

بازتاب اسطوره کاهه در داستان کوتاه رجل سیاسی جمالزاده

دکتر طاهره خوشحال دستجردی^۱

محمد چهارمحالی^۲

چکیده

مقاله حاضر به بازتاب داستان اسطوره‌ای «کاهه و ضحاک» از شاهنامه فردوسی در داستان کوتاه «رجل سیاسی» از مجموعه یکی بود یکی نبود سید محمد علی جمالزاده می پردازد و همانندی‌های این دو داستان در طی آن به تفصیل مورد بحث قرار می گیرد. در بن مایه داستان «کاهه و ضحاک» نبرد همیشگی «خیر و شر» نهفته است و چون عالی ترین و ملموس ترین داستان برای این نبرد اسطوره‌ای در نوع حماسه از زبان حکیم فردوسی سروده شده، بارها و بارها در تاریخ ادبیات ما این داستان در شعر و نثر بازتاب یافته است. با شروع جریان داستان کوتاه، توسط سید محمد علی جمالزاده در سال ۱۳۰۰ بازتاب این اسطوره با زبان طنز دیده می شود. در سیر تبدیل اسطوره حماسی به طنز اجتماعی - سیاسی معاصر از نظریه «نورتروپ فرای» استفاده شده تا همانندی و تضاد در ساختار روایی «رجل سیاسی» که به تقلید از داستان «کاهه و ضحاک» صورت گرفته است، تفسیر و تحلیل گردد.

کلید واژه‌ها: کاهه، رجل سیاسی، طنز، داستان کوتاه، اسطوره، روایت.

مقدمه

«اسطوره» از «سرگذشت مینوی و مقدس سخن می گوید» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴) و در آغاز صرفاً برای «توجیه نیروهای کیهانی و آفرینش هستی» (همان: ۴۵) پدید آمد و جوامع اولیه بشری چنان به آن معتقد بودند که «با آن زندگی می کردند» (همان: ۲۷)، و آن را پایه و اساس «آئین ها» و «مراسم قومی» خود می دانستند. اسطوره ها نسل به نسل از طریق «ناخودآگاه جمعی» میان انسان ها به حیات و پویایی خود ادامه

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسؤول) t.khosshal@yahoo.com

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان mohamad-ch@yaho.com

داده‌اند و به دلیل وجود «کهن الگوها» در خود، به «سرمشق»، «نمونه» و «الگو» بدل گشته‌اند و در زندگی اجتماعی و آثار دینی، ادبی و هنری تکرار شده‌اند. بنابراین آنها «هرگز نمی‌میرند، بلکه مدام نو به نو به اشکال گوناگون رخ می‌نمایند» (ستاری، ۱۳۸۳: ۷)

اسطوره در پیوند استوار خود با «زبان» جای خود را در متون دینی چون «ریگ ودا»، «اوپانیشادا»، «اوستا»، «عهد عتیق و جدید» و «ارداویرفنامه» باز می‌کند. پس از آن به شکل «نمادین» و «داستانی» در متون ادبی کاربرد فراوان پیدا می‌کند. بسیاری از شاهکارهای ادبی، روایت اسطوره‌های کهن است. «حماسه گیل گمش و انکیدو»، «آدایا»، «اتانا^۱»، «ایلید» و «اودیسه» هومر، «اودیپ شهریار»، «ایندائید» ویرژیل، «مهابهاراتا» و «رامایانا»، «شاهنامه» فردوسی، «کمدی الهی» دانته الیگیری و «بهشت گمشده» جان میلتون پیوند ناگسستنی با اسطوره دارند.

از دیرباز تاکنون نیز در آثار عرفانی و فلسفی مانند آثار سنایی، عطار، مولوی، ابن سینا، ابن طفیل، سهروردی، کریشنا مورتی، اُشو، کاستاندا، دون خوان اسطوره غالباً نماد تفکرات ویژه پدیدآورندگان بوده است.

در اسطوره ما با واقعیت سر و کار داریم^۲ و همین ویژگی مهم، یعنی «پیوند با واقعیت»، آن را در «طنز» و «تهکّم» بازتاب داده است.

این «بازتاب» چنان پررنگ و جاندار است که «اسطوره» را در داستان‌های صد ساله اخیر به «طنز» بدل کرده است. سیر «اسطوره» در ادبیات از «تراژدی» و «حماسه» آغاز می‌شود و در زمانه ما به «طنز» ختم می‌شود. برای نمونه تراژدی «پرومته در زنجیر» اثر آیسخولوس یا آشیل (۵۲۵-۴۵۶ ق. م) از هرگونه شوخی و طنز خالی بود حال آنکه نمایشنامه «پرومته سست زنجیر» اثر اندره ژید (۱۸۶۹-۱۹۵۱) سراسر طنز نیش دار است.

در ادبیات فارسی، از جمله داستان‌های حماسی — اسطوره‌ای که بازتاب شگرفی بر شعر و نثر و داستان پس از خود داشته، «داستان کاوه و ضحاک» شاهنامه فردوسی است. استاد جلال ستاری در کتاب «جهان اسطوره شناسی: اسطوره ایرانی» به نمایشنامه‌های معروفی اشاره می‌کند که با الهام از این داستان پدید آمده‌اند (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۷). با آغاز جریان «داستان کوتاه» در ایران در سال ۱۳۰۰ توسط «سید محمد علی جمالزاده»^۳ با مجموعه داستانی «یکی بود یکی نبود» بازتاب اسطوره «کاوه و ضحاک» را

می‌بینیم. این بازتاب از منظر تبدیل «حماسه اسطوره‌ای» به «طنز اجتماعی» قابل تأمل و ارزیابی است. از آنجا که بازتاب اسطوره‌ها در طنز معاصر از منطق خاصی پیروی می‌کند و مراحل «تبدل» و «جابجایی» را در آن سیر می‌کند، در این گفتار به تحلیل و بررسی این مراحل در بازتاب اسطوره «کاهه و ضحاک» در روایت و متن داستان کوتاه «رجل سیاسی» جمالزاده می‌پردازیم.

متن

داستان کوتاه «رجل سیاسی»، دومین داستان از مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود»، شرح حال مرد حلاج و پنه زنی به نام «شیخ جعفر» است که در اثر سرکوفت زنش و فقر و ناداری به طور اتفاقی وارد سیاست روز می‌شود و به عنوان «علمدار حقوق ملی»، پیشوای مردم معترض در برابر وکلای مجلس می‌شود و با راهنمایی‌های سودمند حاج علی، همسایه سیاسی خود، به پیچ و خم سیاست وارد می‌شود و پس از وارheidن از یک رشوه که البته ناخواسته نیز نصیبش می‌شود از طرف اعتدالی‌ها و دموکرات‌ها و گروه کثیری از مردم به عنوان نماینده وارد مجلس می‌شود. در پایان داستان، پس از اینکه وی و خانواده‌اش به رفاه کامل می‌رسند و پسرش «رئیس معارف فارس» می‌شود از ما می‌خواهد دیگر او را مرد سیاسی و طرفدار منافع ملی نخوانیم.

از طرفی می‌دانیم که داستان «کاهه» در متن داستان «ضحاک» در ۸۵ بیت بیان می‌شود^۴ و همچون داستان کوتاهی است که قیام علیه ضحاک ماربدوش، واقعه مرکزی^۵ آن است و این «واقعه مرکزی مثل خورشیدی است که حوادث دیگر مثل سیاره‌ای به دور آن می‌گردد و وابسته و همبسته آن است» (میرصادقی، ۱۳۳۵: ۲۰۹) و در حقیقت داستان «کاهه» حلقه اتصال بین جریان ضحاک و قیام فریدون به شمار می‌رود که بدون آن داستان فریدون و قیامش علیه ضحاک ناقص می‌ماند؛ زیرا دونشانه و علامت که حکم «توتم» را در دوره اساطیری شاهنامه دارد با داستان کاهه شکل می‌گیرد: «درفش کاویان» و «گرز آهنین گاو سر فریدون». کاهه در داستان ضحاک برای مدت کوتاهی به عنوان «نماد مطلق خیر» در برابر «نماد مطلق شر» ظاهر می‌شود و ناپدید می‌شود و دیگر اثری از او جز نامی سمبلیک و نمادین در شاهنامه نمی‌بینیم؛ برخی نظیر دکتر جلال ستاری، کاهه و داستانش را از «خویشکاری‌های» فردوسی

می‌دانند؛^۶ با این همه او در این مدت کوتاه، دست به اقدامات مهمی می‌زند که تمامی داستان‌ها و جریان‌های پهلوانی و پادشاهی پس از خود را در شاهنامه تحت الشعاع قرار می‌دهد.

داستان «کاوۀ آهنگر» و «رجل سیاسی» با وجود اینکه در «لحن» و «سبک» و «شکل» و «زاویۀ دید» با هم متفاوتند، اما عناصر مهمی در داستان آنها را سخت به هم نزدیک می‌کند، خاصه اینکه در داستان «رجل سیاسی» چند بار از مشابهت «شیخ جعفر پنبه زن» با «کاوۀ آهنگر» سخن می‌رود. چهار نشانه مهم صوری در داستان «رجل سیاسی» وجود دارد که با توجه به آنها می‌توان این داستان را بازتابی از اسطوره «کاوۀ و ضحاک» بدانیم:

□ بازاری بودن «شیخ جعفر»، شخصیت اول داستان.

□ قیام او به عنوان «پنبه زن» علیه سیاست حاکم و مجلسیان و به عهده گرفتن رهبری مردم.

□ سخنان و خطابه‌های جسورانه و بی‌باکانه او در میان مردم معترض.

□ مقایسه او با «کاوۀ آهنگر» در توصیفات داستان.

به طور کلی بازتاب اسطوره «کاوۀ و ضحاک» در داستان کوتاه «رجل سیاسی» از دو جنبه حایز اهمیت است که چهار نشانه بالا را می‌توان در این دو جنبه بررسی و تحلیل کرد. این دو جنبه عبارت است از:

۱- ساختار روایی داستان (روایت داستانی)

۲- متن و توصیفات داستان

به لحاظ اهمیت «ساختار روایی داستان» جنبه دوم را در این قسمت مورد بحث قرار می‌دهیم.

ساختار روایی داستان (narrative)

اصلی‌ترین عنصر ذاتی داستان، «روایت» و «ساختار روایی» آن است^۶ که آن را از شعر جدا می‌کند. داستان بی‌روایت قابل تصور نیست، اما شعر معمولاً خالی از روایت است مثل قصاید، غزلیات، رباعیات، دو بیتی‌ها. البته چنانکه اصل شعر، قصه و داستان باشد دارای روایت می‌شود و به «داستان منظوم» و «شعر روایی» (Narrative poetry) موسوم می‌شود؛ مانند تمام منظومه‌های شعر فارسی نظیر «ویس و رامین» اسعد گرگانی، «خمسه» نظامی، «شاهنامه» فردوسی، «حکایات مثنوی» و «منطق الطیر»، «حدیقه الحقیقه»، «الهی‌نامه»، شعرهای «قصه شهر سنگستان»، «کتیبه» و «خوان هشتم» از مهدی اخوان ثالث و ... به هر حال

مطابق معروف‌ترین تعریف از مایکل تولان «روایت توالی ملموس حوادثی است که غیر تصادفی کنار هم آمده باشند». (فرهنگنامه ادبی، ۱۳۷۶: ۲/ ۶۹۵) عبارت «غیر تصادفی» متضمن ارتباط منطقی و مستدل و پذیرفتنی میان حوادث داستان است که با قصد راوی و داستان گو صورت می‌پذیرد. در روایت داستان «کاوه و ضحاک» خواننده با حوادثی روبروست که مشابه آن را در داستان کوتاه «رجل سیاسی» باز می‌بیند. نکته دیگری که از اهمیت فراوان برخوردار است «پیوند ناگسستنی روایت و اسطوره» است. از آنجا که داستان «کاوه» به عنوان یک داستان اسطوره‌ای معروف است و داستان «رجل سیاسی» به عنوان یک داستان رئالیستی و واقع‌گرا مطرح است، نقطه عطف «اسطوره» و «واقعیت» در «روایت» تحقق می‌یابد و «اسطوره خود دنیای طرح روایت مدار و مضمون مداری است که دنیای ادبی ناب یا انتزاعی را ارائه می‌دهد». (فرای، ۱۳۷۷: ۱۶۴). شاید به دلیل عرضه کردن همین دنیای ناب ادبی یا انتزاعی و آرمان شهر خیالی است که اسطوره با روایت سخت عجین می‌شود؛ زیرا از نظر روایت شناسان بزرگی چون گرامس «هر روایت در اساس خود ناراست است. نه تنها داستان‌های خیالی، حکایت‌ها، اسطوره‌ها، حتی روایت‌های رآلیستی» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۶۴). «ناراست بودن» روایت به معنی دروغ و امر فریب کارانه و بی ارزش نیست، بلکه چیزی نظیر همان دنیای ناب ادبی و انتزاعی است که از خیال و ذهنیت شاعر و نویسنده سرچشمه می‌گیرد برای ارائه پیام اثرش؛ و دقیقاً یک ابزار مهم زبانی بوده که «از روزگار باستان و دوره اسطوره‌ای انسان با آن شکار و جنگ و میهمانی و جشن خود را گزارش کرده است» (ترنر، ۱۹۹۸: ۵۱۰).

از کارکردهای مهم اسطوره‌ها، بازتاب آنها در زندگی واقعی و آثار ادبی است که غالباً این بازتاب با روایت صورت می‌گیرد. به تعبیر دیگر، اسطوره‌ها که از دوره‌های باستانی نشأت می‌گیرند و در آغاز برای توجیه نیروهای ماوراء طبیعی و آفرینش کیهانی پدید آمده‌اند^۷ و به گفته کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روانکاو معروف سوئیسی، از طریق «ناخودآگاه جمعی» نسل به نسل در جوامع گشته، در زبان و زندگی بشر و آثار ادبی منشأ اثر و عامل پویایی بوده‌اند (واحد دوست، ۱۳۸۱: ۳۴-۳۵). نمونه عینی آن را می‌توان در «جشن نوروز» خودمان یافت که ابتدا به صورت ذهنی در میان ایرانیان نخستین برای توجیه «فروهرها» و «ارواح» و «مردگان» و فرودشان به زمین در پایان سال و در نهایت به عنوان «اسطوره آفرینش» و «رستاخیز حیات» پدید آمد (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۳۴-۲۳۵) و اکنون

به عنوان آغاز سال جدید در تاریخ کشورمان ایفای نقش می‌کند و پیرامون آن انواع آیین‌ها نظیر «هفت سین»، «سبزه انداختن»، «قاشق زنی» و «خانه تکانی» به وجود آمده است. در بازتاب اسطوره «کاوه و ضحاک» در ساختار روایی «رجل سیاسی» سه مرحله عمده به چشم می‌خورد که هر کدام را به نوبه خود تحلیل می‌کنیم:

۱- تقلید (mimesis/ imitation)

۲- گزینش (selection)

۳- جابجایی و تبدل (displacement)

۱- تقلید

«تقلید» که معادل انگلیسی و فرانسوی آن imitation و یونانی آن mimesis است در دنیای هنر و ادبیات از روزگار نخست جایگاه خاصی دارد و رکن اساسی هنر تلقی می‌شود. «تقلید» یا «محاکات» بدین معناست که انسان در زندگی خود از طبیعت پیرامونش و رفتارها و آثار کلاسیک بارها و بارها (می‌آموزد و لذت می‌برد) (فرهنگنامه ادبی، ۱۳۷۶: ۲/ ۱۲۳۰) ارسطو در «فن شعر» تقلید یا محاکات را از ارکان مهم شعر و اثر ادبی از نوع کمدی و تراژدی و درام می‌داند و آن را ذات آدمی ذکر می‌کند و انسان را موجودی تقلیدگر می‌داند:

«محاکات یا تقلید در آدمی غریزی است و هم از عهد کودکی در انسان ظاهر می‌شود و فرق انسان با سایر جانوران نیز این است که وی برای تقلید و محاکات بیش از دیگر جانوران استعداد دارد و چنانکه انسان، معارف اولیه خود را از همین طریق تقلید و محاکات به دست می‌آورد و همچنین همه مردم از تقلید و محاکات لذت می‌برند» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۲۹).

تقلید در یک اثر ادبی ریشه در «تخیل» شاعر و نویسنده دارد؛ همان‌گونه که تقلید از طبیعت در موسیقی و نقاشی و رقص و دیگر هنرها با تخیل و تصرف همراه است. ارسطو تقلید را در شکل راستین خود در یک اثر «تولید و پراکسیس و شکل دهی» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۶) می‌داند؛ بدین معنی چنانچه این تقلید از آثار ادبی یا از طبیعت بشری و کردارها و زندگی اجتماعی و فردی باشد منجر به شکل‌دهی و باز آفرینی یا یک شاهکار ادبی دیگر می‌شود و این فرایندی است که در خلق آثار ادبی معاصر از آثار ادبی سنتی ما

کاملاً مشهود است؛ نظیر باز آفرینی حماسه آرش در «منظومه آرش کمانگیر» از سیاوش کسرایی (۱۳۳۸)، «آرش» از بهرام بیضایی، اسطوره کاوه و ضحاک در نمایشنامه های «درفش کاویانی» از کوروش سلحشور (۱۳۴۰)، «روایتی از داستان ضحاک» از اسماعیل همّتی (۱۳۳۹)، «ضحاک» از غلامحسین ساعدی (۱۳۷۷)، «اژدهاک» از بهرام بیضایی (۱۳۸۲)، «شیخ صنعان» از پری صابری (۱۳۷۷)، مرگ رستم در «خوان هشتم» از مهدی اخوان ثالث (۱۳۴۷).

بنابراین، تقلید یا محاکات که از نظر استاد شفيعی کدکنی مترادف «تخیل» و «Representation» است (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۱۰۴-۱۰۹). به ابتکار و بازآفرینی می انجامد. فردوسی در تراژدی «رستم و سهراب»، «سیاوش» و «اسفندیار» از کردارهای انسانی، حوادث زندگی و طبیعت تقلید کرده، آنها را در اثر خود بازتاب داده است و این دقیقاً همان چیزی است که ارسطو در تقلید تراژدی بدان معتقد است: «بنابر این تراژدی عبارت است از تقلید و محاکات افعال و کردارها به همین معنی اعتبار تقلید و محاکات کسانی که فعل از آنها سر می زند، می پردازد» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۴۰-۴۱).

به عنوان مثال در آغاز داستان رستم و سهراب، «مرگ ناگهانی جوانان» و «سوگواری و فغان بر آنان» را با الهام از طبیعت به مدد تشبیه دست مایه ورود به داستان قرار داده است و می گوید:

اگر تند بادی برآید زکنج	به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمگاره خوانیمش، ار دادگر	هنرمند گویمش ار بی هنر؟
اگر مرگ دادست، بیداد چیست	ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

(فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۱۳/۲)

این تقلید هنری و ادبی را در آثار نظامی به تأثیر از آثار ادبی قبل از خود «یعنی ویس و رامین»، «شاهنامه» و نیز مقلدان آثارش می توان دید.

به هر حال تقلید در داستان کوتاه «رجل سیاسی» از دو جنبه حایز اهمیت است: «تقلید در روایت» و «تقلید در اسطوره» که هر دو را می توان تحت عنوان «ساختار روایی - اسطوره ای» در داستان بررسی کرد. به بیان دیگر، این داستان هم از روایت اسطوره «کاوه» و «ضحاک» و هم از این جهت که اسطوره ها خود تقلید پذیرند، تأثیر پذیرفته است. ویژگی مهم اسطوره ها «الگو» و «نمونه» و «سرمشق» بودن آنهاست (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۱) که مکرراً در زندگی و آثار ادبی مورد تقلید قرار گرفته اند:

«میت در بردارنده کردارهای اساطیری خدایان و کنش‌های حماسی قهرمانان دوران آغاز آفرینش است و انسان با تقلید و تکرار عبرت انگیز خدایان و قهرمانان از زمان دنیوی خود رهایی می‌یابد و به زمان ملکوت می‌پیوندد» (شایگان، ۱۳۵۵: ۱۰۷)

بنابراین در روایت به معنی «توالی ملموس حوادث غیر تصادفی در کنار هم»، «رجل سیاسی» از داستان اسطوره‌ای «کاه و ضحاک» تاثیر پذیرفته است که از منظر حوادث زیر قابل بررسی است:

- حادثه اول: وقوع ستم

در داستان «کاه و ضحاک»، ستمی سترگ بر مردم زمانه می‌رود که همانا «کشته شدن جوانان» به دست ضحاک برای خوراندن مغز آنها به مارهای دوش اوست:

چنان بُد که هر شب دو مرد جوان	چه کهنتر چه از تخمه پهلوان
خورشگر ببردی به ایوان اوی	همی ساختی راه درمان اوی
بکشتی و مغزش پیرداختی	مر آن ازدها را خورش ساختی

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۳۹)

این ستم مردم را به رنج و سختی و نوایی کشانده بود:

اگر هفت کشور به شاهی تو راست	چرا رنج و سختی همه بهر ماست
------------------------------	-----------------------------

)

همان: (۴۶)

در «رجل سیاسی» نیز بی‌آنکه مستقیماً از ستمی سخن گفته شود، از زاویه دید اول شخص، یعنی از زبان قهرمان داستان، «شیخ جعفر پنبه زن»، به شیوه طنز از این ستم اجتماعی که مردم گرفتار آن هستند یاد می‌کند. ستم زمانه «گرسنگی»، «فقر عامه» و «سیری عده قلیلی» در دستگاه هیأت حاکمه با عناوین سیاسی چون وکیل مجلس است:

«خودت باید بدانی که چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم حلاجی و پنبه زنی. روز می شد دو هزار، روز می شد یک تومان در می آوردم و شام که می شد یک من نان سنگک و پنج سیر را هر جور

بود به خانه می بردم. اما زن ناقص العقلم هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می گفت: هی برو زه سر پا خایه بلرزان، پنبه بزنی و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد». (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۲)

«جسیم از آینه عروسان پاک تر بود و در هیچ جا یک قاز سیاه سراغ نداشتم. سلام و تعارف بقال و چقال محله اگرچه علامت آن بود که باز چند دفعه نخودآب می شود به نسبه کاری سربار گذاشت، ولی می دانستم نان نسبه از گلو پایین نرفته بیخ خر ما را می گیرد و به خود گفتم ای بابا باید فکری کرد که خریزه آب است از همه بدتر ماهیانه مدرسه حسنی بود که سرماه مثل قضاوبلای آسمانی نازل می شد و روزگارمان را تاریک می کرد» (همان: ۵۶).

نکته مهم و قابل تأمل در داستان «رجل سیاسی» متفاوت بودن زبان و لحن نسبت به لحن جد و حماسی داستان «کاوه و ضحاک» است. زبان این نوشته «طنز» و «تهکم» (واحد دوست، ۱۳۸۱: ۶۱) است. جمالزاده در انتخاب زبان داستان‌های خود، تأثیر گذارترین زبان را انتخاب کرده است؛ زیرا در دوران معاصر، هم خواننده و هم نویسنده برای ارتباط پیامی، بیشتر زبان «طنز» را می پسندد و از طرفی «طی صد سال گذشته، اعظم داستان‌های جدی فزون در فزون رو به وجه طنزآمیز نهاده است». (فرای، ۱۳۷۷: ۴۹)

راجع به این مقوله در بخش «جابجایی و تبلل» بیشتر سخن گفته ایم.

- حادثه دوم: قیام و حرکت

اگر حادثه اول، بیرونی و جبر روزگار و ناشی از حاکم ستمگر است، حادثه دوم در هر دو داستان از درون قهرمانان سرچشمه می گیرد. در داستان اول هنگامی که «کاوه» می بیند بزرگان شهر به ناحق بردادگری ضحاک ماربدوش گواهی می دهند برمی آشوبد و چنین واکنش نشان می دهد:

خروشید و زد دست بر سر ز شاه	که : شاها منم کاوه داد خواه
یکی بی زبان مرد آهنگرم	ز شاه آتش آید همی بر سرم
توشاهی و گر ازدها پیکری اگر	بیاید زد این داستان آوری
هفت کشور به شاهی تورااست	چرا رنج و سختی همه بهر ماست؟
شماریت با من بیاید گرفت	بدان تا جهان ماند اندر شگفت
مگر کز شمار تو آید پدید	که نوبت ز گیتی به من چون رسید

که مارانت را مغز فرزند من همی داد باید، ز هر انجمن

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۶-۴۷)

در «رجل سیاسی» حرکت و قیام چنین آغاز می شود:

«نمی دانم چه اتفاقی افتاده بود که توی بازارها هو افتاده بود که دکان‌ها را ببندید و در مجلس اجتماع کنید. ما هم مثل خر وامانده که معطل هس است مثل برق، دکان را در و تخته کردیم و افتادیم توی بازارها و بنای داد و فریاد را گذاشتیم و علم صلاتی راه انداختیم که آن رویش پیدا نبود. پیش از آنها دیده بودم که در این جور موقع‌ها چه می گفتند و منم بنای گفتن را گذاشتم و مثل اینکه توی خانه خلوت بازنم حرفمان شده باشد فریادها می زدم که دیگر بیا و تماشا کن. می گفتم: ای ایرانیان! ای با غیرت ایرانی! وطن از دست رفت تا کی خاک توسری؟ اتحاد، اتفاق، برادری، بیاید آخر کار را یکسره کنیم یا می میریم و شهید شده و اسم باشرفی باقی می گذاریم و یا می مانیم و از این ذلت و خجالت می رهیم یا الله غیرت! یا الله حمیت!». (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۳-۴۴)

چنانچه معلوم است در هر دو داستان این حرکت و قیام «ناگهانی و اتفاقی» صورت می گیرد. آمدن «کاوه» به دربار «ضحاک» همانقدر ناگهانی است که آمدن «شیخ جعفر پنبه زن» در میان جمعیت و هوار کشیدنش:

هم آنگه یکایک ز درگاه شاه بر آمد خروشیدن داد خواه

(فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۴۶)

«نمی دانم چه اتفاقی افتاده بود که توی بازارها هو افتاده بود که دکان‌ها را ببندید». (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۳)

- حادثه سوم: رهبری قیام

این حادثه به عنوان نقطه اوج داستان در ساختار روایی، هردو شخصیت اصلی (کاوه و شیخ جعفر) را در وجه قهرمانی تثبیت می کند و مردم نیز آنها را به عنوان قهرمان و رهبر می شناسند.

کاوه پس از قیام، رهبری حرکت مردمی را به عهده می گیرد و با چرم پیشبند آهنگری خود که بر سر نیزه می زند و بعدها به «درفش کاویانی» معروف می شود، آنها را به محل اختفای فریدون راهنمایی می کند:

همی بر خروشید و فریاد خواند جهان را سراسر سوی داد خواند

از آن چرم کاهنگران پشت پای بپوشند هنگام زخم درای

همان کاوه، آن بر سر نیزه کرد هم آنگه زبازار برخاست گرد

خروشان همی رفت، نیزه به دست	که: ای نامداران یزدان پرست
کسی کو هوای فریدون کند	سر از بند ضحاک بیرون کند
بپویدکاین مهتر آهرمن است	جهان آفرین را به دل دشمن است
بدان بی بها، ناسزاوار پوست	پدید آمد آواز دشمن ز دوست
همی رفت، پیش اندرون، مردگرد	سپاهی بر او انجمن شد، نه خرد
بدانست خود کآفریدون کجاست	سر اندر کشید و همی رفت راست
بیامد به درگاه سالار نو	بدیدنش از دور و برخاست غو

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/ ۴۷-۴۸)

جمالزاده نیز با زبان طنز، رهبری این قیام را توسط «شیخ جعفر پنبه زن» چنین به تصویر می کشد:

«کم کم بیکارها و کور و کچل ها هم دور و ور ما افتادند و ما خودمان را صاحب حشم و سپاهی دیدیم و مثل کاوه آهنگر که قصه‌اش را پسر من حسنی توی مدرسه یاد گرفته و شب‌ها برایم نقل کرده بود مثل شتر مست راه مجلس را پیش گرفتیم و جمعیمان هم هی زیادتر می شد و همین که جلوی در مجلس رسیدیم هزار نفری شده بودیم ... (دم مجلس) رو به جمعیت کرده و گفتم: مردم احترام قانون لازم است: ولی یک نفر باید داوطلب شده به عرض و کلا برساند که فلانی با صد هزار جمعیت آمده داد خواهی می‌کند. و می گوید امروز روزی است که وکلای ملت شجاع و نجیب ایران باید تکلیف خود را ادا کنند و آلا ملت حاضر است جان خود را فدا کند و من مسئول نمی شوم که جلوی ملت را بتوانم بگیرم» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۵-۴۶)

در توصیف بالا جمالزاده برای اولین بار نام کاوه آهنگر را از زبان قهرمان داستان ذکر می کند و در اینجاست که خواننده متوجه می شود داستان بازتابی طنزآمیز از «اسطوره کاوه آهنگر و ضحاک» است. در روایت هر دو داستان یکی به عنوان داستان اسطوره‌ای حماسی و دیگری رئالیستی - طنز آمیز عنصر «حقیقت ماندی» نقش مهمی ایفا می کند. حقیقت ماندی باعث می شود «داستان پیش خواننده مستدل و محتمل جلوه دهد و موجب پذیرش آن شود» (میرصادقی، ۱۳۳۷: ۱۱۸). این عنصر «کیفیتی است که در اعمال و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم

می آورد». (همان: ۱۱۹) و دیگر اینکه حقیقت ماندنی «باید در تارو پود داستان نهفته باشد و در نفس حوادثی که در داستان اتفاق می افتد» (همان: ۱۳۱).

در اسطوره نیز بنا به اینکه ساختاری روایت‌مند دارد وجود عنصر حقیقت ماندنی برای باورمندان اوئیه و حتی خوانندگان امروزی، حوادث را مستدل و پذیرفتنی می‌کند. کشته شدن پسری به دست پدر یا بالعکس مانند داستان «رستم و سهراب» و «اودیپ شهریار» و نیز «قیام کاوه علیه ضحاک مار به دوش»، «کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب به فتنه گرسبوز» همگی با این عنصر قابل توجیه و تحلیل‌اند.

چنانچه حقیقت ماندنی در کار نباشد با «تمثیل» و «نماد» و «رمز»، شخصیت‌ها و رفتارها و حوادث داستان توجیه می‌شود. «مارهای دوش ضحاک»، «خوردن جگر پرومئوس یا پرومته در زنجیر توسط عقابی در روز و رویدن آن در شب» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۴۱۰) که «در نمایشنامه طنز آمیز و هجایی، پرومئیه سست زنجیر (۱۸۹۹ م) اثر آندره ژید، عقاب نماد وجدان انسان است» (همان: ۴۱۲) و «ایو» در این نمایشنامه که شاهزاده دختر زیبایی است و به حسادت هرا و فریب زئوس به ماده گوساله شکمو و سرگردانی مبدل شده است^۱ «مثال تمام عیار اراده جهانی کور است که شوپنهاور نظرش می‌بود و نماینده عشق سیاه مبتنی بر هوس می‌تواند بود» (کات، ۱۳۷۷: ۴۷) و خرمگس نامرئی که از سوی هرا «دمی ایو را آسوده نمی‌گذارد، غضب خدایی است» (همان) یا «شیر دادن گاو برمایه به فریدون»، «زال و سیمرغ» و «هفت خان رستم» با «تمثیل» و «رمز» قابل فهم و تفسیر هستند (همیلتون، ۱۳۷۶: ۱۰۱-۱۰۲).

در اسطوره «کاوه و ضحاک» جز مارهای دوش ضحاک که با نماد قابل توجیه است روایت از شالوده حقیقت ماندنی برخوردار است همان‌گونه که در داستان «رجل سیاسی» مانند دیگر داستان‌های جمالزاده در مجموعه «یکی بود یکی نبود» مثل «دوستی خاله خرسه» «فارسی شکر است»، «درد دل ملاقربانعلی» و «بیله دیگ بیله چغندر»، حقیقت ماندنی آنقدر قوی و راستین است که می‌توان نمونه‌های آن را در تاریخ مشروطه و معاصر خود یافت.

۲- گزینش

دومین موضوع در بازتاب اسطوره «کاوه آهنگر و ضحاک» در داستان «رجل سیاسی»، «گزینش» و «انتخاب» است. گزینش در تمامی هنرها و مکاتب هنری جایگاه ویژه‌ای دارد. غرض از گزینش هنری و ادبی این است که هنرمند و شاعر و نویسنده از طبیعت و زندگی اجتماعی و فردی و آثار کلاسیک قبل از

خود عناصر و نمونه‌هایی را بر می‌گزیند و در اثرش به کار می‌برد تا پیام و اندیشه خود را به دیگران برساند؛ و اصولاً هنرمندان و شعرا و نویسندگان بزرگ همواره گزینش گران بزرگی هستند که گزینش آنها در خلق شاهکارشان مورد تحسین جامعه بشری قرار می‌گیرد.

"استاد ماکان"، نقاش معروف در رمان «چشمهایش» اثر بزرگ علوی، از تمام پیکر معشوقش، چشم‌های اثری و جادویی او را انتخاب می‌کند و چنان به تصویر می‌کشد که هر بیننده‌ای با دیدن آن سخت مجذوبش می‌شود و راوی اول شخص داستان به دنبال صاحب این چشم‌ها می‌گردد و تمام داستان حول محور صاحب این چشم‌ها و رابطه‌اش با استاد ماکان می‌گذرد. حافظ نیز از تمام حکایت «کبک انجیر و خرگوش و گربه روزه دار» کلبه و دمنه (ابوالمعالی، ۱۳۷۷: ۱۹۰-۱۹۲) که حدود دو صفحه است (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۸۵-۱۹۲). چنین گزینش هنری می‌کند که هم قدرت ایجاز و اعجاز ادبی خود را به نمایش گذاشته و هم پیام والای خود را دربارهٔ ریاکاری افراد زمانه داده است (خرم‌شاهی، ۱۳۷۸: ۵۴۹/۱-۵۵۰).

ای کبک خوش خرام کجا می‌روی، بایست غرهٔ مشو که گربهٔ عابد نماز کرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۴)

یکی از معروف‌ترین نمونه‌های گزینش ادبی در ادبیات فارسی که با تصرف و بسط و گسترش شاعر همراه بوده «منظومه خسرو و شیرین» نظامی گنجوی است که به گفته نظامی، فردوسی به طور مختصر آن را بیان کرده و او این داستان را با چاشنی عشق به کمال رسانده است.^۹ به تعبیر دیگر، نظامی با انتخاب و گزینش داستان مختصری از شاهنامه، یک منظومه عاشقانهٔ مشهور آفریده است:

حکیمی کاین حکایت شرح کرده است حدیث عشق از ایشان طرح کرده است

چو در شصت او فتادش زندگانی خدنگ افتادش از شست جوانی

به عشق در که شست آمد پسندش سخن گفتن نیامد سودمندش

نگفتم هر چه دانا گفت از آغاز که فرخ نیست گفتن گفته را باز

در آن جزوی که ماند از عشقبازی سخن راندم نیت بر مرد غازی

(نظامی، ۱۳۷۷: ۱/۱۴۲)

این سخن نظامی در باب گزینش داستان خسرو و شیرین از شاهنامه دقیقاً منطبق با یکی از اصول چهارگانه «کانتلیان»، ناقد رومی (۳۵-۹۶ م) درباره تقلید و محاکات از آثار یونانیان است:

«نویسنده به هنگام محاکات و تقلید از یونانیان، باید نمونه هایی را برگزیند که تقلید و محاکات آن برای وی میسر باشد و برای باز شناختن خوب از بد صلاحیت داوری داشته باشد و تا آنجا که قدرت اوست در صدد محاکات و تقلید از آثار اصلی و ارزنده برآید» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۵۲).

در داستان کوتاه «رجل سیاسی» نشانه‌های کلیدی یافت می شود که نشان می دهد این داستان تحت تاثیر اسطوره «کاوه و ضحاک» پدید آمده است. این نشانه های انتخابی از داستان «کاوه، و ضحاک» سهم به سزایی دارند به طوری که بدون آنها داستان شکل نمی گیرد. این نشانه‌ها عبارت است از:

۱- کاوه: از شخصیت قهرمانی «کاوه آهنگر» در خلق «شیخ جعفر پنبه زن» راوی و شخصیت اصلی داستان «رجل سیاسی» استفاده شده است. نویسنده، کاوه و عمل او را به عنوان قهرمان ملی - اسطوره‌ای در نظر دارد و چندان به ضحاک کاری ندارد اگرچه در متن داستان معلوم می شود به جای یک ضحاک، مجلسی از ضحاک‌ها پدید آمده است که باید با آنها بیکار کرد:

«اگرچه پنبه رستنی است و آهن معدنی، ولی جعفر پنبه زن و کاوه آهنگر هر دو گوهر یک کان و گل یک گلستانند، هر دو فرزند رشید ایران و مدافع استقلال و آزادی آنند» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۵۰).

«جناب حاج شیخ جعفر از جنابعالی که علمدار حقوق ملی هستید خواهشمندم از جانب من ملت را خاموش نمایید و قول بدهید که بدون شک آمال ملت کماهو حقه به عمل خواهد آمد» (همان: ۴۷-۴۸).
«در پیش خود خنده‌ای کرده و گفتم: زنده باد شیخ جعفر پنبه زن پیشوای ملت ایران، کاوه زمان خود، زنده باد» (همان: ۵۴).

ضحاک‌های این داستان «شاه»، «فکلی موسفید یا رئیس الوزرا»، «سرگنده‌های دموکرات‌ها و اعتدالی‌ها»، «و کلاهی مجلس»، «خاقان السلطنه»، «فغفورالدوله»، «صدر اعظم»، «حاج علی» و «یکی از علما» هستند.
«فکلی موسفید اولی رئیس الوزرا بود باقی دیگر هم سرگنده‌های دموکرات‌ها و اعتدالی‌ها و کشک و ماست و زهر مارهای دیگر» (همان: ۴۸).

۲- شغل: قهرمان داستان همچون کاوه شغل بازاری دارد و جزء اصناف بازار است، در شاهنامه کاوه خود و شغلش را چنین معرفی می کند:

خروشید و زد دست بر سر ز شاه که: شاهان منم کاوه داد خواه
یکی بی زیان مرد آهنگرم ز شاه آتش آید همی بر سرم
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۶)

در «رجل سیاسی» نیز قهرمان داستان با زبان طنز و محاوره این گونه به معرفی خود و شغلش می پردازد:
«چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم حلاجی و پنبه زنی» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۲).
«زن ناقص العقلم هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می گفت: هی برو زه سر پا بنشین خایه
بلرزان و پنبه بزنی و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد... تو تا لب لحد باید زه پنبه بزنی ای
کاش کلاهت هم یک خرده پشم داشت» (همان: ۴۲-۴۳).
۳- بازار: محل واقعه بازار است؛ همان گونه که در داستان «کاوه و ضحاک» بازار محل کار و قیام
است:

از آن چرم کاهنگران پشت پای بپوشند هنگام زخم درای
همان کاوه آن بر نیزه کرد هم آنگه زبازار بر خاست گرد
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۷)

«نمی دانم چه اتفاقی افتاده بود که توی بازارها هو افتاده بود که دکان ها را ببندید و در مجلس اجتماع
کنید مثل برقی دکان را در و تخته کردیم و افتادیم توی بازارها و بنای دادو فریاد را گذاشتیم» (جمالزاده،
۱۳۴۳: ۴۳).
«خلاصه تا بازار رسیدم تمام طومار مرافعه های شرعی و عرفی صد ساله شهر طهران را بگوشم
خواندند» (همان: ۵۴-۵۵).
«هی صدا را بلندتر کرده و غلغله در زیر سقف بازار می انداختم، و صدایم روی صدای بستنی فروش
و خیار شمیرانی فروشی را می گرفت» (همان: ۴۵).
«کم کم به بازار رسیده بودم محرمانه بادی در آستین انداختم، ولی در ظاهر رو را تا آن درجه که می
شد روی احموی شیخ جعفر شیرین و خندان و مهربان باشد بشاش کردم. جواب های سلام را چنان با
لطف و محبت می دادم که گویی پنجاه سال ملای محله بوده ام» (همان: ۵۵).
«کم کم رسیده بودم جلوی دکانم و معطل مانده بودم که چه بکنم» (همان: ۵۶).

۴- طبقه عامه و مردمی: در هر دو داستان، عامه مردم حضور فعال دارند و خود قهرمان نیز از همین طبقه اجتماعی است؛ طبقه‌ای که منتظر یک رهبر و ناجی اند تا آنها را از دست ستم برهاند و حقوق آنها را زنده کند. در داستان واقع‌گرای «رجل سیاسی» نسبت به داستان اسطوره‌ای «کاوه و ضحاک» مردم حضور بیشتر و ملموس‌تری دارند؛ به گونه‌ای که با قهرمان داستان، شیخ جعفر، گفتگوها می‌کنند مانند زن شیخ جعفر، حاج علی همسایه او، واسطه و نوکر خاقان السلطنه، مردم دیگری که به وی عرض حال و شکایت می‌کنند؛ اگرچه مردم در داستان «کاوه» دلیرتر و جسورتر و صادق‌تراند:

چو کاوه برون شد ز درگاه شاه بر او انجمن شد بازارگاه
همی رفت، پیش اندرون، مرد گرد سپاهی بر او انجمن شد، نه خرد
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۷)

«کمرکش راه چند نفری دورم را گرفتند و پس از آنکه مبلغی سبزی ما را پاک کردند هر کدام یواش یواش بنای تظلم از یک کسی را گذاشتند مثل اینکه حاکم شرع و قاضی محل یا کدخدای محله باشم یکی نمی‌دانم فلان السلطنه به زور از خانه اش بیرون کرده و مسککش را تصاحب نموده بود» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۵۴).

«از منزل بیرون آمده و راه مجلس را پیش گرفتم. به مجلس که رسیدم دیدم مردم جمعند و داد و بیداد بلند است ... در این بین کم‌کم باز دور ما را گرفتند و صلوات و سلام بلند شد و صدا پیچید که آقا شیخ جعفر می‌خواهند نطق بکنند و تا آمدم به خود بجنبم که دیدم بلندم کردند و روی یک سکویی گذاشتند و جمعیت با دهان و چشم و گوش‌های باز منتظر بود ببیند چطور آقا شیخ جعفر سزای خیانتکاران را به دستشان می‌دهد» (همان: ۶۶).

۵- قیام و رهبری آن: خروش و قیام کاوه در شاهنامه چون ریشه در آگاهی و درد ناشی از ستم ضحاک دارد قوی و اثرگذار است و لحن حماسی فردوسی، قیام و اعتراض اسطوره‌ای او را علیه جور ضحاک چندان اثر بخش کرده که همواره پس از آن ادبیات حماسی و انقلابی و حتی تغزلی و عرفانی از آن گزینش کرده و تأثیر پذیرفته است و تا به امروز همچنان این اسطوره و بازتاب آن به هر لحنی و قالبی پا برجاست:

کاوه که داند زدن بر سر ضحاک پتک	کی شودش پای بند کوره و سندان و دم
	(خاقانی، ۱۳۶۸: ۲۶۳)
کاوه در جامعه کارگری بار نیافت	به گناهی که طرفدار فریدون باشد
	(فرّخی یزدی، ۱۳۶۳: ۱۱۹)
ای نژاد کاوه آهنگر ضحاک بند	دل به گفتار چنین دزدان آدمخور مبند
	(لاهوری، ۱۳۵۸: ۵۴۹)

در امتداد کورش / و در نهایت تخت جمشید / در این صف بلند زمان / کاوه های پیر / با ما / کنار ما /
خمیازه می کشند (طاهره صفار زاده) (یا حقی، ۱۳۶۹: ۳۴۴).

«کاوه» هنگامی که محضرنامه ضحاک را می خواند تا به عدالت و نیکی او گواهی دهد چنین می خروشد:

خروشید کای پایمردان دیو	بریده دل از ترس گیهان خدیو
همه سوی دوزخ نهادید روی	سپردید دل ها به گفتار اوی
نباشم بدین محضر اندر گوا	نه هرگز بر اندیشم از پادشا
خروشید و برجست لوزان ز جای	بدرید و بسپرد محضر، به پای
	(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۷)

گزینش قیام «کاوه» و تقلید از آن در داستان «رجل سیاسی» و پروراندن آن در شخصیت «شیخ جعفر»
با زبان طنز قابل تحسین است. «شیخ جعفر پنبه زن» نیز مانند «کاوه آهنگر» قیام می کند و می خروشد.
رهبری این قیام را به عهده می گیرد. با مجلسیان روبرو می شود و حرف از سقوط شاه می زند:
«مانند سماوری که آتشش پر زور باشد و هی بر صدا و جوش و غلغله خود بیفزاید کم کم یک گلوله
آتش شده بودم و حرف های کلفتی می زدم که بعدها خودم را هم بتعجب درآورد. مخصوصاً وقتی که
گفتم شاه هم اگر کمک نکند از تخت پایش می کشیم اثر مخصوص کرد» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۵).

۳- جابجایی و تبدل

یکی از کارکردها و ویژگی های مهم طنز، «جابجایی» حوادث و وقایع و اعمال شخصیت های داستانی
است. در طنز رمان «دن کشیوت» اثر سروانتس اسپانیولی (۱۵۴۷-۱۶۱۶) به عنوان مبدأ رمان نویسی در

قرن هفدهم، «جایابی» و «نقیضه پردازی» حضوری چشمگیر دارد؛ بدین ترتیب که تمام صفات دلاوری و روحیه قهرمانی و اشرافی شوالیه‌های قبل از قرن هفدهم در شخصیت «دن کیشوت»، پس مانده شوالیه‌ها، به صفات عکس نظیر ترسویی، ضد قهرمانی، غیراشرافی، خنده‌آور و جلف بدل می‌شود و از این راه موجب خنده می‌شود.

جایجایی و تبدل که در بسیاری موارد با «نقیضه پردازی» (Parody) مترادف است در ضرب‌المثل‌های کوچک و بازار فراوان یافت می‌شود؛ نظیر: آمدن ثواب کنم، کباب شدم؛ استر را گفتند پدرت کیست؟ گفت مادرم مادیان است؛ آمد زیر ابرویش را بردارد، زد چشمش را کور کرد.

در شعر و نثر ادبی این ویژگی نقش مهمی در طنز آمیز کردن موضوعات ایفا می‌کند. در شعر بسحاق اطعمه (متوفی ۸۳۰ ه. ق.) بسیاری از مفاهیم عرفانی جای خود را به مواد غذایی می‌دهد:

دارم از کله بریان گله چندان، که می‌پرس	که چنان زو شده‌ام بی سر و سامان، که می‌پرس!!
کس به بالای مزعفر، مکناد روی ترش	که چنانم من از این کرده پشیمان، که می‌پرس!!
روزه داری و ریاضت، هوسم بود ولی	چشمکی می زند آن دنبه بریان که می‌پرس!! ^۱

(بسحاق اطعمه، ۱۳۸۲: ۱۵۳)

و نیز در حکایت مشهور «به عیادت رفتن کر بر همسایه رنجور خویش» در مثنوی، جایجایی در پاسخ‌ها باعث طنز و خنده شده است:

گفت چونی گفت مُردم گفت شکر	شد از این، رنجور پر آزار و نُکر
کین چه شکر است او مگر با ما بده‌ست	کر قیاسی کرد آن کژ آمده‌ست
بعد از آن گفتش چه خوردی گفت زهر	گفت نوشت باد افزون گشت قهر
بعد از آن گفت از طیبیان کیست او	که همی آید به چاره پیش تو
گفت عزرائیل می آید برو	گفت پایش بس مبارک شاد شو

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱/ ۱۵۰)

در دنیای طنز ادبی هرگاه اسطوره‌ها زیر بنای یک نوشته باشند یا نویسنده در خلق اثر خود به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به آنها نظر داشته باشد «جایابی» و «تبدل» و «نقیضه پردازی» یک اصل کلی بشمار می‌رود که مطابق این اصل هر صفت و عمل و کنش اسطوره‌ای در طنز وارونه می‌شود مانند

نمایشنامه‌های طنز آمیزی که از اسطوره «پیگما لیون و گالاتیا» پس از اووید (Ovid)، شاعر و نویسنده معروف عصر آوگوستوسی و نیز اسطوره پرومته در ادبیات نمایشی و داستانی اروپا پدید آمد (غنیمی هلال، ۱۳۷۲: ۴۰۸) و نیز «اسطوره ضحاک و کاوه آهنگر که در شهرت به پای اسطوره پرومته می رسد، دستمایه نگارش نمایشنامه‌هایی با کیفیات متفاوت بوده است». (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۲۵) بنابراین داستان کوتاه «رجل سیاسی» طنزی است که با اسطوره «کاوه آهنگر و ضحاک» پیوند محکمی دارد و گذشته از اصطلاحات و کنایات محاوره، «جابجایی» یا «تبدیل» و «نقیضه پردازی» در ساختار روایی آن باعث طنز شده است که در موارد زیر از دیدگاه نورترپ فرای، متقد مشهور کانادایی، به اثبات این جابجایی از حماسه و اسطوره به طنز می پردازیم:

فرای در اثر معروف خود «تحلیل نقد» که بوطیقای جدید قرن ۲۰ لقب گرفته تمام قهرمانان آثار تخیلی (fiction) و وجوه داستانی (fictional modes) را «نه به لحاظ اخلاقی، بلکه با توجه به قدرت عمل قهرمان» (فرای، ۱۳۷۷: ۴۷) به پنج طبقه تقسیم بندی می کند که به ترتیب از «اسطوره» به «طنز و تهکم»، یعنی از قدیمی ترین نمونه های داستانی تا جدید ترین آن به صورت نزولی سیر می کنند. این پنج طبقه به اختصار عبارتند از:

- ۱- قهرمان داستان به لحاظ سنخی (in kind) برتر از آدم‌ها و محیط آنهاست و در شمار ایزدان است.
- ۲- قهرمان داستان به لحاظ مرتبه (in deegree) از دیگر انسان‌ها و محیط خویش برتر است و اعمال شگفت انگیز انجام می دهد.
- ۳- قهرمان داستان به لحاظ مرتبه از دیگر انسان‌ها برتر است، اما از محیط طبیعی خویش برتر نیست و رهبر است. قهرمان بسیاری از حماسه‌ها و تراژدی‌ها از این نوع است. این قهرمان به «قهرمان وجه محاکات برتر» (high mimetic mode) معروف است.
- ۴- قهرمان داستان از انسان‌ها و محیط خود برتر نیست و یکی از ماست به آن «قهرمان وجه محاکات فروتر» (Low mimetic mode) گفته می شود؛ مانند قهرمان اکثر کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی.
- ۵- قهرمان داستان به لحاظ قدرت یا هوش فروتر از ماست و متعلق به وجه «تهکمی» یا «طنز» است که «در جایی هم که خواننده حس کند در اوضاع و احوال همسان قرار دارد یا ممکن است قرار داشته باشد این نکته همچنان صدق می کند» (همان: ۴۷-۴۸).

سپس فرای اظهار می‌دارد که «مرکز ثقل داستان‌های اروپایی، طی پانزده قرن گذشته دمامم روبه سمت پایین فهرست سیر کرده است». (همان: ۴۹) وی معتقد است «طنز از محاکات فروتر پدید می‌آید: «در رئالیسم و مشاهده بی طرفانه شروع می‌شود منتها در ضمن آن مدام به سمت اسطوره سیر می‌کند». (همان: ۵۸) و یا اینکه «ادبیات تهکمی با رئالیسم شروع می‌شود و به جانب اسطوره میل می‌کند». (همان: ۱۶۹) و در نهایت ارتباط اسطوره و داستان‌های رئالیستی را این‌گونه تشریح می‌کند: «وجود ساختار اسطوره‌ای در داستان رئالیستی مسائل فنی چندی از نظر واقع نما کردن آن ایجاد می‌کند و می‌توانیم شیوه‌هایی که برای حل این مسائل به کار می‌رود نام کلی تبدل یا انطباق و جابجایی بدهیم» (همان: ۱۶۵).

بنابر آنچه گفته شد «کاوه آهنگر» در طبقه سوم (وجه محاکات برتر) و «شیخ جعفر پنبه زن» در مرتبه‌ای آمیخته از طبقه چهارم و پنجم (وجه محاکات فروتر و طنز) قرار دارند. «جابجایی» میان این دو داستان را که حالت تضاد به خود گرفته در مقوله‌های زیر می‌توان بررسی کرد:

۱- مقوله آهن و پنبه: در داستان «کاوه» آهن و آهنگری جایگاه ویژه‌ای دارد. میرچالیاده (۱۹۰۷-۱۹۸۱) آهنگر و پولادگر را «چهره‌های اسطوره‌ای و قهرمانی تمدن آفرین می‌داند، زیرا با آتش سروکار دارد که با ضبط و مهار کردن آتش، سلاح‌های قهرمانی را می‌سازد» (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

بنابراین «آهن» در این داستان «نماد سختی» است و وسیله پیکار و نبرد را فراهم می‌کند و هیچ مناسبتی با راحتی و رفاه ندارد. حال آنکه در داستان «رجل سیاسی» این نماد سختی و پیکار جای خود را به «نماد نرمی و سستی»، یعنی «پنبه» می‌دهد که کارش مهیا کردن وسیله راحتی و خواب و رفاه است. به همین دلیل است که در یک داستان مبارزه، آهنین و در حد عمل و در داستانی دیگر پنبه‌ای و در حد شعار است.

۲- مقوله منافع: در اسطوره «کاوه» منفعت عام و ملی در میان است. قهرمان داستان از سر درد و سستی که بر او رفته قیام می‌کند و از تمامی مردم می‌خواهد که علیه ضحاک قیام کنند:

بپوید کاین مهتر آهرمن است جهان آفرین را به دل دشمن است

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۴۷/۱)

در داستان «رجل سیاسی» مصالح عمومی و ملی جای خود را به منفعت فردی و نجات از فقر مالی می‌دهد که زنش از او خواسته است. در پایان داستان «شیخ جعفر»، پیشوای مردم و کاوه زمان، دیگر حرفی از منافع و طرفداری از مردم به میان نمی‌آورد و از رفاه زندگی خود و خانواده‌اش خبر می‌دهد: «و حالا

مدتی است زندگانی راحتی داریم و پسر هم تازگی رئیس معارف فارس شده و او هم خوش است و ما هم خوشیم و از شما هم خواهش دارم دیگر ما را رجل سیاسی ندانید». (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۷۱)

۳- مقوله آگاهی: «کاوه» با آگاهی تمام و شناخت ماهیت ضحاک و ستم او قیام کرد و چون این قیام با آگاهی همراه بود به ثمر نشست و «درفش کاویانی» نماد پیروزی این نهضت مردمی بر خودکامگی و خونریزی و ذم خوبی ضحاک شد که پس از او شاهان از این درفش، نگهبانی و پاسداری می کردند:

از آن پس، هر آن کس که بگرفت گاه	به شاهی به سر بر نهادی کلاه
بر آن بی بها چرم آهنگران	بر آویختی نو به نو گوهران
زدییای پر مایه و پرنیان	بر آن گونه گشت اختر کاویان
که اندر شب تیره، خورشید بود	جهان را از او دل پر اومید بود

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۴۸/۱)

در این سوی قضیه، مردی که می خواهد ادای کاوه را درآورد سخت «ناآگاه» است و در هیچ یک از اتفاقات و حرکت های اجتماعی مردم نمی داند برای چه قیام شده است:

«به مجلس که رسیدم دیدم مردم جمع اند و داد و میداد بلند است. درست دستگیرم نشد که مسأله چیست. همین قدر اسم «خیانت» و «حبس» و «دار» به گوشم رسید» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۶۶).

نا آگاهی «شیخ جعفر پنبه زن» تا جایی است که به عنوان نماینده مردم معترض نمی داند قضیه این اعتراض چیست؟ و از حرف های وکلای مجلس و حاج علی، همسایه اش که او را برای سیاست راهنمایی می کند چیزی دستگیرش نمی شود؛ و هنگام حضور در مجلس، رؤسا و سران و وکلای را نمی شناسد:

«پیش خود فکر کردم که مرد حسابی اگر حالا از تو پرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است؟ چه جواب می دهی که خدا را خوش آید. حتی می خواستم از پیشخدمت مجلس که پهلویم راه می رفت و راه را نشان می داد بپرسم برادر این مسأله امروز چه قضیه ایست و مطلب سر چیست؟ و بازارها را چرا بسته اند؟ ولی دیگر فرصت نشد» (همان: ۴۷).

۴- مقوله واکنش در برابر قدرت: «کاوه» چون می داند و آگاه است سخت در برابر «ضحاک» ازدهاوش و خون آشام می ایستد و ذره ای از موضع خود، که دفاع از مردم بی گناه است، عقب نمی شیند.

واکنش او چنان تند است که «ضحاک» خود را مقابل او خوار و زبون می بیند و بنای نرم خوبی می گذارد و دستور به آزادی فرزندش، قارن می دهد، اما کاوه باج نمی دهد و محضر عدالت خواهی او را پاره می کند:

نباشم بدین محضر اندر گواه نه هرگز براندیشم از پادشاه
خروشید و بر جست لرزان زجای بدرید و بسپرد محضر، به پای
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۴۷)

اما قهرمان داستان کوتاه «رجل سیاسی» اگرچه در میان مردم علیه شاه و صدراعظم و خاقان السطنه سخن می گوید، ولی در مقابله و رویارویی با آنها خود را می بازد و تسلیم تام می شود:

«یک دفعه خودم را در محضر وکلا دیدم و از دست پاچگی یک لنگه کفشم از پا در آمد و یک پا کفش و یک پا برهنه وارد شدم. دفعه اولی بود که چشمم به چنین مجلسی می افتاد فکلی ها خدا بدهد برکت کیپ تا کیپ روی صندلی ها نشسته و مثل صف اقامه نماز رج به رج از این سر تا آن سر مثل دانه های تسبیح بهم پکیده» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۷).

۵- مقوله بافت مردمی: مردم عهد «کاوه» آهنین صفت، رهبر خود را همراهی می کنند و انسجام و وحدت خود را تا آخرین لحظات نبرد از دست نمی دهند. مردمی که توسط «کاوه» مبدل به سپاهی عظیم شده چنین از «فریدون» هواداری می کنند:

همه بام و در مردم شهر بود کسی کش ز جنگاوری بهر بود
همه در هوای فریدون بُدند که از درد ضحاک پر خون بدند
ز دیوارها خشت و از بام سنگ به کوی اندرون، تیغ و تیر خدنگ
ببارید چون ژاله ز ابر سیاه پی ای را بُد بر زمین جایگاه
به شهر اندرون، هر که برنا بدند چه پیران که در جنگ دانا بدند
سوی لشکر آفریدون شدند ز نیرنگ ضحاک بیرون شدند
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱/۵۵)

حال آنکه مردم داستان «رجل سیاسی» بیشتر دمدمی مزاج و احساسی و اهل شعارند؛ انسجام وحدت ندارند و اصرار بر گرفتن حقوق خود را چندان لازم نمی‌شمارند. به دفعات اعتراض و شورش می‌کنند، اما پای بند آن نیستند:

«همین که دوباره از در مجلس بیرون آمدم خیال داشتم برای جمعیت نطق بکنم ولی دیدم مردم بکلی متفرق شده‌اند و معلوم شد ملت با غیرت و نجیب بیش از این پافشاری را در راه حقوق خود جایز ندانسته و بی‌کار و بار خود رفته و کور و کچل‌هایی هم که از بازار مرغی‌ها عقبم افتاده بودند دیدم توی میدانگاهی سه قاپ می‌باختند و اعتنایی به ما نکردند و انگار نه انگار که چند دقیقه پیش فریاد «زنده باد شیخ جعفرشان» گوش فلک را کر می‌کرد» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۴۸).

۶- مقوله لحن: قصد فردوسی از مهم‌ترین «خویشکاری اسطوره ضحاک، یعنی خروج کاوه آهنگر» (ستاری، ۱۳۸۵: ۹۹) بیان موضوعی مهم با لحنی جدی به مخاطبان زمانه خود بوده است؛ بنابراین بهترین بهترین لحن را که «حماسی» باشد برگزید و در این راه بسیار موفق بود. در تقابل با چنین لحنی، «طنز» قرار دارد که بیشتر طنزها معمولاً برای تأثیر نیش خود، دارای زبان و لحنی ملایم و خودمانی هستند؛ از طنزهای عرفانی سنایی و ابوسعید ابی‌الخیر و عطار و مولوی گرفته تا طنزهای سیاسی - اجتماعی عبید زاکانی و شعرا و نویسندگان مشروطه و معاصر دارای چنین خصیصه‌ای هستند. بنابراین جمالزاده در روایت «رجل سیاسی» با زیر بنای «اسطوره کاوه و ضحاک» لحن حماسی را به لحن طنز و شوخی مبدل می‌کند تا به گفته خود «صدای ضعیف وی نیز مانند بانگ خروس سحری که کاروان خواب آلود را بیدار می‌سازد سبب خیر شده» (جمالزاده، ۱۳۴۳: ۲۰) و پیام داستان هایش را با کلمات عامیانه به گوش مردم ایران برساند.

نتیجه

اسطوره‌ها در تمام اعصار در آثار ادبی به زبان و بیان و لحن و سبک همان عصر بازتاب یافته‌اند. در عصر ما نیز این بازتاب در شکل هنری و ادبی و نمادین خود برای رساندن پیام اجتماعی و فرهنگی و سیاسی همچنان ادامه دارد.

«رجل سیاسی» جمالزاده یکی از نخستین داستان‌های کوتاهی است که در زیر بنای روایی خود با زبان طنز از «اسطوره کاوه آهنگر و ضحاک مار به دوش» بهره فراوانی جسته است. بازتاب این اسطوره در داستان کوتاه «رجل سیاسی» علاوه بر ذکر نام کاوه آهنگر در متن و توصیفات داستان، به سه شکل و مرحله در ساختار روایی آن قابل دریافت است:

۱- «تقلید» که عهده دار بازتاب حوادث داستان «کاوه» در این داستان است.

۲- «گزینش» که شخصیت «کاوه»، «شغل او»، «طبقه عامه»، «محل وقوع قیام» و «رهبری» را از داستان «کاوه» اخذ کرده، در داستان «رجل سیاسی» متبلور ساخته است.

۳- «جابجایی» و «تبدل» که مهم‌ترین نقش در تبدیل اسطوره و حماسه را به طنز ایفا می‌کند و مقوله‌های «آهن»، «منافع ملی»، «آگاهی»، «واکنش بی باکانه و جسورانه در برابر قدرت»، «بافت منسجم و دلیرانه مردمی» و «لحن حماسی» داستان «کاوه» را به مقوله‌های نقیض خود، یعنی «پنبه»، «منافع شخصی»، «نا آگاهی»، «واکنش منفعلانه و تسلیم در برابر قدرت»، «بافت غیر منسجم و احساسی مردمی» و «لحن شوخی و طنز» در داستان «رجل سیاسی» بدل می‌کند.

یادداشت‌ها

۱- «گیل گمش» (Gilgamesh)، شهریار اروک که یک سوم او انسان و دو سومش خداست با برادرش «انکیدو» (Enkidu) که مردی وحشی است در یک نبرد روبرو می‌شود و درست در هنگام شکست، مادرشان سر رسیده آنها را به همدیگر می‌شناساند.

«آدایا» اسطوره بابلی - آشوری، فرزند نه آ، الهه بابلی است که از فرمان پدر سر باز می‌زند و نان و آب مقلدس را

نمی‌خورد، بنابراین مورد خشم او قرار می‌گیرد. این اسطوره یادآور منع «آدم» از «درخت معرفت» یا «میوه ممنوعه» است.

«اتانا» (Etana) از شهریاران کیش است که پس از طوفان بزرگ، مسأله جانشینی او در الواح آکادمی و بابلی و آشوری به صورت ناقص در آمده است، برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:

- جان گری. (۱۳۷۸). اساطیر خاور نزدیک: بین‌النهرین. ترجمه باجلان فرخی، تهران: انتشارات اساطیر.

۲- «میرچا الیاده» اسطوره شناس معروف آمریکایی - رومانیایی (۱۹۰۷-۱۹۸۱) در کتاب چشم اندازهای اسطوره به تفصیل راجع به رابطه اسطوره و واقعیت سخن می گوید.

۳- به نوشته یحیی آرین پور (۱۳۷۲: ۲۸۱/۲)، جمالزاده در این سالها (۱۳۳۰ هـ. ق به بعد) در نشریه «کاوه» قلم می‌زد و در جمع روشنفکران و اندیشمندانی چون سید حسن تقی زاده، علامه قزوینی، کاظم زاده ایرانشهر قرار گرفته بود که وجه همّت این گروه، اعتلای فرهنگ و هویت ایرانی بود. به گفته خود جمالزاده، «علامه قزوینی» از مشوقان اصلی او به این سبک داستان نویسی بوده است. به نظر می‌رسد وی در «رجل سیاسی» از کاوه (نام نشریه) الهام فراوان گرفته است.

۴- به سخن دقیق تر از جایی که «کاوه» وارد داستان می‌شود تا جایی که به طور کامل خارج می‌شود ۶۲ بیت است.

۵- واقعه مرکزی از مهم‌ترین خصیصه های داستان کوتاه است که تمام داستان حول محور آن می‌چرخد؛ مثلاً در «انتری که لوطیش مرده بود» اثر صادق چوبک و «سگ ولگرد» اثر هدایت، واقعه مرکزی «تنهایی» و «سرگردانی» و «بی‌صاحبی» انتر و سگ است و نیز در داستان کوتاه «دش آکل» هدایت حول داش آکل و در گیریش با کاکا رستم مطمح نظر است. «در منزل رئیس پست» اثر آنتوان چخوف، مرگ همسرزیا و جوان رئیس پیرپست و عدم خیانت او، واقعه مرکزی است.

۶- رک: جلال ستاری (۱۳۸۵: ۹۹)؛ باید متذکر شد استاد ذبیح الله صفا داستان کاوه را به دلیل وجود درفش کاویان از ابداعات دوره اشکانی و ساسانی می‌داند: - ذبیح الله صفا، حماسی سرایی در ایران (تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۲). ص ۵۷۰؛ - قبل از استاد صفا، آرتور کریستن سن چنین نظری داده بود: - آرتور کریستن سن، کاوه آهنگر و درفش کاویانی، ترجمه منیژه احد زادگان (تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۴). ص ۳۲.

جهانگیر کوروجی کویاجی دلآوری‌های کاوه را بازتابی از منش و کنش شخص فردوسی و نیز برگرفته از «صد بندهش بخش ۶۲- بند ۵» می‌داند که استاد جلیل دوستخواه با تأمل به این نظر نگریسته و خاستگاه آن را علاوه بر «شاهنامه ابومنصوری» و «دفتر پهلوی صد بندهش» به آبخخور کهن‌تر، یعنی «خداینامک» نسبت می‌دهد: - جهانگیر کوروجی کویاجی، بنیادهای اسطوره و حماسه ایران، گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه (تهران: نشر آگاه ۱۳۸۳). ص ۲۲۹.

۷- البته از نظر برخی نظریه پردازان، روایت متنی است که داستان را توسط داستان گو نقل می کند؛ یعنی روایت اعم از داستان است و مقولات نمایشی، امور زندگی و سینما ... را نیز در بر می گیرد. ر.ک:

- بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن* (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸). صص ۱۶۰-۱۶۶.

- فرهنگنامه ادبی فارسی: *دانشنامه ادب فارسی*، زیر نظر حسن انوشه (تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶)، ج ۲. ص ۶۹۵. ذیل روایت.

۸- به نقل از Beckson Karl, Ganz: *Literary Terms, A Dictionary*, new York, ۱۹۷۵.

۹- البته نظامی خود تصریح فرموده که این داستان از شهرت عام برخوردار بوده و خود نسخه مکتوبش را در شهر بردع ارمنستان دیده است، ولی چون تا کنون کسی جز فردوسی حکیم آن را به طور مختصر به شعر در نیاورده وی به نظم آن همت گمارده است.

۱۰- در جواب خواجه حافظ که می گوید:

دارم از زلف سیاهش گله چندان که می پرس
که چونان زو شده ام بی سروسامان که می پرس

کتابنامه

آرین پورحیچی. (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما* (تاریخ ۱۵۰ ساله ادب فارسی). ج ۲. تهران: زوآر.

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

ارسطو. (۱۳۵۳). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۸). *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.

لیاده، میرچا. (۱۳۶۲). *چشم اندازهای اسطوره*. ترجمه جلال ستاری. تهران: انتشارات توس.

بسحق اطعمه شیرازی، مولانا جلال الدین ابواسحاق حلاج اطعمه شیرازی معروف به بسحق اطعمه شیرازی.

(۱۳۸۲). *کلیات بسحاق اطعمه شیرازی*. مصحح منصور رستگار فسایی. تهران: میراث مکتوب با همکاری

بنیاد فارس شناسی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). *رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی* (تحلیلی از داستان های عرفانی فلسفی ابن

سینا و سهروردی). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

جمالزاده، سید محمد علی. (۱۳۴۳). *یکی بود یکی نبود*. تهران: کانون معرفت.

حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۶۲). *دیوان*. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات خوارزمی.

خاقانی، شروانی. (۱۳۳۸). *دیوان خاقانی*. مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات: ضیاء الدین سجادی. تهران: انتشارات زوار.

خرم‌شاهی، بهاء الدین. (۱۳۷۸). *حافظ نامه*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سناری، جلال. (۱۳۸۵). *جهان اسطوره شناسی: اسطوره های ایرانی*. تهران: نشر مرکز.

_____ . (۱۳۸۳). *سایه ایزوت و شکرخند شیرین*. تهران: نشر مرکز.

شایگان، داریوش. (۱۳۵۵). *بت های ذهنی و خاطره های ازلی*. تهران: نشر مرکز.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: نشر آگاه.

غنیمی هلال، محمد. (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی، ترجمه و تحشیه و تعلیق از: سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی*. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه صالح حسینی. تهران: انتشاران نیلوفر.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). *نامه باستان*. ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی. میرجلال الدین کزازی. ج ۱ و ج ۲ (۱۳۸۱) تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

فرخی یزدی. (۱۳۶۳). *دیوان فرخی یزدی*. به کوشش حسین مکی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

فرهنگنامه ادبی فارسی: دانشنامه ادب فارسی. (۱۳۷۶). زیر نظر حسن انوشه. ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

کات، یان. (۱۳۷۷). *تفسیری بر تراژدی های یونان باستان* (تناول خدایان). ترجمه داوود دانشور — منصور ابراهیمی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

لاهوتی، ابوالقاسم. (۱۳۵۸). *دیوان ابوالقاسم لاهوتی*. به کوشش احمد بشیری. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی* (براساس نسخه قوتیه). به تصحیح و پیشگفتار: عبدالکریم سروش. ج ۱. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۵). *ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان*. تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور.

_____ (۱۳۶۷). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات شفا.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۷۷). *کللیه و دمنه*. با انتقادات استاد سید محمد فرزانه. به اهتمام دکتر محمد روشن. تهران: انتشارات اشرفی.

واحد دوست، مهوش. (۱۳۸۱). *رویکردهای علمی به اسطوره شناسی*. تهران: سروش.

همیلتون، ادیت. (۱۳۷۶). *سیری در اساطیر یونان و روم*. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: انتشارات اساطیر.

یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی؛ سروش.

Abrams, M.H. (۱۹۸۱). *A Glossary of Literary Terms*. USA.

Turner, Jan. (۱۹۹۸). *The Dictionary Of art*. New York: Co. Grovos Dictionaries inc.