند:

در تمام طول شب
که درآن ساعت‌شماری‌ها زمان راست
و به تاریکی درون جاده، تصویرهای بر غلط در چشم می‌بندد،
وز درون حبس‌گاهش تیره و تاریک
صبح دلکش را خروس خانه می‌خواند.
... اوست زنده [= پادشاه فتح]، زندگی با اوست.
از اوست، گر آغاز می‌گردد جهان را رستگاری.
هم از او، پایان بیابد گر زمان‌های اسارت.

او بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون؛
از بهار جانفزای روزهایی خالی از افسون.
در چنین وحشت‌نما پاییز
که ارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفتهٔ امیدهایش خسته می‌ماند،
می‌شکافد او بهار خندهٔ امّید را ز امّید
و اندر او گل می‌دواند (نیما، ۱۳۹۰: ۷۸۱-۷۸۳)

نیما در شعر زیر هم: «انتظار و امید دارد که صبح که دیریست از سرزمین شب‌زدهٔ او رفته است، دوباره کوچ کند و به سرزمین او بازگردد. او صدای سحرخوانی را که خبر از آماده شدن صبح و آمدن او می‌دهد، می‌شنود و خود با نوای این سحرخوان در گلشن هم‌آواز شده است؛ احساسی سرشار از امید. این شعر در ۱۰ شهریور ۱۳۲۰خ. سروده شده است. احتمال دارد که شاعر شروع جنگ بین‌الملل و تبعید رضاخان را مقدّمه‌ای برای تغییر و تحوّلی مطلوب تلقّی کرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۳۷۶ و ۳۷۷).
نیما، باز هم با بهره‌گیری از نماد، بدین‌گونه امیدواری خویش را نمایان می‌سازد:

چشم بودم بر رحیل صبح روشن
با نوای این سحرخوان، شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن
در نهانی جای این وادی
بر پریدن‌های رنگ این ستاره
بود هر وقتم نظاره
کاروان فکرهای دور دور این جهان بودم
راه‌های هولناک شب بریده
تا پس دیوار شهر صبح اکنون در رسیده
بر سر خاکسترم ره بود
وین سخن را دم‌به‌دم گویا:
می‌رسد صبح طلایی
می‌رمند این تیره‌رویان
پس به پایان جدایی
چشم می‌بندم به روشن‌های دیگرسان (نیما، ۱۳۹۰: ۵۶۶)

او در شعر «می‌خندد» هم ـ ضمن تکرار واژهٔ امید ـ امیدوارانه سخن می‌گوید و امید را با نشاط و شادمانی پی می‌گیرد:

به رخم می‌خندد، می‌خندد

می‌دهد خندۀ او ره به امید
همچو پای آبلۀ راه دراز
در بیابان ز دم صبح سپید.
خنده‌اش با دل دارد پیمان
با دل خود، دل من می‌بندد
چو به روی من می‌خندد او
هر چه‌ام می‌خندد، می‌خندد (همان: ۸۰۳)

أمل دُنقُل

و بالاخره دُنقُل، نیز، با این‌که همواره سران عرب را از صلح و سازش با دشمن (اسرائیل) بازمی‌دارد و مردم را به مبارزه با صهیونیست‌ها و حامیان آن‌ها دعوت می‌کند، امّا جنگ‌طلب نیست و صلح و آرامش را برای همگان خواستار است. دفاع در برابر ستمگران، خود نوعی یاری رساندن برای استقرار آرامش و صلح است. با وجود این، در سروده‌های او، کمتر شعری می‌توان یافت که به‌روشنی از صلح سخن گفته باشد. «انتقام‌جویی در نزد دُنقُل، هدفی والا و ستودنی است و از روحیۀ سازش‌ناپذیر وی سرچشمه می‌گیرد. این شاعر مصری، کرنش را برنمی‌تابد، از این رو برای درونی کردن ارزش خون‌خواهی در ساختار ذهنی مخاطب، مناسب‌ترین ظرفیت‌های موجود در میراث عرب را به خدمت می‌گیرد. منتهای تلاش او برای تحقّق آرزوی یاد شده، این است که وصیت «کلیب بن ربیعه» مقتول را از زبان دخترش «یمامه» بازگو نماید. یمامه، در مراثی خود بر مرگ پدر، راه را بر هرگونه سازش می‌بندد. در حقیقت، دُنقُل، یمامه را برای همسویی سردمداران عرب با آرمان مقبول خود به صحنه کشانده است» (رجبی و شکوری، ۱۳۹۴: ۷۴).

دُنقُل، همواره به مبارزان تأکید می‌کند که: «و لَنا المجُد: بزرگی از آن ماست» (دُنقُل، ۱۹۸۷: ۳۹۵) و با این بیان، آنان را امیدوار نگه می‌دارد تا بکوشند و از زمانۀ خویش پیشی بگیرند و پیروزی همیشگی را به ارمغان آورند:

كانَ شَبابُ المَدينه
يلجمُونَ جَوادَ المياهِ الجموحِ
يَنقُلون المَياهَ عَلى الكتفينِ
وَ يَستَبِقونَ الزَّمن
يَبتَنُونَ سدودَ الحجارةِ
عَلَّهَمُ ينقذونَ مِهادَ الصَبا والحضارةِ
عَلَّهَمُ يَنقذونَ... الوطن! (همان: ۳۹۴ و ۳۹۵)

برگردان: جوانان شهر/ اسب سرکش آب را مهار می‌کنند؛/ آب‌ها را بر دوش می‌کشند و از زمانه سبقت می‌گیرند./ سدهایی سنگی می‌سازند،/ شاید تمدّن را رهایی بخشند؛/ امید که وطن را نجات دهند!

نتیجه‌گیری

آنچه از جستجوی انجام شده به دست آمد، به اختصار، عبارت از آن است که: چنانچه خواسته باشیم شعر پایداری را به لحاظ مضامین رایج در سروده‌های نیما یوشیج (از ایران) و اَمَل دُنقُل (از مصر) احصا و وجوه مشترک یا احیاناً متمایز را دریابیم، باید گفت: هر دو شاعر ـ به دلیل تعلقات روشنفکرانه و آزادیخواهانه ـ چند شاخصهٔ اصلی را مورد پردازش‌های شاعرانه (و عمدتاً تمثیلی یا نمادین) قرار داده‌اند، از آن جمله: میهن دوستی و حمایت از وطن، استبدادستیزی و نقد حاکمان و کارگزاران بی‌کفایت، ستایش آزادی و آزادگی، دعوت به مبارزه برای نیل به آزادی، انتقاد از تودهٔ ناآگاه یا به شدت محافظه‌کار، پاسداشت نام و یاد شهیدان راه آزادی و بالاخره تقبیح جنگ و تمجید و تشویق به صلح‌طلبی در میان ملت‌های عالم. آنچه، البته، در این میان قدری متفاوت و متمایز می‌نماید آن است که: دُنقُل به جهت شکست نظامی و سیاسی کشورش از رژیم اسرائیل، در جنگ موسوم به «جنگ شش روزه»، دچار سرخوردگی بسیاری بوده و از آنجا که این زخم هیچگاه ـ به واسطهٔ بی‌کفایتی حاکمان عرب ـ التیام نیافت، نتوانست در شعر به طور جّد از صلح و دوستی سخن بگوید و آنچه به طور غالب از قلم او تراویده، رویارویی و مبارزهٔ همیشگی با رژیمی است که سودای تصرف از «نیل» تا «فرات» را در سر پرورانده است. برخلاف وی، نیما گه گاه از صلح، برابری و آشتی جهانی (حداقل در میان ملت‌ها) سخن گفته و جنگ و جنگ‌بارگی را تحقیر و تقبیح گردانیده است؛ همچنین وی سنگر مبارزهٔ خود با جهانخواران غرب را اردوگاه چپ (سوسیالیستی) برگزیده است.

منابع

منابع فارسی

۱. پرنیان، موسی؛ دارابی، حدیث. (۱۳۹۶). «مقایسهٔ مضامین اعتراض در اشعار سیاسی و اجتماعی أمل دُنقُل و فرخی یزدی»، *زبان و ادبیّات عربی*، سال نهم، شمارهٔ شانزدهم، بهار و تابستان، صص ۲۷-۵۸. https://www.sid.ir/paper/۳٦۱۸۷۰/fa

۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدّد*، تهران: سروش.

۳. حقوقی، محمد. (۱۳۷۷)، مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

٤. حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*، تهران: نیلوفر.

٥. خامه‌ای، انور. (۱۳۶۸). *چهار چهره*، تهران: کتابسرا.

٦. رجبی، فرهاد؛ شکوری، طاهره. (۱۳۹۴). «بررسی آگاهی آرمانی شعر أمل دُنقُل و اسماعیل شاهرودی بر مبنای نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن»، *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ ۳۴، بهار، صص ۵۹-۸۱. https://iaall.iranjournals.ir/article_۹۸۹۹.html

۷. رزمجو، حسین، (۱۳۷۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، تهران: آستان قدس رضوی.

۸. رضایی‌نیا، عبدالرضا. (۱۳۸۶). *یادداشت‌های روزانهٔ نیما*، تهران: سورهٔ مهر.

۹. روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۱)، *ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران: نشر روزگار.

۱۰. سلیمی، علی؛ چقازردی، اکرم. (۱۳۸۸). «نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر (مطالعهٔ مورد پژوهانه: أمل دُنقُل)»، *ادبیّات پایداری*، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، پاییز، صص ۷۱-۸۸. https://civilica.com/doc/۱۱۳٤۰۸٥

۱۱. سنگری، محمّدرضا. (۱۳۸۶). *پرسه در سایهٔ خورشید: تأمّلاتی در مقوله‌های ادب معاصر*، چاپ دوم، تهران: لوح زرّین.

۱۲. شریفیان، مهدی؛ جعفری، جهانگیر. (۱۳۸۷). *گردش سایه‌ها*، همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.

۱۳. طاهباز، سیروس. (۱۳۸۷). *کماندار بزرگ کوهساران: زندگی و شعر نیما یوشیج*، چاپ دوم، تهران: ثالث.

۱٤. عزیزی، محمّدرضا. (۱۳۹۲). «*أمل دُنقُل*»، دانشنامهٔ جهان اسلام، جلد هجدهم، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

۱۵. غ‌منیری، حجت‌اله، (۱۳۹۷)، سبک شعر پایداری با تأکید بر نمادها، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شمارهٔ ۱ (پی در پی ۳۱): صص ۲۰۳-۲۸. https://journals.iau.ir/article_٥٤٤٤٨١.html

۱۶. فتحی دهکردی، صادق؛ قوامی، ژیلا. (۱۳۹۱). «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشتهٔ جهان عرب در شعر امل دُنقُل»، *لسان مبین*، سال سوم، شمارهٔ هفتم، بهار، صص ۲۳۷-۲۶۵. https://www.sid.ir/paper/١٨٦٧٨٥/fa

۱۷. فلکی، محمود. (۱۳۷۳). *نگاهی به شعر نیما (نقد شعر)*، تهران: مروارید.

۱۸. کاکایی، عبدالجبار، (۱۳۸۰)، *بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان*، تهران: پالیزان.

۱۹. کفافی، محمدعبدالسلام، (۱۳۸۳)، ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ سیدحسین سیدی، مشهد: به نشر.

۲۰. مختاری، محمّد. (۱۳۷۸). *انسان در شعر معاصر*، چاپ دوم، تهران: توس.

۲۱. محسنی‌نیا، ناصر. (۱۳۸۸). «مبانی ادبیّات مقاومت معاصر ایران و عرب»، *ادبیّات پایداری*، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، پاییز، صص ۱۴۳-۱۵۸. https://ensani.ir/fa/article/٢٦١١٩٠

۲۲. موسوی، سیّدرضا؛ تواضعی، رضا. (۱۳۹۱). «ناسازواری هنری در شعر أمل دُنقُل»، انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی، شمارهٔ ۲۲، بهار، صص ۱۸۹-۲۱۸. https://iaall.iranjournals.ir/article_٢٢٨٦.html

۲۳. نیما یوشیج. (۱۳۹۰). *دیوان کامل اشعار*، تهران: مؤسسهٔ انجمن قلم ایران.

۲۴. واشقانی فراهانی، ابراهیم؛ تواضعی، رضا. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی جلوه‌های پایداری در شعر ملک‌الشعرای بهار و امل دُنقُل»، *ادبیّات تطبیقی*، سال نهم، شمارهٔ شانزدهم، بهار و تابستان، صص ۲۳۵-۲۵۵. https://ensani.ir/fa/article/٣٧٦٢٧٤

منابع عربی

۱. دُنقُل، أمل. (۲۰۱۲م). *الاعمال الکامله*، الطبعه الثانیه، قاهره: دارالشروق.

۲. دُنقُل، أمل. (۱۹۸۷م). *الاعمال الشعریه الکامله*، الطبعه الثالثه، قاهره: مطبعه مکتبه مدبولی.

۳. المجلی، نسیم. (۲۰۰۷). *أمل دُنقُل امیرالشعراء الرفض*، بیروت: دار الشروق.

٤. المساوی، عبدالسلام. (۱۹۹۴). *البنیات الداله فی الشعر امل دُنقُل*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

چکیده‌های انگلیسی

Recreation of the rhythm of the poem in translation: the case of the French translation of “The Footsteps of Water” by Sohrab Sepehri

Sedigheh Sherkat Moghadam
Department of French Language and Literature - Faculty of Persian Literature and Foreign Languages of Allameh Tabatabai University

Abstract:
Nowadays, the poems of Sohrab Sepehri, a contemporary Iranian poet, have been translated into several languages, including English, French, Italian and Spanish, highlighting the significance of his ideas in world literature. Sepehri's poems are known for their elegance, use of figures of speech, and symbols, making their translation a challenging task that requires precision and effort. In this study, we aim to examine the French translation of one of Sepehri's poems entitled "The Footsteps of Water" translated by Nahid Jalilimarand and colleagues, with insights from André Lefebvre. The goal is to determine if the structure, meaning, and rhythm of the poem are effectively conveyed in the target language. To achieve this, we will use Lefebvre's seven strategies of poetic translation as criteria to identify which strategy the translators employed in translating this particular poem. These strategies encompass various aspects of poetry, such as phonemic translation, literal translation, rhyming translation, rhythmic translation, prose translation, blank verse translation and interpretative translation. The findings suggest that the translators mainly used the “phonemic translation” strategy.

Keywords: André Lefevre ؛Rhythm ؛translation of poetry ؛The footsteps of water ؛Sepehri

A Comparative Study of Mahdi Akhavan Saless' Poetry in light of Joseph Campbell's theory of the Hero's Journey

Amirhossein Pahlavan
Professor of Command and Staff University of I.R.I Army
Lachen Alaghi
Visiting Professor Gonbad Kavous University

Abstract:
The psychological interpretation of myths has been evolving since Freud's time. Two main perspectives have emerged, dividing mythologists into two categories: Freud and his disciples are on one side, and Jung and his disciples on the other. Among Jung's disciples, Joseph Campbell developed his own single-myth theory, believing that all the myths of the universe are just a form of one myth and all express a hero's journey in some way. After the introduction of literary critics in Iran to this theory, various studies in the form of articles and dissertations were carried out on Persian literature texts with the help of this theory. In most of these studies, the hero's journey is analyzed in a story and its various stages are described. The present paper aims to take a different look at Mahdi Akhavan Saless' poetry and reread some of his poems using Campbell's theory. The authors of this article believe that the hero's journey can be traced in several poems by Mahdi Akhavan Sales in his various poetry books in a comparative way, showing why his heroes never achieve their goal and at which stage of the journey they fail.

Keywords: Mahdi Akhavan Saless؛ Joseph Campbell؛ Hero's Journey؛ Mythology؛ Comparative Approach

A Comparative Review of Reflections of Pre-Islamic Didactic Teachings in *Al-Adab al-Kabir, Al-Adab al-Saghir,* and *Qabus-nama*

Vahid Gook
Master degree in Persian language and literature from Gonbad Kaavs University
Morad Esmaeeli
Assistant Professor at the Department Persian Language and Literature Gonbad Kavoos University
Zein-Al-Abedin Faramarzi
Assistant Professor of the Department of Arabic Language and Literature, Gonbadkavos University

Abstract:

Pre-Islamic kings and sages highly valued didactic teachings and moral advice which were first translated into Pahlavi and then into Arabic. Later, with the emergence of Dari Persian and texts written in Persian, didactic literature found its way into Islamic-era Persian literature. For instance, Ibn al-Muqaffa's *Al-Adab al-Kabir* and *Al-Adab al-Saghir* along with KeiKavous' *Qabus-nama* belong to this type of literature. By analyzing pre-Islamic didactic teachings and extracting the moral teachings from these two books, the current article seeks to illustrate their similarities. It also attempts to prove that Ibn al-Muqaffa and Keivavous have benefitted from a single source. Based on the findings of this study, educational concepts such as rationality, honesty, shunning lies, honoring promises, and moderation are the most important concepts in Ancient Iran. These concepts are crystalized in *Al-Adab al-Kabir, Al-Adab al-Saghir*, and *Qabus-nama*, indicating that Ibn al-Muqaffa and KeiKavous were influenced by the teachings of Ancient Iran and created their works under its influence.

Keywords: Didactic Literature ؛Al-Aadab Al-Kabir and Al-Adab Saghir ؛Qabus-nama ؛Pre-Islamic Iran

Activism and passivity in the plays of Radi and Baizaei through Nietzsche's philosophical lens

Majid Houshangi
Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, Alzahra University, Tehran, Iran
Amirreza Nooripartovn
Ph.D. in Art Research, Azad University, Southern Research Center
Hamed Mokammeli
MA in Dramatic Literature, Soura University. Tehran Iran

Abstract:
In comparative studies, philosophical analysis of literary works can be considered a powerful branch of literary criticism. Nietzsche's system of thought has become an attractive theoretical basis for artistic-literary research due to his origins and his attitude towards art and drama. Among his theories, the position and concept of action and its relationship with the hero, desire, will, and the morals of the noble and the lowly under the theory of the superhuman can lead to wide results in narratology and the analysis of the philosophy of drama. Therefore, this research aims to provide a philosophical analysis of the hero and anti-hero in two Iranian plays, *Pahlavan Akbar Mimirad* by Baizaei and *Amize Qalmadoon* by Radi, using a descriptive method based on Nietzsche's theories on will, action, and human behavior. The results of this research show that the hero in these narratives is portrayed as a victim rather than an active agent in the drama. Traditional beliefs and values have caused him to appear more in the guise of a victim and an active character, and the narratives are a diagram of the dominance of anti-heroes. It will focus on active and passive heroes; and contrary to what is expected from the structural system of the narrative, the heroes are of the lower castes and the secondary characters have the characteristics

Keywords: Comparative studies ؛philosophical criticism ؛ Nietzsche ؛Radi؛ Beizai

The Effect of Intertextual Relationships between the Novel *Suvashun* and the Long Story of "Snake and Man" in Attracting Audience Participation in the Process of Reading

Shahrokh Amirian-Doost
Researcher in Art Studies, Ph.D. in Art Research, Department of Art and Architecture, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Iran

Abstract:
The present paper examines the mythological and religious symbols used in two works by Simin Daneshvar and studies their intertextual relationship at the formal, structural and thematic levels with old mythical and religious narratives. The approach taken is the gene intertextuality, "strong intertextuality" in the analysis of *Suvashun* and "weak intertextuality" in the analysis of "Snake and Man". The strong intertextual approach plays a more effective role in transforming the text into a writerly text, to borrow from Roland Barthes, in order to invite active readers in the process of meaning-making. The result of the research shows how weak intertextual communication in snake and man from this text a strong and strong intertextual text in *Suvashun* has defined the effect in the reading text row. This research is qualitative and the main approach involves genetic intertextuality based on Roland Barthes' ideas. The findings indicate that the intertextual relationship between these two works has a significant impact on attracting audience's participation.

Keywords: Myth Text ؛Weak Intertextuality ؛Jenny Intertextuality ؛Reading Text ؛Passive Reader

Comparative Analysis of the Mythical Archetypes of 'Arash' and 'William Tell' in Terms of Thematic Studies

Mohammadreza Dabirnia
PhD student in Comparative Literature, Heinrich Heine University, Dusseldorf, Germany
Somaye Ghanbili
MA of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract:
Thematic analysis, as a critical approach in literary studies, plays a significant role in analyzing and comparing various subjects across different works. Mythological archetypes, regardless of the historical context of each nation, act as unifying elements and shape the social identity of societies. This study examines the myths of Arash and Wilhelm Tell, demonstrating that these myths, despite cultural and historical differences, share many common themes that reflect the universal human spirit and values. Wilhelm Tell in Schiller's play is recognized as the savior of the Swiss nation, and Arash Kamangir in Persian literature is known as a national hero. Utilizing the principles of comparative literature and thematic analysis, this research analyzes and compares the thematic similarities and differences of these two myths, examining their changes, similarities, and contrasts. The results indicate that, despite cultural and historical differences, Arash and Wilhelm Tell possess significant thematic similarities, and both characters are recognized as symbols of resistance and the struggle for freedom and independence of their nations. Additionally, the adaptations related to local aspects have introduced changes in the previous works and have been localized. This study represents an important step in the analysis and examination of comparative literature and provides a better understanding of the genealogy and transformation of significant world myths. Exploring the genealogy of these two myths helps to better understand their role and position in global literature and culture.

Keywords: Comparative literature؛ thematic analysis؛ Arash the Archer؛ Wilhelm Tell؛ Myth

A Comparative Study of the Conceptual Characteristics of Resistance Literature (The Case Study: The Poems of Nima Yooshij and Amal Dunqul)

Hojatolah Gh Moniri
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Boroujerd Branch, Islamic Azad University, Boroujerd, Iran

Abstract:
The present research has considered to study the works of Nima Yoshij (from Iran) and Amal Donghol (from Egypt), to calculate the prominent intellectual fields in the discussion of sustainability literature, and in this way, how to deal with the subject and the degree of similarity and difference between the two. To the reader. The current research is also a comparative study based on the "American School", a school that compares works without regard to time and the direct influence of the parties on each other. What was obtained from this search is that: both speakers have many similarities with each other in terms of cultural, social and political concerns. Patriotism, criticism of puppet and autocratic rulers, praise of freedom and call to fight for the rights of citizens, anti-colonialism and anti-colonialism, commemoration of the names and memory of the martyrs of the path of freedom and such things are the common features of both poets. However, an issue such as the condemnation of war and the call for world peace and tranquility, which was reflected in Nima's poems, is almost matched in Dongul's poems, and finally, according to the cultural, social and political conditions, some components are more than one in the poem and in the poem the other has received less attention.

Keywords: Comparative literature؛ American school؛ stable poetry؛ Nima Yoshij؛ Amal Donghol