فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهلم، بهار ۱۳۹۵: ۱۹-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۷/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۷/۱۴

روابط سرمتنی (طولی و ژانری) اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی و امیرخسرو)

سیما عباسی *

چکیده

«سرمتنیت» از مقوله‌های پنجگانهٔ «ترامتنیت» ژرار ژنت است که به بررسی روابط ژانرشناسانه یک اثر و روابط طولی میان آن و ژانر متعلق بدان می‌پردازد. این مقوله، برای بررسی آثاری مناسب است که در گذر زمان دگرگون شده و بنا به دلایلی از جمله انتظارات اجتماعی و فکری روزگار خویش و توقعات مخاطبان، به آثاری گاه متمایز از نوع اولیهٔ خویش تبدیل شده‌اند؛ از جمله چنین آثاری اسکندرنامه‌ها هستند که حماسه‌های تاریخی‌اند؛ اما مشخّصه‌های ژانری دیگری نیز در آنها وارد شده و آنها را به آثاری فراتر از حماسه‌های تاریخی تبدیل کرده است. در این آثار چگونگی تأثیر این مشخصه‌ها بر سرشت حماسی این آثار و نیز ارتباط آنها با عنوان اسکندرنامه قابل بررسی است. برای این منظور، عناصر سه ژانر موجود در این آثار، استخراج شد و چگونگی کاربرد ژانرهای تعلیمی و غنایی در رابطه با سرمتن حماسی بررسی گردید و مشخص شد وجود تداخل ژانری در اسکندرنامه‌های پس از فردوسی و نمود برجسته ژانر تعلیمی هرچند زمینهٔ حماسی این آثار را از بین نبرده، مقدمات تغییر عنوان این آثار به سوی خردنامه را ایجاد کرده است. در این نوشتار ویژگی ژانری اسکندرنامه‌های منظوم (فردوسی، نظامی و امیرخسرو) و ارتباط سرمتنی آنها با ژانر اولیه و اصلیشان، حماسه و نیز با عنوان «اسکندرنامه»، بررسی شده است تا ارتباط سرمتنی این آثار و تحولات صورت‌گرفته در محتوای ژانری آنها مشخص شود.

واژه‌های کلیدی: سرمتنیت، ژرار ژنت، اسکندرنامه، فردوسی، نظامی، آیینه اسکندری، امیرخسرو دهلوی.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور Sima.abbasi78@gmail.com

مقدمه

اسکندرنامه‌ها آثاری هستند که با محوریت زندگی اسکندر مقدونی و سرگذشت وی شکل گرفته‌اند. اسکندر، شخصیتی تاریخی است و سرگذشت تاریخی وی را می‌توان در برخی از منابع اروپایی به‌روشنی یافت. اما چهرهٔ اسکندر در منابع ایرانی - اسلامی دستخوش تغییر و تبدیل‌های بسیار شده، به گونه‌ای که عنصر افسانه بر حقیقت تاریخی غلبه یافته است (کیوانی، ۱۳۷۷: ۳۴۹). این روند در ادبیات اقوام مختلف در طول دوران متمادی به وجود آمده و از این‌رو روایت‌ها و افسانه‌های بسیاری به زبان‌های گوناگون از جمله یونانی، لاتینی، پهلوی، عربی، فارسی و... از آن موجود است. (افشار، ۱۳۸۷: مقدمه ۱۸-۲۳).

نخستین اثری که با رویکردی متفاوت به سرگذشت اسکندر پرداخته، کتابی است که مردی حکیم به نام «کالیستنس» (۳۶۰ تا ۳۲۷ پیش از میلاد) در باب فتوحات اسکندر و به دستور وی نگاشته بود. اما این کتاب از بین رفت، تا آنکه قصه‌پردازی مصری، اقوال و اخباری را که از اسکندر شنیده بود، در حدود دویست سال پیش از اسلام جمع کرد و آن را در قالب کتابی عرضه کرد که بعدها به کالیستنس[۱] منسوب شد[۲] (همان: مقدمه ۱۹؛ کیوانی، ۱۳۷۷: ۳۵۰).

داستان اسکندر در دوره‌های بعد با افسانه‌پردازی‌ها و عناصر فرهنگی، اعتقادات بومی و دینی بسیاری از اقوام درآمیخت (کیوانی، ۱۳۷۷: ۳۶۷) و ترجمه‌های بسیاری از آن صورت گرفت؛ از جمله ترجمه‌ای سریانی متعلق به اواخر سده ۷ یا ۸ میلادی که از روی متن پهلوی ترجمه و بعدها به عربی برگردانده شده است و از این طریق با داستان «ذوالقرنین» پیوند خورده و رنگ و بوی اسلامی گرفته (صفا، ۱۳۷۹: ۹۰) و در متونی چون *تاریخ طبری*، *بلعمی*، *دینوری* و... روایت شده است. مجموعهٔ این ترجمه‌ها و روایت‌ها سبب به وجود آمدن «اسکندرنامه»هایی در ادبیات فارسی شده که امروزه نمونه‌هایی از آن به نظم و نثر در دست است؛ از جمله *اسکندرنامه* فردوسی، *اسکندرنامه* نظامی و *آیینه اسکندری* امیرخسرو دهلوی که جزء بهترین نمونه‌های این نوع به شمار می‌رود.

اسکندرنامه‌ها از جهات بسیاری درخور توجه‌اند، امّا چندان به صورت تخصصی از جنبه‌های مختلف ادبی و محتوایی بررسی نشده‌اند. بیشتر محققان و پژوهشگران این آثار، اغلب مطالب مفیدی درباره زندگی تاریخی و همچنین داستانی اسکندر و منابع آنها

ارائه داده و به بیان رخدادها و حوادث یادشده در اسکندرنامه‌های مطرح پرداخته‌اند (برای اطلاعات بیشتر درباره منابع ر.ک: صفا، ۱۳۷۹: ۳۴۳-۳۵۳؛ رزمجو، ۱۳۸۸: ۱۵۹-۱۸۷).

از جمله ویژگی‌های قابل تأمل در این آثار، اقتضائات ژانری یا به عبارتی ویژگی‌های سرمتنی این آثار است. اسکندرنامه‌ها، حماسه‌های تاریخی هستند؛ اما بنا به دلایلی به آثاری متمایز از حماسه‌های تاریخی تبدیل شده‌اند، چنان‌که نخست ذبیح‌الله صفا در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» به این امر اشاره کرده و آنها را در بخشی جداگانه از دیگر حماسه‌های تاریخی بررسی کرده است. وی عمده‌ترین دلیل تفاوت این آثار از دیگر متون مشابه آن را درآمیختگی اسکندرنامه‌ها با «افسانه‌های عجیب» ذکر کرده است (صفا، ۱۳۷۹: ۳۴۳). البته حضور این افسانه‌ها بیشتر جنبهٔ تاریخی این آثار را کمرنگ کرده و آنها را به سمت متونی سوق داده که دخل و تصرف در آنها بسیار صورت گرفته و مطالب و موضوعات متنوعی در آنها راه یافته است. اما افزون بر این، عناصری از ژانرهای دیگر به‌ویژه ژانر تعلیمی نیز در اسکندرنامه‌ها وارد شده که محتوای حماسی این آثار را تحت‌الشعاع قرار داده است. توجه به این عناصر و اشاره پراکنده به آنها در منابعی که به بررسی اسکندرنامه نظامی و اسکندرنامه‌های پس از او پرداخته‌اند، بیشتر دیده می‌شود (ر.ک: احمدنژاد، ۱۳۶۹؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۹)؛

با این حال منابع یادشده نیز به گونه‌ای منسجم این علل و ویژگی‌های ژانری این آثار و ارتباط ژانرها با فضای کلی حماسی آنها را بررسی نکرده‌اند و ضرورت پرداختن به چنین بحثی در این نوشتار را فراهم کرده است. با بررسی این آثار چنین به نظر می‌رسد که توجه به انتظارات اجتماعی و فکری روزگار سرایش اسکندرنامه‌های پس از فردوسی، که به عبارتی دورهٔ کمال واقعی «وعظ و حکمت» (صفا، ۱۳۷۳: ۲۱۶) است و بالطبع خوانندگان و مخاطبان آن دوره نیز خواستار چنین آثاری بوده‌اند، سبب شده سرایندگان اسکندرنامه‌ها، با توجه به نیاز جامعه و کشش خوانندگان، مؤلفه‌های ژانری دیگری را در آنها به کار گیرند که گاه بسیار نیز مفصل و چشمگیر است و از غلبهٔ ژانر حماسی در این آثار کاسته است. بدین‌ترتیب این سؤال را به وجود آورده که آیا اسکندرنامه‌ها همچنان متعلق به ژانر حماسه هستند و یا حضور پررنگ ژانرهای دیگر و نحوهٔ به کارگیری آنها، اسکندرنامه‌ها را به آثاری مستقل با مؤلفه‌های ژانری ویژه‌ای بدل کرده است و نیز چه ارتباطی بین ژانرهای واردشده در اسکندرنامه‌ها با ژانر اصلی آنها، حماسه و عنوان

اسکندرنامه وجود دارد. جواب این سؤال و چرایی آن را می‌توان بر اساس روابط سرمتنیت تبیین کرد.

«سرمتنیت»[1]، یکی از مقوله‌های پنجگانهٔ «ترامتنیت»[2] ژرار ژنت[3]، از صاحب‌نظران «بینامتنیت»[4] است. ترامتنیت، اصطلاحی است که ژنت از آن برای بررسی روابط میان‌متنی آثار مختلف بهره گرفته است. یکی از مقوله‌های ترامتنیت، سرمتنیت و یا بررسی روابط طولی میان یک اثر و گونهٔ متعلق بدان و نیز ارتباط یک اثر و متن با عنوان خود است. با توجه به این دیدگاه می‌توان روابط ژانری اسکندرنامه‌ها را بررسی کرد و تأثیر آنها را در تعیین خط سیر تحول و تکوین اسکندرنامه‌ها و ماهیت چند موضوعی و ارتباط ژانری آنها با سرمتن «حماسه» و عنوان «اسکندرنامه»، که در دوره‌های بعد خردنامه نام گرفته‌اند آشکار نمود.

بر این اساس در این نوشتار روابط طولی (رابطه موجود میان یک اثر و ویژگی‌های ژانری آن) با گونه و ژانر متعلق به آنها، که در وهله اول حماسی است بررسی و همانندی‌ها و ویژگی‌های ژانری آنها تحلیل می‌شود، تا ارتباط سرمتنی این آثار و تحولات صورت‌گرفته در آنها مشخص گردد. بنابراین ابتدا «بینامتنیت» و نیز دیدگاه «ترامتنیت» ژرار ژنت به صورت خلاصه معرفی شده، سپس با توضیح مختصری درباره چیستی مقولهٔ «سرمتنیت»، ویژگی‌های ژانری اسکندرنامه‌های منظوم فارسی (*اسکندرنامه*های فردوسی و نظامی و *آیینه اسکندری* امیرخسرو) بر اساس آن بررسی شده است.

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت که برای نخستین‌بار «ژولیا کریستوا[5]» در اواخر دهه شصت و پس از بررسی آرا و افکار باختین، به‌ویژه «مکالمه‌باوری»[6] آن را مطرح کرد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲)،

1. Arcitextuality
2. Transtextuality
3. Gerard Genett
4. Intertextuality
5. Julia Kristeva
6. Dialogism

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ریشه در آراء «فردینان دوسوسور» دارد. اعتقاد دوسوسور بـه معناسـازی عناصـر موجـود در دستگاه نشانه از طریق روابط تلفیقی و مشارکتی با دیگر نشانه‌هـای موجـود و محتمـل در متن و همچنین «تمایز زبان و گفتار» (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۴) بـه همـراه مجموعـه آراء بـاختین، «جریان بررسی روابط نشانه‌ها در روابط اجتماعی» را به وجود آورد (سلدن، ۱۳۷۲: ۵۸).

پس از کریستوا، «ژرار ژنت» بسیار گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تر از دیگـران بـه بینامتنیـت پرداخت. مطالعات او، قلمرو ساختارگرایی حتّی پساساختارگرایی نیز نشـانه‌شناسـی را در برمی‌گیرد و همین امر به او اجازه می‌دهد تا «روابط میـان‌متنـی را بـا تمـام متغیرهـای آن بررسی و مطالعه کند» (نامور مطلـق، ۱۳۸۶: ۸۵). او مجموعهٔ این روابط را «ترامتنیت» می‌نامـد. ترامتنیت، چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است و یـک مـتن را خـواه آشـکارا و خواه پنهانی در رابطه با متون دیگر قرار می‌دهد. ژنت این روابـط را بـه پـنج دسـته بـزرگ بینامتنیت، پیرامتنیت[1]، فرامتنیت[2]، سرمتنیت و بیش‌متنیت[3] تقسیم می‌کند (همان).

نظریات ژنت، تفاوت‌هایی با نظریات کریستوا دارد. از جمله اینکه کریسـتوا در بیشـتر مطالعاتش به بررسی روابط هم‌عرض متونی که به نوعی با یکـدیگر در ارتبـاط بینـامتنی هستند و در آنها حضور مشترک مؤثر عناصر یکدیگر مشهود است، می‌پـردازد. امـا ژنـت علاوه بر روابط هم‌عرض میان دو متن، به بررسی روابط طولی آثـار (مباحـث مربـوط بـه سرمتنیت) نیز می‌پردازد؛ بدین‌گونه که رابطه موجود بین اجزای کلام را با دسته‌بندی‌هـا و مقوله‌های عام مانند انواع گفتمان‌ها، شیوه‌های بیان و ژانرهای ادبی بررسی مـی‌کنـد و ارتباط میان اجزای درونی تشکیل‌دهندهٔ یک متن را با گونه‌های عام دربردارندهٔ آن اجـزا که مکمل بررسی‌های متنی است مشخص می‌نماید.

سرمتنیت (ویژگی‌های ژانری)

چنان‌که ذکر شد، «بررسی روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر بـه آن تعلّـق دارد، سرمتنیت می‌نامند» (همان: ۹۳). منظور از گونه در این تعریف، نوع ادبی[4] اسـت کـه

1. Paratextuality
2. Metatextuality
3. Hypertextuality
4. genre

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ژنت آن را متفاوت با وجه[1] در نظر می‌گیرد و می‌گوید: «عموماً وجه‌ها و ژانرها با یکدیگر اشتباه گرفته می‌شوند» (Genette, 1992: 61) و یادآور می‌شود که ژانرها اساساً مقولاتی ادبی‌اند؛ حال آنکه وجه‌ها «اشکال طبیعی یا دست‌کم جنبه‌هایی از خود زبان‌اند و می‌توان آنها را به دو دسته روایت و گفتمان تقسیم کرد» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۵). بر اساس نظریات ژنت، «سرشت سرمتنی متون شامل انتظارات ژانری، وجهی، مضمونی و صوری خواننده از متن است» (همان: ۱۵۰) و بررسی انتظارات خواننده و دریافت او از یک اثر را شامل می‌شود (همان: ۱۴۹).

سرمتنیت در اسکندرنامه‌های منظوم

مطالعهٔ اسکندرنامه‌ها روشن می‌کند که هدف اولیهٔ آفرینش آنها، پدیدآوردن آثاری حماسی است؛ آثاری که بر محور سرگذشت اسکندر شکل گرفته‌اند و باید زیرمجموعه حماسه‌های تاریخی در نظر گرفته شوند؛ اما خروج از هنجارهایی در این نوع وجود دارد که سبب شده است این خصیصه[ی ژانری] در آنها ضعیف باشد. آمیخته‌شدن اسکندرنامه‌ها با افسانه‌ها و داستان‌ها، اولین دلیلی است که این آثار را از هدف اولیهٔ یک حماسهٔ تاریخی دور ساخته و در اسکندرنامه‌های بعد، مجالی برای حضور عناصری دیگر همانند عناصر ژانری متفاوت را فراهم کرده است. این مسئله از اسکندرنامه نظامی شروع می‌شود و در دورهای بعد، اهداف مؤلّفان این آثار را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. داستان اسکندر در *شاهنامه* (بزرگ‌ترین حماسهٔ ایرانی) از میانه‌های پادشاهی داراب شروع می‌شود و با گذر از دوره دارا، پسر داراب، با مرگ اسکندر به پایان می‌رسد. این بخش از *شاهنامه* که در واقع فاصله میان سقوط کیانیان و ظهور اشکانیان را پرمی‌کند، مطابقت‌های زیادی با اقتضائات ژانری خود دارد. اما *اسکندرنامه* نظامی و *آیینه اسکندری* امیرخسرو از این حیث تفاوت‌های آشکاری با کار فردوسی دارند و می‌توان آنها را «آمیزه‌ای از ژانرهای حماسی، تعلیمی و غنایی» دانست (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

به عبارتی دیگر، مسئله تداخل ژانری در این آثار کاملاً نمایان است. نظامی که طبق

1. mode

سنت نظیره‌گویی به سرودن «اسکندرنامه» پرداخته است. با وجود توجّه آشکاری کـه بـه «پیش‌متن» خود دارد، تاحدودی با «دگرانگیزش» (آلـن، ۱۳۸۵: ۱۵۹) یعنی دگرگـون‌کـردن انگیزه‌های موجود در آن، خصایصی از ژانر تعلیمی را در اثر خود وارد کرده است. نظـامی اثر خویش را به دو بخش مجزا و در عین حال وابسته به هم تقسیم کرده است. شـیوه او در «شرفنامه» به شیوه فردوسی نزدیک است. اما در «اقبالنامه» چنین به نظر می‌رسد کـه نظامی با توجه به شخصیت خویش که «در وهله نخست مـردی اسـت بـاتقوا، پایبنـد بـه اصول اسـلامی، زهدپیشـه و...» (ثـروت، ۱۳۷۰: ۳۸) و همـین‌طـور بـا توجـه بـه اقتضـائات اجتماعی و فکری روزگار خویش، که دوره توجـه بـه ادبیـات تعلیمـی اسـت، بـه شـکل برجسته‌ای از عناصر ژانر تعلیمی بهره برده است.

دگـــر نیمـــه را گـــر بـــود روزگـــار　　چنـــان گـــویم از طبـــع آموزگـــار
کـه خواننـده را سـر بـرآرد ز خـواب　　بـــه رقـــص آورد ماهیـــان را در آب
(نظامی، ۱۳۸۱: ۸۶۶)

نظامی در بیت یادشده، بیدار کردن خواننده از خواب (غفلـت) را عمـده‌تـرین هـدف سرایش «اقبالنامه» ذکر کرده است که می‌تواند توجیهی منطقی بر کاربرد حجم عمـده‌ای از عناصر تعلیمی در «اقبالنامه» باشد. از سویی نظامی به مخاطب آثارش نیز توجـه دارد و بارها در «اسکندرنامه» به مخاطب خاص، ممدوحی کـه اثـر را بـدو پیشـکش کنـد و نیـز مخاطب عام، تمام خوانندگان اثرش، اشاره می‌کنـد و اولـین شـرط سـخنوری را داشـتن مخاطب و نیوشنده می‌داند:

سـخن را نیوشـنده بایـد نخسـت　　گهـر بـی‌خریـدار نایـد درسـت
(همان: ۹۹۶)

در نظر نظامی، تأثیرگذاری اثر بر مخاطب مهم است. بنابراین در ابتـدای «شـرفنامه»، توفیق می‌خواهد اثری بسراید که:

نشـاط انـدر آرد بـه خواننـدگان　　مفـرح رسـاند بـه داننـدگان
فسـرده‌دلان را درآرد بـه کـار　　غـم‌آلودگـان را شـود غمگسـار
نـوازش کنـد سـینه خسـته را　　گشـایش دهـد کـار دربسـته را
(همان: ۶۴۹)

نظامی حتی به مخاطب ناتوان نیز توجه دارد:

گـــرش نـــاتوانی تمنـــا کنـــد　　خـدایش بـه خوانـدن توانـا کنـد

(نظامی، ۱۳۸۱: ۶۴۹)

و امیدوار است تا اثرش مقبول خوانندگان باشد:

که هرکه افکنـد میـوه‌ای زان درخـت　　نشـــاننده را گویـــد ای نیکبخـــت

(همان: ۶۳۸)

و به همین دلیل بخش‌هـایی از داسـتان اسـکندر را برمـی‌گزینـد کـه مـورد پسـند مخاطبان باشد:

مشـــو ناپســـندیده را پـــیش‌بـــاز　　کـــه در پـــرده کـــژ نســـازند ســـاز

پســندیدگی کــن کــه باشــی عزیــز　　پســـــندیدگانت پســـــندیده نیـــز

(همان: ۶۴۶)

و در نهایت وجود مخاطب، هرچند مخاطب خاص را بـرای سـرایش یـک اثـر موفـق ضروری می‌داند:

مــرا بــا چنــین گــوهری ارجمنــد　　همــی حاجــت آیــد بــه گوهرپســند

نیوشـــنده‌ای خـــواهم از روزگـــار　　کـــه گـــویم بـــدو راز آموزگـــار

(همان: ۶۴۲)

مسلم است نویسنده‌ای کـه بـه مخاطـب توجـه دارد، نـاگزیر سـلیقه و توقعـات او و انتظارات روزگار سرایش اثر خویش را نیز در نظر خواهد داشت و این امر می‌تواند یکی از دلایل حضور پررنگ عناصر تعلیمی در اسکندرنامه باشد.

افـزون بـر ایـن نظـامی آگاهانـه ویژگـی‌هـایی از ژانـر غنـایی را نیـز در سراسـر «اسکندرنامه»اش به کار برده و بر آن تصریح کرده است که مهم‌ترین دلیل پـرداختن بـه این مضامین را می‌توان روحیهٔ غنایی نظامی و استادی مسلم وی در آن دانست:

سـخن‌هـای بزمـی در ایـن نـیم درج　　بسـی کـردم از بکـر اندیشـه خـرج

(همان: ۸۶۵)

این اقدام نظامی، تأثیر عمده‌ای بر عملکرد اسکندرنامه‌سـرایان بعـدی نهـاده اسـت و سبب شده که با توجّه به الگوگیری امیرخسرو از نظامی و ارتباطات متنی بسیار نزدیـک در این نوع از آثارشان، شیوهٔ کار نظامی در تداخل ژانری، آشکارا در اثـر امیرخسـرو نیـز

دیده شود. در همین راستاست که امیرخسرو عنوان اثر خویش را «آیینه اسکندری» می‌نهد که به نوعی یادآور آگاهی و حکمت و تزکیهٔ روح[۳] است و بدون مرزکشی بین بخش‌های حماسی و تعلیمی، مضامین و عناصر هر دو بخش را به همراه بخش زیادی از عناصر غنایی با هم درمی‌آمیزد، تاحدی که نمود ژانر تعلیمی و غنایی در متن امیرخسرو تاحدود زیادی رابطهٔ اثرش را با سرمتن خود، ژانر حماسی و عنوان اسکندرنامه تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

در ادامه به بررسی نمودهای ژانری (نوع ادبی) هر اثر و ارتباط آنها با ژانر و نوع اصلی‌شان، حماسه پرداخته می‌شود که بیانگر ارتباط ژانرهای هر اثر با سرمتن خود است.

نوع حماسی

دلیل عمدهٔ نمود این ژانر در اینگونه از آثار و سرمتن قرارگرفتن آن، به شخصیت حقیقی و تاریخی اسکندر مقدونی مربوط می‌شود که به جنگ‌جویی و جهان‌گشایی نام‌آور است و مسلم است که انتظار خوانندگان این نوع از آثار، برخورد با متنی حماسی است. «حماسه، نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد، به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد» (صفا، ۱۳۷۹: ۳). ویژگی‌های این تعریف در کل «اسکندرنامه» فردوسی و بخشی از کار نظامی و امیرخسرو دیده می‌شود. اما چون تعریف یادشده بدون توجّه به خصوصیات دیگر حماسه، تعریف کاملی نیست، اشاره‌ای به برخی ویژگی‌ها و خصایص ژانر حماسه، زمینهٔ بحث را روشن‌تر خواهد کرد.

قهرمان حماسه، قهرمانی قومی، نژادی و ملّی است. این قهرمان از نیرویی مافوق طبیعی برخوردار است و در هر بخش از زندگی خود، با یک ضدقهرمان مواجه می‌شود، به سفرهای دراز مخاطره‌آمیز می‌رود و اعمال بزرگی انجام می‌دهد که اهمیت ملّی یا معنوی و حکمی دارد. ترفندهای جنگی، پیشگویی، اهمیت فال نیک و بد در پیشبرد کارها، معماپردازی و... از ویژگی‌های متون حماسی است. همچنین «فضای کلی حماسه مشحون از جنگاوری و رشادت است و اماکن و موجودات عجیبی در آن نمایان هستند» (همان: ۳؛ شمیسا، ۱۳۸۹: ۷۴-۸۶). چنین ویژگی‌هایی در هر سه اثر مورد بررسی دیده می‌شود.

اسکندر، قهرمان این آثار در «اسکندرنامه» فردوسی، قهرمانی ایرانی و پسر داراب کیانی معرفی می‌شود که حاصل ازدواج وی با دختر فیلقوس رومی است. اندکی تأمّل در این تحریف مسلّم تاریخی مشخّص می‌کند که فردوسی اگر تنها در پی بازگو کردن گزارش منابع خود نیز باشد، با توجّه به تناقض آشکاری که درباره شخصیّت اسکندر در «اسکندرنامه» و بقیهٔ بخش‌های «شاهنامه» وجود دارد(۴)، آگاهانه به دلیل پایبندی بسیاری که به رعایت قواعد حماسی دارد (حتّی اگر فرض کنیم که ناگزیر از گنجاندن داستان اسکندر در اثر ملّی خویش است)، به نوعی محتوای آن را با ویژگی‌های ژانر حماسه تنظیم کرده و برای رفع تناقض ژانری که قهرمان غیرملّی در حماسهٔ ملّی به وجود می‌آورد، اسکندر را از نسل شاهان ایران معرفی می‌کند تا نظام ارزش‌گذاری ژانر حماسی را با ورود عنصری بیگانه مختل نکند. افزون بر این تمام مضامین پیش‌گفته نیز در اثر وی مشهود است.

اسکندر بنا به دلایل ملّی و برای تسلیم نشدن در برابر باج‌خواهی دارا - که از دید وی به ضرر منافع ملّی خود عمل می‌کند - به جنگ می‌پردازد و ضدقهرمان (دارا) را از پیش رو برمی‌دارد و جزءجزء داستان بیانگر همین مسئله و مقدّمه‌ساز سفرهایی می‌شود که سرشار از جنگاوری و رشادت و تسلیم ضدّ قهرمانان اسکندر است. اسکندر در زمان مناسب از ترفندهای نظامی بهره می‌برد؛ چنان‌که در نبرد با فور هندی، به دستور وی هزاران سرباز و اسب آهنی ساخته، با نفت پر می‌شود و در میانهٔ نبرد با به آتش کشیدن آنها، سپاه هند شکست می‌خورد و یا با قیدافه - حاکم اندلس - دسیسه می‌چیند و طینوش - پسر قیدافه - را که قصد نبرد با اسکندر دارد، بدون جنگ تسلیم خود می‌کند.

فال نیک و بد نیز عامل تعیین‌کننده‌ای در «اسکندرنامه» فردوسی است. اسکندر به صورت ناشناس به مجلس دارا می‌رود و با حیله، چند جام جواهری از مجلس دارا به دست می‌آورد و آنها را نشانی بر پیروزی خود می‌داند و یا هنگام ورود به بابل، زاده‌شدن کودکی نیم‌انسان- نیم‌حیوان و مرگ زودهنگام او، اسکندر را به یاد مرگ می‌اندازد و آن را نشانی از مرگ زودهنگام خویش قلمداد می‌کند.

طرح و حل معما، از دیگر موارد قابل ذکر است. اسکندر، جامی پر از روغن به فیلسوفی که کید هندی به رسم هدیه به او بخشیده، می‌فرستد تا ذکاوت فیلسوف را

دریابد و جواب‌دادن فیلسوف بـه معمـای اسـکندر، از ایـن نـوع اسـت. همچنـین وجـود سرزمین‌ها و موجودات شگفت، همانند سرزمین ظلمات، شهر زنان، درخـت سـخن‌گـو و مواردی از این نوع، نشانگر تطابق ژانری در اثر فردوسی است. هرچند چنین مـواردی در اثر نظامی و امیرخسرو نیز وجود دارد، امّا روح حماسی چنـدانی بـر آثـار ایـن دو حـاکم نیست. در داستان نظامی و امیرخسرو، نخستین انحراف از نُرم‌های حماسـی در ملّیـت و نژاد اسکندر دیده می‌شود. اسکندر در هر دو اثر -با اشاره به روایت‌هـای مختلـف دربـاره نسبش[۵]- غیرایرانی و رومی معرّفی می‌شود:

درسـت آن شـد از گفتـه هـر دیـار　　کـه از فیلقـوس آمـد آن شـهریار

(نظامی، ۱۳۸۱: ۶۵۹)

و برای توجیه و منطبق‌سازی انتظارات ژانری مخاطبان، بـا ایجـاد وجهـه‌ای دینـی و الهی برای اسکندر، سعی در تغییر معیار ارزش‌گذاری متن خود و جـایگزینی معیارهـای معنوی و دینی دارند و بر همین اساس اسـت کـه در اثـر نظـامی و امیرخسـرو، از او بـه عنوان پیامبری الهی نام برده شده است. با وجود ایـن بسـیاری از مضـامین پـیش‌گفتـهٔ حماسی در بخش‌هایی از این آثار نیز وجود دارد، ولـی در سـاختار کلـی اثـر و در کنـار ژانرهای دیگر، این ویژگی‌ها کم‌رنگ‌تر است.

مؤلفهٔ دیگری که در شکل‌گیری آثـار حماسـی بسـیار یـاریگر اسـت، کـاربرد زبـان در آنهاست که باید محکم، بدوی و خشن باشد تا بتواند میدان‌های نبرد را به خـوبی توصـیف کند. چنین ویژگی کمک‌کننده به ژانر حماسی در اثر فردوسی دیده می‌شود. او بـه شـکلی طبیعی از زبان حماسی استفاده کرده است. اما نظامی و امیرخسرو با وجود تلاشـی کـه در این امر دارند، چندان موفق نیستند و به جای آن در اثر نظامی، اصطلاحات و الفـاظ بزمـی و غنایی بسیاری به کار رفته که در بخش ژانر غنایی به آن پرداخته شده است.

نوع تعلیمی

از مضامین مشهود در آثار حماسی، بحث‌های فلسفی و دینی و بیان مباحث اخلاقـی و حکمی است؛ زیرا حماسه‌ها منعکس‌کنندهٔ فرهنـگ و تمـدن یـک ملّـت‌انـد و در آنهـا آگاهی‌هایی از مراسم اجتماعی و از تمدّن و مدنیّت و اخلاق و مذهب و بحث‌های فلسفی

و دینی ارائه می‌شود (صفا، ۱۳۷۹: ۹). بنابراین ظهور ویژگی‌های تعلیمی در بستر اثری حماسی، تعارضی با مقتضیات ژانری آن ندارد. اما بیان این موارد در حماسه، به گونه‌ای درهم تنیده با زندگی قهرمانان حماسی و در موقعیّت‌های مناسب صورت می‌گیرد؛ چنان‌که بارها در «شاهنامه»، تأمل‌ها و درنگ‌های فلسفی و اشارات اخلاقی فردوسی دیده می‌شود (همان: ۲۶۲). در «اسکندرنامه» نیز فردوسی در فرصت‌های مناسب و مطابق با مختصات فکری و سبکی خود، به بیان اندیشه‌های حکیمانه می‌پردازد. نکات پندآموزی که وی به هنگام شرح بیماری و مرگ اسکندر و گزارش سخنان سوگواران او در پایان داستان ارائه می‌دهد، از جمله مؤثرترین گفته‌های عبرت‌آموز وی است (کیوانی، ۱۳۷۷: ۳۶۹).

برین است فرجام چرخ بلند — خرامش سوی رنج و سودش گزند
به من درنگر تا نگویی که من — فزونم از این نامدار ارجمند
بد و نیک هر دو ز یزدان شناس — وزو دار تا زنده باشی سپاس

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۸۲۴)

برجستگی این ویژگی‌ها، موضوع و درون‌مایهٔ اسکندرنامه‌های بعدی را تحت‌الشّعاع قرار داده است و مقدماتی فراهم کرده که در دوره‌های بعد، جامی «اسکندرنامه» خویش را «خردنامه» بنامد که نخست به «اقبالنامه» نظامی اطلاق شده است (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۷۰).

لفظ «خردنامه» در واقع منعکس‌کنندهٔ انتظارات خوانندگان و ارتباط سرمتنی این آثار با ژانر خود است و نشان می‌دهد که تداخل ژانری پس از «اسکندرنامه» نظامی و با توجه به «اقبالنامه» وی به طرز بارزی در روال سرودن این آثار در دوره‌های بعدی تأثیرگذار است. نظامی، عنوان «خردنامه» را در *اقبالنامه* در بخش‌های مستقلی برای مطرح کردن سخنان سه تن از حکما و فیلسوفان نامی، سقراط، افلاطون و ارسطو برگزیده است. این خردنامه‌های مستقل، از خرده‌ژانرهای تعلیمی این آثارند و چنان‌که ذکر شد، نظامی این عناوین را برای سخنان منسوب به حکما و فیلسوفان نام‌برده اطلاق کرده است. هرچند این بخش‌ها بیشتر از آنکه در پی طرح مباحث فلسفی باشند، برای تهذیب اخلاق سروده شده‌اند (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۱۸۶)، با این حال به طور کامل در راستای

پرتال جامع علوم انسانی

اقتضائات اجتماعی دورهٔ زندگی نظامی هستند که در آن روزگار پرداختن به اخلاقیات و مباحث حکمی مورد توجه بوده است.

چنان‌که ذکر شد، نظامی با توجّه به ویژگی‌های ژانری و به نوعی تفکیک موضوعی، اثر خویش را به دو بخش مجزا و در عین حال وابسته به هم تقسیم کرده است. «شرفنامه»، بخش اول این اثر شامل رخدادهای زاده‌شدن اسکندر تا بازگشت وی از سرزمین ظلمات را در برمی‌گیرد. در این قسمت نظامی تاحدودی به ژانر حماسه و خصایص اثر فردوسی پایبند است. اما در «اقبالنامه» (بخش دوم) با حفظ ساختار حماسی اثر، درگیر ژانر تعلیمی شده است. موضوع‌های «اقبالنامه» بیشتر شامل خرد و حکمت و میدانی برای بیان اندیشه‌های فلسفی و حکمی نظامی است. به عبارت دیگر، بیان افکار عمیق و معانی بلند، پند و اندرزهای اخلاقی و آرای علمی و فلسفی دربارهٔ آفرینش عالم، به‌ویژه خرد یونانی (ریپکا و ایرژی، ۱۳۷۰: ۸۲) همراه با حضور شخصیّت‌های حکمی و فلسفی، فضای کلی اثر را به سوی حکمت‌گویی و تعلیم آموزه‌های اخلاقی و فلسفی کشانده است. از جمله موارد بارز آن می‌توان به خلوت‌ساختن اسکندر با هفت حکیم (ارسطو، بلیناس، سقراط، افلاطون، والیس، فرفوریوس و هرمس) اشاره کرد که هر یک درباره آفرینش نخست صحبت می‌کنند (نظامی، ۱۳۸۱: ۱۴۷۰).

حکایت‌گویی، از دیگر نمودهای ادب تعلیمی است. قسمت اعظم حکایت‌ها در ادبیات ما جنبه تعلیمی دارند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۰۸). از این حکایت‌ها اغلب نتیجه‌ای حکمی، عرفانی و یا اخلاقی گرفته می‌شود. در آثار نظامی و امیرخسرو نیز استفاده و بهره‌برداری از حکایت‌ها از همین نوع است. در «اقبالنامه»، حکایت‌های ضمنی بسیاری وجود دارد که از آنها نکته‌ای حکمی دریافت می‌شود.

نمود ژانر تعلیمی در «آیینه اسکندری» نیز بارز و آشکار است. امیرخسرو بدون اینکه بخش جداگانه‌ای همانند «اقبالنامه» برای این نوع ادبی در نظر گرفته باشد، در جای‌جای اثرش به اندرزگویی پرداخته است. حضور این مباحث همانند پوششی، بخش حماسی را در برگرفته است. البته جهت‌گیری او در استفاده از عناصر حکمی تاحدودی با نظامی متفاوت است. مباحث حکمی امیرخسرو در «آیینه اسکندری» بیشتر معطوف به پند و اندرزهای سنتی است و در آن به بیان مطالب فلسفی و... پرداخته نشده است. به عبارتی

او عقل دنیایی را رد کرده، فلسفه‌ستیز است و اعتقادی بـه فلسـفه یونـانی نـدارد و آن را پوچ می‌داند و در برابر به بیان مفاهیم دینی اعتقاد بیشتری دارد.

ز هـر دانـش آن شـد پسـندیده‌تـر کـت از بهـر یـزدان کنـد دیـده تـر

(امیرخسرو، ۱۹۷۱: ۱۹۹)

و در همین راستاست که ماجرای نبرد اسکندر با یونانیان را - کـه در دو پـیش‌مـتن وی ذکری از آن نشـده اسـت - تنهـا بـه دلایـل اعتقـادی مطـرح مـی‌کنـد. در «آیینـه اسکندری»، نبرد سختی میان اسکندر و یونانیان درمی‌گیرد. این نبـرد، انگیـزه‌ای دینـی دارد. اسکندر در راستای کشورگشـایی‌هـای دینـی خـود، یونانیـان را بـه دیـن حنیفـی فرامی‌خواند و چون آنها نمی‌پذیرند، به نبرد با آنها می‌شتابد؛ ولی به دلیـل صـعب‌العبـور بودن راه سرزمین یونان از آنان شکست می‌خورد، اما به مبارزه ادامه می‌دهد و سـرانجام به کمک خضر و تدبیری که خضر به او مـی‌آمـوزد، بـا شکسـتن سـدی کـه مشـرف بـر سرزمین یونان است، آنها را شکست می‌دهد (همان: ۱۸۲-۱۹۱).

نوع غنایی

از دیگر درون‌مایه‌هـای قابـل توجّـه در «اسـکندرنامه» نظـامی و امیرخسـرو، کـاربرد مؤلّفه‌هایی از ژانر غنایی است. متون حماسـی همـواره مـنعکس‌کننـدۀ عشـق‌بـازی‌هـا و می‌گساری‌ها و لذایذ و خوشی‌های پهلوانـان حماسـی هسـتند (صـفا، ۱۳۷۹: ۹). امـا ایـن درون‌مایه‌ها در متون حماسی به خدمت محتوای کلی اثـر درمـی‌آینـد؛ بـه گونـه‌ای کـه چندان شکافی در ضمن داستان‌ها و رخدادهای حماسی به وجود نمی‌آورند، همـان‌گونـه که در لابه‌لای داستان‌های «شاهنامه» فردوسی مشهود است. در «اسکندرنامه» فردوسـی، سخنی از عشق‌بازی اسکندر با کسـی وجـود نـدارد و تنهـا مـورد غنـایی مشـهود در آن مجلس بزمی است که اسکندر با قیدافه دارد. اما نظامی و امیرخسـرو، اسـتفادۀ بـارزی از این خصایص در متون خود دارند.

وجود صحنه‌های طولانی بزمی همانند مجلس نشاط اسکندر با کنیزک چینـی (در اثـر نظامی، ۱۳۸ بیت و در اثر امیرخسرو، ۲۶۳ بیت) و مجلس بزم اسکندر با نوشـابه - حـاکم بردع - در متن نظامی (۸۱ بیت) از جمله این مواردند. در «آیینـه اسـکندری»، اسـکندر در

میانه میدان رزم به کنیزکی چینی به نام کنیفوی، کـه ناشـناس در لبـاس مردانـه بـه رزم آمده، دل می‌سپارد و بخش عمده‌ای از این اثر به عشق‌بازی آن دو می‌پردازد.

افزون بر این کاربرد زبان غنایی و واژگان بزمی و همچنین تصویرسازی‌های غنایی - حتّی در توصیف میدان‌های کارزار - از دیگر ویژگی‌های ژانر غنـایی ایـن آثـار محسـوب می‌شود که برای نمونه چند بیت ذکر می‌شود:

یکـی لشـگر انگیخـت از هفـت روس　　بـه کـردار هـر هفـت کـرده عـروس
(نظامی، ۱۳۸۱: ۸۲۰)

مـنم جـام بـر دسـت چـون سـاقیان　　نـــه از بـــاده از خـــون ایلاقیـــان
(همان: ۸۲۵)

بـه زیـر سـپر تیـغ رخشـان بـه تـاب　　چنـــان کـــز تـــه بـــرگ نیلـــوفر آب
(امیرخسرو، ۱۹۷۱: ۶۴)

به کار بردن طرفین تشبیهی چون عروس، جام باده و آب در زیر بـرگ نیلـوفر بـرای همانندسازی با تصاویر جنگی، آشـکارکنندهٔ نگـرش غنـایی نظـامی و امیرخسـرو اسـت. چنین مواردی به همراه توصیف صحنه‌های طبیعت و تصویرسازی‌های ادبـی از طلـوع و غروب خورشید و وصف روز و شب و... از نمودهای غنایی این آثار است که با زبانی ادبـی و سرشار از تصویرسازی‌های هنری و بدیع و با اسـتفاده از شـگردهای اسـتعاره و تشـبیه صورت گرفته است.

نظـــامی بـــه بـــاغ آمـــد از شـــهربند　　بیـــارای بســـتان بـــه چینـــی پرنـــد
ز جعـــد بنفشـــه برانگیـــز تـــاب　　سـر نـرگس مسـت بـرکش ز خـواب
لـــب غنچـــه را کایـــدش بـــوی شـــیر　　ز کـــام گـــل ســـرخ در دم عبیـــر
(نظامی، ۱۳۸۱: ۶۵۶)

از دیگر مواردی که درنگی خاص در میانه ژانـر حماسـی ایـن آثـار پدیـد مـی‌آورد و کیفیت غنایی آنها را تشدید می‌کند، وجود ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌هـایی در آغـاز و گـاه پایان بخش‌های مختلف اثر نظامی و امیرخسرو است. ساقی‌نامه‌هـا و مغنـی‌نامـه‌هـا کـه خرده‌ژانرهای غنایی (شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۴۱) به شمار می‌آیند، نمونه آشکاری از تداخل ژانـری در اثر نظامی و امیرخسرو هستند. ساقی‌نامه‌ها و مغنی‌نامه‌ها که سرایندگان آنها به ترتیـب

خطاب به ساقی و مغنی، درخواست باده و سرود دارند، انباشته از لحن و حال و هوای غنایی است و همچنین مضامینی در یاد مرگ و بیان بی‌ثباتی حیات دنیوی و پند و اندرز و حکمت و... است (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۲۳) که در ادامه دو نمونه از آنها ذکر می‌شود:

بیا ساقی از سر بنه خواب را — می ناب ده عاشق ناب را
میی کو چو آب زلال آمده‌ست — به هر چار مذهب حلال آمده است
(نظامی، ۱۳۸۱: ۶۴۲)

بیا مطرب آن پرده‌های حکیم — کزو گشت پوشیده عقل سلیم
نوازش چنان کن که جان نژند — شود رسته زین عقل ناسودمند
(امیرخسرو، ۱۹۷۱: ۳۱)

از بررسی موارد گفته‌شده مشخص می‌گردد که ارتباط اثر فردوسی با سرمتن خود، حماسه، ارتباطی کاملاً هماهنگ و در راستای انتظارات خوانندگان «شاهنامه» و اقتضائات ژانری خویش است. نظامی نیز در کلیت «اسکندرنامه» خویش از نظر ساختاری و زمینه و تم حماسی به متن مورد توجه خود، اثر فردوسی پایبند است. به‌ویژه در «شرفنامه» که ارتباط بیشتری با عنوان اسکندرنامه و سرمتن حماسه وجود دارد؛ اما در «اقبالنامه»، ارتباط اثر او با سرمتن حماسی ضعیف می‌شود و نظامی با اطلاق عنوان «اقبالنامه» به این بخش، سعی در برقراری ارتباط سرمتنی اثرش با عنوان خویش دارد. در «آیینه اسکندری» نیز با وجود ساختار و زمینهٔ حماسی، مسئلهٔ تداخل ژانری کاملاً آشکار است. ورود ژانرهای غنایی و به‌ویژه تعلیمی، ارتباط این اثر با سرمتن خود را تحت‌الشعاع قرار داده است و این موضوع می‌تواند یکی از دلایل تغییر در عنوان «اسکندرنامه» به «آیینه اسکندری» باشد.

نتیجه‌گیری

بررسی اسکندرنامه‌ها با توجّه به ارتباط میان این آثار با ژانر اصلی‌شان، حماسه و ژانرهای به کار رفته در آنها در تعیین خط سیر این آثار راه‌گشاست و مشخّص می‌کند که در دوره‌های بعد، ویژگی‌های ژانری دیگری همانند ژانر تعلیمی و غنایی نیز بدان‌ها

افزوده شده و همین موضوع عنوان آنها را در دوره‌های بعد به خردنامه‌ها تغییر داده است. با این حال این مسئله، رابطه موجود میان ژانر حماسی این آثار را با ژانرهای دیگر از بین نبرده است. به عبارتی اسکندرنامه‌ها به دلیل جهانی‌بودن شخصیت اسکندر مقدونی در ادبیات و افسانه‌های ملل مختلف مورد توجه قرار گرفته است و به دلیل شهرتی که وی به خاطر جهان‌گشایی‌های پرآوازه‌اش داشته، خوانندگان این آثار از آن، ژانر حماسی توقع داشته‌اند و این امر به سبب اقتضائات دورهٔ آغازین پیدایش ادبیات که روحی حماسی بر آن حاکم است، تشدید شده و سبب شده است که ژانر اصلی این آثار حماسی باشد.

چنین غلبهٔ ژانری و ارتباط سرمتنی‌ای در «شاهنامه» به طور کامل مشهود است؛ اما در اثر نظامی و امیرخسرو به دلیل اقتضائات روزگاران بعد و رشد ادبیات تعلیمی و تفکرات و انتظارات دینی و نیز پیوندی که به واسطه خلط شخصیت ذوالقرنین و اسکندر، که از ابتدای پیدایش اسکندرنامه‌ها وجود داشته است، ژانر تعلیمی نیز به شکل بارزی در آثار نظامی و امیرخسرو دیده می‌شود. البته نظامی در بخش اول «اسکندرنامه»، به نام «شرفنامه»، ارتباط سرمتنی بیشتری با ژانر اصلی خویش یعنی حماسه دارد. اما در بخش دوم آن یعنی «اقبالنامه»، نمود ژانر تعلیمی بیش از حماسه است و این مسئله سبب شده تا عنوان «خردنامه» به صورت اصطلاحی برای آن در نظر گرفته شود.

این تغییر عنوان در «آیینه اسکندری» امیرخسرو نیز دیده می‌شود. در این میان ویژگی‌هایی از ژانر غنایی نیز که در ضمن آثار حماسی امری طبیعی قلمداد می‌شود، در این آثار وجود دارد که بنا به روحیه غنایی نظامی پرورده‌تر شده است و در اثر امیرخسرو نیز بخش زیادی را در برگرفته است. با این حال و با توجه به تداخل ژانری آشکار در اسکندرنامه‌ها، به دلیل تأثیر شخصیت تاریخی اسکندر و نیز به دلیل ساختار و زمینه و تم حماسی اسکندرنامه‌ها، این آثار همچنان زیرمجموعه ژانر حماسی قلمداد می‌شوند؛ اما این تداخل ژانری سبب ضعیف‌شدن پیوند سرمتنی این آثار با ژانر حماسه و عنوان اسکندرنامه شده است و پس از اثر فردوسی، آنها را به سوی متونی با تم حماسی و مضامین و محتوای برجسته تعلیمی سوق داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱. مورخ هم‌عصر اسکندر ۳۶۰-۳۲۷ ق.م.

۲. این فرد در دوره‌های بعد به کالیستنس دروغین[1] معروف شد (افشار، ۱۳۷۸: مقدمه ۱۹).

۳. آیینه در دوره‌های آغازین شعر فارسی در معنای حقیقی خود به کار می‌رود؛ اما از قرن ششم به بعد با رواج اندیشه‌های عرفانی در شعر، در خدمت مضامین جدید قرار می‌گیرد و اغلب آن را نمادی از دل عارف می‌گیرند که سرشار از آگاهی و تزکیه نفس است (بهنام‌فر و دلپذیر، ۱۳۹۲: ۱۸).

۴. تنها در اسکندرنامه، فردوسی از اسکندر به نیکویی یاد می‌کند و در دیگر قسمت‌های شاهنامه نظر مثبتی نسبت به او ندارد. برای نمونه در جایی از زبان اردشیر، وی را «بدگمان» می‌خواند (فردوسی، ۱۳۸۴: ۸۹۲).

۵. نظامی سه روایت درباره نسب اسکندر ارائه می‌دهد (نظامی، ۱۳۸۱: ۶۵۸-۶۵۹): نخست روایتی که او را رومی و فرزند فیلقوس می‌داند؛ دوم روایتی که اسکندر را فرزند مادری تهی‌دست می‌داند که وی را در خرابه‌ای رها کرده است و فیلقوس او را یافته، به فرزندی می‌پذیرد و سوم روایت فردوسی که اسکندر را فرزند داراب کیانی می‌داند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. pseudo- Callisthenes

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹) تحلیل آثار نظامی، تهران، علمی.
احمدی، بابک (۱۳۹۱) ساختار و تأویل متن، چاپ چهاردهم، تهران، مرکز.
افشار، ایرج (۱۳۸۷) مقدمه بر اسکندرنامه، تهران، چشمه.
امیرخسرو دهلوی (۱۹۷۱م) آیینه اسکندری، با تصحیح جمال میرسیدوف، مسکو، دانش.
بهنامفر، محمد و زهرا دلپذیر (۱۳۹۲) «موتیف آیینه در دیوان خاقانی»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال پنجم (زمستان)، شماره چهارم ، صص۱۷-۴۰.
ثروت، منصور (۱۳۷۰) گنجینه حکمت در آثار نظامی، تهران، امیرکبیر.
رزمجو، حسین (۱۳۸۸) قلمرو ادبیات حماسی ایران، جلد ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ریپکا، یان. کلیما و ایرژی اتاکار. بچکا (۱۳۷۰) تاریخ ادبیات ایران، ترجمهٔ کیخسرو کشاورز، تهران، گوتمبرگ و جاویدان خرد.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد، چاپ چهارم، تهران، سخن.
سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۹) انواع ادبی، تهران، میترا.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳) تاریخ ادبیات ایران، جلد ۱، تهران، فردوس.
---------- (۱۳۷۹) حماسه‌سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴) شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، تهران، پیمان.
کیوانی، مجدالدین (۱۳۷۷) اسکندرنامه، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد هشتم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه.
میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۳) واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶) «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۱۲۷-۱۴۱.
نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۸۱) خمسه نظامی گنجه‌ای، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.

Genette, Gerard (1992) The Architext: an introduction, jane E. lewin (trans), university of califonia press, Berkeley ca and Oxford.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی