مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۷ (پیاپی ۱۸)

تحلیل روابط فرامتنی و بیش‌متنی رمان *راز کوه پرنده* با *شاهنامه*

فاطمه زمانی*
دانشگاه سمنان

چکیده

درون‌مایه، شخصیت‌ها و نمادهای اسطوره‌ای *شاهنامه* همواره مورد توجه شاعران و نویسندگان معاصر بوده است. مؤلفان ادبیات کودک و نوجوان نیز به بازآفرینی و بازنویسی داستان‌های *شاهنامه* توجه شایانی داشته‌اند. آرمان آرین در رمان فانتزی *راز کوه پرنده*، بخش‌های حماسی *شاهنامه* را با تکیه بر حوادث زندگی رستم برای گروه سنی کودک و نوجوان بازآفرینی کرده است. این جستار، برپایه نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت، روابط فرامتنی و بیش‌متنی این رمان را با *شاهنامه* بررسی کرده است. نتیجه حاصل شده از این تحلیل، نشان می‌دهد که نویسنده با تأیید و تأکید بر درون‌مایه‌های *شاهنامه*، لزوم احیاء و حفظ آن‌ها را در ذهن و ضمیر نوجوانان نهادینه می‌کند. همچنین روابط بیش‌متنی این اثر حاکی از این است که آرین با ایجاد تغییر در پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان، لحن *شاهنامه* و غیره در راستای تبدیل اسطوره و حماسه به رمان گام برداشته است.

واژه‌های کلیدی: *شاهنامه*، ادبیات کودکان، فرامتنیت، بیش متنیت، رمان *راز کوه پرنده*.

۱. مقدمه

نویسندگان و شعرای هر دوره متناسب با زیرساخت‌های اجتماعی و سیاسی عصر خویش از مضامین، درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و مفاهیم اسطوره‌ای *شاهنامه* به اشکال مختلف استفاده کرده‌اند. با رشد ادبیات کودک در ایران، داستان‌های *شاهنامه* کانون توجه نویسندگان این حوزه قرار گرفت؛ طی چند دهه در قالب بازنویسی، بازآفرینی و برگزیده‌هایی از داستان‌های *شاهنامه* ارائه شده‌است. برای نمونه می‌توان به کتاب *برگزیده‌ی داستان‌های شاهنامه، از آغاز تا پیروزی کیکاووس بر شاه مازندران* (۱۳۵۳) از احسان یار شاطر؛ *از کیکاوس تا*

* دکترای زبان و ادبیات فارسی F.zamani@semnan.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۹/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/٤/۱۹

کیخسرو با عناوین فرعی *سیاهی، شبگیر* و *آفتاب* (۱۳۵۴) از محمود کیانوش؛ *داستان‌های شاهنامه برای کودکان و نوجوانان* (۱۳۵۴) از رضا فرزانه دهکردی؛ *بستور* (۱۳۵۴) مهرداد بهار؛ *زال و رودابه* (۱۳۵۴)، *هفت‌خوان* (۱۳۵۵) و *کاوه آهنگر* (۱۳۵۶) از محمود مشرف آزاد تهرانی و غیره یاد کرد. (رک. هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۹۹-۱۰۹) این آثار غالباً به شیوه‌ی بازنویسی است و تغییر و دگرگونی قابل ملاحظه و چشم‌گیری در درون‌مایه، پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان و فضا و حوادث داستان‌های *شاهنامه* رخ نداده‌است. اما در دهه‌های متأخر نویسندگان کودک با بهره‌گیری از شیوه‌های فانتزی‌سازی توانسته‌اند داستان-های *شاهنامه* را به شکل داستان کوتاه یا رمان‌های تخیلی بازآفرینی کنند. از جمله می‌توان به رمان *قلب زیبای بابور* (۱۳۸۲) از جمشید خانیان، داستان *سیمرغ و آدمیزاد* (۱۳۷۵) آتوسا صالحی، داستان *آرزوی پیران* (۱۳۸۱) محمدرضا یوسفی و رمان سه جلدی *پارسیان و من* (۱۳۸۴) آرمان آرین اشاره کرد.

از بین نویسندگان یاد شده، شاید بتوان گفت که آرمان آرین، در رمان سه‌گانه‌ی *پارسیان و من* (۱۳۸۲-۱۳۸۴)، موفق به نگارش بزرگترین بازآفرینی خلاق از *شاهنامه* در طی دهه‌های متاخر شده است. این رمان سه جلدی که در قالب رمانی فانتزی است نشان می‌دهد تا چه اندازه نویسندگان کودک و نوجوان می‌توانند از ظرفیت‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی *شاهنامه* در خلق فضاهای جدید هنری متناسب با امکانات شناختی کودکان و نوجوانان بهره ببرند و به شیوه‌ای غیرمستقیم آنان را با فرهنگ و هویت ایرانی آشنا سازند. جلد اول این کتاب با عنوان *کاخ اژدها* بازآفرینی داستان ضحاک ماردوش است، جلد دوم با عنوان *راز کوه پرنده* در قالب رمانی جذاب به بازآفرینی بخش حماسی *شاهنامه* با تکیه بر هفت‌خوان رستم و ماجراهای زندگی او روی آورده است و در جلد سوم کتاب با عنوان *رستاخیز فرا می‌رسد* بیان‌کننده‌ی زندگی کوروش کبیر است. دخل و تصرف‌هایی نویسنده در روایت *شاهنامه* و همچنین، تفاسیر و برداشت‌هایی که از داستان‌ها و درون‌مایه‌های آن ارائه می‌دهد، امکان تحلیل «فرامتنی» و همچنین تغییر در پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان، امکان تحلیل «بیش‌متنی» آنها را با *شاهنامه* براساس نظریه ژنت فراهم می‌کند. از آنجا که جلد دوم این اثر یعنی *راز کوه پرنده* گستره‌ی بیشتری از روایات *شاهنامه* را بازآفرینی کرده است و شامل تمام بخش حماسی *شاهنامه* می‌شود و نیز به دلیل محدویت حجم مقالات، در تحقیق حاضر به تحلیل و بررسی روابط فرامتنی و بیش‌متنی این رمان با *شاهنامه* اکتفا کرده‌ایم.

۲. پیشینه تحقیق

در زمینه‌ی تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان ادبیات کودک و نوجوان از *شاهنامه* فردوسی تعداد معدودی کتاب و رساله نوشته شده است. هاشمی نسب در فصلی از کتاب خود کتاب *کودکان و ادبیات رسمی ایران* (۱۳۷۱) به معرفی بازنویسی‌های انجام شده از داستان‌های *شاهنامه* تا اوایل دهه هفتاد پرداخته است. مریم جلالی نیز در رساله‌ی دکتری خود با عنوان *شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان از مشروطه تا سال ۱۳۸۵* به گردآوری و تحلیل و بررسی آثاری که در یکصد سال اخیر با توجه به *شاهنامه* برای کودکان و نوجوانان منتشر شده، پرداخته‌است. وی همچنین در مقاله‌ای با عنوان «فانتزی و شیوه‌های فانتزسازی *شاهنامه* در ادبیات کودکان» (۱۳۸۸) به بررسی روابط سرمتنی *شاهنامه* با ژانر فانتزی در ادبیات کودکان و نوجوانان نظر داشته‌است. جلالی در این مقاله شگردهای فانتزی‌سازی را در پانزده داستان کودک و نوجوان برگرفته از *شاهنامه* بررسی کرده‌است که یکی از آن آثار رمان *سه‌گانه‌ی پارسیان و من* است. از یک طرف، شیوه‌ی اجمالی ایشان در معرفی شگردهای فانتزی‌سازی در *رمان سه‌گانه‌ی پارسیان* و از طرف دیگر، نپرداختن به روابط فرامتنی و بیش‌متنی این اثر با *شاهنامه*، نگارنده را بر آن داشت تا در مقاله‌ای مستقل براساس نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت به تحلیل روابط فرامتنی و بیش‌متنی دومین جلد از سه گانه‌ی *پارسیان و من* (رمان *راز کوه پرنده*) بپردازد.

۳. نظریه‌ی ترامتنیت ژنت

ژرار ژنت، با وضع اصطلاح ترامتنیت[1] به صورت نظام‌یافته‌تری به بررسی رابطه‌ی یک متن با متن‌های دیگر پرداخت. نزد ژنت، ترامتنیت دربرگیرنده‌ی کلیه‌ی روابط یک متن با متن‌های دیگر است. «مطالعات ژنت قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی را در بر می‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا روابط میان‌متنی[2] را با تمام متغیرات آن مطالعه و بررسی کند.» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵) وی در سه اثر خود یعنی: *الواح بازنوشتی*، *آستانه‌ها*، *مقدمه‌ای بر سرمتنیت*، به طور مستقیم به ترامتنیت پرداخته است. ترامتنیت ژنت خود به پنج نوع تقسیم می‌شود: ۱. بینامتنیت[3]،

[1] transtextuality
[2] Intertextual
[3] Intertextuality

۲. پیرامتنیت[1]، ۳. فرامتنیت[2]، ۴. سرمتنیت[3]، ۵. بیش‌متنیت[4]. ژنت بینامتنیت را رابطه‌ی هم‌حضوری میان دو یا چند متن و یا حضور واقعی یک اثر در اثری دیگر دانسته (رک. genette, 1992: 81-82؛ آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۶) و آن را به سه دسته تقسیم کرده است: صریح، غیرصریح و ضمنی. پیرامتنیت نیز شامل واژه‌ها، عبارات و متن‌هایی وابسته و پیرامونی هستند که متن اصلی و مرکزی را به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم احاطه کرده‌اند. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹–۹۰) از دیدگاه ژنت فرامتنیت زمانی شکل می‌گیرد که یک متن به تأویل و تفسیر متنی دیگر بپردازد. متن دوم که شامل تفسیر، تأیید یا انکار و رد متن اول است، فرامتن محسوب می‌شود. (رک. genette, 1992: 82؛ نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲–۹۳) همچنین وی سرمتنیت را روابط طولی یک اثر با ژانر و گفتمانی که بدان تعلق دارد، می‌داند. هرچند با گذر زمان، انواع ادبی دستخوش دگرگونی‌های بسیاری شده‌اند، اما ارتباط میان یک اثر و یک نوع همیشه قابل تصور است. (رک. genette, 1992: 82- 84؛ همان: ۹۴) ژنت بیش‌متنیت را رابطه‌ای می‌داند از نوع غیر تفسیری که موجب پیوند متن ب (بیش‌متن)[5] با متن الف (پیش‌متن)[6] می‌شود؛ بیش‌متن حاصل تغییر و دگرگونی پیش‌متن یا تقلید از آن و صورت تکامل‌یافته‌ی آن است. (رک. ژوو، ۱۳۹۴: ۱۴۳؛ نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴–۹۵)

۴. بحث و بررسی

در ادامه پس از ذکر خلاصه‌ای کوتاه از داستان، به تفصیل هر یک از روابط فرامتنی و بیش‌متنی آن با *شاهنامه* مورد تحلیل و بررسی شده است.

۴-۱. خلاصه‌ی داستان

داستان با ماجرای عجیب زندگی پسری به نام سیاوش آغاز می‌شود. ماگوی جادوگر سیاوش را از پدر و مادر ناتنی‌اش می‌خرد و با خود همسفر می‌کند. جادوگر او را از بیابان‌ها و کوه‌های زیادی می‌گذرند تا به کوهی می‌رسند که شبیه پرنده است. به گفته‌ی

[1] Paratextuality
[2] Metatextuality
[3] Architextuality
[4] Hypertextuality
[5] Hypertext
[6] Hypotext

جادوگر، دل این کوه هر بیست سال یک‌بار باز می‌شود و داخل آن کتابی است که هر کس آن را به دست بیاورد به تمام دانش‌جهان دست پیدا می‌کند. جادوگر، سیاوش را به درون غار می‌فرستد تا کتاب را برای او بیاورد. با ورود سیاوش به غار، کتاب با صدایی زیبا و دلنشین از او می‌خواهد که او را به دست جادوگر نسپارد؛ صدای گوشنواز کتاب سیاوش را از بردن آن برای جادوگر منصرف می‌کند و کتاب در ازای اعتمادی که سیاوش به آن داشته است، وی را به سرعت از لایه‌های زمان عبور می‌دهد و در دنیای اسطوره‌ای- حماسی *شاهنامه* فرود می‌آورد تا همسفر پهلوان نامی *شاهنامه* یعنی رستم شود و از تجارب او درس بگیرد. بدین ترتیب سیاوش ابتدا همسفر رستم در هفت‌خوان برای نجات کاووس از چنگ دیو سفید می‌شود. بعد از بازگشت به ایران رستم با سردار جوان تورانی به نام سهراب می‌جنگد که تا لحظه مرگ سهراب نمی‌فهمد که فرزند خودش است و تلاش سیاوش برای نجات سهراب و آوردن نوشدارو بی‌ثمر می‌ماند. سپس سیاوش به همراه زال و رستم به سیستان می‌روند. در آنجا نبرد رستم و اسفندیار که منجر به مرگ اسفندیار می‌شود، از زبان سیاوش روایت می‌شود. در پایان، رستم به نیرنگ شغاد در کابل کشته می‌شود و سیاوش که در این ماجرا نیز همراه وی بوده است، قبل از اینکه به دست سربازان کابلی کشته شود به یاری سیمرغ نجات پیدا می‌کند و به غاری که در آغاز داستان وارد آن شده بود باز می‌گردد.

۴-۲. تحلیل روابط فرامتنی

بنا به تعریف ژنت هرگاه یک متن به تأویل و تفسیر متنی دیگر بپردازد، رابطه‌ی آن‌ها فرامتنی خواهد بود. متن دوم که شامل تفسیر، تأیید یا انکار و رد متن اول است، فرامتن محسوب می‌شود. (رک. genette, 1992: 82؛ نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲-۹۳) در این رمان، آرین به شیوه‌ای ایدئولوژیک به تأیید و تفسیر برخی از درون‌مایه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی *شاهنامه* برای نسل نوجوان گرایش داشته‌است. باب دیکسن معتقد است، ادبیات کودک به گونه‌ای ژرف ایدئولوژیک بوده و عملکرد آن انتقال شکل‌های ویژه‌ی انتظام و معنای اجتماعی است. (رک. استیونز، ۱۳۸۷: ۷۱) دیکسن خواندن کتاب‌هایی را توصیه می‌کند که «از نظر اخلاقی بهتر» باشند و یا خوانندگان را توانا سازند تا با شخصیت‌هایی که با اعمال سیاسی یا اجتماعی ناپسند مبارزه می‌کنند، همانندسازی کنند (همان). اصلی‌ترین ایدئولوژی این رمان نیز ترغیب ضمنی و غیر مستقیم کودکان و نوجوانان به

فراگیری ارزش‌ها و هنجارهای اصیل ایرانی است که از دیدگاه نویسنده، *شاهنامه* یکی از مهم‌ترین منابع این پشتوانه‌ی فرهنگی محسوب می‌شود. روابط فرامتنی این اثر با *شاهنامه* را از دو بعد اجتماعی و سیاسی می‌توان بررسی کرد:

۴-۲-۱. نظام اجتماعی

در آغاز داستان، ماگوی جادوگر در جستجوی کتابی است که از تمام گنج‌های دنیا با ارزش‌تر است. «من هیچ یک از این ثروت‌های حقیر را نمی‌خواهم... چیزی را می‌خواهم که مجموعه‌ی تمام دانش‌ها و ثروت‌های جهان را در خود نهفته دارد و مرا ثروتمندترین و نیرومندترین انسان همه تاریخ خواهد نمود!» (آرین، ۱۳۸۴: ۳۹) در واقع، ماگوی جادوگر نماد دشمنان ایران است که می‌خواهند با نابود کردن کتاب سخنگو (*شاهنامه*) فرزندان این سرزمین را از ارزش‌های راستین نیاکانشان که از هر گنجی با ارزش‌تر است دور سازند تا در پرتگاه غفلت و سرگردانی و بی‌هویتی سقوط کنند. سیاوش در آغاز به خاطر وعده‌هایی که جادوگر به او می‌دهد، حاضر می‌شود به درون غار برود. به این معنی که وی اولین گام برای طرد ارزش‌ها و باورهای اجتماعی برمی‌دارد، اما تأثیر و نفوذ کلام کتاب سخن‌گو (*شاهنامه*) به اندازه‌ای است که سیاوش را به پذیرش و پاسداری از ارزش‌ها و هنجارهای جامعه‌ی ایرانی وامی‌دارد. نویسنده با استفاده از سمبل کتاب سخن‌گو که با لحنی گیرا و جذاب سیاوش را مجذوب خود می‌کند، نشان می‌دهد اگر *شاهنامه* و دیگر مظاهر فرهنگ و تمدن ایرانی به شیوه‌ای گیرا و پر جاذبه آموزش داده شود، ذهن کودکان و نوجوانان را به خود مشغول می‌دارد. از همین روی، آرین با استفاده از تکنیک سفر به گذشته راوی/ سیاوش را به دوران کهن می‌برد تا وی عملاً بازخورد و نتیجه‌ی هر نوع رفتار را به چشم خویش ببیند و درک کند. برخی از مهم‌ترین فضایل و رذایل اخلاقی که آرین به شیوه‌ای فرامتنی درصدد تأکید بر آن‌هاست، عبارتند از:

الف. خرد

خردورزی یکی از مهم‌ترین مبانی اندیشگانی فردوسی است و «اصولاً بخردی، یک وظیفه‌ی فردی و جمعی یا یک ضرورت ملی تلقی می‌شود.» (رستگار، ۱۳۸۴: ۲۹) فردوسی از همان آغاز، با اختصاص دادن ابیاتی به ستایش خرد، اهمیت خرد و خردورزی را نشان می‌دهد و آن را برترین داده ایزد می‌داند:

خرد بهتر از هرچه ایزد بداد ستایش خرد را به از راه داد

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر اول: ۱)

آرمان آرین با در نظر داشتن اهمیت خرد در اندیشه فردوسی که آن را لازمه‌ی تداوم حیات فردی و اجتماعی می‌داند، قهرمان رمان را در آغاز سفرش به دوران کهن با بی‌خردی‌های کیکاوس رو به رو می‌کند تا به او بیاموزد، چگونه خشم و بی‌خردی می‌تواند کشوری را به مرز نابودی بکشاند. در این داستان، راوی/ سیاوش می‌بیند که کیکاوس از سر عصبانیّت دستور کشتن پیک تورانی را صادر می‌کند و سپس لجوجانه تصمیم می‌گیرد به آسمان پرواز کند. نتیجه‌ی عصبانیت نابه‌جای او موجب تحریک تورانیان برای حمله به ایران و نتیجه‌ی اصرار لجوجانه‌ی او برای پرواز، باعث اسارت و نابینایی وی و یارانش به دست دیوان مازندران می‌شود. تأکید آرین بر مفهوم عبرت‌آموزی این داستان هنگامی آشکار می‌شود که زال خردمند در گفتگو با سیاوش/ راوی (که در داستان نقش شاهزاده‌ی ایرانی را بازی می‌کند)، می‌گوید: «من به شما آموخته بودم که نباید در لحظات خشم، تصمیمی گرفت؛ چرا که دیو نیرومند عصبانیت ما را گرفتار مشکلاتی می‌کند که پشیمانی آینده، سودی نخواهد داشت. پادشاه باید کمی تأمل می‌کرد و با خرد و حوصله، فتنه‌ی این جنگ خانمان‌سوز را در نطفه خاموش می‌نمود. اما او با خشم و بی‌حوصلگی، مردمان زیادی را به کشتن خواهد داد.» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۶-۲۷) بدین وسیله، خواننده‌ی نوجوان درک می‌کند که تا چه اندازه خشم و عصبانیت می‌تواند ویرانگر باشد و چنانکه اعمالی انجام دهد که از فرزانگی به دور باشد هم خود و هم دیگران را گرفتار می‌کند.

ب. عدل و داد

یکی دیگر از ارزش‌های اخلاقی که *شاهنامه* بر آن تأکید دارد و پایه و اساس زندگی اجتماعی بر مبنای این اصل مهم شکل می‌گیرد، «عدل و داد» است. در اندیشه‌ی ایرانیان دادگستری همیشه یکی از شرایط پادشاه بود. در جهان اندیشه‌ی فردوسی، «داد» یکی از پایه‌های سعادت و سلامت جامعه است. «در این اندیشه، دادگری شاه همراه با سعادت، خوشبختی و بیدادگری او مایه‌ی بدبختی و نگونساری است. از این رو، فردوسی یکی از ویژگی‌های یک فرمانروای مقتدر را احترام به داد و دادگری می‌داند» (قربانپور، ۱۳۸۳: ۷۴). در این رمان، نویسنده برای انتقال این مفهوم به مخاطب، جمشید و ضحاک را به عنوان نمونه‌هایی از پادشاهانی که بیدادگر بوده‌اند، معرفی می‌کند و از کاوه و فریدون به عنوان قهرمانانی که با بیداد به مبارزه برخواستند، یاد می‌کند: «روشنک برایم از داستان کشف آتش و جشن سده در زمان هوشنگ شاه و از ماجرای غرور جمشید شاه و ظلم ضحّاک یا اژی‌دهاک ماردوش که به جای جمشید بر تخت نشست و ظلم سی ساله‌اش

که در نظر مردم، هزار سال آمد و ماجرای خوراندن هر روزه‌ی مغز دو جوان ایرانی به مارهای دوش سخن گفت. این که کاوه آهنگر و مردم قیام کردند و آفریدون آن‌ها را رهبری کرد و انقلابی به پا شد که در جهان بی‌مانند بود و آژی‌دهاک که هنوز در غار دماوند کوه به بند و طلسم عذاب می‌کشد...!» (آرین، ۱۳۸۴: ۳۵)

پ. سپاس و قدردانی

یکی دیگر از فضایل اخلاقی که در *شاهنامه* بارها به آن اشاره شده است، سپاس و قدرددانی است؛ چنانچه فرانک وقتی خبر پادشاهی پسرش را می‌شنود، یک هفته به عبادت خداوند می‌پردازد. سام چون از زنده بودن زال آگاه می‌شود، روی به راز و نیاز به درگاه خداوند می‌آورد. هنگامی که رستم از بیابان بی‌آب و علف نجات پیدا می‌کند، ایزد را ستایش می‌کند. در این رمان، آرین با توجه به جایگاه و نقش سپاس و ناسپاسی در رخدادهای *شاهنامه*، نتیجه‌ی آن را در عملکرد شخصیت‌های داستانی‌اش به نمایش می‌گذارد. نویسنده از سام به عنوان کسی یاد می‌کند که چون از کرده‌ی خود درباره‌ی فرزندش پشیمان می‌شد به درگاه خداوند پناه آورد و طلب بخشایش می‌کند. خداوند نیز توبه‌ی او را می‌پذیرد. آن‌گاه سیمرغ بر او ظاهر می‌شود و می‌گوید: «نترس، من فرزندت را پروردم و نجات دادم. حالا هم به تو باز پس می‌دهم تا این بار قدرش را بدانی و نعمت خدا را شکر بگویی و دیگر کفران نعمت نکنی... .» (همان، ۳۴) این در حالی است که خواننده درمی‌یابد که چگونه قدرناشناسی کیکاوس و طوس نسبت به رستمی که آن‌ها را از اسارت دیوان نجات داده‌است، سهراب را به کشتن می‌دهد و در شرایطی که رستم نیاز به یاری آنان داشت، از ترس از دست دادن جاه و مقام خویش، نوشداروی حیات‌بخش را از فرزندش دریغ داشتند: «پادشاه بزرگ! خواهش می‌کنم دارو را بفرستید. کار از کار خواهد گذشت و پهلوان ایران دل شکسته خواهد ماند... پدر! او شما را از مازندران نجات داد. نباید که این‌طور مزد بگیرد!... طوس کنار گوش شاه زمزمه کرد: این نیز منتی دوباره!» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۰۹) و این چنین قدرناشناسی شاه و دسیسه‌ی درباریان، دو نیرویی که می‌توانست ایران را در اوج شکوه و جلال خود حفظ کند، به نابودی کشاند.

ت. هوشیاری و مقاومت

همراهی سیاوش با رستم در هفت‌خوان تمهید دیگری است که نویسنده ضمن تفسیرهایی که از هر خوان ارائه می‌دهد، او را در مسیر رشد و رسیدن به کمال هدایت می‌کند. آرین از زبان رستم، تفسیر خویش از خوان اول را چنین بازگو می‌کند: «غافل نشو!... درسی

بود که در حمله شیر، به ما آموخته شد. خوابی که ما را در برگرفت اگر رخش هوشیار نبود، می‌توانست خواب مرگ ما باشد.» (آرین، ۱۳۸۴: ۷۰) وی خوان دوم را درس مقاومت می‌داند: «درس دوم سفر ما مقاومت بود. بیابان بی‌انتها به ما یاد داد که مقاوم باشیم و تنها به دو چیز اتکا کنیم. نخست به نیروی خداوند که ما و بیابان و مقاومت و خطرها و مرگ و زندگی را آفریده است و همگی در دست قدرت او حاضریم. خدایی که می‌توانست جان ما را بگیرد اما او نجات و زندگی دوباره به ما بخشید و به ما اجازه داد تا راهمان را ادامه دهیم. رستم کمی مکث کرد و سپس ادامه داد: اما چیزی که پس از خداوند نیرومند باید بر آن متکی بود «خود» است. ما باید بر خودمان اتکا کنیم و مقاوم باشیم چرا که این «خود» تنها دارایی حقیقی ما در جهان است که باید در سایه‌ی خداوند به آن تکیه کرد و بی‌پروا در راه هدف حرکت نمود... .» (همان، ۷۲) سر نخ‌هایی که نویسنده در تفسیر اخلاق‌مدارانه‌ی خوان اول و دوم در اختیار خواننده‌ی نوجوان قرار می‌دهد، سبب می‌شود که ذهن مخاطب به تکاپو برای درک معانی خوان‌های دیگر بپردازد. بدین طریق، پیروزی بر اژدها در خوان سوم که با کمک رخش انجام می‌گیرد، ارزش کار گروهی و همیاری را به نوجوان می‌آموزد و اسارت رستم و سیاوش در چنگ زنان جادو در خوان بعد، هوشیاری در برابر زیبایی و جذابیت‌های ظاهری را آشکار می‌کند. در خوان دیگر خواننده متوجه می‌شود که اگر در مسئولیتی که بر عهده او نهاده‌اند کوتاهی کند، ممکن است جان خویش و دیگران را به مخاطره بیندازد آن‌گونه که سر باززدن اولاد از نگهبانی می‌توانست خودش، رستم و سیاوش را به کام مرگ بکشاند.

۴. ۲. ۲. نظام سیاسی

علاوه بر ایدئولوژی‌های اخلاقی و اجتماعی که نویسنده به وسیله‌ی تأکید و تفسیر داستان‌های *شاهنامه* عرضه می‌دارد، ایدئولوژی و ساختار سیاسی *شاهنامه* نیز مرکز توجه وی بوده است. حکومت در *شاهنامه* از جایگاه بسیار مهمی برخوردار است. متن *شاهنامه* با پرسش درباره‌ی چگونگی پیدایش حکمرانی آغاز می‌شود. بر این اساس، محور بنیادین *شاهنامه* حکومت و چگونگی ظهور و سقوط آن است (رک. منشادی، ۱۳۸۹: ۴۵):

سخنگوی دهقان چه گوید نخست — که نـام بزرگی به گیتی که جست....
چنین گفت که آیین تخت و کلاه — کیـومـرث آورد و او بـود شـاه

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر اول: ۱۳)

در اندیشه‌ی سیاسی ایران‌کهن، پادشاه نقطه‌ی پیوند سیاست با جامعه و مرکز ثقل قدرت و نقطه‌ی کمال و هر امر سیاسی دیگر تلقی می‌شود. «*شاهنامه* نیز براساس منطق شهریاری ایران‌شهری شکل گرفته و دست کم در صورت و نگاه نخست، پادشاه محور اصلی تمام کتاب است.» (رستم‌وندی، ۱۳۸۸: ۱۸۵– ۱۸۴) آرین نیز با در نظر گرفتن نقش حکومت مرکزی و در رأس آن شاه در تأمین امنیت و آسایش ملت به صورت ضمنی این ایدئولوژی سیاسی را مطرح می‌کند که سامان جامعه در گرو وجود حکومتی مقتدر و شاهی (حاکم، رهبری) خردمند است. «افراسیاب تمام ایران‌زمین را به خاک و خون کشید و تمامی مخالفانش را از میان برداشت. طبق تعریف‌های روشنک، آن سال‌ها دوران بسیار تاریک و دشواری برای تاریخ ما بود: ایران، بی‌شاه مانده و به ویرانه‌ای بدل شده‌بود. مردمانش در رنج و گرسنگی به سر می‌بردند و توان مقابله با دشمن مخوف و نیرومند را نداشتند.» (آرین، ۱۳۸۴: ۴۴) همچنین، نویسنده نشان می‌دهد بی‌کفایتی و هوسبازی‌های کیکاوس چگونه موجب رنج و کشتار مردم می‌شود و دست تورانیان را بر ایران دراز می‌کند. نکته‌ی دیگری که آرین در ساختار سیاسی *شاهنامه* توجه داشته و سعی کرده است که از طریق کنش شخصیت‌های رمان آن را به مخاطب نوجوان بیاموزد، ساختار کارگزاران حکومتی است. در *شاهنامه* وزیران، پهلوانان و موبدان هر یک وظایف مخصوص به خودشان را دارند و همگی تابع دستورات شاه هستند. در این رمان نیز، می‌بینیم با آن‌که رستم و زال از هر جهت نسبت به کاوس در پادشاهی برتری دارند اما هرگز از محدوده‌ی قدرت خویش پا فراتر نمی‌گذارند. حتی هنگامی که سیاوش/ راوی (در واقع شاهزاده ایران) در مقابل همکاری اولاد با آن‌ها وعده‌ی حکومت مازندران را به او می‌دهد، چون رستم از این وعده آگاه می‌شود، آن را غیر ممکن و نشدنی می‌داند؛ زیرا هیچ کس به غیر از شاه حق اعطای حکومت به کسی را ندارد. بنابر آنچه گفته شد، مشخص می‌شود که روابط فرامتنی این رمان با *شاهنامه* در قالب تأکید و تفسیر نظام اجتماعی و سیاسی *شاهنامه* نمود پیدا کرده است.

۴. ۳. تحلیل روابط بیش‌متنی

بیش‌متنیت مانند بینامتنیت از پیوند دو متن ادبی سخن می‌گوید، ولی بیش‌متنیت بر پایه‌ی هم‌حضوری ایجاد نشده‌است، بلکه بر اساس برگرفتگی، شکل گرفته‌است و در آن تأثیر یک متن بر متنی دیگر بررسی می‌شود؛ به عبارت دیگر، بیش‌متنیت رابطه‌ای است از نوع غیر تفسیری که موجب پیوند متن ب (بیش‌متن) با متن الف (پیش‌متن) می‌شود؛ بیش‌متن

حاصل تغییر و دگرگونی پیش‌متن یا تقلید از آن و صورت تکامل‌یافته‌ی آن است. (رک. ژوو، ۱۳۹۴: ۱۴۳؛ نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۴-۹۵) روابط میان پیش‌متن و بیش‌متن را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود: الف) همان‌گونگی (تقلید)، که در آن قصد مؤلف بیش‌متن حفظ پیش‌متن در وضعیت جدید و وفاداری به آن است. ب) تراگونگی (تغییر)، که در آن بیش‌متن حاصل تغییر و دگرگونی‌های اساسی در پیش‌متن است. تراگونگی دارای انواع مختلفی است و می‌توان از دیدگاه‌های گوناگونی بدان پرداخت؛ اما به طور کلی می‌توان آن را به دو بخش تراگونگی کمی و محتوایی تقسیم کرد. (رک. همان، ۹۶-۹۷):

۴. ۳. ۱. تراگونگی کمی

یکی از راه‌های تغییر یک متن برای ایجاد اثری دیگر، دگرگونی در حجم بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است که از رهگذر تقلیل یا گسترش رخ می‌دهد. (رک. همان: ۹۶) آرین با استفاده از فرایند کاهش و در مواردی گسترش داستان‌های *شاهنامه*، رمانی امروزی خلق می‌کند. به عنوان مثال، تمام بخش اسطوره‌ای *شاهنامه* که از پادشاهی کیومرث تا پادشاهی فریدون را دربرمی‌گیرد و سپس از پادشاهی منوچهر تا سلطنت کیکاوس، از زبان روشنک به صورت اشاره‌وار بر مبنای فرایند کاهش زیر متن و سرعت بخشیدن به زمان روایی داستان نقل می‌شود. (رک. آرین، ۱۳۸۴: ۲۰-۳۴) آن‌گاه نویسنده با استفاده از فرایند گسترش زیر متن و کند کردن سرعت زمان روایی داستان، هفت‌خوان رستم را مفصلتر از آنچه در *شاهنامه* آمده است، بازآفرینی می‌کند. (رک. همان، ۵۳-۱۸۰) در ادامه آرین، با حذف جنگ کاوس با شاه مازندران و جنگ با شاه هاماوران، در فصل «شادی‌های غم‌آلود» و «رازهای یک پرنده». (رک. همان، ۸۰ ° ۱۲۲) به بازآفرینی نبرد رستم و سهراب بسنده می‌کند و با حذف داستان سیاوش و کیخسرو و پادشاهی گشتاسب، در فصل «شوم‌ترین نبرد پهلوانان» نبرد رستم و اسفندیار را بازآفرینی می‌کند. (رک. همان، ۲۴۴-۲۶۴) و سرانجام با مرگ رستم و زواره، با توطئه و دسیسه‌ی شغاد، بخش حماسی *شاهنامه* و فصل پایانی رمان، به انجام می‌رسد. (رک. همان، ۲۶۵- ۲۸۴)

۴. ۳. ۲. تراگونگی محتوایی

به گفته‌ی ژنت «تغییر در زاویه‌ی دید، مضامین و وقایع پیش‌متن و... را باید از انواع تراگونگی محتوایی دانست.» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۷) بنابراین، چگونگی تبدیل اثری حماسی به رمانی تخیلی و فانتزی را باید حاصل تغییرات محتوایی دانست. *شاهنامه* در اصول کلی داستان‌پردازی تابع ویژگی‌های داستان‌های سنتی است. داستان‌های دوران قبل

از مشروطیت در ایران و دوران قبل از قرن هجدهم در اروپا به دلیل تفننی بودنشان و به دلیل آن‌که رفتاری هنرمندانه با مصالح اولیه‌ی داستان که عبارت از حوادث، اعمال و افکار قهرمانان و موقعیت‌های زبانی آن‌ها، نشده‌است، الگویی که از بینش عمیق قصه‌نویس سرچشمه بگیرد، بر آن حاکم نیست. (رک. براهنی، ۱۳۶۸: ۴۰-۴۱) لذا تراگونگی محتوایی زیر متن *شاهنامه* در بیش‌متن رمان در مواردی چون پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه دید، درونمایه، فضا، زمان و لحن بررسی می‌شود.

الف. طرح و پیرنگ

طرح و پیرنگ، ساختمان و اسکلت‌بندی اثر به شمار می‌رود و همواره از مهم‌ترین عناصر و اصول داستان‌پردازی است. پیرنگ «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علّت و معلول.» (فورستر، ۱۳۹۱: ۱۱۸) ساختمان پیرنگ شامل چهار بخش اساسی است: تعادل اولیه (مقدمه‌چینی و شروع)، گره‌افکنی، کشمکش و گره‌گشایی. از این نظر هرچند «در داستان‌های *شاهنامه* کمتر به عمل یا حادثه‌ای برمی‌خوریم که زمینه‌های علّی و انگیزه‌های آن به اندازه‌ی کافی پرورش نیافته باشد.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۰)، لیکن هر یک از داستان‌ها هویتی مستقل و جدا دارند و در واقع اپیزودیک‌وار هستند. در داستان‌های *شاهنامه*، فردوسی پس از توصیف فضا و مکان حادثه در داستان، گره‌هایی ایجاد می‌کند. سپس تمامی شخصیت‌ها و عوامل داستان در کشمکش با هم قرار می‌گیرند تا اینکه داستان سرانجام تعادل نسبی و اولیّه را به دست می‌آورد (گره‌گشایی) و به همین ترتیب داستان بعد آغاز می‌شود.

برای ایجاد ساختار جدید در داستان‌های کهن می‌توان با حفظ محتوا، تغییراتی در ساختار پیرنگ به وجود آورد. آرین برای ارائه‌ی داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی *شاهنامه* در قالب رمان، ناگزیر است ژرف‌ساخت دایره‌ای و روساخت گسسته‌نمای آن‌ها را به ژرف‌ساختی خطی و زنجیره‌ای تبدیل کند. وی با انتخاب سیاوش به عنوان راوی داستان‌های اپیزدویک‌وار و مستقل *شاهنامه* را که رستم در آنها حضور دارد، در ژرف‌ساختی خطی و زنجیره‌ای ارائه می‌دهد. آغاز داستان با زندگی عادی سیاوش/ راوی در کنار زن و مردی تعمیرکار شروع می‌شود. ورود جادوگری به زندگی سیاوش/ راوی و بردن او با خود به کوه پرنده به منظور به دست آوردن کتاب سخن‌گو و تردید سیاوش نسبت به حرف‌های جادوگر و همراهی کردن با کتاب سخن‌گو موجب ایجاد گره در داستان می‌شود. سپس سفر قهرمان به دوران اساطیری، عبور از هفت‌خوان به همراه رستم به منظور

نجات کیکاوس، تلاش بی‌سرانجام برای به دست آوردن نوشدارو و نجات دادن سهراب، جستجوی چوب گز برای ساختن تیری که اسفندیار را از پای درمی‌آورد، رفتن به همراه رستم و زواره به کابل و آگاه کردن آن دو از جام زهرآگین، افتادن رستم و زواره در چاه‌هایی که شغاد حفر کرده بود، کشمکش‌هایی هستند که راوی درگیر آن‌هاست. سرانجام در حالی که نزدیک است کابلی‌ها او را نیز نابود کنند، سیمرغ وی را به چنگال می‌گیرد و به همان کوهی که داستان از همان‌جا آغاز شده بود باز می‌گرداند. (رک. آرین، ۱۳۸۴: همه)

ب. درون‌مایه و شیوه‌ی ارائه آن

درونمایه‌ی *شاهنامه* بیانگر آرمان‌ها، عقاید، باورهای دینی و ملّی، رشادت‌ها و خردورزی‌های ایرانیان از نخستین انسان تا عصر فردوسی و حتی تا به امروز است. آرین ضمن در نظر داشتن این درونمایه‌ها، متناسب با شرایط سنی کودکان و نوجوانان و همچنین تغییر و تحول ساختارهای اجتماعی درون‌مایه‌های دیگری نیز به داستان‌ها می‌افزاید؛ زیرا «موضوع‌هایی که برای نوشته‌های کودکان و نوجوانان انتخاب می‌شود، رابطه‌ی مستقیمی با سن و سال آن‌ها دارد. دو عامل عمده، یعنی «ساختار ذهنی» و «تجربه کودک» موضوعات را محدود می‌کند.» (دهریزی، ۱۳۸۸: ۳۷) آرین در نحوه‌ی ارائه‌ی درون‌مایه، نوآوری‌هایی داشته‌است. درونمایه به دو شکل می‌تواند ارائه شود. شیوه‌ی مستقیم که راوی خود به درون‌مایه‌ی داستان اشاره می‌کند و شیوه‌ی غیرمستقیم که درون‌مایه از طریق اعمال و رفتار و کنش‌های شخصیت بیان می‌شود. ساختار ذهنی و تجربه کودک توانایی درک درونمایه به شیوه‌ی مستقیم را ندارند؛ مثلاً مفاهیمی چون آزادی، دلاوری و شجاعت، مرگ، سرنوشت و تقدیر و غیره باید در قالب اعمال و رفتار و کنش شخصیت‌ها مطرح شود. آرین با در نظر داشتن این مسئله تا جای ممکن از بیان مستقیم درون‌مایه پرهیز کرده‌است. وی مقدمه و پایان داستان‌های *شاهنامه* را که به درون‌مایه مستقیماً اشاره شده و ابیاتی را که بیانگر اظهارنظر خود فردوسی درباره‌ی درون‌مایه‌ی داستان است، حذف نموده‌است. برای نمونه می‌توان به داستان رستم و سهراب اشاره کرد. فردوسی در مقدمه‌ی این داستان به مرگ سهراب و نقش سرنوشت در آن اشاره داشته است. (رک. فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر دوم: ۱۶۷) اما آرین توانسته است با حذف این مقدمه از داستان، نقش سرنوشت در این داستان را کم‌رنگ و بر ناسپاسی کاووس و طوس نسبت به رستم با نرساندن نوشدارو به سهراب تاکید بیشتری کند. (رک. آرین، ۱۳۸۴: ۲۰۹)

پ. زاویه‌ی دید[1]

زاویه‌ی دید یا کانون روایت، عنصر مهم و اساسی در ساختار یک اثر داستانی است. زیرا در بسیاری از موارد «اگر زاویه دید تغییر کند چه بسا که داستان از بنیان دگرگون شود یا از میان رخت بربندد.» (والاس، ۱۳۹۳: ۹۷) همچنین در بسیاری از روایت‌های مدرن، نقطه دید روایتی، پیوستی نیست که پیرنگ را به مخاطب برساند بلکه مایه‌ی آفرینش جذابیت و کشمکش و دلهره و حتی خود پیرنگ است.» (همان، ۹۷) زاویه‌ی دید در *شاهنامه* سوم شخص (دانای کلّ نامحدود) است و راوی اول شخص و دوم شخص تحت سیطره‌ی او هستند. انتخاب زاویه‌ی دید راوی در ادبیات کودک از بسیاری از جهت‌ها، مهم‌تر از دیگر گونه‌های ادبی است؛ زیرا «معمولاً برای خواننده‌ی کودک (یا هر خواننده کم‌تجربه‌ای)، رهاشدن از ذهنیتی که متن به ایشان تحمیل می‌کند، دشوار است.» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۹) به همین دلیل، چون در راوی سوم شخص از بیرون به اعمال و کنش‌های شخصیت‌ها می‌نگرد، بنابراین به تصویر کشیدن درونیات، احساسات و عواطف شخصیت مشکل است. آرین برای حل این مشکل از راوی اول شخص استفاده می‌کند و هر یک از شخصیت‌ها احساسات و درونیاتشان را از زبان او بیان می‌کنند: «صبح سختی در فردای آن شب آغاز گردید. کسالت وحشتناکی در بدنم رشد می‌کرد که حس می‌کردم دیگر از روی آن تخت برنخواهم خاست. گلناز مهربان، با چشمانی نگران، سینی صبحانه را برایم بالای تختم آورد و با صبر و ملایمت، چند لقمه‌ای به من خوراند..... گلناز لبخند عشوه‌گری زد و گفت: قول بده زودتر خوب شوی. .... خواست در را ببندد که به زحمت صدای زمخت و خشن‌ام را به گلو انداختم و پرسیدم: گلناز! رستم... رستم کجاست؟... چرا امروز به دیدن من نیامد؟ گلناز در میانه‌ی راه متوقف شد. مکثی کرد و دوباره کنار تختم بازگشت و گفت: دوست تو امروز ظهر از اینجا به راه خودش رفت سیاوش!» (آرین، ۱۳۸۴: ۹۷)

ت. شخصیت و شخصیت‌پردازی[2]

شخصیت و شخصیت‌پردازی به عنوان یکی از عناصر ساختاری داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به گونه‌ای که می‌توان گفت «عامل شخصیّت یکی از عناصر عینیّت دهنده به زندگی اجتماعی قصه است و شاید به همین دلیل است که آندره ژید با تأکید گفته است که: هرگز عقیده‌ای را مگو، مگر از طریق شخصیّت.» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۶)

[1] Point of view
[2] Characters and characterization

در داستان‌های سنتی از جمله *شاهنامه* «سنخ» داریم نه شخصیت. «اسوه‌های سنخی زاده‌ی بینش تمثّلی‌اند؛ در این‌گونه داستان‌ها قهرمانان معمولاً انتزاعی و نمونه‌ی افراد سنخ خود هستند و خصوصیات آن‌ها از حدود مشخصات سنخی خارج نمی‌شود. افراد تحت شمول یک سنخ تفاوتی با یکدیگر ندارند یا اگر داشته باشند بسیار کم است. قهرمان یا ایستاست، یعنی هیچ‌گاه درگذر ایام و حوادث دگرگونی نمی‌یابد و یا اگر هم یافت معمولاً از نوع دگرگونی‌های یکبارگی و حادّی است که شخص را چه بسا از سنخی به سنخ مقابل و از قطبی به قطبی دیگر انتقال می‌دهد. حدّ وسط و معتدلی همچون آنچه در واقعیت حیات هست کمتر ممکن است تحقق یابد.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۵۳) از طرف دیگر، با توجه به این که موضوع *شاهنامه* حماسه است؛ «حماسه هم با توجه به سرشت و علت وجودیش نمی‌تواند و نباید از ویژگی مبالغه و برجسته‌سازی و توصیفات آرمانی در مورد قهرمانان برکنار باشد و گرنه پهلوانان بزرگ را تا حد مردم عادی و واقعی فرود آوردن مغایر با هدف حماسه است.» (همان، ۵۶) اما در داستان‌ها و رمان‌های امروزی، زندگی در حال زیسته شدن نشان داده می‌شود و رمان همچون زندگی از تجرید مطلق می‌گریزد، قهرمانان و شخصیت‌های آن نیز مطلق نیستند، بلکه در حال پیدا شدن و تکوین یافتن و از حادثه‌ای به حادثه‌ای دیگر رفتن و دگرگون شدن و دگرگون کردن هستند. در رمان *راز کوه پرنده* همه شخصیت‌ها به استثنای سیاوش که از دوران دیگری وارد دنیای *شاهنامه* شده است، موجوداتی ثابت با جوهره‌ی بدون تغییر هستند و همان کنش‌ها و خصوصیاتی را دارند که در *شاهنامه* نیز دارند با این تفاوت که اگر در داستان‌های سنتی، سنخ‌ها به سرعت قابل تبدیل به سنخ دیگر می‌شوند، آرین از سرعت این تغییر ناگهانی می‌کاهد تا خواننده فرصت تجزیه و تحلیل بیشتری داشته باشد. برای نمونه یک مورد از این روند فرو کاستن تغییرات ناگهانی شخصیت‌ها را بررسی می‌کنیم. در *شاهنامه* رستم در خوان چهارم با زن جادو برخورد می‌کند. کل ابیات مربوط به این خوان، به سی بیت می‌رسد که نیمی از ابیات آغازین آن مربوط به وصف فضا و مکان می‌شود. سپس زن جادو، با شنیدن صدای رستم، خود را به شکل زنی زیبا روی درمی‌آورد و در برابر او ظاهر می‌شود. رستم در حالی که جام می را به دست می‌گیرد، از دادار جهان یاد می‌کند. زن با شنیدن نام خداوند چهره‌اش تغییر می‌کند و رستم پی به وجود اهریمنی او می‌برد:

سیه گشت چون نام یزدان شنید — تهمتن سبک چون بدو بنگرید...
یکی گنده پیری شد اندر کمند — پرآژنگ و نیرنگ و بند و گزند

میانش به خنجر به دو نیم کرد دل جادوان زو پر از بیم کرد

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر دوم: ۹۸-۹۹)

این در حالی است که در فصل ششم رمان با عنوان «عاشقانه در جنگل»، سیاوش/ راوی به تدریج به موجودیت اهریمنی سه دختر زیباروی به نامهای مهناز، بهناز و گلناز پی میبرد. اولین نشانهی مشکوک پنجرههای سوراخمانند تالار و اتاقهای قصری بود که سه دختر زیبا روی به همراه مادرشان در آن زندگی میکَردند، باغبان که با حالت غریب و مرموزی به آنها نگاه میکند، عمارت سپیدی که در نظر سیاوش رنگ به رنگ میشود، بیماری ناگهانی سیاوش و رفتن رستم بدون خداحافظی با او، مانع شدن گلناز از رفتن سیاوش به طویلهی اسبها، خدمتکار کر و لالی که با ایماء و اشاره به او میفهماند از مایع توی شیشه بنوشد، چروکهای کنار گوش گلناز که با پوست جوان و زیبایش تناسبی ندارد و غیره حوادثی است که سیاوش را نسبت به این زیبا رویان مظنون میکند. سپس مایع آبی رنگ توی شیشه را سر میکشد و طلسم جادوگران میشکند. آنگاه ظاهر مخوف عمارت آشکار میشود. سیاوش به یاری باغبان رستم را که جادوگران او را بیهوش در دخمهای به غل و زنجیر کشیدهاند، نجات میدهند و رستم با لشکری از جادوگران مبارزه میکند و قصر آنان را به آتش میکشد و به همراه اولاد باغبان به راه خود ادامه میدهند (رک. آرین، ۱۳۸۴: ۸۳-۱۱۹)

نمونهی دیگر از طبیعیتر و فردیتر جلوه دادن قهرمانان ملی را میتوان در تأمل و درنگ آرین بر احساسات شخصی رستم پس از کشته شدن سهراب دید. در *شاهنامه* رستم پس از آنکه میفهمد که پهلوی پسر خویش را دریده است، با خود چنین میگوید:

به گیتی که کشتست فرزند را دلیر و جوان و خردمند را...
چه گویند گردان و گردنکشان چو زین سان شود نزد ایشان نشان
چه گویم چو آگه شود مادرش چه گونه فرستم کسی را برش
چه گویم چرا کشتمش بیگناه چرا روز کردم بر او بر سیاه

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر دوم: ۲۴۴)

همانطور که این ابیات نشان میدهد، فردوسی همچنان لحن حماسی را در فضا و موقعیتی تراژیک حفظ میکند و خواننده بیشتر از آن که متوجه احساسات و غم درونی پدری به خاطر از دست دادن پسر باشد، نگرانی او را نسبت به واکنش دیگران مشاهده میکند. اما آرین در بازآفرینی این داستان تکیهی بیشتری بر غم و اندوه رستم به خاطر مرگ

پسرش نشان می‌دهد: «نمی‌دانم در آخرین لحظه‌ها چه سخنانی میان آن دو گذشته است. اما هر چه بود، رستم نگاه از بازوبند برنمی‌گرفت و آرام و آهسته با یک انگشت، موی پهلوان جوان را نوازش می‌کرد.... هیچ یک از دیوها، جادوگران و یا اژدهایان بر او چنین نکرده بودند که اینک یک پیروزی تلخ دیرپا با او چنان می‌کرد. ... اما رستم در هر ثانیه، برجا، یک سال پیرتر می‌شد تا آنجا که نگاهش تیره شد و کمرش شکست و صورتش چروک خورد و دیدگانش را بر جهان تاریک‌تر از سیاهی، فرو بست.» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۱۲)

به طور کلی، شخصیت‌پردازی به شکل صورت می‌گیرد: ۱. روش مستقیم که در آن راوی دانای کل خودش منش و رفتار شخصیت‌ها را معرفی می‌کند. ۲. روش غیرمستقیم که خواننده با توجه به اعمال و رفتارهای درونی و بیرونی شخصیت‌ها به خصلت‌های آن‌ها پی می‌برد. (رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱) در *شاهنامه*، فردوسی در بسیاری از موارد برای معرفی شخصیت‌ها از شیوه‌ی توصیف مستقیم استفاده می‌کند. در این رمان تنها مشخصات ظاهری شخصیت‌ها از طریق توصیفات راوی پرداخته می‌شود اما احساسات، افکار و به طور کلی درون شخصیت به وسیله‌ی کنش و اعمال داستانی نشان داده می‌شود. تفاوت بسیار مهم دیگری که در شخصیت‌پردازی‌های *شاهنامه* با این رمان وجود دارد این است که در *شاهنامه*، راوی دانای کل قبل از این‌که شخصیت‌های داستانی کاری انجام دهند، تعلق آن‌ها به قطب مثبت یا منفی، خیر یا شر را مشخص می‌کند. به عنوان مثال، در داستان رستم و شغاد، خواننده قبل از این‌که شغاد توطئه‌ی قتل رستم را بچیند می‌داند که او شخصیتی با نقشی منفی است؛ زیرا ستاره‌شناسان پیش‌بینی کرده‌اند که او تخمه‌ی سام نیرم را تباه می‌کند:

چو این خوب چهره به مردی رسد — بگاه دلیری و گردی رسد
کند تخمه سام نیرم تباه — شکست اندر آرد بدین دستگاه
همه سیستان زو شود پر خروش — همه شهر ایران برآید به جوش

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر ششم:۳۲۴)

اما در این رمان، با ورود شغاد به داستان خواننده هیچ تصوری نسبت به مثبت یا منفی بودن شخصیت وی ندارد. حتی در صحنه‌ای که شغاد با یک حرکت، سر خدمتکاری را که قصد داشت رستم و زواره را با جام زهرآلود بکشد، از تنش جدا می‌کند؛ خواننده او را هواخواه رستم و برادرش می‌پندارد و او به هنرمندانه نقش خود برای فریفتن رستم و زواره ادامه می‌دهد. درست با فرورفتن رخش و رستم در چاه است که نقاب دورویی را

از چهره برمی‌دارد و حسادت خویش نسبت به رستم و جایگاه او را آشکار می‌کند: «شغاد قهقه‌زنان سرش را تا می‌توانست برگوال خم کرد و فریاد زد حالا دیگر همه می‌توانند پسر مهم زال را خوب ببینند! و با عصبانیت اضافه کرد: تو با آن هیکل گنده‌ات هیچ وقت نگذاشتی من دیده شوم! تو زندگی مرا تباه کردی! همه جا گفتند رستم. همه جا می‌گویند رستم... .» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۸۰)

ح. گفتگو[1]

گفتگو، یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی در آفرینش یک داستان است. گفتگو به داستان تحرک می‌بخشد و عمل داستانی را به پیش می‌برد و می‌تواند بازتابنده‌ی لحن و فضای حاکم بر داستان باشد. دیالوگ‌های خوش‌پرداخت و پرکشش و در ابعاد سنجیده یکی از مظاهر هنرمندی فردوسی است که نمونه‌هایی از آن را در گفتگوی ضحاک با کندرو، سهراب و گردآفرید، سهراب و هجیر، بیژن و منیژه می‌توان دید (رک. حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۶۴–۴۶۸) اما در این رمان، به دلیل تغییر زاویه‌ی دید از سوم شخص به اول شخص امکان استفاده از گفتگو در پیشبرد داستان کمتر شده‌است. همچنین، گفتگوهای طولانی بین شخصیت‌ها آن‌گونه که در *شاهنامه* به کار رفته است، برای مخاطبان کودک و نوجوان خسته‌کننده است، لذا نویسنده بسیاری از گفتگوها مانند رجزخوانی‌های پهلوانان را در مقابله با یکدیگر مانند روبه‌رو شدن رستم با سهراب، اسفندیار (فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر دوم: ۲۲۶ و ششم: ۳۰۳) حذف کرده‌است و راوی همچون مشاهده‌گری هر رویدادی را که خود در آن حضور دارد و یا از دور شاهد وقوع آن است، روایت می‌کند. به عنوان نمونه، در پایان نبرد رستم و سهراب راوی می‌گوید: « نمی‌دانستم در آخرین لحظه‌ها چه سخنانی میان آن دو گذشته است. اما هر چه بود رستم نگاه از بازوبند برنمی‌گرفت و آرام و پیوسته با یک انگشت، موی پهلوان جوان را نوازش می‌کرد.» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۱۱)

ج. زمان

در داستان‌های سنتی از جمله *شاهنامه*؛ زمان بعدی کیفی دارد نه کمّی. بنابراین اگر طول حکومت ضحاک هزار سال گفته شده، این عدد نسبت استقرار ظلم و بیداد در هزاره‌ی سوم است که در آن بیداد غلبه دارد. همچنین عمر چند قرنه‌ی زال و رستم بیانگر استمرار روح پهلوانی است، روحی که تا پایان عصر پهلوانی باید بی‌گسست وجود داشته باشد.

[1] Dial

(رک. حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸) آرین برای تبدیل زمان کیفی به زمان‌کمی، بخش‌هایی از *شاهنامه* را که رستم در آن حضور ندارد، حذف می‌کند. زیرا رستم در برهه‌ی نسبتاً طولانی از *شاهنامه* حضور ندارد، بدین سان که او پس از جنگ با توران به کین خواهی سیاوش مدت مدیدی از صحنه برکنار است. (رک. فردوسی،۱۳۹۳ دفتر چهارم: ۸-۳۰۱ و پنجم: ۸۶- ۲۳۵) بنابراین، چون هدف نویسنده تمرکز بر بازآفرینی حوادث و داستان‌هایی است که حضور و نقش رستم در آن پر رنگ است، با حذف داستان‌هایی مانند کاموس کشانی، خاقان چین، دوازده رخ، پادشاهی لهراسب و سپس با هم‌عصر ساختن کابوس و گشتاسب طول عمر رستم را به اندازه آدم‌های معمولی نشان می‌دهد.

چ. فضاسازی

حال و هوایی که نویسنده متناسب با درون‌مایه و سایر عناصر داستان به کار می‌گیرد، فضاسازی می‌گویند. «هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا یا رنگ یا فضاسازی می‌گویند.» (نجفی بهزادی، ۱۳۹۲: ۲۳۶؛ به نقل از بارنت، ۱۹۶۵: ۱۱۵) فضای حاکم بر *شاهنامه* به طور کلی فضایی حماسی، جدّی، دلهره‌آور و هیجان‌انگیز است، لیکن هر داستان آن به فراخور رخدادها و حوادث و درون‌مایه آن فضایی مخصوص به خود دارد. داستان‌ها گاه فضایی تراژیک دارند، گاه شاد و گاه عاشقانه. فضای حاکم بر *رمان راز کوه پرنده* فضایی ماجراجویانه است. با ورود ماگوی جادوگر به زندگی راوی/ سیاوش تا پایان داستان، سلسله‌ای از ماجراهای عجیب و غریب برای او اتفاق می‌افتد. برای اینکه تفاوت فضای *شاهنامه* و رمان *راز کوه پرنده* آشکار شود می‌توان صحنه جستجوی رستم برای درخت گز را در هر دو روایت مقایسه کرد. در *شاهنامه* رستم به راهنمایی سیمرغ درخت گز را پیدا می‌کند و هیچ نوع لحن ماجراجویانه‌ای در آن نمودار نیست:

گزی دید بر خاک سـر بـر هـوا — نشست از برش مرغ فرمانـروا
بدو گفت شاخی گزین راست‌تر — سرش برترین و تنش کاست‌تر
بدان گز بـود هـوش اسفنـدیـار — تو این چوب را خوارمایه مـدار

(فردوسی، ۱۳۹۳، دفتر ششم: ۳۰۰)

حال آنکه در رمان، رستم به همراه سیاوش به جستجوی درخت گز می‌روند و حوادث از نگاه کنجکاوانه سیاوش روایت می‌شود: «نگاهم را به اطراف چرخاندم و باتلاق عظیم و سبز رنگی را دیدم که در حاشیه رودخانه پدید آمده بود. رستم نیز چشمش را در

جستجوی بوته‌ی گز بر تپه گرداند. بوته‌ای درست در کنار باتلاق بر فراز تپه قرار داشت. ... یک بوته گز تنها که بلندترین شاخه‌اش به طرز عجیبی بلند و دو شاخه بود.... نگاهم به چند تنه‌ی درخت و کنده‌ی چوب کوچک و بزرگ افتاد که از میان باتلاق راکد و لجنزار شناور به سوی ساحل می‌آمد... .» (آرین، ۱۳۸۴: ۲۶۱)

د. لحن

باید گفت به فراخور پیرنگ، فضا و درونمایه‌ی هر اثر، لحن نیز خواه‌ناخواه تغییر می‌کند. لحن *شاهنامه* حماسی است و حتی فردوسی در داستان‌های عاشقانه‌ای چون زال و رودابه، بیژن و منیژه لحن حماسی را حفظ می‌کند. (رک. حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۶۱) *رمان راز کوه پرنده نیز چون* متنی تخیلی و ماجراجویانه است و نویسنده از خلال ماجراهایی که برای راوی/ سیاوش اتفاق می‌افتد به هویت و ملیت ایرانی و دلاوری‌های رستم اشاره می‌کند؛ به همین دلیل، لحن این اثر به ویژه که راوی آن نوجوان است، فخامت لحن و صلابت واژه‌های حماسی *شاهنامه* را ندارد. حتی در صحنه‌های جنگ رستم با زنان جادو، ارژنگ دیو و دیو سپید ترس و دلهره راوی ماجراجو مشهودتر است. (رک. آرین، ۱۳۸۴: ۱۸۰–۱۵۲) تا صحنه-پردازی‌های فردوسی درباره‌ی بی‌باکی و دلاوری رستم در هفت‌خوان. همچنین متناسب با هدف اصلی آرین یعنی آشنایی مخاطب با درون‌مایه‌های اخلاقی و تربیتی *شاهنامه*، لحن زیر متن نیز تغییر داده شده است. به عنوان نمونه، می‌توان از لحن اخلاق‌مدارانه نصایح زال به سیاوش که قرار است در آینده شاه ایران باشد، یاد کرد: «اما تو شاهزاده‌ای سیاوش! پس این را بدگویی من از پدری نزد پسرش ندان. این عبرتگاه توست. باید که تو این چنین نباشی. باید که تو آگاه و دانا و صمیمی بشوی. مردم را بشناس سیاوش عزیزم! از فراز تختگاه زرین آنها را نخواهی شناخت و حتی نخواهی دید... .» (همان، ۲۱۷)

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله روابط فرامتنی و بیش‌متنی رمان *راز کوه پرنده* با *شاهنامه* بر اساس نظریه ژنت بررسی و تحلیل شد. روابط فرامتنی این اثر با *شاهنامه* بیش از هر چیز از نگاه ایدئولوژیک نویسنده در زمینه‌ی آموزش ارزش‌های اجتماعی و سیاسی *شاهنامه* به نوجوانان سرچشمه می‌گیرد. توجه نویسنده به اصل خردورزی، قدرشناسی، رعایت عدالت و انصاف در داستان‌های *شاهنامه*، ارزش‌های اخلاقی آن را تأیید می‌کند. همچنین مقاومت، پرهیز از غفلت و مسئولیت‌پذیری مفاهیم دیگری است که نویسنده با تفسیر

هفت‌خوان در اختیار خواننده قرار می‌دهد. روابط بیش‌متنی این اثر نیز حاصل تغییر و تحولات عناصر داستانی ژانر حماسی برای تبدیل به رمانی تخیلی است. بنابراین، نویسنده توانسته است با محوریت بخشیدن به شخصیت رستم ساختار دایره‌ای عنصر پیرنگ در *شاهنامه* را به عنصر خطی مطابق رمان‌های جدید تبدیل کند. همچنین، نویسنده موفق شده است با تکیه بر احساسات و عواطف فردی قهرمانان *شاهنامه*، آنان را از وضعیت آرمانی و مطلق و ایستایی بیرون بیاورد و به آدم‌های امروزی نزدیک کنند. آرین با تغییر زاویه‌ی دید از سوم شخص به اول شخص، خواننده را بیشتر با متن درگیر و انگیزه‌ی او را برای خواندن داستان تقویت می‌کند. وی بسیاری از دیالوگ‌های زیرمتن را نیز حذف کرده‌است، زیرا گفتگوهای طولانی و رجزخوانی‌های پهلوانان در پیشبرد پیرنگ نقشی نداشته‌اند و وارد کردن آن‌ها در رمان منجر به خستگی خواننده می‌شود. همچنین، فضای حماسی *شاهنامه* در این رمان تبدیل به فضایی ماجراجویانه می‌شود و لحن رمان نیز جنبه‌ی آموزشی و آگاهی بخشی به مخاطب را دارد بر خلاف لحن حماسی *شاهنامه* که از مشخص‌های تمایز دهنده‌ی آن از متون دیگر است.

منابع

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

استیونز، جان. (۱۳۷۸). «*ایدئولوژی و گفتمان روایی در ادبیات کودک*». *دیگرخوانی‌های ناگزیر رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*، ترجمه‌ی مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

آرین، آرمان. (۱۳۸۴). *راز کوه پرنده (رستم دستان). مجموعه‌ی سه‌جلدی پارسیان و من*. تهران: موج نو.

براهنی، رضا. (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. تهران: نو.

پک، جان. (۱۳۸۷). *شیوه‌ی تحلیل رمان*. ترجمه‌ی احمد صدارتی، تهران: مرکز.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: ناهید.

دهریزی، گودرز. (۱۳۸۸). *ادبیات کودک و نوجوان در ایران*. تهران: اندیشه.

رستگار، نصرت‌الله. (۱۳۸۴). «مشروعیت حکومت از دیدگاه فردوسی». *آیینه میراث*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۹، صص۹-۴۱.

رستم‌وندی، تقی. (۱۳۸۷). «آز و داد؛ آسیب‌شناسی سیاسی شهریاری در *شاهنامه* فردوسی». *پژوهش سیاست نظری*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۵، صص ۱-۱۹.

ژوو، ونسان. (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان*. ترجمه‌ی نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامه (متن انتقادی از روی چاپ مسکو)*. به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان، تهران: قطره.

فورستر، ادوار مورگان. (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

قربان‌پور، حجت. (۱۳۸۳). «جلوه‌های دادخواهی دهقان توس در *شاهنامه*». *تاریخ‌پژوهی*، دوره‌ی ۶، شماره ۲۱، صص ۷۲-۸۴.

منشادی، مرتضی. (۱۳۸۹). «پیوند اسطوره و سیاست در *شاهنامه*». *مطالعات ملی*، دوره‌ی ۱۱، شماره۱، صص ۳۷-۵۶.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *شناخت*، شماره‌ی ۵۶، صص ۸۳- ۹۸.

_____. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نجفی بهزادی، سجاد و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل عناصر داستان در چند داستان بازنویسی شده از *شاهنامه* برای نوجوانان». *کاوش‌نامه*، دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۲۷، صص ۲۰۱- ۲۳۹.

نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). *فراسوی دستور داستان یا چگونگی ادبیات کودک از نظریه‌ی بهره می‌برد؟؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*. مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

والاس، مارتین. (۱۳۹۳). *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

هاشمی‌نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). *کودکان و ادبیات رسمی ایران*. تهران: سروش

Barnet, S . (1964). *A dictionary of lirerary terms*. London.

Genette, Gerard. (1992). *The architext (an introduction)*. Translated by Jane E lewin, Berkeley: university of California press.

----------. (2001). *Paratexts: thresholds of interpretation*, Translated by Jane E lewin, Cambridge U niversity press.