



رمزگشایی و تحلیل شخصیت در قصه عامیانه کامروپ و کاملتا

زیبا فلاوندی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

طاهره موسوی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

(از ص ۹۳ تا ۱۱۲)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۸/۲۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

علمی-پژوهشی

چکیده

قصه‌های عامیانه بخش مهمی از ادبیات عامه ایران زمین را تشکیل داده است. بررسی علمی این گونه متون، صرف نظر از جنبه ادبی آن، راهگشای دستیابی به اسرار و رموز زندگی پیشینیان و ظرافت‌های فرهنگی مردم در گذشته‌های دوردست است. نسخه خطی کامروپ و کاملتا، داستانی عامیانه است که دست‌نویسی از آن در روزگار صفویه و در دیار هند به قلم فردی به نام فائز نظر نگاشته شده و در این مقاله معرفی شده است. قصه کامروپ سرگذشت راجه‌زاده‌ای است که در هوای دستیابی به معشوق، سلطنت را ترک می‌کند و به همراه تنی چند از یاران، به راهی دور و مخاطره‌انگیز پای می‌نهد. او سرانجام پس از تحمل رنج فراوان در کشاکش طبیعت و تقدیر، به وصال می‌رسد و به دیار خود بازمی‌گردد. موجودات خیالی و به‌ویژه پری، در این قصه نمودی بارز دارند. پژوهش پیش‌رو می‌کوشد بر بنیاد روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به نشانه‌های درون‌متنی و تکیه بر منابع برون‌متنی، تحول برخی شخصیت‌ها در جریان سفر قهرمان را بررسی کند و نشانه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی آن را تبیین و تحلیل کند. هدف کلی، نشان‌دادن ارزش و غنای ادبی قصه و ارتباط مضمون آن با بافت اجتماعی سرزمین هند و نظام فرهنگی آن است. با تحلیل این قصه هندی دریافته شد که گذر از آب به عنوان یکی از الگوهای آزمایش، در قصه به کار رفته است. همچنین می‌توان دریافت که روابط حاکم بر عناصر قصه کامروپ، انعکاسی از اجتماع هند است که بازتاب آن از گیتی قصه سر برآورده است.

واژه‌های کلیدی: کامروپ و کاملتا، نسخه خطی، فائز نظر، قصه هندی، شخصیت، ادبیات عامه.

۱. مقدمه

ناب‌ترین کارکرد قصه همانا تحقق آرزوی محالی است به نام «جاودانگی». شهرزاد پرفسون و فسانه در پیچ‌وخم هزار و یک‌شب، سخن می‌گوید تا مرگ را از کارگاه هستی بیرون افکند. ژرف‌ساخت معنا و غایت قصه‌های عامیانه، چیزی جز طرح جهانی آرمانی نیست. صادق هدایت در نوشته‌های پراکنده، بررسی قصه‌های عامیانه را به منزلهٔ مصالح اولیهٔ بهترین شاهکارهای بشر برشمرده است (۱۳۳۴: ۴۴۹). قصه‌ها آینهٔ تمام‌نمای جامعهٔ عصر خویش هستند. این نوع ادبی، کلید زرین ورود به جهان رمزآلود زندگی اجتماعی و نظام باورهای اقوام دوردست محسوب می‌شود.

عموماً قصه را عبارت از داستانی دانسته‌اند که در آن بر حوادث فوق‌العاده، بیش از تحوّل و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌ها تأکید می‌شود. محور ماجراها در قصه بر حوادث خلق‌الساعه می‌گردد و حوادث، قصه را به وجود می‌آورد و رکن اساسی آن را تشکیل می‌دهد؛ به دیگر سخن، شخصیت‌ها و قهرمان‌ها در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث گوناگون‌اند (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۳).

آموزش و پرورش هندیان از دیرباز با قصه و افسانه گره خورده است. متون ودایی سرشار از قصه است. تئودور بنفی (T. Benfey)؛ مستشرق آلمانی، که برگردان وی از کتاب پنچاتنتر (Panchatantra) سرآغاز ادبیات تطبیقی شد، بر آن است که قصه و حکایت کاملاً وابسته به هندیان بوده و سرچشمهٔ افسانه از یونان است (به نقل از محجوب، ۱۳۴۹: ۸)؛ اما انصاف نیست که در این میان از جایگاه زبان پارسی غفلت ورزیم. نگاهی اجمالی به قصه‌های عاشقانهٔ هندی، گواه روشنی بر تأثیر عمیق و فراوان ادب فارسی و فرهنگ غنی آن در این داستان‌ها و منظومه‌هاست؛ به جز محتوای برخی داستان‌ها که تأثیر آیین‌های هندی را در آن می‌توان دید (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۵۶). قصه‌های دورهٔ صفوی را می‌توان در چهار موضوع مذهبی، عاشقانه، حماسی و عامیانه دسته‌بندی کرد.

می‌توان گفت که همهٔ قصه‌های عاشقانهٔ این دوره از نویسندگان هندی‌تبار و یا ساکنان غیرهندی هندوستان بود. در میان همهٔ آن‌ها ظاهراً معروف‌ترین آن، کامروپ و کاملتا است (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۷).

کامروپ و کاملتا آبخوری افسانه‌ای و اساطیری دارد که به زبانی نزدیک به زبان گفتار، عاری از پیرایه‌ها و صنایع ادبی و قابل فهم برای عوام نوشته شده است. در دورهٔ تیموری، داستان‌هایی با ریشهٔ هندی از سانسکریت به زبان فارسی ترجمه شده و برخی آن‌ها را به شعر درآورده‌اند. این داستان‌ها که سراینده‌گان آن‌ها، پارسی‌گویان شبه‌قاره بودند، برگرفته از اساطیر هندی است. صدیقی

در کتاب داستان‌سرایی در شبه‌قاره، این قصه را همراه با قصه‌های رامین، مه‌بهارات، نلدمن (نل و دمن)، طوطی‌نامه، منوهر و مدهومالت و ... واجد این ویژگی می‌شمرد (۱۳۷۷: ۵۲). این قصه به‌لحاظ مضمون، بی‌شبهت به قصه داراب‌نامه‌ی محمد بی‌غمی نیست؛ به‌ویژه اینکه در هردو قصه، عناصر فرعی و چهره‌های پیرامونی، برای تحقق هدف غایی قصه، یعنی وصال قهرمان عاشق، از هیچ کوششی دریغ ندارند. در این قصه‌ها «عشق» مضمونی بنیادی است که در پیش‌برندگی آن نقشی بی‌بدیل دارد. این قصه، افزون بر کشش عشقی، از کشش‌های دیگری همچون عناصر فراطبیعی، وجود دیو و پری و مانند آن بهره می‌برد.

نوشتار حاضر برآن است تا با تحلیل مضامین قصه، دریابد که از منظر تاریخی و اجتماعی، شخصیت‌های قصه مورد پژوهش و خویش‌کاری آن‌ها، چه نسبتی با ساختار اجتماعی جامعه هند دارند؟ همچنین می‌کوشد به تبیین کنش‌های عاطفی شخصیت‌ها در قبال قهرمان قصه بپردازد و مشخص کند راز همراهی و همگامی یاران قهرمان با او، در این سفر پرمخاطره چیست؟ افزون بر این، باید تبیین کرد که گذر قهرمان و یارانش از آب، یادآور و تداعی‌کننده کدام الگوی اسطوره‌ای است؟ پژوهش بر این فرضیه استوار است که سفر کامروپ، تنها سفری مادی با انگیزه عشق و عاشقی و رسیدن به دختر محبوب نیست؛ بلکه وی در جریان سفر، از سیمای راجه‌زاده دل‌باخته، به کسوت راهبر و مرشد دینی درمی‌آید و تحوّل شخصیت‌ها و روابط بعدی آن‌ها، تنها با این رویکرد قابل درک است.

پیش‌تر، برخی قصه‌های عامیانه هندی به چاپ رسیده و درباره شماری از این قصه‌ها نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ قصه‌هایی مانند بهار دانش، شعله آه، گل‌بکاولی مهر و ماه، و حُسن‌آرا از این گونه است. بررسی نگارندگان نشان داد که هیچ‌کدام از این قصه‌ها به موضوع پژوهش حاضر نپرداخته‌اند. این قصه به‌لحاظ اینکه هنوز حلیه چاپ نیافته، کمتر توجه پژوهندگان را برانگیخته است. نویسنده کتاب داستان‌سرایی در شبه‌قاره، ضمن بیان خلاصه‌ای از قصه کامروپ، ویژگی‌های کلی آن را بررسی کرده است (← صدیقی، ۱۳۷۷: ۱۱۷). در کتاب یک‌صد منظومه عاشقانه نیز، ضمن اشاره به تعدّد نسخ منظومه کامروپ و کاملتا و عامیانه‌بودن آن، یادآوری شده که این قصه، برای نخستین بار، جشن «سینیر» را به پارسی‌زبانان معرفی کرده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۵۳-۶۵۲). صفا در تاریخ ادبیات خود، این قصه را در شمار قصه‌های مشهور هندی برمی‌شمرد (۱۳۶۹: ۱۵۴۰). منزوی نیز در فهرست‌واره کتاب‌های فارسی، به تعدّد نسخ این قصه اشاره می‌کند (۱۳۸۲: ۹۰۷-۱۰۴۶). بررسی‌ها نشان می‌دهد در زبان فارسی، پیش از این، درباره قصه کامروپ و کاملتا پژوهشی انجام نشده است و در منابع تاریخ ادبیات، جز به اشارتی کوتاه

درباره آن سخنی نگفته‌اند. تنها احمدرضا یلمه‌ها و فلاحی در مقاله‌ای با عنوان «عناصر و اشیاء فراطبیعی در منظومه کامروپ و کاملتا» (۱۳۹۴، مطالعات شبه‌قاره، ش ۲۵، ص ۱۵۵-۱۷۷)، به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی این قصه پرداخته و از حدّ معرفّی اجمالی فراتر نرفته‌اند، ضمن اینکه نارسایی‌هایی همچون اشتباه در خوانش نام افراد و شخصیت‌ها در پژوهش آن‌ها دیده می‌شود. در باب موضوع پژوهش حاضر نیز تاکنون هیچ تحقیقی انجام نشده است.

روش پژوهش حاضر بدین صورت است که با هدف آشنایی مخاطب، ابتدا گزیده‌ای از قصه آورده می‌شود. با عنایت به اینکه قصه تصحیح نشده و تحلیل‌های این نوشتار نیز بر اساس نسخه خطّی صورت پذیرفته، تلاش نگارندگان بر این بوده است که در نهایت ایجاز، خطوط اصلی قصه ترسیم شود و کنش‌های مهمّ آن فروگذار نشود. سپس به شیوه توصیفی-تحلیلی و به کمک منابع کتابخانه‌ای، سیمای شخصیت‌هایی که طیّ قصه دستخوش تحوّل اساسی و تغییر نگرش شده‌اند، تبیین و از همین رهگذر، نمودهای اسطوره‌ای و نقش‌مایه‌های کهن فرهنگی نمایانده شود. در لایه-های تودرتوی قصه، بُن و ریشه فرهنگی اقوام و روح مشترک آن‌ها دست‌یافتنی است؛ از این‌رو، معرفّی و پژوهش در قصه‌ها، صرف‌نظر از جنبه ادبی، دریچه‌ای به شناخت جهان شگفت گذشته و سرشار از نکات و تازه‌های مذهبی، مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، اجتماعی، تاریخ‌پژوهی، اسطوره‌ای و ... است.

۲. جایگاه عنصر شخصیت در قصه کامروپ

شخصیت از منظر صاحب‌نظران قصه و رمان، یکی از ارکان قصه است؛ براهنی می‌گوید: شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیه عوامل دیگر، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند (براهنی، ۱۳۸۶: ۲۴۲).

شخصیت‌ها به‌نوعی پایه آثار ادبی هستند. هر قدر پایه‌ها محکم‌تر باشند، ساختمان قصه نیز محکم‌تر خواهد بود. صاحب‌نظران می‌گویند درباره قصه، از به‌کارگیری «شخصیت» بپرهیزند و «قهرمان» را به جای آن بنشانند؛ چراکه قهرمان قصه در قیاس با شخصیت داستان، محدود و ایستاست. معمولاً پویایی شخصیت در جهان قصه جایگاهی ندارد (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۵۵).

قصه کامروپ و کاملتا از حیث پرورش شخصیت و قهرمانان قصه، از قوی‌ترین رمانس‌های عصر صفوی است (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۷). اجزای قصه به‌سان حلقه‌های زنجیری نامرئی، پیوندی همگون می‌یابند تا سرانجام، قهرمان قصه به مراد دل خود دست یابد. این ویژگی، در قصه‌های مشابه هندی مانند ماه‌منیر و خوب‌چهره یا قصه فیروزشاه بدخشانی نیز جلوه یافته است. کامروپ و

نیز یاریگران قهرمان، در اثنای قصه به حادثه‌ای دچار می‌شوند و طی آن، چیزی در ذات و نهادشان تغییر می‌کند؛ تا جایی که خویش‌کاری و نقشی که پس از این حادثه بر عهده می‌گیرند، به مراتب عمیق‌تر و سرشار از خودآگاهی، جوشش عاطفی و بینش درونی است.

برجستگی و علو مرتبه کامروپ (kamrup) در کنار یاران خود؛ مِتْرَچَند (mettarčand) وزیرزاده، بَدِیاچَند (bediyačand) پندت‌زاده، دَهَنَتَر (dahantar) طیب‌زاده، چَتْرَمَن (čettarman) مصورزاده، مانیک‌چَند (manekčand) جوهری‌زاده و رَسْرَنک (rasrank) کلاونت^۱ آشکارتر است. این دوستان وفادار هم با نام و هم با شغل و حرفه‌شان در فضای قصه هنرنمایی می‌کنند. نگاهی اجمالی به شخصیت‌ها در قصه، گویای آن است که هریک از یاران پیش‌گفته، نماینده یک طبقه اجتماعی در هند هستند. بیشتر شخصیت‌ها از لحاظ ویژگی‌ها و صفات خود در حد مطلق و آرمانی قرار دارند. راوی درباره شخصیت‌ها هیچ قضاوتی ندارد و تنها از رهگذر خوانش متن و غور در روابط عاطفی میان آن‌ها و خویش‌کاری‌هایی که بروز می‌دهند، آن‌ها را می‌شناساند. به نظر می‌رسد مؤلف با خلق شخصیت‌ها، می‌خواسته است که تیپ‌های اجتماعی زیست‌بوم خود را نمایش دهد؛ تیپ‌هایی چون وزیر، پزشک، نقاش و ... که وی با ارائه آن‌ها توانسته تصویری از محیط عصر خود و نمونه‌هایی از اندیشه‌ها و آداب و رسوم زمان را مجسم سازد. با این حساب، قصه مزبور ارزشی بسیار فراتر از سرگرمی، تلذذ ادبی و جلوه‌های هنری یافته است. از برخی زنان قصه که چشم‌پوشی کنیم، کمتر می‌توان شخصیت حاشیه‌ای و منفعل در فضای قصه نشان داد. این امر گواهی بر وجود فضای مردسالار در متن روایت نیز هست. برخی پژوهندگان با تأکید بر نقل و نقالی در روزگار صفوی و اذعان به اینکه حجم قصه‌های باقی‌مانده از این روزگار فراوان است، بر ارزش اجتماعی آن‌ها تأکید کرده‌اند (← دشتی، ۱۳۷۸: ۱۲-۱۵).

۳. نسخه‌شناسی قصه کامروپ و کاملتا

قصه کامروپ در اصل، روایتی منشور از منظومه عاشقانه و عامیانه متعلق به شبه‌قاره هند با نام کامروپ^۲ و کاملتا^۳ (kamlatā) است؛ عشق شاهزاده کامروپ، پسر راجپت، پادشاه اودیپور، به کاملتا، شاه‌دخت سراندیب، که تاکنون پژوهشی مستقل درباره آن نشده است. سراینده اصل این منظومه «محمد مراد لایق جونپوری» است. هرج بلهته، متخلص به «فائز نظر» آن را گرد آورده و «رای سیوک‌رام دورای هیکداخ ابن رای صین‌رای» در ۱۲۳۱ق آن را به خط نستعلیق کتابت کرده است. خط نسخه، نستعلیق روان و نسبتاً دیریاب است. برخی مشکلات ناشی از سبک خاص نوشتار و واژگان متروک یا گویشی، خوانش متن را دشوار ساخته است.

بررسی قصه کامروپ و کاملتا یا «دستور همت» بر اساس نسخه خطی موجود در کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شماره ۱۳۹۵۶ صورت پذیرفته است. نسخه، دارای ۹۲ برگ و ۱۸۴ صفحه است. اشعار مندرج در نثر قصه عموماً از شاعران نامی پیش از عصر صفوی اخذ شده است. داستان با عبارت «حمد محمود حقیقی و شکر اهتدا و اعتنای مرشد کامل از مقدور خامه و ...» آغاز و به عبارت «به مردی چو رستم چو حاتم سخا/ به حشمت چو جمشید و صاحب وفا ...» ختم شده است. نسخه دارای انجامه بوده و کتابت آن در تاریخ دوازدهم محرم ۱۲۳۱ق به پایان رسیده است.

تعدد نسخه‌های منظوم قصه، بسی بیشتر از نسخه‌های منثور است. بنا به گفته صفا، چند تن از شاعران عهد صفوی در هندوستان آن را به نظم کشیدند (۱۳۶۹: ۱۵۴۰/۳) و آثاری همچون دستور همت، تک چندچند، گلشن عشق، فلک اعظم و ... را رقم زدند. افزون بر این، کسانی مانند «گریبخش حضوری»، «شیخ حسام‌الدین حسامی»، «میرعلی شیرقانع تنوی»، «پریاداس»، ... منظومه‌هایی با همین نام سروده‌اند (صدیقی، ۱۳۷۷: ۱۲۴). «گارسان دو تاسی» ضمن مقایسه موضوع این قصه با داستان اولیس، آن را به فرانسه برگردانده است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۵۲). منزوی صاحب فهرست‌واره کتاب‌های فارسی نسخه‌های متعدد و پراکنده این قصه را شناسانده است (۱۳۷۴: ۹۰۷). بیشتر این نسخه‌ها منظوم‌اند و چون با پژوهش حاضر ارتباط مستقیم ندارند، از تفصیل آن پرهیز می‌کنیم.

۴. گزیده قصه

قصه کامروپ و کاملتا داستان مهرورزی کامروپ، راجه‌زاده «اوده»، با کاملتا، دختر راجه سرانندیپ است. راجپتی در آرزوی فرزند دست به دامان برهمنان می‌شود تا اینکه به دعای یک درویش صاحب پسری می‌شود؛ کامروپ در اندک‌زمان، در جمال و کمال یوسف ثانی و ارسطوی زمان می‌شود. شبی کامروپ در عالم خواب می‌بیند که در باغی سرگرم تفریح است که گرفتار تیغ عشق کاملتا می‌شود.

تلاش دوستان برای آرام‌کردن کامروپ ناکام می‌ماند و تیر تدبیر افسانه‌خوانان هوس‌پیرا و مغنیان شیرین‌ادا نیز به سنگ تقدیر می‌خورد (فائز نظر، ۱۳۳۱: ۱۰).^۴ کامروپ پس از آگاهی از دیار معشوق، آهنگ سفر به سرانندیپ می‌کند و نصیحت پدر و ممانعت وزیر، نمی‌تواند مانع او از این سفر شود. از کثرت خروش ابر و صولت برق و لرزش بحر کشتی در هم می‌شکند (۱۶). و جز کامروپ و سمت‌بچن (samtbačan) برهمن و شش‌تن از یاران، همگی طعمه نهنگ می‌شوند. کامروپ به

ترياراج، مُلك خاصه زنان مي‌رسد. سيماي مهرآيين كامروپ سبب مي‌شود تا از خونش بگذرند. سپس دختر پريان او را به كوه قاف مي‌برد و بر حقيقت و تعشق خود به ملاطفت تمام مطلع مي‌سازد (۲۹).

كامروپ در ادامه گرفتار رنج دوال‌پايان^۵ مي‌شود و به ياري شراب، مغز سرشان را به ضرب سنگ، پريشان و جسم بدشان را از كثرت زدوكوب، بي‌جان مي‌سازد (۳۸). سپس مترچند وزيرزاده را مي‌يابد و قصه پرغصه وي از شكستن جهاز تاكنون را مي‌شنود. وي از «هدم‌ديو» سخن مي‌گويد كه چند مو از تن خود را به مترچند سپرده است تا در اضطرار، وي را به ياري بطلبد.

كامروپ و مترچند در ادامه، طوطي زمردفام خوش‌لهجه‌اي را مي‌بينند كه بند بر پاي دارد (۴۷). با گشودن رشته، آن طوطي به سيماي آدمي درمي‌آيد و كامروپ، بدياچند را مشاهده مي‌كند و «به درد و شوق تمام معانقه مي‌كند» (۵۰). بدياچند به شرح داستان خود مي‌پردازد. آن‌گاه سرگذشت «دهنتر» ذكر مي‌شود و در ادامه، ديگر ياران و همراهان قهرمان، هر کدام سرنوشت خود را از هنگام غرق تا آشنايي دوباره با كامروپ بازگو مي‌كنند. سمت‌بچن از خشم امواج رهيده، به سرانديب مي‌رسد. پس از آگاهي از بيماري راني^۶ كاملتا چاره‌اي جسته، به صنم‌كده مي‌رود و پس از ملاقات با برهمنان، به سرداري آن صنم‌كده دست مي‌يابد.

سمت‌بچن در معبد ماجراي آشنايي خود را با كامروپ، از ابتدا تا شكستن كشتي با كاملتا واگو مي‌كند. سپس، نشان كامروپ را در شهرها مي‌جويد و او را نزد «كياني‌اچاراج» (kayani-ačaraj) درويش مي‌يابد. سمت‌بچن با دو نعمت؛ يكي، مژده نشان گم‌كرده خود و دوم، دعاي فقير [به] خدارسيده نزد كاملتا مي‌رود (۱۱۱). كامروپ و ياران نيز به سرانديب مي‌رسند.

قهرمان قصه، بدياچند را به پيكر طوطي درآورد و به قصر آن نادره عصر روانه كرد (۱۲۷). دايه رشته سحر را گشوده، درمي‌يابد كه كامروپ، در سلامت و در سرانديب است موعده جشن سينبر فرامي‌رسد و كاملتا حلقه گل را به گردن كامروپ گمنام مي‌اندازد. «اين خبير به مسامع راجه چهرپتي رسانيدند، بسيار متالم شد» (۱۴۵). كامروپ و ياران را در چاه افكنده، دختر را زنداني مي‌كند.

در ادامه، به ياري «هدم‌ديو»، زندانيان از چاه مي‌رهند و به ديارى دوردست برده مي‌شوند. كامروپ در آن ديار سپاهي براي خود گرد آورده، عزم سرانديب مي‌كند. نخست، بر وزير چهرپتي (Čahtarpati) پيروز مي‌شود و او را به بند مي‌كشد. سپس وي را رها و مترچند را به سفارت به نزد راجه چهرپتي گسيل مي‌كند. راجه پس از آگاهي از نام و نشان و غرض كامروپ، جنگ را فرونهاد، به استقبال كامروپ مي‌رود. كامروپ به آدابي تمام تمناي وصال خود را مطرح مي‌كند و

سرانجام به مراد دل می‌رسد. سپس مترچند و «کامکالا» (kamkala) نیز به وصال هم نائل می‌شوند. پس از چندی، کاشانه قهرمان به فرزندی به نام «کامسروپ» (kamsarup) نورانی می‌شود. در پایان، کامروپ در آرزوی زیارت والدین به همراه کاملتا روانه اوده می‌شود؛ اما از بخت بد، پدرش گرفتار مرگ ناگهانی می‌شود. بدین‌گونه کامروپ بر اریکه قدرت تکیه می‌زند و روزگار خوش قصه آغاز می‌شود.

۵. تبیین شخصیت‌های قصه

بی‌تردید، قصه کامروپ و کاملتا در ردیف قصه‌های ادب عامه جای می‌گیرد؛ زیرا افزون بر مشابهت‌های مضمونی آن با دیگر قصه‌های این نوع ادبی، وجود افعال وصفی در متن نسخه، از بارزترین نشانه‌های عامیانه‌گی زبان قصه است. اجزای این قصه، مانند بخش‌های نیمه‌مستقلی هستند که در بطن خود با یکدیگر پیوند یافته‌اند. نمونه چنین کنش‌هایی در قهرمانان و سایر کنش‌وران قصه‌های منثور هندی دیده می‌شود. در بررسی قصه عامیانه-عاشقانه حسن آرا، با آنکه چهار زن قصه در طرح‌ریزی و آفرینش صحنه‌های نمایشی نقش کلیدی دارند، اما حضور مؤثر قهرمان است که در سراسر داستان سایه افکنده است (← طباطبایی و همکاران: ۱۳۹۷). سرگذشتی که هرکدام از یاران کامروپ، به ترتیب پیدایش دوباره در قصه بازگو می‌کنند، به‌سان جویبارهای پراکنده‌ای است که از به‌هم‌پیوستن آن‌ها، رود قصه مسیر حرکت و تکاپوی خود را در جهت غایت قصه (وصال عاشق و معشوق) باز می‌یابد.

برخی نمودها و نمادهای اسطوره‌ای در کنش‌های شخصیت‌های تحوّل‌یافته قابل ردیابی است. حقیقت این است که نمی‌توان از قصه سخن گفت و نامی از اسطوره به میان نیاورد. روژه باستید (R. Bastid) به‌درستی می‌گوید:

مرز میان اسطوره و افسانه پهلوانی یا قصه نامشخص و لغزان است (۱۳۹۱: ۴۳).

میرصادقی نیز قصه‌ها را آمیزه‌ای از اسطوره، حکایت اخلاقی، افسانه تمثیلی، افسانه پریان، افسانه پهلوانان، و رمانس‌ها را شامل رمانس روستایی، شهبواری و عاشقانه می‌داند (۱۳۷۶: ۲۳-۲۲).

شخصیت‌های این قصه عبارت‌اند از: کامروپ، کاملتا، مترچند وزیرزاده، بدیاچند پندت‌زاده، دهنتر طیب‌زاده، چترمن مصورزاده، مانک‌چند جوهری‌زاده، رس‌رنک کلاونت، سمت‌بچن برهن، گیانی‌آچارچ (درویش مرتاض)، راجه راج‌پتی (پدر کامروپ)، رانی رُوپ‌سروپ (مادر کامروپ)،

راجه چَهرتِ پتی (پدر کاملتا)، کامکلا (دختر وزیر راجه چَهرتِ پتی و مونس کاملتا)، رانی اِنْدَر اوتی (ملکه شهر زنان)، پدماوتی (از مخصوصان ملکه اندراوتی)، پاراوتی (دختر شاه‌پریان).

برخی نام‌ها در جریان قصه دستخوش تغییر و تحوّل می‌شوند که عموماً در پیوسته با گذر از آب است. این دگرگونی، چهره‌های جدید و متعالی آن‌ها را آشکار می‌سازد و سیر قصه را به اوج‌گیری وامی‌دارد. اگر بنا باشد از اصطلاحات پراپ (Propp) در ریخت‌شناسی قصه‌ها بهره‌جوییم، می‌توان یاران کامروپ را یاریگر قهرمان دانست. هرکدام از آن‌ها در زمینه‌سازی وصال دو دل‌داده و برداشتن مشکلات و موانع این راه، سهم و نقشی بر عهده دارند.

۵-۱. کامروپ

کامروپ شخصیت محوری و مرکزی است و قصه، سیمای وی و زندگی پرتلاطم او را به تصویر می‌کشد. تفاوت او با سایرین در هدایت ماجرا و به‌جریان‌انداختن حوادث قصه است. خط سیر اصلی قصه، رویدادهایی است که برای کامروپ رقم می‌خورد و تمامی حوادث و وقایعی که برای یاران وی و دیگر چهره‌های فرعی قصه یاد شده است، حول محور حوادث کامروپ معنا می‌یابد. کامروپ عاشقی است که از آغاز تا فرجام قصه، تغییری در کارکرد عاطفی و میزان عشق او به کاملتا رخ نمی‌دهد. به نظر می‌رسد قهرمان اصلی قصه هم‌زمان در نهاد خود چند شخصیت و چند تیپ متفاوت و موازی را نمایندگی می‌کند.

مهم‌ترین چهره کامروپ، چهره عاشق و الانزادی است که به افسون رؤیای نیمه‌شب، مسحور نگاه زیبارویی از طبقه خود می‌شود و افشای این راز برای وی مشکلی ایجاد نمی‌کند؛ تا جایی که بزرگان و صاحبان خرد به تکاپوی چاره‌ای برای این امر مهم برمی‌آیند؛ البته در همین قصه مترچند نیز عاشق است؛ اما جز عبارتی پوشیده و سرشار از حیا در اواخر داستان، چیزی از سوز و گداز او نمی‌بینیم. این بدان معناست که نفس ابراز عشق، حتی برای مرد در بافت فرهنگی قصه مذموم است، مگر آنکه جنس مهرورزی قهرمان این قصه را از لونی دیگر بدانیم و تأویلی عرفانی برای آن قائل شویم که سپس‌تر بدان اشاره خواهیم کرد.

چهره دیگر کامروپ، سیمای یک جنگجوست؛ کسی که در نوجوانی سرآمد جنگاوران است. در اثنای قصه، شبانه و با گروه معدود دوستان وفادار، هزاران تن از شورشیان شهر «دُوارکا» را کشته، تارومار می‌سازد. در نبرد با شیر، آن را به دو نیم می‌کند و خلق را از شر آن می‌رهاند (۶۳). فنونی که کامروپ آموخته است، سیمای او را به عیاری کامل مانند می‌سازد که بی‌شبهت به «سمک عیّار» نیست.

کامروپ سیمای پنهان و مرموز دیگری دارد که به قطعیت نمی‌توان نامی بر آن نهاد؛ اما بی‌شبهت به سیمای پیر، مراد، شیخ و مانند آن در فرهنگ صوفیه نیست. جزع و فزعی که یارانش پس از رهایی از طوفان در فراق او دارند و تا مدّت‌ها بر ندیدنش بی‌تابی می‌کنند، چیزی فراتر از اشتیاق به یک راجه‌زاده و ولی نعمت است. ارکان دولت مانند وزیر، پزشک، صورنگر و... با آن که می‌دانند قهرمان عزم سفری سخت و دراز دارد، فرزندان خود را در این سفر پرآشوب به خدمت او گسیل می‌دارند. این نیرو و کشش، یا برآمده از شکوه و قدرت درونی کامروپ است و یا در پیوند با نیرویی ماورایی و خداداد است که نزدیک‌ترین مفهوم به آن در فرهنگ هندوایرانی، مفهوم «فرّه» می‌تواند باشد. قرائنی چند در قصه گواه این مدّعاست.

همنشینی قدرت سیاسی (کامروپ) و قدرت مذهبی (برهمن) در فضای روایی قصه هویداست. آن‌گونه که از گفت‌وگوهای شخصیت‌ها و شیوه تعامل آن‌ها استنتاج می‌شود، نیروهای دینی در خدمت نیروی سیاسی قرار دارند. برهمنان، درویشان و مردان خدا پیوسته بر کامروپ دعا و ثنا می‌گویند. کیانی اچارچ از دیدار دوباره کامروپ آن‌چنان شادمان شد که به «شکر ظهور اثر، دعا به جا آورد» (۳۰) و سپس سنگی جادویی به او هدیه داد؛ «سنگی که به مجرد اتصال خود، آهن را طلای خالص گرداند» (همان). وزیر کامروپ نه تنها در برابر خواسته وی مبنی بر بذل یگانه سنگ گران‌بها دریغ نمی‌کند، بلکه از اجرای خواست او به «امثال امر اولی الامر» (۴۶) یاد می‌کند. دیگر همراهان، هرکدام که هنری دارند یا به موهبتی دست یافته‌اند، بی‌دریغ به کامروپ پیشکش می‌کنند. بدیاجند از قدرت پیکرگردانی خود بارها استفاده و میان آن دو دل‌داده قاصدی می‌کند. مترچند موی دیورا برای رهایی کامروپ در آتش می‌نهد و به کمک آن سنگ سحرآمیز، اسباب و لوازم گردآوری سپاه را برای کامروپ تدارک می‌بیند. مترچند از بذل لعل گران‌بها که یگانه‌دارایی اوست، در راه خیرات به تبت سلامتی وی دریغ نمی‌ورزد. سایر یاران نیز هرکدام هنر خود را در جهت هموارسازی مسیر مواصلت این دو دل‌داده به کار می‌بندند.

از دریچه جهان اسطوره، خویش‌کاری اصلی کامروپ در چارچوب قانون برون‌همسری یا زن‌خواستن از بیگانه معنا می‌یابد که در قصه‌ها بسیار پر بسامد است. فراوانی و تکرار مکرر یک موتیف در قصه‌ها، گواه وجود ریشه‌های کهن دینی در آن مضمون است.

از جمله دلایلی که می‌تواند سبب زبانزد شدن یک مایه داستانی گردد، قداست قدیمی و ریشه‌داشتن آن در گزارش‌های دینی منسوخ است (لاهیجی و کار، ۱۳۷۷: ۲۹۶).

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان کامروپ را قهرمانی دینی و نه صرفاً شاهزاده‌ای عاشق نامید.

۵-۲. کاملتا

کاملتا آغازگر حوادث و سلسله‌جنبان کنش‌های عاطفی قصه است. او در فرآیند قصه از دوشیزه پرده‌نشین منفعل به زنی عاشق و سپس به واسطه عشق، به زنی فعال تبدیل می‌شود؛ تا جایی که برای نوشیدن از جام وصل کامروپ، تمام‌قد در برابر پدر و مادر می‌ایستد. وی در سرآغاز قصه، فتنه زیبارویی است که یارای ابراز عشق‌ورزی ندارد و راز خود را در پرده نهمان می‌دارد. اصولاً انفعال شخصیت در معشوق سنتی در برخی زنان قصه‌های عامیانه آشکار و پرتکرار است (← باقری، ۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۴۲). در اینجا عنصر زن هویتی مستقل از مرد برای خود متصور نیست. دیدار وی با کامروپ، جز در قالب ازدواج گزارش نشده است؛ اما در فرآیند قصه از این حالت عبور کرده، به زنی فعال، مستقل و کنش‌مند بدل می‌شود که حتی در برابر خواست پدر خود پافشاری می‌کند و البته مجازات این سرکشی را به جان می‌خرد.

کنش‌های داستانی چندانی بر عهده کاملتا نهاده نشده است؛ به جز رفتن به صنم‌کده و دعا برای سلامتی کامروپ، سخن‌گفتن با بدیاچند؛ سفیر کامروپ و حضور در مراسم آیینی سینبر و افکندن گل بر شانه کامروپ، خویش‌کاری بارزی از او نمی‌بینیم. به اقتضای شرایط فرهنگی-اجتماعی و متناسب با روح مردمحور حاکم بر ادبیات و مذهب، نویسنده قصه بی‌میل نیست تا سیمای کاملتا را به سان زن منفعل، خفته و خاموش جلوه‌گر سازد. منتهای هنرش این است که راز عشق را با ندیمه در میان می‌نهد و حتی شکسته‌احوالی و بیماری‌اش، حدس کسی را بر وجود عشق بر نمی‌انگیزد. بر همین اساس است که دهنتر طیب برای کشف سبب رنجوری او انتخاب می‌شود.

اما با این حال، گویا وجود این زن، غایت تمامی جست‌وجوهای قهرمان و یاران او به شمار می‌رود. صاحب کتاب زبان رمزی قصه‌های پری‌وار چنین آورده است:

دختر شاه که زناشویی می‌کند، بخشی از حافظه عالم یا ناخودآگاهی کیهان است که به سوی حصه متناظر خود در خودآگاهی می‌شتابد. گنجینه‌هایی که جزء کابین اوست و وی آنها را برای شاهزاده دلفریب خویش می‌برد، تجارب عالم محسوب می‌شوند (لوفلر-دلاشو، ۱۳۸۶: ۱۲۰-۱۲۲).

در وادی اسطوره زن عامل و محرک شناخت به شمار می‌رود. زن در زبان رمزآلود اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت، و قهرمان کسی است که به قصد شناخت پای پیش می‌گذارد. ژوزف کمبل در کتاب قهرمان هزارچهره این حقیقت را به خوبی دریافته و تبیین کرده است:

زن راهنمای بشر به سوی اوج متعالی لذات جسمانی است [...] ملاقات با خدایانو که در تک‌تک زنان تجلی یافته است، آخرین آزمون قهرمان برای به‌دست‌آوردن عشق است؛ و این

موهبت چیزی جز لذت بردن از زندگی به عنوان نمونه‌ای کوچک از جاودانگی نیست (۱۳۹۲):
(۱۵۷).

در این قصه، بر طبق سنت حاکم بر دیگر قصه‌های عامه، محبوب آرمانی، پیوسته در دوردست‌ها جای دارد. «دختر پادشاه چین» و «دختر شاه‌پریان»، فارغ از اشارات و تمثیلات عرفانی، در بادی نظر بر دوری سرزمین و زادبوم آن‌ها حکایت دارد. گذشته از این‌ها، کاملتا همچنین تداعی‌کننده سیمای زنانه‌ای است که در بیان یکی از معانی واژه «پری»، آن را می‌بینیم: «زن متعلق به قوم بیگانه» (سرکراتی، ۱۳۵۰: ۳). برخی پژوهندگان، ستهندگی کیش زرتشت با پری را بدان سبب دانسته‌اند که پریان با اغوای پهلوانان ایرانی، با آن‌ها می‌آمیزند و از نژادشان فرزند می‌گیرند. ژرف‌ساخت قصه‌هایی همچون «سهراب» و «جهانگیر»، دو پور رستم، بر بنیاد همین اندیشه جادوگونه استوار است؛ اما این قصه به لحاظ سلطه سنگین مذهبی، فاقد کمترین پس‌زمینه اروتیک است. یقیناً از قصه‌ای برخاسته از بطن جامعه دینی، انتظار نمی‌رود تمامی این اجزا را هویدا سازد.

قهرمان در خواب دل‌باخته کاملتا می‌شود، سپس قاصدی از راه می‌رسد و نشانی معشوق را به کامروپ می‌دهد. گرچه نشانه‌ای روشن در قصه نیامده، لیکن می‌توان چنین تصور کرد که در صورت‌های کهن‌تر قصه، آن درویش را خود کاملتا فرستاده است تا به کامروپ نشان سرزمین معشوق را برساند و بدین‌گونه از دیار خودش جدا سازد. شکست در صورت و شکل روایت، بی‌گمان متأثر از دین رایج، رشد عقلانیت و عواملی از این دست است که سبب شده تا در جامعه پیدایش قصه، دلالت‌های اسطوره‌ای-اجتماعی روایت نخستین، فاقد کارکرد بماند. این فرضیه را نکته ظریف دیگری قوت می‌بخشد و آن اینکه والی سرانندیب «غیر از آن دُر یکتای فراست، چیزی دیگر در صدف بحر دولت نداشت» (۱۷۵). چون کاملتا، یگانه‌فرزند و ناگزیر جانشین وی بود، خواستاران فراوان داشت؛ از این‌رو، در مراسم سینبر «راجه‌ها و راجه‌زاده‌های والانژاد حاضر می‌شوند» (۱۳۸) و در آرزوی پیوند با این راجه‌زاده زیبا و خوش‌آئینه، جد و جهد دارند؛ اما تقدیر سودایی دیگر دارد و تدبیر راجه چهرتپتی را به چیزی نمی‌گیرد.

۵-۳. سمت‌بچن برهمن

در سرآغاز قصه، این سمت‌بچن است که کامروپ را از نام و نشان و مرتبه کاملتا باخبر می‌سازد. وی محرک سفر قهرمان و بزرگ برهمنان بیت‌الصنم سرانندیب است که تا پیش از پیداشدن دهنتر طیب، یگانه‌فردی است که در صنم‌کده با کاملتا هم‌کلام می‌شود و او را از احوال کامروپ آگاه می‌سازد. هم‌اوست که به حکم‌رانی در جست‌وجوی کامروپ برمی‌آید و در صومعه کیانی اچاراج به

او دست می‌یابد. سمت‌بچن به مشاهده حال کامروپ، نه تنها دردش را درمی‌یابد، بلکه راه درمان آن را نیز به روشنی و با دقت می‌شناسد.

نکته‌ای که از توصیف این شخصیت به ذهن می‌رسد، این است که برهمنان، عالی‌ترین طبقه روحانیان در هند، نیروها و توانایی‌هایی دارند که دیگران فاقد آن‌اند. برهمن حتی با تکیه بر غیب‌گویی خود، گرفتاری کاملتا را به دام عشق، در آغاز قصه گزارش می‌دهد و همین آگاهی از حال محبوب است که کامروپ را روانه دیار کاملتا می‌سازد (۱۳). در همین نوشتار اشاره شد که می‌توان در صورت‌های پسین قصه، این برهمن را فرستاده کاملتا دانست که به پشت‌گرمی ویژگی‌های فراطبیعی خود، آمده است تا شور عشق در وجود قهرمان اندازد.

این روایت که برهمن می‌گوید: «دختر سالی یک‌بار به زیارت نزد من می‌آید» (۵۷)، می‌تواند روایت متأخری باشد؛ زیرا شیوه ورود سمت‌بچن به قصه که به صورت دفعی و ناگهانی ظاهر می‌شود و نیز آگاهی کامل از شرایط و احوال کاملتا و همچنین رغبتی که به عشق‌افروزی و وصال دارد، این امر را در ذهن متبادر می‌سازد که چه‌بسا در روایات کهن‌تر این قصه، این خویش‌کاری بر دوش یک پری نهاده شده باشد؛ چراکه بنا بر باورهای عامیانه، پریان عروس و داماد را تا حجله مشایعت می‌کنند و به آوازخوانی و پای‌کوبی می‌پردازند (کریستن‌سن، ۱۳۵۵: ۱۳۶).

چنین به نظر می‌رسد که در اصل، این کار را باشنده‌ای از نژاد پری عهده‌دار بوده است؛ اما تحت تأثیر جو مذهبی جامعه هند و به‌ویژه سقوط پریان از اریکه اقتدار و احترام در نگرش مذهبی، برهمن این کار را به انجام رسانیده است. در خود قصه اشارتی سربسته به این موضوع شده و در باب سمت‌بچن چنین آمده است: «که لذت عشق را چشیده بود» (۱۱). حال آنکه او به گفته خودش، «سرآمد راهبان بیت‌الصنم و منظور نظر زائران» است (۱۳) که این مقام، زینده و شایسته عشق، دست کم با آن معنایی که مد نظر این قصه است، نیست. در مقابل، ذات پری با عشق آمیخته شده و وجودش سرشار از عشق‌آفرینی و کام‌بخشی است.

۴-۵. مترچند وزیرزاده

در فرهنگ‌ها وزیر معمولاً به‌عنوان نماد عقل و حکمت، رعایت ادب، زیرکی و گاه حيله‌گری آمده است. مترچند نزدیک‌ترین یار کامروپ است. این امر در نگاه نخست، ریشه در روابط پدران آن دو، یعنی راجه و وزیرش دارد؛ اما گویا پیوند دوستی این دو ریشه‌دارتر از این باشد. کامروپ در روزگار نوجوانی مترچند را در کنار خود دارد. پس از رهایی از دریا، نخستین فرد از یاران گم‌شده که به قهرمان می‌پیوندد، مترچند است که با تدبیر قهرمان از ستم دوال‌پایان رهیده است. این محبت

دوسویه تا آخر قصه ادامه می‌یابد؛ تا آنجا که کامروپ و کاملتا پس از ازدواج، بساط وصل مترچند و کامکلا را می‌گسترانند. وقتی می‌خواهد همراهان خود را بشناساند، تعبیری مربوط به مترچند بار احساسی و جهش عاطفی معنادار می‌یابد: «یگه‌تاز جولانگه رزم و دانای امین و قوانین بزم و هم‌مکتب و مصاحب» (۹۸). اکنون این عبارات را در کنار توصیفی قرار دهید که از چترمن شده است: «در هنر صورت‌نگاری اوستاد ثانی و معلّم بهزاد است» (همان). در نبرد با شورشیان دُوارکا «فرق مترچند تا ابرو شکافت و نهر خون جاری شد» (۶۰). آمادگی مترچند برای جان‌فشانی و ایثار در راه کامروپ، چیزی فراتر از خدمت به یک راجه‌زاده عاشق‌پیشه است.

۵-۵. بدیچند پندت زاده

«در جمع علوم و قوف دارد و در علم مجلس وحیدالعصر است» (۱۰۰). به نظر می‌رسد بدیچند در قیاس با دیگر دوستان کامروپ از لطافت روحی و ظرافت درونی خاصی برخوردار است؛ از آن‌رو که در بیان مشکلات و سختی‌های سفر، اشاره دارد که با زنی جادو و ساحره‌ای شوم معاشرت و مباشرت دارد. او در ادامه، این قابلیت و توان جادویی را می‌یابد که به سیمای طوطی درآید و این ویژگی، یعنی پذیرش پیکرینگی طوطی، در وجودش نهاده است؛ پس از نظر جسمی، لطیف‌تر از سایرین و نزدیک به افق وجودی پریان است که قابلیت آن را یافته تا وارد آن افق شود و نیز به سیمای طوطی درآید. این کردار ناخودآگاه، خاطره‌پری را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که می‌تواند به هر شکلی درآید (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۱). قدرت پیکرینگی پری در داستان‌ها یادآور قدرت جادویی اوست (ستاری و خسروی، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

در دوره اسلامی، نام پری با نام جن خلط شده و فراوان در متون تاریخی، جغرافیایی و ادبی به جای هم نشست‌اند. اندیشه پیوند انسان و جن از بامداد اسلام در ذهن اندیشمندان موج می‌زده و کهن‌ترین سند دوره اسلامی که آشکارا از نکاح جن و انس یاد کرده، از آن‌جا حظ بصری است (۱۴۲۴: ۱۲۴/۱). ابن ندیم در الفهرست نام آدمی‌زادگانی که شیفته جن و نیز جنیانی که عاشق آدمی‌زاد شده‌اند را با ذکر منابع مکتوب آورده است (۱۳۸۱: ۵۴۵). حیاة‌الحيوان الکبری نیز از ازدواج زن با جن خبر داده (دمیری، ۲۰۰۳: ۳۰۴/۱ و ۱۷۱/۲) و برخی از پرهیز‌نهی‌اکرم^ص از تزویج جن سخن رانده‌اند (← شبلی، ۱۹۸۳: ۱۱۱). قصه دلدادگی جعفر، پسر منصور عباسی، به پری در آغانی مسطور است (اصفهانی، بی‌تا: ۳۱۴/۱۳). افزون بر این، اشاره شد که بدیچند به هیئت طوطی، پرنده بومی هندوستان درآمد.

طوطی پرنده‌ای شگفت است که از دیار هند آمده و در آرزوی بازگشت به همان دیار، در غربت می‌سوزد (یاحقّی، ۱۳۹۱: ۲۹۹).

مولانا طوطی را نمادی از روح و جان بشر می‌داند که در اسارت قفس جسم، روزگار می‌گذراند. اولریش مارزلف در توضیح شواهد مثال تیب ۶۷۸ در قصه‌های ایرانی که در آن، شاه روح خود را به طوطی منتقل می‌کند، با ردّ نظر صبحی، وجود این موتیف را در قصه‌های ایرانی رد می‌کند (۱۳۷۶: ۱۴۲)؛ اما همچنان که در این قصه می‌خوانیم، این موتیف در قصه‌های هندی وجود دارد و تجسّد بدیاجند به بدن طوطی را می‌توان مصداق این تیب برشمرد.

۷-۵. دهنتر طیب‌زاده

خویش‌کاری این یار کامروپ و ایفای نقش وی در فرآیند قصه چندان چشمگیر نیست. نقش وی بیشتر به‌عنوان نقشی فرعی و حاشیه‌ای در قالب یاریگر قهرمان اصلی و بسترسازی حوادث دیگر قصه مطرح می‌شود. دهنتر است که آتش اشتیاق را در ضمیر کاملتا تیز می‌کند و هم اوست که پس از آشنایی با چترمن مصوّر، نقشی چند از سیمای کامروپ را در برابر دیدگان معشوق نمایان می‌سازد.

۸-۵. مانک چند جوهری‌زاده

نقش‌پذیری این شخصیت چندان روشن و گسترده نیست. مانک چند با اینکه دوست همگام و رفیق همراز کامروپ است، از او بزرگ‌تر است؛ زیرا به گفته خودش «راجه راج‌پتی به روز تولّد کامروپ، بهای این لعل را مقرر کرده بود که هرگاه به حدّ بلاغت رسیده [و] کتبخدا شود، بذل مستحقّان و صالحان نماید» (۵۶)؛ بنابراین، زادروز کامروپ را به یاد دارد. در ماجرای شبیخون به اشرار دُوارکا، مانک چند سرگذشت این دلاوری را نزد راجه شهر بازگفته، سر فرمانده اشرار را به ارمغان می‌آورد.

۹-۵. چترمن مصوّرزاده

بارزترین کنش این شخصیت آنجاست که «صفحه کاغذی را به تحریر مجلس صیدگاه کامروپ [...] منقش کرده به [...] بر خطّی مطبوع مزّیب نمود [و] به دهنتر داد که به‌وسیله کامکلا در خدمت رانی کاملتا بگذراند» (۷۷). یک‌بار نیز کاملتا انگشتی خود را به او می‌سپارد تا در جست‌وجوی کامروپ برآید. وی در تکاپو برای جست‌وجوی کامروپ، یاران را فرونهاد، تن به سفر می‌سپارد. پس از آن و در شرایطی که گویا کامروپ را بسیار جسته و کمتر یافته است، در معبد بزرگ دُوارکا قصد غرق و هلاک خود دارد که «کسی به مقتضای رحم‌دلی مانع غرق می‌شود» (۸۷)؛ او کسی نیست جز کامروپ.

چترمن که در حسرت دیدار کامروپ می‌سوزد، داغ دل را به آب مقدّس معبد دُوارکا می‌سپارد و چون نومیدی بر جاننش آویخته است، پس از غسل دریا، «حقیقت حال را به آیین [...] غرق و

هلاک می‌نمود» (۸۷). در همین لحظه، کامروپ دستش را از عقب گرفته، مانع غرق او می‌شود. تأویل عرفانی این بخش شورانگیز است. چترمن تا زمانی که به نیروی اراده و همت خود امیدوار و به انگشتی کاملتا دلگرم است، نام و نشانی از کامروپ نمی‌یابد؛ اما زمانی که آن همت و این امید به تسلیم و یأس می‌گراید و چترمن به ناتوانی و ضعف خود ادراک حاصل می‌کند، به ناگاه مطلوب خود را متجلی و آشکار می‌بیند؛ گویی کامروپ به مثابه یک عنصر لطیف و شریف روحانی و پاداش سلوکی عرفانی، در نهایت راهی نشسته است که سالک از خودی خود خالی می‌شود و بدان راه نائل می‌آید.

۶. جایگاه طوفان در تحوّل شخصیت‌ها

با تحلیل شخصیت‌های متحوّل قصه، روشن شد که گذر از آب، عامل اساسی این تحوّل است. نشانه‌ای مهم در داستان دلالت‌گر این است که یاران گرمابه و گلستان، پس از جداشدن و پیوستن دوباره، هیچ‌کدام یکدیگر را نمی‌شناسند و ناچارند خود را به یکدیگر بازشناسانند. در نگاه نخست، گناه این کار را باید به گردن دشواری‌هایی که کشیده‌اند، بار کرد؛ اما اگر از پوسته قصه گذر کنیم و به هسته آن نظر افکنیم، باید گفت این گروه رهیده از طوفان، آن‌چنان تغییر ماهوی را تجربه کرده‌اند که چهره پیشین آن‌ها حتی برای یاران صمیمی قابل یادآوری و تشخیص نیست. این طوفان، کشتی نشینان را از مرحله کودکی به دوران بلوغ رساند، از تاریک‌نای ناخودآگاه به روشنای خودآگاهی و بینش رهنمون شد و سرانجام با فروریختن حصار فردیت، آن‌ها را برای ورود به مرحله بعدی زندگی، یعنی حیات اجتماعی و باهم‌زیستی آماده کرد.

گذر از دریا و گرفتاری در امواج بی‌رحم، در چارچوب الگوهای آزمایش در قصه‌ها قابل درک است. برخی پژوهندگان فلسفه، آزمایش را ظهور حقیقی شخصیت افراد، دستیابی و تعیین معیاری برای پاداش یا عقاب، آشکارکردن راستی و غیره برشمرده‌اند (سعیدی و رحیمی، ۱۳۹۶: ۲۸). گذر قهرمان از آب، در شمار موتیف‌هایی است که از فراز اسطوره تا فرود تاریخ را درنوردیده است. گذر شاهان و پهلوانان اسطوره از آب، هم‌سنگ زدودن گرد ناپاکی، پیش از رسالتی دشوار است. فریدون به آهنگ گشودن کاخ ضحاک، پا به اروند می‌نهد. کیخسرو بدون یاری جستن از کشتی، از جیحون می‌گذرد، زرتشت تن به آب «دائیتی» می‌سپارد و اردشیر برای دست‌یافتن به پادشاهی، راه کرانه دریا را پیش می‌گیرد. در روایت ادیان ابراهیمی از گذر حضرت موسی از آب، عنصر نماد بسیار پررنگ است. در قصه‌های عامیانه هندی نیز این مضمون پرتکرار است و چه بسا که با اقلیم هند و رودهای پرآب آن نیز نسبتی داشته باشد.

زمانی که کامروپ از اوده با خدم و حشم به قصد سرانندیب حرکت می‌کند، سیمای یک شاهزاده دارد؛ «نازپرورده تنعمی» که راه به دوست نخواهد برد، مگر اینکه در زمرة «رندان بلاکش» درآید؛ اما فروشکستن کشتی و غرق شدن آن، این روال را بر هم می‌زند و در حقیقت، خالق قصه با این ترفند، کشتی حوادث قصه را بر مسیر معهود خود، ناخدایی می‌کند. کامروپ پس از غرق شدن جهاز، دیگر آن راجه‌زاده خودخواهی نیست که تاکنون بوده است. این اتفاق به یک‌باره جلال و جبروت راجه‌ای او را می‌ریزد و از شخصیت نیمه‌تاریک و ناخودآگاه راجه‌زاده به شخصیت مستقل، خودآگاه و مصمم یک عاشق درمی‌آید. این تحول، بسیار شبیه آن چیزی است که دومین گام از رویکرد کمبل در تحلیل و تبیین اسطوره و قصص در پیوسته با آن، تحت عنوان «سفر قهرمان» اطلاق شده است. یکی از شیوه‌های نام‌آشنا در بررسی قصه، الگویی است که جوزف کمبل اسطوره‌شناس پیشنهاد کرده است. کمبل برای سفر قهرمان سه مرحله اصلی و چند مرحله فرعی نام می‌برد. روایی این الگو در شماری از قصه‌های ایرانی آزموده شده است (← قربان‌صباغ، ۱۳۹۲: ۲۷-۵۶ و بهمنی و علامی، ۱۳۹۳).

کاربست الگوی روان‌شناسانه جوزف کمبل در تحلیل این شخصیت قصه، پرده از زوایای تاریک آن خواهد افکند. قهرمان قصه عامیانه به موجب سنتی نانوخته، برای رسیدن به رشد و تکامل فردی خود مراحل را طی می‌کند؛ در آغاز فردیت خود را بازیافته، به ضمیر خودآگاه بازمی‌گردد. پس از سربلندی در این آزمون/آزمون‌هاست که شایستگی پذیرش مسئولیت‌های اجتماعی بزرگ‌تر را پیدا می‌کند. نقش دریا و شکستن جهاز در این بافت، بسیار کلیدی است. دوستان وی نیز، حتی اگر پیش از این ناخواسته همگام یک راجه‌زاده بوده‌اند، اکنون و پس از نجات از گرداب نیستی، همدل دوستی دل‌سوخته شده‌اند و کنش‌های آنان با شناخت سیمای تازه کامروپ معنا می‌یابد و راز آن همه فداکاری و خریدن دشواری به جان شیرین، در همین لطیفه نهفته است.

تأثیری که آب در دگرگونی سرشت و سرنوشت قهرمانان بر جای می‌نهد، حائز اهمیت است؛ آنکه «دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره است» (شولیه و گربران، ۱۳۸۲: ۲۱۶/۳). بافت فرهنگی و فضای فکری جامعه پیدایش قصه، سرزمین هندوستان است؛ جایی که مذاهب آن عموماً با آب، پیوستار و ارتباطی تنگاتنگ دارند. در همین قصه چندین بار از غسل دریا سخن به میان آمده (۳۱، ۴۴ و ۵۵) و در وصف معبد دُوارکا چنین آورده است:

از اعظام معابد هتود است و هر سال مرد و زن بسیار از اطراف قریبه و جوانب بعیده به زیارت آن مکان و غسل دریا [...] می‌رسند (۳۱).

نکته پایانی اینکه از منظر اسطوره‌شناسی، این تحوّل با آنچه در قصه چاه حضرت یوسف روی می‌دهد، قابل مقایسه است. به گفته مهرداد بهار حکایت یوسف، داستان نمادین مرگ و حیات مجدد است (۱۳۷۶: ۲۶۹). در چاه‌رفتن، معرّف جهان مردگان و زیرزمین است و برآمدن از چاه و رسیدن به قدرت و شوکت، نماد حیات مجدد است. همین موتیف در چاه بیژن نیز قابل شناسایی است.

۷. نتیجه

آثار داستانی، آیینه اندیشه‌ها و باورهای عمیق آفرینندگان آن و گواه تجربه‌ها و ژرف‌اندیشی ملت‌هاست. کمترین سود بررسی قصه‌های فارسی آن است که سیمای اجتماعی، ادبی، دینی و نیز باورمندی فرهنگی مردم روزگاران پیشین را بازسازی و بازنمایی می‌کند.

شخصیت، رکن اصلی قصه و به‌نوعی ستون فقرات آن است. قصه کامروپ و کاملتا به‌طرز خاصی با پدیده تحوّل شخصیت‌ها روبه‌روست. این دگرگونی‌ها هم در سطح و هم اعماق قصه نمایان است. آنچه در جریان حوادث قصه شاهد آن هستیم، درهم‌شکستن کشتی و پراکنده‌شدن یاران قهرمان است؛ اما تحوّل شگرفی که در ورای این تغییر روی می‌دهد، آن است که همراهان قهرمان را با کنش‌هایی مسئولانه از فضای ناخودآگاه به جهان خودآگاه رهنمون می‌سازد. پویایی شخصیت‌های قصه یادشده نشانه‌ای بر تنوع و گستردگی شیوه‌های هنر قصه‌پردازی عصر صفوی است. ژرف‌ساخت قصه کامروپ و کاملتا سرشار از نمادها و نشانه‌هایی است که اثربخشی قصه را از مرز تلذذ ادبی و سرگرم‌سازی توده‌ها بسیار فراتر برده است.

فارغ از اشارات اسطوره‌ای و فرهنگی، کشش داستان و جذابیت‌های قصه، عموماً بر دوش حوادثی نهاده شده که رکن اساسی آن قهرمان قصه، یعنی کامروپ است. کامروپ در این قصه به‌سان رهبری سیاسی و دینی ظاهر شده است که دیگر شخصیت‌های قصه، بر بنیاد این شخصیت والا ایفای نقش می‌کنند. در این قصه با کاوش در ویژگی‌های کلی و عمومی شخصیت‌ها و نه خصایص فردی و شخصی آن‌ها، سیر تحوّل و تغییر شخصیت در جریان قصه تبیین شد. اشارات پیدا و پنهان اسطوره‌ای در جای‌جای قصه، افزون بر آگاهی نویسنده یا خالق قصه از دانسته‌های کهن هندوایرانی، نوع ذائقه ادبی و علاقه‌مندی عوام به این موضوعات را نیز برملا می‌سازد. نقش پررنگ پری در قصه بر ملاحظت و کشش آن افزوده است. نمادپردازی اسطوره‌ای به همراه اشارات فرهنگی و اقلیمی، بازگوکننده ریشه‌های کهن‌سال قصه است و این رمانس عاشقانه را به متنی شایسته بررسی انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، روان‌شناسی، قوم‌شناسی و ... تبدیل کرده است. در

این قصه برای نخستین بار، آیین سینیر هندوان در قصه‌ای پارسی آمده است. قصه‌ها را می‌توان ژرف‌ترین نوع در میان گونه‌های ادب شفاهی خواند که در درازنای تاریخ و دهلیز جغرافیا ریشه دوانده‌اند تا مجرای برای جریان داستان‌های مقدس مینوی در نسل‌های بعدی باشند.

پی‌نوشت

۱. گرچه لفظ «کلاونت» در نسخه آشکار است؛ اما بعضی فرهنگ‌ها و از جمله لغت‌نامه، آن را به شکل «کلاونت» به معنی قومی از مطربان آورده‌اند.
۲. «کامروپ» در سانسکریت به معنی زیباست (جلالی‌نائینی، ۱۳۷۵: ۴۱۰).
۳. «کاملتا» رعنا‌ی عشق‌انگیز است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۵۴۰).
۴. برای سهولت و رعایت اختصار در ارجاع مستقیم به متن نسخه، از این پس تنها شماره صفحه نسخه میان دو کمان آورده می‌شود.
۵. دوال‌پا از باشندگان سرزمین افسانه است که در بیابان‌ها و جنگل‌های هند زندگی می‌کند و پاهای دراز و باریک، مانند دوال دارد. هرگاه کسی را ببیند، بر گردن او سوار شده، پاهای خود را دور کمر وی می‌پیچد و وادارش می‌کند او را گردش بدهد.
۶. «رانی»: همسر راجه، لقب احترام‌آمیز زنان راجه‌های هندی.

منابع

- ابن ندیم (۱۳۸۱)، الفهرست، چاپ محمدرضا تجدد، تهران، اساطیر.
- اصفهان‌ی، ابی‌الفرج (بی‌تا)، الأغانی، چاپ سمیر جابر، ج ۲، بیروت، دارالفکر.
- باستید، روژه (۱۳۹۱)، دانش اساطیر، ترجمه جلال ستاری، ج ۲، تهران، توس.
- باقری، بهادر (۱۳۹۲)، «زنان فعال و منفعل در داستان‌های عامیانه»، فرهنگ و ادبیات عامه، بهار و تابستان، دوره ۱، ش ۱، ص ۱۱۹-۱۴۲.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه‌نویسی، ج ۴، تهران، البرز.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ، چاپ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، چشمه.
- بهمنی، کبری و علامی، ذوالفقار (۱۳۹۳)، «سفر قهرمان در داراب نامه طرسوسی بر مبنای نظریه جوزف کمبل»، نخستین همایش نگاهی نو به ادبیات عامه، رفسنجان، ص ۱-۳۰.
- ثروت، منصور (۱۳۸۶)، «نثر مظلوم فارسی و ماجرای قصه در عصر صفوی»، نامه انجمن، ش ۲۶، ص ۳۲۱۷.
- الجاحظ بصری (۱۴۲۴ق)، الحیوان، ج ۱، بیروت، دارالجیل.
- جلالی‌نائینی، سیدمحمدرضا (۱۳۷۵) فرهنگ سنسکریت-فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- دشتی، سیدمحمد (۱۳۷۸)، «قصه‌های عامیانه در عصر صفوی»، ادبیات داستانی، ش ۵۲، ص ۸-۱۷.
- دمیری، محمد (۲۰۰۳)، حیاة‌الحوان الکبری، چاپ احمد حسن بسج، ج ۱ و ۲، ج ۲، بیروت، دار الکتب العلمیة.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، یک‌صد منظومه عاشقانه ادب فارسی، تهران، چشمه.

- ستاری، رضا و سوگل خسروی (۱۳۹۴)، «ویژگی‌های پری در منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه».
- جستارهای ادبی، س ۴۸، ش ۳، ص ۱۱۵-۱۴۰.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۰)، «پری؛ تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، ش ۹۷-۱۰۰، ۱-۳۲.
- سعیدی، عباس و سیما رحیمی (۱۳۹۶)، «الگوهای آزمایش و طبقه‌بندی آن در حکایت‌ها و قصه‌های ایرانی»، فرهنگ و ادبیات عامه، س ۵، ش ۱۷، ص ۴۵-۲۱.
- شبللی، بدرالدین (۱۹۸۳)، آکام المرجان في احکام الجان، چاپ ابراهیم محمّد الجمل، قاهره، مکتبه القرآن.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ج ۳، تهران، جیحون.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳ و ۵، چ ۱۰، تهران، فردوس.
- صدیقی، طاهره (۱۳۷۷)، داستان‌سرایی فارسی در شبه‌قاره در دوره تیموریان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد.
- طباطبایی، سیدحسین و همکاران (۱۳۹۷)، «تلاقی اسطوره و تاریخ در قصه عامیانه حسن‌آرا»، فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۶، ش ۲۳، ص ۱-۲۶.
- فائز نظر (۱۳۳۱ق)، قصه کامروپ و کاملتا، نسخه خطی، ش ۱۳۹۵۶، تهران، کتابخانه مجلس شورای ملی.
- قربان‌صباغ، محمودرضا (۱۳۹۲)، «بررسی ساختار در هفت‌خان رستم؛ نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان»، جستارهای ادبی، دوره ۴۶، ش ۱ (پیاپی ۱۸۰)، ص ۲۷-۵۶.
- کریستن‌سن، آرتور (۱۳۵۵)، آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- کمیل، جوزف (۱۳۹۲)، قهرمان هزارچهره، ترجمه شادی خسروپناه، چ ۵، مشهد، گل آفتاب.
- لاهیجی، شهلا و مهرانگیز کار (۱۳۷۷)، شناخت هویت زن ایرانی، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
- لوفلر-دلاشو، م (۱۳۸۶)، زبان رمزی قصه‌های پری‌وار، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۶)، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهاننداری، چ ۲، تهران، سروش.
- محبوب، محمّدجعفر (۱۳۴۹)، درباره کلیله و دمنه، تهران، خوارزمی.
- منزوی، احمد (۱۳۸۲)، فهرست‌واره کتاب‌های فارسی، تهران، مرکز دایرةالمعارف اسلامی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، ادبیات داستانی، چ ۷، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۷۶)، عناصر داستان، چ ۳، تهران، سخن.
- هدایت، صادق (۱۳۳۴)، نوشته‌های پراکنده، تهران، امیرکبیر.
- یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۹۱)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، چ ۴، تهران، فرهنگ معاصر.