فصل اول:

کلیات

پیشینه‌ی کار

اگر چه در زمینه خمسه نظامی و از آن جمله داستان خسرو و شیرین تحقیقات خوبی در حد مقاله و پایان نامه دانشجویی و نیز تحلیل و تفسیر اشعار صورت گرفته و به چاپ رسیده‌اند که از آن جمله اند : شرح خسرو و شیرین برات زنجانی، دانشگاه تهران، و شرح وحید دستگردی، انتشارات علمی،تا آنجایی که اطلاع داریم کسی تا کنون به ریخت شناسی داستان های منظومه ی خسرو و شیرین نپرداخته است و شاید یکی از علل آن نوپایی بحث ریخت شناسی در مقوله داستان‌نویسی باشد.

اهداف پژوهش:

-پی افکنی روشی نوین در مبانی ریخت شناسی داستان‌های واحد با راویان متعدد.

-ایجاد مأخذ و منبعی انتقادی در تحقیقات نقد ادبی و نقد ریخت و ساختار داستانی.

-مقایسه‌ی تحلیلی- تطبیقی شکلی و محتوایی داستان مورد نظر در آثار متفاوت.

پرسش‌های پژوهش:

۱.داستان خسرو و شیرین (شیرین و فرهاد)، در هر یک از آثار مشهور دارای چه عناصر ثابت و متغیّری هستند و میزان وفاق و افتراق آن‌ها کدامند؟

۲.مراتب خویشکاری در آثار برجسته‌ی برجسته‌ی مطرح، چه وجوه مشترک و غیر مشترکی دارند؟

۳.کدام‌یک از این شاعران توانسته است با توجه به مبانی داستان نویسی و بکارگیری همه‌ی مراتب و عناصر داستان موفقیت بیشتری به دست آورد؟

داستان‌ها از دیرباز در میان اقوام و ملل متفاوت، جایگاه خاصی داشته اند. دانش‌پژوهان رفته‌رفته، توجه خود را به بررسی داستان ها معطوف کردند و در این راه توفیقات زیادی به دست آورند. در سطور ذیل، درباره‌ی گردآورندگان قصه ها و انواع داستان مطالبی به نقل از منابع مختلف آورده شده است . نیاز است درباره ی کسانی که اولین بار به داستان‌ها توجه کردند و به گردآوری آن‌ها پرداختند مطالبی آورده شود.

۱-۱- بخش اول: تعاریف

۱-۱-۱- گردآورندگان قصه‌ها

اولین کسانی که قصه های عامیانه را گردآوری کردند، برادران گریم (ویلهم و یاکوب) بودند، که این قصه‌ها را در سال‌های ۱۸۱۲-۱۸۱۴ در دو جلد منتشر ساختند. آنها قصه‌ها را از روی روایت‌های شفاهی و از زبان قصه‌پردازان گردآوری کردند. در آغاز، قصه‌ها را آن‌گونه که شنیده بودند، با حفظ همه‌ی جزییات نقل

می‌کردند اما در چارچوب‌های بعد آنها را ویراستند و منتشر ساختند. شکل اصلی قصه‌ها در ضمن چاپ‌های مختلف، تغییر یافت. محتوای قصه‌ها، آشنا و خودمانی بودند، و دلیل آن هم به سادگی و معمولی بودن قصه - ها بازمی‌گشت[1].

برادران گریم با جمع آوری و نسخه برداری وانتشار قصه‌های مردمی که در آن زمان هنوز در سرزمین - های آلمانی متداول بود، بر آن شدند که پیش از آن که این قصه‌ها به کلی از صحنه‌ی تاریخ محو شوند، آن- ها را از ظلمت نسیان نجات بخشند؛ در نتیجه ی این فعالیت این دو برادر، دویست قصه را گردآوری کردند. حرکت برادران گریم، جنبشی در دنیای قصه و گردآوری قصه ه‌ای عامیانه به وجود آورد و علاقه مندان از گوشه و کنار جهان به بررسی قصه های عامیانه پرداختند. البته بیشتر این دانشمندان بر خلاف برادرن گریم، معتقد بودند که قصه ها باید به همان شیوه که نقل شده اند، بدون هیچ گونه تغیی‌ر و ویراستاری، به چاپ برسند[2].

۱-۱-۲- داستان(story)

لغت داستان در زبان معانی مختلفی چون قصه، حکایت و افسانه به کار رفته است؛ بنابراین داستان در ادبیات، اصطلاحی عام است و شامل آثار منثوری می شود که از ماهیت تخیلی برخوردار باشد . این آثار عبارتند از؛ قصه، افسانه، رمان، رمانس، داستان کوتاه و بلند و انواع وابسته به آنها . هر کدام از این ها هم خود اقسامی دارند به شرح زیر:

-قصه:

اسطوره:مثل آناهیتا

حکایت اخلاقی: مانند گلستان سعدی

افسانه‌ی تمثیلی: مانند مرزبان نامه

افسانه‌ی پریان: مانند قسمت‌های از هزار و یکشب

افسانه‌ی پهلوانان: مانند سمک عیار

- رمان:

رمان کوتاه

ناولت

[1]. ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی قصه‌های پریان، ص ۲.

[2]. همان ص ۲.

-رمانس:

رمانس روستایی(شبانی)

رمانس شهسواری

رمانس عاشقانه

- داستان کوتاه:

داستانک (داستان کوتاه کوتاه)

داستان کوتاه (نوول)

-داستان بلند

همه‌ی شاهکارهای ادبی دنیا در وهله‌ی اول سرگرم کننده و بعد آموزنده هستند. در آفرینش هر اثر ادبی، سه عامل مهم و کلیدی دخالت دارند: سرگرم کنندگی، آموزندگی جنبه های فنی (تکنیک). اگر این سه عامل در حد تعادل و تناسب هم بیایند، موفقیت اثر تضمین شده است[۱].

در این جا به معرفی مختصری از موارد بالا اکتفا می‌کنم:

-داستان کوتاه(short story)

داستان کوتاه به شکل امروزی در قرن نوزدهم ظهور کرد . اولین بار ادگار آلن پو، نویسنده‌ی آمریکایی در سال ۱۸۲۴ اصل انتقادی و فنی خاصی را ارایه داده و بواندر ماتیوز (-۱۸۵۲-۱۹۲۹) اصطلاح داستان کوتاه را پیشنهاد کرد. آلن‌پو و گوگول، پدران داستان کوتاه به مفهوم امروزی آن هستند [۲]. داستان کوتاه، برشی از یک زندگی است[۳].

رمانس(romance)

در قرن‌های نخستین میلادی به قصه‌های بومی و ملی و خیالی منظوم کشورهای اروپایی گفته می‌شد که شرح قصه‌ها و حادثه‌ها و شخصیت‌های غیرعادی، صحنه‌های عجیب و غریب، ماجراهای شگفت انگیز و عشق‌های احساساتی و پر شور و اعمال سلحشورانه بود . رمانس در ابتدا به شکل منظوم بود و بعدها به نثر نیز درآمد و تحت تأثیر قصه‌های شرقی، به خصوص هزار و یک شب گسترش و تکامل یافت.

---

[۱]. جمال میرصادقی، عناصر داستان، ص ۳۷.

[۲]. المیرا دادور، ریخت شناسی داستان کوتاه، پژوهش زبان‌های خارجی شماره‌ی ۱۵، ص ۳۲.

[۳]. همان ص ۳۴.

امروزه رمانس به آثاری گفته می شود که در آن نویسنده به تخیل خود پر و بال می دهد. رمانس در ادبیات فارسی با مشخصات خاص داستانی و خاستگاه آن عینا وجود ندارد؛ اما بسیاری از خصوصیات قصه - های بلند را داراست و همچون این قصه ها بر محور حوادث می گردد و کمتر به محیط اجتماعی و ویژگی ذهنی و روحی شخصیت توجه دارد، و مانند انها از حادثه‌ای استقلال یافته شکل گرفته است.

رمان(novel)

رمان با دن کیشوت اثر سروانتس اسپانیایی (۱۶۱۶-۱۵۴۷) تولد یافت. رمان در حقیقت روایتی نسبتا طولانی از حوادث واقعی زندگی و بیان بحران های عاطفی زندگی شخصیت هاست، خواه زن یا مرد . از نظر کمّی تعداد کلمات رمان از ۳۰ الی ۴۰ هزار کلمه کمتر نیست. یک رمان ممکن است گاهی چون رمان های « در جستجوی زمان از دست رفته» ی مارسل بروست، «خانواده تیبو روژه مارتن دوگار یا « کلیدر محمود دولت-آبادی چندین مجلد باشند یا همانند شازده احتجاب هوشنگ گلشیری و « بیگانه آلبر کامو کوتاه باشند، ام ا در هر صورت،تحول و تکوین شخصیت‌ها و برد عاطفی و گسترش معنوی آن‌ها، همواره رعایت شده است و به فضا و جو حاکم بر داستان توجه خاص می‌شود[۱].

قصه(tale)

قصه که جمه آن در تازی قصص و اقصیص می باشد، به آثار خلاقه ای گفته می شود که در آن ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین شخصیت‌ها و آدم‌هاست. در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق-الساعه می گردد. حوادث قصه‌ها را به وجود می آورد، شخصیت‌ها در قصه کمتر دگرگون می شوند و بیشتر تحت تأثیر حوادث و ماجراهای گوناگون اند. قصه‌ها اغلب پایان خوشی دارند و معمولا دارای پیرن گی ضعیف هستند. قصه‌ها از حوادث واقعی، غیر واقعی و تصادفی به وجود آمده‌اند[۲].

قصه تاریخچه ای قدیمی دارد . مصری‌ها اولین ملتی هستند که قصه را به ادبیات جهان هدیه کردند.قصه‌هایی از مصر مربوط به حدود چهل هزار سال پیش از میلاد مسیح باقی مانده است. بعد از مصری-ها از ادبیات آشوری- بابلی، از جمله منظومه-ی گیلگمش، قدیم ترین قصه به جا مانده است، که قدمت آن به دو هزار سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد.

بسیاری از قصه ها منشأ هندی دارند؛ مثل طوطی نامه . چین و یونان هم به نوبه ی خود در پیشبرد ادبیات داستانی نقش داشته اند. از ایران پیش از اسلام هم قصه هایی منثور ومنظوم به جا مانده است .در زمان انوشیروان، بسیاری از افسانه های ایرانی مدون شده است؛ مثل : هزار افسان و سندبادنامه، و داستان های سایر ملت‌ها به پهلوی ترجمه شده‌اند؛ مثل: بلوهر بوذاسف؛ اسکندر نامه و کلیله و دمنه.

---

[۱]. المیرا دادور، ریخت شناسی داستان کوتاه، پژوهش زبان‌های خارجی شماره‌ی ۱۵، ص ۳۲.

[۲]. جمال میرصادقی، عناصر داستان، ص ۴۴.

حکایت(anecdote)

قصه یا سرگذشت کوتاه، ساده، اخلاقی و گاه طنزآمیز به نظم و نثر که حوادث پیچیده و خارق عادت ندارد. حکایت‌ها بر خلاف رمانس و افسانه، بر حوادث شگفت‌انگیزی تأکید ندارند، بلکه ماجرایی ساده را بیان می-کنند که در جهت مقصود نویسنده باشند[۱]. معادل داستان کوتاه در ادبیت قدیم ما،حکایت است که معمولا به صورت «اپی زود» یعنی داستان فرعی در متن داستان بلندی یا مطلبی آورده می شود و گاهی هم البته مستقل می‌آید[۲].

حکایت قصه یا سرگذشت کوتاه، اخلاقی، ساده و گاه طنزآمیز به نظم و نثر که حوادث پیچیده و خارق - العاده ندارد...حکایت اخلاقی که برای ترویج اصول مذهبی و درس های اخلاقی نوشته شده، حقیقت های کلی و عام را تصویر می کند و ساختار آن به مقتضیات عناصر درونی خود بلکه در جهت تحکیم تأیید مقاصد اخلاقی گسترش می‌یابد و این قصد معمولا آشکار است[۳]...

حکایت مصدر محاکات است و به م عنی شبیه سازی و تذکار است [۴]. حکایت معمولا معنا محورند و با هدف انتقال نکته ای اخلاقی گفته می شوند: از این رو آن بخش از ویژگی قصه که کلی گویی و نداشتن توصیفات جزیی و دقیق است، در این نوع از آثار به خوبی نمایان است .طرح داستان در این نوع از داستان جنبه‌ی ثانو یه دارد و هدف اصلی اخذ و بیان نتیجه است؛ بنابراین حکایات معمولا موجز هستند و شاخ و برگ اضافی ندارند، تا از طرفی نتیجه به راحتی استنباط می‌شود و از طرف دیگر ربط داستان با موضوع مورد بحث معلوم می‌شود.

حکایات انواع مختلفی دارند . در یک تقسیم بندی می توان گفت، برخی از آنها منطوم هستند؛ مانند : حکایات مثنوی و بوستان سعدی، و برخی منثورند؛ مانند : حکایات گلستان سعدی و جوامع الکایا عوفی. در این میان برخی از آن‌ها بلند و برخی کوتاه هستند و بسته به هدف نویسنده و اقتضای حال مخاطب، به یکی از صورت‌های فرعی وو اصلی آورده می‌شوند.

حکایت اخلاقی که برای ترویج اصول مذهبی و درس های اخلاقی نوشته شده،حقیقت‌های کلی و عام را تصویر می کند و ساختار آن ها نه به مقتضیات عناصر درونی خود ،بلکه در جهت تحکیم و تأیید مقاصد اخلاقی گسترش می یابد و این قصد و غرض معمولا صریح و آشکار ا ست؛ مثل حکایت های سعدی در گلستان و بوستان، بیشتر حکایت های قابوس نامه، بعضی از قصه های کلیله و دمنه، مرزبان نامه، جوامع - الحکایات و لطایف عبید.

---

[۱]. جمال میرصادقی، عناصر داستان، ص ۱۴۵.

[۲]. سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص ۲۱۲.

[۳]. شیرزاد طایفی و مرضیه آتشی پور،ریخت شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه.

[۴]. سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص۲۱۱.

۱-۱-۳- فرمالیسم

برای آغاز هرگونه مطالعات «شکل‌شناسانه»ای نخست باید به تعریف «شکل» پرداخت. محققان در کتاب‌های نقد و نظریه‌ی ادبی تعاریف گوناگونی از شکل و ساخت ارایه کرده‌اند که می‌توان با کنار هم گذاشتن آن‌ها به وجهی مشترک دست یافت و چشم اندازهای این مفاهیم را روشن‌تر کرد. ما در این قسمت آرای تنی چند از نظریه پردازان را مرور می‌کنیم[۱].

فرمالیسم یکی از مکاتب ادبی سده‌ی بیستم به شمار می آید که با تأسیس دو انجمن پژوهشی در زمینه ی زبان و ادبیات در روسیه فعالیت خود را آغاز کرد. یکی از آن‌ها« انجمن زبان شناسان مسکو» بود که در سال ۱۹۱۵ به رهبری رومن یاکوبسن (roman jakobson) تأسیس شد. حوزه‌ی این گروه، بیشتر مطالعات زبان شناختی بود. دیگری «انجمن مطالعه‌ی زبان ادبی» (اپویاز) نام داشت، که در سال ۱۹۱۶ در سن پترزبورگ تأسیس گردید. ویکتور شکلوفسکی (victor sklovskii) بوریس آیختن باوم (boris Eikhen baum) یوری تینیانوف(Jurij tynianov) و بوریس توماشفسکی (boris tomashevskii) از جمله اعضای این گروه محسسوب می‌شوند. این دوگروه با هم ارتباط و همکاری داشتند[۲].

فرمالیست‌ها برای اولین با صریح تر از دیگران در مورد شکل نظر دادند . رویکرد اساسی فرمالیست ها درباره‌ی شکل اثر ادبی بر این باور استوار بود که « هر نکته‌ی ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌باید بررسی گردد، شناخته می‌شود؛ و به این اعتبار شناخت ساختار یا شالوده‌ی اصلی مهم‌ترین جنبه‌ی پژوهش ادبی است[۳].»

آن چه فرمالیست‌ها در پژوهش خود در نظر داشتند، دستیابی به ویژگی‌های خاص یک متن ادبی بود، که آن را از سایر متون متمایز می‌کرد. یاکوبسن معتقد است : «موضوع علم ادبی ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ یعنی آن چه از یک اثر معلوم، اثر ادبی می سازد» ادبیت یکی از اساس ترین مفاهیم مکتب فرمالیسم به شمار می‌آید. کارن می گوید: «مجموع آن کیفیات خاص زبانی و صوری که به نظر تئور یسن‌های فرمالیسم روسی متن ادبی را از متن غیر ادبی متمایز می‌سازد.»[۴]

یکی از ویژگی‌های مهم اثر ادبی که موجب این تمایز می گردد، آشنایی‌زدایی است. این مفهوم نخستین بار از سوی ویکتور شکلوفسکی مطرح گردید . در واقع «آشنایی زدایی» مجموعه تسهیلاتی است که به موجب کارکردهای ویژه در ارتباط با سایر عناصر، به متن ویژگی هنری و ادبی بودن می بخشد. از نظر ویکتور شکلوفسکی هنر ادراک حسی ما را دوباره سامان می دهد و در این مسیر قاعده های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می کند. هنر عادت‌هایمانا تغییر می‌ده‌د و هر چیز آشنا را به

---

[۱]. مشتاق‌مهر و کریمی قره‌بابا، شکل شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت آبادی، فصلنامه‌ی تخصصی نقد ادبی، ص ۷۵.

[۲]. تزوتان تودوروف، بوطیقای ساختار گرایی،ص ۳۸.

[۳]. مشتاق‌مهر و کریمی قره‌بابا، شکل شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت آبادی، فصلنامه‌ی تخصصی نقد ادبی، ص ۷۶.

[۴]. زهرا علی نوری، ریخت شناسی داستان‌های مقامات ژنده پیل، ص ۲۳.

چشم ما بیگانه می کند. وی آشنایی زدایی را دارای سه سطح می‌داند: سطح زبان، سطح مفهوم و سطح اشکال ادبی. آشنایی زدایی موجب می‌شود معیارهای جدید برای ایجاد ژانرهای ادبی به وجود آید[1].

ویژگی اصلی این معیارها، هنری بودن آنهاست . هنر با ر ویه‌ی عادی و شناخته شده ی اشیا سر و کار ندارد. هدف هنر، احساس مستقیم و بی‌واسطه‌ی اشیا به نحوی است که به ادراک در می آیند، نه آن گونه که شناخته شده‌اند، مناعات هنر ناآشنا کردن اشیا، دشوار کردن قالب ها، افزایش دشواری و طول زمان ادراک است؛ زیرا فرآیند ادراک فی نفسه غایت زیبا شناختی است و باید طولانی شود . آشنایی زدایی از طریق صناعات ادبی و برجسته سازی صورت می گیرد.

از طریق بررسی این ویژگی ممتاز کننده‌ی اثر ادبی متن ادبی از سایر متون ادبی است، که می‌توان به نظام ادبیات دست یافت. فرمالیست‌ها برای بررسی این نظام، اثر ادبی را مستقیما مورد بررسی قرار داده اند، بدون در نظر گرفتن عوامل بیرونی آن از قبیل زندگی نامه و خصوصیات مولف و شرایط تاریخی و اجتماعی و ... آن‌ها معتقدند جهت گیری متون ادبی به سوی شکل خود است و فرستنده یا مخاطب، اثر ادبی را به عوامل بیرونی از متن ارجاع نمی دهد، بلکه ارجاع آن به خود متن است. آیختن باوم در تبیین روش فرمال می گوید: « آن‌چه در نبرد ما مهم بود این بود که ضرورت رفتار علمی و عینی در برخورد با امور واقع را در تقابل با اصول زیبا شناختی ذهنی قرار دهیم که الهام بخش سمبولیست ها در آثار نظری‌اشان بود...هنر توقع داشت که از نزدیک بررسی شود و علم می‌خواست که عینی شود[2].

فرمالیست‌ها به منظور علمی کردن مطالعات ادبی بر اساس دیدگاه‌های زبان شناسی نظریات مهمی را ارایه دادند. به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات صرفا یک مسأله‌ی زمانی است، لذا می توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان شناختی نگریست. آن‌ها زبان یک اثر را مهم می‌دانستند، نه محتوا و آن‌چه را که اثر بیان می کند؛ بنابراین در مطالعات خود شکل و فرم اثر را پایه و اساس تحلیل متون قرار دادند. به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می آورند، شکل می گویند؛ لذا وزن و قافیه، قالب، صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی، زاویه ی دید و پلات همه جزو شکل اثر ادبی هستند، مشروط بر این که هر یک از این اجزا در ساخت و بافت آن اثر نقش داشته باشند[3].

مفهوم فرم از دیدگاه آنان به دو نظر مهم وابسته است : ۱. هر نکته‌ی ادبی، از واژه تا سخن باید در پیوندی که با سایر نکته ها دارد می‌باید بررسی و شناخته شود و به این اعتبار، شناخت ساختار یا شالوده ی اثر، مهم‌ترین جنبه ی ادبی پژوهش است . ۲. پژوهش همزمانی، روش اصلی پژوهش ادبی است . آنان فرم را مفهومی پویا و عینی می دانند که فی نفسه محتوایی دارد . پویا بودن فرم به وسیله ی کارکرد عناصر آن در ارتباط با هم ایجاد می‌شود.

---

[1]. تزوتان تودوروف، بوطیقای ساختار گرایی،ص ۴۷.

[2]. همان ص ۳۷.

[3]. سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص۱۶۲.

بر اساس این نظریات ادبی، مکتب فرمالیسم شکل گرفت، و با گسترش مطالعات شکلگرایانه ی خود بر رو متون ادبی، توانست تأثیرات چشم گیری بر نظریه‌های ادبی قرن بیستم و رویکرد ساختارگرایی بر جای گذارد. روایت داستانی از جمله زمینه های مورد مطالعه ی آن ها بود و تمایز میان طرح (Sjuzet) و داستان (Fabula) از مهم‌ترین دستاوردهای پژوهش آنان در این زمینه محسوب می‌شود[۱].

۱-۱-٤- ساختارگرایی

در چ ند دهه ی گذشته هیچ گرایش نظری به اندازه ی نظریه ی اصالت ساخت یا ساختگرایی (Structuralism) در علوم انسانی و علوم اجتماعی تأثیر نداشته است[۲].

ساختارگرایی مفهومی است وسیع، مورد اختلاف و پیچیده که ابتدا می توان آن را روشی مبتنی بر بررسی ساختارها در نظر گرفت؛ ساختارهایی که بیشتر جنبه ی انتزاعی دارند تا عینی، و در ارتباط با طرح، قالب و ذهنیت مخاطب مطرح می شوند. در نقد ادبی، ساختارگرایی شیوه ی درک و توضیحی است که هر اثر ادبی را یک اندام‌وار می‌داند و آثار یک نویسنده ی خاص را گونه های دگرگونی برنامه ای یگانه به حساب می-آورد[۳].

مکتب ساختارگرایی نام علم خاصی نیست، بلکه نام روش جدیدی است که از اوایل قرن بیستم به بعد تدریجا به تمام علوم انسانی و حتی علومی مانند ریاضیات و زیست شناسی بسط پیدا کرده است . ویژگی این روش در آن است که پژوهش گر پدیده‌های گوناگون را به طور جداگانه و مستقل از هم مورد مطالعه قرار نمی‌دهد، بلکه همواره می کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعه ی پدیده‌هایی که آن پدیده جزیی از آن‌هاست بررسی کند. از این دیدگاه، هر پدیده ای، جزیی از یک کل یا ساختار است و تنها در درون آن ساختار، می‌توان آن پدیده را به طور صحیح و کامل فهمید[۴].

ساختارگرایی به عنوان نظریه‌ای درباره‌ی شکل و ساختار، از نیمه ی دوم سده‌ی حاضر به نحو چشمگیری رواج یافت. سرآغاز پیدایش ساختارگرایی را از انتشار « دوازده زبان شناسی همگانی» فردینان دوسوسور در سال ۱۹۱۶ تعیین می کند؛ اما عده ای معتقدند که مبانی مطرح شده از سوی سوسور قبل از او هم در آرای کسانی مثل هردر(Herder) و، هومبولت (Humboldt) و یا حتی رواقیون یونان باستان نیز دیده می‌شود؛ اما اهمیت کار سوسور در منظم کردن این آرا است.

ساختارگرایی به طور کلی کوششی در جهت به کار بستن نظریه ی زبانی در زمینه ی مصنوعات است، و فعالیت‌های غیر زبانی ساختارگرایی در بررسی های داستان شناختی انقلاب بزرگی پدید آورد . بنیان‌گذاری

---

[۱]. زهرا علی نوری، ریخت شناسی داستان‌های مقامات ژنده پیل، ص ۲۴.

[۲]. ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی قصه‌های پریان، ص ۷.

[۳]. مشتاق‌مهر و کریمی قره‌بابا، شکل شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت آبادی، فصلنامه‌ی تخصصی نقد ادبی، ص ۲.

[۴]. اکبر اخلاقی، تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار، ص ۲۰.

علم ادبی کاملا جدیدی به نام روایت شناسی یکی از محصولات اساسی این انقلاب است، که آ .ج.گریماس لیتوانیایی (A.J.Greimas) ،تزوتان تودوروف بلغاری (Tzvetan Todorov)، ژرار ژنت (Gerard Genette)، کلود برمون (Claud Bermond)، و رولان بارت (Roland Barthes) از چهره‌های نامدار آن به شمار می‌روند. ساختارگرایی ادبی در دهه‌ی ۱۹۶۰ شکوفا شد و در آغاز کوششی بود به منظور به کار بستن روش‌ها و دریافت‌های فردینان دوسوسور، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصه‌ی ادبیات[۱].

در ساختارگرایی محقق پس از کشف و معرفی کوچک ترین واحد ساختاری، می کوشد به روابط متقابل میان این واحدها و چگونگی ترکیب آن ها با یکدیگر پی ببرد که البته تعیین آن کوچک ترین واحد، شاید مشکل‌ترین قسمت کار باشد. تجزیه و تحلیل ساختاری، روشی تجربی بر مبنای آزمون ارایه می کند که می-توان صحت و سقم آن‌ها را امتحان کرد[۲].

ساختارگرایی ادبی را از لحاظ تاریخی به دو مرحله ی مشخص تقسیم می کنند: نخست، جنبش شکل گرایی یا فرمالیسم روسی در نخستین دهه‌های سده‌ی بیستم که موضوع اصلی پژوهش آن، شکل ادبی بود، و سپس ساختارگرایی نوین که در زمینه‌ی دوم این سده در فرانسه گسترش یافت و بررسی ساختاری متن ادبی از دستاوردهای آن بود[۳].

شکل از نظر شکل گرایان در برابر محتوا قرار نمی گرفت. در نظر آنان به هر عنصر ادبی دلالت داشت که نقشی در کل نظام اثر ایفا می‌کرد[۴].

نویسندگان مکتب شکل شناسی پراگ که نماینده ی نوعی از انتقال شکل گریی به ساختارگرایی نوین به شمار می روند، اصطلاح ساختار را به کار گرفتند و بیش از شکل گرایان به وحدت ساختاری اثر تاکید کردند، و بپرورودن اندیشه‌های شکل‌گرایان آن را در چارچوب زبان‌شناسی سوسوری منظم کردند[۵].

نظرات ساختارگرایی بر مطالعات فولکلوریک تأثیر بیسار گذاشت که اوج آن را می توان در ریخت شناسی قصه‌های پریان اثر ولادیمیر پراپ دید . علاوه بر او لوی استروس نیز ساختارهای اساطیر ی را بررسی کرد و نتایج درخشانی را به دست آورد . تمایز میان فرمالیسم (صورت‌گرایی) و ساختارگرایی چندان به صراحت بیان نشده، با این حال استروس خود را ساختارگرا و پراپ خود را صورت گرا می‌دانست و در نقدی که بر کار پراپ نوشت بر این مطلب تأکید کرد[۶].(خدیش،۴۷:۱۳۸۷)

---

[۱]. اکبر اخلاقی، تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار، ص ۲۰..

[۲]. پگاه خدیش، ریخت شناسی افسانه‌های جادویی، ص ۲۲.

[۳]. اکبر اخلاقی، تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار، ص ۲۲.

[۴]. اکبر اخلاقی، تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار، ص ۲۶.

[۵].همان ص ۲۷.

[۶]. پگاه خدیش، ریخت شناسی افسانه‌های جادویی، ص ۴۷.

۱-۱-۵- ریخت شناسی

واژه ریخت شناسی - morphology - یعنی بررسی و شناخت ریخت‌ها.

در گیاه شناسی اصطلاح ریخت شناسی یعنی بررسی و شناخت اجزاء تشکیل دهنده گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کل گیاه، و به عبارت دیگر ریخت شناسی در اینجا به معنی ساختمان گیاه است .به این ترتیب بررسی ریخت های قصه همان اندازه دقیق خواهد بود که ریخت شناسی شکل موجودات آلی[۱].

پراپ معتقد بود آثار کلی درباره قصه وجود ندارد، اگر چنین آثاری هم وجود بیشتر جنبه اطلاعاتی دارد نه سرشت تحقیقاتی.و علت این امر را نابسنده بودن مواد و مطالب گرد آورد شده نمی‌داند و می‌گوید: آنچه مهم است مقدار مواد نیست بلکه روش های تحقیق است، در زمانی که علوم فیزیکی و ریاضی دارای روش‌های رده‌بندی بسیار منظم و اصطلاحات یکنواختی هستند که بوسیله‌ی کنفرانس‌های خاص اتخاذ و روش‌شناسیی دارند که در نتیجه انتقال از معلمان به شاگردان هر روز بهتر و پرداخته تر شده است، ما چیزی در خور سنجش با آن‌ها در زمینه‌ی کار خود نداریم.

به نظر پراپ، از لحاظ ریخت شناسی، می‌توان قصه را اصطلاحاً، آن بسط و تطوری دانست که از «شرارت» یا «کمبود» و «نیاز» شروع می شود و با گذشت از نقش های میانجی به سرانجام و خاتمه‌ی قصه ازدواج قهرمان، دریافت پاداش، منفعت و برد، و یا به طور کلی التیام وجبران مافات و مانند آن می-انجامد. پراپ این گونه بسط و تحول در قصه را «function» می نامد. مترجمان فارسی زبان «function» را به کارکرد، خویشکاری ،کنش و نقش ویژه ترجمه کرده اند[۲]. ژوزف بدیه نخستین کسی است که دریافت میان عناصر ثابت و متغیر در قصه روابطی وجود دارد. بدیه کوشید تا این روابط را به صورت فرمول بیان کند. وی واحدهای ثابت و اساسی را عناصر نامید. بررسی قصه از لحاظ آغاز و پیدایش آن، بدون روشن ساختن مسئله توصیف کاری بی فایده است؛ چون قصه پدیده ای فوق‌العاده متنوع و متکثر است و بدیهی است که نمی‌توان یکباره آن را با تمامی بسط و شمولش بررسی کرد، باید مواد قصه را به بخش‌هایی تقسیم کرد، یعنی باید به رده بندی آن پرداخت. رده بندی یکی از نخستین و مهمترین گامها در بررسی قصه است ،تقسیم قصه بر اساس مقولات، مضمون یا تم و.. وسلوفسکی خیلی اندک درباره قصه سخن گفته است و به رده بندی آن هم توجهی نداشته است، او اصطلاح مضمون را به معنای مجموعه‌ای از موتیف‌ها به کار می برد . یک موتیف را می توان به مضمون های مختلف نسبت داد . بنابر نظر وسلوفسکی موتیف عبارتست از یک واحد روایی غیرقابل تقسیم. منظور او از موتیف ساده ترین واحد روایی است که طرح مجازی و تک جمله ای دارد و قابل تجزیه به عناصر کوچکتر نیست، در این‌صورت، هر جمله یک قصه یک موتیف است. خویشکاری‌های اشخاص داستان آن سازه‌هایی هستند که می توانند جایگزین

---

[۱]. ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی قصه‌های پریان، ص ۱۷.

«موتیف های» وسلوفسکی، یا «عناصر» بدیه شوند.کارکرد، عمل یکی از شخصیت‌های قصه است از نظر اهمیّتی که در مسیر سایر کنش‌های قصه دارد . تعریف پراپ از کارکرد از مهمترین و انقلابی‌ترین نوشته‌ها در تاریخ فولکلور است. هر قصه دارای یک وضعیّت آغازین و یک حالت متعادل و ساکن اولیّه است، که عمل شرارت یا احساس کمبود و نیاز در آن حرکتی ایجاد می‌کند که سرانجام به هدف نهایی یعنی دفع شرارت یا دسترسی به مطلوب می‌انجامد، بنابراین هر قصه دست کم از یک حرکت تشکیل شده است .پراپ قصه‌های عامیانه روسی را مورد مطالعه قرار داد و برای آنها «ریخت شناسی» تدوین کرد. وی هفت گونه شخصیت داستانی و سی‌ویک نقش یا کارکرد داستانی تشخیص داد که هر یک از این شخصیت‌ها به عهده می‌گیرند و نشان داد که تمامی این داستان‌ها، به رغم تفاوت‌ها و گوناگونی‌هایشان، از ساختاری بنیادین پیروی می‌کنند.

بر اساس نظر پراپ، هر قصه با یک صحنه ی آغازین شروع می شود که معرفی موقعیت قهرمان قصه یا خانواده‌ی او و... است. وضعیت آغازین جزء خویشکاری ها محسوب نمی شود و سپس خویشکاری های زیر می‌آیند:

۱.غیبت: یکی از اعضای خانواده از خانه غایب می‌شود.

۲.نهی: قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود. نهی معمولا بعد از غیبت و گاهی بدون غیبت می‌آید.

۳.نقض نهی: نهی نقض می‌شود.

۴.خبرگیری: شریر به خبرگیری می‌پردازد.

۵.خبردهی: شریر اطلاعات لازم را در مورد قربانیش به دست می‌آورد.

۶.فریبکاری: شریر می‌کوشد قربانیش را فریب دهد، تا بتواند بر او یا چیزهایی که بر او تعلق دارد، دست یابد. این خویشکاری با تغییر هیئت ظاهریش همراه است.

۷.همدستی: قربانی فریب می‌خورد، لذا ناآگاهانه به دشمن خود کمک می‌کند.

۸.شرارت: شریر به یکی از اعضای خانواده صدمه یا جراحتی وارد می سازد. تحرک واقعی قصه با این خویشکاری است. در قصه‌هایی که شرارت وجود ندارد نیاز یا کمبود چیزی جریان عملیات قصه را به وجود می‌آورد.

۹.میانجیگری، رویداد ربط دهنده : مصیبت یا نیاز علنی می شود، از قهرمان قصه درخواست می شود یا به او فرمان داده می شود که اقدام بپردازد و به او اجازه داده می شود که برود یا به مأمریت گسیل شود . این خویشکاری قهرمان را به صحنه‌ی قصه می‌آورد.

۱۰.مقابله‌ی آغازین: جستجوگر موافقت می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که به مقابله بپردازد.

۱۱.عزیمت: قهرمان خانه را ترک می‌کند. بخشنده در اینجا وارد قصه می‌شود.

۱۲.نخستین خویشکاری بخشنده: قهرمان آزمایش می‌شود، مورد پرسش قرار می گیرد و همه ی این‌ها راه را برای اینکه وسیله‌ی جادویی یا یاریگری را دریافت کند، هموار می‌سازد.

۱۳.واکنش قهرمان: قهرمان در برابر کارهای بخشنده‌ی آینده، واکنش نشان می دهد، واکنش قهرمان یا مثبت است یا منفی.

۱۴.تدارک یا دریافت شئ جادو: قهرمان اخیتلر استفاده از یک عامل جادویی را به دست می‌آورد.

۱۵.انتقال مکانی میان دو سرزمین، راهنمایی : قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است، انتقال داده می‌شود یا راهنمایی می‌شود.

۱۶.کشمکش: قهرمان و شریر به نبرد تن به تن می‌پردازند.

۱۷.داغ کردن، نشان گذاشتن: قهرمان را داغ می‌کنند، یا حوله یا دستمالی را دریافت می کند.

۱۸.پیروزی: شریر شکست می‌خورد.

۱۹.بدبختی یا مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌یابد.

۲۰.بازگشت: قهرمان بازمی گردد.

۲۱.تعقیب، دنبال کردن: قهرمان تعقیب می‌شود.

۲۲.رهایی: قهرمان از شر تعقیب کننده رها می‌شود.

۲۳.رسیدن به ناشناختگی: قهرمان ناشناخته به خانه یا سرزمین دیگری می‌رسد.

۲۴.ادعای بی‌پایه: قهرمان دروغینی ادعای بی‌پایه می کند.

۲۵.کار دشوار: انجام دادن کاری دشوار از قهرمان خواسته می‌شود.

۲۶.حل مسأله: مأموریت انجام پذیرفته، مشکل حل می‌شود.

۲۷.شناختن: قهرمان شناخته می‌شود.

۲۸.رسوایی: قهرمان دروغین یا شریر رسوا می کند.

۲۹.تغییر شکل: قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می کند.

۳۰.مجازات: شریر مجازات می‌شود.

۳۱.عروسی: قهرمان عروسی می کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند[۱].

قاعده بندی مشاهدات پراپ:

(۱ نقش ها ی اشخاص قصه ،عناصر ثابت و پایدار را در یک قصه تشکیل می دهند ،و از اینکه چه کسی آنها را انجام می دهد و چگونه انجام می پذیرد ،مستقل هستند ،آنها سازه های بنیادی یک قصه هستند.

(۲ شماره نقش ها در این قصه ها محدود است ؛پراپ سی و یک نقش یا کارکرد تشخیص داد که در میان هفت شخصیت توزیع شده است و توسط آنها به انجام می رسد. برخی از این نفش ها عبارتند : از شرارت فرمان یا مأموریت، مقابله آغازین، عزیمت یا دریافت شیئ جادو ...

[۱]. ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی قصه‌های پریان، (تلخیص صفحات ۶۰ تا ۱۳۵)

و هفت شخصیت قصه) یا هفت حوزه عمل(که نقش ها را انجام می دهند، عبارتند از :قهرمان یا جستجوگر، یاری دهنده، شریر مانند دیو، اژدها، جادوگر،گرد باد و ..، شخص مورد جستجو(شاهزاده خانم) ، فرستنده، بخشنده و قهرمان دروغین.

(۳ توالی نقش‌ها همیشه یکسان است. اگر چه همه‌ی نقش ها در همه‌ی قصه‌ها نمی‌آید، اما قانون توالی و ترتیب نقش‌ها همچنان پا برجاست.

(۴ همه‌ی قصه‌ها از جهت ساختمانشان از یک نوع هستند و این ساختمان ثابت و نهایی را، که این قصه‌ها گونه‌هایی از آنند، می‌توان بدست آورد.

سی و یک کارکرد پراپ اگر چه قصه را به کوچک‌ترین سازه‌ها تقسیم می‌کنند، گستردگی و اطناب غیر ضروری دارند. تفصیل کارکردها از جهان شمولی شیوه پراپ می‌کاهد و احتما ل تجزیه و تحلیل قصه-های سایِ ملل را بر مبنای دستگاه‌های پیشنهادی وی کاهش می‌دهد؛ از این رو محققّان کوشیده‌اند با کاستن از تعداد کارکردهای پراپ، نظامی جامع‌تر ابداع کنند که در آن بتوان هر قصه جادویی را تجزیه و تحلیل نمود؛ مثلا گرماس کارکرده‌ای پراپ را به ۲۰، برمون و تئودوروف به ۳ ، آلن داندس به ۸ ، و پیتر جیلت به ۵ ، و ساتو آپو به ۴ کارکرد، کاهش داده اند.[۱]

و اما از محسنات تجزیه تحلیل های ساختاری پراپ آزمون پذیری آن است؛ یعنی اگر تجزیه و تحلیل ساختاری ما از موضوعی درست باشد باید بتوان آن را درباره‌ی مواد دیگر هم به کار بست .

در این زمینه از میان نظریه پردازان قدیمی تر می توان به لوی استرو س، آلن داندس ، گرماس و برمون اشاره کرد و از محققان جدید ؛ساتو آپو ، پیتر جیلت و مارتین کاسمان قابل ذکرند ،که همانگونه که گفته شد در آثار خویش کارکرد های پراپ را تقلیل دادند .و عناصر جدیدی را در ریخت شناسی قصه ها لحاظ کردند .

کلود برمون در کتاب منطق قصه، نظریه ی روایی پراپ را به نقد کشید. گرچه برمون کارکردهای اساسی پراپ را درست می داند و آن ها را می پذیرد، ولی در توالی کارکردهای روایتی او تغییراتی می دهد. برمون توالی را به دو دسته تقسیم می کند: ۱. توالی ابتدایی. ۲. توالی مرکب و پیچیده. به نظر برمون توالی مورد نظر پراپ بیشتر برای قصه های عامیانه که ساختار نسبتا ساده ای دارند صادق است و همین توالی را نمی توان برای داستان به کار برد و نیاز به توالی مرکب (که از چند توالی ساده تشکیل می‌شود) است[۲].

به نظر برمون اشکال عمده ی کارکردهای پراپ این است که چون مدار بسته ای است که همینکه بازیگری (یا کنشگر) در آن قرار گرفت، باید تا آخر مدار برود و نقش خود را بازی کند و هیچ گونه شق تازه‌ای در مقابل او نیست و از خود هیچ گونه اراده ای ندارد. در صورتی که واقعیت این گونه نیست و وقتی

---

[۱]. پگاه خدیش، یافته‌های نو در ریخت‌شناسی، ص ۳۴.

[۲].احمد اخوت، دستور زبان داستان، ص ۲۰.

داستانی را می خ.انیم، هر آن احساس می کنیم که قهرمان داستان هر آن می تواند دست به انتخاب های تازه بزند؛ انتخابی که می تواند سرنوشت داستان را تغییر دهد . برمون توالی کنش های داستانی را همانند توالی جمله‌ها در متن می‌داند. یعنی آخرین کلمه ی هر جمله وضعیت کلمه‌ی بعد را تعیین می کند. با این که همه‌ی این تعیین وضعیت مکانیکی و جبری نیست، زیرا هر نویسنده ای شقوق داستانی مختلفی را در اختیار دارد که می‌تواند یکی از آن ها را انتخاب کند. ایراد برمون گرچه اساسی است اما بیشتر در مورد دا ستان‌های امروزی صادق است، که دارای پیچیدگی و تنوع بسیار است، نه در مورد قصه‌های عامیانه‌ی مورد مطالعه‌ی پراپ[1].

گریما در کتاب معنی شناسی ساختاری (Stractural semantics) که در سال ۱۹۶۶ به زبان فرانسه منتشر شد، به بازیگران هفت گانه‌ی پراپ ایراد گرفته و بلتقسیم بندی عملی تری آن‌ها را به شش کنشگر (actant) تقلیل داد . گریما می گوید این کنشگرهای شش گانه، بازیگر و یا شخصیت های داستان نیستند؛ بلکه ساختاری‌اند که می‌توان به جای آن‌ها شخصیت و یا بازیگر مورد نظر را گذاشت. کنشگرهای گریما عبارتند از: فاعل و مفعول (یا ذهن و عین)، فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و دشمن . به اعتقاد گریما به کمک این شش کنشگر می توان حوزه‌های کنشی (یعنی محدوده‌ای که هر کنشگر در آن دست به عمل می زند و در حقیقت نقش خود را ایفا می‌کند) پراپ را استنتاج کرد، بدون اینکه لطمه‌ای به ساختار قصه وارد آید[2].

---

[1]. همان ص ۲۱.

[2]. احمد اخوت، دستور زبان داستان، ص ۲۰.

۱-۲- بخش دوم:زندگی‌نامه‌ها

۱-۲-۱- زندگی‌نامه‌ی فردوسی:

دانای طوس در دهی نزدیک آن شهر به نام شاداب، شاید هم باژ، یا شادیاخ به جهان آمد . پدرش مولانا فخرالدین احمد بن مولانا فرخ الفردوسی بود، نام او منصور و کنیه ی او ابوالقاسم. فردوسی بزرگ شد و به مکتب رفت و در انواع دانش ها سرآمد شد، بیشتر کتاب می خواند و با خود مشغول بود و همیشه در کنار جوی آبی می‌نشست که آب از آن رود به طوس می‌آمد و به آن آب روان دل بسته بود و هر زمان که سیل-بند را آب رود می‌برد، آب آن جوی قطع می گردید و فردوسی از آن بسیار واهمه داشت وهمیشه آرزو می-کرد و می گفت: چه می شد که بند آب شهر را به جای خاک و خاشاک با سنگ و آجر و آهک محکم کرد، چنان‌که سیل آن را از میان نبرد و نذر کرده بود که اگر زمانی خدا گشایشی به او داد، درآمدش را به ساختن آن بند اختصاص دهد.

پس از مرگ دقیقی، شاعر شاهنامه به دست غلامش، فردوسی در اندیشه‌ی نظم کتاب افتاد اما دسترسی به تمامی منابع نداشت . محمد لشکری دوست او به محض آگاهی از تصمیم او تمام تاریخ را که در دست داشت به نزد او فرستاد . فردوسی از شیخ محمد معشوق که از اولیاءالله بود استمداد کرد و شیخ گفت زبان بگشای که به مقصود خواهی رسید . ابومنصور حاکم طوس هم حمایتش از فردوسی را اعلام کرد . پس از درگذشت ابومنصور، ارسلان خان حاکم طوس شد و به فردوسی امید فراوان داد که به غزنی برود . در حکایتی هم آمده است که بخاطر ظلم سنگینی که حاکم طوس به او کرده بود به سوی غزنی رفته، بهر حال طبق این حکایت، شاعرانی چون عنصری و رودکی تلاش زیادی کردند تا مانع دیدار او با سلطان محمود شوند، اما نسخه‌ای از داستان رستم و اسفندیار توسط ماهک، ندیم خاص سلطان محمد به دست او می‌رسد.

سلطان که در جستجوی فردی بود که شاهنامه را به نظم آورد با دیدار فردوسی و اطمینان از وقوف کامل او به داستان‌های شاهان، نظم شاهنامه را به او سپرد.

به دستور سلطان در کنار قصر مکانی برای فردوسی آماده کردند و هر یک از تمام ابزار جنگی را که در دوران باستان رسم بود را در گوشه‌ای از دیوار اتاق آویزان کردند و صورت پهلوانان را هم بر دیوارهای اتاق نقش کردند و آویختند و سپس فردوسی شروع به نظم شاهنامه کرد. گویند هر هزار بیت که به پایان می‌رسید حسن میمندی هزار مثقال طلا به او می داد اما فردوسی چون عهد کرده بود آن پول را در آبادی طوس و آب‌بند صرف کند آن را قبول نکرده و می گفت بماند تا جمع شود . با مورد قبول شدن فردوسی نزد سلطان محمود، حسادت میمندی برانگیخته شد و تهمت های زیادی از جمله رافضی بودن و دهری بودن به فردوسی زدند؛ مثلا بیت زیر را پایه‌ی معتزلی بودن او قرار دادند:

به‌بینندگـان آفریننده را نبینی مرنجان دو بیننده را

(شاهنامه‌ی فردوسی، ص ۷، بیت ۵)

در پی این ها گفتند فردوسی فلسفی است؛ چون فلسفی ها همه چیز را از تأثیر فلک می دانند و اینکه فردوسی درباره‌ی جهان می گوید:

نه از جنبش آرام گیرد همی　　نه چون مه تباهی پذیرد همی

(شاهنامه‌ی فردوسی، ص ۱۰، بیت ۷۵)

و گفتند این مذهب دهریان است و باز تأیید کردند رافضی است، زیرا گفته بود:

اگر چشم داری به دیگر ســرای　　به نزد نبـــی و وصـــی گیر جای

گرت زین بد آید گناه من است　　چنین است و این رسم و راه من است

(شاهنامه‌ی فردوسی، ص ۱۲، ابیات ۱۱۶ و ۱۱۷)

در حالی که می دانیم کسی چون فردوسی نمی تواند در یک لحظه هم فلسفی و هم دهری و هم معتزلی و هم دهری باشد. این سخنان کم کم در سلطان محمود اثر کرده علاقه ی او را به شاهنامه کم کرده بود، علاوه بر اینها نکوهش افراد کم اصل در شاهنامه، که سلطان محمود هم چنین بود و صله هایی که گویا فردوسی از دیالمه که دشمنان محمود بودند می گرفت، دل محمود را آزار می داد. پس از اتمام شاهنامه در شصت هزار بیت، سلطان محمود می خواست شصت هزار دیناِر به او بدهد، اما به واسطه‌ی حسادت میمندی و حرف‌هایی که در گوش سلطان خواند، به او شصت هزار درهم داد . فردوسی هم که از بدقولی شاه غمگین بود، درهم ها را میان حمامی و فقاعی تقسیم کرد. این کار موجب خشم سلطان محمود از او و فرار فردوسی به سوی قهستان شد. فردوسی پیش از رفتن هجویه‌ای در ذم سلطان محمود نوشت. ناصر لک، والی قهستان از فردوسی استقبال کرد و برای بهبود رابطه ی فردوسی با محمود تلاش کرد، پس از چندی دشمن به جنگ محمود آمد و محمود راجع به نامه ای برای اتمام حجت با دشمن به کاتب گفت : در پایانِ نامه دشمن را تهدید کن. کاتب مشغول شد و محمود گفت : چه می نویسی؟ کاتب یکی از ابیات شاهنامه ی فردوسی را برای او خواند.

سلطان محمود پشیمان از بی مهری به فردوسی، دستور داد شصت هزار دینار طلا را با هدیه هایی نزد فردوسی فرستند تا عذر گذشته را بخواهد. آن زمان فردوسی به طوس بازگشته بود. روزی فردوسی در بازار می گذشت از کودکی بیتی از هجویه‌ای را که سروده بود شنید.

فردوسی چون آن شعر را در میان مردم شنید آهی کشید و بر زمین افتاد و جان به جان آفرین تسلیم کرد . زمانیکه او را به باغ خودش برا ی تشییع جنازه بردند دینارهای سلطان از دروازه ی دیگر به شهر طوس رسید اما فردوسی دیگر درگذشته بود، صله ها را به دخترش دادند، اما نپذیرفت . گویند خواهری داشت که گفت: «برادر من همیشه آرزو داشت که آب بند طوس را با سنگ و آهک بسازند»، فرستادگان سلطان چنین کردند و بند ساخته شد، که در نوشته های بعدی به نام بند عایشه از آن نام برده شده است. حکیم ناصر خسرو سی و هشت سال پس از اتمام شاهنامه در سفرنامه ی خود آورده است : «در تاریخ ۴۳۸ از هجری به راه طوس رسیدم، رباطی بزرگ نو ساخته بودند، پرسیدم که این رباط را که ساخته است؟ گفتند این رباط از وجه صله-

ی فردوسیست که سلطان محمود از برای او فرستاده بود . چون از او خبر پرسیدم گفتند وفات یافته است و وارث او آن صله را قبول نکرده و عرضداشت به سلطان کردند . سلطان فرمود همانجا عمارت کنید و این رباط از وجه اوست»[1].

فردوسی در داستان خسرو و شیرین بارها به رنج‌های خود اشاره می‌کند:

کنون داستان کهن نو کنم سخن‌های شیرین و خسرو کنم
نبیند کسی نامه‌ی پارسی نوشته به ابیات صد بار سی
حسد برده بدگوی در کار من تبه کرده بر شاه بازار من
چنین گفت داننده دهقان پیر که دانش بود مر ورا دستگیر
غم و شادمانی بباید کشید زهر شور و تلخی بباید چشید

(شاهنامه‌ی فردوسی، ص ۲۷۶۱، ابیات۳۴۱۶-۳۴۲۰)

۱-۲-۲- زندگی‌نامه‌ی نظامی

نام او الیاس، کنیه اش ابو محمد، و لقبش نظام الدین است و شاید به خاطر همین لقب تخلصش نظامی است . پدرش یوسف و نام جدش زکی و مادرش رئیسه ی کرد بود. در مجمع الفصحا و در تذکره الشعرای دولتشاه سمرقندی او را برادر قوامی مطرزی گنجوی دانسته‌اند، اما ذبیح الله صفا و سعید نفیسی این نسبت را رد کرده-اند.

حکیم جمال الدین ابومحمد الیاس بن یوسف نظامی گنجه ای (گنجوی) از استادان بزرگ سخن و از ارکان شعر فارسی است . مولد او را گروهی از تذکره نویسان گنجه دانسته اند، اما گروهی معتقدند او در تفرش قم به دنیا آمد و در گنجه اقامت گزید و همه ی عمر را در آن گذرانید و تنها یک بار سفر کوتاهی به دعوت قزل ارسلان به یکی از بلاد گنجه کرد و در مجلس آن پادشاه با نهایت اعزاز و اکرام پذیرفته شد . تاریخ ولادت او را ۵۳۳ هجری و تاریخ وفات او ۵۹۹ هجری دانسته اند. در طول زندگی سه بار همسر گرفت. همسر اول او آفاق، کنیزکی قبچاقی بود که فخرالدین بهرام شاه پادشاه ارزنجان به وی بخشیده بود و نظامی در خاتمه‌ی خسرو شیرین از او به حسرت یاد می‌کند چون در حقیقت شیرین نقشی از آفاق اوست:

تو کز عبرت بدین افسانه مانی چه پنداری مگر افسانه خوانی
در این افسانه شرط است اشک راندن گلابی تلخ بر شیرین فشاندن
به حکم آنکه آن کم زندگانی چو گل بر باد شد روز جوانی
سبکرو چون بت قبچاق من بود گمان افتاد خود کافاق من بود

(خسرو و شیرین نظامی، ابیات ۱۴ص۴۲۹ تا بیت ۳ ص ۴۳۰)

[1]. ایرج گلسرخی، شاهنامه به نثر، (تلخیص ۳۰ صفحه‌ی مقدمه).

نظامی پس از آفاق زنی می‌گیرد که نامش در منظومه‌های او نیامده است، فقط در اوایل اقبالنامه طی ابیاتی اشاره می‌کند که عروسی را قربانی داده و به همین سان نیز همسر سوم را از دست داده است:

فلک پیشتر زین که آزاده بـود　　از آن به کنیزی مرا داده بـــود
رباینده چرخ آنچنانش ربـــود　　که گفتی که تا بود هرگز نبود
به خشنودیی کـان مرا بوداز او　　چه گویم خدا باد خشنود از او
چو حلوای شیرین همی ساختم　　زحلوا گری خانه پرداختـــــم
چو بر گنج لیلی کشیدم حصار　　دگر گوهری کردم آنجا نثـار
کنون نیز چون شد عروسی بسر　　به رضوان سپردم عروسی دگر[1]

نظامی فرزندی به نام محمد داشت که در پایان خسرو و شیرین هفت ساله، در آغاز لیلی و مجنون چهارده ساله، و در ابتدای هفت پیکر هجده ساله بود و اندرزهای نظامی خطاب به اوست.

تذکره‌نویسان و مورخان، اگر سعید نفیسی را استثنا کنیم، برای نظامی شغل و منصبی چه در دربار پادشاهان و چه به صورت کار و حرفه‌ی آزاد ذکر نکرده‌اند، اما سعید نفیسی ضمن مقاله‌ای در مجله‌ی ارمغان می‌نویسد که معاش او از دهقانی و برزیگری می گذشته است. نظامی هیچگاه صد در صد درباری و ملازم دایمی سلاطین وقت نبود. اگر گاه به دعوت سلاطین، به دیدار آنها می رفت و به انزوای خود باز می گشت و اگر گاه کتاب خود را به رسم زمانه به امید صله ای به سلاطین وقت، تقدیم می نمود و آنان را می ستود، هیچ گاه مناعت طبع و بزرگی خود را از دست نداد و با مبالغات اغراق آمیز و تملق گونه درباره‌ی آن پادشاهان از قدر و منزلت خود نکاست . او که به علت عدم وابستگی به دربار، دستش از مال دنیا کوتاه بود، خطاب به فرزندش می‌نویسد که گرد شعر و شاعری نگردد و به دنبال هنری باشد که سودمند است و در لیلی و مجنون می‌نویسد:

گر چه سر ســـــروریت بینم　　وآیین سخـــــــنوریت بینم
در شعر مپیـــــــچ و در فن او　　چون اکذب اوست احسن او
نظم ار چه به مرتبت بلند است　　آن علم طلب که سودمند است

نظامی بر مذهب تسنن و بر عقاید خود متعصب بود و اگرچه به خاطر سخنان مبهم و دو پهلوی او، برخی از مولفان او را شیعه‌ای می‌دانند که تقیّه می کرده، اما او قطعا سنی بود[2].

از آثار او پنج گنج است که عبارتست از پنج مثنوی زیر:

---

[1]. محمد معین، تحلیل هفت پیکر نظامی، ص۹و۱۰.

[2]. لیلی ریاحی، قهرمانان خسرو و شیرین، ص ۱۶.

۱.مخزن الاسرار: د ر بحر سریع و به نام فخرالدین بهرامشاه بن داوود پادشاه ارزنگان در حدود سال ۵۷۰ هجری ساخته شده، این مثنوی که نخس تین منظومه ی شاعر است، و اندکی پیش از چهل سالگی او سروده شده است، از مهم‌ترین مثنوی‌های فارسی است و مشتمل بر مواعظ و حکم در بیست مقاله.

۲.خسرو و شیرین: در بحر هزج مسدس که نظامی آن را به سال ۵۷۶ به پایان برده است. این منظومه در عشقبازی خسرو به شیرین ساخته و به اتابک شمس‌الدین محمد جهان پهلوان ایلدگز تقدیم شد.

۳.لیلی و مجنون: که نظامی آن را در سال ۵۸۴ هجری به نام شروانشاه ابوالمظفر اخستان بن منوچهر ساخته و بعدها در آن تجدید نظرهایی کرده است و این کار را در سال ۵۸۸ به پایان برده است.

۴.بهرام نامه یا هفت پیکر یا هفت گنبد است که شاعر به سال ۵۹۳ بنام علاءالدین کرپ ارسلان پادشاه مراغه ساخته و به وی تقدیم داشته است.

۵.اسکندر نامه که شامل دو قسمت است که نظامی قسمت نخستین را «شرفنامه» و قسمت دوم را «اقبالنامه» نامیده است.

او در سرودن داستان های عاشقانه هنر و توانایی بسیار به خرج داده و به این عنوان نامبردار است و استادی است مسلم. همچنان که ابن اثیر در مثل السائر نوشته که امرؤالقیس و نابغه و زهیر و اعشی، شاعران عرب، در نوعی از مضامین خاص شعری مهارت بسیار داشته اند، نظامی نیز در نظم این گونه داستان ها توفیق فراوان یافته، چندان که پس از او اکثر سرایندگان منظومه‌های عاشقانه دانسته و ندانسته تحت تأثیر اویند

بنابراین نظر هرمان اته و ادوارد برون که او را استاد داستان رمانتیک خوانده‌اند، فضل تقدم نظامی در این است که ه ر چند پیش از او داستان سرایی فارسی توسط ابوالمؤید بلخی، بختیاری، فردوسی، عیوقی، عنصری، فخرالدین اسعد گرگانی و سرایندگان دیگر سابقه داشته، حتی بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف را فخرالدین اسعد گرگانی در نظم ویس و رامین قبلا بکار برده بود، نظامی چنان قدرتی در سر ودن داستان-های بزمی از خود نشان داد که بیش از همگان درخشید و سرمشق دیگران قرار گرفت همچنان که فردوسی در حماسه سرایی، در قیاس با پیشینیان و پسینیان، مقامی برتر و دست نیافتنی دارد . او روح داستانی را که موضوع شعرش بود درک می کرده، به علاوه چنان در آن غرق شده و احساس تخیل و اندیشه‌ی وی با تار و پود داستان درآمیخته است که صداقت و اصالتی بارز از شعر وی می تراود.گویی همه ی احوال اشخاص داستان و همه‌ی فراز و نشیب‌های حیات آن‌ها و برخوردها و حوادث ناشی از آن را خود لمس و تجربه کرده و به قلم آورده است. بخصوص در داستان پردازی که اشخاص گوناگون با عواطف و افکار مختلف مطرحند و موضع مستلزم شرح جنبه های مختلف زندگی است . داستان‌سرا یا درام نویس باید افزون بر وسعت دید و غنای تجربه، توانایی انگیزش احساسات و اندیشه های متنوع را از طریق بیان گفتار و نمایش رفتار اشخاص داستان را داشته باشند و از این لحاظ می توان فردوسی و شکسپیر را نمونه عالی نام برد.

هر چند اکثر داستان هایی که نظامی به شعر گفته در میان مردم رواج داشته و معروف بوده است، آنچه او در خمسه عرضه کرده طراوتی دارد ناپژمردنی . حتی وقتی در آن ها تأمل می کنیم گویی بار اول