ترجمه

درباره دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی[1]

ی. س. براگینسکی[2]

ترجمه: مریم سامعی[3]

چکیده

این مقاله ترجمه‌ای است از مقاله ارزشمند شرق‌شناس نامی روس، ی. س. براگینسکی، که در مقدمه کتاب *دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی* نگاشته است. دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی مجموعه‌ای است از افسانه‌های ایرانی کهن که در طول سده‌ها از زبان قصه‌گویان در بازارها و میدان‌های شهرها نقل می‌شده است. این مجموعه که در ۱۹۷۷م چاپ شد، شامل پنج افسانه با موضوع عشق و تربیت و یک روایت شفاهی درباره جوانی اشراف‌زاده به نام حاتم است که در راه عدالت اعمال خارق‌العاده‌ای را انجام می‌دهد. براگینسکی در این مقدمه، علاوه بر معرفی این اثر، به بررسی نسخه‌های خطی افسانه‌ها و سیر تحول و تغییراتی که در این نسخه‌ها در طول سده‌ها ایجاد شده است می‌پردازد و سپس، براساس نظریه‌های گوناگون، از مباحث ایجادشده در تعلق این دست افسانه‌ها به فولکلور یا ادبیات مکتوب می‌گوید.

در این مقاله، ابتدا در مقدمه، به معرفی این شرق‌شناس روس پرداخت خواهد شد و پس از آن ترجمه مقاله او ارائه می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: براگینسکی، افسانه، دائرةالمعارف افسانه‌ها، فولکلور.

---

1. Брагинский, И. (1977). «Об Иранской сказочной энциклопедии». Иранская сказочная энциклопедия. Москва: Художественная литература.

2. I. S. Braginskiĭ

۳. کارشناسی ارشد ادبیات روسی و دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، مدیر اجرایی دانشنامه فرهنگ مردم ایران مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، رایانامه: maryam.samei@gmail.com

مقدمه

براگینسکی، یوسیف سامویلاویچ (۱۹۰۵، کیف/ ۱۹۸۹، مسکو)، شرق‌شناس روس، از ۱۹۲۵، عضو حزب کمونیست و در ۱۹۵۱، عضو مسئول آکادمی علوم تاجیکستان شوروی است. او دوران کودکی و جوانی خود را در باکو گذراند، جایی که به زبان‌های آذربایجانی، عبری و دیگر زبان‌ها تسلط یافت و در ۱۹۲۳، به مسکو نقل مکان کرد. در ۱۹۲۵ـ۱۹۲٤، در مؤسسه عالی ادبی و هنری و. ی. بریوساف، به تحصیل پرداخت و در ۱۹۳۱، از گروه هند و افغان دانشکده مطالعات شرقی مسکو فارغ‌التحصیل شد. (*Kttt yyy*……, 1962-1978: p. 712)

از اولین روزهای جنگ بزرگ میهنی، براگینسکی با درجه سرهنگی در ردیف ارتش شوروی، در اداره سیاسی اصلی ارتش و نیروی دریایی شوروی خدمت کرد (او در خط مقدم در استالینگراد بود). از ۱۹۵۰، در مؤسسه مطالعات شرقی آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی کار کرد. او سال‌ها رئیس بخش نقد ادبی شرق‌شناسی و نقد متنی بود و این بخش را هدایت می‌کرد و از ۱۹۵۱، عضو مطبوعات آکادمی علوم تاجیکستان شوروی و سردبیر مجله «مردمان آسیا و آفریقا» شد. (*Kratkaya*… , 1962-1978: p. 712)

براگینسکی از نسل دوم شرق‌شناسان روسی بود که از رویّه‌ای سیاسی، دیپلماتیک و اداری به موضوعات علمی گرایش پیدا کرده بودند و از این نظر با شرق‌شناسان کلاسیک نسل قبلی، در اصطلاح «پشت میز نشین‌ها» تفاوت داشت. موج جدید دانشمندان، در قیاس با پیشینیان خود، فعال‌تر و به وضعیت مدرن جوامع شرقی و زبان‌های زنده و گفتاری علاقه‌مندتر بودند (بی‌آنکه آنها را از اعتبار دادن به چرخه کلاسیک بازدارند). این گروه در فعالیت‌های عملی خود، مستقیم با نمایندگان کشورهای آسیایی ارتباط برقرار می‌کردند و این موضوع به آنها کمک می‌کرد با وجود موانع متعدد، شرق را در آشفته‌ترین دوران ـ بیداری آسیا و فروپاشی سیستم استعماری ـ به اندازه کافی کاوش کنند. البته کسانی مانند براگینسکی، میهن‌پرستان حقیقی بودند و آمادگی داشتند که حتی به ضرر علایق علمی خود، آنچه را که نیاز کشور بود انجام دهند. (Fail, 2018: 11-12 ؛Vanina, 2018: 9-10)

براگینسکی نویسنده بیش از ٤٠٠ اثر در زمینه تاریخ فرهنگ و ادبیات مردمان ماوراءالنهر و ادبیات کلاسیک فارسی (رودکی، فردوسی، حافظ، صدرالدین عینی، م. کمال خجندی و غیره) است. نظریه‌های عمومی او به مشکلات توسعه ادبیات شرقی و ادبیات معاصر تاجیکی و مطالعه فولکلور تاجیکستان اختصاص دارد. براگینسکی به‌طور مداوم از ایده نقش مردم در توسعه شرق دفاع می‌کرد. (*Kt yyyyy* , 1962-1978: p. 712؛ Fail, 2018: 11-12)

به ابتکار وی، نشریات و ترجمه‌های فراوانی از آثار بزرگ‌ترین شاعران فارسی‌زبان به روسی منتشر شد. همچنین او با مطالعه ادبیات شرق در زمینه فرایند ادبی جهان، در مجموعه «آثار ادبی» به طور فعال همکاری داشت. (*Kratkay* ... , 1962-1978: p. 712)

درباره دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی، براگینسکی

«... در یکی از گوشه‌های میدان بازار، قصه‌خوانی با اسباب و وسایل ساده‌اش نشسته بود: تختی نه‌چندان بلند، با بالشی کرکی بر روی آن و روی بالش، نسخه خطی بزرگ و حجیمی با صحافی متراکم رنگی. در یک لحظه، مثل معرکه‌های همیشگی، جمعیت دهقانان و صنعتگران و مردم غریبی که به بازار آمده بودند اطراف قصه‌خوان جمع شدند. همه دور هم جمع شده بودند و سرهای خود را جلو آورده بودند تا گوینده را بهتر ببینند و بشنوند. او به آرامی شروع به خواندن کرد. قصه‌خوان به آرامی و با جلوتر رفتن داستان تکان می‌خورد و گه‌گاه به نسخه خطی‌ای که در برابرش بود نگاهی می‌انداخت و با لمس ملایم انگشتانش صفحاتش را ورق می‌زد. به‌تدریج صدایش بلندتر شد و در نوعی سرخوشی قرار گرفت. قطره‌های عرق از پیشانی‌اش فرومی‌ریخت. با انرژی تمام در نقش فرومی‌رفت و حرکات قهرمانان داستان را به تصویر می‌کشید. این داستان مدتی به طول انجامید و سبب تحریک بیشتر و بیشتر جمعیت شنونده شد: مردم در تأیید او فریادهای مشتاقانه‌ای سرمی‌دادند و هم با شک گلایه می‌کردند، گاه به شوخی چیزی می‌گفتند و گاه با تهدید. گوینده، هنرمندی تیزهوش، و تماشاگران، بسیار هیجان‌زده و پرتنش، به نظر می‌رسید در احساسات و

هیجانات صریح خود با قهرمانان داستان یکی شده، و با سرنوشت‌های شگفت‌انگیز و ماجراهای باورنکردنی آنها ادغام شده بودند ...».

این معرکه‌ای بود که بنیان‌گذار ادبیات شوروی تاجیکستان، استاد صدرالدین عینی، برای ما، شاگردان و پیروانش تعریف می‌کرد؛ معرکه‌ای که در جوانی در «بخارای شریف» در آغاز سده ۱۹ و ۲۰ میلادی، آن را دیده بود، درباره قصه‌خوان بخارایی مشهور (که برای منتقد ادبی اهمیت ویژه‌ای دارد) و درباره وجود کتاب بزرگ دست‌نویسی که حاوی مجموعه‌داستان‌هایی برای راوی بود.

اما این کتاب را از کجا پیدا کنیم، کجا ناپدید شد؟ در دهه ۵۰ سده ۲۰ میلادی، کسی نمی‌تواند با اطمینان به این سؤال پاسخ دهد، و قصه‌خوان قدیمی هم دیگر زنده نیست. استاد عینی به ما گفت: «در نسخه‌های خطی جست‌وجو کنید.»

جست‌وجوی مداوم آغاز شد، که به نتایج نه‌تنها مثبت، بلکه به یک معنا، حتی نامنتظره منجر شد: این کتاب یافت نشد؛ اما به ایجاد تغییراتی اساسی در دیدگاه‌های ادبیات فارسی کلاسیک و تجدیدنظری درخور توجه در ترکیب آن منجر شد.

دقیقاً چه اتفاقی افتاد؟

در ۱۹۵۱، نویسنده این سطور در کتابخانه عمومی فردوسی دوشنبه، به نسخه‌ای خطی (به شماره ١٦٧) برخورد که یک «کتاب» از یک قصه‌خوان بود، شبیه به آنی (یا شاید همانی) که صدالدین عینی درباره‌اش صحبت کرده بود. کتاب نسخه‌ای در قطع رحلی بود، پوشیده شده با جلد رنگارنگ مقوایی سخت، مجموعه‌ای بزرگ از متنی دست‌نویس نوشته شده به قلم کاتبی اهل بخارا، با خط عربی زیبا و به زبان فارسی و از نظر اندازه‌گیری تایپوگرافی مدرن، نه کمتر از ۱۲۰ تا ۱۵۰ صفحه متن ریزنقش. این کتاب خطی شامل هفت «داستان» چند قسمتی و بیش از چهل افسانه بود. علاوه بر این، در حاشیه این نسخه، با دست‌خطی ظریف‌تر، صدها حکایت، ضرب‌المثل کوتاه، بسیاری لطیفه و غیره نوشته شده بود. این کتاب از نسلی به نسل دیگر میان قصه‌خوانان منتقل شده بود (حرفه قصه‌خوانی به‌طور کلی خانوادگی است) و حاوی مجموعه‌ای متنوع از قصه‌ها و افسانه‌های قصه‌خوانان بخارا بود که در معرکه می‌خواندند. این کتاب

دست‌نویس همچون دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی بود. این نام از آن پس در آثار زبان‌شناسی ایران به‌کار رفت (در فارسی، چنین کتاب‌هایی «جامع‌الحکایت» نامیده می‌شود، تقریباً «مجموعه کامل افسانه‌ها»).

یافتن نسخه خطی شماره ۱۶۷ به جست‌وجوی نسخه‌های خطی مشابه در سایر کتاب‌خانه‌ها (بویژه در لنینگراد و تاشکند) و مطالعه فهرست‌های متعدد نسخ خطی فارسی در خارج از کشور انجامید.

در اواخر سده گذشته، *هرمان اته*[1]، محقق، منتقد ادبی و کتاب‌شناس مشهور آلمانی، در مقاله خود درباره ادبیات فارسی در کتاب «مجموعه فلسفه ایران» می‌نویسد که از سده ۱۰ میلادی در ایران و ماوراءالنهر، نه‌تنها شعر کلاسیک مشهور جهان خلق شد و خالقان آن ـ از رودکی و فردوسی تا حافظ و جامی ـ به‌طور گسترده‌ای شناخته شده‌اند، که شمار فراوانی از آثار منثور داستانی، عمدتاً با حضور قهرمانی افسانه‌ای، معمولاً به قلم نویسندگانی ناشناس نیز خلق شدند؛ و شاید به این دلیل ناشناخته و حتی نادیده گرفته شدند که در سایه ادبیات درخشان کلاسیک قرار گرفته بودند.

متأسفانه، حتی نیم قرن پس از *اته*، بسیاری از محققان ادبیات ایران همچنان این آثار منثور را دست‌کم می‌گرفتند. فقط در دهه گذشته، مطالعاتی عمدتاً در ایران و اتحاد جماهیر شوروی انجام شده است که ماهیت و اهمیت آنها را آشکار می‌سازد.[2]

اجرای شفاهی یک اثر هنری، که صدرالدین عینی آن را توصیف کرده است، در بین مردم ایران سنتی بسیار طولانی دارد. شاعران بزرگ کلاسیک معمولاً اشعار خود را در دربار و در مجالس مردمی نمی‌خواندند؛ این کار را راویانی که همراه آنها بودند انجام می‌دادند. بر اساس متون تاریخی قرون وسطا و خاطرات شاهدان عینی، می‌دانیم که در میان صنف‌های شغلی در اوایل قرون وسطی، صنف قصه‌خوانان نیز حضور داشتند.

---

1. Hermann Ethé

۲. به‌طور خاص، برای مطالعه‌ای کامل درباره دائرةالمعارف افسانه‌های ایرانی نگاه کنید به: ی. سلیموف (۱۹۷۱). *نثر روایی فارسی*. دوشنبه: انتشارات دوشنبه (به زبان تاجیکی). همچنین برای آگاهی بیشتر از انواع جامع‌الحکایات، نگاه کنید به: خدیش، پگاه (۱۳۹٤). «جامع‌الحکایات». *دانشنامه فرهنگ مردم ایران*. سرویراستار کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مترجم)

اگر امکان حفظ کردن اشعار و انتقال این متون مقدس‌شده با دقت تحت‌اللفظی وجود داشت، به خاطر سپردن داستان‌ها و قصه‌هایی که با گذشت زمان به چرخه‌های بزرگ و حتی به «داستان» چندقسمتی تبدیل می‌شد، ناممکن بود. مشخص است که در سده ۱۱ـ۱۲ میلادی، برخی از این آثار منثور ضبط شده، و نام گردآورندگان یا کاتبان آنها به دست ما رسیده است. ازآنجاکه این آثار به‌صورت شفاهی منتقل می‌شد، طبیعتاً نسخه‌های مختلفی از آنها نوشته شده، و در آن زمان، نسخه‌هایی از دائرةالمعارف افسانه‌ها به‌صورت کامل وجود داشته است.

با بررسی نسخه‌های خطی متعددی که به دست ما رسیده است، شمار فراوانی دائرةالمعارف (جامع‌الحکایات) دقیقاً در سده‌های ۱۷ تا ۱۹ میلادی نوشته شده است. آنها شامل انواع و نسخه‌های مختلفی از آثار خاص، بویژه «نسخه‌های بزرگ» و «نسخه‌های کوچک»اند. در عین حال، نسبت نسخه‌ها، از نظر حجم، متفاوت است: برخی نسخه‌های «کوچک» چکیده‌ای از نسخه‌های «بزرگ» است؛ اما بعضی نسخهٔ «کوچک» فقط پیش‌نویسی از نسخه‌های «بزرگ» است که بعدها و به‌مرور زمان به کوشش قصه‌گو گردآوری شده است. تقریباً بیشتر این آثار ناشناس‌اند، نویسنده (و البته او وجود داشته است!) و متن اصلی ناشناخته است. اما موضوعات اصلی و کلیت آنها در دنیای افسانه‌ای جهان به‌خوبی برای همگان شناخته شده است. این داستان‌ها و افسانه‌ها اغلب به دوران باستان برمی‌گردد. بسیاری از آنها از ادبیات قدیم ایران (به زبان‌های ایرانی میانه در سده‌های ۲ تا ۷ پیش از میلاد، یعنی پیش از ظهور اسلام) وام گرفته شده است. بسیاری از طرح‌ها و مضامین از ادبیات یونان در دوران باستان و هلنیسم گرفته شده است. بویژه بسیاری از آنها از ادبیات هند به زبان سانسکریت (کتاب افسانه‌های معروف *پنچاکیانه*، *جاتکه‌های* بودایی[1]، و غیره) و سرانجام، از احادیث و افسانه‌های عرب گرفته شده است.

با این حال، سوژه‌های محلی، ایرانی و وام‌گرفته‌شده در تنگ خیال‌های عامیانه ذوب شده است. آنها با دیگر آثار هنری عامیانه، با موضوعات و بن‌مایه‌های آن در ادوار

---

۱. زندگی بودا

مختلف تاریخی، که بعدها با ایده‌ها و اپیزودهایی رشد کرد، به هم پیوستند. در نهایت، همه این افسانه‌ها لباس ایرانی (فارسی و تاجیکی) پوشیدند و با گذشت هر قرن جدید، رنگ متفاوتی به خود گرفتند.

در نتیجه، اغلب از نسخه اصلی متعلق به قرن‌ها پیش فقط نام شخصیت‌های اصلی و هسته اصلی طرح در نسخه بعدی آن، مثلاً در نسخه‌های قرن‌های ۱۷ تا ۱۹ میلادی باقی مانده است. در اطراف این هسته اولیه، چنان پیچیدگی‌های داستانی جدید و داستان‌های کوتاه پدید آمده است که در اصل می‌توان آن را نه یک «نسخه» جدید که اثری جدید نامید.

به عبارت دیگر، در برابر ما نه یک سنت متحجر، که سنتی در حال توسعه قرار دارد. هنگام تجزیه و تحلیل آخرین نسخهٔ یک اثر، به‌راحتی می‌توان «چند لایه بودن» آن را کشف کرد، و همان طور که گفته شد، در یک اثر جدید، عناصر باستانی اثر اصلی پنهان شده است.

تاکنون، حدود ده‌ها «دائرةالمعارف افسانه‌ها» پیدا شده است که شمار کل «حکایات» و داستان‌های آنها چندین برابر نسخه خطی شماره ۱۶۷ است. می‌توانیم این سرمایه‌های افسانه‌ای روایی را «اقیانوس» بنامیم؛ این اقیانوس نه‌تنها شگفت‌انگیز، که در حرکتی دائمی است.

آشنایی با این «اقیانوس افسانه‌ها»ی ایرانی می‌تواند حیرت و تحسین تخیل افسارگسیخته و استعداد خلاقانه و بی‌پایان گردآورندگان بی‌نام را در خواننده برانگیزد. اما یک منتقد ادبی ناگزیر با مشکلی روبه‌رو می‌شود: نحوهٔ تعریف ژانر این آثار و نحوه طبقه‌بندی آنها.

بحث و جدل‌های علمی بسیاری در ادبیات‌شناسی ایرانی پیرامون این مسائل به وجود آمده است، و در درجه اول، درباره اینکه آیا این آثار باید به فولکلور نسبت داده شوند یا ادبیات مکتوب؟

در نظریه اول، ویژگی فولکلوریک و منبع اصلی طرح این آثار مطرح می‌شود. این آثار به صورت شفاهی و به زبان گفتاری اجرا می‌شده‌اند و نویسندگانشان ناشناس‌اند. از آنجا که قصه‌خوانان در طول قرن‌ها متن خود را تغییر داده‌اند و با سلیقه و

خواسته‌های مخاطب سازگار کرده‌اند، نوعی خلاقیت جمعی، که مشخصه فولکلور است، در آنها ایجاد شده است.

در نظریه دوم، مکتوب بودن این آثار مطرح می‌شود، و ثبات بسیار فراوان آن در مقایسه، برای نمونه، با حماسه افسانه‌ای مردمی و شفاهی. سرانجام، ویژگی کلی ادبی و نه ویژگی گویشی زبان گفتاری قصه‌خوان‌ها مطرح می‌شود.

همچنین، برخی پژوهشگران با اشاره به موقعیت «میانه» این آثار بین فولکلور و ادبیات مکتوب، پیشنهاد کرده‌اند که آنها را «نوشتار شفاهی» یا «فولکلور مکتوب» بنامند، که به نظر آنها، باید قطعی نبودن ژانر و تلفیق‌گرایی متناقض آنها را تأیید کرد.

برای پاسخی علمی به پرسش‌های علمی طرح‌شده، باید از دیدگاه تاریخ‌گرایی به آن نگریست و بررسی این آثار را در خاستگاه و منشأ آنها و سیر تحولات چندصدساله‌شان و نیز تصویری که در «دائرةالمعارف افسانه‌ها» ارایه می‌دهند، بررسی کرد.

پیشتر اشاره شد که هسته بخش عمده‌ای از این آثار به دوران باستان و سنت شفاهی بازمی‌گردد. در نوشتار، بسیاری از این آثار، بویژه در محیط شهری، توسعه یافته‌اند. به طور کلی، در خلاقیت شفاهی شهری، چنین آثاری عناصر مکتوب و ادبی را در خود جذب می‌کردند و تحت تأثیر شعر کلاسیک فارسی و شعرهای عاشقانه (مانند نمونه‌های متعدد از داستان لیلی و مجنون)، همچنین اشعار عاشقانه (غزل‌های حافظ و دیگران)، افسانه‌های عرفانی ـ صوفیانه درباره «مقدسان» و کرامات و معجزاتی که آنها انجام می‌دادند، قرار می‌گرفتند و عناصر مختلف دینی و فلسفی را به خود می‌افزودند. همان‌طور که روشن است، بعد از سده‌های ۱۰ تا ۱۵ میلادی، در سده‌های ۱۷تا ۱۹ میلادی، شکوفایی جدیدی در شعر فارسی در محیط شهری ظهور کرد و توسعه سریع ادبیات افسانه‌ای هم متعلق به همین دوره است. «دائرةالمعارف افسانه‌ها» نیز شکل کاملی را به خود گرفت که تا زمان ما رسیده است.

با توجه به این واقعیت و همچنین قوانین کلی فرایند ادبی، ادبیات‌شناسی مدرن ایران تمایل دارد ادبیات افسانه‌ای را نه نوعی فرم میانی، که ادبیات مکتوب از نوع خاص تلقی کند. ویژگی این نوع خاص در قطعی نبودن ظاهری آن نیست، که در شخصیت کاملاً مشخص دموکراتیک و مردمی آن است.

در واقع، منابع و موضوعات فولکلوریک را می‌توان به وضوح در آثار کلاسیک‌هایی که گرایش‌های مردمی را در ادبیات ابراز می‌کردند (بر خلاف ادبیات ارتجاعی و محافظه‌کار) ردیابی کرد. این گرایش‌ها در آثار فردوسی و حافظ و دیگر شخصیت‌های برجسته شعر فارسی دیده می‌شود.

در این زمینه، لازم است که نقل‌قولی از ن. گ. چرنیشفسکی[1] را خاطرنشان کنیم: «واضح است که قدرت اصلی میلتون، شکسپیر و بوکاچیو، دانته و فردوسی، و همه شاعران پیشگام دیگر این است که آنها گردآورنده داستان‌های مردمی بوده‌اند». (ChernishevskiĮ, 1949: 137)

ریشه‌های فولکلوریک آثار افسانه‌ای به هیچ وجه مانعی برای توسعه آنها در جریان اصلی ادبی نیست. همچنان که این جریان محاوره‌ای باقی ماند، زبان آنها بیشتر و بیشتر ادبی شد. اصول واضح‌تری برای ترکیب آنها ایجاد شده است: یا تمرکز اپیزودهای بسیاری در اطراف یک محور طرح یا همان «قاب» (در اصطلاح، «قصه قاب‌شده»)، یا استفاده گسترده از یک داستان افزوده‌شده یا «افسانه در افسانه». در مجموع، سبک اصلی ژانر شکل می‌گیرد: داستان، قصه، حکایت و لطیفه. در این آثار، برخلاف افسانه‌های عادی فولکلوریک، قهرمانان فعالانه و معنی‌دار عمل می‌کنند. بنابراین، توجه بیشتری به دنیای معنوی آنها، یعنی روان‌شناسی آنها می‌شود.

گرایش فولکلوریک (اخلاق جهانی بشر، هنجارهای اخلاقی و آرمان‌ها و ایده‌های مردمی) و مفاهیم شخصیتی انسانی ـ اخلاقی چون نجابت، شجاعت، خیرخواهی و نیکوکاری به وضوح در آثار افسانه‌ای بیان شده است. این مفهوم گاهی در تصویر یک پادشاه عادل یا حکومت عادلانه و مردمی مانند «کشور مورچه‌ها»ی اسلاوها یا «دهکده طلایی» تاجیک‌ها تجسم می‌یابد.

در نتیجه، از اختلال فرهنگی اصلی، قطعی نبودن ژانر، و از «فولکلور مکتوب» به تجزیه و تحلیل هنری نثر ادبی واقعی تحولی ایجاد شد.

---

1. N. G. ChernishevskiĮ

اینها محتوای فانتزی و افسانه‌ای هستند که در «دائرةالمعارف افسانه‌ها» جمع‌آوری شده‌اند و پیش روی ما قرار دارند. از نظر کیفیت ادبی، آنها اساساً داستان‌های شفاهی مردم ایران و داستان‌هایی فولکلوریک هستند که هرگز در نوشتار وجود نداشته است.

این کتاب نمونه‌های این نثر را به خواننده معرفی می‌کند. این کتاب مانند یک دائرةالمعارف افسانه‌ای «کوچک» است. در این اثر فقط دو شکل ژانر ارائه می‌شود: یک داستان افسانه‌ای و پنج قصه عاشقانه.

«هفت سیر ماجراجویی شگفت‌انگیز حاتم» یک نمونه نسبتاً معمولی از یک داستان افسانه‌ای است.

این اثر و آثار دیگر آن باید با در نظر گرفتن نه تنها حجم، که قبل از هر چیز، بر اساس ویژگی‌های اساسی مانند بازتاب زندگی اجتماعی و درگیری‌های اجتماعی به معنای وسیع، داستان تلقی شود؛ براساس به تصویر کشیده شدن شخصیت انسان، افکار و فعالیت‌های او، وجود فتنه‌های سرگرم‌کننده و آشکار، مانند نیروی محرک و خطوط داستانی.

داستان با توجه به چارچوبی مشخص ایجاد شده است که برای خوانندگان هزارویک‌شب شناخته شده است، «چارچوبی» که بر اساس آن داستان‌های شهرزاد در هزارویک‌شب همراه با داستان‌های کوتاه اضافه‌شده در بین آنها، قالبی «افسانه در افسانه» دارد.

ساختار و «چارچوب»، که پتانسیل‌های هنری و فوق‌العاده‌ای را داراست، بویژه در روش نظریه‌پرداز و طرفدار روش هنری واقع‌گرایی، ن. گ. چرنیشفسکی، بسیار نمود دارد: او در روش «داستان در داستان» که نقل کردیم، درباره هزارویک‌شب اظهار می‌کند که: «وقتی جوان بودم، مجذوب افسانه‌های هزارویک‌شب شدم، که ... در اصل «افسانه برای کودکان» نبود؛ بارها و بارها، در سال‌های نوجوانی و جوانی‌ام، و هر بار با جذابیت تازه‌ای، این مجموعه شگفت‌انگیز را خواندم. من زیباتر از این اثر ادبی نمی‌شناسم.» (ChernishevskiĮ, 1949: 130) یکی از ویژگی‌های اصلی موجود در «چارچوب» شاعرانه چنین آثار افسانه‌ای، در الهام هنری آنها، طبق نظر چرنیشفسکی، دخالت خود خواننده در فرایند خلاقیت داستانی است: «ماهیت اثر ادبی ناب دقیقاً این است که

خوانندگان را به رقابت با نویسنده برانگیزد و آنها را نویسنده خود سازد.» (ChernishevskiĮ, 1949: 132)

خوانندگان داستان «هفت سیر ماجراجویی شگفت‌انگیز حاتم»، ارائه شده در این کتاب، فوری از صحت این تأیید منتقد بزرگ مطمئن خواهند شد.

در اقیانوس افسانه‌های ایران، شمار فراوانی داستان چند قسمتی وجود دارد که در آنها ویژگی‌های داستان‌های جوانمردانه، تاریخی، ماجراجویانه، غم‌انگیز، خانوادگی و غیره دیده می‌شود.

«هفت سیر ماجراجویی شگفت‌انگیز حاتم» نزدیک‌ترین داستان به یک ماجراجویی عاشقانه است، با ایده‌ای انسان‌گرایانه و سرشار از فداکاری که در شخصیت اصلی اثر، حاتم، تجسم یافته و هسته اصلی کل داستان خود حاتم است.

به هر حال، این چارچوب عددی با «عدد خوش‌یمن» هفت مرتبط است. چنین «چهارچوب‌های عددی» مشخصه بسیاری از داستان‌های دیگر این دوره است: «چهار درویش»، «هفت نمایش»، «ده وزیر» و غیره. در آنها، بر خلاف هزارویک‌شب، چهارچوب حکایت‌ها خود قهرمان نیست، بلکه رویدادهای مرتبط با اقدامات او است.

نمونه نخستین قهرمانی که نام این داستان را دارد، مانند بسیاری از داستان‌های افسانه‌ای، شخصیتی نیمه‌تاریخی و نیمه‌افسانه‌ای است: حاتم، شاعر عرب (بادیه‌نشین) از قبیله طی (سده ۵ ـ ٦ میلادی)، مشهور به‌سبب مهمان‌نوازی، خیرخواهی و صمیمیتش.

طبق قواعد یک افسانه، شاعرِ «ساده»، «تبدیل به» شاهزاده‌ای افسانه‌ای می‌شود. فقط با عبوری رمانتیک از زندگی عادی می‌توان تخیل عامیانه را شکوفا کرد. این حکم «ادبیات ناب» افسانه‌ای همه زمان‌ها و مردم است.

با وجود همه «تفاوت‌های تاریخی» عناصر و واقعیت‌های ذاتی در سده‌های (١٤ــ١٥ میلادی)، که مشخصه سده‌های مختلفی نیز هست، تنها مفهوم شخصیتی انسانی است که به داستان تمامیت می‌بخشد. اینها ویژگی‌های یک داستان افسانه‌ای است.

قصه انوشیروان نمونه‌ای از «قصه» نمادین عاشقانه رمانتیک است. برخلاف شعرهای عاشقانه کلاسیک (برای نمونه، اشعار نظامی و جامی)، در اینجا تمرکز بر یک ایده

فلسفی نیست؛ بلکه بر مکری عاشقانه است که با به تصویر کشیدن شبکه‌ای کامل از ماجراها و حرکات خیالیِ فوق‌العاده منتقل می‌شود.

در شرایط نظام ارباب ـ رعیتی و قرون وسطایی در ایران و ماوراءالنهر، هنگامی که آثار مکتوب افسانه‌ای تدوین شد، این کتاب‌ها واقعاً فولکلوریک بودند و همچون «پرتو نوری در پادشاهی تاریک» عمل می‌کردند. همانند خصوصیاتی که ف. انگلس[1] برای کتاب‌های عامیانه آلمان قائل بود.

«کتاب عامیانه طوری طراحی شده است که دهقان وقتی خسته است و عصر از کار سخت خود بازمی‌گردد، با آن سرگرم می‌شود، او را زنده می‌کند، کار دردناک خود را فراموش می‌کند، و زمین سنگی خود را به باغ معطر تبدیل می‌کند. در کتاب عامیانه، کارگاه یک صنعتگر و اتاق زیرشیروانی یک دانش‌آموز خسته به دنیای شعر، به قصری طلایی تبدیل می‌شود و همسر سختگیرش در قالب شاهزاده‌خانمی زیبا نمود می‌یابد. اما اینها نیز هدفی دارد ... برای برانگیختن اخلاقیات او، وادار ساختن او به قدرت، حق، آزادی خود، بیدار کردن شجاعت و عشق به وطن». (Engels & Marx, 1956: 344)

از میان همه خیال‌پردازی‌های این کتاب‌های عامیانه ایرانی، یک شروع واقع‌بینانه در ادبیات نیز دیده می‌شود. این شروع خود را نه در فراوانی صحنه‌ها و واقعیت‌های روزمره یا در پذیرفتن زندگی، که در مفهوم عامیانه ـ انسانی انسان که در کل اثر نفوذ می‌کند، نشان می‌دهد، مفهومی که ایمان را به قدرت عمل فعال القا می‌کند.

همچنین مشخص است که بر خلاف بسیاری از داستان‌های شفاهی فارسی که در آنها عمل در مکانی ناشناخته اتفاق می‌افتد (شروع معمول چنین است: «یکی بود، یکی نبود، اما چنان شد که...»، یا «یکی بود، یکی نبود ...»، مانند نمونهٔ روسی: «روزی روزگاری ...»، «در قلمرو پادشاهی ...»، «در درباری ناشناخته ...» و غیره)، در نثر مکتوب افسانه‌ای، اطلاعات «جغرافیایی» و مختصات همیشه داده می‌شوند و برخی اوقات زمان هم مشخص است. اگرچه نام‌های جغرافیایی کاملاً واقعی («حلب» در سوریه؛ «چین و ماچین»، ترکستان چین) در داستان‌ها با مناطق جغرافیایی واقعی

1. F. Engels

مطابقت ندارد، اما همچنان در جایگاه یک نقطه مرجع پذیرفتنی و یک عنصر واقع‌بینانه خاص عمل می‌کند.

شاعرانه بودن ادبیات افسانه‌ای غنی و متنوع است: سوژه انعطاف‌پذیر، پویایی توسعه آن، تکنیک‌های جالب آهنگ‌سازی، کاربرد ماهرانه از تکرارها و «کلیشه‌ها»ی ادبی، وضوح و موزون بودن گفتار نویسنده، ارائه سرگرم‌کننده و ترکیب خطوط شعری؛ همه اینها به آموزش ذائقه هنری مخاطبان عادی منجر شده است.

ویژگی‌های برجستهٔ نثر کلاسیک افسانه‌ای و همچنین زبان زنده شخصیت‌ها که عاری از پیچیدگی‌های بلاغی بود، نویسندگان ایرانی سده‌های ۱۹ تا ۲۰ میلادی را الهام بخشید و به نوعی به ماهیت واقع‌گرایانه آثار آنها کمک کرد، از جمله استاد نثر واقع‌گرایانه، صادق هدایت.

آثار ارائه شده در این کتاب بیش از یک دهم «دایرةالمعارف افسانه‌ای» قصه‌خوان بخارایی را تشکیل نمی‌دهد و در قیاس با «اقیانوس افسانه‌های» ایرانی تنها یک قطره است. اما آشنایی با آن به خواننده این فرصت را می‌دهد تا «طعم» بی‌نظیر این «اقیانوس» را بچشد، همان‌طور که افندی کاپیف[1]، نویسندهٔ برجستهٔ داغستانی (در جایی دیگر) می‌گوید: «افسوس، شاید فقط یک قطره باشد ... اما گاهی اوقات یک قطره برای احساس طعم شور دریا کافی است.» (Kapiev, 1966: 21)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. E. Kapiev

منابع

- ChernishevskiĮ, N. G. (1949). **Povesti v Povesti**. Moscow: Goslitizdat;

- Engels, F & K. Marx (1956). **Iz Rannikh ProizvedeniĮ**. Moscow: Goslitizdat;

- Fail, V. (2018). **Zhizn' Vostokoveda**. Moscow: IV RAN;

- BraginskiĮ, I. S (1977). "Ob Iranskaya Skazochnaya Entsiklopediya". **Iranskaya Skazochnaya Entsiklopediya**. Moscow: Khudozhestvenaya Literatura;

- Kapiev, E. (1966). **Izbrannoe**. Moscow: Goslitizdat;

- **Kratkaya Literaturnaya Entsiklopoedia** (1962-1987). ed. A.A. Surkov. Moscow: Sovetskaya Entsiklopoedia.

- Vanina, E. Y. (2018). "Introduction". **Zhizn' Vostokoveda**. V. Fail. Moscow: IV RAN.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی