In the Name of God
the Compassionate, the Merciful

Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature

Vol. 1, No.1, Spring & Summer 2025

Publishe: Allameh Tabataba'i University
Director and Editor-in-Chief: Yahya Talebian, Ph.D.

Editorial Panel
Muhammad Hassan Hassanzadeh: *Associated Professor, Dept. of Persian Lang. & Lit. at ATU*
Farzaneh Farahzad: *Professor, Dept. of Translation Studies, ATU*
Naserqoli Sarli: *Associate Professor, Dept. of Persian Language and Literature at Kharazmi University*
Touraj Zeynivand: *Professor, Dept. of Arabic Literature at Razi University*
Alireza Manouchehrian: *Associate Professor, Dept. of Persian Language and Literature*
Shirzad Tayefi: *Associate Professor, Dept. of Persian Language and Literature,ATU*
Ismail Tajbakhsh: *Professor, Dept. of Persian language and Literature at ATU*
Fuad Abdul Muttalib: *Professor, Dept. of English Literature at Jerahs University in Jordan*
Aleem Ashrafkhan: *Professor, Persian Language and Literature, Delhi University*
Nancy Ann Watanabe: *Professor of Comparative Literature and Pacific Rim Research Professor of Literature, Film, and Science University of Oklahoma-Norman*
Chander Shekhar: *Professor, Dept. of Persian at University of Delhi*
Mikhail Pelevin: *Department of Iranian Philology at ST Petersburg University*

Persian Editor & Layout: Fatemeh Piry

Address: Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, South Allameh Tabataba'i St., Moderiat Bridge, Chamran Highway, Tehran, Iran.

P.O. Box: 1997967556 **TeleFax:** (+98 21) 88683705

Journal Website: cisl.atu.ac.ir

ISSN: 0000-0000 **eISSN:: 0000-0000**

This Issue's Scientific Advisors

Dr. Mahmoud Bashiri
Dr. Najmeh Hosseini Sarvari
Dr. Maryam Jalali
Dr. Abbasali Vafaei
Dr. Ali Mohammad Moazzeni
Dr. Mohammad Amir Jalali
Dr. Najmeh Dary
Dr. Yahya Ataei
Dr. Alireza Shabanloo
Dr. Farzaneh Farahzad
Dr. Mohammad Hassan Hassanzadeh Niri
Dr. Gholamreza Mostali Parsa
Dr. Shirzad Tayefi
Dr. Davoud Esparham
Dr. Ali Jahanshahi Afshar
Dr. Ayoub Moradi
Dr. Batoul Vaez
Dr. Alireza Omidbakhsh
Dr. Maryam Sharif Nasab

*** Book:**
Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). *Book title*. Name and Surname of the People Involved (proofreader, translator, Editor, etc.). Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (B Zar 12)
*** Article:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). Title. *Journal Name*. Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. Insert doi (B Zar 12)
*** Thesis/Dissertation:** Thesis/Dissertation: Surname, First Name. (Year of Publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation, University Name.
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article title. *Collection title*. Place of Publication: Publisher's Name.
(B Zar 12)
*** Websites:** Surname, First Name. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's title, Website's Name and Address. (B Zar 12)
References (Times New Roman 13 Bold)
*** Book:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of Publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (Times New Roman 11)
*** Article:** Surname, First Name's Initial, Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Year of publication). Title. *Journal Name.* Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. (Times New Roman 11)
* Thesis/Dissertation: Surname, First Name's Initial. (Year of publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation. University Name. (Times New Roman 11)
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article Title. *Collection Title*. Place of Publication: Publisher's Name. (Times New Roman 11)
* Websites: Surname, First Name's Initial. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's Title, Website's Name and Address. (Times New Roman 11)
The Latin translation of Persian sources should be given at the end of the References, and follow the standard format of Latin sources; [In Persian] should be added at the end of the source.

Free people and researchers: Degree (Bachelor, Master, or Doctorate) of Field of Study, Affiliated Organization, City, Country.
Hawza students: Level (2, 3, 4), Field of Study, Ḥawzah ʿIlmīyah (seminary)/Madreseh Elmiyeh (Religious School), City, Country.
Individuals and researchers who are members of an organization/ research institute: (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.
The current article has been taken from the doctoral dissertation/master's thesis in the field of ..... from..... university/ The current article has been taken from the research project entitled "....." with the support of .... university/institute (B zar 10).

- The main text of the article should not include more than 6000 words (the number of abstract words is considered separately).
- The main text of the article includes: Introduction, Review of Literature, Method, Findings, Discussion and Conclusion, Conflict of Interest, Acknowledgement, ORCID, Persian and Latin sources (References).
- In-text headings (B Lotus 14 Bold)/ the Persian text of the article (B Zar 13)/Persian sources (B Zar 12) /Latin sources (Times New Roman 11), and the Latin translation of Persian sources accompanied with [In Persian] at the end of the source (Times New Roman 11)
- The title of images, tables and charts (B Lotus 11) and the text of images, tables and charts (B Lotus 10).
- The number of tables in an article should not exceed 5. Tables should be organized in APA format and with size 10.
- References to quotations (direct): First name and surname of the author/authors (Year of Publication), (indirect): First name and surname of the author/authors, year of publication) and its repetition (same: page number).
- All foreign names of the original text (except Arabic) should be translated into Persian and inserted in a footnote as (surname (the initial letter in uppercase), first name's initial).
- The equivalent of the words should be written in the footnotes, the initial letter in uppercase and the rest of the letters in lowercase.
- If more than one work has been published by an author in a year, these works should be distinguished by mentioning the letters الف, ب,… or a, b,… after the year of publication.
- Refer to non-Persian sources in the same language.
- If the book has more than three authors, after the name of the first author, the phrase "et al." should be written; A work that does not have the author's name should be referred to the name of the book; A work provided by an institution or organization should be referred to the name of the institution or organization.
- ORCID should be presented before the list (Times New Roman 11).
- Persian sources should be written with B zar 12, English sources with Times New Roman 11, and Arabic sources with B badr 12 and Hanging 1cm)
- The list of sources and references should be arranged alphabetically at the end of the article as follows:

Persian (B Lotus 14 Bold)

Articles' Publication Manual and Submission Method

- The article should be the result of scientific research in one of the topics related to Persian language and literature.
- The Editorial board is free to accept, reject and Edit articles.
- The order of publishing articles is determined by the Editorial board's opinion and review.
- The author is responsible for the accuracy of the content of the article.
- Articles should be submitted through the integrated system of scientific journals (ltr.atu.ac.ir).
- In each article, line spacing should be 1 cm, the margin should be 4.5 cm on both sides and 5 cm from below and above; and each article should be at most twenty A4 pages (with Zar font 13) written based on *Dastur-e Xatt-e Fârsi* (*Persian Script Orthography*) approved by the Academy of Persian Language and Literature (www .persianacademy.ir).
- The software used should be Microsoft Word 10 or higher.
- Page spacing should be Multiple 0.9.
- The first paragraph that comes after each heading, should not be indented.
- Subsequent paragraphs should be 0.5 cm indented.
- Footnotes should be in APA style (Surname, First Name's Initial).
- In-text numbers should be written in Persian.
- A *momayyez* or decimal separator (/) should be used for decimals.
- All headings should be at 12pt distance from the previous text, and 0 pt distance from the following text
- The abstract should be prepared and written in one paragraph and include the following sections (without giving them separate headings):
  - Introduction to the problem (one or two sentences),
  - Purpose (one sentence),
  - Method (two to three sentences including the research plan, statistical community, number of samples, sampling method, intervention, tool {the full name of the tool, the manufacturer name and the year of manufacture},
  - Method of data analysis {without mentioning software name},
  - Results (two to three sentences, including main findings without mentioning numbers), and
  - Conclusion (two sentences).

  Please note that abstracts are narrative texts. So, dividing their sections and giving them separate headings are not allowed.
  The number of abstract words should be 150 to 250 (Abstract verbs should be written in past tense).
- On the title page, the followings should be respectively presented: The title of the article (B Zar 15 Bold), the name of the author/authors (B Compset 12 Bold), the academic rank and the name of the university or affiliated organization (B Compset 10), the abstract (150 words/B Zar 11), keywords (4-7 words, separated by commas/Lotus B 12).

* The name of the corresponding author should be starred and mentioned in the footnote of the corresponding author's email.
Faculty members: Academic Rank (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.
Students: Student (Bachelor, Master, Doctorate) of Field of Study, University, City, Country.

Contents

The Impact of Globalization on the Role and Function of Iranian thinker of humanities and social sciences, Reza Seyyed Hosseini ..1-20
Shirzad Tayefi

A Look at the Suitable Features Faramarzname for Computer Game Adaptation 21-50
Alireza Pourshabanan

A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda51-79
Mehdi Abdi, Hamed Zahiri

A Comparative Study of Banquet Customs in Hamidi and Hariri Maqamat.....81-108
Fatema Esfandiyari Mehni, Mohammad Reza Najariyan, Ashraf Sadat Shahidi

A Comparative Study of William Glasser's Theory and Maslow's Pyramid of Needs in the Collection of Short Stories Mesle Hameye Asrha, by Zoya Pirzad (Case Study of the Story of Rabbit and Tomato).....109-127
Mostafa Maleki, Ali Keshavarz Ghadimi

Manifestation of Identity Components in Panjatantreh 129-156
Nasrin Fallah, Sedighe Alipur, Nasim Razani

Lacanian Analysis of the Position of "The Uncanny" in the Story "The Previous Stroke" by Mohammad Sohrabi 157-186
Saeed Vaez, Tohid Shalchian Nazer

The Effect of the Effects of Jungian Archetypes on the Child's Thinking with a Look at the Myths of the Stepmother.....187-219
Fateme Casi

Reflection of the Gothic and Grotesque school in Siamak Golshiri's novel The Night Bat 221-254
Somaye Aghababaei, Haniye Sadat Zarean

Investigating the Components of Individual Development and Spiritual Growth of Man in the Word of Almuluk Babajan Qazvini and the Vienna Dyer's Theories 255-289
Asieh Zabihnia Emran

An Imagological Study of Elif Shafak's The Bastard of Istanbul .291-306
Sepideh Ahmad Khanbeigi

Philosophical Critique of Ahmad Shamloo Social Poetry Based on Jürgen Habermas Communication Rationality 307-330
Mohsen Izadyar, Leila Roozian, Ali Sarvar Yaghoobi

The Impact of Globalization on the Role and Function of Iranian thinker of humanities and social sciences, Reza Seyyed Hosseini

Shirzad Tayefi *

Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Among the important fields, principles and sources in recognizing and explaining the indicators of globalization in its general and specific dimensions, is a case study of the works of prominent thinkers in the field of humanities; Therefore, in this paper, we intend to examine some translations and annotations of Reza Seyed Hosseini, as a prominent thinker in the field of humanities and social sciences, inductively and with emphasis on data and library and documentary studies. we can clarify which of these components is more prominent in her works compared to the other components by familiarizing and introducing the most prominent components of globalization in her writings and emphasizing frequencies. At the same time, in a closer look, we examine the reason and philosophy of existence of the use of these components. The result of the research shows that the emergence of these indicators in the translations and annotations of Reza Seyyed Hosseini, shows his intellectual scope and efforts to introduce his works to the reader and the impact of globalization indicators in his works. Fluency in several living languages of the world, familiarity with different works of human culture, avoidance of one-sidedness and arrogance, Deepening and insight, belief in cosmopolitan thought, respect for the status of knowledge and virtue in spreading the spirit of transnationalism, emphasis on

* Corresponding Author: Sh_tayefi@yahoo.com
How to Cite: Tayefi, Sh. (2025). The Impact of Globalization on the Role and Function of Iranian thinker of humanities and social sciences, Reza Seyyed Hosseini, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 1-20. DOI: 10.22054/CISL.2023.66651.1007

cultural geography in expanding the boundaries of knowledge and awareness, etc., is one of the central manifestations of thought in the works of Reza Seyyed Hosseini to align with the realities and ideals of globalization.

Keywords: Globalization, Intellectual Performance of Thinkers, Humanities and Social Sciences, Reza Seyyed Hosseini, Translation and Annotations.

تأثیر جهانی‌شدن بر نقش و کارکرد آثار اندیشمند علوم انسانی ـ اجتماعی ایران، رضا سیدحسینی

a. شیرزاد طایفی * دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ایران

چکیده

های جهانی‌شدن در ابعاد عام و خاص آن، ازجمله مبانی و آبشخورهای مهم در بازشناسی و تبیین شاخص آشنایی موردی با آثار اندیشمندان مطرح و نامدار حوزهٔ علوم انسانی است؛ ازاین‌رو، در این جستار، بر آنیم ای و اسنادی، به بررسی برخی از ترجمه‌ها و ها و مطالعات کتابخانه‌به روش استقرایی و با تأکید بر داده تعلیقات آثار رضا سیدحسینی، به‌عنوان اندیشمندی برجسته در حوزهٔ مطالعات علوم انسانی ـ اجتماعی های او شدن در نوشته‌های جهانی‌بپردازیم و با تأکید بر بسامدها، روشن سازیم که کدام‌یک از مؤلفه که در ها در آثار او نمود بارزتری دارد. ضمن این‌برجسته است و کدام‌یک در مقایسه با دیگر مؤلفه دهد کنیم. برآیند پژوهش نشان می چرایی و فلسفهٔ وجودی کاربرد این مؤلفه‌ها را بررسی می‌نگاهی دقیق، ها و تعلیقات رضا سیدحسینی، نشان از گسترهٔ فکری او و تلاشی ها در ترجمه که بروز و ظهور این شاخص که برای معرفی آثار خود به خواننده داشته است، دارد. تسلّط به چند زبان زندهٔ دنیا، آشنایی با آثار مختلف نگری، باور به اندیشهٔ بینی و ژرف‌سونگری و خودبرتربینی، ژرف‌فرهنگ بشری، دوری از یک گرایی، تأکید بر جغرافیای فرهنگی وطنی، پاسداشت مقام دانش و فضیلت در گسترش روح فراملّی‌جهان در گسترش مرزهای دانش و آگاهی و غیره، ازجمله نمودهای محور اندیشگانی در آثار رضا سیدحسینی برای هم‌سویی با واقعیت‌ها و آرمانهای جهانی‌شدن است.

کلیدواژه‌ها: جهانی‌شدن، عملکرد فکری اندیشمندان علوم انسانی ـ اجتماعی، رضا سیدحسینی، ترجمه و تعلیقات.

* نویسنده مسئول: Sh_tayefi@yahoo.com

۱. مقدمه

های برجسته و تأثیرگذار دنیای معاصر است. جهانی شدن ازجمله کلیدواژه‌پارادایم جهانی گیر و روزافزون تکنولوژی و اطلاعات، به‌ویژه در قرون بیست و که پیشرفت چشم ای جهانی شده رنگ شدن حدودوثغور کشورها و ایجاد دهکده‌بیست‌ویک، سبب کم های مختلف اقتصادی، فرهنگی و است. به سخن دیگر، تأثیر جهانی‌شدن در عرصه اجتماعی و در نگاهی کلان تمام شئونات زندگی انسان موجب نزدیکی اقوام و ملل ها را مجبور به گوناگون جوامع بشری به همدیگر شده است که خواسته یا ناخواسته، آن شدن در حوزهٔ ی جهانی کند. افزون بر این، باید یادآور شد که اندیشه‌ایجاد نوعی تعامل می های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، از اهمیت والایی برخوردار است و یکی از دغدغه های اصلی و اصلی و مهم پژوهشگران و اندیشمندان این حوزه، ایجاد و معرفی شاخص فرعی پارادایم جهانی‌شدن است.

های متفاوتی در بین هرچند باید این نکته را نیز در نظر داشت که دیدگاه ی جهانی‌شدن بخصوص جهانی‌شدن علوم نظریه‌پردازان و صاحبان اندیشه، نسبت به مقوله انسانی و مطالعات فرهنگی وجود دارد. پیشگامی فرد دو برداشت متفاوت از جهانی‌شدن را دهد:این گونه توضیح می

ای از جهانی‌شدن فرهنگ، به وجود آمدن یک فرهنگ فراگیر برای برداشت عده ای موجود است. های محلّی، ملّی و قاره‌های جهان متفاوت با همهٔ فرهنگ‌همه‌ی ملت های پر کردن اوقات فراغت برای ها و شیوه‌فرهنگی که در آن زبان، سنن، تمایلات، ارزش ی مردم جهان یکسان شده است و به‌موازات گسترش و تعمیق آن فرهنگ‌های بومی همه نظران از جهانی‌شدن فرهنگ، قربانی شدن تضعیف‌شده... برداشت جمعی دیگر از صاحب های بومی و ملی در پیش پای یک فرهنگ جهانی نیست. آنان معتقدند در شرایط هویت های فرهنگی بومی و محلی برجسته شده و به جهانی‌شدن فرهنگی، بسیاری از شاخص شود...فراسرزمینی شدن هنرها درواقع فراسوی سرزمین ملی و بوم‌گاه‌های محلی سرازیر می های ها به شکل جریانهای فرهنگی است که از رسانه‌ی آنبه‌موازات سرزمینی شدن دگرباره ای چون رادیو و تلویزیون بهره می‌گیرند تا ویژگی‌های بومی را برجسته نمایند. ازنظر منطقه شود، ها یاد می‌ها که امروزه به‌عنوان فرهنگ ملی از آناین دانشمندان برخی فرهنگ رسد. آنان معتقدند خطوط جداکنندهٔ واحدهای سیاسی (مرزها) مصنوعی به نظر می ها نیز باشد و چنانچه دلبستگی نهایی افراد، هویت بومی، تواند جداکنندهٔ فرهنگ‌نمی شدن به ها باشد؛ پابرجا می‌ماند؛ بنابراین باید گفت که جهانی‌قومی، فرهنگی و دینی آن های بومی نیست؛ بلکه به معنای از دست رفتن مرزبندی‌های معنای از دست رفتن هویت مصنوعی است (پیشگاهی‌فرد، ۱۳۸۰: ۱۵۹-۱۶۱).

بنابراین، ازجمله راهکارهای رسیدن به دیدگاه گروه دوم دربارهٔ پارادایم جهانی‌شدن ها است؛ آشنایی با آثار اندیشمندان مطرح و نامدار حوزهٔ علوم انسانی و مطالعهٔ دقیق آن چراکه اینان با روحیهٔ فرامرزی خود، در پی ایجاد و گسترش تعاملی سازنده، میان تفکرات های مختلف و متعددند.موجود در سرزمین

ایم با گزینش برخی از آثار رضا سیّدحسینی، در جایگاه در جستار حاضر کوشیده یکی از بزرگ‌ترین پژوهشگران و اندیشمندان معاصر ایران در حوزهٔ علوم انسانی و مطالعات های او از منظر های اندیشه‌ها و الگوواره‌فرهنگی و اجتماعی، به طرح و واکاوی ویژگی جهانی‌شدن و تأثیر و تأثرات آن بپردازیم.

دست و پرکار است که سهم بسزایی در شناساندن رضا سیّدحسینی، اندیشمندی چیره آثار جهانی به ایرانیان دارد و با تأمل دقیق در آثار ترجمه‌شده و برخی تعلیقات او، می‌توان های وی تبلور معنادار و برجسته‌ای شدن در نوشته‌های جهاندریافت که تعدادی از شاخص دارند و این مسئله همان پارادایم جهانی‌شدن در نظرگاه اندیشمندان علوم انسانی است.

۱ ـ ۱. پرسش‌های پژوهش

های برجستهٔ آثار رضا سیّدحسینی از منظر ویژگی‌های جهانی‌شدن ـ ویژگی‌ها و شاخصه چیست؟

شدن موجود در آثار رضا سیّدحسینی در مقایسه با دیگرهای جهانی ـ کدام‌یک از مؤلفه مؤلفه‌ها از بسامد بالاتری برخوردار است؟

فرضیه‌های پژوهش:

رسد تسلط رضا سیّدحسینی به چند زبان زندهٔ دنیا، پاسداشت فضیلت و روحیهٔ ـ به نظر می میهنی و تأکید بر جغرافیای فرهنگی، جایگاه و شخصیت علمی فراملّی‌گرایی، اندیشهٔ جهان رضا سیّدحسینی را در میان پژوهشگران معاصر برجسته و خاص کرده است.

ـ تسلط به چند زبان و آشنایی با فرهنگ و ادب زبان مبدأ و مقصد، جزو نقاط قوّت و برجسته‌ی آثار رضا سیّدحسینی است. عطف به این ویژگی، مسائلی چون ژرف‌نگری و وطنی در رتبه‌های بعدی قرار می‌گیرند.نگری، پاسداشت فضیلت و جهاندوری از یک‌سو

۱ ـ ۲. پیشینهٔ پژوهش

های معاصر، دربارهٔ آثار و شخصیت علمی رضا سیّدحسینی، نوشته‌ها و در گسترهٔ پژوهش آثار متعددی وجود دارد که در این بخش، به آن دسته از مکتوبات و نوشته‌هایی که در شود. قریب های این پژوهش موردمطالعه و تأمل قرارگرفته، اشاره‌ای می‌شکل‌گیری زمینه ی ترجمه، از رضا سیّدحسینی به‌عنوان مترجمی نظران و پژوهشگران حوزه‌به اتّفاق صاحب هایی از کتاب خود کنند؛ ازاین‌رو، محمدجواد کمالی بخش‌بدیل یاد می‌چیره‌دست و بی به نام *تاریخ ترجمهٔ ادبی از فرانسه به فارسی* را به این اندیشمند و مترجم شاخص، اختصاص داده و از تسلّط رضا سیّدحسینی به چند زبان زندهٔ دنیا و معرفی برخی از آثار هایی دربارهٔ ایشان سخن به میان آورده است. همچنین در شمارهٔ پنجاه مجلهٔ بخارا، یادداشت های کاری و شخصیت علمی و جایگاه رضا سیّدحسینی در حوزهٔ علوم انسانی و ویژگی اخلاقی ایشان از عبدالحسین آذرنگ، احمد سمیعی، بهاءالدین خرمشاهی، مهشید نونهالی، ها نیز استفاده هوشیار انصاری و دیگران پژوهشگران به چاپ رسیده که در این پژوهش از آن رسد جستار های مطرح‌شده، به نظر می‌شده است؛ بااین‌حال با توجه به سؤالات و فرضیه حاضر، نخستین اثری باشد که از منظر پارادایم جهانی‌شدن به آثار ترجمه‌شده و تألیفی او می‌پردازد.

۲. گذری بر آثار و احوال رضا سیّدحسینی

هـای تحصـیلی رضا سیّدحسینی در سال ۱۳۰۵ در اردبیل متولد شد. پـس از گذرانـدن دوره مقـدماتی (ابتـدایی و متوسـطه) در زادگـاهش، وارد مدرسـهٔ پسـت و تلگـراف شـد و تحصیلات عالیهٔ خود را در رشتهٔ ارتباطات دور آغاز کرد. حضور پژمان بختیـاری، معـاون و معلم فرانسهٔ این مدرسه، مشوق او در تکمیل معلومـاتش در زبـان فرانسـه شـد. سیّدحسـینی، برای ادامهٔ تحصیل، با استفاده از بورس تحصیلی به مدرسهٔ عـالی ارتباطـات دور «پـاریس» لس‌آنجلـس آمریکـا در U. S. C.(دورهٔ انسپکتورا) رفت. بعدها نیز، چند ماه در دانشگاه ای گذراند. پس از بازگشت به ایران بـه کمـک عبـدالله توکـل، بـه سازی، دوره‌رشتهٔ فیلم تکمیل معلومات خود در زبان فرانسه همت گذاشت. در این اثناء، مانند دیگر مترجمان نسل جوان با مجلهٔ سخن و از طریق آن با دکتر پرویز ناتل خانلری آشنا شد و فرصت یافت کـه تر در ترجمه و نگارش تر و قوی‌های ارزشمند او برخوردار شود و زبان مهذب‌از راهنمایی پیدا کند.

ها سردبیری مجلهٔ سخن را بر عهده داشت و در «حلقهٔ سخن» بر اندوخته‌های وی سال ای او نبود، در ادارهٔ مخابرات و علمی و فرهنگی خویش افزود؛ اما این یگانه فعالیت حرفه رادیو و تلویزیون نیز مشاغلی برعهده داشت و ترجمه از زبانهای فرانسه، ترکی استانبولی و های ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ به همراهی عبـدالله ترکی آذربایجانی را نیز به جد پیگیر بود. او در سال توکل، شش کتاب را ترجمه و منتشر کرد.

اولین اثری که سیّدحسینی آن را به‌تنهایی (از ترکـی اسـتانبولی) ترجمـه کـرد، تونیـو کروگو، اثر توماسمان در سال ۱۳۳۰ بود. سیّدحسینی این اثر را از بهتـرین ترجمـه‌های خـود دانست و به آن علاقه‌ای خـاص داشـت. او در همـین سـالها، سلسـله مقـالاتی در مجلهٔ می فرهنگ نو منتشر ساخت کـه مـوادی از یکـی از آثـار مانـدگار او را فـراهم آورد. وی بـه تشویق ابوالحسن نجفی، این مقالات را از نو بازبینی و تکمیل کرد و حاصل را برای چاپ و نشر به انتشارات نیل سپرد. بدین ترتیـب، مکتب‌هـای ادبـی (۱۳۳۴) در دویسـت صـفحه پدید آمد که یگانه کتاب فارسی در آن مبحث به‌حساب می‌آمد و برای نسل‌های متعـدد از دانشجویان کتاب درسی شد. سیّدحسینی طی پنجاه سال این کتاب را غنی‌تر ساخت و مـدام ویرایشی نو از آن عرضه داشت؛ به‌طوری که آخرین ویـرایش آن اثـر تـازه‌ای در دو جلـد و انتشارات نگاه، مستمراً به چاپ‌های جدید رسید... کارنامهٔ]از سوی [۱۷۰۰ صفحه شد که

فرهنگی سیّدحسینی با فعالیت در شاخهٔ دیگری نیز پیوند دارد: شش سال تدریس مبانی نقد هـا را از (فلسفهٔ هنر و ادبیات) در آموزشکدهٔ تئاتر فرهنگسرای نیاوران سیّدحسینی این سال بهترین ایام زندگی خود می‌دانست و امیدوار بـود بتوانـد درس‌نامـه‌هایش را گـرد آورد و ها، در باب شـکوه سـخن اثـر لونگینـوس (یـک پس از تدوین، چاپ کند. از مجموعهٔ آن کتاب فن بلاغت یونانی مربوط به قرن اول میلادی) چاپ و منتشر شده است.

از سال ۱۳۶۸، سیّدحسـینی سرپرسـتی دورهٔ شـش‌جلدی فرهنـگ آثـار را پـذیرفت ـ کاری که یک دهه از زندگی‌اش وقف آن شـد ـ وی در ایفـای ایـن مسـؤولیت، حقیقتـاً از دلوجان مایه گذاشت؛ به‌طوری که هیچ حادثه‌ای حتی مرگ دلخراش فرزنـدش، بابـک، او را از ادامهٔ این کار باز نداشت. انتشار ایـن اثـر را کـه بـه سرپرسـتی سیّدحسـینی، بـا دیگـر اعضـای هیئـت‌علمی، اسـماعیل سـعادت، احمـد سـمیعی (گیلانـی) و ابوالحسـن نجفـی و همکاری مترجمان متعدد پدید آمده و به نفقهٔ انتشارات سروش چاپ و منتشر شد، درواقع حادثهٔ فرهنگی اثرگذاری باید شمرد و آن اکنون به‌عنوان مرجعی موثق در دسترس اهـل‌قلم و پژوهشگران قرار دارد.

پس از فرهنگ آثار، انتشار فرهنگ آثار ایرانی ـ اسلامی در دستور کار انتشارات سروش قرار گرفت که سیّدحسینی به‌عنوان عضو هیئت‌علمی در آن سهم مؤثری یافت. های ها برای چاپ، سالسازی این فرهنگ‌بدین ترتیب، سرپرستی و همکاری در آماده پایانی حیات پربار سیّدحسینی را به خود مشغول داشته بود. سیّدحسینی تحریر نهایی جلد اول فرهنگ آثار ایرانی ـ اسلامی را از صدر تا ذیل با دقت و حوصله‌ای ستودنی خواند و اصلاحات او بر ارزش و اعتبار آن بسی افزود؛ اما متأسفانه جلد دوم این فرهنگ مجال آن نیافت که از نظر تیزبین و نکته‌سنج سیّدحسینی بگذرد و اجل مهلت نداد که او شاهد انتشار جلد دوم فرهنگ آثار ایرانی ـ اسلامی باشد. بسیاری از کارهای ترجمه‌ای و تألیفی موردعلاقهٔ سیّدحسینی نیز ناتمام ماند، ازجمله کتاب هشت‌جلدی چشم‌انداز ادبیات جهان اثر ژوزف کسل که از هرکدام صدصفحه‌ای ترجمه کرده بود؛ اما ناقص ماند. دربارهٔ گفت: «اگر بی‌لطفی یکی از همکارانم نبود و انداز ادبیات جهان خود وی می‌کتاب چشم جلد دوم آن را به‌اتفاق متن اصلی گم‌وگور نکرده بود، الآن لااقل دو جلد آن منتشر شده بود». سیّدحسینی در سال ۲۰۰۰ موفق به دریافت نشان شوالیهٔ پالم آکادمیک از دولت فرانسه شد و در سال ۱۳۸۱ (در اولین دوره) به‌عنوان چهرهٔ ماندگار انتخاب شد (اقتصادی‌نیا، ۱۳۸۷: ۱۹۷ ـ ۱۹۹).

ی طولانی بیماری، در یازدهم اردیبهشت سال سرانجام، پس از تحمل یک دوره ۱۳۸۸ دار فانی را وداع گفت.

۳. یافته‌ها

۳ ـ ۱. مؤلفه‌های جهانی‌شدن در آثار رضا سیّدحسینی

۳ ـ ۱ ـ ۱. تسلّط به چند زبان

گیری تمدن به ها و کشورهای ناهم‌زبان که از آغاز شکل‌ها میان ملت«انتقال علوم و اندیشه ها و غنای تردید تأثیری انکارناپذیر در رشد و تحول زبانیاری ترجمه میسر شده، بی فرهنگ‌های موجود داشته است» (کمالی، ۱۳۹۲: ۵)؛ بنابراین ترجمه به‌منزلهٔ پل ارتباطی های ناهمگون است.میان دو یا چند ملت با زبان

تر بنگریم، در خواهیم یافت که ترجمه، علاوه بر این، اگر به این مقوله، قدری دقیق نه‌تنها پل ارتباطی میان ملل، بلکه ایجادکنندهٔ نوعی تعامل بین آنهاست و از رهگذار آن های مختلف، به‌ویژه حوزهٔ علوم های مبدأ و مقصد در حوزه‌توان به تأثیر و تأثر زبانمی انسانی و مطالعات مربوط به فرهنگ اشاره داشت.

نظران مربوط به حوزهٔ ترجمه و همچنین آشنا با گسترهٔ حال از میان اندیشمندان و صاحب فرهنگ و ادب ملل، رضا سیّدحسینی جزو افرادی است که توانمندی و چیره‌دستی وی، اعتباری ویژه به شخصیت علمی و آثار ایشان بخشیده است. به بیانی دیگر، زمانی که خواند، این اعتماد و باور در او خواننده، اثری را که سید حسینی ترجمه کرده است؛ می ی کتاب، مطابق با اصول و فنون ترجمه انجام شده است و گاه، ایجاد می‌شود که ترجمه اندازد که کتاب از سنخ ترجمه نیست. را به این گمان می‌شیوایی و روانی متن، خواننده ی رضا سیّدحسینی که تأثیر شگرفی در معرفی های مهم و برجسته‌ازجمله شاخص آثار جهانی به ایرانیان دارد، آشنایی و تسلّط وی به چند زبان زندهٔ دنیا است. کمالی دربارهٔ آگاهی و تسلّط وی به زبان می‌گوید:

رضا سیّدحسینی با زبان ترکی استانبولی کاملاً آشنا بود و دوستش عبدالله توکل نیز ها به‌اتفاق با توجه به وضعیت حاکم بر بازار کتاب و اقبال به ادبیات فرانسه می‌دانست. آن عامه‌پسند، شش اثر را از طریق این دو زبان به فارسی درآوردند. ازجمله: *بیست‌وچهار ساعت از زندگانی یک زن* و *مالک سانفرانسیسکو* از اشتفن تسوایک، *زن بازیچه* از پی‌یر سیّدحسینی در لوییس، *دختر چشم طلایی* از بالزاک، *مکتب زنان* و *در تنگ* از آندره ژید. این فاصله به کمک توکل کمی فرانسه یاد گرفت. البته خوش‌اقبالی دیگری هم داشت؛ زیرا در مدرسه‌ای که درس می‌خواند، پژمان بختیاری ناظم و معلم فرانسه بود. با شرکت در کلاس‌های او، کم‌کم به مرحله‌ای رسید که توانست مستقلاً از فرانسه ترجمه کند. او آثار ادبی زیادی را از زبان فرانسه به فارسی برگرداند، ازجمله: *غوغای ژوئیه* از ارسکین کالدول، مارگریت دوراس، *لایم‌لایت* از چارلی چاپلین، *طاعون* اثر آلبر کامو، *مدراتو کانتابیله* از *ضد خاطرات* با همکاری ابوالحسن نجفی و *امید* از آثار آندره مالرو، *بهانه‌ها و بهانه‌های تازه* از آندره ژید و *در دفاع از روشنفکران* از ژان‌پل سارتر. او با همکاری جلال خسروشاهی کتاب‌های ترجمه‌شده‌ای از زبان ترکی نیز دارد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: *آنسوی کوهستان* از یاشار کمال، *آخرین شعرها* از ناظم حکمت و *مرگ عزیز بیعار* از لطیفه تکین (همان: ۴۸۵ ـ ۴۹۵).

علاوه بر این، رضا سیّدحسینی آثاری دیگری نیز به فارسی ترجمه کرده است که از *ی میل جنسی* از فروید، آن‌جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: *سه امتحان دربارهٔ نظریه انتقام کربلا (قیام مختار)* از ضیاء شاکر، *تونیو کروگر* از توماس مان، *پیروزی فکر* اثر اوریزن *ی تنهاکو* از ارسکین کالدول، *رؤیای عشق* از ماکسیم گورکی، *در* اسوت ماردن، *جاده جست‌وجوی خرابکار* از ادریس شرایبی، *رادیو؟ بسیار ساده است* (با همکاری مهندس *ها یی از نویسندگان* آزوین)، *داستانهایی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ*، *قصه ها* از سرژ رضوانی و دیگر آثار که نشان از تسلط بارز او *بزرگ برای خردسالان*، *آمریکازده* بر زبانهای فرانسه، ترکی استانبولی، ترکی آذری، عربی و انگلیسی دارد.

۳ ـ ۱ ـ ۲. آشنایی با آثار گوناگون فرهنگ بشری و دوری از یک‌سونگری

های برجستهٔ شخصیت علمی رضا سیّدحسینی، مطالعات چندجانبهٔ ایشان در ازجمله ویژگی های مختلف علوم انسانی و مطالعات مربوط به فرهنگ بشری است. آثار ترجمه‌شدهٔ حوزه ی ادبیات، بخصوص در نوع ادبی رمان و داستان است؛ ازجمله آثاری ایشان برخی در حوزه مانند *امید* از آندره مالرو، *طاعون* اثر آلبر کامو، *غوغای ژوئیه* و *جادهٔ تنباکو* از ارسکین های مربوط به های دیگر ادبیات، مانند حوزه کالدول *آبروباخته* از جک لندن او از شاخه توان به *آخرین* شعر و نقد ادبی نیز آثاری را ترجمه کرده است؛ ازجملهٔ این آثار، می *های تازه ها و بهانه‌شعرها* از ناظم حکمت (با همکاری جلال خسروشاهی) و همچنین *بهانه* که مجموعه مقالاتی است از آندره پل گیوم ژید اشاره کرد. افزون بر این، آشنایی شود؛ بلکه با دقّت در بخشی دیگر از آثار سیّدحسینی، محدود به حوزهٔ ادبیات نمی ترجمه‌شدهٔ وی، مشخص می‌شود که حوزهٔ مطالعاتی و معرفتی سیّدحسینی فراتر از این‌ها توان به دو اثر برجستهٔ شناسی است که می‌است. تعدادی از آثار او مربوط به حوزهٔ روان *پیروزی فکر* از اوریزن، اسوت ماردن و *سه امتحان دربارهٔ میل جنسی* از فروید اشاره کرد. همچنین او کتابی تحت عنوان *در دفاع از روشنفکران* از سارتر را ترجمه کرده است. ترجمهٔ روان و دقیق سیّدحسینی از این کتاب فلسفی، نشان‌دهندهٔ آشنایی وی با مبانی فلسفه است.

ازجمله جذاب‌ترین آثار ترجمه‌شدهٔ سیّدحسینی که شیرینی و لطافت خاصی دارد، *هایی با قهرمانان* آثار مربوط به گروه سنی کودک و نوجوان است. کتاب‌هایی مانند *داستان هایی از نویسندگان بزرگ برای خردسالان* نشان از *کوچک از نویسندگان بزرگ* و *قصه* اهتمام و توجه وی به این گروه سنی دارد. همچنین در میان آثار ترجمه‌شده، با کتابی به نام شویم که رنگ و بوی مذهبی دارد. *انتقام کربلا (قیام مختار)* از ضیا شاکر مواجه می ی ادب و فرهنگ ایران کتاب *فرهنگ سنگ* و ستر گ پهنه‌ازجمله کارهای گران *آثار* به سرپرستی رضا سیّدحسینی است که در شش مجلد و بالغ بر ۴۷۰۰ صفحه متن است. این اثر در اصل «محصول همکاری مشترک پژوهشگران ایتالیایی و فرانسوی است که با همکاری جمعی از مترجمان شایسته، از فرانسوی و بعضاً آلمانی به فارسی ترجمه شده است. معرفی بیست هزار کتاب مشهور جهان به‌اختصار و به‌گونه‌ای که حق معرفی، درست ادا شود، به‌راستی کاری است کارستان» (آذرنگ، ۱۳۸۵: ۵۶).

وقتی با انبوه عظیم و شگرف آثار ترجمه‌شده‌ی سیّدحسینی مواجه می‌شویم، یابیم که فهم اثری که ترجمه باشد، منوط به دانش و از آن مهم‌تر، خواسته یا ناخواسته درمی خوانش درست و فهم ادبیّت و فرهنگ اثری است که قرار است به زبان فارسی برگردانده خوانیمَ، به‌راحتی با نص شیوا و روان سیّدحسینی را می‌شود. هنگامی که کتب ترجمه گیرد و وی را ی هوشمند را می کنیم و همین مسئله دست خواننده‌کتاب ارتباط برقرار می سازد. باید با تأکید بیشتری یادآوری ها آشنا می‌برد و با دیگر فرهنگ‌به فراسوی مرزها می کرد که در آثار ترجمه‌شدهٔ سیّدحسینی، خواننده با یک ترجمهٔ خوب و شاخص مواجه است. شاید بتوان یکی از دلایل این امر را (جدا از دانش و تسلط بر زبان)، دوری از ویژگی ای یک‌سونگری مترجم دانست. به‌بیاندیگر، تمام تلاش سیّدحسینی بر این است که ترجمهَ ارائه دهد که ضمن دارا بودن زبانی روان و سلیس، حقّ مطلب را به‌درستی بیان کند. رنگ و شدن این حدودوثغور را کم‌همان‌گونه که یادآور شدیم، پارادایم جهانی تر می کند و فاصلهٔ بین اقوام و ملت‌ها، کم‌تر و کم‌تر می‌شود.رنگ کم

نگری‌بینی و ژرف۳ ـ ۱ ـ ۳. ژرف

نگری نسبت به مسائل اطراف بینی و ژرف‌های مهم سیّدحسینی، ژرف‌از دیگر شاخص توان دید. در برخی از است. نمود این ویژگی را در آثاری که ترجمه کرده است، می ها را ترجمه کرده، گاه با مقدمه یا تعلیقاتی مفصّل و از آن کتاب‌هایی که سیّدحسینی آن نامهٔ نویسندهٔ کتاب شویم. اینکه مترجم اثری، زندگی‌مهم‌تر، راهگشا و عالمانه مواجه می را در مقدمه بیاورد، کار شگرف و عجیبی نیست؛ اما هنگامی که خود پس از خواندن و دهد گذارد، یا مطالبی را ارائه می‌خوانش‌های مستمر، اثر ترجمه‌شده را در ترازوی نقد می تر و بهتر بفهمد، کاری است درخور توجه که به خواننده کمک می کند تا متن را راحت که رضا سیّدحسینی در برخی از آثار خود این کار را انجام داده است. برای مثال در مقدمهٔ کتاب *بهانه‌ها و بهانه‌های تازه*، اثری ترجمه‌شده از آندره ژید که مجموعه مقالاتی های او، می‌نویسد:است از بحث‌وجدلهای مطبوعاتی وی به انضمام سخنرانی و برخی نامه های تازه و برخوردها ها، بهانه‌ها در سه مجلد با عناوین بهانه مجموعهٔ این مقاله ها در روزگار ما، دیگر تازگی ندارند توان گفت نیمی از این مقاله‌منتشر شده است. البته می اند. این است که بهترین راه ی اشخاصی هستند که اکنون دیگر فراموش شده‌یا درباره

هایی بود که هنوز هم ارزششان را حفظ کرده‌اند. من آشنایی با این آثار، انتخاب مقاله چنین انتخابی را نخست در سال ۱۳۴۷ انجام دادم و منتخبی از آن مجموعه را زیر عنوان ای جوان منتشر کردم. اکنون بیش از سی سال از آن تاریخ می گذرد. آن اندرزها به نویسنده کتاب را هم مثل اغلب کارهای دیگر دوران جوانیم دیگر چاپ نکردم تا فرصتی برای توانم یقین بازدید و تکمیلش پیدا کنم. اکنون با افزودن چند مقالهٔ اساسی به آن سه کتاب، می داشته باشم که آنچه در اینجا گرد آمده است بهترین مقاله‌های آن سه کتاب است (سیّدحسینی، ۱۳۷۷: ۱۲ ـ ۱۳).

اگر نیک بنگریم و انصاف را رعایت کنیم، درخواهیم یافت که گذر زمان غبار ایستایی و جزم و جمود بر هنر والای سیّدحسینی ننشانده است و وی پس از گذشت سی زدنی، آنچه را که نیاز جامعهٔ امروز نگری مثالسال دوباره کتاب را تصفّح نموده، با ژرف شود که آنچه در است، انتخاب و همان را ترجمه کرده است و درنهایت خود یادآور می های آندره ژید است. های تازه) گردآمده، جزو بهترین مقاله‌این کتاب (بهانه و بهانه گمارد تا اثری پیراسته از مترجم کار بلد و صاحب‌ذوق و اندیشه، تمام همت خود را می هرگونه زوائد احتمالی به مخاطب و مردم سرزمین خود تحویل دهد.

علاوه بر این، سیّدحسینی در مقدمهٔ کتابی دیگر با نام *داستانهایی با قهرمانانی کوچک از نویسندگان بزرگ* می‌نویسد:

ها معمولاً شرح غیرواقعی و مداومی از زندگی قهرمان هستند. هر قصه با آغاز قصه شود، برای قهرمان آن مشکلاتی پیش می‌آید و ای از زندگی شروع می‌یک زندگی یا دوره قهرمان با زور یا با نیروی عقل و یا به یاری نیروهای ماوراءالطبیعه بر آن مشکلات فائق یابد؛ اما داستان کوتاه چنین جریان مداومی ندارد. داستان آید و قصه با پیروزی او پایان می‌می تر است تا به یک قصه. در داستان کوتاه به یک قطعه شعر و یا یک تابلو نقاشی نزدیک گیرند تا به بهانهٔ آن گاهی یک نکتهٔ کوتاه یک حادثهٔ فرعی از زندگی را به عاریه می عاطفی یا ظریف، گاهی یک ترکیب زیبا و گاهی یک تحلیل دقیق را عرضه کنند. ی جوان نخست باید داستان کوتاه را بشناسد و برای این منظور بیش از هر ازاین‌رو خواننده چیز به خود بقبولاند که با قصه روبه‌رو نیست (سیّدحسینی، ۱۳۷۰: ۳).

، داستان کوتاه به‌جای Conte کند که «در اینجا قصه به‌جای و در پاورقی اشاره می آمده است» (همان). Recit و حکایت به‌جای Nouvelle

مقدمهٔ این اثر که مخاطب عام آن کودکان و نوجوانان هستند نیز، خالی از نکته یا قراولانی نکات آموزشی دقیق و تیزبینانه نیست؛ ازاین‌رو، سیّدحسینی را باید جزو پیش داد و از سویی دیگر، آثاری به‌حساب آورد که از طرفی، نیاز جامعه را خوب تشخیص می کرد، هدفمند و با وسواس فکری خاص بود. ضمن اینکه تمام که برای ترجمه انتخاب می ای مفید و دقیق به گرفت تا در مقدمه یا در تعلیقات اثر، حتماً اشاره‌توان خود را به کار می فضای کلی اثر داشته باشد.

۳ ـ ۱ ـ ٤. جهانوطنی و پاسداشت فضیلت و دانش در روحیهٔ فراملّی‌گرایی

یکی از آثار ارزشمند ترجمه‌شده، رمان *امید*، اثری از آندره مالرو است. علی‌اکبری دربارهٔ *امید* گفته است:

کند به میان یک تجربهٔ مشترک از همان نخستین صفحات مقدمه، خواننده احساس می شود و به قرن بیست‌ویک ای که از آغاز قرن بیستم شروع می‌انسانی پا می گذارد. تجربه

ای که به قول آندره مالرو آغازش با انقلاب شوروی و ادامه‌اش جنگ پیوندد. تجربه‌می ی جنگ دوم جهانی است و باید افزود تجربه‌ای که با انقلاب داخلی اسپانیا به‌عنوان مقدمه نهد بر قرن بیستم؛ اما سدهٔ بیست و یکم خونین‌تر از سدهٔ بیست آغاز ی پایانی می‌ایران نقطه های داخلی لیبی و سوریه و عراق و افغانستان و مصر که تکه‌های پازل این قرن شود. جنگ‌می های کنند، امید یک رمان تاریخی ـ اجتماعی و درعین‌حال جدال ذهنی ایده‌را طراحی می انسانی در وسط ماجرا و هیاهوی جنگ است. در این اثر، اخلاق نه در قالب احکام و شود. قضایای فلسفی و علمی، بلکه در مواجهه با عمل شخصی معین، به چالش کشیده می های مختلف فرار و خیانت و غارت و نقص عضو و کشتن و کشته شدن در شکل (علی‌اکبری، ۱۳۹۲: ۵۱۸).

سیّدحسینی در همان مقدمهٔ کتاب، به جنگ داخلی اسپانیا و برخی مسائل تاریخی خواند، با جانب‌داری از کند. زمانی که مخاطب مقدمهٔ کتاب را می‌مربوط به آن اشاره می شود. گویا مترجم به‌عنوان یک راوی صادق و منبع موثق، اندیشه‌ای خاص مواجه نمی بندی دقیق، سالبه‌سال و رخدادهای تاریخی مربوط به جنگ داخلی اسپانیا را با طبقه کند که جنگ، در هر شرایط و یک‌به‌یک، بازگو می‌کند و این پیام را به خواننده القا می وضعی، ویرانی و قربانیانی به دنبال دارد. آنچه ارزشمند است، آزادی، صلح و انسانیت اندازد. برای مثال در مقولهٔ شعر، شاعر «با میهنی می‌است. همین امر، ما را به یاد مقولهٔ جهان کند؛ یعنی زمانی که شاعر به جهانبینی گسترده‌ای، مفاهیم پایداری را در شعرش بیان می کوشد آن‌را در کشورهایی که به‌نوعی درگیر این پردازد، می‌بازگویی مسئلهٔ جنگ می وطنی، همچنین منجر مسئله هستند واکاوی کند، نه‌فقط در وطن خودش. ایدهٔ جهان شود که شاعر به نمایندگان اندیشه‌های صلح، آزادی و...در شعرش اشاره کند» (قاسمی می و صفری، ۱۳۹۴: ۲۲۶).

توانیم از آن به‌عنوان یک پارادایم نام حال اگر این اندیشه را قدری بسط دهیم، می ببریم. در رمان *امید*، ما با تفکری جهانوطنی مواجهیم که مترجم، هوشیارانه متن را انتخاب و با مقدمهٔ خود، آگاهی خواننده را نسبت به این مقوله دوچندان کرده است. به نظر های فکری سیّدحسینی به شمار ترین شاخص‌میهنی یکی از پررنگ‌می‌رسد اندیشهٔ جهان می‌آید.

ی کتاب *پیروزی فکر*، علاوه بر رمان *امید*، ازجمله آثار ارزشمند سیّدحسینی، ترجمه اثر اورایزن‌اسوت ماردن نویسنده و پژوهشگر آمریکایی است. محتوای غالب کتاب، دربارهٔ روانشناسی و ارائهٔ راهکارهای کاربردی و عملی برای به دست آوردن اعتمادبه‌نفس های انسان و زدودن تفکرات منفی است. ازجمله و همچنین کشف و تبلور توانایی بندی هدفمند بندی مرتب مباحث و فصل‌شاخص‌های برجستهٔ کتاب در زبان مبدأ، طبقه بندی و است. سیّدحسینی با اشراف قابل‌تحسین خود، مفاهیم کتاب را به همان صورت طبقه با زبانی شیوا و روان ترجمه کرده است؛ چنانکه خواننده از خواندن کتاب نه‌تنها خسته نمی‌شود، بلکه با اثری از آثار مغرب زمین آشنا و در زندگی روزمرهٔ خود از آن بهره برد. آنچه باید در اینجا به آن اشاره و تأکید کرد، پاسداشت فضیلت و کمک به می گسترش و نشر آن است.

سیّدحسینی در *پیروزی فکر*، سعی کرده است گامی مؤثر در ارتقای آرامش روحی داند. او از اینکه های خود می‌و روانی مردم سرزمینش بردارد و این مسئله را جزو رسالت

نویسندهٔ کتاب برای کدام ملیت یا قومیت است و سؤالاتی از این قبیل که مانع پیشرفت شود، فارغ است. برای مثال در بخشی از کتاب *پیروزی فکر علم* و جدایی بین ملل می می‌خوانیم:

کنند و بزرگش می‌کنند، به روند و از آن استقبال می‌عدهٔ کسانی که به دنبال غم می آوری زیاد است. اینان مسلماً در کار خویش موفق می‌شوند؛ زیرا کسی که ی تعجب‌درجه کند و فقط کافی است که درهای وجوی غم و اندوه باشد، حتماً آن را پیدا می‌در جست گویند در آن روزهایی که در غرب مخیلهٔ خود را به روی غم و اندوه باز گذارد. می های بزرگ به‌صورت جلگه و مزرعه در آورده می‌شد، کارگران مهاجری امریکا، جنگل که طپانچه و کارد به کمر داشتند، پیوسته با رفقای خود زدوخورد می‌کردند، ولی افتاد که دعوایی بکنند؛ زیرا حادثهٔ کوچکی را که باعث سلاح کمتر اتفاق می‌مهاجرین بی شد مرد مسلح دست به اسلحه ببرد، مرد بی‌سلاح، به‌آسانی، با چند کلمه حرف حل می سلاح، در حین کار، نه به سلاح خود، بلکه به هوش و فراست و نفس کرد. مهاجران بی‌می پرنشاط خودشان اعتماد داشتند (اسوت ماردن، ۱۳۶۸: ۵۷ ـ ۵۸).

۳ ـ ۱ ـ ۵. تأکید بر جغرافیای فرهنگی

های مهم در زمینهٔ جهانی‌شدن، تأکید بر جغرافیای فرهنگی است. یکی از ویژگی جغرافیایی که در آن خطوط و ثغور مصنوعی و ظاهری، فاصلهٔ بین ملل و قومیت‌ها را تعیین های علمی، ادبی، فرهنگی و نمی‌کنند؛ بلکه دارا بودن یک یا چند وجه مشترک در عرصه تواند به‌عنوان وجه تمایز ملتی از ملت دیگر، یا قومی از قوم دیگر باشد. همانطور غیره می که پاینده گفته است:

فاصلهٔ جغرافیایی بین کشورها و مناطق دیگر مانعی جدی در راه برقراری ارتباط باعث شده است که محصولات]و این امر [شودهای گوناگون تلقی نمی‌انسانها و فرهنگ گذاری شوند...ادبیات فارسی پیشینه‌ای ادبی به‌سرعت در سایر کشورها شناخته و ارزش بسیار دیرین دارد و گسترهٔ آن در گذشته، ازجمله در پرتو پهناوری امپراتوری کهن ایران از مرزهای امروز کشور ما بسی فراتر رفته بود. برای مثال شبه‌قارهٔ هند و بسیاری از کشورهای آسیای مرکزی بخشی از مناطقی هستند که ادبیات کلاسیک ما از دیرباز در آنها نفوذ داشته و حتی تکوین یافته و این نفوذ را هنوز هم به شکل‌هایی حفظ کرده است (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۷-۳۶).

شفیعی کدکنی نیز در کتاب *با چراغ و آینه*، در بخشی که به بحث وطن و جغرافیای شود، ذیل شعری از سید اشرف (که دربارهٔ وطن سروده شده) می‌نویسد: مربوط به آن می توان فهمید که این وطن به لحاظ از تأمل در اجزای سازندهٔ این وطن به‌روشنی می جغرافیایی، عرصهٔ وسیع فرهنگ ایرانی و قلمرو ادبیات فارسی است و نه‌تنها قلمرو زبان فارسی. به همین دلیل کشمیر و بلخ و هندوستان ـ که قلمروهای پهناور ادب فارسی‌اند ـ در دهند. این وطن ضمن اینکه انداز این شاعر، همه، اجزای این وطن را تشکیل می‌چشم دخمهٔ فریدون است و تاج کیان روزی بر سر داشته است و شهریارانی چون جمشید و کیقباد که پادشاهان اساطیری شاهنامه‌اند...تمام قومیت‌های متفاوت را از تبریزی و گیلانی و تهرانی و...در زیر چتر خویش دارد و با همه گرایش‌هایی که به جمشید و کیقباد و برد داریوش و فریدون دارد؛ تا آخرین فاتح بزرگ خویش، نادر را در کنار ایشان از یاد نمی .(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۸ ـ ۴۹) و درعین‌حال وطنی است شدیداً اسلامی

تر به این مسئله بنگریم، درخواهیم یافت که در نگاه کلان، آثار حالا اگر وسیع ای برخوردار است. برای مثال، زمانی که ترجمه‌شدهٔ رضا سیّدحسینی از چنین شاخصه بینیم که هر *خوانیم*، می‌کتاب *داستانهایی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ را می* داستان مربوط به یک نویسنده و یک خطهٔ جغرافیایی است که به لحاظ ظاهری فرسنگ‌ها با ها را کنار یکدیگر گرد هم فاصله دارند؛ اما آنچه سبب شده است که سیّدحسینی آن آورد، تأکید بر مقولهٔ جغرافیای فرهنگی و اعتلا و ارتقای فهم مردم سرزمینش است.

ای فرانسوی، داستان داستان اول کتاب با نام کودک و شمشیر از روژه دوینی، نویسنده ای که اهل ایرلند کشید از لافکادیو هرن، نویسنده‌بعدی با نام بچه‌ای که شکل گربه می است و نیز داستانهای دیگر از نویسندگان دیگر از کشورهای مختلف است. سیّدحسینی، ها، مخاطب کودک یا نوجوان خود را با پیش از هر داستان، با آوردن زندگینامهٔ چندخطی از آن خالق داستان نیز آشنا می‌کند.

نتیجه‌گیری

ی با سیری در آثار ترجمه‌شدهٔ رضا سیّدحسینی، به‌عنوان اندیشمند و صاحب‌نظر در حوزه یابیم که شخصیت علمی او از جهات علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و اجتماعی، درمی ی بررسی و واکاوی است. در جستار پیش رو، سعی شده است یکی از گوناگون شایسته شدن همان مسئله‌ای است که شاخص‌ها و این ابعاد مورد تحلیل قرار بگیرد. مقولهٔ جهانی ویژگی‌های گوناگون آن در آثار ترجمه‌شدهٔ سیّدحسینی به انحای مختلف قابل دریافت و واکاوی است.

نخستین مسئله، تسلّط سیّدحسینی به چند زبان زندهٔ دنیا، ازجمله فرانسه، ترکی استانبولی، انگلیسی و عربی است که سبب آشنایی او با آثار فاخر و دست اول فرهنگ‌های گوناگون شده است. نکتهٔ دوم که بسیار حائز اهمیت است و شخصیت وی را جهانی های متفاوت است. در میان آثار ایشان، کتب متعددی در حوزهٔ ساخته، آشنایی او با دانش ادبیات، فلسفه، روانشناسی، دین، کودک و نوجوان و غیره وجود دارد که این امر، نشان از ها، شاخصهٔ مهم دیگر ها در شخصیت علمی وی است. علاوه بر این قرابت میان فرهنگ سنجی و وسواسی است که در ارائهٔ ترجمه‌ها داشته است. در مقدمات و وی، دقت، نکته کنیم که اثر پیش رو، کاملاً سودمند، روشمند و تعلیقات آثار ترجمه‌شدهٔ ایشان مشاهده می های خاص خود برخوردار است.هدفمند ترجمه شده است و از ظرافت

وطنی و پاسداشت فضیلت و دانش نکتهٔ دیگری که وجود دارد، مقولهٔ روحیهٔ جهان های است. گویا مرزبندی‌های صوری و مصنوعی، تأثیری در روند پژوهشی و ترجمه کرده، کرامت انسانی و احترام سیّدحسینی نداشته و تنها چیزی که ذهن ایشان را درگیر می به نوع بشر با هر سلیقه و ملیت و قوم و نژادی است.

شاخص‌های فوق تنها بخشی از ویژگی‌های شخصیت علمی رضا سیّدحسینی است که سبب شده است، پارادایم جهانی‌شدن و تأثیرات و تأثرات این مسئله را در ترجمه‌هایش دریابیم.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

آذرنگ، عبدالحسین. (۱۳۸۵). «یادگاری ماندگار از رضا سیّدحسینی». مجلهٔ *بخارا*. ش ۵۰، فروردین و اردیبهشت. صص ۵۵ ـ ۵۸.
اسوت ماردن اورایزن (۱۳۶۸). *پیروزی فکر*. ترجمهٔ رضا سیّدحسینی. تهران: بامداد.
های رضا سیّدحسینی». *نامهٔ فرهنگستان*نیا، سایه (۱۳۸۷). «شرح‌حال و آثار و فعالیت‌اقتصادی دورهٔ دوازدهمش دو پیاپی ۳۸، صص ۱۹۷ ـ ۲۰۱.
انداز جهانی‌شدن ادبیات معاصر ایران». *نامهٔ* پاینده، حسین. (۱۳۸۵). «ملاحظاتی دربارهٔ چشم *فرهنگستان* ش ۲۹. صص ۳۶ ـ ۵۰.
پیشگاهی فرد، زهرا. (۱۳۸۰). «ابعاد جهانی‌شدن». *مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران* دورهٔ ۴۵ ش ۱۵۷. صص ۱۵۵ ـ ۱۷۲.
های تازه. تهران: نیلوفر.*ها و بهانه*سیّدحسینی، رضا. (۱۳۷۷). *بهانه*
ها یی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ. (چاپ چهارم). *داستان* سید حسینی، رضا. (۱۳۷۰). تهران: آرمان
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *با چراغ و آینه؛ در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران* (چاپ چهارم). تهران: سخن.
علی‌اکبری، معصومه. (۱۳۹۲). «آندره مالرو و امید». مجلهٔ *بخارا*. سال پانزدهمش ۹۵ و ۹۶، مهر و آبان. صص ۵۱۷ ـ ۵۲۰.
ها و نمادهای پایداری‌قاسمی سپاس، رحمت‌الله و صفری، جهانگیر. (۱۳۹۴). «بررسی جلوه در شعر ژاله اصفهانی». *ادبیات پایداری*. ش ۱۲. صص ۲۱۷ ـ ۲۴۰.
کمالی، محمّدجواد. (۱۳۹۲). *تاریخ ترجمهٔ ادبی از فرانسه به فارسی*. مشهد: سخن گستر.

A Look at the Suitable Features Faramarzname for Computer Game Adaptation

Alireza Pourshabanan *

Associate Professor, Department of Public, Faculty of Applied Sciences, Tehran University of Art. Tehran, Iran

استناد به این مقاله: طایفی، شیرزاد. (۱۴۰۴). تأثیر جهانی‌شدن بر نقش و کارکرد آثار اندیشمند علوم انسانی ـ اجتماعی ایران رضا سیّدحسینی، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۱-۲۰. DOI: 10.22054/CISL.2023.66651.1007

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: Alirezap3@yahoo.com

How to Cite: Pourshabanan, A. (2025). A Look at the Suitable Features Faramarzname for Computer Game Adaptation, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 21-50. DOI: 10.22054/CISL.2023.66686.1008

Abstract

Adaptation of classical Persian literature for the creation of computer games is one of the suitable approaches that, relying on the richness of content and the standard fit of the structure of epic works with the conventional expression method in this art-industry, has the capacity to combine the arts Cinema, music and graphics, in the context of modern technology, lead to the production of products with a wide range of domestic and foreign audiences. With this description, the aim of the upcoming article is to answer the question, in a descriptive-analytical way, by examining and analyzing the epic work of Faramarznameh, what indicators determine the conditions of adaptation in epic works, especially the selected text. Make a suitable computer game and relying on what elements these texts can be used in the reproduction of popular products. From this angle, it seems that features such as the existence of an illustrated story, an exciting narrative, the role-playing of good and evil superheroes, the multitude of attractive human characters and amazing creatures with the capacity to create interaction in a range of challenges and the presence of descriptionsThe exaggerated details in this text and similar examples make these works suitable choices for the production of adapted computer games.

Keywords: Computer Game, Classic Epic Literature, Faramarzname, Adaptation.

نگاهی به ویژگی‌های مناسب فرامرزنامه برای اقتباس بازی رایانه‌ای

c. علیرضا پورشبانان* دانشیار دانشگاه هنر تهران تهران ایران

چکیده

اقتباس از ادبیات کلاسیک فارسی برای ساخت بازی‌های رایانه‌ای، یکی از بزنگاه‌های مناسبی است که با تکیه بر غنای محتوایی و تناسب استاندارد ساختار آثار حماسی با شیوه‌ی بیان مرسوم در این هنر ـ صنعت، این ظرفیت را دارد که با ترکیبی از هنرهای سینما، موسیقی و گرافیک، در بستر فناوری مدرن به تولید ی وسیع مخاطب داخلی و خارجی منجر گردد. با این توصیف هدف مقاله‌ی محصولاتی با گستره پیش‌رو، این است که با بررسی و تحلیل اثر حماسی فرامرزنامه، به روش توصیفی ـ تحلیلی به این پرسش پاسخ داده شود که در آثار حماسی و خاصه متن برگزیده، چه شاخص‌هایی شرایط اقتباس را برای بازی رایانه‌ای مناسب نموده و با تکیه بر چه عناصری می‌تواند از این متون در بازتولید محصولات پرمخاطب رسد ویژگی‌هایی مانند وجود داستان مصور، روایت پرهیجان، بهره‌برداری کرد. از این زاویه، به نظر می نقش‌آفرینی ابرقهرمانهای خیر و شر، تعدد انواع شخصیت‌های جذاب انسانی و موجودات شگفت‌انگیز با ظرفیت ایجاد تعامل در گستره‌ای از انواع چالش‌ها و وجود توصیفات پر جزئیات اغراقشده در این متن و نمونه‌های مشابه، این آثار را به انتخاب‌هایی مناسب برای تولید بازی‌های رایانه‌ای اقتباسی تبدیل می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: بازی رایانه‌ای، ادبیات کلاسیک حماسی، فرامرزنامه، اقتباس.

* نویسنده مسئول: Alirezap3@yahoo.com

۱. مقدمه

تاریخ حضور گسترده‌ی بازی‌های رایانه‌ای در مقایسه با سایر محصولات اقتصادی ـ چنان‌طولانی نیست؛ به‌گونه‌ای که در رویکردی فرهنگی مثل سینما و قبل‌تر از آن‌ادبیات، آن‌ی ۱۹۴۰ در بسیار کلی‌نگر، برخی از محققین، اولین حضور این نوع بازی‌ها را اوایل دهه نظر گرفته‌اند (ر.ک: طاهری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰۸) و بعضی نیز با اضافه کردن شماری از های فنی و ساختاری، زمان‌تولد این بازی‌ها را از سال ۱۹۷۲ و با تولید بازی پنگ شاخص شمارند. هرچند هرکدام از این تاریخ‌ها که در نظر گرفته شود، (دوران، ۱۳۸۳: ۲۶) می چنان‌پیشرفتی در همین گستره‌ی زمانی، در تجربه‌ی زیستی زیادی را نشان‌نمی‌دهد، اما آن‌ تولید و مصرف آن‌ایجادشده که برخی از پژوهشگران‌از تحولات فناوری معاصر ـ که ای یاد کرده‌اند رود ـ به‌عنوان‌انقلاب رایانه‌ای از آن‌به شمار می‌های رایانهای نیز جلوه‌بازی) و برخی تأکید دارند که این صنعت نوپا، به‌خوبی با Gardner, 1991: 670-664(Crawford and Goslingصنایعی چون‌نشر، موسیقی و سینما در حال‌رقابت است (های بازی، رشدی فزاینده و) و با توجه به توسعه و نفوذ انواع پلتفرم‌ها و کنسول51 :2009 Connolly et al, 2012: 661.(مدام را تجربه می‌کند (

این رسانه‌ی نوظهور، ترکیبی از انواع هنرها و به‌ویژه سینما و ادبیات را به مخاطبان) و هر روز بر ابعاد نفوذ و گسترش آن‌افزوده می‌شود؛ frasca, 2001: 18 ارائه می‌دهد (بنابراین شکل تازه‌ای از بیان‌و ارتباط در کنار سرگرمی، آموزش و غیره به‌عنوان‌یک ابزار،) خلق شده است که کارکردهای ویژه‌ای نیز دارد و ضمن ایجاد Ang, 2010: 358( )، اثر فرهنگی و Gunter,1998,124های ظریف در مهارت‌های ذهنی (دگرگونی اجتماعی آن‌بر توده‌ی عظیمی از مخاطبان به‌ویژه کاربران‌کم سن و سال بسیار زیاد و عمیق گردد. از این منظر و با توجه به‌ضرورت کنترل‌این شکل از اثرگذاری که با ارزیابی می توجه به فرهنگ، عرف و هنجارهای متفاوت کشورهای تولیدکننده با اتمسفر بومی و تواند پیامدهای ناخواسته‌ای همراه داشته باشد، ضروری ساختار و محتوای ارزشی ایران می است با تکیه بر ظرفیت‌های غنی هنر و ادبیات ملی در بستر فناوری موردنیاز این صنعت، های رایانه‌ای داخلی شود. با این نگاه، ادبیات فارسی و به‌ویژه ادبیات اقدام به ساخت بازی های کلاسیک حماسی یکی از گستره‌های مطلوب ساخت و پرداخت روایت برای بازی رایانه‌ای است و می‌توان‌با اقتباس داستان‌از این نوع آثار، در تعاملی دوگانه ضمن معرفی آثار فاخر ادبیات فارسی به زبانی جذاب و پرمخاطب، محصولاتی متناسب با نظام فکری ی و ارزشی ایرانی ساخت و حتی با رعایت استانداردهای فنی و هنری، مخاطبان گسترده المللی نیز به دست آورد.بین

با این توصیف، در ادبیات حماسی کلاسیک فارسی، آثار پرشماری با ویژگی‌های مناسب داستانپردازی برای بازی‌های رایانه‌ای اقتباسی وجود دارد و می‌توان‌از آنها برای بازتولید محصولات پرمخاطب بهره‌برداری نمود. البته در فرآیند گزینش آثار لازم است های موردنیاز در ساخت بازی‌ها، موردتوجه قرار گیرد و متونی که در گستره‌ی شاخص داستان، شخصیت قهرمان (ابرقهرمان/ضدقهرمان) داشته و در بستر درونمایه‌های مناسب، از و تنوع مکان‌رخدادها، بهره‌مند باشند (ر.ک: پورشبانان‌و همکاران، تعدد تعارض، کشمکش

۱۳۹۶: ۴) با تکیه بر تشخیص و اغراق در انواع توصیفات، به‌عنوان گزینه‌های مناسب برای اقتباس در نظر گرفته شوند.

شود به روش توصیفی ـ تحلیلی، متن از این زاویه در این پژوهش تلاش می های مطلوب بازتولید فرامرزنامه به‌عنوان نمونه‌ای از ادبیات حماسی، ازنظر وجود ظرفیت برای بازی‌های رایانه‌ای تحلیل شود.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

های مشابه، چگونه می‌توانند در تولید بازی‌های رایانه‌ای ـ فرامرزنامه و متونی با ویژگی اقتباسی، مورداستفاده قرار گیرند؟

۱ـ۲. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های میانرشته‌ای با رویکرد پرداخت به بازی‌های رایانه‌ای مدتی است که از سوی پژوهشگران حوزه‌های مختلف علوم انسانی، اجتماعی و هنر پیگیری می‌شود که مقاله‌ی «بازی رایانه‌ای در مقام متن هنری»، نوشته‌ی جاوید صباغیان و حسنایی (۱۳۹۱) از این نمونه‌هاست. این مقاله با رویکردی شناخت‌محور، برای اشاره به جایگاه این رسانه در عصر معاصر و تبیین نسبتش با هنر نوشته شده است.

های رایانه‌ای»، نوشتهی آرین طاهری و بشیر دو مقاله‌ی «رهیافتی به سواد بازی حسینی (۱۳۹۶) و «بازنمایی ایدئولوژی‌های فرهنگی در بازی‌های رایانه‌ای»، نوشتهی هادی خانیکی و محیا برکت (۱۳۹۴)، تحقیقاتی هستند که با رویکرد آسیب‌شناسانه، اثرات فرهنگی و جامعه‌شناسی بازی‌های رایانه‌ای را موردتوجه قرار داده‌اند.

در مطالعات ادبی نیز پژوهش‌هایی مانند «ظرفیت‌شناسی شاهنامه بر اساس الگوهای ی سلیمانی‌پور و همکاران (۱۳۹۶) و ی اقتباس برای نگارش بازی‌نامه»، نوشته‌سه‌گانه ی طاهری و «ساخت بازی‌های رایانه‌ای بر اساس قصه‌های بلند عامیانه‌ی ایرانی»، نوشته همکاران (۱۳۹۲)، پژوهش‌هایی با رویکرد اقتباس از ادبیات، برای بازی‌سازی به شمار می‌روند.

های سبکی فرامرزنامه برای اقتباس متن فرامرزنامه نیز در مقاله‌ی «تحلیل ویژگی انیمیشن»، نوشته‌ی علیرضا و امیرحسین پورشبانان (۱۳۹۸)، از منظر سینمایی تحلیل شده است؛ اما تاکنون از منظر ظرفیت‌شناسی برای ساخت بازی‌های رایانه‌ای از زاویه‌ی بستر تعاملی که منحصر به این رسانه است، موردبررسی قرار نگرفته است.

ی حاضر تلاش شده است؛ ظرفیت‌های فرامرزنامه برای اقتباس بازی در مقاله تواند از این نوع متونی بررسی شود و نشان داده شود با تکیه بر چه عناصری می‌رایانه حماسی در هنر ـ رسانه‌ی پرکاربر بازی‌های رایانه‌ای، بهره‌برداری مطلوب نمود.

۲. تعاریف و کلیات

های رایانه‌ای۲ـ۱. اقتباس و بازی

اقتباس به معنی فراگرفتن، اخذکردن ... و همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با های تصرف و تلخیص است (معین. «اقتباس») و در هنرهای نمایشی با رویکردها و روش شود متفاوتی، شامل اقتباس لفظ به لفظ، وفادار و به روش برداشت آزاد با آن برخورد می

تواند (ر.ک پورشبانان، ۱۳۹۶: ۲۶ ـ ۲۲). ساخت بازی‌های رایانه‌ای بر اساس اقتباس را نیز می در تعمیم ویژگی‌های داستانی مصور و استفاده از بیان نمایشی در روند بازی، از همین زاویه موردتوجه قرار داد. مسئله‌ی اقتباس در دنیای بازی‌های رایانه‌ای، محدود و با ها می‌توان مختصات کاملاً مشخص نیست. با مراجعه به تاریخ شکل‌گیری و رشد این بازی رویکردهای متنوعی را تجربه کرد که سه نوع عمدهی این رویکردها به قرار زیر است:

الف) اقتباس از ادبیات برای ساخت بازی‌ها:

این نوع اقتباس، نمونه‌های مختلفی چون بازی دوزخ[1]، بر اساس بخش دوزخ از کتاب کمدی الهی، اثر دانته[2] (خارجی) و سری بازی‌های گرشاسب، بر اساس شخصیت گرشاسب در شاهنامه و گرشاسب‌نامه (داخلی) دارد.

ب) اقتباس از فیلم‌ها برای ساخت بازی ها:

های جنگ ستارگان[3]، بر اساس فیلم‌های این مجموعه، نمونه‌ای از این سری پرشمار بازی نوع اقتباس است.

ج) اقتباس از بازی برای ساخت فیلم:

هایی چون شاهزاده پارس[4] یا فرقه‌ی قاتل[5] ـ که خود نیز اقتباس از ادبیات است ـ فیلم های رایانه‌ای با سینما و ادبیات را به نمایش به‌خوبی تعاملات درهم‌تنیده‌ی دنیای بازی گذاشته است.

۲ـ۲. فهم تعاملی متن، در بازی‌های رایانه‌ای

ای از رسانه هستند که درنتیجه‌ی جهش‌های فناورانه شکل ای شکل تازه‌های رایانه‌بازی های آن‌ها قابل‌انتقال و روش‌ها، تحولاتی عمیق در ایده گرفته‌اند و این تغییر در تکنولوژی گیری گونه‌هایی از روایت که) و راه را برای شکل (Ihde, 1997: 75 ایجاد کرده ( ).Szilas, 2002: 22 مخاطب در آن تعامل دارد، باز نموده است (

ای و با در این رسانه، پیام در بسته‌ای از تجربه‌ها، ضرباهنگ و امکانات محیط رایانه). بر این اساس، (Kline et al، 2003: 55 گردد (مشارکت فعال مخاطب (کاربر) منتقل می های مشخصی از بازی به دست در نظامی قاعده‌مند، با توجه به ورودی کاربر، خروجی). درست به همین دلیل است (Juul, 2005: 36 آید و پیامدهای آن دو جانبه است (ر.ک می که مفهوم و تجربه، در جریانی دوطرفه و به‌وسیله‌ی نویسنده (خالق بازی) و مخاطب).Aarseth, 2004: 46 گیرد ((کاربر) در یک تعامل دوسویه شکل می

این نظام تعاملی، علاوه بر سهیم کردن کاربر در ساخت روایتی که با آن سروکار دارد، به شکلی او را در تجربه‌ای جمعی، شامل اشتراک حس و حال و رفتار با سایر کند که پیش‌ازاین در هیچ هنر و رسانه‌ای کنندگان همراه کرده و لذتی ایجاد می‌بازی تجربه نشده است.

---

[1].Inferno

[2].Dante Alighieri

[3].Star wars (2019-1983)

[4]. فیلم شاهزاده پارس (Prince of Persia) محصول (۲۰۱۰) که با نگاهی به بازی‌های رایانه‌ای این مجموعه (۱۹۸۹ ـ ۲۰۱۸) ساخته شده است.

[5]. Assassin's Creed

۲ـ۳. حماسه در ادبیات و بازی‌های رایانه‌ای

نخستین نوع ادبی و شعر ملت‌ها در دوران طفولیت (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: حماسه، ۷) و گستره‌ای وسیع برای خیالپردازی، اختیار و خلاقیت آزاد است (موریسن، ۱۳۸۰: گیری در ۲۴۲). اساس حماسه، مبارزه با انواع بلایا و اهریمنانی است که پس از قالب اسطوره و داستان ملل مختلف، با ورود به قلمرو هنر بیان ادبیات حماسی آنها را شکل داده است (ر.ک: رزمجو، ۱۳۸۱: ۱۱). این نوع ادبیات، سَرشار از قهرمان ضدقهرمان کشمکش و العاده است که بازتاب آن به شکل مستقیم و غیرمستقیم در انواع موجودات و اتفاقات خارق هنرهای دیگر ازجمله در بسیاری از بازی‌های رایانه‌ای، در چارچوب انواع مختلفی از آفرینی[۷]، راهبردی[۸]، دید ژانرهای ترکیبی و در سبک‌هایی چون هیجانی ـ ماجرایی[۶]، نقش از کنار[۹] و رزمی ـ مبارزه‌ای[۱۰] نموده یافته و با فرازوفرود، مخاطبان فراوانی به دست آورده است.

۲ـ٤. درباره‌ی فرامرزنامه

ی فرامرزنامه را از اهالی مرو خالقی مطلق در پژوهشی با عنوان «مطالعات حماسی»، گوینده شمرده است (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۱۰۹) و برخی از محققان با بررسی شواهد و قرائن متن و سایر اسناد، ناظم آن را رفیع‌الدین مرزبان فارسی شمرده و سال سرایش این منظومه را بین سال‌های ۵۵۵ تا ۵۷۱ ه.ق در نظر گرفته‌اند (نحوی، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

در دسترس است که هیچ‌کدام کامل نیست. هریک از این دو از فرامرزنامه دو نسخه های مربوط به فرامرز است و از تولد و پایان کار این نسخه، تنها شامل قسمت‌هایی از داستان رسد شخصیت، چیزی در آنها دیده نمی‌شود (آیدنلو، ۱۳۸۳: ۱۸۲). با اینکه به نظر می مأخذ روایت، کتاب آزادسرو بوده باشد، اما آغاز و پایان داستان افتادگی دارد (جباره ی کهن‌تر آن ی پاریس و نسخه‌های منظوم، یکی در کتابخانه‌ناصرو، ۱۳۹۵: ۲۵۹). از نسخه ی تصحیح‌شده‌ای که در این پژوهش نیز از آن ی بریتانیا نگهداری می‌شود. نسخه‌در موزه استفاده شده است، ۱۵۹۴ بیت دارد. ناظم فرامرزنامه مانند بسیاری دیگر از شاعران پس از فردوسی و اسدی، سبک متمایزی ندارد و تا حد بضاعت به شیوه‌ی فردوسی وفادار بوده و به سیاق حماسی شاهنامه عمل کرده است (ر.ک: فرامرزنامه، هشت ـ نه).

ی فرامرزنامه۲ـ۵. خلاصه

فرامرز که یکی از قهرمانان دربار کیکاووس است، برای رفتن به هند و دفع دشمنان شود و با همراهی شود. قهرمان دیگری به نام بیژن نیز به او ملحق می‌نوشادشاه داوطلب می دیگر پهلوانان ایرانی یعنی گرگین و زرسپ، برای انجام وظیفه‌ای که به آنها محول شده است، به هند می‌روند. فرامرز در هند دلاوری‌های زیادی از خود نشان می‌دهد؛ ابتدا کناس‌دیو را از پا درآورده و سه دختر نوشاد را از بند او آزاد می‌کند و به گنج او دست

---

6. action-adventure
7. computer role-playing game
8. real-time strategy
9. side-scrollers
10. **hack and slash**

نمایی بیژن این دشمن توانا را یابد. سپس در کشمکشی با گرگ سخن‌گو و با قدرت‌می دارد.نیز از سر راه برمی

فرامرز در ادامهٔ داستان به مصاف اژدها می‌رود و با به‌کار بردن شیوه‌ای هوشمندانه، شود و با پاره کردن شکمش از درون این موجود را نیز مانند سایر وارد بدن اژدها می ضدقهرمانان داستان شکست می‌دهد. پس‌ازاین، لشکر به فرماندهی فرامرز و دلاوری دیگر قهرمانان ایران در نبردی پرهیجان و سرشار از حرکت، تعداد زیادی از کرگدن‌های وحشی را از بین می‌برند و بعدازآن راهی جنگ با کید می‌شوند. در نبرد با کید، ابتدا سمن‌رخ دختر کید، در مبارزه با زرسپ اسیر می‌شود و او را نزد فرامرز می‌آورند.

در نبرد بعدی، فرامرز، کلنگوی زنگی، مبارز هندی را شکست میدهد و پس‌ازآن اروند، برادر کید و طهمور، دیگر مبارز هندی، به دست فرامرز گرفتار می‌شوند. سرانجام، شمار زیادی از سپاهیان کید به تیغ لشکر ایران گرفتارشده و کید نیز می‌گریزد.

در پایان ماجرا نیز در جریان یک تعقیب و گریز، پیروزی نهایی حاصل میشود و پس نماید. سپس برای جنگ از فتح نیکنور، فرامرز، کید و هندوان را به یکتاپرستی دعوت می شود (فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۱۵ ـ ۱۹).با جیپال به‌سوی دهلی یا همان منزل هفتم رهسپار می

۳. یافته‌ها

در این بخش، شاخص‌های مناسب فرامرزنامه برای اقتباس بازی رایانه، موردبررسی قرار خواهد گرفت.

۳ـ۱. روایت پرحرکت و مصوّر در فرامرزنامه

ی انواع ادبی خلاقه است؛ چه روایتی، چه نمایشی (میرصادقی، ۱۳۸۵: داستان اساس همه ۳۱) و همانقدر که در سینما اهمیت دارد، در بازی‌های رایانه‌ای نسل‌های جدید نیز مهم است. با تشدید شباهت فرم روایی پرده‌های بازی‌ها به بیان سینمایی و افزایش گرافیک فضای اجرا و پرداخت خارق‌العاده‌ی ظاهر شخصیت‌ها و جزئیات بسیار تصویری و واقع‌گرا در محیط بازی، جایگاه داستان بیش‌ازپیش موردتوجه تولیدکنندگان و کاربران بازی‌ها قرار گرفته است؛ چنانکه خلق بازی بر اساس یک داستان با ویژگی‌هایی بی‌نقص، هم تبدیل به یکی از دغدغه‌های اصلی طراحان بازی شده است ـ برخلاف بازی‌های نسل اهمیت را به مخاطب عرضه می‌کرد قدیمی که داستان خاصی نداشت یا داستانی کلی و بی ـ و هم برای مصرف‌کنندگان به اولویتی قابل‌تأمل در انتخاب بازی بدل شده است و این جایگاه، بازتاب ویژگی منحصربه‌فرد تعاملی بودن بازی‌ها است. از این منظر، شکل‌گیری آید که لازم است با قصه روایت در بازی رایانه‌ای، با مشارکت کاربری به وجود می همراه شود و معانی اعمالی را که از پیش در ساختار روایت تعبیه‌شده (ر.ک: آرین، ۱۳۸۹: ۵۰) بپذیرد و درصدد کشف بخش‌های مختلف آن ـ از طریق انجام مراحل گوناگون بازی ـ برآید.

شود و داستان در درواقع، حقیقت داستان بازی، در هدف و تحقق هدف، خلاصه می Novak & Levy, 2008: 181.)دهد (ها، مخاطب را درون یک کنش قرار می‌بازی

با این رویکرد، علاوه بر توجه به نقش کاربر در فضای تعامل با قصه، باید به ماهیت تصویری داستانهای موردنیاز برای بازی رایانه‌ای توجه ویژه نمود؛ زیرا در اینجا نیز مانند شود تا بتواز بر اساس درام، نیاز به داستانی پرحرکت و غنی از تصاویر، احساس می ها) را در قالب مراحل مختلف بازسازی چارچوب آن، اعمال و رفتار شخصیت (شخصیت نمود و کنش مطلوب بازی‌های رایانه‌ای را به دست آورد. با این توصیف می‌تواز ها، فضاهای متنوع و ها، کشمکش‌داستانهای حماسی را با توجه به وجود انواع شخصیت خلق هیجاز مدام در خلال تصاویر مختلف، انتخاب‌هایی با حداکثر استاندارد برای اقتباس بازی‌های رایانه‌ای به‌ویژه در ژانرهای متناسب با بیاز حماسی و انواع ترکیب‌های آز در نظر گرفت.

فرامرزنامه یکی از این گزینه‌ها است. خط داستانی این اثر هم تصویری است و هم سرشار است از انواع ماجراهای فرعی هیجانساز که هرکدام ـ یا مجموعه‌ای از چند ماجرای کوتاه ـ می‌توانند مبنایی برای خلق مراحل به‌هم‌پیوسته‌ی یک بازی در نظر گرفته شوند. به‌عنوانمثال کشتن کناس‌دیو و آزاد نمودز دختراز نوشاد ـ به‌ویژه با طراحی انگیز فرامرز ـ میتواند مراحل اولیه‌ی بازی های سینمایی بر اساس اعمال شگفت‌میانپرده در نظر گرفته شود و سپس کشتن گرگ سخن‌گو (با تغییر شخصیت بازی)، مبارزه با کلنگور زنگی و اروند و طهمور و نوشدار، نبرد با اژدها، مبارزه با کرگدنهای وحشی و درنهایت پیروزی بر کید و لشکر هند، این ظرفیت را دارند تا خط سیر مراحل مختلف دهند. همچنین می‌تواز با اضافه نمودز برخی ماجراهای جذاب پرهیجاز یک بازی را شکل که روایت اصلی را دچار تغییرات بنیادین نکند، داستاز را در قالب یک بیاز روایی چناز استاندارد برای یک بازی اقتباسی مرحله‌بندی نمود. در این شکل از داستانپردازی در بازی، متناسب با متن ادبی، ماجراها در فضاهای گوناگوز (مراحل مختلف بازی) بازنمایی میشود و روند رو به رشد شناخت قهرماز (قهرماناز)، طی تجربه‌ای تدریجی برای کاربر شود. استفاده از گفتار روی تصاویر (نریشن[11])، طراحی کتابچه‌ی بازی، قابل‌لمس می داستاز (راهنمای) بازی و ساخت میانپرده‌های سینماتیک جذاب و پرشمار در کنار وگوهای موجود در متن ـ از مواردی وگوهای روایی ـ بر اساس گفت‌بازسازی گفت توازقصه را برای کاربر بازی به‌خوبی قابل‌درکو لذت‌بخش کرد.است که به کمک آز می

گفت‌وگوها در حماسه و انواع زیرمجموعه‌ها و ترکیب‌های آز در بازی‌های هایی از روایت که نهایت کارایی آنهاست (دیویس، رایانه‌ای، علاوه بر روشن نمودز بخش ۱۳۹۴: ۱۰۸)، هم در راهنمایی کاربر و ایجاد چشم‌انداز مرحله‌ی بعدی، کاربرد دارند و ها یا نبردهای مهم در بازی، اثر تقویت‌کننده بر میزاز و کیفیت هم در ابتدای برخی چالش هیجاز بازی خواهند داشت. از این منظر، گفت‌وگوهای موجود در متن فرامرزنامه در توانند به‌عنواز الگوی بازتولید در بازی، موردتوجه قرار بگیرند و به‌ویژه با مواردی می توجه به ایجاز و صراحت موجود در آنها، بدوز کُند کردز ضرباهنگ حرکت در بازی و با

[11]. گفتار متن (narration) به معنای روایت قصه است بر روی تصاویر در سینما یا توضیحات اضافی است که از سوی کسی- که در فیلم (بازی) نیست، بیاز می‌شود و اطلاعات تکمیلی درباره‌ی تصویر، شخصیت یا ماجرایی که دیده می‌شود، در اختیار مخاطب می‌گذارد. (احمدزاده، ۱۳۸۸: ۸۰)

پرده‌های سینمایی، اطلاعات موردنیاز داستان را در استفاده از تصاویر مکمل در قالب میان‌گویی شکل گرفته میان فرامرز، قهرمان سپاه و اختیار کاربر قرار دهند. برای مثال گفت‌وگوی نوشاد هندی (فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۱۲۷ ـ ۱۳۰)، یکی از نمونه‌های بسیار مناسبی است که روی طی آن به شکلی موجز اما دقیق، اطلاعات داستانی زیادی هم از فضا و مکان پیش (جنگل، بیابان، شهر، باغ، مرغزار و غیره) و هم از شخصیت‌هایی که فرامرز با آنها روبه‌رو بینی خواهد شد (سنور، برهمن، چیپال و لشکریان زیاد کید) ارائه میشود و همچنین با پیش شود که میتواند مانند اتفاقات احتمالی، هیجان و تعلیقی مناسب برای مخاطب ایجاد می یک راهنما در بازی اقتباسی برای کاربر مورداستفاده قرار گیرد.

وگوی میان سمن‌رخ و زرسپ نیز پیش از شروع مبارزه‌ی تن‌به‌تن، همچنین گفت یکی از نمونه‌های جالبی است که با ساختار و درونمایه‌ای رجزوار، هیجان ابتدای نبرد را به‌خوبی برای کاربر تشدید خواهد نمود (همان، ۱۱۴).

۳ـ۲. قهرمان حماسی؛ محبوبیت از متن تا بازی

قهرمان حماسی، شخصیتی محبوب است که با دقت در ریشه‌شناسی واژه‌ی قهرمان به‌ویژه شکل و محتوای خاص ایرانی آن ـ پهلوان ـ می‌توان تا حدودی به دلایل محبوبیتش، خاصه در همراهی با مضمون حماسه پی برد؛ چنانکه پهلوان یا قهرمان معمولاً «من» به معنای شخص یا دلالت اسمی خاصی نیست و بیشتر نماینده و مظهری از هدف و آرمانی والا است (ر.ک: وکیلی، ۱۳۸۹: ۲۸۹). در برخی زبانهای هند و اروپایی مانند آلمانی، علاوه بر مفهوم یاری‌رسان متضمن معنای «ابر انسان» یا «نیمه خدا» نیز هست (ر.ک: Bloomfield, 1970: 27.)

این شکل از قهرمان در کنار انگیزه‌های فردی، به‌نوعی تجلی شخصیتی نجات‌بخش داند و مانند منجی، خارج از است که خود را در علایق و وظایف شخصی محصور نمی حدودوثغور فردی عمل می‌کند. از این زاویه، حضور مداوم قهرمان حماسی در جریان نجات و خطرپذیری به خاطر دیگران ـ به‌ویژه آنکه در جریان بازی رایانه‌ای عملاً هیچ خطری وجود ندارد ـ و خلق موقعیت برای احساس کاربر در تجربهٔ نقش منجی، پیوسته بر محبوبیت او اثری تقویت‌کننده دارد و مخاطب بازی رایانه‌ای را مجاب می‌کند در تعاملی ها و مبارزات جذاب را تجربه کند.انگیز، انواع کشمکش‌بدون ریسک اما بسیار هیجان

فرامرز شخصیت اصلی این داستان است که در هر مرحله از داستان ابعاد فراانسانی و قهرمانانه‌ی خود را بیش‌ازپیش به رخ مخاطب میکشد و میل به همذات‌پنداری را بیشتر برمی‌انگیزاند؛ خاصه آنکه فرامرز از شخصیتی با ویژگی‌های ظاهری برجسته و متناسب با شخصیت قهرمان ـ به‌ویژه در بازی‌های رایانه‌ای حماسی ـ برخوردار است[۱۲] و این ظاهر نمادین، خود از ویژگی‌های مطلوب بصری برای جذب مخاطبان گسترده در بستر تعاملی بازی به شمار می‌رود.

---

[۱۲]. برای مثال ظاهر شخصیت‌هایی چون نایر گستالت (Nier Gestalt) در بازی رایانه‌ای به همین نام (۲۰۱۰)، کریتوس، (Kratos) در مجموعه بازی خدای جنگ (God of War, 2018–2005) و شخصیت دستان در مجموعه‌ی شاهزاده پارسی (Prince of Persia)، به‌ویژه عناوین جدید محصول سالهای ۲۰۰۳ تا ۲۰۱۳ از همین نمونه‌ها به شمار می‌روند.

پـدر بـر پـدر هـر دو گـرد و دلیـر جهـانگیر و جنـگ‌آور و مردشـیر
هـم او را سـزد شـاهی هنـد بـار که جنگ‌آور است و قـوی و نامـدار...
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۶۱)

این ظاهر ویژه و در تناسب با قهرمان حماسی، در خلال انواع کشمکش‌های پرهیجان و نبردهای گوناگون یکی از در دسترس‌ترین عناصری است که می‌تواند به‌عنوان ظرفیت تبدیل شخصیت ادبی فرامرز به مبارزی جنگجو در یک بازی اقتباسی در ژانر حماسی یا ترکیب‌ها و زیرمجموعه‌های آن مورد توجه قرار گیرد.

نکته‌ی مهمی دیگری که در فرامرزنامه از باب پرداخت به شخصیت‌ها به چشم می‌خورد، توجه به این نکته است که در داستان علاوه بر شخصیت قهرمان اصلی، شخصیت‌های مکمل جذاب دیگری نیز وجود دارند که با در نظر گرفتن ساخت ظاهری و ماهیت عملشان در داستان می‌توانند به‌عنوان شخصیت‌های متنوع و مکمل در بازی رایانه‌ای بازسازی شوند و در قالب بخش‌هایی از بازی، کاربر با کنترل آنها، چالش‌ها و آزمونهای موجود را طی کند. بر این اساس شخصیت بیژن یکی از بهترین نمونه‌ها است و خاصه در مبارزه با گرگ گویا (فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۸۰) به‌خوبی می‌تواند این کارکرد تنوع‌ساز در به‌کارگیری این نوع شخصیت‌ها را مورد تأکید قرار داد.

درنهایت نیز باید گفت؛ شکل سوم شخصیت‌ها (بعد از قهرمان و مکمل)، یعنی ضدقهرمان موجود در این متن نیز از چنان تنوعی برخوردارند که می‌تواند در مراحل مختلف، کاربر را برای دیدن هرکدام غافلگیر نمود و با طراحی خلاقانه‌ی این دشمنان در هر بخش، ضمن بالابردن شدت تعلیق در هر مرحله، با توجه به کیفیت مبارزه و کشمکش با موجودات گوناگون لذت بصری را نیز در طول بازی تقویت نمود. از این منظر انواع موجودات، مانند دیو و اژدها و حیوانات وحشی، مانند کرگدن و ضدقهرمانانی با ظاهر انسانی اما زشت، چارچوبی از الگوی بازتولید دشمنان را در اختیار طراحان بازی قرار می‌دهند که از تنوع بسیار مطلوبی برخوردار است و قابلیت جذب کاربران زیادی را دارد.

همـه کرگـدن گـرد افراختـه زمـین را بـه دنـدان برانداختـه
یکایـک همـه ژنـده پـیلان بـه تـن بـه هـر بیشـه و غـار و دشـت، انجمـن
چـه غـم دارد از تیـغ و گوپالشـان کـه تانـد بریـدن پـی و یالشـان
(همان، ۹۷)

۳ـ۳. تنوع و تعدد چالش و کشمکش

در تعریفی کوتاه «حماسه .ناپذیر از ژانر حماسی است چالش و کشمکش جزئی جدایی چیزی نیست جز ستیز ناسازها» (کزازی، ۱۳۸۰: ۱۴). با این نگاه، بازی‌های رایانه‌ای نیز که بر پایه و اساس چالش خلق می‌شوند، در ژانر حماسی و زیرمجموعه‌های آن نیازی فزاینده به خلق آزمون و مبارزه برای کاربران دارند تا بتوانند ماهیت داستان و روایت خود را در قالب چالش‌ها به مخاطبان معرفی کنند. ازآنجاکه تجربه‌ی این مبارزات، در روند زندگی عادی کاربران به دلایلی چون عدم دسترسی، پیچیدگی و نامعلوم بودن نتایج و عواقب، امکانپذیر نیست (Gilbert and Conte, 1995: 2)، به عامل ایجاد کششی بی‌بدیل تبدیل

شده است که در کنار شکل‌گیری در فضا و مکان بدون محدودیت مجازی، نقشی بسیار مهم در حضور فعال و پیگیر کاربران دارد (Tambornini and Skalski, 2006: 225.). های آن تولید هیجان در بازی‌های رایانه‌ای، به‌ویژه در ژانر حماسی و زیرمجموعه یکی از نتایج وجود کشمکش‌هاست؛ اما کارکرد مهم دیگر آن زنده و پویا کردن شخصیت (شخصیت‌های) داستان برای کاربر بازی است و باعث به وجود آمدن نوعی از حسی یا در شکل عمیق آن همذات‌پنداری میشود. بر این اساس، شرکت در چالش‌های هم مختلف در طول بازی، پس از ایجاد ارتباط ذهنی میان کاربر و شخصیت بازی، منجر به شود که ترغیب مخاطب به مشارکت فعال تا رسیدن به پایان بازی را به شکل‌گیری تعلیقی می دنبال خواهد داشت. از این زاویه، فرامرزنامه اثری حماسی و سرشار از انواع کشمکش‌ها تواند است که با بهره‌مندی از تنوعی مطلوب در وجود انواع دشمنان شرور و پرقدرت، می به‌عنوان متنی با ظرفیت انتخاب‌های متعدد، در ساخت و پرداخت مبارزات گوناگون در سازان قرار بگیرد. به‌عنوان نمونه می‌توان مراحل مختلف یک بازی اقتباسی موردتوجه بازی برخی از مهم‌ترین نبردهای قابل‌بازسازی این متن را به شرح زیر موردتوجه قرار داد:

۳ـ۳ـ۱. مبارزه با اژدها

های بشر است که گاهی اژدها یکی از مهم‌ترین تصاویر ارائه‌شده در تاریخ اسطوره «تجلی‌گاه هرج‌ومرج و تاریکی» (رستگارفسایی، ۱۳۷۹: ۱۷) و در مواردی نیز به‌عنوان نشانی از تباهی و خشک‌سالی (هیلنز، ۱۳۷۵: ۳۷) است و عموماً همراه با آتش تصور شده است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۱۳). از این زاویه، مبارزه با اژدها، همواره یکی از مهم‌ترین چالش‌هایی است که همپای حضور این پدیده در بسیاری از اساطیر ایران و جهان دیده شود (کرتیس، ۱۳۷۶: ۲۴ ـ ۲۵ و غفوری، ۱۳۹۴: ۱۰۰) و اژدهاکشی با محتوایی دینی می و آیینی، تعبیری است رمزی از روند تکوین شخصیت آدمی (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۳۷ و ۱۴۵).

این بن‌مایه‌ی تصویری که در فرامرزنامه به شکلی جذاب و پرهیجان و البته تا حدود زیادی خلاقانه و بدیع پرداخت شده است؛ با ورود قهرمانان به بدن اژدها آغاز میشود و با رسد: پاره کردن شکم اژدها و کشته شدنش به این روش، به پایان می

فرو برد صندوق و هر دو هیون — چو شد مرد جنگی به غار اندرون
برون شد ز صندوق هر دو دلیر — بایستاد هر یک به کردار شیر
تن اژدها را به الماس تیز — بدرید و آمد ز خون رستخیز
دل و مغز آن اژدها پاره کرد — بدین چاره آن کوه، بیچاره کرد
ز نیرو چو آن اژدها شد غمین — بسی زد تن خویش را بر زمین
زالماس چو بی تن و توش گشت — بیفتاد و جان داد و بیهوش گشت
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۹۴ ـ ۹۵)

این نوع از خلق چالش با استفاده از تصویر اژدها و ایجاد مبارزات جذاب و نفس‌گیر، در گیری بازی‌های حماسی، های بسیاری دارد و از همان زمان شکل‌سازی، نمونه‌صنعت بازی محل توجه و تکرار زیادی بوده است. برای مثال یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های مبارزه با

های رایانه‌ای، مربوط به مجموعهٔ خدای جنگ است[13] (۲۰۰۵ ـ ۲۰۱۸) که اژدها در بازی نظیر، صحنه‌هایی ای دارد و با خلاقیتی کم‌در هر ۴ نسخه، کارکردی کاملاً اسطوره های حماسی ها در بازی‌درخشان از مبارزه با اژدها در آن خلق شده است. این چالش دیگری چون روح تاریک[14] (۲۰۱۴)، عصر اژدها (مبدأ)[15] (۲۰۰۹)، کتیبه‌های بزرگ‌تر[16] (۲۰۱۱)، دگمای اژدها[17] (۲۰۱۲) و چندین بازی دیگر، با قدرت و ضعف متفاوت، بازسازی‌شده و مخاطبان زیادی را جذب کرده است. البته حضور اژدها، تنها محدود به های آن نیست و در بازی‌هایی چون کرست دیمون[18] (۱۹۹۴)، ژانر حماسی و زیرمجموعه مگامن[19] (۱۹۸۸) و بازی بسیار مشهورَ سوپر ماریو[20] (۱۹۸۵ ـ ۲۰۱۹) نیز در انواعی چون فانتزی[21]، علمی ـ تخیلی[22] و دیگر ژانرها، با کارکردی‌هایی کم‌وبیش متفاوت بازآفرینی شده است.

۳ـ۳ـ۲. کشتن دیو مردارخوار

دیو از واژگان کهن فارسی است و هسته‌ی اصلی آیین‌های ایران باستان را شکل داده است (آموزگار، ۱۳۸۶: ۳۲۹) و با اینکه ابتدا حاوی معانی مطلوبی چون روشنایی یا تجلی خدا بوده؛ اما با گذشتن از صافی اصطلاحات دین زردشت، دلالت منفی یافته و به شر تبدیل شده است (موله، ۱۳۷۷: ۵۴ و عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۲۲)؛ چنانکه همهٔ جلوه‌های زشت و صفات پلید به‌صورت دیو و دروج در برابر ایزدان تشخّص می‌یابند (زمردی و نظری، ۱۳۹۰: ۶۹) و کشتن آنها درواقع نابود کردن چیزهای تاریک است (کمبل، ۱۳۸۶: ۲۲۴). ظاهر ترسناک و زشت این موجودات، کارکردی نمادین برای بیان موجز مفاهیم در رغم انواع متون ادبی داشته است. نکته‌ی قابل‌توجه در مورد هیئت دیوان این است که علی آنکه کراهت ظاهری‌شان آنها را از آدمیان متمایز می‌کند؛ اما در بسیاری موارد شکل و قالبی تقریباً انسانی دارند و فقط در نمایش قدرت جسمانی و برخی ابعاد ناخوشایند ظاهری آنها اغراق‌شده است. مواردی چون دیو سپید در شاهنامه ـ که ظاهری بسیار متفاوت شوند (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۶۳ ـ ۶۵). درهرصورت این دارد ـ در سایر متون پرتعداد دیده نمی های فراانسانی نوع از تصاویر که برخی با شباهت زیاد به انسان و بعضی با تمرکز بر جنبه های اند، در قالب دشمنان قهرمان در بسیاری از بازی‌ظاهری در متون حماسی خلق شده توان در رایانه‌ای سابقه‌ی حضور دارند و نمونه‌ی چنین شخصیت‌های دیومانندی را می

---

13. God of War
14. Dark souls
15. Dragon age: orgins
16. Skyrim:The Elder Scrolls
17. Dragon dogma
18. Demons Crest
19. Mega man
20. Super Mario
21. fantasy
22. science fiction

تر و حماسی‌تر آن‌را در مراحل های دیابلو[۲۳] (۱۹۹۷ ـ ۲۰۱۷)، یا شکل بزرگ‌سری بازی سان بـه‌خوبی مختلف بازی سایه‌های کلوسوس[۲۴] (۲۰۰۵) در شکل و قامتی عظیم و غول مشاهده نمود.

با این رویکرد، به‌خوبی پیداست که با توجه به نوع تصویر ارائه‌شده از دیو ها و چالش‌هایی که فرامرز در برابر مردارخوار و نگهبان قصر او در فرامرزنامه و نوع کنش این دو دیو دارد، این امکان وجود دارد که بتوان در بازتولید شکل تازه‌ای از این نوع دشمنان جذاب، در قالب یک مبارزهٔ پرتنش، در مرحله یا مراحلی از یک بازی اقتباسی از چارچوب ظاهر و عمل آنان استفاده‌ی مطلوب نمود.

بزد دست و آنگه فرا شد ز در — یکی دیو دید اندرو با دو سر[۲۵]
سری چو سر گاو دیگر چو شیر — به تن پیل و چنگل چو ببر دلیر
بدو بانگ زد گفت کای آدمین — چگونه بپیمودی اینجا زمین
نترسی ز کناس آشوب اوی — بگفت این و آمد سوی جنگجوی
برآویخت آن دیو با پهلوان — دمادم بزد چند گرز گران
بدینگونه شد رزم تا وقت دیر — پس آنگه جهان پهلوان دلیر
بزد تیغ و دو نیمه گشتش میان — به خاک اندر افکند آن بد نشان
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۷۳)

بر اساس توصیف ارائه‌شده از شکل ظاهر و عملکرد دیو مردارخوار و نگهبان بارگاه او که دیوی است با دو سر (یک سر مانند سر گاو و سر دیگر مانند شیر)، می‌توان یکی از مراحل) پایانی به‌گونه‌ای طراحی bossبازی را با محوریت این دو ابرشرور در نقش رئیس‌های (نمود که پس از اتمام بخش‌های اولیه‌ی داستان قهرمان در ورودی قصر، در یک رویارویی چندمرحله‌ای وارد چالش با دیو دو سر نگهبان شود و در هر بخش از مبارزه، با از بین بردن قسمتی از توانایی‌ها یا جدا نمودن بخش‌هایی از بدن این موجود وحشتناک مثل بریدن سرها، قطع چنگالها و دیگر اجزا، او را شکست دهد و وارد چالش بعدی شود؛ چنانکه پس از نابود کردن او، با حل یک معما (چالش ذهنی) بر اساس متن، نردبانی مخفی را یافته و به محل حضور کناس دیو و دختران دربند، به بالاترین بخش قصر وارد شود و مرحله‌ی دوم مبارزه که جنگیدن با کناس دیو و آزاد کردن دختران نوشاد است آغاز گردد:

فرو شد بداند نردبان زورمند — چو دید اندران جای کاخ بلند
سه دختر نشسته چو تابنده هور — فکنده یکی فرش نرم از بلور
فرو خفته بر فرش کناس دیو — ابا مکر و فن و همه روی و ریو
(همان ۷۳)

در این مرحله، پس از گفتگویی رجزمحور میان قهرمان و کناس دیو، نبرد آغاز می‌شود و در بخش ابتدایی چالش، پس از ضربهی مهلک قهرمان با گرز بر سر کناس، دیو که

23.Diablo
24.Shadow of the Colossus
۲۵. نمونه‌ی جذاب دیگری از دیو یا غول (Boss) با ویژگی‌های از این دست- داشتن چند سر و ظاهری حیوانی- غول چربرو (Cerberus) است در بازی دوزخ (۲۰۱۴) که بازنمایی یکی از موجودات اسطوره‌ای یونان باستان به همین نام است.

به‌شدت عصبانی شده است با پرتاب سنگی (سنگ‌هایی) بزرگ، قصد کشتن فرامرز را می‌کند. با دفاع قهرمان با استفاده از مهارت‌های مختلف رایج در بازی‌ها، مثل جا خالی کردن سریع، پرش دومرحله‌ای، پنهان شدن پشت موانع و استفاده از سلاح‌هایی مانند سپر برای برگرداندن سنگ (سنگ‌ها) به‌سوی خود دیو، می‌توان طراحی این مبارزه را گسترش داد و درنهایت بر اساس متن، با کشته شدن کناس دیو با ضربه گرز فرامرز، این مرحله از بازی را به پایان رساند:

دل شیر از گفت او بردمید عمود گران از میان برکشید
بزد بر سر و مغز کناس دیو به گنبد درافتاد شور و غریو
شکستش سر و مغز او با دو گوش برآمد از آن دیو تیره خروش
بیازید چنگ و یکی خاره سنگ گرفت و برآورد زد بی درنگ
سپر پیش بردش فرامرز گرد سپر بر سر و دست او کرد خرد
دگرباره گرز گران برکشید بزد تا شدش مغز و سر ناپدید
(همان، ۷۴)

البته مشخص است که با توجه به ظرفیت پرداخت تصویری گسترده‌ی موقعیت مبارزه با چنین ضدقهرمانی، این امکان در اختیار طراحان بازی قرار دارد که اولاً با طراحی چند میان‌پرده‌ی سینمایی به جذابیت آن بیفزایند و ثانیاً با اضافه نمودن توانایی‌ها و جزئیات در شکل، ظاهر و عملکرد و به‌ویژه طراحی فضا و مکان مبارزه در قصری مرموز، باشکوه و ترسناک تعلیق و هیجان موردنیاز بازی مبارزه‌ای را تقویت نمایند.

گو۳ـ۳ـ۳. نبرد با گرگ سخن

تشخیص[۲۶] یکی از مهم‌ترین صنایع ادبی تصویرساز است که کاملاً در خدمت شیوه‌ی بیان در متون اسطوره‌ای و حماسی است و هر اسطوره، مستلزم اعتقاد به جاندارانگاری سازی، به‌طورکلی با مرحلهٔ جاندارانگاری در سیر تحول و تکامل است...بنابراین اسطوره انسان تطبیق می‌کند (کراپ، ۱۳۸۶: ۵۲ ـ ۵۳).

این صنعت یا فن ادبی، علاوه بر اهمیت در متن، در بازسازی یک اثر ادبی در قالب فیلم، انیمیشن و بازی رایانه‌ای نیز جایگاه فوقالعاده‌ای دارد و در بسیاری از بازی‌ها، بزنگاه اصلی خلق شخصیت‌های اصلی و فرعی به شمار می‌آید. با این وصف، بسیاری از اند و گرگ موجودات در آثار حماسی با گذشتن از این صافی، تبدیل به شخصیت شده سخن‌گو در فرامرزنامه نیز یکی از آنهاست.

بغرید و آمد به‌سوی سپاه پراکنده شد لشکر هندشاه
بماندند ایرانیان در میان بیامد به کردار شیر ژیان
پذیره شدش بیژن تیزچنگ رها کرد و آمد یکایک به تنگ
کمان را بپیچید و بفشرد مشت بپیوست با او خدنگی درشت
بزد تیر بر سینهٔ گرگ پیر در او غرقه شد یکسره چوب تیر
بدو گرگ گفت ای بدهنر تو زین گرگ گویا نداری خبر...
از او بیژن گیو شد در شگفت بداند دیو نر تیرباران گرفت
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۸۰)

1. [26].personification

ساز متن را بالا بـرده اسـت، بـا های چالش‌مبارزهٔ بیژن با این گرگ، علاوه بر آنکه ظرفیت ای، ماننـد بـرای داشتن نمونه‌های مشابه در بازی‌های ژانرهـای مختلـف حماسـی ـ مبـارزه افتخار[۲۷] (۲۰۱۷) یا در گونه‌ی فانتزی ـ ماجرایی، مانند مجموعه‌ی تراین[۲۸] (۲۰۰۹ ـ ۲۰۱۴) به‌ویژه نسخه‌ی چهارم بازی با عنوان فرعی شاهزاده‌ی کابوس[۲۹] (۲۰۱۹) و مثالهـایی دیگـر، محور دارد و همسـو بـا دیگـر مبـارزات های چالش‌آشنا برای ذهن مخاطبان بازی‌سابقه‌ای الجثـه (ر.ک: های کم‌وبیش ـ مانند کشـتن شـیر و مـار عظـیم‌ازاین‌دست در متن ـ با تفاوت همان ۷۲)، این روند تولید هیجان را به شکلی فزاینده تقویت کرده و ظرفیت‌های اقتبـاس آن ای سرشار از مبارزه و کشمکش، بیشتر نموده است.را برای بازتولید بازی رایانه

۳ـ۳ـ٤. مبارزه با کرگدنها

نبرد با موجوداتی شبیه به کرگدن از دیگر موارد کشمکش‌های جذاب در مـتن فرامرزنامـه هـای رایانـه‌ای، است و نمونه‌های آن به شکل‌های مختلف در ژانرهای مبارزه‌محـور بـازی های فراوانی زیادی دارد. شاید بتوان معروف‌ترین و محبوب‌ترین آنها را در مجموعه بازی لاکپشـت‌هـای نینجـا[۳۰] (۱۹۸۹ ـ ۲۰۱۸) مشـاهده نمـود. همچنـین در بـازی مـرد عنکبـوتی رود؛ اما با مارول[۳۱] (۲۰۱۸) نیز مبارزه با مرد کرگدنی[۳۲] از همین نمونه‌های آشنا به شمار می توجه به تعدد کرگدنها در متن فرامرزنامه و چالش فـوق‌العـاده پـرتنش و جمعـی‌قهرمانـان بـا گله‌ای پرشمار از آنها، شاید بتوان به صحنه‌هایی از مجموعـه بـازی محبـوب سـام جـدی[۳۳] ای از موجـودات (۲۰۰۱ ـ ۲۰۱۸) اشاره کرد که در مواقعی با انواع سلاح‌ها به جنگ گلـه هـایی از نسـخهٔ چهـارم شبیه به کرگدن در مراحل مختلف بازی می‌رود. همچنین در بخش هایی جذاب بازی فریاد در دوردست[۳۴] (۲۰۱۴) در قالب حملهٔ گله‌ای از کرگدنها، چالش آفرینی این حیوان را با حضور این موجود، برای کاربران بازی خلق شده است که تنوع نقش نماید.در بازی‌های رایانه‌ای به‌خوبی گوشزد می

با توجه به وجود شخصیت‌هایی با این هیئت در فرامرزنامه، طراحان بازی می‌توانند بـا تأکید بر وجه بصری و غول‌آسای آنها، بستر مبارزات پرهیجانی برای کـاربران بـازی فـراهم کرده و با ترکیب انواع کات سین‌هـای رایـج در سـاخت بـازی‌هـای نسـل هشـتم و نهـم، هم‌زمان با بالا بردن قدرت کنترل شخصیت قهرمان برای کـاربر، تعلیـق و تنـوعی مطلـوب در قالب یک بازی اقتباسی خلق نمایند.

۳ـ۳ـ۵. نبردهای تن‌به‌تن با ضدقهرمان (با ظاهر انسانی)

---

27. For Honor
28. Trine
29. Nightmare prince
30. Teenage Mutant Ninja Turtles (TMNT)
2. 31. Marvel's Spider-Man
32. Rinho
3. 33. Serious Sam
34. Far Cry 4

مبارزه با انسانهای قدرتمند و به‌اصطلاح ضدقهرمانان با ظاهر انسانی یکی دیگر از انواع چالش‌های فرامرزنامه است که در کنار سایر نبردها، قابلیت‌های مناسبی برای بازسازی در

تن در مراحلی از یک بازی اقتباسی حماسی را خواهد داشت.قالب نبردهای تن‌به

گرفتش کیانی کمر شیر نر ز زینش بیفکند بر رهگذر
بشد تیز گرگین به کردار مست دو دستش بپیچید و بر پشت بست
چو شد مهتر هندوان پست خوار گریزان بشد لشکر نامدار
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۱۳۳)

در این چالش ابتدا فرامرز، نوشدار را با قدرت به زمین زده و شکست می‌دهد و پس‌ازآن، کند. لشکر دشمنان با بلافاصله گرگین نیز وارد صحنه شده و قهرمان سپاه هند را اسیر می مشاهده‌ی شکست بزرگان خود، بلافاصله فرار می‌کنند.

مبارزه با فنون و سلاح‌های مختلف، مهارت‌های سوارکاری و تیراندازی در کنار سرعت عمل مناسب و جلوه‌های اغراقشده‌ی صدا و تصویر و افکت‌های بصری، از عناصر مهمی است که در پرداخت این بخش از مراحل بازی، بر اساس اقتباس از متن فرامرزنامه (و متون مشابه)، قابلیت جذب کاربران فراوانی را دارد. این شکل از مبارزات انفرادی و به دنبال آن کشمکش‌های گروهی پر زدوخورد، هم برای خلق مراحلی از مبارزات بازی با کنترل کاربر مناسب است و هم در مبارزات گروهی (همان، ۱۲۰)، قابلیت بسیار مطلوبی در ساخت میانپرده‌های سینماتیک پرهیجان خواهد داشت. نمونه‌ی درخشان چنین ترکیبی از مبارزات فردی و گروهی و استفاده از میانپرده‌های پرهیجان و سرشار از مبارزه، بازی برای افتخار (۲۰۱۷) است.

۳ـ٤. اغراق در توصیف و خلق فضا، موقعیت و موجودات

های اصلی متون حماسی (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۷) و در مفهوم اغراق[35]، یکی از ویژگی بزرگ‌نمایی در توصیف است به شکلی وسیع‌تر از خیال و ایماژ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

اغراق زیاده‌روی و افراط است در وصف، ستایش یا نکوهش چیزی به اینکه عادتاً بعیدالوقوع یا شگفت‌انگیز باشد (همایی، ۱۳۷۷: ۲۶۲ و شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷: ۷۱).

حد نهایی اغراق یعنی غلو و «ادعا نمودن امری که هم از روی عقل و هم از روی عادت ممتنع باشد» (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۵۲) نیز، تنها در این نوع از آثار دیده می‌شود. درواقع این مبالغه و اغراق است که بر روی هم، پهلوان بزرگی در یک حماسه پدید می‌آورد و او را برای مقابله با هرگونه سختی در مبارزه با دیو و جادوگران و آدمیان آماده می‌سازد (صفا، ۱۳۷۸: ۲۷۱).

درست از همین زاویه است که تصاویر ساخته‌شده در متون حماسی که از این صافی مهم گذشته‌اند، کشش فراوانی داشته و این قابلیت را دارند که در بازی‌های رایانه‌ای نیز به فضا، موقعیت و موجودات جذاب تبدیل شوند.

---
[35].hyperbole

در بازی‌های رایانه‌ای حماسی، همسو با متونی ازاین‌دست، فضاها با عظمتی شوند و در هر دو حالتِ رونق و شکوفایی یا تخریب و نابودی، شگفت‌انگیز، تصویر می مخاطب را دچار اعجاب و تلذذ بصری می‌نمایند:

نخستین یکی شهر بینی فراخ همه باغ و ایوان و میدان و کاخ
همه سبز و خرم زمین کشت‌ورز چو دیماه بینی همه روی مرز
(فرامرزنامه، ۱۳۸۲: ۱۲۸)

یکی مرز بینی همه چون بهشت تو گویی گلش دارد از گل سرشت
همه کشت و زر و همه بید و سرو به باغان کَدرون طوطیان با تذرو...
گل خیری و نسترن صد هزار برون آمد از پهلوی جویبار
(همان: ۱۲۹)

علاوه بر چارچوب کلی، درخشش هریک از عناصر گوناگون نمایش داده‌شده در نماید. برای مثال اغراق حاصل از توصیف موقعیت‌های مختلف نیز این احساس را تقویت می گنج کید، یکی از این تصاویر اغراقشده و زیباست:

در گنج بگشود کید گزین ستوه آمد از زر و گوهر زمین
(همان: ۱۵۷)

بازتولید خلاقانه‌ی این اغراق در یک بازی اقتباسی، در ترکیب با سایر تصاویر، لذتی مضاعف را برای کاربر ایجاد خواهد نمود. همچنین برخی از موجودات توصیف‌شده در ها، نقش فعال داشته باشند یا فضاهای مختلف (از پی سی‌ها) ـ صرف‌نظر از اینکه در چالش های نه ـ نیز می‌توانند از این نظر موردتوجه قرار گیرند؛ چراکه در بسیاری از بازی ژانرهای مختلف، این نوع از پرداخت اغراقمحور با استفاده از شکل و تصاویر موجودات انگیز، سابقه‌ای طولانی دارد[۳۶] و نمونه‌ی آن در فرامرزنامه نیز موجود است:شگفت

از آن مرغزار شش روز دور در او یک بلا کرده نامش سنور
چو گربه به آواز و چون شیر چنگ به تن ژنده پیل و به گونه پلنگ
ز سر رسته او را چو نیزه دو شاخ دو چشمش همی تنگ و سینه فراخ
(همان: ۱۲۸ ـ ۱۲۹)

ضمن اینکه به‌عنوان تصاویر اغراقشده از یک موقعیت ـ علاوه بر توصیفات مربوط به جنگ‌های گروهی، میان لشکر فرامرز با دشمنان ـ اغراق حاصل از توصیف مبارزه با های وحشی و نابود کردن تعداد زیادی از آنها نیز از موارد بسیار پرکششی است که کرگدن می‌توان بر اساس آن موقعیت‌هایی سرشار از هیجان در یک بازی اقتباسی بازتولید نمود.

ز هر سو دوان کرگدن ده هزار گله گشته بر دامن کوهسار
درآمد به هاموی یکی رستخیز ز افغان همی کرگدن در گریز
به هر سو که آمد یکی در میان ز تیغ دلیران نبردند جان
همه بیشه‌ای آتش اندر زدند چو زیشان همه بیشه‌ها بستدند

---

[۳۶]. در بازی‌هایی مثل مجموعه‌ی ارباب حلقه‌ها (The Lord of the Rings:۲۰۰۲–۲۰۱۵)، سرزمین میانه (۲۰۱۴ و Middle-earth۲۰۱۷:) و خدای جنگ (God of War ۲۰۰۵–۲۰۱۸:)، از نوع حماسی مبارزه‌ای، این نوع از پرداخت اغراق‌آمیز از فضا و مکان بسیار قابل توجه است.

برفتند هریک به کردار کوه گریزان به هاموگ گروه‌ها گروه
ز هاموگ چو لشکر درآمد به تنگ از آن رو گروهی در آمد به جنگ
کشیدند ایرانیان تیغ کین فکندند زیشان بسی بر زمین...
همه چاهساران پر از کرگدن به هم برفتاده شده انجمن
(همان، ۹۸)

نتیجه‌گیری

توجه به ظرفیت‌های مناسب ادبیات کلاسیک حماسی، برای تولید بازی‌های رایانه‌ای اقتباسی از ضرورت‌هایی است که علاوه بر آثار اقتصادی مناسب، این امکان را دارد تا در معرفی آثار ادبی فاخر فارسی و همچنین رشد و توسعه‌ی سایر هنرهای در ارتباط با این رسانه، مثل گرافیک، موسیقی و غیره، نقش مطلوب داشته باشد. در ادبیات کلاسیک فارسی حماسی، آثار مناسبی مثل فرامرزنامه وجود دارد که با بهره بردن از ساختار و محتوای مناسب، برای ساخت بازی‌های رایانه‌ای اقتباسی، گزینه‌های درخور توجه به روند.شمار می

با این رویکرد و در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش، می‌توان گفت این نوع متون به دلیل هایی چون روایت مصور و پرفراز و فرود و سرشار از حرکت و ماجراهایی داشتن ویژگی آفرینی شخصیت‌های قابل بخش‌بندی برای خلق مراحل مختلف بازی، در کنار نقش ی العاده‌ابرقهرمان (ضدقهرمان) و تنوع شخصیت‌های جذاب انسانی و موجودات خارق شگفت‌انگیز، این ظرفیت را دارند که با تأکید بر وجود چالش‌های هیجانسازی که در مایه‌های متناسب با فرهنگ داخلی خلق شده‌اند، به‌عنوان مناسب‌ترین گستره‌ای از درون گزینه‌ها، برای بازتولید بازی‌های رایانه‌ای، موردتوجه قرار گیرند.

همچنین لازم است توجه شود که می‌توان در روند تولید، با کم و اضافه کردن برخی از وجوه ساختاری و محتوایی و تشدید کردن اثر تعلیقی در قالب استفاده از فناوری‌های جذابیت‌ساز، در کنار توجه به جزئیات مخاطب‌پسند، مانند خلق شخصیت‌ها و موجودات جدید (خارج از متن)، به‌کارگیری اغراق بیشتر از اثر ادبی، طراحی خرده‌روایت‌های ساز، استفاده از چالش‌های فکری و متنوع، مبارزات متعدد، تقویت موقعیت‌های هیجان معماگونه و اضافه نمودن برخی ارتباطات حسی و عاطفی برای قهرمانان در ترکیب با جلوه‌های بصری سینمایی استاندارد، ظرفیت‌های این نوع آثار حماسی را به شکلی فزاینده تقویت کرد و بازی‌های اقتباسی پرکاربری را تولید نمود.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

ابراهیمی، معصومه. (۱۳۹۲). «بررسی سیر تحول مفهومی دیو در تاریخ اجتماعی و ادبیات شفاهی». *دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه*. دوره ۱ شماره ۲، پاییز و زمستان ۵۳ ـ ۸۲.

احمدزاده، علیرضا. (۱۳۸۸). *فرهنگ واژگان سینمایی*. تهران: افراز.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *زبان، فرهنگ، اسطوره*. تهران: معین.

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۳). «بررسی فرامرزنامه». *نامه پارسی*. ش ۳۳، صص ۱۷۵ ـ ۱۹۸.

پورشبانان، علیرضا؛ پورشبانان، امیرحسین؛ فنایی، زهرا. (۱۳۹۶). «بررسی ظرفیت‌های ادبیات المللی های رایانه‌ای» سومین همایش بین‌حماسی کلاسیک فارسی برای ساخت بازی ها. دانشگاه اصفهان: صص ۱ ـ ۱۱.ای؛ فرصت‌ها و چالش‌های رایانه‌بازی

پورشبانان، علیرضا. (۱۳۹۶). *سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: سوره مهر دانشگاه هنر.

تقوی، نصرالله. (۱۳۱۷). *هنجار گفتار*. تهران: چاپخانه مجلس.

جباره ناصرو، عظیم. (۱۳۹۵). «بررسی تحلیلی روایتی نقّالی از فرامرزنامه». *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۱۷ شماره ۳۳، ۲۴۹ ـ ۲۷۱.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۲). «مطالعات حماسی؛ فرامرزنامه»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. ش ۱۲۹/۱۲۸، ۸۵ ـ ۱۲۲.

های رایانه‌ای؛ دو دهه پژوهش، دو کتاب به زبان فارسی». *کتاب ماه* دوران بهناز. (۱۳۸۳). «بازی *علوم اجتماعی*. ش ۸۴، صص ۲۲ ـ ۲۶.

وگو برای متون نمایشی. ترجمه مسعود مدنی. تهران: تابان دیویس، ریب. (۱۳۹۴). *نگارش گفت* خرد.

رزمجو، حسین. (۱۳۸۱). *قلمرو ادبیات حماسی ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رستگارفسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر ایران*. تهران: طوس.

زمردی، حمیرا و نظری، زهرا. (۱۳۹۰). «ردپای دیو در ادبی فارسی»، *دو فصلنامه علمی ـ تخصصی علامه*. سال یازدهم شماره پیاپی ۳۱، صص ۵۵ ـ ۹۸.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). «پهلوان اژدرکش در اساطیر و حماسه ایران». *شاهنامه فردوسی و شکوه پهلوانی»*، در محمدبن موسی‌دمیری (ویراستار). *مجموعه سخنرانی‌های سومین جشن طوس*. تهران: سروش.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». *رشد آموزش و ادب فارسی*. سال هشتم شماره ۳۲ و ۳۳، صص ۴ ـ ۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *صورخیال در شعر فارسی*. (چاپ یازدهم). تهران: آگه.

شمس‌العلمای گرگانی، حاج محمدحسین. (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*. تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع*. (چاپ هفتم). تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). *حماسه‌سرایی در ایران* (چاپ دوم). تهران: فردوس.

طاهری قلعه‌نو، زهرا سادات؛ ذوالفقاری، حسن؛ باقری، بهادر. (۱۳۹۲). «ساخت بازی‌های رایانه‌ای بر اساس قصه‌های بلند عامیانه‌ی ایرانی (با تأکید بر داستان قهرمان قاتل)»، *مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال چهارم شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۹۲. صص ۱۰۵ ـ ۱۲۶.

عفیفی، رحیم. (۱۳۷۴). *اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی*. تهران: توس.

غفوری، رضا. (۱۳۹۴). «نبرد قهرمان با اژدها در روایت‌های حماسی ایران». *ادب پژوهی*. شماره سی و چهارم، صص ۹۹ ـ ۱۲۸.

فرامرزنامه. (۱۳۸۲). نویسنده ناشناخته. به اهتمام مجید سرمدی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
شناسی. (چاپ سوم). ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز. کراپ، الکساندر. (۱۳۸۶). *جهان اسطوره*
کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۷۶). *اسطوره‌های ایرانی*. (چاپ دوم). ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۸۰). *مازهای راز*. (چاپ دوم). تهران: مرکز.
کمبل، جوزف. (۱۳۸۶). *قدرت اسطوره*. (چاپ چهارم). ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
معین، محمد. (۱۳۶۴). *فرهنگ فارسی*. (چاپ هفتم). تهران: امیرکبیر.
موریسن، جرج و دیگران (۱۳۸۰). *ادبیات ایران از آغاز تا امروز*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: گستره.
موله، ماریژان (۱۳۷۷). *ایران باستان* (چاپ پنجم). ترجمه ژاله آموزگار. تهران: توس.
میرصادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان* (چ پنجم). تهران: سخن.
نحوی، اکبر. (۱۳۸۱). «ملاحظاتی در باب فرامرزنامه و سراینده آن». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران* دوره ۱۴۶ شماره ۱۰۰۸، زمستان صص ۱۱۹ ـ ۱۳۶.
وارنر، رکس. (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ اساطیر*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
وکیلی، شروین. (۱۳۸۹). *اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی*. تهران: پازینه.
همایی، جلاالدین. (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. (چاپ پانزدهم). تهران: هما.
هیلنز، جان (۱۳۷۵). *شناخت اساطیر ایران* (چاپ دوم). ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: نشر چشمه.

References

Aarseth, Espen. (2004). *Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation. In P. Harrigan& N. Wardrip-Fruin, First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. The MIT Press.

Ang, Chee Siang, Panayiotis zephyrs and Stephanie, Wilson (2010). *Computer Game and Sociocultural play: an activity Thorical Perspective*. London: Sage pub.

Bloomfield, Morton. (1970).*Essays and Explorations: Studies in Ideas, Language, and Literature.* New York: Harvard University Press.

Connolly, T.M., et al. (2012). "A Systematic literature review of empirical evidence on computer games and serious games" *Computers & Education.* 59 (2): 661-686

Crawford, G., & Gosling, Vi. K. (2009). "More Than a Game: SportsThemed Video Games and Player Narratives" *Sociology of Sport Journal*. 26: 50-66.

Frasca, Gonzalo. (2001). *videogame of The Oppressed: videogame as a Means For Critical Thinking and Deabte*. School of Literatuer, Communication, and Cultuer.

Gilbert, N. & Conte, R. (eds.). (1995). *Artificial Societ-ies: The Computer Simulation of Social Life*. London: UCL Press.

Gunter, Barrie. (1998). *The effects of video Games on children*. sheffield Academic press.

Ihde, D. (1999). *Postphenomenology and Technosience*. NY: State University of New York Press.

Juul, J. (2005). *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds.* Cambridge, MA: MIT Press.

Kline, Stephen at al. (2003). *Researching Audiences: A Practical Guide to Methods in Media Audience Analysis*. London: Arnold

Novak, j. & levy, l. (2008). *play the game:the parent's guide to video games*, boston: MA thomsom course technology.

Szilas, N. (2002). *Structural Models for Interactive Drama. In the proceedings of the 2th International Conference on Computational Semiotics for Games and New Media*, Augsburg, Germany.

Tambornini, R. and Paul Skalski. (2006). *The role of Presence in the Experience of Electronic Games, Edited by Peter Vorderer and Jennings Bryant, Mahwah*, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda

Mehdi Abdi * PhD in Persian Language and Literature, Anzali, Iran

استناد به این مقاله: پورشبانان علیرضا. (۱۴۰۴). نگاهی به ویژگی‌های مناسب فرامرزنامه برای اقتباس بازی رایانه‌ای، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۲۱-۵۰. DOI: 10.22054/CISL.2023.66686.1008

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: m.abdi1289@gmail.com

Hamed Zahiri

Master in Persian Language and Literature, Anzali, Iran

Abstract

Dialogue dates back to the beginning of human speech and conversation. The first Dialogue was accompanied by action. Hence, drama, which has an action nature, has found its expression in the form of dialogue. Dialogue in a play or film is a Imaginary dramatic Speech that removes all the extras of the Dialogue. This type of dialogue has a certain set of goals and a limited time to achieve them. One of the functions of dramatic dialogue is to deepen the characters and advance the plot. This feature can also be used in a fiction; That is, while there is a difference between the dialogue element in the story and the drama; a fiction can have a dramatic dialogue, which means it has dramatic and adaptable demonstration. Therefore, in this study, two novels, The Lost Lamb of Raei by Hou The research method is descriptive-analytical and library and documentary. Examining this prominent theatrical element while confirming the theatrical capacity of these two works, showed that in these two novels, dialogue is one of the elements desired by these authors and has added to the dramatic burden of their works. Shang Golshiri and The Temptation by Grazia Deledda, have been studied in a comparative way from the perspective of dramatic dialogue. With these descriptions, these two works can be considered as a source for cinematic or theatrical adaptation.

Keywords: Dramatic Conversation, The Lost Lamb of Raei, Golshiri, Temptation, Deledda.

How to Cite: Abdi, M., Zahiri, H. (2025). A Comparative Review of Dramatic Dialogue in Houshang Golshiri's Lost Lamb of Raei novel and The Temptation by Grazia Deledda, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 51-79. DOI: 10.22054/CISL.2023.67046.1009

نگاهی تطبیقی به گفت‌وگوی دراماتیک در رمانهای برۀ گمشدۀ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا

e. مهدی عبدی * دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران
f. حامد ذهیری کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، بندرانزلی، ایران

چکیده

قدمت گفت‌وگو به آغاز سخن‌گفتن و مکالمۀ بشر برمی‌گردد. نخستین گفت‌وگو با عمل همراه بوده است. ازاین‌رو، درام که ماهیتی کنشی دارد، بیانگری خود را در قالب گفت‌وگو یافته است. گفت‌وگو در نمایشنامه یا فیلم، یک گفتار دراماتیک خیالی است که همۀ موارد اضافۀ گفت‌وگو را حذف می‌کند. این نوع گفت‌وگو، مجموعۀ مشخصی از اهداف و زمان محدودی را برای رسیدن به آنها دارد. از کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک، عمق بخشیدن به شخصیت‌ها و پیشبرد طرح است. این ویژگی می‌تواند در داستان هم کارکرد داشته باشد؛ یعنی در عین تفاوت میان عنصر گفت‌وگو در داستان و درام؛ یک اثر داستانی می‌تواند واجد گفت‌وگوی دراماتیک باشد که این موضوع به معنای داشتن ظرفیت نمایشی و قابلیت اقتباسی است. در این پژوهش، دو رمان برۀ گمشدۀ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا به شیوۀ تطبیقی از منظر دیالوگ دراماتیک بررسی شده‌اند. شیوۀ پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای و اسنادی است. بررسی این عنصر برجستۀ نمایشی، ضمن تأیید ظرفیت نمایشی این دو اثر، نشان داد که در این دو رمان گفت‌وگو از عناصر موردنظر این نویسندگان بوده و بر بار دراماتیک آثار آنها افزوده است. با این اوصاف می‌توان به این دو اثر به‌عنوان منبعی برای اقتباس سینمایی یا نمایشی نگاه کرد.

کلیدواژه‌ها: گفت‌وگوی دراماتیک، درام، برۀ گمشدۀ راعی، گلشیری، وسوسه، دلددا.

* نویسنده مسئول: m.abdi1289@gmail.com

۱. مقدمه

گفتار به‌عنوان یکی از نشانه‌های ارتباط میان افراد در جهان از عناصر اصلی در ساختار جهان های واقعیت و درام، طبیعتاً عنصر دراماتیک نیز به شمار می‌رود. حال آنکه به دلیل تفاوت کلام که در این دو جهان شبیه به یکدیگر است، متفاوت خواهد بود. همانطور که هر سخن، مستقیم جزئی از یک تعامل گفتاری نیست، هر تعامل گفتاری نیز لزوماً ها، وگوی دراماتیک از ویژگی گفت‌وگوی دراماتیک نخواهد بود. به‌بیاندیگر، گفت ساختار، اهداف و کارکردهایی برخوردار است که بستر اصلی پیشبرد طرح، فضاسازی و شخصیت‌پردازی یک اثر است.

وگو است که آن را به یکی از شیوه‌های بیان شاید همین قدرت نهفته در گفت ای از این آثار مباحث، در آثار داستانی و نمایشی تبدیل کرده است. ازاین‌رو، بخش عمده می‌تواند تعاملات گفتاری را دربربگیرد. این تعاملات، گاهی تنها به صورتی مفروض و انتزاعی در جهت روایت به کار می‌روند. منظور از صورت مفروض این است که هر های زمانی و مکانی نمایشنامه، ابتدابه‌ساکن نیست و پیشینه‌ای دارد که به دلیل محدودیت شوند و در زمان حال در کنش نمی‌توانند نمایش داده شوند و در طول نمایشنامه بازگو می وقفه ایجاد می‌کنند.

شوند؛ بنابراین شرایط ها از جایی در میانه یا پایان وقایع آغاز می«همهٔ نمایشنامه شود؛ به‌نحوی‌که کنش جاری از هایی از کنش گذشته می‌مفروض، معمولاً شامل روایت شالوده‌ای برای پیش رفتن به جلو برخوردار می‌شود» (هاج، ۱۳۹۸: ۶۴). یکی از کارکردهای گفت‌وگو (دیالوگ) بیان این مفروضات است.

های اصلی و مهم در آثار وگو است که آن را به یکی از شیوه‌این قدرت گفت وگو به‌عنوان ابزار ذاتی درام، خالق یک جهان است نمایشی بدل کرده است. درواقع گفت وگوی دراماتیک در آثار)؛ بنابراین از طریق بررسی عنصر گفت11 :Herman, 2008(توان ظرفیت نمایشی این آثار را کشف و تحلیل نمود. دو اثر وسوسه از داستانی، می گراتزیا دلددا و برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری ازجمله آثاری هستند که عنصر وگوی دراماتیک توان با بررسی گفت‌گفت‌وگو در آنها بسیار برجسته است. ازاین‌رو می وگو را در این در این دو اثر، علاوه بر بررسی ظرفیت نمایشی، جایگاه و کارکرد گفت دو رمان مشخص کرد.

۱ ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

های مختلف در قالب کتاب، مقاله و آثار گلشیری موردتوجه پژوهشگران بوده و از جنبه نامه بررسی شده است؛ اما در مقابل باوجود ترجمهٔ اغلب آثار دلددا به فارسی، این پایان های موجود به تعدادی نویسنده، کمتر موردتوجه پژوهشگران قرار گرفته است و پژوهش های انجام‌شده دربارهٔ آثار این دو نویسنده نامه محدود می‌شود. از میان پژوهش‌مقاله و پایان برای نمونه به تعدادی از مقالات متأخر اشاره خواهد شد:

کنعانی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت «خانه روشنان» ای و اجتماعی را از منظر ای، بینا ابژه‌های بینانشانه‌گلشیری»، نقش و جایگاه ابژه در مناسبت نشانه معناشناسی برمبنای روایت «خانه روشنان» تبیین کرده است.

پردازی نمایشی در عبدی، صلاحی و محرمی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «مقایسهٔ شخصیت نامه و وسوسه)»، بر اساس مکتب های جن‌دو اثر ایرانی و ایتالیایی (مطالعهٔ موردی: رمان

پردازی نمایشی در این دو رمان را بررسی و آمریکایی ادبیات تطبیقی، مؤلفه‌های شخصیت گیری از شگردهای انـد بـا بهـره‌مشخص کرده‌اند که چگونه گلشیری و دلـددا توانسته سازی نمایشی، ویژگی‌های شخصیت‌های نمایشیِ متون دراماتیک را بـه اثـر خـود برجسته ببخشند.

نجفی و اصلانی (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «نقد اجتماعی رمان برهٔ گمشـدهٔ راعـی (هوشـنگ گلشیری) و سرودهٔ حفار القبور (بدر شاکر السیاب)»، اثر را با تکیه بر مبانی مکتب تطبیقی اند.روسی و از دیدگاه نقد اجتماعی ادبیات بررسی کرده

عبدی، صلاحی و گیتی (۱۳۹۹)، در مقالـهٔ «نقـد و تحلیـل تطبیقـی ظرفیـت نمایشـی های دردار» بر مبنای الگوی فرایتـاگ»، اثبـات های «کوزیما یا تقریباً گراتزیا» و «آینه‌رمان گانهٔ الگوی فرایتاگ تطابق دارند و باوجود مکتب و کرده‌اند که این دو رمان با مراحل پنج سبک متفاوت، به دلیـل سـاختار مشـترک و ویژگـی نمایشـی، از قابلیـت پرداخـت سـاختار سه‌پرده‌ای برخوردارند.

گیـری ای تحت عنوان «نگاهی تطبیقـی بـه شـکل‌پورشبانان و عبدی (۱۳۹۹)، در مقاله وضعیت نمایشی در پیچک دلددا و کریستین و کید گلشـیری بـر اسـاس تقسـیم‌بندی ژرژ هـای پولتی»، با تمرکز بر «سی‌وشش وضعیت نمایشی ژرژ پولتی»، چگونگی خلق ظرفیت نمایشی دو اثر را از طریق وجوه اشتراک محتوا نشان داده‌اند.

گرایـی در رمـان قافله‌باشی و حسـینی (۱۴۰۰)، در مقالـهٔ «عناصـر گروتسـک و مـدرن شدگی، های مدرن؛ مانند عدول از هنجارها، مسخ‌شازده‌احتجاب گلشیری»، با بررسی شگرد بخشی به اشیاء و غیـره در ایـن رمـان بـه ایـن نتیجـه آور، جانبرانگیختن خندهٔ تلخ و نفرت تواند در ژانر گروتسک قرار بگیرد.رسیده‌اند که این اثر می

محمدی، اردلانـی و نمـدی‌پور (۱۴۰۰) در مقالـهٔ «خوانشـی فلسـفی از رمـان «شـازده احتجاب» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری با ابتنا بر رویکرد ریزوماتیـک ژیـل دلـوز»، بـا اتکـا بـه رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی و مؤلفه‌های مربوط به آن رویکـرد، نظیـر اقتدارزدایی سوژه، صیرورت و شدن قلمروزدایی و قلمروگذاری، بـه بررسـی مضـمونی و تکنیکی رمان شازده احتجاب پرداخته‌اند.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات: گفت‌وگوی غیر دراماتیک و مکالمه[1]

توان گفت که هر جریانی از سـخن کـه بـین حـداقل دو شـرکت‌کننده در تعریفی عام، می شـکل بگیـرد، سـاختار پایـهٔ مکالمـه را می‌سـازد (یـول ۱۳۹۸: ۹۴)، سـاختاری کـه بـرای کنندگان از یـک الگـوی مـن ـ تـویی و درک شکل‌گیری و تداوم آن، صرف تبعیت شرکت کند (متقابل آنها از یکدیگر کفایت می Herman, 2008: 1.)

تواند در قالب اشکال مختلف ارتباط گفتـاری متجلـی شـود؛ بـرای نمونـه، مکالمه می فروشنده و خریدار باهم مذاکره می‌کنند، بین دو رقیب سیاسی، بیشتر منـاظره یـا مشـاجره جریان دارد، دوستانی که دغدغهٔ جدی دربارهٔ فهم موضوعات مشـترک ندارنـد، بـاهم گـپ یابنـد (قاضـی مـرادی، می‌زنند و همین دوستان در پی دغدغه‌ای جدی بـه بحـث سـوق مـی ای جمعـی اسـت، ۱۳۹۷: ۱۴۷). همچنین از آنجاکه زبان به‌عنوان ابـزار گفتـار، اساسـاً پدیـده

1. conversation

تعامل زبانی و ارتباط گفتاری نیز ناگزیر اجتماعی خواهند بود (بوهم، ۱۳۸۱: ۴۰).

گفت‌وگوی[۲] دراماتیک

توان به‌عنوان قالبی پیوسته و نامنقطع از گوی دراماتیک را می‌وشکل کامل و استاندارد گفت ارتباط دوطرفه بین دو یا چند شخصیت تعریف کرد (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰). ازآنجاکه درام، های دراماتیک با وگوها یا دیالوگ‌معرّف یک الگوی ناب مراودهٔ اجتماعی است، گفت افتد، شباهت بسیار محدودی دارند آن‌چیزی که به‌واقع در مکالمات زبانی روزمره اتفاق می های دراماتیک، در آغاز، سراسر شعر بوده است وگو(الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). قالب گفت (مکی، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

امروزه نیز برخی عناصر، مانند ریتم، کماکان و البته به شکلی دیگر، از مهم‌ترین شوند (همان). از سوی دیگر گفت‌وگوهای ویژگی‌های کلام دراماتیک محسوب می دراماتیک، در مقایسه با مکالمهٔ روزمره، از انضباطی نسبی برخوردارند و همین نظم نسبی آورد (الام، ۱۳۹۸: ۲۲۱). همچنین وجود می‌تواند دراماتیک، امکان تکرارپذیری آنها را به های مخالف یکدیگر باشند و وجه در درام، اشخاص بازی، لزوماً باید معرّف قطب شود (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷۰)؛ مشخصهٔ رابطهٔ متقابل آنها میزان بالایی از تنش در نظرگرفته می وگو بدان‌ترین عناصری است که گفت‌تنشی که محصول شرایط متضاد و یکی از اساسی استوار می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۵).

وگو به‌عنوان ابزار ذاتی درام، مقدم بر آنکه بازنمایندهٔ جهان باشد، افزون بر این، گفت)؛ جهانی که به دلیل حضور مخاطبی Herman, 2008: 11(خود خالق یک جهان است رود و این پیچیدگی تر از جهان واقع پیش می‌خارج از خود، به لحاظ معنایی بسیار پیچیده کند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۳۹). از سوی دیگر مسلماً به گسترهٔ کلام دراماتیک نیز سرایت می های دیگر ادبی، مانند رمان و شعر، یک تفاوت عموماً ثابت مخاطب درام با مخاطب گونه نویس مخاطب خود را غالباً تنها تصور می‌کند، نیز دارد؛ آنهم این است که شاعر و رمان گیرد (حالآنکه نویسندهٔ درام، همواره مخاطبان خود را یک گروه در نظر می Styan, 1988: 2(

گویی[۳] و خودگویی[۴] هم وجود از سوی دیگر در گفتگوی دراماتیک، نوع تک اند و در تقابل با دیالوگ قرار دارند؛ اما همچنان از بار دارد که هرچند فاقد مخاطب شود که بنابر معیاری گویی به گفتاری خاص اطلاق می‌دراماتیک برخوردارند. درواقع تک ساختاری و به علت طول استقلال و کمال نسبی خود از دیالوگ متمایز است (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

ها به‌عنوان قدرتمندترین ابزار درام‌نویس برای بیان استفادهٔ درست و مؤثر از مونولوگ ای رسیده‌اند که دیگر بی‌وقفه به رود؛ احساساتی که به چنان آستانه‌احساسات به شمار می وگوی رفت و برگشتی، شوند. در چنین زمانی است که از لزوم گفت‌بیرون ریخته می گویی مهیا می‌شود (نوبل، ۱۴۰۰: ۳۰).کاسته و امکان بیان عمق احساسات از طریق تک

هایی داریم که فکر می‌کنند و با خود خودگویی نیز به معنای آن است که «شخصیت گویند» (همان: ۱۴۱). خودگویی بر اساس کنند، سخن می‌دربارهٔ چیزی که بدان فکر می

2. Dialogue
2. monologue
1. soliloquy

گیرد و درعین‌حال مخاطب بودن گویندهٔ آن در تقابل با دیالوگ قرار می‌معیار تنها و بی تر، قاعده بر این است که شود. در تعریفی کامل گویی در نظر گرفته می‌متفاوت از تک کند که گویی تنهاست. از آورد که تنهاست یا چندبازی می‌خودگویی را فردی بر زبان می همین رو در برخی منابع از «تنهاگویی» نیز به‌عنوان معادل این اصطلاح استفاده کرده‌اند (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

ویژگی‌های گفت‌وگوی دراماتیک

وگوی دراماتیک وگو به‌عنوان یکی از عناصر درام ماهیت مستقلی دارد؛ زیرا گفت‌گفت های مختص خود را دارد. طبق نظر عیناً همان کلام عادی و روزمره نیست؛ بلکه ویژگی ارسطو؛ «گفتار قهرمان تراژدی در مقام چهارم است و گفتار، وسیلهٔ بیان افکار است و آن در وگو یکی از اجزای اصلی تراژدی نظم و نثر یکی است» (ارسطو، ۱۳۹۹: ۷۵)؛ پس گفت است و به‌تبع آن یکی از عناصر مهم، در ارتباط نویسنده و کارگردان با مخاطب محسوب می‌شود.

وگو در آثار نمایشی، به‌ویژه فیلم‌نامه به گروهی بر این باورند که گفت وگوهای روزمره بسیار شبیه است؛ درحالی‌که این نظر، برداشت نادرستی از گفت وگوی دراماتیک است. درواقع فیلم‌نامه، خود واقعیت نیست؛ بلکه رونوشت و گفت کند؛ اما تقلیدی از آن است، البته فیلم‌نامه‌نویس، گرچه تقلیدی از واقعیت را ایجاد می وگوی واقعی شنود، گفت‌وگویی که او می‌کوشد به تماشاگر القا کند که گفت‌می های واقعی است. یک گفت‌وگوی دراماتیک، علاوه بر خلق واقعیت، باید شخصیت های هایی باشد که عبارت‌اند از: ایجاز، سادگی، تناسب طرز بیان با ویژگی‌واجد ویژگی شخصیت، برجسته نبودن و تکامل (آرمر، ۱۳۹۵: ۱۲۲)

ایجاز

وگوها را وگویی مؤثر است که موجز باشد. درواقع، حذف حشو و زوائد، گفت‌گفت یابد. ای می‌بخشد و به‌تبع این ایجاز؛ صحنه توان تازه کند و ایجاز بیشتری به آن می‌فشرده می ای برجسته به‌این‌ترتیب با به‌کارگیری ایجاز دراماتیک، یک صحنهٔ معمولی به صحنه ها، تمام وجوه اندیشه وگو موجز نباشد و شخصیت‌تبدیل می‌شود. درحالی‌که «اگر گفت و زیروبم‌های احساسی خود را به زبان آورند، نویسنده جایی برای تشریک‌مساعی نخواهد ای را با تمام جزییات به رخ بکشند، آن را ها به‌جای آنکه ایده‌گذاشت؛ اما اگر شخصیت تواند جاهای خالی را با تخیل خویش پر کند» (همان: به‌طور ضمنی بگویند، تماشاگر می ۱۲۴).

سادگی و تناسب طرز بیان با ویژگی‌های شخصیت

گوییم و در زندگی های ساده و کلمات کوتاه‌سخن می‌ما در بیشتر اوقات با جمله وگو کنیم و به گفت‌ترین شکل ممکن افکار خود را بیان می‌خصوصی نیز به ساده گیرند. البته پردازیم؛ چون جملات طولانی اغلب شکل غیرواقعی یا رسمی به خود می‌می های انتخاب نوع گفت‌وگو، لحن و شیوهٔ ادای آن وابسته به نوع شخصیت و ویژگی های کند و ویژگی‌وگو، شخصیت را برملا می‌اجتماعی و فردی او است. درواقع گفت

تـر و طـرز بیـان آن مطـابق بـا وگـو سـاده‌درونی او را بروز می‌دهـد؛ بنـابراین هرچـه گفـت های شخصیت باشد به واقعیت نزدیک‌تر است.ویژگی

برجسته نبودن

وگو، بخشی از ساختار کلی اثر باشد و توجه این ویژگی به این معنا است که عنصر گفت رسـد و بیش‌ازحدی به خود معطوف نکند؛ زیرا در ایـن صـورت، سـاختگی بـه نظـر مـی برد و در این حالت ارتباط میان او و اثر قطع می‌شود.مخاطب به این ساختگی بودن پی می

تکامل

ای بـه صـحنهٔ دیگـر و از تکامل، رشد احساس، کنش روبـه اوج، تزایـد کـنش از صـحنه وگو نیز باید پرده‌ای (سکانس) به پردهٔ دیگر تا رسیدن به اوج داستان است. تکامل در گفت تر تکامل یابـد. اهمیت به اندیشهٔ مهم‌وگو باید از مسائل کم‌وجود داشته باشد؛ یعنی گفت درواقع این بخشی از الگویی دراماتیک است که در آن بهترین چیز را در آخر رو می‌کنیم بینی و غافلگیرکننده خلق کنیم.توانیم پایانی غیرقابل پیش(همان: ۱۲۶) و به‌این‌ترتیب می

کارکردهای گفت‌وگوی دراماتیک

وگو ازجمله عناصری است که کارکرد چندمنظوره در ساختار اثـر نمایشـی دارد و گفت ها را از طریـق عکس‌العمـل می‌تواند: ۱ ـ اطلاعات را به مخاطب انتقال دهد؛ ۲ ـ شخصیت عاطفی و منطقی آنها معرفی کند؛ ۳ ـ توجه مخاطب را به سمت‌وسوی موردنظر خالق اثـر گیـری فـرم اثـر جلب کند؛ ۴ ـ درونمایهٔ نمایش، فیلم یـا سـریال‌را بیـان کنـد؛ ۵ ـ در شـکل کمـک کنـد (تـراژدی، کمـدی، ملـودرام)؛ ۶ ـ در ایجـاد مفـاهیم سـمبولیک و تـأثیر بـر مخاطب نقش داشته باشد (قادری، ۱۳۹۵: ۳۱۵).

کنش دراماتیک و گفت‌وگو

«ازآنجاکه درام، کنش است، عنصر کلامی درام نیز بایـد نخسـت، کـارکرد کـنش داشـته ها کمتر در گـروی محتـوای نحـوی و قاموسـی آنهاسـت و بیشـتر بـه آن باشد. معنای واژه هـا دربـارهٔ شخصـیت گـویی‌چیزی بستگی دارد که دربارهٔ شخصیت شنونده، یـا در تـک گوینده، ارائه می‌دهد» (اسلین، ۱۳۹۳: ۴۸).

های جهان نشان‌ها در زمان حال است. نگاهی به نمایشنامه‌درام، نمایش اعمال شخصیت گوینـد. ها بیشتر از آنکه در حال انجام کاری باشند، بـاهم سـخن مـی‌می‌دهد که شخصیت های پرکنش، دیالوگ، درواقع «نمایشنامه بر پایهٔ دیالوگ استوار است و حتی در نمایشنامه دهد» (بولتون، ۱۳۹۲: ۱۰۵).تمام زمان‌نمایش را پوشش می

ها به شمار می‌رود. آنچـه بایـد دربـارهٔ یـک وگو عنصری اساسی در نمایشنامه گفت نویس در این شود؛ «بنابراین سعی نمایشنامه‌وگو انتقال داده می‌نمایش بدانیم از طریق گفت هـای خـود خواهد بود کـه رفتـار گفتـاری تیپ‌هـای شناخته‌شـده را در سـخنان شخصـیت ناپذیر یک درام است.بگنجاند» (بال ۱۴۰۰: ۵۳)؛ ازاین‌رو دیالوگ بخش انفکاک

«در درام رابطـهٔ میـان طـرح و دیـالوگ رابطـهٔ دیـالکتیکی اسـت؛ چراکـه دیـالوگ دراماتیک، بـه بیـان پیرانـدلو نـوعی کـنشِ کلامی[1] اسـت.» (فیستر، ۱۳۹۹: ۱۷)؛ از همـین

1. azione parlata

روست که گفت‌وگوی دراماتیک را نباید با مکالمهٔ عادی افراد در زندگی معمولی یکی دانست. گفت‌وگوی دراماتیک، فقط در ظاهر شبیه مکالمات روزمره است. دیالوگ در تر و هدفمندتر و حاوی کنش است.مقایسه با گفت‌وگوهای روزمره فشرده

گویند؛ بلکه مهم‌تر از آن، وگو (دیالوگ) صرفاً آن چیزهایی نیست که مردم می‌گفت شود...با اینکه گفت‌وگو آشکارا مکالمهٔ میان دو یا چند دهند نیز می‌شامل آنچه انجام می شخصیت در نمایشنامه است، اما این نکته کمتر آشکار است که کارکرد اصلی آن دربرگرفتن کنش نمایشی است. گفت‌وگو باید حامل اصلی کنش باشد...گفت‌وگو صرفاً ها نیست؛ بلکه نوعی انتقال متقابل، مصنوع و کاملاً نوعی دادوستد کلامی میان شخصیت هاست که طی آن هر شخصیت خواست و نیاز ها در میان شخصیت‌موجز و نمادین کنش خود را بر دیگری تحمیل می‌کند (بال ۲۴۰۰: ۷۳).

شوند، می‌توان به برای مثال وقتی کلمات، تنها برای تعریف و توضیح به‌کاربرده می آنها مظنون بود. اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من جواب بدهم: «من یک پیرمرد بداخلاق نق‌نقو هستم و از عید هم متنفرم»، این گفتهٔ من اثر دراماتیک بسیار ناچیزی ام و تماشاچی معمولاً به تعریف من توجه چندانی دارد. من خودم را تعریف کرده کند؛ اما اگر شما به من بگویید: «عید شما مبارک» و من با عصبانیت به طرف شما خیز نمی بردارم و فریاد بزنم: «گور پدرت» شما و تماشاچی من را در حین عمل دیده‌اید (همان ۱۲۰ ـ ۱۲۱).

وگوی نمایشی، شما باید اول بدانید که گویندهٔ کلام چه «برای درک کامل گفت می‌خواهد و چگونه از گفتار خویش به‌منظور از سر راه برداشتن آنچه مانع رسیدن به کند» (همان: ۶۱)؛ بنابراین «هر گفتاری در نمایشنامه به قصد خواست اوست، استفاده می شود، هر گفتار را می‌توان به یک فعل زمان حال ریزی می‌انجام کار یا واردکردن فشار، طرح تقلیل داد» (هاج، ۱۳۹۸: ۸۸).

داند و به عبارتی، جوهر یک اثر نمایشی را ارسطو درام را تقلید یک کنش می خواند. ازنظر او آنچه شعر دراماتیک را از شعر حماسی و غنایی کنش دراماتیک می وگو، متمایز می‌کند، کنش دراماتیک است (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۵). با این اوصاف چون گفت تواند عامل تمایز بین متن نمایشی و غیر نمایشی و شود، پس می‌یک کنش محسوب می به‌طورکلی معیاری برای سنجش این ویژگی باشد.

۳. یافته‌ها

در این قسمت به بررسی دو رمان وسوسه از دلدا و برهٔ گمشدهٔ راعی از گلشیری پرداخته خواهد شد. در این دو اثر عنصر گفت‌وگو، حضور پررنگی دارد؛ بنابراین به‌عنوان یکی از عناصر مهم در این دو اثر قابل‌بررسی است.

۳ ـ ۱. برهٔ گمشدهٔ راعی

برهٔ گمشدهٔ راعی، داستان زندگی آقای راعی، دبیری سرخورده و مجرد است که به دنبال گمشدهٔ خویش و تشکیل خانواده است. او با آقای صلاحی، دبیر نقاشی و همکار خود به خانهٔ وی می‌رود، جایی که همسر معتقد صلاحی درنتیجهٔ بی‌اعتقادی شوهرش، بیمار شده کند. آقای وحدت، روشنفکر سرخورده و دوست راعی که شخص مشکوکی و فوت می

.کند، به دام اعتیاد و پوچی افتاده و اقدام به خودکشی می‌کند.همواره او را تعقیب می رسد که امیدی وجود فردای آن‌روز، راعی در تشییع همسر آقای صلاحی، به این نتیجه می ندارد و نسل او زندگانی هستند که دفن شده‌اند.

این رمان یک نقاشی واقعی از اوضاع روشنفکران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که دچار سرخوردگی شدید شده و در برابر سلطهٔ غربی، دچار فرایند اقناع و تضاد اند؛ بنابراین ذهنیت منتقد گلشیری، فضای کلی داستان را به‌گونه‌ای بازآفرینی هویتی شده گر واقعیت تلخ جامعهٔ ایران پیش از انقلاب است. جامعه‌ای که طبقات کرده که بیان کردگان و روشنفکران به دلیل گستردگی ارزش‌های سرمایه‌داری، در گستردهٔ تحصیل فرایند اقناع ذوب شده‌اند...این فرایند تحمیلی کاذب، از افراد دو هویت متفاوت و متضاد ای، به‌سازبازیگرانی که در نقش‌های گوناگون از سازد. افراد در چنین جامعه‌می کنند، با هویت جعلی و گاه متضاد و دوگانه در جامعه صورتک‌های متفاوت استفاده می ظاهر می‌شوند (نجفی و اصلانی، ۱۳۹۹: ۸۶ ـ ۸۷).

فضا، موضوع و شیوهٔ داستانپردازی این رمان موجب می‌شود که گفت‌وگو به‌عنوان یکی از عناصر مهم پیشبرد داستان باشد.

۳ ـ ۲. وسوسه

ترین آثار گراتزیا دلددا، نویسندهٔ مشهور ایتالیایی، است. «تعداد وسوسه[6] یکی از مهم ها، کمبود فصل و تمرکز حوادث پیرامون داستان مرکزی، قدرت خاصی مختصر شخصیت بدین کتاب بخشیده که بدون شک، یکی از شاهکارهای خانم دلددا، برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، به شمار می‌رود» (دلددا، ۱۳۹۴: مقدمه، ۶).

وسوسه داستان «پائولو»، کشیش روستایی دورافتاده در جنوب ایتالیا، است که تنها با مادر خود زندگی می‌کند. پائولو پنهانی با زنی رابطه دارد، درحالی‌که مادر همواره مراقب اوست؛ زیرا در تمام عمر خود تلاش کرده است تا فرزندش به گناه آلوده نشود. از سوی ای است که با درخواست معشوقهٔ خود برای دیگر پائولو درگیر عذاب وجدان و وسوسه های مادرش و جایگاه خود به‌عنوان کشیش، در او ایجاد شده است. فرار از روستا، نگرانی مادر به تمام ماجرا پی‌می‌برد و به گمان اینکه فرزندش را از دست داده است از شدت دهد؛ درحالی‌که پائولو با تمام توان بر وسوسهٔ نگرانی و غم فرزند جان خود را از دست می خود فائق آمده است.

عنصر گفت‌وگو در این رمان به دلیل گفت‌وگوی‌های بین شخصیت‌ها، یا تک‌گویی‌های فراوانی که وجود دارد، حائز اهمیت است و به‌عنوان عنصر مهمی در ساختار داستان به افزایش بار دراماتیک آن کمک می‌کند.

۳ ـ ۳. گفت‌وگوی دراماتیک در برهٔ گمشدهٔ راعی

ای دارد؛ چراکه گلشیری در روایت خود وگو جایگاه ویژه‌در برهٔ گمشدهٔ راعی، گفت کند با توصیف و توضیح محدود و مشخص، بیان جزئیات، عمل داستانی و تلاش می ای از داستان وگو در داستان اعمال کند. ازاین‌رو بخش عمده‌پیشبرد روایت را از طریق گفت دهد. باوجود چنین ها تشکیل می‌او را گفت‌وگوهای بیرونی و درونی شخصیت

---

[6] La Madre

عنوان اصلی و ایتالیایی این رمان «مادر» است که با نام «وسوسه» به فارسی ترجمه شده است.

وگوها را به‌سادگی و با کم‌ترین تغییر به گفت‌وگوهای مشخصه‌ای می‌تواند همین گفت جذاب در نسخهٔ نمایشی یا سینمایی تبدیل کرد؛ به‌ویژه اینکه گلشیری گاهی ها همراه وگوهای داستانش را با توصیف‌های کوتاهی از رفتار و کنش شخصیت گفت کند که موجب تحرک و نمایشی‌شدن آنها می‌شود.می

دهد که گفت‌وگوها برجسته نیستند و در خدمت جریان داستان همین ویژگی، نشان می ناپذیر داستان، تعامل بین شخصیت‌ها و پیشرفت روایت قرار دارند و به‌عنوان بخش جدایی کنند و از شود. از سوی دیگر با کمترین کلام، مفهوم را بیان می‌باوجود آنها عملی می ایجازی متناسب با فضای داستان یا شرایطی که شخصیت در آن قرار دارد، برخوردارند. هایی بیان خواهد شد:برای روشن شدن مطلب، نمونه

کردید. نترسید، چای که فرمودید تو، یک فنجان چای میل می‌زنم گفت: ـ اقلاً می شوم. حلیمه گفت: ـ کار که نمک ندارد. ـ همانطور سربه‌زیر گفت: نه، مزاحمتان نمی فهمم که چرا، آنهم حالا...با گوشهٔ چارقد دانید، قحط نیست؛ اما من نمی‌خودتان می چشمش را پاک کرد. راعی گونهٔ سرخ پسر را نیشگون گرفت: ـ خداحافظ، آقا پسر (گلشیری، ۱۳۵۵: ۲۰).

راعی برای رد کردن حلیمه به خانهٔ او رفته است. او که شخصیت منفعل و سرخورده‌ای است، تلاش کرده تا خود را قانع کند که به خانهٔ حلیمه برود؛ اما در بازگو اش موفق نیست. در مقابل، حلیمه هم که مایل نیست کار در خانهٔ راعی کردن دلیل خواسته وگو را از دست بدهد، دلیل این خواستهٔ راعی برای او پرسشی شده است. ازاین‌رو گفت ها است که با در همین بخش کوتاه، پیش‌برندهٔ موضوع و افشاءکنندهٔ احساسات شخصیت وگویی کنشی است، داری ایجاز نیز هست و با توصیف کنش‌ها، درعین‌حال که گفت کمترین واژگان این نقش را ایفا می‌کند.

وگو دعوت زن، نشانهٔ عدم میل او به قطع ارتباط است؛ پس عمل دعوت با گفت همراه شده است تا مقصود شخصیت را برملا کند. همچنین در نوع وداع راعی با حلیمه دهد؛ درحالی‌که وگو توأم است. راعی پسر حلیمه را مخاطب قرار می‌نیز، کنش با گفت مقصود خود حلیمه است و این وداع غیرمستقیم، در قالب یک جملهٔ موجز خطاب به پسر گفته می‌شود.

صلاحی ایستاد. داشت سیگارش را که بالاخره سرچوب سیگارش زده بود، روشن نگاهی و حالا فقط به های عینک نگاهش کرده بود، نیم‌می‌کرد. انگار اول از پشت شیشه کنید فایده‌ای هم داشته باشد؟...نه، گریه کرد. گفت: ـ فکر می‌شعلهٔ کبریت نگاه می نمی‌کرد. خیره نگاهش می‌کرد، حتی پلک نمی‌زد. بادی داشت با موهای صاف و خاکستر شقیقه‌اش بازی می‌کرد. ـ چی؟ راه افتاد: ـ نمی‌دانم، همین کارها، همین‌که برویم یک جایی، یکی یک چای لیمو بخوریم، یا قهوهٔ ترک و بعد هم ظهر لبی ترک کنیم...اما بدبختی این است که هر شب نمی‌شود این کار را کرد. آدم گاهی دلش می‌خواهد بنشیند و با یکی در مورد کتابی که خوانده است حرف بزند، درست انگار دارد دوره‌اش می‌کند (همان: ۷۴).

های شخصیت، مانند ایستادن، نحوهٔ روشن کردن سیگار و توصیف حالات و کنش دهد و این بازل را جهت نگاه او، کاملاً بار نمایشی شخصیت‌ها و داستان را افزایش می کند. یک گفت‌وگوی موجز که در عین سادگی و گفت‌وگو به بهترین نحو کامل می

ای از روشنفکران جامعه تناسب با شخصیت‌ها (با توجه به اینکه شخصیت‌های داستان نمونه هستند)، در متن، برجسته هم نیست و همین باعث افزایش واقعیت گفت‌وگوها می‌شود. از سوی دیگر راعی شخصیت اصلی داستان در پی شناخت صلاحی است و این گفت‌وگوها می‌تواند شخصیت او را نشان دهد. همچنین این گفت‌وگوها، علاوه بر بازنمایی درونمایه، کنند؛ یعنی نوع گفت‌وگوها، چه در دیالوگ‌ها، چه فرم اثر را هم مشخص می تک‌گویی‌ها، تحت تأثیر سبک اثر، به شیوهٔ مدرن ارائه شده است.

وگوهای طولانی نیز گنجانده است. از آنجایی که بیشتر گلشیری در این داستان گفت شخصیت‌های رمان از طبقهٔ معلمان هستند؛ بنابراین لحن گفت‌وگوهای آنان متناسب این طبقه خواهد بود. این معلمان طیفی از نسلی سرخورده هستند که بیشتر زمان خود را به بحث و

هایی، این شخصیت‌ها، گفت‌وگوی گذرانند. در بخش وگو و نقد شرایط موجود می‌گفت کنند؛ بنابراین این گفت‌وگوها، مکالمهٔ طولانی دارند، درواقع افکار خود را بازگو می روزمره نیست و در جهت شناخت شخصیت‌ها، پیشبرد طرح داستان و بیان درونمایه به کار گرفته شده‌اند.

هاست، می‌خواهم صلاحی گفت: ـ نه، روی سخن من با شما نیست، مقصودم بچه بگویم، اگر کاریشان نداشته باشیم، در همین ادب و آداب بزرگ می‌شوند، یا به همان سیاقی که همه هستند، استثناها به کنار؛ اما اگر بخواهیم همه را از این مجموعه جدا کنیم، بینند شود؟ وقتی به سن و سال من و شما رسیدند، می‌بینند باخته‌اند، می‌دانید چه می‌می دانم، الکلی توانند. بعد هم یا می‌روند و برای خودشان دستاویزهایی می‌تراشند، نمی‌نمی برند، یا به دنبال مالومنال می‌افتند، طوری که دیگر شمر هم شوند، به قمار پناه می‌می ها شود. خوب، خواهید گفت، همین است که هست؛ اما من از این که آدم‌جلودارشان نمی کنید، برای اینکه را تا نیمهٔ راه ببریم و رهایشان کنیم، می‌ترسم. شما دارید همین کار را می دانید، مثلاً آمده‌اید از چای خوردنتان آنهم رأس ساعت چهار یا پنج عصر خودتان هم نمی اید، شما هم هفت دانم هزار هزار عادت جزئی، توضیح‌المسائلی ساخته‌در فلان کافه، نمی آسمان خودتان را دارید، نماز خاص خودتان و حتی آدابی برای تخلیه. مسأله اصلاً این نیست که کدام یکی بهتر است، بلکه حرف من اینست؛ از کجا مطمئنید که بهشت و دوزخ شما واقعی‌تر از مال این‌ها، مثلاً بهشت خانم بنده است؟ (همان: ۷۷).

ازاین‌دست گفت‌وگوهای طولانی در این رمان به‌تناوب وجود دارد؛ به‌ویژه زمانی شوند و در مورد ای که پاتوق آنهاست، جمع می‌که راعی به همراه همکارانش، در کافه کنند. این گفت‌وگوها، سخنانی است که نویسنده از زبان مسائل مختلف بحث می کند. درواقع گلشیری این‌گونه در تک‌تک رخدادهای قصه، اعمال و شخصیت‌ها بیان می رفتار شخصیت‌ها و بیانمندی آثارش، فحوای متن و به عبارت بهتر، نظریات فرهنگی ـ سیاسی‌اش را دنبال می‌کند. در این موقعیت، عناصر داستان تمام جملات، عبارات و حتی توصیفات، باهدف و منظور خاصی به کار گرفته می‌شوند. به‌این‌ترتیب هیچ جمله‌ای خنثی عمل نمی‌کند و هیچ واقعیتی، صرفاً یک اتفاق معمولی قلمداد نمی‌شود؛ بنابراین روند و مانند یک متن نمایشی هدفمند و بدون گفت‌وگوها از یک مکالمهٔ ساده فراتر می گیرند. این گفت‌وگوهای طولانی که کم هم نیستند، فیلم «دوازده مرد زوائد شکل می

کنند که فیلمی پر دیالوگ و خشمگین» (۱۹۵۷)، ساختهٔ سیدنی لومت را یادآوری می گفت‌وگو محور است که در آن دوازده نفر باید در مورد نوجوانی قضاوت کرده و حکم صادر کنند؛ با این تفاوت که این دوازده نفر در پایان بحث و گفت‌وگو به نتیجهٔ مشخصی

می‌رسند؛ اما برای راعی و همکارانش در این داستان چنین بحث‌هایی، نتیجه‌ای جز سرخوردگی و انفعال ندارد.

در طول روایت و در بخش‌هایی از رمان با تک‌گویی درونی راعی نیز روبه‌رو می‌شویم. راعی در بخش‌هایی از قصه ـ خصوصاً فصل اول ـ به گذشته برمی‌گردد و خاطرات پدر و مادر ازدست‌رفته‌اش را به یاد می‌آورد و در بخش‌های دیگری نیز، تک‌گویی‌های درونی‌اش به واسطهٔ راوی نوشته می‌شود. این تک‌گویی‌ها، بااینکه در مقام تک‌گویی درونی به کلام می‌آیند؛ اما از ساخت و نحو و شکل سالم و به هنجاری پیروی می‌کنند:

«همین‌جا بود که دستش را گرفتم. می‌رفتیم و بوی یاس مثل چتری بود، یا هوا همه، بوی یاس بود، معلق میان شانه‌های ما» (همان: ۲۹).

این تک‌گویی‌ها چون در افشای شخصیت نقش دارند؛ بدون حضور راوی، به کنند و شخصیت جنبهٔ واقعی می‌بخشند؛ تعامل مستقیم شخصیت با مخاطب را فراهم می واجد کنش تخیل و تفکر شخصیت هستند؛ بنابراین بار نمایشی آنها بیشتر می‌شود.

گاهی تعدد گفت‌وگو، بین دو شخصیت در یک صحنه از داستان توصیف را به دهد و صرفاً در خدمت توصیف حالات یا کنش شخصیت کمترین حد خود کاهش می گیرد. به‌عنوان نمونه در یکی از دورهمی‌های راعی با که بار نمایشی دارد، قرار می گیرد تا جایی که در چندین صفحه با همکارانش، بخش پرگفت‌وگوی داستان شکل می گفت‌وگوی شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شویم.

ماشین که راه افتاد، عفت پرسید: ـ پس یعنی کجا رفته؟ ـ نمی‌دانم. ـ به شما حرفی نزد؟ ـ نه، اما من بهش گفتم که حوصلهٔ حمل جنازه ندارم. گفتم، برای اینکه جدی بگیرنت، ظاهراً باید خودکشی کنی، همین امشب، اما من ـ به خاطر خودم گفتم ـ نمی‌توانم، تحمل بیشتر از اینش را ندارم. پیچیدند. گفت: ـ نکند بیاید خانهٔ من؟ خودش کند؟ گیرم گفت، می‌خواهد یک هفته‌ای بیاید. ـ پس شما نمی‌آیید؟ ـ مگر فرقی هم می که دو کتاب سیاه شدهٔ دود گرفته را از آنجا بیرون بکشم، یا من هم یکی دو سطل آب کنم. مطمئن روی آن قالی بریزم. نگه داشت. راعی گفت: ـ اگر پیدایش شد، تلفن می باشید.

روم. متشکرم» (همان: ۱۸۷).ـ می‌خواهید برسانمتان؟ ـ نه، با تاکسی می

در این بخش، غیبت یکی از دوستان راعی موجب ایجاد تعلیق در جریان داستان می‌شود. این غیبت مشکوک و نگرانی راعی و دوستانش، طرح داستان را به‌سوی شخصیت کند. گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و توضیحات و حضور محدود راوی، دیگر معطوف می جدای از سرعت بخشیدن به جریان داستان کنجکاوی مخاطب و ارتباط مستقیم او با شخصیت‌ها و به دنبال آن جنبهٔ نمایشی این بخش را افزایش می‌دهد.

پردازی خود، سبک مدرن را پیش گرفته است. درواقع ویژگی‌های گلشیری در داستان این سبک در نحوهٔ استفادهٔ او از عناصر داستانی مشهود است. ازآنجاکه در داستان مدرن رود و داستان وارد زمان ذهنی و روانی درون سیر خطی و علت و معلولی آن از بین می شخصیت‌ها می‌شود؛ بنابراین رمان مدرن صبغه‌ای ذهنی پیدا می‌کند.

بی‌نظمی زمانی این نوع داستانها که برآمده از همان سیر غیرخطی داستان است، در تداعی ذهنی یا یادآوری خاطرات شخصیت‌ها بروز می‌کند؛ همان‌گونه که راعی هم میان

تواند در جهان ذهنی خود و دنیای بیرونی و واقعیت، در رفت‌وآمد است. این ویژگی را می های ذهنی شخصیت راعی، از داستان خلقت آدم یا حکایت شیخ بدرالدین که در تداعی آموزان تعریف کرده است، یا جایی که گذشته و پدر و مادر خود کلاس درس برای دانش کنند و هر بار فضای ها در خط داستانی، وقفه ایجاد می‌را به یاد می‌آورد، دید. این تداعی ها، همچنان گفت‌وگو حضور پررنگی متفاوتی را به وجود می‌آورند. البته در این تداعی دارد، مثلاً در حکایت شیخ بدرالدین:

زن گفت: ـ هر بار همین می‌گویی، باش تا منت دیگر گویم که هر شب به خواب می‌بینم عقربی جراره و زردگون بر خال گونه‌ام نشسته است...شیخ گفت: ـ مرا طمع در گفت: ـ هر پشمینه‌پوشی همین می‌گوید که بهشت نیست که لقای او را چشم دارم. ـ زن می تو، بنگر همه اینک سر در گریبان خرقه‌های خود کرده‌اند و خدا می‌بینند (همان ۶۱).

با نگاهی به مجموع گفت‌وگوهای موجود در این داستان درمی‌یابیم که ویژگی تکامل هم در این گفت‌وگوها بارز است؛ زیرا داستان با گفت‌وگوهای ساده و روزمره، شود؛ اما هرچه پیش می‌رود، متأثر از موضوعات عمیق‌تر و با بین دو یا چند نفر آغاز می توجه به ذهنیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوهای متفاوت با موضوعات جدی و پراهمیت هم شکل می‌گیرد. برای نمونه، گفت‌وگوی زیر از جنس گفت‌وگوهای روزمره یا موقعیت‌های مشابه است که استفاده می‌شود:

«گفته بود: سلام عرض می‌کنم.

ـ سلام از ماست. حالتان چطور است؟...

گفت: ـ دست شما درد نکند. بی‌زحمت بگذارید روی میز کتابخانه. شما چرا زحمت کشیدید؟» (همان ۱۱).

و در مقابل گفت‌وگوی زیر که در مورد زندگی و نوع نگاه به آن شکل گرفته است، رنگ فکری و فلسفی دارد:

ـ هنوز فکر می‌کنید که قالب آدم را یک‌بار برای همیشه می‌ریزند و برای همین هم معادله‌هاتان همیشه ساده و بچگانه از کار درمی‌آید. خط‌هایی که می‌کشید تا این آدم را از آن آدم جدا کند، همه‌اش برمی‌گردد به اینکه سرنوشت این آدم یا آن یکی از توی گهواره تعیین‌شده، به‌جای سرنوشت، جبر گذاشته‌اید، به‌جای پیشانی نبشته طبقه. عبداللهی داد می‌زند: ـ این کلیات چیست که سرهم می‌کنی؟ کدام معادله، کدام خط؟ پیروزی، همیشه صدها پدر دارد؛ اما شکست، بی‌پدر می‌ماند، برای همین هم تو می‌آیی همه‌اش را گردن ما بار می‌کنی. از این گذشته، همهٔ کارهای تو تأیید همان نظرات نیست؟

ـ زندگی من چه ربطی به آن کلیات دارد؟ (همان ۱۴۶)

۳ ـ ٤. گفت‌وگوی دراماتیک در وسوسه

با توجه به واقع‌گرایی دلدادا که با توصیف دقیق و برجسته‌کردن شاخصه‌های بصری، تحت تأثیر سبک وریسم[1] است، گفت‌وگو در آثار او یکی از ابزار پیش‌برد داستان و نزدیک کردن فضای آن به جهان واقعی است. از سوی دیگر، همین گفت‌وگو به داستان بُعد نمایشی می‌بخشد.

هرچه فضا، شخصیت‌ها، اعمال و گفت‌وگوهای داستان به واقعیت نزدیک باشد و از

1. Verismo

نوعی رئالیسم ادبی است که اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایتالیا شکل گرفت و گسترش یافت. این مکتب تقابلی در برابر کلاسیک‌گرایی و رمانتیسم نیمه دوم قرن نوزدهم بود.

حالت توصیف داستانی، خارج و با کنش همراه شود، نمایشی‌تر خواهد شد. در بخشی از داستان وسوسه، مادر پائولو، نگران فرزند است و با این تصور که پسرش در راه گمراهی و نابودی گام برمی‌دارد، برای نجات او دنبال راه چاره است. براثر این نگرانی، مادر که در خانه تنها است، سایهٔ خود را حضور شخص دیگری تصور می‌کند:

«سایهٔ خود را روی دیوارهٔ پلکان دید و با سر بدان اشاره‌ای کرد. آری، به نظرش می‌رسید که تنها نیست؛ درنتیجه، با این تصور که واقعاً یک نفر دیگر در آنجا دارد حرف‌های او را می‌شنود و بدو جواب می‌دهد، شروع کرد به فلسفه‌بافی» (دلددا، ۱۳۸۴: ۱۴).

ازاین‌رو گفت‌وگویی طولانی را با آن فرد، برای یافتن راه نجات پسرش آغاز می‌کند:

ـ چه کنم؟ برای نجات او چه‌کاری می‌توانم انجام بدهم؟ ـ همین‌جا منتظر او بمان بمان تا برگردد. آنوقت بدون واهمه، صاف‌وپوست‌کنده با او صحبت کن. آری، ماریا مادالنا، هنوز تا فرصت باقی است با او حرف بزن ـ او خواهد رنجید، انکار خواهد کرد. شاید بهتر باشد که نزد اسقف اعظم بروم و از او تمنا کنم تا ما را از این محل فاسد بیرون آورد و به‌جای دیگر بفرستد...به او خواهم گفت: عالیجناب،...صدسال بود که در اینجا کلیسایی وجود نداشت، کشیش نبود (همان: ۱۴).

این گفت‌وگوی طولانی که به بخشی از آن اشاره شد، نه‌تنها تمهیدی است که اطلاعاتی در مورد کشیش قبلی، دلیل حضور پائولو و گذشتهٔ روستا ارائه می‌دهد، بلکه در جهت توجه به واقع‌گرایی، به‌جای تبدیل به گفت‌وگوی ذهنی در قالب تک‌گویی، به شکل گفت‌وگوی دو نفره و امری عینی درمی‌آید؛ مانند صحبت کردن فردی با خودش. نویسنده با این شیوه، نه‌تنها نگرانی شخصیت داستان را برجسته کرده، بلکه با استفاده از آن به شخصیت داستان بُعدی نمایشی و حتی قابل‌اجرا بر روی صحنه بخشیده است، بنابراین این گفت‌وگو برجسته نیست و محو در متن داستان است.

در این داستان گاه گفت‌وگو تمهیدی برای نمایش افکار و احساسات شخصیت است که در این صورت، این عنصر به یاری شخصیت‌پردازی می‌آید و به‌جای توصیفات صرف راوی، خود شخصیت داستان به بیان و افشای خود می‌پردازد. در یک تک‌گویی، پائولو از طریق گفت‌وگو و بی‌واسطه، هم شخصیت خود را بازگو می‌کند، هم یک کنش نمایشی انجام می‌دهد و مستقیم با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. گویی بر صحنهٔ تئاتر یا در سکانسی از یک فیلم، این گفت‌وگو را انجام می‌دهد. البته توصیف کوتاه از کنش شخصیت داستان که نویسنده پیش از گفت‌وگو ارائه می‌دهد، بُعد نمایشی شخصیت و درمجموع داستان را افزایش می‌دهد.

«در داخل کلبه، کشیش خم شده بود. دستان خود را بین زانوان به هم می‌فشرد. پیشانی بلندش، روی نیمرخ خستهٔ او سنگینی می‌کرد. لب‌هایش با نفرت جلو آمده بود...پائولو در داخل کلبه داشت فکر می‌کرد» (همان: ۸۲).

نویسنده ابتدا به توصیف حالت ظاهری شخصیت داستان می‌پردازد سپس تک‌گویی شخصیت را با آن همراه می‌کند.

این‌چنین است که کسی از جهان می‌رود، از بشر گریزان شده است. چون می‌ترسید کسی را به قتل برساند، می‌ترسید مرتکب گناهی بشود؛ و حال در اینجا افتاده است،

سنگی مابین سنگ‌های دیگر. من هم تا سی یا چهل سال دیگر همین‌طور خواهم شد. پس از یک محرومیت ابدی؛ و «او» امشب، شاید هنوز انتظار مرا می‌کشد (همان).

گفت‌وگو در رمان‌های سنتی[8] و به‌اصطلاح «بالزاکی»[9]، عاری از پیچیدگی‌های زبانی است و اصولاً برای روشن شدن روند داستان به کار گرفته می‌شود و نویسنده با واردکردن شخصیت‌های رمان و رودررو قرار دادن آن‌ها، سعی دارد، روند داستان و روش بیان آن را به‌طور زنده و مستقیم برای خواننده ارائه دهد. گفت‌وگوها در چنین رمان‌هایی با شیوه‌های خاصی که نویسنده اعمال می‌کند همراه است و این مسئله روند گفت‌وگو را آسان می‌سازد و آن را برای خواننده، قابل‌فهم می‌کند.

گفت‌وگو در رمان سنتی، اغلب با توضیحی به‌عنوان بیانگر هویت گوینده، همراه است و نویسنده در این حالت به‌صورت مستقیم، نام گوینده را ذکر می‌کند یا با استفاده از عناوینی مانند کشیش، دادستان سرباز، ناشناس و غیره، او را معرفی می‌کند یا با استفاده از ضمایر، شخصیت را به ما می‌شناساند و در برخی موارد هم با رودررو قرار دادن دو شخصیت که خواننده از پیش با آنها آشنا شده است، تنها با «خط تیره» (ـ) گفت‌وگو را به وجود می‌آورد (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۷ ـ ۸).

دلدا یکی از نمایندگان سبک وریسم، رئالیسم ایتالیایی، است. سبکی که پیشینهٔ رئالیسم را در خود دارد. ازاین‌رو، ویژگی‌های این سبک در آن مشهود است؛ بنابراین می‌توان داستانهای دلدا را در زمرهٔ رمانهای سنتی یا بالزاکی هم قرار داد.

با این اوصاف بر اساس آنچه گفته شد، گفت‌وگو در رمان وسوسه، از نوع سنتی است و چون گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان نه‌تنها با توصیف کنش همراه است؛ بلکه خود گفت‌وگو هم در قامت کنش ظاهر می‌شود و نوع تک‌گویی هم در این داستان وجود دارد؛ بنابراین، گفت‌وگو در این رمان از نوع دراماتیک است.

ـ ما هم به دنبال شما به راه می‌افتیم.] بیان هویت گوینده[یکی از آنها گفت:

ـ شما باید هزار متر از ما فاصله بگیرید وگرنه سگ پاسبان را به جان شما خواهم انداخت. ـ سگ پاسبان؟ خود تو هزار متر از او فاصله خواهی گرفت!

پسربچه با لبخندی پرافاده گفت: ـ من؟

ـ آره تو که چون خداوند را در دست داری خیال می‌کنی که خودت پروردگار متعال شده‌ای.

یک ولگرد دیگر گفت: ـ من اگر به‌جای تو بودم با جعبهٔ روغن مقدس فرار می‌کردم و با آن روغن، هزار جور معجزه می‌کردم (دلدا، ۱۳۹۴: ۷۸).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، نویسنده با آوردن سخن دو طرف گفت‌وگو، بدون توضیح اضافه، عمل سخن‌گفتن را از روایت، به کنش تبدیل کرده است. از همین رو ویژگی ایجاز در گفت‌وگو مشهود است.

گفت‌وگوها در وسوسه، غالباً کوتاه و موجز است و گفت‌وگوهای طولانی مانند مواردی که در برهٔ گمشدهٔ راعی ذکر شد، وجود ندارد. با توجه به سبک رئالیستی رمان شوند و در بیان درونمایه گفت‌وگوها، ساده و واقع‌گرایانه هستند؛ اما تبدیل به مکالمه نمی

---

۱. سنتی صفتی است که در برابر «رمان نو» به این آثار داده می‌شود. در واقع رمان سنتی، آثاری با شیوه‌های بیان واقع‌گرایانه و کلاسیک است که رمان نو به انتقاد از آن می‌پردازد.

2. Honoré de Balzac

اُنوره دو بالزاک نویسندهٔ نامدار فرانسوی است که او را پیشوای مکتب واقع‌گرایی اجتماعی می‌دانند؛ از این رو هر اثر داستانی که واجد این ویژگی باشد، اصطلاحاً «بالزاکی» می‌نامند.

کمک می‌کنند.

برای نمونه، در گفت‌وگویی که ذکر شد، سخن ولگرد، با شخصیت او مطابقت دهد های روغن، برخاسته از نوع فکر اوست و نشان می‌دارد و درعین‌حال فکر ربودن جعبه که این شخصیت به معجزه باور دارد. این ویژگی، سادگی و تناسب طرز بیان در گفت‌وگو دهد. در نمونهٔ دیگری، گفت‌وگویی میان مادر کشیش و مارکو ـ را با شخصیت‌ها نشان می پسربچه‌ای که در کلیسا، دستیار کشیش است ـ شکل می‌گیرد، نگرانی کودکانهٔ پسربچه و نگاه مقید و درعین‌حال دلسوزانهٔ مادر کشیش، در این گفت‌وگو قابل دریافت است:

ـ پسر شما مرا دعوا کرد که چرا حواسم پرت است. نکند مرا بیرون کند؟ شاید می‌خواهد ایلاریو پانیتزا را به‌جای من استخدام کند؟ ایلاریو حتی سواد هم ندارد، درحالی‌که من لاتین را هم بلدم بخوانم و بعد هم ایلاریو بچهٔ کثیفی است. عقیدهٔ شما چیست؟ مرا بیرون خواهد کرد؟

ـ او می‌خواهد که تو توجه بیشتری داشته باشی، همین و بس. نباید در کلیسا خنده سر داد.

ـ خیلی عصبی بود. شاید دیشب خوب نخوابیده است، به خاطر باد، دیدید چه بادی می‌آمد؟ (همان، ۵۷)

اند و برجستگی در متن داستان ندارند و گفت‌وگوها در وسوسه، به‌جا و به اندازه گاهی در عین حفظ ماهیت گفت‌وگویی خود، حضوری نامرئی دارند و هم روایت داستان را پیش می‌برند، هم در کنار توصیف حالات یا رفتار شخصیت‌ها، از بُعد کُنشی و نمایشی برخوردارند. نمونه‌ای از آن را می‌توان در گفت‌وگویی که میان پائولو و مادرش شکل می‌گیرد مشاهده کرد:

آهی کشید و گفت: ـ پروردگارا! و به یاد آورد که مدت‌ها دست به دامان پروردگار شده و خود را به او سپرده است. پس خداوند می‌بایست مسائل او را حل کند. خاطرش اندکی آسوده شد. همانطور در بستر نشسته بود و صدایش بار دیگر هم‌تراز صدای پسرش شده بود.

کرد، چرا یکراست به آنجا نرفتی؟ چرا اول به خانه ـ اگر وجدانت به تو چنین امر می آمدی؟

ـ چون قول داده بودم و شما مرا تهدید کرده بودید که اگر پای به آن خانه بگذارم، اینجا را ترک خواهید کرد. سپس با لحنی غمگین تکرار کرد ـ قول داده بودم.

نزدیک بود فریاد بکشد و بگوید: مادر مرا مجبور کنید که سر قول خود بایستم؛ ولی موفق نشد. در ضمن مادرش در همان موقع می‌گفت: ـ پس در این صورت برو. اگر وجدانت به تو چنین حکم می‌کند، برو (همان، ۱۱۰).

نتیجه‌گیری

با بررسی گفت‌وگوی نمایشی در دو رمان برهٔ گمشدهٔ راعی و وسوسه، مشخص شد که گلشیری و دلددا به عنصر گفت‌وگو، توجه ویژه‌ای داشته‌اند و در کاربرد این عنصر از کارکرد داستانی فراتر رفته‌اند. آنها با استفاده از تمهیداتی چون توصیف کنش، گفت‌وگوی مستقیم و بی‌واسطه، تک‌گویی، ایجاز و سادگی گفت‌وگو، نامرئی بودن گفت‌وگو در متن داستان، بروز شخصیت و بازتاب درونمایه از طریق آن، در اثر خود به

گفت‌وگو جنبهٔ دراماتیک بخشیده‌اند.

گلشیری تحت تأثیر سبک مدرن و تلاش برای بیان افکار خود از طریق شخصیت‌ها، به گفت‌وگوها، به‌ویژه تک‌گویی‌ها، صبغهٔ ذهنی بخشیده است. گاه با توصیفات محدود های داستان سپرده است که در این حالت و افزایش گفت‌وگو، میدان را به دست شخصیت پردازی آن به کمک گفت‌وگوهای شخصیت‌ها به‌خوبی پیشبرد طرح داستان و شخصیت شود و با محدودیت حضور راوی، بار دراماتیک داستان افزایش می‌یابد. درواقع انجام می های گفت‌وگوهای دراماتیک، در گفت‌وگوهای داستان برهٔ گمشدهٔ راعی، بیشتر ویژگی مانند ایجاز، سادگی، معرفی شخصیت، شکل‌گیری فرم اثر و بازتاب درونمایه، مشهود است.

دلددا نیز در وسوسه، بر اساس سبک وریسم، داستان خود را مانند واقعیت، پی‌ریزی کرده است. گفت‌وگوهای وسوسه، به شیوهٔ رمان سنتی است که واقعی، متناسب با ها و ساده و موجز است و نویسنده تنها نقش راوی را ایفاء می‌کند. ویژگی‌های شخصیت شوند که گویی با صحنهٔ نمایش روبه‌رو گاهی گفت‌وگوها به‌اندازه‌ای بی‌واسطه ارائه می هستیم و شخصیت‌ها زنده و پویا هستند. همچنین نویسنده، درونمایهٔ اثر را که عذاب وجدان و خویشتنداری در مقابل وسوسه است، با کمک گفت‌وگو از طریق پائولو، شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌های در ارتباط با او، نشان داده است.

گلشیری و دلددا، تجربهٔ کار در حوزهٔ نمایش را نیز داشته‌اند و از آثار این دو اقتباس‌های سینمایی هم انجام گرفته است (فیلم *شازده احتجاب* بهمن فرمان‌آرا ۱۳۵۳ و فیلم *عشق ممنوع* اثر ماریو مونوچلی ۱۹۵۴، به اقتباس از رمان وسوسه). این موضوع نشان می‌دهد که آثار گلشیری و دلددا از ظرفیت نمایشی و اقتباسی برخوردار است و گفت‌وگو به‌عنوان عنصری مهم و اساسی در اثر نمایشی، حضور پررنگی در این آثار دارد.

گلشیری و دلددا با توجه به سبک و زبان متفاوت، در کاربرد عنصر گفت‌وگو، اشتراکاتی دارند، ازجمله اینکه هر دو از گفت‌وگو برای پیشبرد طرح داستان و معرفی شخصیت داستان بهره می‌برند، گفت‌وگوها در دو اثر ساده و موجز است و حضور بجا و طبیعی گفت‌وگو، ویژگی نامرئی بودن به آنها بخشیده است، گفت‌وگوها، نقش اطلاع‌رسانی را به عهده گرفته‌اند و به همین دلیل از میزان توصیفات اضافه کاسته و صرفاً به توصیف کنش شخصیت‌ها بسنده شده است. باوجوداین اشتراکات، این دو داستان در سبک ارائهٔ گفت‌وگو (مدرن در برهٔ گمشدهٔ راعی و وریستی یا به تعبیری سنتی در وسوسه) باهم تفاوت دارند. گفت‌وگوها در برهٔ گمشدهٔ راعی، بیشتر ذهنی و گاهی طولانی ست؛ اما در وسوسه، عینی، واقعی و بیشتر کوتاه است.

با این اوصاف، این دو اثر از ظرفیت نمایشی بالایی برخوردارند و گفت‌وگوهای دراماتیک در آنها با کم‌ترین تغییر و تحول می‌تواند به گفت‌وگوهای یک متن نمایشی تبدیل شود.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

آرمر، آلن. (۱۳۹۵). *فیلم‌نامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

ارسطو. (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارسطو. (۱۳۹۹). *شاعری (بوطیقا)*. ترجمهٔ رضا شیر مرز. تهران: ققنوس.

اسداالهی، اله شکر. (۱۳۷۹). «رمان نو، دیالوگ نو». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (تبریز)*. دورهٔ ۴۳ شمارهٔ ۱۷۴. صص ۱ ـ ۳۴.

اسلین، مارتین. (۱۳۹۳). *دنیای درام*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

الام، کر. (۱۳۹۸). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.

بال دیوید. (۱۴۰۰). *شیوهٔ فنی نمایشنامه خوانی*. ترجمهٔ محمود کریمی حکاک. تهران: گل.

بوهم، دیوید. (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ*. جمع‌آوری و تدوین لی نیکول. ترجمهٔ علی حسین‌نژاد. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دلددا، گراتزیا. (۱۳۹۴). *وسوسه*. ترجمهٔ بهمن فرزانه. تهران: خورشید.

فیستر، مانفرد. (۱۳۹۹). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

قادری، نصرالله. (۱۳۹۵). *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان.

قاضی مرادی، حسن. (۱۳۹۷). *شوق گفت‌وگو و گستردگی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*. تهران: دات.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۵۵). *برهٔ گمشدهٔ راعی*. تهران: زمان.

مکی، ابراهیم. (۱۳۹۷). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: سروش.

نجفی، حسن و اصلانی، سردار. (۱۳۹۹). «نقد اجتماعی رمان برهٔ گمشدهٔ راعی (هوشنگ گلشیری) و سرودهٔ حفّار القبور (بدر شاکر السّیّاب)». *کاوشنامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی ـ فارسی)*. دورهٔ دهم شمارهٔ ۲، (پیاپی ۳۸). صص ۸۳ ـ ۱۰۳.

نوبل، ویلیام. (۱۴۰۰). *راهنمای نگارش گفت‌وگو*. ترجمهٔ عباس اکبری. تهران: سروش.

هاچ، فرانسیس. (۱۳۹۸). *کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط‌شناسی و سبک*. ترجمهٔ منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد. تهران: سمت.

یول، جورج. (۱۳۹۸). *کاربردشناسی زبان*. ترجمهٔ محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

استناد به این مقاله: عبدی، مهدی.، ذهیری، حامد. (۱۴۰۴). نگاهی تطبیقی به گفت‌وگوی دراماتیک در رمانهای برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۵۱-۷۹. DOI: 10.22054/CISL.2023.67046.1009

A Comparative Study of Banquet Customs in Hamidi and Hariri Maqamat

Fatema Esfandiyari Mehni * | Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Mohammad Reza Najariyan | Associate Professor of Persian Language and Literature, yszd, iran

Ashraf Sadat Shahidi | Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Abstract

The two books of Hamidi and Hariri maqamat, the first written in Persian and the second in Arabic, are full of numerous narratives and stories that deal with important social issues such as guest etiquette. Partying and going to parties has brought friendship and unity among the Islamic Ummah and brotherhood. In these books, there are many references to guest etiquette. Examining the contents of these two books about Mehmani shows that Hamidi and Hariri are influenced by the teachings of Islam in composing these contents. The guest and the host are two sides of this social behavior and have actions and duties towards each other. In the Hamidi and Hariri maqamat, the responsibility of the host; Honoring and receiving the guest, adequate and proper reception of him, being friendly with the guest and seeing him off, and the guest's duties towards the host; It is not accompanied by uninvited guests, shortening the guest's time and not making the host suffer.

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: Fateme_17447@yahoo.com

How to Cite: Esfandiyari Mehni, F., Najariyan, M. R, Shahidi, A. S. (2025). A Comparative Study of Banquet Customs in Hamidi and Hariri Maqamat, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 81-108. DOI: 10.22054/CISL.2023.67555.1010

Keywords: Maqamat, Hamidi, Hariri, Party Etiquette, Host, Guest.

بررسی تطبیقی آداب ضیافت در مقامات حمیدی و حریری

h. فاطمه اسفندیاری مهنی * استادیار دانشگاه پیام نور، تهران ایران
i. محمدرضا نجاریان دانشیار دانشگاه یزد، یزد، ایران
j. اشرف‌السادات شهیدی استادیار دانشگاه پیام نور، تهران ایران

چکیده

دو کتاب مقامات حمیدی و حریری که اوّلی به زبان فارسی و دومی به زبان عربی نوشته شده است، سرشار از روایات و داستانهای متعددی است که به مسائل مهم اجتماعی همچون آداب مهمانی پرداخته است. مهمانی دادن و به مهمانی رفتن سبب انس و الفت میان امّت اسلامی و اتحاد و برادری شده است. در این کتب، اشاره‌های زیادی به آداب مهمانی شده است. بررسی مطالب این دو کتاب در مورد مهمانی نشان می‌دهد که حمیدی و حریری در انشاء این مطالب، متأثر از آموزه‌های دین اسلام می‌باشند. مهمان و میزبان دو طرف این رفتار اجتماعی‌اند و حرکات و وظایفی در قبال یکدیگر دارند. در مقامات حمیدی و حریری، وظایف میزبان؛ اکرام و استقبال از مهمان، پذیرایی کافی و مناسب از وی، خوش‌رویی با مهمان و بدرقه کردن وی و وظایف مهمان در برابر میزبان؛ همراه نبردن غیر مدعو، کوتاه کردن زمان مهمانی و به رنج نیفکندن میزبان می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: مقامات، حمیدی، حریری، آداب مهمانی، میزبان، مهمان

* نویسنده مسئول: Fateme_17447@yahoo.com

۱. مقدمه

استاد ملک‌الشعرای بهار دربارهٔ «مقامه» می‌نویسد:

«المقامه: الْمَجلس أو الْجَماعه منَ النّاس أو الْخُطبه أو الرِّوایهٔ آلتی تُلْقَی فی مُجْتَمع النَّاس». در مجلس ملک، معروف است که سخنانی می‌گفتند در پند و موعظت ملوک و نیز به معنی «مجلس گفتن» و موعظه بر منبر یا بر سر انجمن‌هاست که آن را «تذکیر» و «مجلس گویی» می‌نامیدند، چه مجلس و مقام تقریباً به یک معنی است. مقامات به معنی روایات و افسانه‌هایی است که کسی آنها را گردآورده و با عباراتی مسجّع و مقفّی و آهنگ‌دار برای جمعی فروخواند یا بنویسد (بهار، ۱۳۶۵: ۳۲۴).

دکتر شوقی ضیف دربارهٔ معنی لغوی مقامه چنین می‌گوید:

مجلس و انجمن، قبیله و جماعت حاضر در مجلس و انجمن؛ امّا در عصر اسلامی به این معنا به کار رفته است: مجلسی که در آن شخصی در برابر خلیفه یا دیگران می‌ایستد و از روی وعظ سخن می‌گوید و بدیع الزّمان همدانی آن را به معنای قصّه‌گویی و ایراد سخن در مجلس استعمال کرده است چه آن فرد نشسته باشد و چه ایستاده (نجاریان ۱۳۹۲: ۱).

۱ ـ ۱. هدف پژوهش

اهمیت تحقیق در آن است که گوشه‌هایی از زوایای فرهنگ غنی ایرانیان و مسلمانان را در یک دورهٔ تاریخی نشان می‌دهد و مردم را با رهنمودهای قرآن و ائمهٔ اطهار در قالب گزارش‌های داستانی آشنا می‌سازد. یکی دیگر از وجوه اهمیت این تحقیق، جنبهٔ کاربردی و عملی تحقیق است که راه و رسم ضیافت و مهمانداری را به مردم آموزش می‌دهد و به‌کارگیری آنها بخصوص در این عصر، کمک شایانی به حل بسیاری از مشکلات می‌نماید.

۱ ـ ۲. پیشینه پژوهش

دربارهٔ آداب مهمانی مقالات زیادی نوشته نشده است. در این زمینه، می‌توان به مقالهٔ «آداب ضیافت و مهمانتوازی در شاهنامه فردوسی» اثر مهناز سید نظامی و شهین شریفی، چاپ‌شده در دهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی اشاره کرد. نویسندگان در این مقاله به بررسی آداب ضیافت در شاهنامه فردوسی پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که به اقتضای متن حماسی شاهنامه، آداب ضیافت هم با شکوه و احترام و استقبال شاهانه برگزار گردیده است.

نبود تحقیقی موردی که به‌صورت مستقل به بررسی آداب مهمانی در مقامات حریری و حمیدی بپردازد، ضرورت انجام این پژوهش را آشکار می‌کند.

۲. سیر مقامه‌نویسی

ابن درید (متوفی در ۳۲۱ ه.ق)، ظاهراً نخستین کسی است که با حدیث‌های خود، راه را بر فن مقامه‌نویسی گشود؛ امّا نخستین کسی که به مقامه‌نویسی روی آورد بدیع‌الزّمان همدانی است. قلقشندی در «صبح الأعشی فی قوانین الإنشاء»، حنا الفاخوری در تاریخ ادبیات عرب و بسیاری منابع مهم عربی و فارسی به این نکته اذعان دارند؛ امّا اعتقاد فارس ابراهیمی چنین است که گرچه مقامات در قرن چهارم هجری وضع شد؛ ولی حقیقت آن

است که بدیع‌الزّمان مبتکر این فن نیست؛ بلکه او با مهارت و استادی، اجزایی را که از قدیم در جامعه و ادبیات عرب بوده با یکدیگر تلفیق و ترکیب کرده و فن قابل‌توجهی به دست آورده است و کلمه مقامات را که معانی فراوانی داشت بر فن خود اطلاق نموده و موجب شده است معانی دیگر این کلمه کنار رود و مقامه فقط معنای اصطلاح خاص ادبی به خود گیرد. وی مبتکر مقامه نویسی در ادبیات عرب را «ابن درید» دانسته و بدیع‌الزّمان را ازنظر تلفیق داستان استاد و مبتکر دانسته و عنوان کرده است که بدیع‌الزّمان اصطلاح مقامه را برای نخستین بار به یک نوع از قصّه منحصر ساخته است (نجاریان، ۱۳۹۲: ۲).

در اواخر قرن چهارم هجری از فروع فن قصص که آن زمان در نثر عربی شهرت و رواجی داشت، فنی جدید ابداع شد که مبتکر آن ابوالفضل احمد بن حسین همدانی ملقّب به بدیع‌الزّمان همدانی است و نام مقامات بر آن نهاد.

مقامه در ایران

عمرو بن محمود ملقّب به حمیدالدین و مشهور به محمودی بلخی، قاضی‌القضات بلخ بود. حمیدی، مقاماتش را در سال ۵۵۱ ق به شیوهٔ مقامات حریری نوشت و در مقدمهٔ کتابش مدّعی شد که پیش از او کسی به زبان فارسی، مقامات ننوشته و او نخستین کسی است که به این کار همت گماشته است.

قاسم بن علی بن محمّد بن عثمان حریری حرامی، مکنّی به ابومحمّد، صاحب مقامات حریری، یکی از ادبای مشهور ایرانی از اهل قریه مشان یکی از قرّاء بصره به سال ۴۴۶ ق متولّد شد. ابن خلکان گوید: او یکی از ائمه عصر خویش بود و در عمل مقامه‌نگاری بهره تام یافت؛ چه مقامات وی مشتمل بر بسیاری از کلام عرب، اعم از لغات، امثال رموز و اسرار این زبان است. قهرمان مقامه‌های حریری شخصی خیالی به نام ابوزید سروجی است. راوی ماجرا شخصی خیالی دیگری به نام الحارث بن همّام است؛ امّا حمیدی مقامه را از زبان یک دوست مخلص و صمیمی روایت می‌کند و قهرمان مقامات، فردی ناشناس است.

اجتماعیات در ادب فارسی

بحث اجتماعیات در ادب فارسی، ریشه در علم جامعه‌شناسی دارد و به‌نوعی از زیرمجموعه‌های دانش جامعه‌شناسی و «همسو با سنّت‌های جامعه‌شناسی از طریق هنر است که به بررسی ساخت و کارکرد اجتماعی ادبیات و رابطهٔ میان جامعه و ادبیات و تأثیر متقابل آنها بر یکدیگر می‌پردازد» (حسنی کندسر، ۱۳۹۰: ۶۴).

روی آوردن به مطالعات اجتماعی در ادبیات، مرهون تلاش‌های غلامحسین صدیقی است که پدر جامعه‌شناسی ایران محسوب می‌شود و درس «اجتماعیات در ادب فارسی» را در برنامهٔ درسی دانشجویان گنجاند (همان: ۶۷). بررسی دقیق متون نظم و نثر فارسی، بخشی از ویژگی‌های فرهنگ و ادب را در طول تاریخ به ما می‌شناساند. در دوره‌هایی از تاریخ، «وظیفهٔ پاسداشت تاریخ و حیات ملّی بر شانهٔ ادبیات فارسی سنگینی کرد و ادبیات فارسی بار ادراک و احساس قوم ایرانی را در طی هزار و یکصد سال تاریخ بر دوش کشید» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۷: ۸) و در دوران «قدرت شمشیر بالای سر ما، ما را به‌سوی قلم راند

و دبیر و شاعر و سخنور شدیم» (آشوری، ۱۳۸۴: ۹۶) و این‌گونه تصمیم گرفت که امپراطوری سیاسی را به امپراطوری فرهنگی بدل کند و خارجیان را در فرهنگ خود مستهلک نماید (حسنی کندسر، ۱۳۹۰: ۶۹). ادبیات ایرانی تمامی جنبه‌های زندگی ازجمله آداب معاشرت، مهمانی، جشن، سوگواری، بازی اطفال شغل، خرافه، مالیات، مسائل پزشکی و غیره را در شعر و نثر بازتاب داده است.

ضیافت در اسلام

اسلام در رابطه با کیفیت و طرز غذا خوردن مانند سایر مظاهر زندگی، آداب و روشی را بیان کرده و غالباً فلسفه و علّت‌های آن را هم به پیروان خود آموخته و دستورات لازم را به‌وسیلهٔ قرآن بیان فرموده است. قرآن کریم، خوردن غذا و گرفتن نیرو را، اگر به‌قصد قربت و خدمت به دیگران باشد، عمل نیک و پسندیده بیان کرده است و می‌فرماید: «یا ایّها الرّسول کُلوا من طیّبات واَعمَلوا صالحاً» ای پیامبران از غذاهای پاکیزه بخورید و عمل صالح انجام دهید (مؤمنون، ۵۱). حتّی به همهٔ مؤمنان دستور می‌دهد: «یا ایّها الّذین آمَنوا کُلوا من طَیِّبات ما رَزَقناکُم» ای کسانی که ایمان آورده‌اید از نعمت‌های پاکیزه‌ای که روزی شما کرده‌ایم بخورید (بقره، ۱۷۲).

تفاوت انسانهای مؤمن با سایر مردم این نیست که نیاز به غذا نداشته باشند، بلکه تفاوتشان در این است که مؤمنین حتی تغذیه را به‌عنوان وسیلهٔ تکامل، قبول کرده‌اند به همین دلیل باید غذای آنها پاکیزه و حلال باشد؛ درحالی‌که سایر مردم، هدفشان فقط خوردن و آشامیدن است و از این راه هوی و هوس آنها تأمین می‌شود.

سفارش قرآن به مؤمنان دربارهٔ ادب مهمان شدن در خانه پیامبر صلّی الله علیه و آله و سلّم، چنین است: «ای کسانی که ایمان آورده‌اید! بدون اذن و اجازه و دعوت برای طعام، وارد خانه پیامبر نشوید و هرگاه دعوت شدید، داخل شوید و چون غذا خوردید، پخش شوید (و بروید) و برای حرف زدن ننشینید، این کار شما سبب اذیت پیامبر است و از شما خجالت می‌کشد؛ ولی خداوند از گفتن حق، حیا نمی‌کند» (احزاب، ۵۳).

یکی از مسلمانان صدر اسلام به نام «ابووائل» می‌گوید: من به‌اتفاق دوستم به خانه سلمان فارسی رفتیم و مدتی نشستیم. هنگام غذا فرا رسید. سلمان گفت: اگر نبود آنکه رسول خدا صلی الله علیه وآله از تکلّف و خویشتن را به زحمت افکندن نهی کرده است، برایتان غذای خوب‌تری فراهم می‌کردم. سپس برخاست و مقداری نان معمولی و نمک آورد و جلوی مهمانان گذاشت. رفیقم گفت: کاش همراه این نمک، مقداری سعتر (مرزه و آویشن) بود! سلمان رفت و ظرف آب خویش را «گرو» نهاد و کمی مرزه فراهم کرد و سر سفره نهاد. وقتی غذا خوردیم، دوستم گفت: خدا را شکر که به روزی خدا قانعیم! سلمان گفت: اگر به رزق خدا قانع بودی، الآن ظرف آب من در گرو نبود (بحارالانوار، ج ۲۲: ۲۸۴).

در حدیث است: «لا تَکَلَّفوا للضیّف» یا «لا یَتَکَلَّفَنَّ احدٌ لضیْفه ما لا یَقْدرُ» (کنزالعمّال ج ۱۶: ۲۴۸). برای پذیرایی از مهمان خود را بیش‌ازحد توان به زحمت و مشقت نیندازید.

امام صادق علیه‌السلام از رسول خدا صلی الله علیه وآله نقل می‌کند که فرمود: «هرگاه یکی از شما به مهمانی و طعامی دعوت شدید، فرزند خود را همراه نبرید، اگر چنین کنید، کاری ناروا و غاصبانه کرده‌اید» (بحارالانوار، ج ۷۲: ۴۴۵). این همان عادت ناپسند «طفیلی» و «قُفیلی» بردنِ همراه است (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۵). در حدیث دیگری پیامبر اسلام

(ص) به حضرت علی (ع) در ضمن وصایایی فرمود:
«یاعلی! هشت گروه‌اند که اگر مورد اهانت قرار گرفتند، خودشان را سرزنش کنند، نه دیگری را. یکی از آنان کسی است که به مهمانی‌ای که دعوت نشده برود و بر سر سفره ناخوانده بنشیند» (بحارالانوار: ۴۴۴).

مشهور است که: «سفره نینداخته، یک عیب دارد. سفره انداخته، هزار عیب.» این مثل همان کلام دیگر است که می‌گویند: دیکته نوشته‌نشده، غلط ندارد. وقتی کسانی مهمانی می‌دهند، بخصوص به‌صورت دسته‌جمعی و عمومی، چیزی به نام «گلایه» مطرح می‌شود که چرا ما را خبر نکردند، مگر غریبه بودیم که دعوت نشدیم. از طرف دیگر هم میزبان باید خود را برای گلایه‌های احتمالی آماده کند، اما آنچه برای دیگران بسیار کارساز است، «عدم توقع» است. نتیجه این روحیه، آرامش وجدان و آسایش درون است. زبان به گلایه گشودن هم طرف مقابل را شرمنده و رنجیده می‌کند، هم نشانهٔ کم‌ظرفیتی و مناعت طبع، گوهری است که نباید آن را با دونهمتی و حقارت نفس گله‌کننده است سنگ «توقع‌های کوچک» شکست. اگر به مهمانی هم رفتیم و غذا و جا و شرایط بر طبق میل و انتظارمان نبود، بازهم عیب‌جویی و شکوه، مناسب نیست؛ زیرا گلایه‌های بعدی، نه عیوب و کاستی‌های گذشته را اصلاح می‌کند، نه چیزی عاید ما می‌شود. تنها پایین بودن ایثار و گذشت و بلندنظری .سطح اندیشه و افق فرهنگ خویش را با این کار، نشان داده‌ایم و والاهمتی حائز اهمیت است (محمدی، ۱۳۸۶: ۵۰).

در حدیثی از امام صادق (ع) می‌خوانیم: «هلک امْروءٌ احتَقَر لاَخیه ما یَحْضره و هَلَک امروء احتقر من اَخیه ما قَدم إلیه». میزبانی که آنچه را بَرای برادرش آماده ساخته، کوچک بشمرَد هلاک و گمراه شده است، همچنین میهمانی که آنچه را که نزد او حاضر کرده‌اند، کوچک بشمرد گمراه است (فیض کاشانی، ۱۴۱۷. ج. ۳: ۳۰).

ضیافت در ادب فارسی و عربی

ضیافت در لغت به معنای «مهمان شدن، مهمانی، مهمانداری، تواضع خشک» (معین. «ضیافت») و در اصطلاح یکی از مراسم و آداب اجتماعی است که در زندگی اجتماعی همهٔ فرهنگ‌ها وجود داشته و دارد.

«مهمان کسی است که بر دیگری وارد شود و از او با اطعام و دیگر وسایل پذیرایی کنند و مقابل میزبان است. کسی که او را به خانهٔ خود خوانند و اکرام کنند» (دهخدا. «مهمان»).

مضمون ضیافت و مهمانی در ادب فارسی و عربی، سابقه‌ای طولانی دارد و شاعران و نویسندگان از تعبیرات و روش‌های گوناگون برای بیان این جنبه از فرهنگ، بهره برده‌اند. در میان آثار منثور فارسی، غزّالی در کیمیای سعادت به طور مفصل به ذکر آداب مهمانی و وظایف میزبان و مهمان در قبال یکدیگر، پرداخته است (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۲۵ ـ ۲۳۷).

طرز خوردن غذا در جوامع مختلف متفاوت است. بعضی ایستاده، بعضی نشسته، بعضی ضمن راه رفتن و شاید بعضی‌ها در حالت خوابیده و یا هنگام کار و رانندگی غذا می‌خورند که البته به حکم ضرورت در هیچ کدام از موارد مذکور اشکالی نیست. اسلام در مسئلهٔ مهمانوازی و مهمانداری و مهمانی، نکات ریز و قابل توجهی را بیان کرده است که با اندکی تأمّل معلوم می‌شود، هم مسائل روحی و عاطفی انسان؛ مثل مراسم استقبال طرز غذا خوردن، تعارف و بدرقه کردن مهمان، هم مسائل بهداشتی؛ مانند شستن دست‌ها قبل و بعد از غذا و همچنین مسواک زدن را در نظر گرفته است.

تکریم، مفهومی کلی است که در برخورد توأم با گشاده‌رویی و لبخند، گفتار و رفتار توأم با احترام و ارزش‌گذاری، مصداق می‌یابد. آگاهی از زمان رسیدن مهمان، پیشواز رفتن برای او، گرفتن چمدان و وسایل همراه مهمان و حمل آنها، مقدم داشتن در ورود به منزل، جفت کردن کفش‌های او، راهنمایی و معین کردن بهترین جای منزل برای نشستن و اقامت او، تهیه غذاهای لذیذ و متنوع و غیره می‌تواند مصادیق اکرام به مهمان باشد (نوری، ۱۴۰۷ ق ج ۱۶: ۲۶۰).

غزالی مردم را از نشستن در مهمانی‌های پرزرق‌وبرق منع می‌کند و می‌گوید: «اگر در مهمانی، مردی بود که جامهٔ دیبا دارد یا انگشتری زرین، نشاید آنجا نشستن و اگر در مهمانی، مسخره‌ای باشد که مردمان را به فحش و دروغ به خنده آورد، نشاید نشستن با او» (غزالی، ۱۳۳۳: ۴۰۹).

مقامات حریری، اثر ابومحمد قاسم بن محمد بن عثمان حریری است که آن را در قرن ۵ هجری، به تقلید از مقامات بدیع‌الزمان همدانی، به زبان عربی نگاشته است. حمیدی هم در قرن ۶ هجری، به تقلید از همدانی و حریری برای اولین بار به زبان فارسی، مقامات نوشت. مقامات از جهات زیادی دارای اهمیت هستند. از موارد اهمیت مقامات می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: فن سخن‌پردازی و آرایه‌های ادبی خصوصاً سجع و جناس، کاربرد ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی، مطالب جغرافیایی، مسائل جامعه‌شناسی.

یکی از وجوه اهمیت این تحقیق از حیث پژوهش‌های تطبیقی، آشنایی با فرهنگ دو ملت در موضوع آداب مهمانی است که در بسیاری موارد شباهت و در بعضی جاها دارای تفاوت و فرهنگ خاص خود هستند. بسیاری از این موارد فرهنگی خاص، بر فرهنگ ملت و کشور دیگر، تأثیر گذاشته و آن را در خود مستهلک ساخته است.

یکی از مسائل اجتماعی که در مقامات به چشم می‌خورد، آداب مهمانی و مهمانوازی است و نویسنده چه در مقامات حریری و چه مقامات حمیدی در نگارش بعضی مطالب به‌صورت مستقیم و یا غیرمستقیم تحت تأثیر قرآن و احادیث ائمه اطهار صلوات الله علیهم است. بعضی آداب دیگر دربارهٔ مهمانی که در مقامات از آن سخن رفته است، برگرفته از فرهنگ و رسم خاص اعراب و ایرانیان است.

۳. یافته‌ها

یکی از شرایط مهمانی، وظایف میزبان و مهمان در برابر یکدیگر است. غزالی در کتاب کیمیای سعادت به‌طور مفصل به این مبحث پرداخته و وظایف میزبان را ذکر کرده است. «میزبانی کردن دوستی را به طعام از بسیاری صدقه فاضل‌تر است» و در ادامه می‌گوید یکی .از سه موردی که بر آن حساب نکنند «آنچه با دوستان خورند» است (غزالی،۱۳۳۳: ۲۳۰) در بحث زیر به بررسی مهم‌ترین موارد آداب ضیافت که در مقامات حمیدی و حریری ذکر شده است، پرداخته می‌شود.

۳ ـ ۱. برنامه‌ریزی برای مهمانی و سنجش سخن در مجلس

در متن زیر راوی به بیان برنامه‌ریزی قبلی یکی از افراد مشهور شهر برای مهمانی و دعوت از افراد صاحب‌فکر و هنرمند برای دو هدف یکی برپاداشتن مهمانی و دیگر امتحان میزان فکر و هنر افراد، می‌پردازد. در برابر این دعوت به مهمانی، اجابت مهمانان به دعوت میزبان

با شوق و اشتیاق فراوان بیان شده است:

تا روزی یکی از میاسیر و مشاهیر شهر که در فتوّت نامی داشت و در مروّت کامی، خواست که اخوان صفا را بر گوشهٔ خوان صفا جمع کند، ابکار افکار هر یک بازجوید و بخور بخار هر یک ببوید و کنه حال هر یک از اندک و بسیار بداند و درج هنر هر یک بخواند و با آن جمع همکاسه و کاس گردد و هم الفاظ و هم انفاس شود. با یکی از آن طایفه که آشنایی داشت و در اوامر و نواهی اتّحاد رایی، میقاتی معلوم و میعادی مرقوم بنهاد و از شب‌ها شب یلدا معیّن بود و خورش سکبا از خورش‌ها مبیّن؛ و سکباج مزعفر معطّر قرار دادند و لوزینهٔ مکفّن و مدهّن اختیار کردند. چون اصحابنا آن اشارت بشنیدند و بر آن اشارت بدویدند؛ صوفی‌وار لبّیک اجابت را لب و دندان گشتند و خوارزمی‌وار لقمهٔ دعوت را همگی معده و دهان گشتند و وعاهای معده را به احتمای یک هفته بپیراستند و احراز آن فایده را به غلس برخاستند و حضور آن مائده را به سخن بیاراستند (حمیدی،۱۳۹۴:۶۴).

۳ ـ ۲. استقبال از مهمان ناخوانده

نویسندهٔ مقامات توصیه می‌کند که وقتی مهمانی ناخوانده وارد می‌شود با خوش‌رویی باید به استقبال از او رفت. «آواز دادم که آیا در خانه آزاده‌ای هست؟ در این صدر و بارگاه هیچ کریمی مهمانخواه بینم؟ آوازی به گوشم آمد که هزار آفرین بر مهمانی که ناخوانده به درآید و هزار جان فدای یاری باد که بی‌وعده به درآید» (همان:۱۹۰).

میزبانان برای باز کردن در، بر مهمان تازه‌وارد بر یکدیگر سبقت می‌گرفتند. حریری در یک مقامه از قول راوی نقل می‌کند: «ابتدرنا فتحَ الباب و تلقّیناهُ بالتّرحاب و قُلنا للغُلام: هیّا هیّا و هلُمّ ما تهیّا... پیشی گرفتیم در باز کردن در و استقبال کردیم از او با خوشامدگویی و گفتیم به غلام سریع برو و بیاور آنچه آماده است» (حریری،۱۳۹۲:۷۰).

۳ ـ ۳. تهیّه غذای حاضری برای مهمان تازه‌وارد

تهیّهٔ غذای حاضری برای مهمانی که در شب یا دیرهنگام وارد می‌شود از توصیه‌های دیگر حریری است؛ وی استقبال از مهمان با خوش‌رویی را مهم‌تر از غذایی می‌داند که در پیش او می‌گذارند.

یقولُ لی: ألقِ عصاکَ و ادخُل وابشِر ببشرٍ قِری معجَل (همان:۷۸)

امام صادق(ع) با تفکیک دو نوع مهمان آنان را ناخوانده و خوانده، دانسته است و وظایف میزبان در قبال هر یک را به‌خوبی بیان می‌کنند: «هرگاه برادرت ناخوانده بر تو وارد شود، همان غذایی که در خانه‌داری برایش بیاور و هرگاه او را دعوت کردی در پذیرایی از او زحمت بکش» (البرقی،۱۴۱۳:۱۷۹).

حمیدی مهمان ناخوانده را هدیه‌ای بهشتی و خانه و هر چه در آن است را متعلّق به مهمان می‌دانستند. «درآی که ردّ سائل زشت است و مهمان ناخوانده تحفهٔ بهشت. گستاخ و ایمن بنشین که خانه و هرآن چه در آن است ملک توست و آشیانه و هر که بروست در تصرّف و کلک تو» (حمیدی،۱۳۹۴:۱۹۰).

حریری دو بیت عربی را به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند و مهمان را صاحب‌خانه

می‌داند که معنی ابیات چنین است:

«ناز و نعمتماز را در حقّ دوستانماز دریغ نمی‌کنیم تا به دختراز و پسراز خود صرف کنیم. درحالی‌که چیزی در کیسه نداریم مهماز خود را گرامی می‌داریم که به اعتقاد ما مهماز خدای خانه است» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۹۰).

۳ ـ ٤. دعوت به طعام

یکی از رسوم ضیافت این است که وقتی تازه‌واردی از راه می‌رسید او را به طعام دعوت می‌کردند: «ثمّ قالَ لی: أدْنُ فَکُل» (حریری، ۲۳:۱۳۹۲). غزالی در کیمیای سعادت می‌گوید: «چون مهمانی بیاید هیچ تکلّف مکنید و چون بخوانید هیچ باز مگیرید، یعنی هر چه توانید بکنید؛ و مهمانی غریب که فرارسد، برای وی وامی کردن و تکلفی کردن روا باشد، امّا برای دوستان که به زیارت یکدیگر آیند نباید که آن سبب تقاطع شود» (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۳۳)؛ و همچنین به ذکر این نکته می‌پردازد که اگر مهماز بداند که میزباز بر وی منّت می‌گذارد یا بداند که در مالِ وی شبهتی است، یا مسخره‌گی کنند یا زناز به نظارهٔ مرداز آیند و یا این‌که میزباز فاسق و ظالم است، دعوت وی را اجابت نکند (همان: ۲۳۵).

۳ ـ ٥. کمک به مهماز فقیر و رفع حوائج مادّی او و بدرقه ایشاز

حریری کمک به مهماز فقیر و رفع مشکلات او و همچنین همراهی کردن با مهماز برای دریافت مال و حواله‌ها از موارد دیگر مهمانتوازی می‌داند: «اِنْ کانَ یَکْفیکَ نِصابٌ مِنَ الْمالِ الفناهُ لَکَ فی الْحالِ» (حریری،۸۴:۱۳۹۲) «فَوصلت جناحَهَ حتّی سَنّیتُ نَجاحَهُ» (همان: ۸۶).

حریری در جای دیگر می‌گوید که حتّی کسانی که رسم آنها گدایی و طلب عطای دیگراز بود به مهماز فقیر کمک می‌کردند: «طوری که حتّی از کسی هم که عادتش گدایی و طلب عطا بود چیزی به او بخشید و حتی از کسی که تصوّر نمی‌کردیم شادماز شود به خاطر بخشیدز چیزی به او خوشحال شد» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

حریری ضیافت را صفت بخشندگاز و بزرگاز می‌داند: «وَالأروعُ یَثیبُ وَ الْحَلاحِلُ یَضیف والسَّمْح یُغْذی» (همو، ۱۳۹۲: ۹۸)؛ و توجه به حال همسایگاز و اطعام آنها را یکی از سنّت‌های رایج در میاز اعراب می‌داند: «همسایهٔ آناز هرگز شب را گرسنه به سر نمی‌برد و هرگز به جهت ترس و بیتابی نمی‌گفت، غصّه‌ای مانع من شده است» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۵۷).

حمیدی و حریری در مقامات ضیافت را نشانهٔ کرم طبیعت می‌دانند: «شریعت ضیافت به کرم طبیعت اضافت دارد و این سنّتی است مسلوک میاز رعایا و ملوک؛ و کاز رسول الله (ص): «یجیبُ دَعوةَ الْمَمْلوک» (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۵).

حریری هم در مقامات مهمانی دادز را نشانهٔ کرم می‌داند: «همانا کرم بوی خوشی دارد که روایحش از آن سخن‌چینی می‌کند و بوهای خوش آنسوی بوستانش راهنمایی می‌کند. من هم برخاستن بوی خوش شما را بر آشکار شدز نیکی و احسانتاز دلیل گرفتم و پراکنده شدز بوی موردتاز خوبی مراجعت مرا از نزدتاز به من بشارت داد» (حریری، ۱۳۹۲: ۱۶۲).

۳ ـ ٦. شستن دست‌ها قبل و بعد از غذا در مهمانی توسط میزباز

حمیـــدی در مقامـــات بـــا آوردن عبـــارت «دســـت از ســـکبا نـــاخورده بشســـتیم» (حمیدی،۱۳۹۴:۷۲). به‌رسم شستن دست‌ها بعد از غذا خوردن اشاره می‌کند.

«پس‌ازاین سخن‌ها بکاست و طشت و آب و جامه خواست و گفت: ایّها الشّیخ، الطَّشْت و الغُسول فإنّها سُنّةُ الرّسول» (حریری،۱۳۹۲:۷۱).

۳ ـ ۷. وظایف مهمان

امام صادق(ع) می‌فرماید: «إذا دَخَلَ أحَدُکُم عَلی أخیه فی رَحله فَلیَقْعُد حَیث یَأمُر صَاحب الرَّحْل، فإنّ صاحب الرَّحْل أعرف بعورة بیته من الدّاخلَ علیهَ»؛ هنگامی که یکی از شما وارد منزلگاه برادر مسلمانش می‌شود هر جا به او پیشنهاد می‌کند، بنشیند، زیرا صاحب‌منزل به وضع منزل خود و آن قسمت‌هایی که نباید آشکار گردد، آشناتر است (بحارالانوار: ۴۵۱). مهمانتوازی و آداب مهمانداری بحث گسترده‌ای را در آداب معاشرت اسلامی به خود اختصاص داده است که در مبحث ذیل به بیان آنها پرداخته شده است.

۳ ـ ۷ ـ ۱. پذیرفتن دعوت مهمانی

ترغیب به مهمانی دادن و مهمان کردن دیگران باهدف ایجاد برادری و دوستی میان امت اسلامی تنها با پذیرش دعوت دعوت‌کنندگان به مهمانی امکانپذیر است. دعوت دیگران به مهمانی نشانهٔ توجه دعوت‌کننده به مدعو و بیانگر علاقه اظهار دوستی و محبت او به مدعو است، ازاین‌رو، نپذیرفتن دعوت، به معنای بی‌توجهی به دعوت‌کننده و رد کردن رابطه دوستی و محبت اوست و این با اصول دینی و اخلاقی مخالف است.

پیامبر اکرم (ص) فرموده‌اند: «از ادب به دور است که مردی به مهمانی دعوت شود و نپذیرد و یا بپذیرد و غذا نخورد» (حمیری، ۱۴۱۳: ۱۶۰).

«چون آفتاب محسوب به اجل مضروب رسید و ایّام معدود به شب معهود کشید، کرام اشراف بر یک نهج و نسق به دروازهٔ مضیف تازه روی جمع شدند» (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۴). رسول خدا (ص) می‌فرمایند: «لَو دعیتَ الی کراع لأجبتُ: اگر به خوراک پاچه دعوت شوم می‌پذیرم». غزالی یکی از آداب مهمانی را اجابت دعوت میزبان می‌داند: «در انتظار ندارد و تعجیل نکند و بر جای بهتر ننشیند. آنجا نشیند که میزبان اشارت کند و اگر دیگر مهمانان صدر به وی تسلیم کنند راه تواضع در پیش گیرد و در برابر حجرهٔ زنان ننشیند و در جایی که طعام از آنجا بیرون می‌برند زیاد ننگرد» (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۳۶).

۳ ـ ۷ ـ ۲. نرفتن به مهمانی بدون دعوت قبلی

پیامبر (ص) روایتی را درباره مهمانی سرزده رفتن ذکر می‌کند و می‌فرمایند: «یکی از هشت طایفه‌ای که در صورت اهانت دیدن نباید غیر خود را ملامت کند کسی است که بدون دعوت به سر سفره طعامی برود» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۷۲: ص ۴۴۴).

حمیدی هم در عبارت ذیل به این خصلت کریمان اشاره دارد که بدون دعوت به مهمانی کسی نمی‌روند:

پیش از طلب آن غنیمت و اتّفاق آن عزیمت، پیری ادیب با ما همراز گشته بود؛ خواستم که او نیز از آن مائده محروم نماند و بی ما آن شب مغموم و مهموم نگردد. صورت اجتماع از او ننهفتم و قصّه آن خورد و سماع با او بگفتم. پیر گفت: ایّها السّاده ما لی به عهد و لا عاده. اسباب لذّات تان مهیّا باد و اقداح راحات تان مهنّا که تنزّل به طریق تطفّل عادت

کریمـانه نیسـت و اسـتجلاب فوائـد بـه اجتمـاع موائـد جـز سـیرت لئیمـانه نیسـت (حمیدی،۱۳۹۴:۶۵).

پیر برای عدم پذیرش رفتن به مهمانی به شعر «فربّ نظرة دونها اسلات و ربّ آکلة تمنع اکلات» متمسک می‌شود.

حمیدی ضیافت را نشانهٔ بخشش و کرم می‌داند و می‌گوید: «شریعت ضیافت به کرم طبیعت اضافت دارد و این سنّتی است مسلوک میانه رعایا و ملوک؛ و کانه رسولالله (ص): یُجیبُ دعوة المَمْلوک» (همان).

۳ ـ ۷ ـ ۳. عدم زحمت مهمان به میزبان

در جهت اصل حمایت از میزبان، شرع اسلام به مهمان توصیه می‌کند که از درخواست‌ها و تقاضاهای نابه‌جا که برای میزبان زحمت‌آور است بپرهیزد. در وظایف میزبان گفته شد که باید همهٔ تلاش خود را برای پذیرایی خوب و شایسته از مهمان انجام دهد؛ ولی مهمان نیز وظیفه دارد از میزبان بخواهد که به خاطر او خود را به‌زحمت نیندازد و به غذایی که در خانه موجود است اکتفا کند.

با تمام اهمیتی که میهمان دارد پذیرائی‌های پرتکلف و پرزرقوبرق از نظر اسلام نه‌تنها کار خوبی نیست، بلکه رسماً از آن نهی شده است. امام صادق (ع) می‌فرماید: اَلمُؤمنُ لایَحْتَشِم من أخیه و مَا أدری أیُّهما أعجب؟ الَّذی یُکلِّف أخاه إذا دَخَلَ علیهاَ یَتَکَلَّف لَهَ؟ أو المُتَکلِّف لأخیه؟ افراد با ایمان از برادر مؤمن خود رودرواسی ندارند و من نمی‌دانم کدام‌یک از این دو عجیب‌تر است؟ کسی که به هنگام ورود بر برادر خود او را به تکلف می‌افکند؟ و یا کسی که شخصاً به سراغ تکلف برای میهمان می‌رود؟ (بحارالانوار: ۷۵ / ۴۵۳).

سلمان فارسی از پیغمبر گرامی اسلام (ص) چنین نقل می‌کند که فرمود: انْ لا نَتَکَلَّفُ للضَّیف مَا لَیس عندَنا و إن نُقْدم الیه ماحَضرنا؛ برای میهمان نسبت به آنچه نداریم تکلف نکنیم وَ آنچه موجود است مضایقه ننمائیم (ر.ک: فیض کاشانی، ۱۴۱۷. ج. ۳: ۲۹). یکی از مسلمانان صدر اسلام به نام ابووائل می‌گوید:

من به‌اتفاق دوستم به خانهٔ سلمان فارسی رفتیم و مدتی نشستیم. هنگام غذا فرا رسید. سلمان گفت: اگر رسول خدا (ص) از تکلف و خویشتن را به‌زحمت‌افکندن نهی نکرده بود، برایتان غذای بهتری فراهم می‌ساختم. سپس برخاست و مقداری نانونمک آورد و در برابر مهمانان گذاشت. دوستم گفت: کاش همراه این نمک، مقداری مرزه و آویشن بود. سلمان برخاست و ظرف آب خویش را گرو نهاد و کمی مرزه فراهم کرد و سر سفره نهاد. وقتی غذا را خوردیم، دوستم گفت: خدا را شکر که به روزی خدا قانعیم! سلمان گفت: اگر به رزق خدا قانع بودی، الآن ظرف آب من درَگرو نبود (طبرسی، ۱۴۱۲: ۱۳۵).

حریری برای این منظور ضرب‌المثل معروفی را نقل می‌کند که؛ «شَرُّالأضیاف مَن سام التَّکلیف و آذی المُضیف: بدترین مهمانها کسی است که میزبان را به رنج و زحمت اندازد» و در ادامه می‌گوید: «خصوصاً آزاری که متعلّق به جسم است و باعث بیماری می‌شود» (حریری، ۱۳۹۲: ۷۰). ضرب‌المثل‌های فارسی هم که «رسیده، رسیده خورد» یا این‌که «مهمان هرکه باشد، در خانه هرچه باشد» (ر.ک: دهخدا. «مهمان»)، مؤیّد همین مطلب است.

امام علی (ع) به فردی فرمودند: به سه شرط مهمانت می‌شوم یکی این که از بیرون خانه چیزی برایم تهیّه نکنی، هرچه داری بیاوری. سوم آن‌که به خانواده‌ات فشار وارد نیاوری (مجلسی، ج ۲: ۴۵۱).

سعدی هم در گلستان ابیاتی در نکوهش پرخوری دارد:

شکم بنده کمتر پرستد خدای — شکم بند دستست و زنجیر پای
بپایش کشد مور کوچک شکم — سراسر ملخ شد شکم لاجرم
شکم پر نخواهد شد الا به خاک — برو اندرونی بدست آر پاک
شکم پیش من تنگ بهتر که دل — شکم بنده بسیار بینی خجل

(سعدی، ۱۳۸۱: ۴۲۳)

حریری در مقامات به این ویژگی مهمان تازه‌وارد اشاره می‌کند که خودش خواستار غذای حاضری و آماده بودند:

از شما گوشت بریان و قرصی نان و نانخورش می‌خواهم؛ امّا اگر قیمتش گران باشد، نان لواشی بدهید تا با آن کوبیده‌ای پوشیده شود و اگرنه این مقدور باشد و نه آن، تنها از طریق تریدی خواستار سیر شدن خود هستم و درصورتی‌که از عهدهٔ هیچ‌یک از آنها برنیایند خرمایی خوشبو و کره‌ای سفت کافی است. پس هر آنچه را که آماده باشد حاضر کنید، حتّی اگر استخوان کوچکی از گوشت نمک‌سود کردهٔ خشک شده باشد (حریری، ۱۳۹۳: ۱۶۴).

در مقامه مغربیه وقتی جهانگردی از راه می‌رسد و طلب آب و غذا می‌کند میزبانان به وی می‌گویند که:

تو پس از غروب آفتاب حضور یافته‌ای و جز ته‌مانده‌های شام چیزی نمانده است. درصورتی‌که به آن قانع باشی در میانمان بخیلی نخواهی یافت؛ و مهمان به اندک غذایی خرسند و قانع است و در پاسخ می‌گوید: همانا ملازم سختی‌ها به آن چیزهایی که از سفره‌ها دور انداخته‌شده و از توشه‌دانها دور ریخته شده است قناعت می‌کند (همان: ۱۷۸).

بعضی مهمانان تازه‌وارد از آوردن غذای حاضری روی درهم می‌کشند:

...سپس شروع کرد به شکایت کردن از رنج و خستگی و من هم شروع کردم به گفتن حالت چطور است و از کجا آمده‌ای؟ گفت مهلت بده تا آب دهانم را قورت دهم. چراکه راه مرا رنجانیده است. تصوّر کردم که شکمش گرسنه است و به همین خاطر خود را کسل نشان می‌دهد؛ بنابراین آن چیزی را برای او حاضر کردم که برای مهمانی که در شبی تاریک به‌طور ناگهانی وارد می‌شود، حاضر می‌کنند، امّا او مانند جمع‌وجور نشستن فردی صاحب محتشم، خود را جمع کرد و همانند رویگردانی کسی که غذایش هضم نشده است روی گرداند شد. نسبت به امتناعش بدگمان شدم و تغییر و دگرگونی خلق و خویش مرا خشمگین ساخت (حریری، ۱۳۹۳: ۱۶۸).

بعضی مهمانان هم با گستاخی و طلب غذایی خاص از مهمان، موجبات ناراحتی و آزار او را فراهم می‌کنند که حریری به این موضوع هم اشاره می‌کند: ابوزید نقل می‌کند که زمانی که درونم آتش گرفته بود، فردی مرا به منزلش دعوت کرد:

با او تا منزلش همراهی کردم، همانطور که خداوند حکم کرده است. سپس مرا در

خانه‌ای تنگ‌تر از تابوت و سست‌تر از خانهٔ عنکبوت داخل کرد. باوجوداین، پیرمرد تنگ بودن منزل خود را با سعهٔ صدر و خلق خویش جبران کرد و در غذای مهمانی حاکم گردانید. گفتم: من زیباترین و سرختترین سواری را بر روی اشتهاآورترین وسیلهٔ سواری می‌خواهم. مدّت زمان طولانی اندیشید و سپس گفت: شاید منظورت دختر درخت خرما باشد همراه آغوز بزغاله‌ای کوچک. گفتم هر دوی آنها را می‌خواهم. در این موقع بود که شادوشنگول برخاست و سپس درحالی‌که بسیار خشمگین بود نشست و گفت: گرسنگی که شعار پیغمبران است و زینت اولیا نباید تو را وادار سازد که به آنکسی ملحق شوی که دروغ می‌گوید. چراکه زن آزاده، گرسنه می‌شود؛ امّا با دو پستان خود شیر نمی‌خورد و از فرومایگی امتناع می‌کند اگرچه به آن محتاج شود (همان: ۱۷۲).

باوجوداین میزبان غذا را برایش آماده می‌کند و مهمان هم غذا را با حرص و ولع می‌خورد و چیزی در ظرف باقی نمی‌ماند. این گونه رفتارهای گستاخانه از مهمان باعث بی‌توجهی میزبان به آنها می‌شود.

به من گفت قبل از رسیدن شب به خانواده‌ات برس. گفتم: همانا من در خانهٔ غربت هستم و در جای دادن به من بهترین و برترین لوازم قرب حق وجود دارد. امّا گفت: دور شو و برو که امیدوارم خداوند تو را تا آنجایی که قصد رفتنش را داری سالم و تندرست نگاه بدارد (همان: ۱۷۴).

۳ ـ ۷ ـ ٤. پراکنده شدن بعد از غذا خوردن

یکی از نکاتی که در مقامات به آن پرداخته شده است پراکنده شدن بعد از غذا خوردن است که حریری در بیان این مطلب تحت تأثیر آیهٔ قرآن است. خداوند در قرآن دربارهٔ مسئلهٔ متفرق شدن از مهمانی پس از صرف غذا، می‌فرماید: «فإذا طعمتم انتشروا» پس از صرف غذا پراکنده شوید و خانهٔ میزبان را ترک کنید. البته ممکن است قصد میزبان از تشکیل این مجلس و مهمانی، مجلس انسی باشد که در آن صورت از این حکم مستثنی است، ولی جایی که دعوت و مهمانی فقط برای صرف غذا ترتیب یافته است، باید پس از صرف غذا مجلس را ترک کرد و مزاحم اوقات دیگران نشد. خداوند متعال هم در آیه، علت آن را ایجاد مزاحمت برای صاحب‌خانه بیان می‌کند. حریری در مقامات به این سنّت نبوی اشاره می‌کند.

لکننـــــی مـــــذ لـــــم أزل ممّـــــن إذا طعـــــم انتشـــــر

(حریری، ۱۳۹۲: ۶۳)

خداوند متعال در قرآن می‌فرمایند: «و لکن إذا دُعیتُم فَادخُلوا فَإذا طَعِمْتُم فَانتَشروا و لا مُستأنسینَ لحدیث انّ ذلکُم کانَ یُؤذی النَّبیَ فَیَستحیی منکُم» (احزاب:۵۳). هنگامی که دعوت شدید داخل گردید و وقتیَ غذا خوردید پراکنده شوید بی‌آنکه سرگرم سخنی گردید این رفتار شما پیامبر (ص) را می‌رنجاند.

۳ ـ ۷ ـ ۵. زمان مهمانی

وظیفهٔ دیگر مهمان رعایت مدت‌زمان مهمانی است. بر میزبان هم است که در اطعام مهمان

تعجیل نماید که این ازجمله آداب اکرام مهمان است (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۳۶).

بر اساس روایات، مدت‌زمانی که عنوان مهمان بر فرد نهاده می‌شود و میزبان وظایف خاص خود را باید نسبت به او انجام دهد سه روز و دو شب است. پس‌ازاین مدت، دیگر او مهمان نیست و مانند دیگر اعضای خانواده خواهد بود؛ و بر میزبان لازم نیست که در پذیرایی از او خود را به‌زحمت اندازد. حریری در مقامات زمان مهمانی را سه روز می‌داند که این موضوع هم برگرفته از حدیث پیامبر اکرم صلوات الله علیه می‌باشد.

رسول خدا (ص) می‌فرماید: «مهمان شدن در روز اوّل حق مهمان است و در روز دوم و سوم هم جایز است، امّا بیش از سه روز صدقه است» (مجلسی، ج ۳۷: ۳۰۸). پس مهمان نباید بیش از سه روز مزاحمت برای کسی ایجاد کند. «مهمانی سه روز است» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۷۵).

۳ ـ ۸. آداب‌ورسوم مهمانی در مقامات

۳ ـ ۸ ـ ۱. سفره‌آرایی

یکی از رسوم مهمانی که حمیدی در مقامات بدان می‌پردازد سفره‌آرایی است. مضیف ظریف، سفره زیبا، ظروف زیبا و غذاهای رنگین و انواع غذاها ازجمله مواردی است که حمیدی از آنها به‌عنوان لوازم سفره‌آرایی یاد می‌کند.

مضیف ظریف با خوانی لطیف و دستاری نظیف بیامد و گستردنی بگسترد و خوردنی بیاورد و خوانی بنهاد از روی عروسان آراسته‌تر و از زلف شاهدان پیراسته‌تر؛ چون نقش ارژنگ مزیّن به هزار رنگ. انایی در هر گوشه‌ای و ظرفی بر هر طرفی. ابا از انا لطیف‌تر و ظرف از مظروف نظیف‌تر. حیوان برّی و بحری را شامل و الوان عتیق و طری حامل (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۶).

«در هر خضرتی نضرتی و طراوتی بود و در هر لقمه‌ای لذّتی و حلاوتی. چون هالات کاسات سکباج چون بدر در صدر جای گرفت چشمهٔ خورشید از آن صفا تیره گشت و دیده‌ها در آن سکبا خیره گشت» (همان).

حریری هم در مقامهٔ سنجاریّه به اهمیت سفره‌آرایی در میان اعراب اشاره می‌کند و مهمانی داد: یکی از تاجران به مناسبت عروسی و دعوت خاص و عام و رهگذران در این مهمانی اشاره می‌کند و در ادامه به وصف سفره می‌پردازد.

یکی از تاجران غذای عروسی را آماده کرده بود و ساکنان شهر و بیابان را به دعوت همگانی خود برای خوردن غذا فراخوانده بود. طوری که حتّی دعوتش، به میان کاروانیان هم رسیده بود و در آن مهمانی، فریضه و نافله را در کار هم گردآورده بود. هنگامی که صداکننده را اجابت کردیم و به مجلسش وارد شدیم، متوجّه شدیم که او غذاهایی را حاضر کرده است که با یک دست و یا دو دست می‌توان خورد و همچنین غذاهایی را که به دهان شیرین است و به چشم آراسته (حریری،۱۳۹۳:۱۹۱).

سپس جامی را جلویمان گذاشت که همچون هوایی منجمد بود و یا از ریزترین غباری که با نور خورشید پدیدار می‌گردد، جمع شده بود و گویی آن را از نور فضا گداخته و پوست مروارید سفید را کنده بودند و به‌هم‌پیچیده‌های نعمت را در آن به ودیعه نهاده و با بوی خوش زیادی آغشته بودند و گویی آبی از چشمهٔ تسنیم را به‌سوی رانده و منظر نیکو و بوی خوش‌نسیمی را آشکار ساخته بودند (همان: ۱۹۲).

«آن پیرمرد به همراه آن گروه، به‌طرف سفره‌ای میل کرد که آشپزان آن را آراسته بودند

و همهٔ جهات و جوانب آن در جمال و زیبایی نظیر هم بود» (حریری، ۱۳۹۳: ۲۸۵).

۳ ـ ۸ ـ ۲. یادکرد حق نانونمک و قسم یاد کرد به نمک

حریری مهمانی را یک سنّت می‌داند و به نام کسی که مهمانی را بنیاد گذاشت سوگند یاد می‌کند: «و حُرمهٔ الشَّیخ الَّذی سنّ القری» (حریری، ۱۳۹۲: ۸۰) که کنایه از حضرت ابراهیم (ع) است. «ابراهیم علیه‌السلام به طلب مهمان یک دو میل بشدی و ناننخوردی تا مهمان نیافتی و از صدقهٔ وی در مشهد وی آن ضیافت بمانده است» (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۳۴).

حمیدی هم در مقامات بر رسم سوگند یاد کرد به نانونمک اشاره می‌کند: «من در شمایل تو مخایل فضایل می‌بینم، چه باشد اگر نانی بر خوان ما بشکنی و لقمه‌ای با ما بر نمک زنی که رسم ضیافت قدیم است و حقّ ممالحت، عظیم و از این است که قسم آزادگان و عهد حلال زادگان است» (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۸).

۳ ـ ۸ ـ ۳. شستن پاها قبل از غذا

حریری در جایی دیگر به شستن پاها هم قبل از غذا اشاره می‌کند. در مقامهٔ صنعانیّه حارث بن همّام که راوی مقامه است روایت می‌کند که وقتی فرد سخنران که با شیوهٔ خاص خود مردم را فریب می‌داد، تعقیب می‌کند او را می‌بیند که قبل از خوردن غذا پاهایش را می‌شوید. «به او مهلت دادم تا کفش‌هایش را درآورد و پاهایش را شست بعد او را دیدم که با شاگردش بر سر سفره‌ای از نان سفید و بزغالهٔ کباب شده نشست» (حریری، ۱۳۹۲: ۲۳).

۳ ـ ۸ ـ ٤. پرهیز از پرخوری و ذکر فواید گرسنگی

حمیدی در متن مقامات، مردم را به دوری از پرخوری توصیه می‌کند و آن را باعث دوری از خداوند و نور معرفت می‌داند؛ و گرسنگی را صفت انبیا و اولیای الهی و یکی از لوازم قرب به خدا برمی‌شمارد. غذا روی غذا را زیان‌آور و شکم‌بارگی را با هوشیاری ناسازگار می‌داند.

ای گرسنگان بادروزه و ای تهی شکمان بی روزه خوش باشید که «أجوعُ یَوماً و أشبَعُ یوماً» صفت انبیا و نعت اولیاست که آخور دنیا منتهای همت کوران است و علف مدّخر عالم مبتغای ستوران است. فرعونلئیم روزی هزار بره بر خوان می‌نهادی و موسی کلیم از گرسنگی ندای إنّی لما أنزلتَ الیّ من خَیر فَقیر، درمی‌دادی. فرمان آمد ای موسی خوش باش که شربت مکالمه را سینهٔ خالی شایّد و طعام مؤانست را معدهٔ صافی که الأکلهٔ مضرّتان و البطنَه مَع ألفطنَه ضرّتان تو از آن عزیزتری که تو را به نانوآب و خورد و خواب بازگذارند و کس بود که به فراموشی ده من طعام بخورد و روزه از وی بپذیرم و باز در مواعید مکالمت خلالی در دندان کنی، بر تو بگیریم (حمیدی، ۱۳۹۴: ۱۰۸).

حریری هم بر پرهیز از پرخوری توصیه و احادیثی را در این زمینه ذکر می‌کند. «کَمْ من أکلَه منَعت أکلات» (نهج‌البلاغه: حکمت ۱۶۲) و یا ضرب‌المثل «فربّ أکلَه هاضَت الأکل و حرَمَتهُ مآکل» (حریری، ۱۳۹۳: ۷۰). این مثال برای کسی است که در خوردن افراط کند تا جایی که بیمار گردد و از خوردن غذاهای دیگر محروم شود.

حریری یکی از دلایل میزبان از نپذیرفتن مهمان در شب را، پرخوری مهمان و بیماری

به خاطر پرخوری می‌داند:

من به نحوهٔ خوردن تو و غذایی که حاضر و آماده شده بود خوب نگاه کردم و چنین تصور کردم که تو به سود و صلاح خود بی توجّه هستی و حفظ و نگهداری از سلامت و تندرستی خود را مراعات نمی‌کنی و هرکسی که در آنچه تو کردی، زیاده‌روی کند و همانند تو شکمش را پر کند هرگز از رنج و ناراحتی که در اثر پرخوری زیاد که فرد را بیمار می‌کند و از اسهال و بیماری‌ای که شخص را نابود می‌کند رهایی نخواهد یافت (همان: ۱۷۵).

۳ ـ ۸ ـ ۵. آتش افروختن به نشانهٔ مهمانی

حریری به رسم آتش افروختن در شب به نشانهٔ مهمانی اشاره می‌کند: «و کُنّا بمعرّس نَتبیّنُ منهُ بنیانَ القُری و نتنوّر نیرانَ القُری» (نجاریان ۱۳۹۲: ۶۱). «آتش‌های مهمانی خود را برای شبرواز می‌افروختند و مهمانان را با گوشتی تازه اطعام می‌کردند» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۵۷).

۳ ـ ۸ ـ ٦. غذا خوردن در اوایل شب

حریری توصیه می‌کند که بهترین غذا آن است که در پایان روشنایی روز خورده شود؛ چون اگر غذا در شب خورده شود باعث شب کوری می‌گردد. جز این که گرسنگی باعث بی‌خوابی گردد: «خیرُالعشاء سَوافرُه» (نجاریان ۱۳۹۲: ۷۲).

شریشی در شرح خود بر مقامات حریری در توضیح «سَوافره» می‌نویسد: گویا تا شب نشده لقمه را وقتی ببینی و بخوری ظلمت را از نفس بَرمی‌دارد (شریشی، ج ۱: ۹۷).

۳ ـ ۸ ـ ۷. باز کردن عمامه و دستار به نشانه استقبال از مهمان

یکی از رسم‌های استقبال از مهمان باز کردن عمامه است. «به آنها گفتم آیا مهمانی مرا می‌پذیرید؟ با شنیدن این سخن دستارها و عمامه‌های خود را به خاطر من باز کردند و گفتند: خوش آمدی، خوش آمدی» (حریری، ۱۳۹۳: ۱۷۷).

۳ ـ ۸ ـ ۸. بخشش غذا با ظرف به مهمان

حریری در مقامات به یکی از رسوم اعراب در مهمانی که بخشش غذا با ظرف به مهمان است اشاره می‌کند: «سپس دستور داد که ده کاسهٔ پهن از جنس نقره را حاضر کنند، کاسه‌هایی که در آن حلوای قند و عسل وجود داشت»؛ و زمانی که مهمان به هدیه خواستن آن کاسه‌های پهن مایل شد و به میزبان گفت: «همانا نیکی و بخشش هدیه دهنده با دادن آن ظرف، یکی از دلایل برتری و زیرکی و خوش‌فکری او می‌تواند باشد». میزبان ظرف را به او هدیه می‌کند و مهمان هم که ابوزید سروجی است کاسه‌های غذا را میان دوستانش تقسیم می‌کند. «شروع کرد به چرخاندن ظرف‌ها با دست خود و توزیع آنها به تعداد همراهانش». (حریری، ۱۳۹۳: ۱۹۹)

۳ ـ ۸ ـ ۹. ذبح کردن شتر برای مهمان

حریری به مهمانتوازی اعراب اشاره می‌کند و می‌گوید که حتی شتر هم برای مهمان ذبح می‌کردند: «در آن صبحی که مهمان داشتم، شترانم گله می‌کردند و می‌نالیدند». (حریری، ۱۳۹۳: ۲۴۶)

۳ ـ ۹. وصف غذاها و سفره‌آرایی

ازجمله مواردی که حریری نشانهٔ مهمانتوازی می‌داند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: گذاشتن تره بر سفره برای آراستن سفره، آش سرکه، نان حلوایی، فالوده، نیاوردن طشت و آفتابه قبل از اتمام غذا، به گردش درآوردن بخور میان مهمانان قبل از پراکنده شدن آنها. اگر تره را طلب کنی یقیناً سفره را زیبا خواهد گرداند، چه زیبا گرداندنی؛ و آش سرکه‌ای را بطلب که به کسری منسوب است و حلیم را فراموش نکن، زیرا چه‌بسا بعضی‌ها از آن یاد کنند؛ و همچنین نانی که داخل آن گوشت و برنج و مغز گردو و چیزهای دیگر می‌گذارند و به تنور می‌چسبانند؛ و چنانچه فالوده‌ای را با آن قرین کنی نامت را از شمار بخیلان محو خواهی ساخت؛ و از این‌که پیش از برداشتن بارهای جدایی و فراق طشت و آفتابه را نزدیک کنی بپرهیز؛ و آنگاه‌که آن گروه، از تناول غذا دست بکشند و وسیلهٔ شستن دست را به دست گیرند، بخور را میان آنان به گردش درآور، چراکه آن نشانهٔ سخاوت و کرم است (حریری، ۱۳۹۳: ۲۰۵).

غزالی هم، گذاشتن تره را برای آراستن سفره پیشنهاد می‌کند؛ ولی دلیل آن را حضور فرشتگان بر سر آن سفره می‌داند: «چون بر سفره سبزی باشد، در اثر است که فرشتگان حاضر شوند» (غزالی، ۱۳۳۳: ۲۳۷).

حمیدی نیز به وصف سفره و غذاها پرداخته است و وجود سرکه، شکر، زعفران و مغز بادام را از ضروریات سفره می‌داند: «سرکهٔ او چون روی بخیلان و زعفران او چون گونهٔ علیلان، چون چهرهٔ عاشقان مخلّل و چون لب معشوقان معسّل. به مغز بادام ملوّن و به شکر عسکر مطرّز و به زعفران مطیّب، مزعفر» (حمیدی، ۱۳۹۴: ۶۶).

۳ ـ ۱۰. به کار بردن اصطلاح خوانسالار

یکی از اصطلاحات جالب‌توجه در مقامات که حمیدی، اصطلاح «خوانسالار» بجای اصطلاح «سرآشپز» امروزی است. او در اشعار منظوم می‌سراید:

به رنگ چهرهٔ بیمار لیکن اندر وی دوای دلشدگی و شفای بیماری

به‌وقت طبخ بر او کرده دست خوانسالار ز رنگ و بوی بسی زرگری و عطاری

(همان)

نتیجه‌گیری

بررسی آداب مهمانی در مقامات حمیدی و حریری نشان می‌دهد که بعضی آموزه‌های این دو نویسنده در مقامات، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم برگرفته از آیات قرآن و احادیث ائمه علیهم السّلام می‌باشد. مطالب دیگر دربارهٔ مهمانی، اشاره به رسوم خاص مهمانداری در میان ایرانیان و اعراب دارد. شستن دست‌وپاها، قبل و بعد از غذا، پراکنده شدن بعد از غذا خوردن، رفتارهای متقابل میزبان و مهمان، پرهیز از پرخوری و ذکر فواید گرسنگی از مواردی است که در مقامات، بدانها پرداخته شده است.

آتش افروختن به نشانهٔ مهمانی، بازکردن عمامه به نشانهٔ استقبال از مهمان، بخشش غذا با ظرف به مهمان، برطرف کردن حوائج مادّی مهمان از طرف میزبان، ازجمله رسوم

مهمانتوازی در میان ایرانیان و اعراب است که در مقامات حمیدی و حریری به آنها اشاره شده است.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۹۲). ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: اسوه.
نهج‌البلاغه. (بی تا). ترجمهٔ جعفر شهیدی، قم: دارالهجره.
بهار، ملک‌الشّعرا. (۱۳۶۵). *سبک‌شناسی*. (جلد ۲). تهران: امیرکبیر.
آشوری، داریوش. (۱۳۸۴). *شعر و اندیشه*. تهران: مرکز.
اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۳). *از رودکی تا بهار*. (ج ۱). تهران: نغمهٔ زندگی.
حسنی کندسر، احمد. (۱۳۹۰). «اجتماعیات در ادب فارسی». *نشریه زبان و ادب فارسی* دانشگاه تبریز. سال ۶۴، شماره ۲۲۴، پاییز و زمستان صص ۶۳ ـ ۸۶.
برقی، احمدبن محمدبن خالد. (۱۴۱۳ ق). *المحاسن*. تحقیق سید مهدی رجائی. قم: المجمع العالمي لأهل البيت.
حریری، قاسم بن علی. (۱۳۹۳). *مقامات*. ترجمه و توضیح طواق گلدی گلشاهی. تهران: امیرکبیر.
حمیدی، قاضی حمید الدّین ابوبکر عمر. (۱۳۹۴). *مقامات*. تصحیح رضا انزابی نژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
حمیری قمی، عبدالله بن جعفر. (۱۴۱۳ ق). *قرب الاسناد*. قم: مؤسسه آل‌البیت.
دهخدا، علی اکبر. (۱۳۵۲). *امثال و حکم*. (ج ۱). تهران: امیرکبیر.
سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۱). *گلستان* شرح دکتر محمّد خزائلی. تهران: بدرقهٔ جاویدان
طبرسی، فضل‌بن حسن. (۱۴۱۲ ق). *مکارم الأخلاق* بی‌جا: شریف رضی.
فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی. (۱۴۱۷ ق). المحجه البیضا. (ج. ۳). قم: جماعه المدرسین بقم، موسسه النشر الاسلامی.
مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۳). *بحارالأنوار*. بیروت: دارالإحیاءالتراث
محمدی. نورمراد. (۱۳۸۶). *مهمانداری در اسلام*. قم: بوستان کتاب.
نجاریان، محمدرضا. (۱۳۹۲). *شرح دشواری‌های مقامات حریری*. یزد: دانشگاه یزد.
نوری، میرزا حسین. (۱۴۰۷ ق). *مستدرک‌الوسائل و مستنبط الوسائل*. قم: مؤسسه آل‌البیت.
غزالی، محمد. (۱۳۳۳ ق). *کیمیای سعادت*. تصحیح احمد آرام. تهران: کتابخانه و چاپخانهٔ مرکزی.

استناد به این مقاله: اسفندیاری مهنی، فاطمه.، نجاریان، محمدرضا.، شهیدی، اشرف‌السادات. (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی آداب ضیافت در مقامات حمیدی و حریری، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۸۱-۱۰۸. DOI: 10.22054/CISL.2023.67555.1010

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

A Comparative Study of William Glasser's Theory and Maslow's Pyramid of Needs in the Collection of Short Stories Mesle Hameye Asrha, by Zoya Pirzad (Case Study of the Story of Rabbit and Tomato)

Mostafa Maleki Member of Iran's Mining Engineering Organization, technical manager of mines in Qazvin province. Qazvin. Iran.

Ali Keshavarz Ghadimi* General office of public libraries of Qazvin province. Qazvin. Iran

Abstract

Choice theory belongs to the group of internal control psychology, that is, it considers the origin of human behavior from within and not from the outside and the environment. From the point of view of choice theory, all the behaviors of a person are issued from within him and to satisfy his five needs. The need for survival, love and belonging, strength and value, freedom and choice and fun. So he chooses his behavior and is responsible for his behavior. Unlike Maslow, who believed that needs have a hierarchy and until one of them is not satisfied, another need does not arise in our existence, Glaser believes that the priority of needs is different for everyone and the way of choosing to satisfy these needs and their priorities is rooted in each person. It forms the important choices of his life. The aim of the research is the comparative analysis of William Glasser's theory and Maslow's Hierarchy of Needs (a case study in the collection of short stories

* Corresponding Author: akg1356@yahoo.com

How to Cite: Maleki, M., Keshavarz Ghadimi, A. (2025). A Comparative Study of William Glasser's Theory and Maslow's Pyramid of Needs in the Collection of Short Stories Mesle Hameye Asrha, by Zoya Pirzad (Case Study of the Story of Rabbit and Tomato), *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 109-127. DOI: 10.22054/CISL.2023.75496.1019

like all ages) by Zoya Pirzad. The research method is descriptive-analytical and in a library style. The findings of the research show that in addition to Glaser's choice theory, Maslow's pyramid of needs cannot be completely denied in this story, and the action and interaction of these two theories have had a high frequency.

Keywords: Choice Theory, William Glaser, Niaz Pyramid, Maslow, Like All Ages, Zoya Pirzad, Interaction.

واکاوی تطبیقی تئوری ویلیام گلاسر و هرم نیازهای مازلو در مجموعه داستانهای کوتاه مثل همهٔ عصرها، اثر زویا پیرزاد (مطالعهٔ موردی داستان خرگوش و گوجه‌فرنگی)

l. علی کشاورز قدیمی
نهاد کتابخانه‌های عمومی کشور، ادارهٔ کل کتابخانه‌های عمومی استان قزوین. قزوین. ایران

m. مصطفی ملکی *
عضو سازمان نظام‌مهندسی معدن ایران، مسئول فنی معادن استان قزوین. قزوین. ایران

چکیده
تئوری انتخاب به گروه روانشناسی کنترل درونی تعلّق دارد، یعنی منشأ رفتار آدمی را درون می‌داند نه بیرون. تمام رفتارهای فرد از درون‌او و برای ارضای نیازهای پنج‌گانه‌اش (نیاز از دیدگاه تئوری انتخاب، و محیط. به بقا، عشق و احساس تعلّق، قدرت و ارزشمندی، آزادی و اختیار و تفریح) صادر می‌شود. پس او رفتارهایش را انتخاب می‌کند و برای رفتاری که انجام می‌دهد مسئول است. برخلاف مازلو که معتقد بود نیازها، سلسله‌مراتب دارند و تا یکی از آنها ارضاء نشود، نیاز دیگر در وجود ما سر برنمی‌آورد، گلاسر معتقد است که اولویت نیازها برای هرکسی متفاوت است و شیوهٔ انتخاب ارضای این نیازها و اولویت‌هایشان در هر فرد، ریشهٔ انتخاب‌های مهم زندگی او را تشکیل می‌دهد. هدف این پژوهش، واکاوی تطبیقی تئوری ویلیام گلاسر و هرم نیازهای مازلو در مجموعه داستانهای کوتاه *مثل همه عصرها*، اثر زویا پیرزاد است. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در عین تئوری انتخاب گلاسر، هرم نیازهای مازلو به‌طور کامل در این داستان قابل انکار نیست و کنش و ارتباط متقابل این دو نظریه با همدیگر بسامد بالایی دارد.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ انتخاب، ویلیام گلاسر، هرم نیاز، مازلو، مثل همهٔ عصرها، زویا پیرزاد، کنش متقابل.

مقدمه.۱
انسانهای اولیه برای رفع نیازهای خود بخصوص نیاز اصلی حفظ بقا تلاش می‌کردند. این موضوع را می‌توان از نقش‌هایی که در غارها باقی مانده است، متوجه شد. حتی بسیاری از رفتارهای آنها در این زمینه به‌صورت ژنتیک به ما هم منتقل شده است. بعدها بشر برای رفع نیازهای خود به اجتماعی‌بودن روی آورد و به اجتماع‌های قبیله‌ای و ایجاد روستاها و شهرها پرداخت. با انقلاب صنعتی نیازهای بشر شکل متفاوتی پیدا کرد. این نیازها در پیشرفت علم بستری تازه برای رفع خود یافت. اندیشمندانی چون مازلو[1] با بررسی نیازهای بشری به طرح مباحثی پرداختند. مازلو در هرم نیازهای خود، رفع نیاز بعدی را در گرو رفع نیاز اولیه دانست. مثلاً با رفع نیازهای فیزیولوژیک و بقا، می‌توان به رفع نیاز به احترام رسید (ذکائی مازلو، ۱۳۷۶: ۱۰ ـ ۳۵).

* نویسنده مسئول: akg1356@yahoo.com

[1]. Abraham Mazlo

ویلیام گلاسر[2] تئوری انتخاب را مطرح کرد. او به توانایی انسان برای رفع مؤثر نیازها به‌موازات هم تأکید داشت. او کنترل درونی را برای رفع مؤثر نیازها مهم می‌دانست و نظریات روانشناسی کنترل بیرونی را کامل نمی‌دانست (ر.ک: گلاسر، ۱۳۹۰: ۵ ـ ۲۰).

در اغلب رمانها و داستانهای نوشته‌شده در جهان می‌توان نیم‌رخ نیازهای ویلیام گلاسر را مشاهده کرد. در مجموعه داستان *مثل همهٔ عصرها*، *با* توجه به نظام ارزشی حاکم بر جامعه و وضعیت فرهنگی و اجتماعی، می‌توان نمود کاملی از تلاش زنان امروز جامعهٔ ما برای رفع نیاز به عشق و ایجاد امید و حس ارزشمندی در عین تلاش برای بقا را مشاهده کرد. در این داستانها، بخصوص داستان *خرگوش و گوجه‌فرنگی*، می‌بینیم که شخصیت اصلی داستان که در گیرودار روزمرگی و تلاش برای بقا و ارضای نیاز به عشق و تعلق باهدف ایجاد امید در خود در تلاش است، برای خودشکوفایی و رفع نیاز به عشق، به رؤیاپردازی می‌پردازد و آن را در درون خویش کنکاش می‌کند؛ یعنی به دنبال نوعی خودارزشمندی نیز هست (ر.ک: مرادی شهر بابک و دیگران، ۱۳۸۹: ۲). تمام رفتارهای او برای رفع نیاز بقا نیست و می‌تواند آن را در زمینه‌ای برای رفع نیازهای دیگر او دید؛ یعنی به‌موازات نیاز به بقا برای رفع نیاز به عشق و تعلق تلاش می‌کند. او حتی شادی روحی خویش را در آن جستجو می‌کند و این در زنان امروز جامعه ما نمود بسیاری دارد (ر.ک: نیکوبخت و دیگران، ۱۳۹۹: ۱). او حتی نیاز به‌نوعی آزادی را نیز در خویش همچون دوران کودکی در راستای دست‌یابی به هدفش لازم می‌بیند (ر.ک: نیکوبخت و دیگران، ۱۳۹۹: ۱).

با توجه به اینکه زنان در جامعه، دچار روزمرگی حفظ بقای خانواده هستند، می‌توان تأثیر موضوع رفع نیاز به بقا و عشق به‌موازات هَم را، در عین کاربردی بودن نظریهٔ مازلو در ارتباط متقابل با نظریهٔ ویلیام گلاسر، در این مجموعه داستان دید؛ یعنی نمی‌توان بر اساس نظر ویلیام گلسر نظریهٔ مازلو را نادیده گرفت و می‌توان ارتباط و کنش متقابل این دو نظریه را در داستان مشاهده کرد.

هدف از این پژوهش، بررسی موردی نیم‌رخ دو نیاز بقا و نیاز تعلق و عشق، بر اساس تئوری انتخاب ویلیام گلاسر در داستان *قصهٔ خرگوش و گوجه‌فرنگی* از مجموعهٔ *مثل همهٔ عصرها*، اثر زویا پیرزاد است.

ضرورت و اهمیت پژوهش در آن است که به‌عنوان تحقیقی بینارشته‌ای، تئوری انتخاب ویلیام گلاسر را در داستان زویا پیرزاد بررسی کرده و نیاز زنان امروز به ارضای نیاز تعلق و عشق، در کنار تلاش برای بقا را نشان می‌دهد، همچنین به ارتباط متقابل هرم نیازهای مازلو و تئوری انتخاب ویلیام گلاسر می‌پردازد.

روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است.

۱ـ۱. پرسش‌ها و فرضیه‌ها

پرسش اصلی پژوهش ازاین‌قرار است که:

ـ زویا پیرزاد در داستان کوتاه *خرگوش و گوجه‌فرنگی*، چگونه رفع دو نیاز بقا و عشق را طبق تئوری انتخاب ویلیام گلاسر و هرم مازلو مطرح می‌کند؟

با توجه به رفع طبقه‌ای و مرحله‌ای هرم نیازهای مازلو و طبق تئوری انتخاب ویلیام گلاسر که ابراز می‌دارد رفتارهای انسان همگی برای رفع نیازهای پنج‌گانه خود است و

---

[2]. William Glasser

می‌تواند به‌طور موازی برای رفع مؤثر آن تلاش کند، در داستان زویا پیرزاد می‌توان نمود دو نظریه را در کنار هم دید و تلاش زنان امروز برای عبور از بقا و رسیدن به عشق و امید، در عین تلاش موازی برای رفع دو نیاز را مشاهده کرد.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

درباره تئوری انتخاب ویلیام گلاسر تاکنون کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است؛ اما در مورد رفع دو نیاز بقا و تعلق و عشق و موازی‌بودن و مرحله‌ای بودن رفع آنها در داستان کوتاه زویا پیرزاد، مسبوق به سابقه نیست.

کتاب‌هایی که دربارهٔ تئوری انتخاب ویلیام گلاسر منتشرشده و به‌نوعی مرتبط با موضوع تحقیق است عبارت‌اند از:

کتاب *تئوری انتخاب، درآمدی بر روانشناسی امید* ویلیام گلاسر (۱۳۹۰) که توسط دکتر علی صاحبی ترجمه گردیده و انتشارات سایه‌سخن آن را منتشر کرده است، در این کتاب به‌طور کلی به تشریح نظریات ویلیام گلسر در تئوری انتخاب و نیم‌رخ نیازها پرداخته شده است.

کتاب *واقعیت درمانی*، نوشته ویلیام گلاسر (۱۳۹۰) که توسط علی صاحبی ترجمه‌شده و انتشارات سایه‌سخن آن را منتشر کرده است. در این کتاب به بحث در مورد این‌که ما رفتار خود را انتخاب می‌کنیم و مسئول رفتار خود هستیم و مکانیزم صادر شدن رفتار بر اساس انتخاب و چهار اصل عمل، فکر، احساس و فیزیولوژی پرداخته است.

کتاب *تئوری انتخاب (مصور)* نوشتهٔ علی صاحبی و مهدی اسکندری که انتشارات سایه سخن آن را منتشر کرده است. در این کتاب مقدماتی بر نظریات ویلیام گلاسر نگاشته شده و به‌طور نمادین و با مثالهایی ملموس به طرح رفع نیازها به‌طور مؤثر پرداخته است.

مقالاتی که به‌نوعی مرتبط با موضوع تحقیق است، عبارت‌اند از:

مقالهٔ «تحلیل روانشناختی نیاز به تفریح در داستانهای برگزیدهٔ کودکان بر اساس نظریهٔ انتخاب ویلیام گلاسر»، نوشتهٔ ناصر نیکوبخت، جواد دهقانیان و سمیه رضایی. در این مقاله به چگونگی عملکرد تئوری انتخاب گلسر در شخصیت‌های اصلی داستان در بعد نیاز به تفریح پرداخته شده است.

مقالهٔ «تحلیل روانشناختی نیاز به آزادی در شخصیت‌های داستانهای برگزیدهٔ کودک و نوجوان بر اساس نظریهٔ انتخاب ویلیام گلاسر»، نوشتهٔ ناصر نیکوبخت، سیدمحسن اصغری نکاح و سمیه رضایی که با روش کیفی ـ قیاسی به تحلیل محتوای داستانها در بعد نیاز به آزادی پرداخته است.

۲. مبانی نظری

مسئلهٔ نیازهای بشر و رفع این نیازها، همواره در طول تاریخ، سؤال اصلی بشر بوده است و می‌توان گفت، پرسش رفع نیاز، محوری‌ترین مسئلهٔ بشر است، چه نیازهای روحی و چه نیازهای جسمی و مادی. از دیرباز اندیشمندان زیادی در این باب به مطالعه و تحقیق پرداخته‌اند (ترکمانی پاراندوزی، بهارچتنی، ۱۳۹۷: ۳). در عصر نوین با ایجاد نیازهای جدید بشری و برجستگی بعضی نیازها، اندیشمندانی به طرح تئوری‌هایی پرداختند. مازلو هرم نیازهای خود را مطرح کرد. در هرم نیاز مازلو، نیازها به ترتیب اولویت، طبقه‌بندی

شده‌اند و باید برای رفتن به رفع نیاز بعدی، نیاز اولیه برطرف گردد (نک: فرهنگی، ۱۳۸۵: ۱۵ ـ ۲۵).

ویلیام گلاسر[۳] در تئوری انتخاب خود، مطرح کرد که برخلاف هرم مازلو[۴]، انسان قادر است به‌صورت موازی، نیازهای خود را برطرف کند.

«گلاسر وجود انسان را شامل دو بخش روان و جسم در نظر گرفته است و نظریه‌اش را بر اساس رشد روانی تبیین کرده است» (خسرویانی، ۱۳۹۵: ۱۰ ـ ۴۵). تئوری انتخاب به گروه روانشناسی کنترل درونی تعلّق دارد، یعنی منشأ رفتار آدمی را از درون می‌داند نه از بیرون و محیط. در مقابل این رویکرد، روانشناسی کنترل بیرونی قرار دارد که ریشهٔ رفتار انسانها را در محیط آنها جست‌وجو می‌کند (نک: زالی زاده و صاحبی، ۱۳۹۳: ۱ ـ ۱۵).

تئوری انتخاب، با رویکرد روانشناسی کنترل درونی در ارتباط است. از دیدگاه تئوری انتخاب، تمام رفتارهای فرد از درون او و برای ارضای نیازهای پنج‌گانه‌اش (نیاز به بقا، عشق و احساس تعلق، قدرت و ارزشمندی، آزادی و اختیار و تفریح.) صادر می‌شود. پس او رفتارهایش را انتخاب می‌کند و برای رفتاری که انجام می‌دهد، مسئول است.

برخلاف مازلو که معتقد بود نیازها سلسله‌مراتب دارند و تا یکی از آنها ارضا نشود، نیاز دیگر در وجود ما سر برنمی‌آورد، گلاسر معتقد است که اولویت نیازها برای هرکسی متفاوت است و شیوهٔ انتخاب ارضای این نیازها و اولویت‌هایشان در هر فرد، ریشهٔ انتخاب‌های مهم زندگی او را تشکیل می‌دهد (نک: گلاسر، ۱۳۹۰: ۷ ـ ۲۰۰).

تئوری انتخاب رفتار انسانها را با ده اصل بدیهی تبیین می‌کند: اصل اول ما مالک هیچ‌کس نیستیم و نمی‌توانیم رفتارهای دیگران را کنترل کنیم، فقط می‌توانیم رفتارهای خود را کنترل کنیم. اصل دوم، فقط می‌توانیم به دیگران اطلاعات بدهیم، چه با رفتار و چه با کلام. اصل سوم، زیربنای تمام مشکلات روانشناختی بلندمدت، مشکلات رابطه‌ای است. اصل پنجم، تأثیر آنچه در گذشته بر ما رفته است، بسیار مهم و انکارناشدنی است؛ اما می‌توانیم با تلاش مؤثر و مسئولانه، نیازها و خواسته‌های خود را برآورده کنیم و شرایط بهتری برای خود رقم بزنیم. اصل ششم، هرکس در ذهن خود تصویری ذهنی از دنیای آرمانی خود دارد که می‌تواند آن را دنیای مطلوب او نامید. ارضای نیازها یعنی تحقق‌بخشی به تصاویر دنیای مطلوب. اصل هفتم، تنها چیزی که از ما صادر می‌شود و سرمی‌زند رفتار است. اصل هشتم، هر رفتاری که از ما سرمی‌زند یک رفتار کلی است که چهار مؤلفهٔ تفکیک‌ناپذیر دارد: عمل، فکر، احساس و حالت بدنی (فیزیولوژی). اصل نهم، همواره روی عمل و فکر کنترل مستقیم داریم. اصل دهم، لازم است رفتارها را با افعال نام‌گذاری کنیم و در نام‌گذاری به بخشی از رفتار توجه کنیم که تشخیص و تمایز آن برای ما ساده‌تر است (نک: گلاسر، ۱۳۹۰: ۱۰ ـ ۱۵۰).

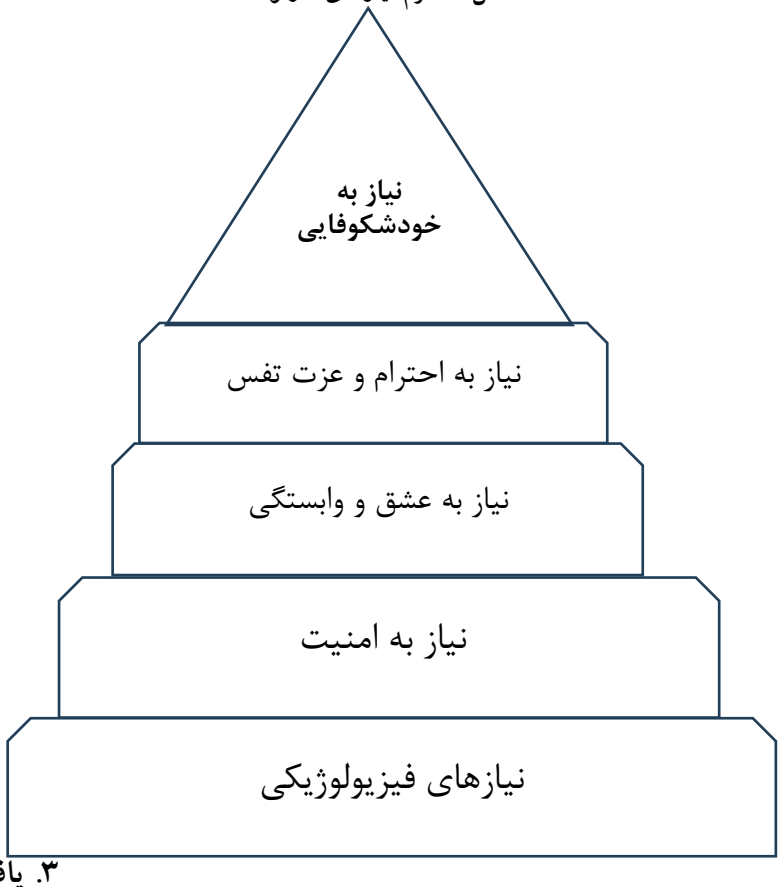
---

۳. ویلیام گلاسر در سال ۱۹۲۵ در کلیولند اوهایو ایالات متحده امریکا متولد شد. ابتدا در رشتهٔ مهندسی شیمی تحصیل کرد؛ اما بعدها به روانشناسی علاقه‌مند شد و تحصیلات خود را در این زمینه به پایان رساند. او با اصول و قواعد رایج در میان روانپزشکان مخالف بود و نظریهٔ تئوری انتخاب خود را ارائه کرد. او در ۲۳ اوت ۲۰۱۳ در لس‌آنجلس درگذشت (گلاسر، ۱۳۹۰: ۴-۷).

۴. آبراهام مازلو در سال ۱۹۰۸ در بروکلین نیویورک به دنیا آمد. در دانشگاه‌های ویسکانسین و مدیسن در رشته روانشناسی تحصیل کرد. او نظریهٔ سلسله مراتب نیازهای خود را مطرح کرد و در سال ۱۹۳۰، برندهٔ جایزهٔ ادبی گوته شد. او در سال ۱۹۷۰ در کالیفرنیا درگذشت (مازلو، ۱۳۷۶: ۶).

هرم مازلو یک نظریهٔ انگیزشی در علم روانشناسی است. این هرم شامل پنج سطح از نیازهای انسانی است. در هر سطح، نیازهای خاصی وجود دارند که به فرد احساس رضایت درونی می‌دهند. این سلسله‌مراتب نیازها با هرم نمایش داده می‌شود تا نمایانگر آن باشد که برای رسیدن به سطوح بالاتر، ابتدا باید نیازهای سطح پایین به‌طور کامل تأمین گردد (نک: مازلو، ۱۳۷۶: ۸ ـ ۸۵).

شکل ۱. هرم نیازهای مازلو



۳. یافته‌ها

بررسی موردی نیم‌رخ‌دو نیاز بقا و نیاز تعلق و عشق بر اساس تئوری انتخاب ویلیام گلاسر و هرم نیازهای مازلو، در داستان*قصه خرگوش و گوجه‌فرنگی* از مجموعهٔ *مثل همهٔ عصرها*، اثر زویا پیرزاد:

۳ـ۱. زویا پیرزاد

زویا پیرزاد در سال ۱۳۳۱ در آبادان به دنیا آمد. او در تهران و ایروان زندگی می‌کند. زویا پیرزاد در سال ۲۰۱۴ میلادی، جایزهٔ شوالیهٔ ادب و هنر فرانسه را دریافت کرد. *مثل همهٔ*

عصرها به‌صورت کتابی مستقل اولین‌بار در اسفند ۱۳۷۰ و بار دوم در سال ۱۳۷۵ منتشر شد. بعدها همراه با دو مجموعه داستان دیگر زویا پیرزاد با عنوانهای *طعم گس خرمالو* و *یک روز مانده به عید پاک* در یک جلد با عنوان *سه کتاب* منتشر شد. *سه کتاب* از سال ۱۳۸۱ تاکنون ۴۸ بار تجدید چاپ شده است. *مثل همهٔ عصرها*، مجموعه‌ای از داستانهای خیلی کوتاه، دربارهٔ زندگی‌های معمولی آدم‌های معمولی است (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۵).

۳ـ۲. تجزیه‌وتحلیل

شخصیت اصلی داستان به دنبال احساس تعلق و عشق و ارزشمندی و نوعی آزادی در خویش است و برای خود، هدفی در این راستا معین می‌کند و رفتارهای خود را با آن زند و نیاز به بقا و تنظیم می‌کند. تمام رفتارهای او برای ارضای همین نیاز، از او سر می کارهای خانه و روزمرگی همچنان او را از ارضای این نیاز بازنمی‌دارد: «هر روز با خودم می‌گویم امروز داستانی خواهم نوشت» (پیزاد، ۱۳۷۵: ۹).

آنچه مشهود است، تلاش او برای رفع موازی نیاز به بقا و نیاز تعلق و عشق است. او می‌خواهد رفتارهای خود را طوری هدایت کند که به نیاز تعلق و عشق خود بپردازد و این را نوعی نیاز اساسی خود می‌داند. درعین‌حال به‌نظر می‌آید نیاز به بقا را نوعی مانع برای ارضای نیاز به تعلق و عشق خود می‌بیند. در حقیقت می‌توان سلسله‌مراتب نیازهای مازلو را هم در اینجا مشاهده کرد. شخصیت داستان می‌پندارد که باید از مرحلهٔ بقا عبور کند تا به مرحلهٔ بعدی نیاز خود بپردازد؛ اما نویسنده با ظرافتی خاص نشان می‌دهد که طبق تئوری ویلیام گلاسر در عین اولویت داشتن نیاز به بقا، نیاز به عشق و تعلق را هم می‌خواهد در اولویت قرار دهد و به‌موازات هم بدانها بپردازد.

در حقیقت او به دنبال یک نشان اجتماعی است تا با تعلق به آن احساس ارزشمندی کند؛ یعنی مشاهده می‌شود که در عین موازی‌شدن ارضای دو نیاز، رفع مرحله‌ای آنهم برجستگی دارد و این ارتباط متقابل دو نظریهٔ مازلو و ویلیام گلاسر را نشان می‌دهد و نظر گلاسر را در موردنظر مازلو نمی‌پذیرد. در اینجا، این بحث مطرح می‌شود که نمی‌توان نظریهٔ مازلو را ناکارآمد دانست، یعنی هر دو نظریه در کنش متقابل هستند و دو نظریه در تضاد باهم نیستند:

اما شب، بعد از شستن ظرف‌های شام خمیازه می‌کشم و می‌گویم: ـ فردا، فردا حتماً خواهم نوشت. ظرف‌های شام را شسته‌ام. آشپزخانه را تمیز می‌کنم و می‌روم جلوی تلویزیون می‌نشینم. با خودم می‌گویم روی تکه‌ای کاغذ خلاصهٔ داستانی را که در ذهن دارم در چند جمله می‌نویسم و کاغذ را می‌چسبانم به آینهٔ دستشویی که فردا وقت دست و رو شستن، یادم بیایید که می‌خواهم داستانی بنویسم. فردا بعد از این‌که ناهار درست کردم، قبل از آمدن بچه‌ها از مدرسه و شوهرم از اداره، فرصت خواهم داشت (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۹).

در ادامه به روزمرگی زندگی شخصیت اول داستان می‌پردازد و نارضایتی همسر از زن مشهود است. مسلماً آنچه زن در دل دارد، در رفتار او تأثیر دارد و طبق نظریهٔ گلاسر که روانشناسی کنترل درونی است، او با رفتارهای خود، احساس نیاز به ارضای تعلق و ارزشمندی خود را بروز می‌دهد؛ اما انتظار همسر از زن رفع نیاز بقای خانواده است و این برای شخصیت اصلی داستان نامطلوب است.

در حقیقت دنیای مطلوب زن جز نوشتن یک داستان و حس عشق و احترام و ارزشمندی نیست و حس شدید نیاز به ارضای این بخش، از نیاز روانی او است. «دنیای مطلوب در نظریه ویلیام گلاسر، مجموعه‌ای از ایماژهای هستی است که انسان برای بهتر زیستن در ذهن خود دارد. این ایماژها نشاندهندهٔ جهانی است که انسان آرزو دارد در آن زندگی کند» (فهامی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱).

زویا پیرزاد به تشریح روزمرگی می‌پردازد. اطرافیان شخصیت اول داستان نیاز به عشق و تعلق زن را مانع ارضای نیازهای اولیه خود می‌بینند. زن هم کارهای خانه را مانع رشد خویش می‌داند. احساس و عمل و تفکر و فیزیولوژی زن نشان از میل شدید، او به ارضای نیاز روحی‌اش دارد:

برای ناهار فردا دمی گوجه‌فرنگی درست می‌کنم که وقت‌گیر نباشد. بچه‌ها دمی گوجه‌فرنگی دوست دارند؛ اما شوهرم، می‌توانم قیافه‌اش را مجسم کنم. سرش را زیر می‌اندازد، غذا می‌خورد و بی‌حرف از سر میز بلند می‌شود. می‌دانم دمی گوجه‌فرنگی دوست ندارد؛ اما بهانه نمی‌گیرد، غرولند نمی‌کند. در عوض پس‌فردا غذایی را که دوست دارد درست خواهم کرد. پس‌فردا می‌روم سبزی تازه می‌خرم و خورش قورمه‌سبزی می‌پزم. پس‌فردا که داستانی برای نوشتن ندارم، وقت می‌کنم سبزی پاک کنم و به سبزی‌فروش غر بزنم که چرا سبزی‌اش پر از گل و آشغال است. بعد ظرف‌شویی را پر آب می‌کنم و سبزی را می‌خیسانم. یک‌بار می‌شویم و آب را عوض می‌کنم، دوباره می‌شویم و آب را عوض می‌کنم و سه بار و چهار بار، گاهی حتی هفت بار. عینک می‌زنم و خوب سبزی را زیرورو می‌کنم که گل نداشته باشد و بعد خردش می‌کنم (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۹).

رفتارهای او در راستای ارضای همین نیاز است؛ یعنی می‌تواند بالا بودن نیم‌رخ نیاز به بقا را در خانوادهٔ او مشاهده کرد و او همین امر را مانع ارضای نیاز به تعلق و عشق خویش می‌داند. داستان می‌خواهد بگوید که زن معمولی امروز، وسیله‌ای برای ارضای نیاز به بقای خانواده نیست و می‌تواند اگر مجال یابد در عین رفع نیاز به بقا رشد کند و به عشق و تعلق خویش هم بپردازد و احساس احترام و ارزشمندی کند؛ اما فرهنگ غالب، نشاندهندهٔ این است که زن برای ارضای نیازهای اولیهٔ مازلو و بقای گلاسر ساخته شده است؛ درحالی‌که زن هم مجموعه‌ای از احساسات، عواطف و روح و جسم است و می‌خواهد نیازهای خود را به‌طور مؤثری ارضا کند. مسیر داستان نشان می‌دهد او نمی‌تواند نیاز به عشق و تعلق خود را به‌طور مؤثری برطرف سازد، زیرا نیاز به بقای دیگران مانع اوست و اینجا مسئلهٔ کنترل بیرونی و درونی مطرح می‌شود. دیگران در حال کنترل زن هستند تا نیاز به بقای آنها تهدید نگردد؛ اما زن به دنبال کنترل درونی است تا نیاز خود را برطرف سازد و همین تعارض نیازها موجب فروپاشی فرهنگی شده است. کنترل زن برای ارضای نیاز به بقای خانواده، سبب نوعی سرخوردگی در روان زن شده است؛ اما حتی با رؤیاپردازی، امید را در خود زنده نگه می‌دارد. او داستان خرگوش را در ذهن خویش می‌نویسد و می‌داند نیاز روحی او ارضاء نگردیده است:

فردا دمی گوجه‌فرنگی وقتم را نخواهد گرفت و من داستانم را خواهم نوشت. داستانی که می‌خواهم بنویسم برای بچه‌هاست. قصهٔ خرگوشی است که در سوراخی که یک شکارچی کنده، می‌افتد. سوراخ گود است و خرگوش نمی‌تواند از آن بالا بیاید. دوست‌های خرگوش پیدایش می‌کنند؛ اما آنها برای بیرون آوردنش از سوراخکاری از

دستشان برنمی‌آید. برایش آب و غذا می‌آورند که از گرسنگی نمیرد و از بالای سوراخ گاهی با او حرف می‌زنند که حوصله‌اش سر نرود؛ و خرگوش روزها و روزها در سوراخ می‌ماند، غذا برای خوردن دارد و جایش هم گرم و راحت است؛ اما دلش می‌خواهد بیاید بیرون از توی سوراخ تکه‌ای از آسمان را می‌بیند که گاهی روشن است و آبی و گاهی پر ابر و خاکستری. روزها پرنده‌ها را می‌بیند و شب‌ها ستاره‌ها را (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۱۰ ـ ۱۱).

داستان خرگوش، نمادی از وضعیت روحی شخصیت اول داستان است که در تنگنای ارضای نیاز به بقا گرفتار شده است. سردرگمی او نشأت گرفته از عدم رفع نیاز به تعلق و عشق خویش به علت بالا بودن نیم‌رخ نیاز به بقا در خانواده است.

اگر در نظر بگیریم که زن به‌عنوان یک فرد، نیازهایی دارد و خانواده به‌عنوان یک واحد اجتماعی، نیازهایی دارد، مسلماً تفاوت نیم‌رخ نیازهای اعضای خانواده و راه‌های ارضای آن موجب ایجاد آشفتگی در خانواده‌های امروز است. اگر اعضای خانواده بتوانند نیازهای خود را باهم بررسی و برای رفع آن همکاری کنند، رشد خواهند کرد. انتظارات زیاد در خانواده بر این تشوش می‌افزاید. اختلاف نیم‌رخ نیازها، علت به وجود آمدن های اجتماعی در خانواده است (نک: قلی‌پور فیروزجانی بسیاری از اختلافات و ناهنجاری و دیگران، ۱۴۰۱: ۲)؛ یعنی نیاز به عشق بالای زن و نیاز به بقای کم او و درعین‌حال بالابودن نیاز به بقای مرد و پایین بودن نیاز به عشق او، این تعارض را دامن می‌زند. مسلماً نظام ارزشی حاکم بر جامعه و وضعیت فرهنگی و اجتماعی بی‌تأثیر نیست. تئوری انتخاب نیز راه‌حل‌هایی برای افزایش کیفیت زندگی ارائه داده است؛ مانند نحوهٔ حل اختلاف بر اساس نیم‌رخ نیازها (نک: محمدی و پیرخائفی، ۱۳۹۳: ۱).

اگر جامعه و خانواده‌ها آموزش ببینند که بر اساس نیم‌رخ نیازهای خود باهم هماهنگ باشند و برای ارضای مؤثر آن تلاش کنند و رفتار خود را براین مبنا تنظیم کنند، جامعه به سمت شکوفایی علمی و فرهنگی پیش خواهد رفت:

هنوز نمی‌دانم خرگوش کوچک را چطور از سوراخ بیرون بیاورم. فردا فکری برایش خواهم کرد. باید تا اینجای قصه را در چند جمله بنویسم که یادم نرود. خمیازه می‌کشم. بروم، بخوابم که فردا سرحال باشم. فردا باید خرگوش کوچکی را از سوراخی گود بیرون بیاورم. تشنه هستم. به آشپزخانه می‌روم و در یخچال را باز می‌کنم، شیشه آب را برمی‌دارم. چشمم می‌افتد به جامیوه‌یی. فقط دو تا گوجه‌فرنگی دارم و دو تا گوجه‌فرنگی برای دمی فردا کافی نیست. فردا باید گوجه‌فرنگی بخرم. آب می‌خورم. خوابم می‌آید. لیوان را سر جایش می‌گذارم. چراغ را خاموش می‌کنم و از آشپزخانه بیرون می‌آیم. می‌خواستم چیزی یادداشت کنم. چه بود؟ (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۱۱).

او در گیرودار نیاز به بقای خانواده دست‌وپا می‌زند. اینجا در کنار نظریهٔ گلاسر، نظریهٔ مازلو برجسته می‌شود و می‌بینیم هرقدر که وضع اقتصادی جامعه بدتر باشد و تهدید نیاز به بقا بالا رود، ارضای نیازها هم، طبق هرم مازلو، سلسله‌مراتب پیدا می‌کند؛ یعنی هرقدر نیاز به بقا شدید باشد، قدرت انتخاب و موازی برطرف کردن نیازها کمتر می‌شود.

در پایان او داستانی که می‌خواهد بنویسد را فراموش می‌کند و خواربار موردنیاز خانه را می‌نویسد. این موضوع نشان می‌دهد، او به مرحله‌ای رسیده که شدت بالای نیاز به عشق او، در رؤیایی با شدت رفع نیاز اولیه محو می‌شود و این پایان غم‌انگیز اجتماعی را

نشان می‌دهد که عمق و شدت نیازهای مادی، او را از پرداختن به شکوفایی بازمی‌دارد. در جملهٔ آخر می‌نویسد:

«تکه کاغذی از دفترچه دخل‌وخرجم می‌کنم و رویش می‌نویسم گوجه‌فرنگی. کاغذ را باید بچسبانم به آینهٔ دستشویی تا فردا یادم باشد» (پیرزاد، ۱۳۷۵: ۱۱)؛ یعنی نیازها نمی‌میرند و هیچ‌کس نمی‌تواند نیاز خویش را انکار کند؛ اما ارضاء نشدن نیاز مادی، حتی در اولین سطوح خود، موجب سرکوب برخی نیازها و بزرگ شدن ناهنجاری‌ها و انفجار و آشفتگی جامعه می‌گردد.

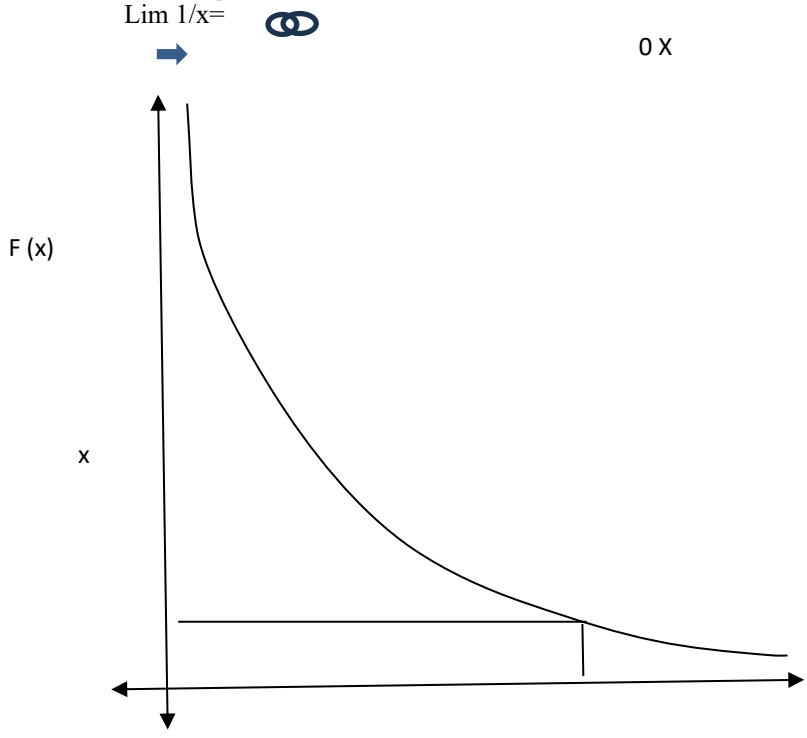
نتیجه‌گیری

در این داستان به رفع دو نیاز عشق و بقا بر اساس تئوری انتخاب گلاسر تأکید شده و نشان داده شده است که نمی‌توان دو نظریهٔ مازلو و گلاسر را در تضاد هم دید بلکه این دو در ارتباطی متقابل باهم هستند. در این داستان به‌طور اخص به مانع بودن نیاز به بقا، برای ارضای نیاز به عشق و تعلق نیز تأکید می‌شود. داستان به محو نشدن نیازهای انسانی و وجوب ارضای نیاز به شکل مؤثر، طبق نظر گلاسر تأکید دارد. پس رفع نیازها به شیوهٔ کنترل درونی و تئوری انتخاب، در کنش متقابل با کنترلهای بیرونی نیز هست و نظریهٔ مازلو نیز به رفع سلسله‌ای نیازها تأکید دارد؛ یعنی می‌توان نوسان این دو نظریه را در جای‌جای داستان دید، در عین اینکه موازنه‌ای بین دو نظریه برقرار می‌گردد و به اهمیت رفع نیازهای روحی در کنار مسائل مربوط به بقا تأکید می‌شود. اگر شدت رفع نیاز به بقا به حدی بالا باشد که تحمل‌ناپذیر باشد، مثل وضعیت اقتصادی نابسامان جامعه، آنگاه نظر مازلو ثابت می‌شود.

تحلیل نموداری:

اگر مؤلفهٔ نیاز به بقا را x بنامیم و مؤلفهٔ انگیزه برای ارضای نیاز به عشق و تعلق را f(x) بنامیم، تابع تغییرات ارضای نیاز به عشق و تعلق، نسبت به نیاز به بقا را می‌توان به‌صورت زیر نوشت: f(x)= 1/x

یعنی هرچه نیاز به بقا را عددی بالا بدهیم، عدد انگیزه برای ارضای نیاز به تعلق و عشق پایین می‌آید؛ که نمودار این تابع به‌صورت زیر است:



تابع یک تابع نمایی است و تغییرات این دو نیاز نسبت به هم را دقیقاً نشان می‌دهد. باید توجه داشت که چون در حقیقت نیاز به بقا، هیچ‌گاه صفر نمی‌شود، اگر در نیاز به بقا عدد صفر را قرار دهیم، حد نمودار به سمت بی‌نهایت میل خواهد کرد و جواب تابع مبهم می‌گردد؛ یعنی هیچ‌گاه نیاز به بقا در بشر صفر نمی‌شود. این نمودار نشان می‌دهد که در شرایط سخت حفظ بقا، نیاز به عشق کم و کم‌تر و به صفر نزدیک می‌شود و در اولویت انسانی قرار می‌گیرد. قابل توجه است که این فرمول در حالت عکس، عمل نمی‌کند و صادق نیست؛ یعنی اگر نیاز به عشق کم شود به‌طور خود به خودی نیاز به بقا بالا نمی‌رود، این یعنی اولویت اول با بقا است نه عشق و تعلق و نظر مقاله را مبنی بر اثبات نظر مازلو تأیید می‌کند.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

ترکمانی باراندوزی، وجیهه و بهارچتنی، فاطمه. (۱۳۹۷). «بررسی نیازهای اساسی انسان در اشعار فروغ فرخزاد بر اساس تئوری انتخاب ویلیام گلاسر». *فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی*. دورهٔ ۱۴ شماره ۱۵. صص ۳۸ ـ ۶۴

پیرزاد، زویا. (۱۳۷۵). *مجموعه داستانهای کوتاه مثل همهٔ عصرها*. تهران: نشر مرکز.

خسرویانی، مریم. (۱۳۹۵). «تبیین نظریهٔ واقعیت درمانی ویلیام گلاسر». پایاننامهٔ کارشناسی ارشد روانشناسی تربیتی. دانشگاه علوم و تحقیقات تهران.

زالی‌زاده، محسن و صاحبی، علی. (۱۳۹۳). «واکاوی پیامدهای روانی ـ اجتماعی کنترل بیرونی رفتار در نظام خانواده از دیدگاه تئوری انتخاب». *فصلنامهٔ رویش روانشناسی*. شماره ۹. صص ۱۳۱ ـ ۱۶۰

صاحبی، علی و اسکندری، مهدی. (۱۳۹۷). *تئوری انتخاب مصور*. تهران: انتشارات سایه سخن.

فرهنگی، علی‌اکبر. (۱۳۸۵). *مدیریت عمومی*. تهران: انتشارات مرکز آموزش مدیریت دولتی.

فهامی، زهره؛ آلاشتی، حسن‌پور؛ روحانی مسعود؛ گرجی، مصطفی. (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل دنیای مطلوب از منظر عین‌القضات همدانی و رزبهان بقلی با توجه به نظریهٔ انتخاب ویلیام گلسر». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. دورهٔ ۱۸ شمارهٔ ۶۶. صص ۲۱۳ ـ ۲۴۲

قلی‌پور فیروزجانی، مریم؛ دوکانه‌ای، فریده؛ جهانگیر، پانته‌آ. (۱۴۰۱). «مقایسهٔ اثربخشی واقعیت درمانی بر مؤلفه‌های بهزیستی زنان متقاضی طلاق آسیب‌دیده». *فصلنامهٔ رویش روانشناسی*. شمارهٔ ۷. پیاپی ۷۶. صص ۱۲۱ ـ ۱۳۲

گلاسر، ویلیام. (۱۳۹۹). *گزیده‌ای از تئوری انتخاب*. ترجمهٔ علی صاحبی به کوشش حسن ملکیان. تهران: انتشارات سایه سخن.

گلاسر، ویلیام. (۱۳۹۵). *تئوری انتخاب و مدیریت زندگی*. ترجمهٔ علی صاحبی. تهران: انتشارات سایه سخن.

گلاسر، ویلیام. (۱۳۹۰). *تئوری انتخاب درآمدی بر روانشناسی امید*. ترجمهٔ علی صاحبی. تهران: انتشارات سایه سخن.

گلاسر، ویلیام. (۱۳۹۰). *واقعیت درمانی*. ترجمهٔ علی صاحبی. تهران: انتشارات سایه سخن.

مازلو، آبراهام‌اچ. (۱۳۷۶). *انگیزش و شخصیت*. ترجمهٔ احمد رضوانی. مشهد: انتشارات بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

محمدی، سحر و پیرخائفی، علیرضا. (۱۳۹۳). «ساخت و اعتباریابی مقیاس کیفیت روابط زناشویی با تأکید بر تئوری انتخاب گلاسر». *فصلنامهٔ تربیتی اندازه‌گیری*. دورهٔ ۵ شمارهٔ ۱۸. صص ۴۵ ـ ۷۶

مردای شهربابک، فاطمه؛ قنبری هاشم‌آبادی، بهرام‌علی؛ آقامحمدیان شعرباف، حمیدرضا. (۱۳۸۹). «بررسی اثربخشی واقعیت درمانی به شیوهٔ گروهی بر افزایش عزت‌نفس دانشجویان دانشگاه فردوسی مشهد». *فصلنامهٔ مطالعات تربیتی و روانشناسی*. دورهٔ ۱۱. صص ۲۲۷ ـ ۲۳۸.

نیکوبخت، ناصر؛ اصغری‌نکاح، سید محسن؛ رضایی، سمیه؛ فسایی، جعفر. (۱۳۹۹). «تحلیل روانشناسی نیاز به آزادی در شخصیت‌های داستانهای برگزیدهٔ کودک و نوجوان بر اساس نظریهٔ ویلیام گلاسر». *دانشگاه فردوسی مشهد*. شماره صص ۲۲۴ ـ ۲۵۳

نیکوبخت، ناصر؛ دهقانیان جواد؛ رضایی، سمیه. (۱۳۹۹). «تحلیل روانشناختی نیاز به تفریح در داستانهای برگزیدهٔ کودکان بر اساس نظریهٔ ویلیام گلاسر». *نقدادبی و بلاغت*. شمارهٔ ۲. صص ۱۴۹ ـ ۱۶۸

Manifestation of Identity Components in Panjatantreh

Nasrin Fallah * Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Sedighe Alipur Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

Nasim Razani Master of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran.

Abstract

Panjatantreh is a valuable and influential literary book that contains ancient instructive anecdotes.. Panjatantreh, the work of the great Indian master Pandit Wishno Shermeh traces back to 200 BC. Examining this work with an interdisciplinary approach on the subject of identity provides the basis for analyzing the impact dimensions of this work in the texts after it. Analyzing the content of thoese stories, we get to know the identity of created characters

استناد به این مقاله: ملکی، مصطفی.، کشاورز قدیمی، علی. (۱۴۰۴). واکاوی تطبیقی تئوری ویلیام گلاسر و هرم نیازهای مازلو در مجموعه داستانهای کوتاه مثل همهٔ عصرها، اثر زویا پیرزاد (مطالعهٔ موردی داستان خرگوش و گوجه‌فرنگی)، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۱۰۹-۱۲۷. DOI: 10.22054/CISL.2023.75496.1019

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: n.fallah@uk.ac.ir

How to Cite: Fallah, N., Alipur, S., Razani, N. (2025). Manifestation of Identity Components in Panjatantreh, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 129-156. DOI: 10.22054/CISL.2023.72263.1012

because narrative characters are often influenced by society and Influence the formation of events. In this study, through content analysis method and by relying on library resoureces, the identity of characters in Panjatantreh is shown from different aspects in order to get the dimensions and forms of their identity. The types of identities based on textual evidence including individual, social, political, religious, national, ethnic and gender identities are described. Findings showed non-individual identities are the most applicable compared to individual identity and identity evidence has been consistent with the moral principles and human values prevalent at the time of the author, which proves the educational structure of the work.

Keywords: Classical Indian Literature, Identity, Panjatantreh, Visnu Sarma, Interdisciplinary Studies.

جلوه‌های انواع هویت در پنجاتنتره

o. نسرین فلاح * استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان ایران
p. صدیقه علیپور دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان ایران
q. نسیم رازانی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان ایران

چکیده
پنجاتنتره از کتاب‌های ارزشمند و تأثیرگذار ادبی و منبع اصلی کلیله‌ودمنه محسوب می‌شود که حکایات پندآمیز کهنی را در برمی‌گیرد. پنجاتنتره اثر حکیم بزرگ هند یعنی پاندیت ویشنو شرمه است که قدمتش به سالهای ۲۰۰ پیش از میلاد می‌رسد. بررسی این اثر با نگرشی بینارشته‌ای با موضوع هویت، زمینه را برای تحلیل ابعاد تأثیرگذاری این اثر در متون بعد از آن فراهم می‌کند. تحلیل محتوای حکایت‌های پنجاتنتره، هویت شخصیت‌های خلق‌شده در آن را نشان می‌دهد؛ زیرا شخصیت‌های حکایت، غالباً متأثر از جامعه، هویت خود را نشان می‌دهند و در روند شکل‌گیری حوادث تأثیر می‌گذارند. در این پژوهش، با روش تحلیل محتوای کیفی با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، هویت شخصیت‌ها در ابعاد گوناگون در پنجاتنتره بررسی شده است. انواع هویت بر اساس شواهد متنی، شامل هویت فردی، اجتماعی، سیاسی، دینی، ملّی، قومی و جنسیتی شرح شده است. یافته‌ها نشان داده است که هویت‌های غیر فردی، بیشترین میزان کاربرد را نسبت به هویت فردی دارند و شواهد هویتی، با اصول اخلاقی و ارزش‌های انسانی رایج در زمان مؤلف، هماهنگ بوده است که این امر بر ساختار تعلیمی اثر صحه می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کلاسیک هند، هویت، پنجاتنتره، پاندیت ویشنو شرمه، مطالعات میانرشته‌ای.

۱. مقدمه
ادبیات، سرگذشت پرفرازونشیب زندگی جوامع بشری است که در قالب‌های گوناگون نظم و نثر ترسیم‌شده است و هویت خود را برای مخاطبانش آشکار می‌کند. در فرهنگ و ادبیات سرزمین هند، آثار مکتوب ارزشمندی پدید آمده است که در ادبیات سایر ملل ازجمله ایران تأثیر بارزی داشته است. در ادبیات این کشور، نثر پدیده‌ای کاملاً متأخر است.

برای روح هندی که طبعاً شاعرمزاج است، هر چیزی که درخور نوشتن بود، مضمونی شاعرانه داشت و نیز صورتی شاعرانه می‌طلبید. چون صاحب اثر معتقد بود که ادبیات را باید با آوای بلند خواند و می‌دانست که اگر اثرش به طریقی منتشر شود و دوام یابد، از راه سینه‌به‌سینه خواهد بود، نه از طریق نشر نوشته، ازاین‌رو، برای ساخته‌هایش یک قالب موزون و موجز انتخاب کرد تا آسانتر بشود آن را نقل کرد و به خاطر سپرد؛ درنتیجه، سراسر ادبیات هند منظوم است: رسالات علمی، طبی، حقوقی و هنری اغلب به شکل موزون یا مقفّی، یا به هر دو شکل، عرضه‌شده است؛ حتی دستورهای زبان و فرهنگ‌های

* نویسنده مسئول: n.fallah@uk.ac.ir

لغت را هم به نظم درآورده‌اند. حتی فابل و تاریخ که در غرب به نثر نوشته می‌شود، در هند قالب شعری به خود گرفته است (سبحانی، ۱۳۷۷: ۹۵).

ادبیات هندی، بخصوص ازنظر فابل، غنی است. این ادبیات، سرشار از داستانهای اخلاقی کوتاه، منظوم یا منثور است که قهرماناٴ آن غالباً از حیوانات یا اشیای بی‌جاٴ هستند. معروف‌ترین کتاب هند، «پنچاتنترا»، یا «پنج کتاب» است. «پنچاتنتره» اثر پاندیت ویشنو شرمه، کتابی است که قدمتش به سالٴ ۲۰۰ پیش از میلاد می‌رسد و اثر ارزشمند حکیم بزرگ هند و یکی از کهن‌ترین شاهکارهای ادبیات داستانی است. این اثر، مشتمل بر حکایت‌های عبرت‌آموز و شیرین است.

واژهٴ «پنچا» با پنج فارسی به یک معناست و «تنترا» در زبانٴ سانسکریت دارای معانی زیادی است که یکی از آنها، باب یا بخش است. پنچاتنترای فعلی نیز دارای پنج فصل است؛ اما برخی متن اصلی آنٴ را بیش از پنج فصل می‌دانند. دکتر ایندوشیکهر درباره معنای «تنترا» می‌نویسد:

ممکن است که این لغت به معنی فصل کتاب قوانین علم و دانش و اثر تعلیمی و مذهبی تعبیر شود و احتمالاً دارد که منظور از تنترا نیز پنج موضوع مربوط به اصولٴ زندگی بوده است. معنی لغت تنترا هرچه بوده باشد، قدر مسلم این است که پنچاتنترا تعلّق به مکتب نیتی شاسترا یا سیاست عاقلانه در روش و اصولٴ زندگی دارد (شرمه، ۱۳۸۵: ۵).

پنج باب تشکیل‌دهندهٴ پنچاتنترا ـ با صرف‌نظر از باب «بازجست کار دمنه» که محققین آنٴ را افزوده ابن‌مقفع می‌دانند ـ به ترتیب، پنج باب متوالی از آغاز متن داستانی کلیله‌ودمنه امروزی را تشکیل می‌دهد. البته در آغاز داستانهای پنچاتنترا، داستانی تمثیلی به‌صورت مقدمه وجود دارد که در ابتدای کلیله‌ودمنه موجود نیست و کاملاً تغییر یافته است. در این داستانٴ سخن از پادشاه خردمندی به نام «اَمَر شکتی» یعنی نیروی جاودانی است که سه پسر نادانٴ به نامهای «وَسوشکتی» به معنای نیروی ثروت، «اگر شکتی» یعنی نیروی وحشت و «اَنیک شکتی» یعنی نیروی بسیار، دارد. پادشاه که از بلاهت و بیزاری آنانٴ از دانش و فرهنگ، سخت نگرانٴ و دلآزرده است، مشاورانٴ خود را برای حل این مشکل فرامی‌خواند. آنها از حل این مشکل اظهار ناتوانی می‌کنند و پیشنهاد می‌دهند، پادشاه حل مشکل را به برهمنی دانا به نام ویشنوشرمه بسپارد. ویشنوشرمه به دستور پادشاه احضار می‌شود و قول می‌دهد در عرض شش ماه، رموز سروری و خوی پادشاهی را به شاهزادگانٴ بیاموزد. پادشاه فرزندانش را با احترام به دست ویشنوشرمه می‌سپارد و او تعلیم آنها را به‌وسیلهٴ پنج حکایت یادشده آغاز می‌کند.

این پنج حکایت که پنج باب اصلی کتاب پنجاتنره را تشکیل می‌دهند، عبارت‌اند از: باب شیر و گاو، باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو، باب بوف و زاغ، باب بوزینه و باخه و باب زاهد و راسو. این کتاب در عصر خسرو انوشیرواٴ به قلم برزویهٴ طبیب به پارسی برگردانٴ می‌شود و برزویه بر آنٴ بابها و حکایاتی از دیگر منابع هندی می‌افزاید. روزبه، پسر دادویه، موسوم به عبدالله بن مُقفّع، این اثر را به زبانٴ عربی ترجمه کرد و آنٴ را کلیله‌ودمنه نامید. در میانٴ ترجمه‌ها و نگارش‌های آزاد از این کتاب، عالی‌ترین اثر به نثر فارسی، روایت ابوالمعالی نصرالله منشی است که در دورهٴ بهرام‌شاه غزنوی نوشته شده است.

بررسی هویت و مؤلفه‌های آنٴ در پنجاتنتره، ارتباط شخصیت‌های حکایت و ارزش‌های جامعهٴ هند را نشانٴ می‌دهد؛ چراکه هویت افراد و مسائل مربوط به آنٴ نقش

بسزایی در هنر، ادبیات، تاریخ، فلسفه، دین و غیره دارد. «از دیدگاه محققان، هویّت‌گرا بودن، صرفاً تلاشی است برای اتکای انسان بر دانش و بینش و توانمندی‌های خودش تا در قبال هر آنچه در جامعه اتفاق می‌افتد، بتواند آنها را به پیوند خویش درآورد؛ درنتیجه از اهمیت ویژه‌ای برخورداراست» (فاضلی، ۱۳۷۴: ۲۵).

در خصوص معنای هویت، آراء متعددی وجود دارد، نیکلسون معتقداست؛ «این واژه در اصل، عربی و از مصدر جعلی «هو» گرفته شده است» (بیات و حوائجی، ۱۳۹۵: ۲۲۹). در فرهنگ لغت آکسفورد، هویت یعنی «خصوصیّات، احساسات و باورهایی که باعث تمایز افراد از یکدیگر می‌شوند» (ربیعی، ۱۳۸۷: ۱۵۲). فرهنگ فارسی معین نیز هویت را این‌گونه تعریف می‌کند: «آنچه موجب شناسایی شخص باشد و هویت عبارت‌اند از حقیقت جزئیه؛ یعنی هرگاه ماهیت با تشخّص، لحاظ و اعتبار شود» (معین. «هویت»).

«هویت، ریشه در فلسفهٔ مشایی دارد. وقتی ماهیت را به اعتبار و لحاظ مشخص کنند، هویت نام می‌گیرد. در اصطلاح عمومی نیز آنچه موجب شناسایی شخص، ایل، قوم یا ملّتی شود و آنچه میان تخالف‌ها بتواند خود را عرضه کند، باقی‌مانده و ثبات نسبی خود را حفظ نماید، هویت نام دارد» (صدر، ۱۳۸۶: ۱۶).

هویت درواقع، کار جداکردن و ایجاد تمایز فرد، میان خودش با دیگران و به‌عبارتی‌دیگر، مشخص کردن حالت شخصی خود است. «اصل هویت، این است که موجود، همان خودش است و به ما کمک می‌کند که چیزی را که از آن یک چیز نیست، به آن نیفزاییم» (سعداوی، ۱۳۸۴: ۳۵۲).

هویت در تعریفی دیگر، «مجموعه باورهای ذهنی است که سبب ایجاد تمایز بین یک شخص با شخص دیگر می‌شود» (قنبرپور و دیگران، ۱۳۹۵: ۲ ـ ۳). هویت، انواع متعددی دارد: هویت فردی، هویت اجتماعی، هویت سیاسی، هویت دینی، هویت ملی، هویت قومی و هویت جنسیتی، ابعاد چندگانه‌ای از این مفهوم را ارائه می‌دهد.

آثار روایی، بیانگر نوع نگاه نویسندگان به محیط اطراف و مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است؛ از طرف دیگر شخصیت‌های این آثار باتوجه به نقش‌های متعددی که در شکل‌گیری حوادث برعهده می‌گیرند، هویت خود را می‌سازند.

۱ـ۱. پرسش و ضرورت پژوهش

در این پژوهش، پنجاتنتره، اثر شاخص ادبیات کلاسیک هند، بررسی می‌شود. نویسنده در این اثر، با اشاره به جامعهٔ عصر خود، زوایایی از هویت شخصیت‌ها را در قالب فابل متبلور ساخته است. این پژوهش با بررسی حکایت‌های پنجاتنتره به پرسش اصلی زیر پاسخ می‌دهد:

ـ انواع هویت در متن پنجاتنتره چگونه منعکس شده است؟

بررسی هویت، مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن از رویکردهای تازه پژوهش در دنیای معاصر است که در همهٔ زمینه‌های مطالعاتی مثل روانشناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، دین، تاریخ و حتّی سیاست به آن می‌پردازند. بررسی مفهوم هویت در ادبیات کلاسیک هند، درک و شناخت بهتری نسبت به این ملّت با تأکید بر متون ادبی فراهم می‌کند و زمینهٔ مناسب را برای بررسی چگونگی انتقال این مفاهیم، همراه با ترجمهٔ این آثار، به ملت‌های دیگر پدید می‌آورد.

ازآنجاکه پنجاتنتره، منبع اصلی کلیله‌ودمنه است، بررسی ابعاد هویت در این اثر، مقدمات مطالعهٔ چرایی و چگونگی انتقال آن را به زبان فارسی مهیا می‌سازد؛ بنابراین در یافتن فرهنگ مشترک و ابعاد تحول آن در تاریخ ادبیات ایران و هند سودمند است.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

مقالات متعددی در ادبیات فارسی با موضوع هویت نوشته شده است که در این میان، توجّه به مبحث هویت در ادبیات هند نیز مشاهده می‌شود. تحلیل ویژگی‌های ادبیات پسااستعماری که هویت جدید هندی را پس از استعمار انگلیس شکل می‌دهد، پیوند هویت و ادبیات هند را نشان می‌دهد (کولایی و پازوکی‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۲). پژوهش دیگر در زمینهٔ هویت در ادبیات، مقالهٔ هویت ایرانی در ادب فارسی تا حملهٔ مغول است که به مواردی چون نگرش به جهان بر پایهٔ اغتنام فرصت‌ها و شادی‌ها و تأکید بر شادخواری و باده‌نوشی در زندگی زودگذر دنیایی اشاره می‌کند (اثنی‌عشری و رستگار فسایی، ۱۳۸۴: ۶۹). پژوهش‌های بین‌المللی، بخصوص در بین محققان هندی، ابعاد متعددی از توجه به پنجاتنتره را نشان می‌دهد:

پژوهشگران دانشگاه OPJS راجستان در مقاله‌ای بر نقش آموزشی و سرگرم‌کنندهٔ داستانهای ۲۳۰۰ سالهٔ پنجاتنتره برای همهٔ گروه‌های سنی تأکید کرده‌اند. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که عدم مشارکت دانش‌آموزان در یادگیری، موضوع قابل‌توجهی در آموزش فعلی است. پنجاتنتره در جذب این دانش‌آموزان به مدارس و آموزش آنها سودمند است. بر این اساس پنجاتنتره، آمیزه‌ای از انگیزش، زیرکی، تخیل و تفکر منطقی است که در مخاطبان خود مؤثر است (Sureshbhai and Rastogi, 2016: 3).

پژوهشگران دانشگاه مالایا در مقاله‌ای، جایگاه پنجاتنتره در ادبیات دنیا را بررسی کرده‌اند. نخستین سفر این اثر از طریق ترجمهٔ آن به زبان فارسی در دورهٔ پادشاهی خسرو انوشیروان به زبان پهلوی به دست برزویهٔ طبیب بود. پس‌از آن، ابن‌مقفع این کتاب را به زبان عربی ترجمه کرد. این کتاب، داستانهای زیادی از زبان حیوانات دارد که همهٔ آنها در ابعاد هنرمندانهٔ خود، از عناصر هندی برگرفته از پنجاتنتره متأثرند. به‌رغم ترجمه، این داستانها اصالت و اثربخشی خود را از دست ندادند. برخی از این داستانها را می‌توان به‌عنوان ابزار اجتماعی و نقد سیاسی در دوران مدرن، همانطور که توسط «لافونتن» استفاده شد، به کار گرفت. این مقاله، اصالت هندی داستانهای پنجاتنتره را که از مرزهای فرهنگ‌ها، زبانها و ادبیات می‌گذرد، برجسته می‌سازد و بر اهمیت جایگاه آن در مطالعات تطبیقی ادبیات تأکید می‌کند. محققان تأثیر ماندگار پنجاتنتره بر ادبیات شرق و غرب، بخصوص بر متن هزار و یک شب را تأیید می‌کنند. این کتاب در دو بعد داستانهایی با همپوشانی زیاد و کاربرد روش پرسشگری از پنجاتنتره تأثیر پذیرفته است. بسیاری از داستانهای پنجاتنتره در برقراری امنیت و آرامش جوامع بشری با آموزش اخلاق، حکمت و فضایل به کودکان که صاحبان واقعی آینده‌اند، سودمند هستند (Salahuddin Mohd, 2013: 11).

مقالهٔ «جنبه‌های اجتماعی پنجاتنتره»، این اثر را بهترین راهنما برای تقویت احترام اخلاقی در جوانان به دلیل انعکاس اصول اخلاقی در پایان هر داستان می‌داند. زیربنای تاریخی اصطلاح «پنجاتنتره» نشان می‌دهد که این واژه، ترکیبی از دو کلمه است. «پانچ» (پنج) و «تنترا» (تمرین/قانون). این مطالعه نشان می‌دهد که استفاده از هر یک از این

مؤلفه‌های اخلاقی برای مربیان دانش‌آموزان و سرپرستان در امر آموزش مفید است (Bhaviniben Sureshbhai Patel, Nidhi Rastogi, 2015: 14).

مقالهٔ «تأثیر داستانهای پنجاتنتره در توسعهٔ رفتار اجتماعی در میان افراد مبتلا به ناتوانی ذهنی» نشان می‌دهد که داستان‌گویی، روشی مؤثرتر از نمایش ویدیو در توسعه رفتار اجتماعی در میان افراد کم‌توان ذهنی است. همچنین نتایج تحقیق، تفاوت معناداری در رفتار اجتماعی زنان و مرد نشان می‌دهد (Kumari Preeti, Wasim Ahmad, Nazli, 2020: 267).

مقالهٔ «اخلاق در شرق و غرب: بررسی تطبیقی افسانه‌های پنجاتنتره و ازوپ»، با تمرکز بر داستانهایی اخلاقی با مضمون مشابه از هر دو اثر، نشان می‌دهد که هر دو افسانه‌نویس با خیالپردازی، ویژگی‌های انسانی را به حیوانات نسبت می‌دهند و با خلق داستانهای ساده اما جذاب، درس‌هایی مهم از زندگی به ما می‌آموزند که باوجود بلوغ فکری از آنها غافل می‌شویم. در این دنیای همیشه پویا و رقابتی، درس‌هایی که از افسانه‌های پنجاتنترا و ازوپ به دست می‌آید، مسیر موفقیت و صلح را برای ما روشن می‌کند (Nandana, 2019: 508).

تاکنون هیچ پژوهشی، هویت در پنجاتنتره را بررسی نکرده است. ضرورت اصالت یافته‌ها و فراهم آوردن زمینه برای بررسی چگونگی تغییر بازتاب انواع هویت در ترجمهٔ پنجاتنتره و نمونه‌های ایرانی متأثر از آن این پژوهش را بر اصل هندی این اثر سترگ متمرکز می‌کند.

۲. روش تحقیق

روش تحقیق، تحلیل محتوای کیفی با استناد به منابع کتابخانه‌ای است. ابتدا با طرح انواع هویت و تطبیق آن با حکایت‌های پنجاتنتره، یافته‌ها استخراج می‌شود. پس‌ازآن با تحلیل مضمون یافته‌ها، طبقه‌بندی انواع هویت صورت می‌گیرد و مثالهای مناسب ارائه می‌شود.

۳. یافته‌ها

هویت در پنجاتنتره، به ترتیب در اقسام هویت فردی، هویت اجتماعی، سیاسی، دینی، ملّی و جنسیتی طبقه‌بندی می‌شود. هرکدام از اقسام هویت، در بخش‌های متعددی مشاهده می‌شود که با ذکر مثال شرح خواهد شد.

۳ـ۱. هویت فردی

هویت فردی به این سؤال پاسخ می‌دهد که من کیستم و به کجای جهان تعلّق دارم؟ درواقع، هویت فردی، خصیصه‌های دوام‌یافتهٔ ثابت فردی یا مشتق از آنهاست و چیزی است که درون شخصیت افراد به‌واسطهٔ فرایندهای گوناگون شناختی، موجودیت دارد. مجموعه ویژگی‌هایی است که یک فرد را متفاوت از دیگران می‌سازد و به او فردیّتی خاص می‌بخشد. این ویژگی‌ها شامل ارزش‌ها، طرز تلقّی‌ها، احساسات، نمادها، هنجارها، تمایلات و آگاهی‌های خاص یک فرد است (ابوالحسنی، ۱۳۸۸: ۲۸).

هویت فردی در پنجاتنتره، با دو ویژگی تلاش برای تثبیت هویت و تأکید بر لزوم تمایز افراد از یکدیگر همراه می‌شود.

۳ـ۱ـ۱. تثبیت و تعالی هویت فردی

اگر هویت کسی تغییر کند، وضعیتی جدید پدیدار می‌شود. در حکایت‌های پنجاتنتره، تغییر هویت فردی به دو شکل است: بهبود هویت در مسیر کمال‌گرایی و بازگشت به هویت نخستین. در هر دو گروه این حکایت‌ها، تغییر هویت، جنبهٔ مثبت دارد و در روند تغییر، بر فضیلت‌های اخلاقی تأکید می‌شود. در حکایت شغالی که در خمرهٔ رنگ افتاد، تغییر رنگ شغال با تغییر هویت او همراه است. او به تلقّی و آگاهی جدیدی از خود می‌رسد:

«شغال با بدن رنگ‌شده به جنگل برمی‌گردد و وقتی حیوانات جنگل، شغال رنگی را می‌بینند، او را نمی‌شناسند و از ترس پا به فرار می‌گذارند» (شرمه، ۱۳۹۷: ۷۸).

هویت فردی تغییریافتهٔ شغال تغییر هویت قومی او و دوری از جمع شغالان را به دنبال دارد. او حتّی اسم خود را هم عوض کرده و همه او را با نام «کوکودرما» صدا می‌زدند. شغالان دیگر، تصمیم می‌گیرند تا هویت او را افشا کنند؛ بنابراین همگی جمع شدند و باهم زوزه کشیدند. کوکودرما با شنیدن صدای زوزهٔ شغالها، چشم‌هایش پر از اشک شد و ناخودآگاه مثل آنها زوزه کشید. بازگشت به ارزش‌های نخستین، هویت فردی شغال را تثبیت می‌کند و او را از تکبّر و انحراف دور می‌کند.

در حکایت پسر تاجر، پسر جوان بعد از رانده‌شدن از خانه، در جستجوی هویت جدید خود، تلاش می‌کند و ولیعهد پادشاه می‌شود (همان: ۱۱۳).

۳ـ۱ـ۲. تقابل هویت فردی، عامل تمایز افراد

گاهی نویسنده با نشاندادن ارزش‌ها، تمایلات، میزان آگاهی و احساسات افراد، تصویری از تفاوت افراد در زمینهٔ هویت فردی را ترسیم می‌کند. اعتقاد به پایداری اصالت و نقش تلاش و کوشش در تعیین هویت فردی و برتری آن بر میراث و تقدیر، تأکید بر حسن خلق و میهمان‌نوازی و برتری آن بر ترشرویی و خساست، برتری نیکی بر شرارت و خرد بر جهالت با مقایسهٔ دو هویت مخالف و مقابل، از نتایج انعکاس هویت فردی در پنجاتنتره است. در حکایت دو مار از مجموعهٔ سوم پنجاتنتره، یکی از مارها در شکم شاهزاده زندگی می‌کند و همواره او را می‌آزارد و دیگری در تپه لانه دارد. این دو مار، دو هویت فردی متفاوت دارند و در مقابل هم قرار می‌گیرند (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۶۳ ـ ۱۶۵).

درواقع هویت فردی این دو مار، تقابل دو عنصر خیر و شر است که درنهایت، برتری خیر بر شر را نشان می‌دهد.

۳ـ۲. هویت اجتماعی

هویت اجتماعی با مفهوم هویت فردی، نزدیکی بیشتری دارد و در جریان هویت‌یابی فرد تأثیرگذاراست (باقری، ۱۳۸۸: ۳۳).

هویت اجتماعی؛ یعنی اینکه فرد نقش‌ها و وظایف اجتماعی خود را بشناسد و متقابلاً انتظارات جامعه از خود را بداند. تحقّق هویت اجتماعی در گرو تحقّق تربیت جامع فرد است؛ یعنی شخص در همهٔ ابعاد وجودی خود شامل فیزیکی، عاطفی، اجتماعی،

ذهنی و اخلاقی، صفات و رفتارهای ارزشمندی داشته باشد تا بتواند نقش خود را به‌طور مؤثر در جامعه ایفا کند (صدر، ۱۳۸۶: ۸۷).

هویت اجتماعی، شامل مجموعه ویژگی‌هایی است که باعث ایجاد «ما» می‌شود؛ بنابراین هویت جمعی، در معنای همسانی با دیگران با پیوستگی عضویت افراد در گروه‌ها و مقوله‌ها ارتباط دارد (باقری، ۱۳۸۸: ۳۳). هویت اجتماعی در پنجاتنتره به شکل تلاش برای ارتقای اجتماعی مشاهده می‌شود.

۳ـ۲ـ۱. تلاش افراد برای ارتقا و کسب هویت اجتماعی

هویت اجتماعی در کتاب پنجاتنتره، با تلاش برای ارتقا در جامعه همراه است. کسب هویت اجتماعی با زراندوزی و نزدیکی به مراکز قدرت ارتباط مستقیمی دارد. ثروت‌اندوزی و کسب شهرت و موقعیت اجتماعی بالاتر، در اغلب حکایت‌ها با جلای وطن و سفر، همچنین تیزهوشی و فراست همراه است. در باب اول پنجاتنتره، پسر تاجر تصمیم می‌گیرد به سفر تجاری برود تا جایگاه بهتری کسب کند. حتّی شکستن پای گاو، او را از تصمیمش منصرف نکرده و با رهاکردن حیوان به سفر خود ادامه می‌دهد:

«تصمیم گرفت که شهر و دیارش را رها کند و برای به‌دست‌آوردن ثروت بیشتر، به سفر تجاری برود» (شرمه، ۱۳۹۷: ۳۷).

مهاجرت در حکایت جویندگان گنج، با تغییر جایگاه اجتماعی افراد همراه است:

«چهار برادر پس‌ازاینکه مدّت زیادی به فقر و بدبختی خود فکر کردند، به این نتیجه رسیدند که از شهر خود مهاجرت کنند» (همان، ۱۳۹۷: ۱۸۷). نمونه‌های دیگر در حکایت کوزه‌گر (همان: ۱۸۳) و حکایت فیل‌ها و خرگوش‌ها (همان: ۱۵۳) مشاهده می‌شود.

۳ـ۳. هویت سیاسی

هویت سیاسی در پنجاتنتره، در بخش‌های طبقات حکومتی و ویژگی‌های هر یک از طبقات بررسی می‌شود. دو طبقهٔ اصلی پادشاه و درباریان در این کتاب، نقش اصلی را دارند و هریک با ویژگی‌های مثبت و منفی، ارزیابی می‌شوند. پادشاه، اغلب در هیأت شیر، نماد قدرت کامل است و عوامل حکومتی وی، وزیران ندیمان حکمرانان محلّی و ناظران جاسوس‌اند (همان: ۳۵).

تلاش برای نزدیکی به پادشاه و افزایش قدرت در بین درباریان بهبود هویت سیاسی را در فضایی رقابت‌گونه و در مواردی تنش‌آفرین نشان می‌دهد.

۳ـ۳ـ۱. لیاقت و درایت پادشاه

هویت پادشاه با چند ویژگی اصلی تعریف می‌شود: قدرت، اصالت، عدالت، بصیرت و برقراری نظم و امنیت، اصولی هستند که کارآمدی و لیاقت پادشاه را نشان می‌دهند. این ویژگی‌های مثبت، تداوم حکومت و ترقّی مملکت را در پی دارد. در اغلب حکایت‌های پنجاتنتره، شیر، پادشاه و قدرت برتر قلمرو خود است. شیر در حکایت اول پنجاتنتره، به کنار رودخانهٔ یامانا رفته تا آب بنوشد.

«شیر تنها نبود و تعداد زیادی از حیوانات جنگل فرمانبردار او بودند» (شرمه، ۱۳۹۷: ۲۵).

در حکایتی دیگر، به نجیب‌زادگی و اصالت شیر اشاره شده است که «تقوا و پرهیزگاری را فراموش نمی‌کند» و شکار دیگران را تصاحب نمی‌کند (همان: ۱۸۰).

همچنین توجه به آسایش و رفاه زیردستان از دیگر ویژگی‌های پادشاه و مصداق عالت‌گری وی است. بصیرت پادشاه در شناخت دقیق افراد و توانایی‌هایشان لازمهٔ بینش سیاسی در استخدام آنان است. در تمثیلی جالب، پادشاه به برزگری مانند شده است که با دقّت نظر و پس از امتحان بذر را می‌کارد. تمثیل دیگری نیز وجود دارد که در آن دمنه خادمان را به زیورآلات تشبیه می‌کند:

«خادمان و زیورها را باید در جای خود به‌کاربرند و پیرایه‌ای که مخصوص سر است نباید به پای بست. نگین گرانبها را باید در حلقهٔ زر نشاند» (همان: ۴۱).

یکی از مؤلفه‌های امنیت، پاسبانی و ایجاد آسودگی است. اینکه چه کسانی آسودگی را برای افراد جامعه به‌وجود می‌آورند، هویت سیاسی یک جامعه محسوب شود. مفهوم امنیت، مصونیت از تعرّض و تصرّف اجباری، بدون رضایت فرد است. در پنچاتنترا ایجاد امنیت مهم‌ترین وظیفهٔ پادشاه دانسته شده است:

«اگر شاهی نتواند برای مردم با پاسبانی آنان آسودگی فراهم آورد، دورهٔ شاهی او بی‌ثمر است، چون پستان در گردن بز» (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۶۷).

در برابر اصول مثبت حاکمیتی، ویژگی‌های منفی قرار دارند که ذکر آنها، ضرورت تحذیر و پرهیز از آنها را برجسته می‌نمایاند. خامی و ناآزمودگی در مواجهه با زیردستان مکّار و سیّاس، بی‌تدبیری در هدایت قوم خود، نشنیدن پند دیگران و بی‌مسئولیتی از ویژگی‌های منفی پادشاهانی است که عاقبت شکست، گرفتاری، نابودی و عزل را تجربه می‌کنند. در حکایت قورباغه‌ها و مار سیاه، شاه تصمیم می‌گیرد با وزیرانش به ساحل برود. بی‌تدبیری وی به‌عنوان رهبر آن جامعه، او را طعمهٔ مار می‌کند (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۶۹). در حکایت کلیله‌ودمنه، ناآزمودگی پادشاه در مواجهه با مکر دمنه، فریب و غبن وی را در کشتن گاو به‌دنبال دارد (همان: ۸۸).

۳ـ۳ـ۲. کاردانی و کفایت درباریان

کفایت درباریان و وابستگان حکومتی پادشاه در خصلت‌های دانایی، سخنوری، تواضع، حسن خلق، وفاداری و نیکونهادی، تعریف می‌شود. در حکایت کلیله‌ودمنه، خصلت‌های مشاور خوب مطرح می‌شود:

«شما به تکه‌های چوب برای خلال‌دندان‌هایتان هم اندازه احتیاج دارید که به وزیری دانا و سخنور» (شرمه، ۱۳۹۷: ۹۰).

در ادامه از زبان دمنه می‌شنویم که: «وقتی وزیری مورداحترام شاه است باید متواضع باشد و هنگام بزرگداشت یا تحقیر دیگران اخم را از چهره‌اش دور کند» (همان: ۹۰).

اهمیت مشاور خوب تا حدی است که اصلاح پادشاه و تغییر وی را موجب می‌شود: «شخص ناپاک اگر مشاورینی نیک‌نهاد داشته باشد، خود پاک‌دل می‌گردد» (همان: ۷۳).

سلب این ویژگی‌های مثبت در اطرافیان شاه، نابودی پادشاهی، شکست و دشواری حکومت را در پی دارد. مهم‌ترین ویژگی منفی درباریان در پنجاتنتره، خیانت و دسیسه‌چینی است. فرجام شوم دسیسه‌گر و زیان پادشاه و تباهی مملکت، لزوم پرهیز از این خطای آشکار را مؤکّد می‌سازد.

۳ـ٤. هویت دینی

هویت دینی یعنی اتکای فرد به یک نظام یا پایگاه اعتقادی که بر جهت‌گیری فرد در زمینه‌های مختلف تأثیر می‌گذارد (ایزدی و قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

دین در یک جامعه از طریق جامعه‌پذیری، در قالب ارزش‌های اجتماعی، در نظام شخصیتی و هویت اجتماعی واردشده و در آن نهادینه می‌شود. هویت دینی، نقش تعیین‌کننده‌ای در هویت‌یابی افراد ایفا می‌کند. تقویت این بعد از هویت، می‌تواند موجب قوام سایر ابعاد هویت شود. بدیهی است که از پیامدهای تکوین هویت دینی، احساس تعهّد و مسئولیت در قبال ارزش‌ها و باورهای آن مکتب می‌باشد.

برخی از صاحب‌نظران تعهّد را به‌عنوان سنگ‌بنای «هویت دینی» تلقّی می‌کنند. «تقریباً تمام ایل‌ها و اقوام، دارای کیش‌ها و ادیان قومی بوده و هویت دینی آنها با هویت قومی‌شان عجین شده است؛ اما با ظهور ادیان فراقومی و جهانی، مانند بودایی، مسیحی، اسلام و غیره، هویت دینی، اساسی جداگانه با هویت ملّی و قومی پیدا کرد» (صدر، ۱۳۸۶: ۸۷). هویت دینی در پنجاتنتره، در ترسیم مقدسات جامعه و زهد و ریاضت رهبران دینی منعکس می‌شود.

۳ـ٤ـ۱. انعکاس مقدسات جامعه

معرفی خدایان هند و حوزهٔ قدرت هر یک از آنها، در حکایت اصلی کلیله‌ودمنه، بُعد اصلی خداباوری جامعه را نشان می‌دهد. لزوم حمایت خدایان از افراد با توجیه چندخدایی همراه است؛ یعنی هر یک از افراد مخالف یکدیگر، از حمایت خدای خود برخوردارند. سوءاستفاده از مقدسات، برای کسب قدرت و تحمیل باورهای خود به مخاطبان ساده‌دل از دیگر نمودهای هویت دینی در پنجاتنتره است. در حکایت اصلی کتاب، دمنه برای رسیدن به اهداف خود، گاو را فرستادهٔ شیوا معرفی می‌کند و برای تقرب به شیر، او را نمایندهٔ دورگا می‌داند (شرمه، ۱۳۹۷: ۹۳).

شیوا نیرویی است که به عقیدهٔ هندوها دنیا را خراب می‌کند. در برابر شیوا نیرویی است به نام ویشنا که نگهدارندهٔ دنیاست و دورگا هم همسر شیوا است. استعانت از خدایان در بلا و مصیبت و پذیرش پاداش کار نیک و مجازات خطا، از دیگر جلوه‌های هویت دینی در پنجاتنتره است. در داستان پارچه‌باف نادان، فرشته به پسر پاداش می‌دهد.

فرشته گفت: «پسرم حق با تو است. باید به فرزندانت خدمت کنی. به تو پیشنهاد می‌کنم که از انداختن این درخت، چشم‌پوشی کنی و در عوض هرچی که بخواهی من برایت فراهم می‌کنم» (همان: ۲۰۰).

۳ـ٤ـ۲. زهد و ریاضت رهبران دینی

در کل حکایت‌های این کتاب، برهمنان و راهبه‌ها به‌عنوان رهبران دینی شناخته می‌شوند. ریاضت و پیوند آنان با فقر و زهد بسیار، از ویژگی اصلی این رهبران است. زندگی گروهی در معابد دورافتاده، گذران زندگی با صدقات و خیرات مردم، توصیه به انفاق و اطعام فقرا، اعتقاد به قربانی کردن بز در هنگام ماه‌گرفتگی، تسخیر طبیعت و برآورده‌سازی حاجات مردم با نیروی نیایش، دعا و پیشگویی از جلوه‌های هویتی رهبران دینی در پنجاتنتره است. راهب بزرگ برای مخاطبش، خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

«ای مرد خدا، ما راهب هستیم و وقتی برای گردآوری صدقه‌ها و خیرات مردم می‌رویم به فکر مهمانی و غذا نیستیم. برهمن‌ها اهل دعوت شدن و مهمانی رفتن هستند؛ اما وقتی گرسنه می‌شویم از کسی که سر راهمان قرار بگیرد، تقاضا می‌کنیم که لقمه نانی در حد رفع گرسنگی به ما بدهد» (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۸۳).

۳ـ۵. هویت ملّی

هویت ملّی، به معنای احساس تعلّق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملّی است. مهم‌ترین نمادهای ملّی عبارت‌اند از: سرزمین، دین، آداب و مناسک، تاریخ، زبان و ادبیات، مردم و دولت. در درون یک اجتماع ملّی، میزان تعلّق و وفاداری اعضا به هریک از عناصر مذکور، احساس هویت آنها را مشخص می‌سازد (عدلی‌پور، ۱۳۹۴: ۱۳۱).

هویت فرهنگی، یکی از عناصر هویت ملّی و دارای اهمیت ویژه‌ای است تا جایی که هویت ملّی را گاه با استناد و رجوع بدان بیان می‌کنند. واقعیتی که در ژرفای روح و جان ملّت و قوم ریشه دوانده و از چنان ثباتی برخوردار است که گویی خلق‌وخوی مردم یا طبیعت ثانوی‌شان شده است (ستاری، ۱۳۷۵: ۱۰۸).

فرهنگ با گاف فارسی بر وزن و معنی فرهنج است. علم و دانش و عقل و ادب و بزرگی و سنجیدگی را معنی می‌دهد. فرهنگ مردم، ریشه در گذشته‌های دور دارد و با سنّت و ارزش‌های بشری پیوسته و نیکی و برجستگی آن به اثبات رسیده است. آنها را با اوضاع و موقعیت‌های تازه و نیازها و خواسته‌های عامهٔ مردم زمان هماهنگ و همگام می‌سازد (یاوری، ۱۳۹۴: ۱۴).

هویت ملّی در کتاب پنجاتنتره، وابستگی فرد را به عناصر ملیتی نشان می‌دهد و با کشور و فرهنگ افراد، پیوند می‌خورد. این هویت در ابعاد مقابله با دشمن و تجلی فرهنگ و آداب‌ورسوم ترسیم شده است:

۳ـ۵ـ۱. مقابله با دشمن مشترک

مقابله با دشمن مشترک و پیروزی بر وی، خاطرهٔ مشترک ملی را ترسیم می‌کند و نتایج ارزشمندی در انسجام یک ملت دارد؛ اتحاد ملی برای رفع مشکلات مشترک، انقیاد از رهبری بزرگ، افزایش حس تعهد و مسئولیت‌پذیری در حفاظت از منافع مشترک و جان افراد، مقابله با استبداد و ظلم، از مصادیق دشمن‌ستیزی در پنجاتنتره است. در داستان مار کبری و کلاغ که از داستانهای فرعی باب اول پنجاتنتره محسوب می‌شود، تعهّد یک کلاغ در برابر دیگران با نابودی دشمن، هویت ملی وی را شکل می‌دهد:

کلاغ ماده به طرف استخر پرواز کرد. گردنبند طلا را از میان زنان دربار به منقار گرفت و آرام به‌طرف بیشه حرکت کرد. نوکران دربار از دادوفریاد زنان متوجه ماجرا شدند و به دنبال کلاغ ماده دویدند. وقتی کلاغ به نزدیک مار رسید، گردنبند را زیر مار گذاشت و فرار کرد. افراد دربار هم وقتی به درخت رسیدند، مار کبری را دیدند و به جان او افتادند و او را کشتند و زنجیر طلا را برداشتند. از آن به بعد، مشکل کلاغها حل شد و زندگی شادی را آغاز کردند (شرمه، ۱۳۹۷: ۵۰).

۳ـ۵ـ۲. فرهنگ و آداب‌ورسوم، نمادی از هویت ملّی

اشاره به آیین شکرگزاری و صدقه‌دادن در این روز و رسم ازدواج دختران در زمان بلوغ، نمودهایی از فرهنگ مندرج در پنجاتنتره است. انعکاس آداب‌ورسوم فرهنگی در بخش‌هایی از پنجاتنتره که شخصیت‌های انسانی دارند، مشاهده می‌شود. در حکایت ازدواج موش مادّه از مجموعهٔ سوم این اثر، همسر راهب، زمانی که دخترشان به دوازده‌سالگی می‌رسد، می‌گوید: «همسرم، زمان ازدواج دخترمان فرارسیده است. بهتراست دراین‌باره فکری کنی» (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۶۴).

۳ـ۶. هویت قومی

این هویت به‌عنوان شاخه‌ای از هویت اجتماعی است و شامل حال مردمانی است که ایل متحرّک آنها ساکن شده و سرزمینی مشترک ازلحاظ دینی ـ فرهنگی پیدا می‌کنند. این هویت، بخشی از فرهنگ نوین جوامع است که در رابطه با آزادی و برابری و فردیت شهروندان و حقوق انسانی آنان در جامعهٔ ملی به‌وجود آمده است (صدر، ۱۳۸۶: ۸۷).

«قوم‌مداری یا بدگمانی نسبت به خارجیان همراه با گرایشی به ارزیابی فرهنگ‌های دیگران برحسب فرهنگ خویش، مفهومی است که از گذشته تاکنون مورد توجّه قرار داشته است» (گیدنز، ۱۳۷۶: ۲۲).

انعکاس هویت قومی در کتاب پنجاتنتره به دو شکل تفرقه‌انگیزی با تأکید بر اختلافات قومی و ضرورت وفاداری به ارزش‌های قومی مشاهده می‌شود.

۳ـ۶ـ۱. هویت قومی، عامل تفرقه و اختلاف

اشتراکات قومی، افراد یک قوم را به هم نزدیک می‌کند و به همان اندازه از دیگر اقوام، دور. تأکید بر قوم‌گرایی و برتری‌طلبی افراطی، آتش اختلاف و دشمنی را در پنجاتنتره می‌افروزد. در فصل سوم این کتاب در حکایت کلاغها و جغدها، دشمنی دیرینهٔ این دو گروه، نمودی از اختلافات قومی در یک کشور واحد است. دشمنی این دو قوم که از دیرباز، قاتل یکدیگر هستند، تعصّب قومی را نشان می‌دهد که عاملی برای جنگ‌افروزی‌های داخلی است (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۵۰).

۳ـ۶ـ۲. وفاداری به هویت قومی و پاسداشت آن

تغییر هویت قومی و قبیله‌ای، هرچند با امتیازات جدید همراه باشد، موقتی و گذراست. نمونه‌های متعددی در پنجاتنتره از تغییر هویت قومی مشاهده می‌شود که درنهایت به بازگشت به اصل خود ختم می‌شود. این حکایت‌ها در قالب شخصیت‌های حیوانی نمود می‌یابند و ازآنجاکه در قلمرو واحدی زندگی می‌کنند، تمثیلی برای اقوام مختلف در یک جامعه است. تأکید بر اصالت‌های قومی و برخورداری از ضمانت بقا در حیات قومی و قبیله‌ای، از دلایل ثبات هویت قومی است.

بازگشت به هویت قومی را در حکایت سگی که به دیار غربت رفت، مشاهده می‌کنیم. در شهر، سگی بود که از غذای این‌وآن می‌خورد و روزگار خود را می‌گذرانید. خشک‌سالی و قحطی به آن دیار آمد؛ به‌طوری‌که نمی‌توانست چنین وضعی را تحمّل کند؛ بنابراین از آن شهر، به دیار بیگانه‌ای رفته و به خانوادهٔ ثروتمندی رسید. سگ، هر روز غذای سیری می‌خورد. وقتی از خانه بیرون می‌آمد، سگ‌های محلّی بر سرش می‌ریختند و

با چنگ و دندان به او آسیب می‌رساندند. بعد از مدّتی سگ برای حفظ جانش، به نزد قوم خود برگشت.

«دوباره به محلّهٔ سابق خود برگشت و سگ‌هایی که قوم‌وخویشش بودند، دورش را گرفتند و از وضعیت دیار بیگانه پرس‌وجو کردند» (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۸۱).

۳ـ۷. هویت جنسیتی

این هویت، به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی به‌صورت حاکمیت مردسالاری و جریانات فمینیستی افراطی و نحله‌های میانی آنها در همهٔ جوامع کنونی وجود دارد (صدر، ۱۳۸۶: ۸۷). «اساس این نظریه، آن است که جنسیت اکتسابی است و آدم‌ها برای آنکه مؤنّث و مذکّر جلوه کنند، باید به شیوه‌های معیّنی صحبت و عمل کنند» (ریترز، ۱۳۷۷: ۳۷۷). چگونگی توجّه به جنسیت زن در آثار ادبی، می‌تواند نمودی از بازتاب وضعیت اجتماعی زنان در آن عصر باشد. به علّت متفاوت‌بودن خواسته‌ها و نقش‌های اجتماعی زنان، بازتاب سیمای آنها هم نسبت به مردان متمایز می‌شود (علوی، ۱۳۷۸: ۳۵).

هویت جنسیتی در حکایت‌های پنجاتنتره، صبغه‌ای کاملاً مردانه دارد. اغلب مردان یا حیواناتی با جنسیت مذکر، نقش‌های اصلی را ایفا می‌کنند و طرح حکایت را شکل می‌دهند.

پنجاتنتره کتابی است که به قلم مردان برای مردان بخصوص درباریان نوشته شده است. این کتاب برای آموزش پادشاهان و انعکاس وظایف حکمرانی و چالش‌های پادشاهان آینده نوشته شده است. پادشاهان در هوس‌بازی که تغییرات ناگهانی در نگرش و رفتار آنها ایجاد می‌کند، با زنان مقایسه شده‌اند. ویشنو شرما نظرات خود را در مورد غیرقابل‌اعتماد بودن پادشاهان با اشاره به خیانت زنان بیان کرده است (Shinde,2015: 13684).

در پنجاتنتره، زنان در حکایت‌ها به‌ندرت حاضر می‌شوند و حضور آنها، اغلب با نقش‌های منفعلانه همراه است؛ یعنی در پیشبرد حکایت تأثیری ندارند و اغلب مخاطب یا ناظر روند حکایت‌اند. در مواردی اندک زنان نقشی فعال دارند، نقش‌های فعال زنان در دو نقش تربیتی و مدیریتی مشاهده می‌شود؛ این دو نقش در روند حکایت تأثیر دارد و به دو شکل مثبت و منفی، ظاهر می‌شود. سومین بخش از حضور زنان ترویج اندیشهٔ تحذیر از مشارکت زنان در انجام کار است. این بخش، کاملاً مردسالارانه است و تبلیغی برای کاهش نقش زنان است.

۳ـ۷ـ۱. نقش فعال تربیتی زنانه

نقش تربیتی زنان در عرصهٔ خانواده ظاهر می‌شود. زن در این نقش، با نظارت بر بالیدن و رشد فرزندانش، محیطی امن را ایجاد می‌کند. پرهیز از خشونت و حذف موقعیت‌های تنش‌زا، نقش فعال زن را در محیط خانه نشان می‌دهد. در حکایت شیر مادّه و شغال جوان از باب چهارم، شیر مادّه‌ای که دو پسر داشت، بچه شغال طردشده‌ای را بزرگ کرد. زمانی که دو شیر با این شغال اختلاف پیدا کردند، ماده‌شیر برای حفظ جان شغال و ایجاد محیطی آرام برای فرزندانش، با افشای واقعیت، از شغال می‌خواهد که آنجا را ترک کند:

«پسرم، تو در اصل، پسر یک شغال هستی. هرگز فیلی به وسیلهٔ افراد خانواده‌ای که تو در آن متولّد شده‌ای کشته نشده است. من به تو شیر دادم و بزرگت کردم» (شرمه، ۱۳۹۷:

۱۷۴). در تعداد کمی از داستانها، پرندگان ماده به‌عنوان مادر نشان داده شده‌اند که نگران رفاه نسل خود هستند. از دیدگاه پژوهشگران این وضعیت نادر، تصویر آنها را مثبت نشان می‌دهد. این بخش، تنها جایی است که نقش زنان در جایگاه مادران دلسوز، مثبت ارزیابی می‌شود (Shinde, 2015: 13683).

۳ـ۷ـ۲. نقش فعال مدیریتی زنانه

نقش مدیریتی زنان در پنجاتنتره، تلاش برای رسیدن به اهداف شخصی است. این تلاش در مواردی نتایجی منفی دارد و در موارد اندکی، مثبت ارزیابی می‌شود. هدف زنان در این حکایت‌ها، جلب توجه و محبت مردان است که نوعی تعصب زنانه را نشان می‌دهد. این تلاش زنان با ابزارهای متفاوتی مانند طرح درخواست‌های نامعقول و مکر و نیرنگ در تظاهر به بیماری، صورت می‌گیرد. دستیابی به هدف، وسیله را از دیدگاه شخصیت‌های زن توجیه می‌کند؛ اما در ساختار حکایت، نوعی هشدار به مردان تلقی می‌شود؛ بنابراین از دیدگاه زنانه، جلوه‌ای مثبت از حضور زنان ارائه نمی‌شود. نبود آگاهی زنان در پرتو حاکمیت مردانه در فضای حکایت‌ها مشهود است. زنان برای رسیدن به نیازهای اولیهٔ خود، روش‌هایی غیرمنطقی پیش می‌گیرند که در مواردی، نتیجه‌ای ناخوشایند دارد.

در حکایت شاه و وزیر و همسران آنها، در باب چهارم کتاب، وزیر و پادشاه به همسران خود وابستگی زیادی دارند و در برابر درخواست نامعقول آنها تسلیم می‌شوند. این حکایت، دو سویهٔ مثبت و منفی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. جنبهٔ مثبت آن، ایثار عرض و آبرو در راه معشوق است که فرهنگ‌سازی مثبت در احترام به زنان تلقی می‌شود و جنبهٔ منفی آن، ترویج پرهیز از عشق به زنان برای حفظ آبرو است.

«همسر وزیر برای آشتی با وی گفت: موهای بلند سرت را بتراش، آنها را پیش پای من بریز. وزیر برای به‌دست آوردن دل همسرش این کار را کرد» (شرمه، ۱۳۹۷: ۱۷۵).

ملکه هم برای اعلام رضایت از پادشاه می‌خواهد:

«اگر واقعاً خوشحالی مرا می‌خواهی، افسار اسبی را به دهانت بگیر و اجازه بده در شهر بچرخی و شیهه‌بکشی. شاه همین کار را کرد و همسرش با وی آشتی کرد»(همان: ۱۷۵).

در پایان حکایت، زمانی که شاه علّت تراشیدن موی وزیر را از او سؤال می‌کند، وزیر در جواب می‌گوید:

«عالی‌جناب، به دستور همسرم این کار را کرده‌ام. آیا مرد می‌تواند در برابر خواسته‌های زنش مقاومت کند؟ حتّی اگر همسرش از او بخواهد که مثل اسب سواری بدهد و شیهه بکشد» (همان: ۱۷۶).

۳ـ۷ـ۳. ترویج تحذیر از زنان

مشورت نکردن با زنان و محدود کردن مشارکت آنان در محیط خانواده، اصلی مهم است که نقض آن، شخصیت حکایت را با مرگ مواجه می‌سازد. در حکایت پارچه‌باف نادان، پند آرایشگری، خطاب به بافنده، نگاه غالب تقلیل‌گرای نقش زنان را نشان می‌دهد:

«با زنت مشورت‌نکن. مشورت با زنان فایده ندارد، زیرا گفتند؛ مرد عاقل باید غذا و لباس همسرش را فراهم کند و از او فرزندانی داشته باشد؛ اما هرگز نباید در کارهای مهم، با او مشورت کند» (شرمه، ۱۳۹۷: ۲۰۰).

از دیدگاه پژوهشگران زنان در پنجاتنتره، حتی همسرانی که نقش مادرانه را ایفا نمی‌کنند، همیشه برای مردان تهدیدند: خواه به‌عنوان اشیاء جنسی یا با فعالیت‌های شیطانی (Shinde, 2015: 13683).

نتیجه‌گیری

بررسی مؤلفه‌های هویت در پنجاتنتره، حضور انواع هویت فردی و غیرفردی را اثبات می‌کند. در بین انواع هویت، هویت سیاسی، برجسته‌تر است و این امر باهدف تألیف کتاب که تعلیم صاحبان حکومت است، هماهنگ است. نویسنده در تعریف حکایت‌های متعدد، هویت شخصیت‌ها را می‌سازد و این امر با تأکید بر فرجام شخصیت‌ها، پیام اخلاقی حکایت را به شیوهٔ ایجابی و سلبی منتقل می‌کند. تبلیغ اصول اخلاقی که با فرجام نیک شخصیت‌ها همراه است و ترویج پرهیز از شرارت و بدی که با عبرت قراردادن فرجام تلخ افراد شرور و طغیانگر همراه است، دو روش تعلیمی هماهنگ با ترسیم هویت است. انواع هویت در پنجاتنتره به شرح زیر نمود می‌یابد:

۱. هویت فردی به دو شکل تثبیت و تعالی هویت فردی و بیان ضرورت تمایز افراد از یکدیگر ظاهر می‌شود. بهبود هویت در مسیر کمال و بازگشت به هویت نخستین در بحث تثبیت و تعالی؛ و تقابل وجوه هویت فردی در قالب مفاهیم تقدیر و اصول اخلاقی در بخش دوم مطرح می‌شود.

۲. هویت اجتماعی با تلاش برای ارتقا در سطح جامعه همراه است. افراد تلاش می‌کنند تا با ثروت‌اندوزی و کسب شهرت، وجههٔ بهتری در جامعه داشته باشند؛ بنابراین با سفر و ترک وطن و برقراری ارتباط با مراکز قدرت، موقعیت خود را بالا می‌برند.

۳. هویت سیاسی در دو طبقهٔ حکومتی شاه و درباریان نمود می‌یابد. پادشاه، اغلب در هیأت شیر و عوامل حکومتی وی، در مراتب وزیران ندیمان حاکمان محلی و ناظران جاسوس ظاهر می‌شوند. هویت پادشاه با ترسیم ویژگی‌های مثبت وی، شامل قدرت، اصالت، عدالت، بصیرت و برقراری نظم و امنیت و ضرورت پرهیز از ویژگی‌های منفی توصیف می‌شود. هویت درباریان با شرح کاردانی و کفایت آنان در خصلت‌های دانایی، سخنوری، تواضع و نیکونهادی آشکار می‌شود.

۴. هویت دینی با نشاندادن مقدسات جامعه و انعکاس زهد و ریاضت رهبران دینی ترسیم می‌شود. نویسنده در این کتاب با اشاره به خداباوری، حمایت خدایان متعدد از شخصیت‌ها و تأکید بر مجازات خطا و پاداش خیر، جنبهٔ مثبت هویت دینی را نشان می‌دهد. قدرت‌طلبی به واسطهٔ مقدسات و تحمیل ایدئولوژی شخصی بر مخاطب عامی، جنبهٔ منفی هویت دینی است. توصیف زهد و ریاضت رهبران دینی و گذران زندگی با صدقات و خیرات مردم، همچنین توانایی این رهبران در کاربرد دعا و نیایش برای رفع نیازهای مردم، بخش دوم از ترسیم هویت دینی در پنجاتنتره است.

۵. هویت ملّی به معنای احساس تعلّق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملّی است. مقابله با دشمن مشترک با ایجاد اتحاد ملی، لزوم پیروی از رهبری بزرگ، مسئولیت‌پذیری و استبدادستیزی، آشکار می‌شود. از دیگر مصادیق هویت ملی، تجلی

آداب‌ورسوم فرهنگی در جامعهٔ انسانی پنجاتنتره است که احترام به آیین‌ها و لزوم تبعیت از آنها را نشان می‌دهد.
۶. هویت قومی به دو شکل مثبت و منفی آشکار می‌شود. دشمنی و اختلاف اقوام مخالف، پیامد منفی قوم‌گرایی افراطی است. وفاداری به هویت قومی، با تأکید بر اصالت آن و تضمین بقا در حیات قومی ـ قبیله‌ای، جنبهٔ مثبت قوم‌گرایی را شکل می‌دهد.
۷. هویت جنسیتی، با برتری جنس مذکّر همراه است. حضور غالب مردان نقش زنان را کمرنگ می‌سازد. زنان فقط در دو بخش تربیتی و مدیریتی، نقشی فعال ایفا می‌کنند. ترویج پرهیز از زنان و محدود کردن نقش‌های آنان از دیگر مصادیق مردسالاری در این اثر است.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

ابوالحسنی، سید رحیم. (۱۳۸۸). «سازگاری هویت‌ها در فرهنگ ایرانی: مطالعه موردی شهروندان تهرانی». *فصلنامهٔ سیاست مجلهٔ دانشکده حقوق و علوم سیاسی تهران* دورهٔ ۳۹ شمارهٔ ۲. صص ۲۳ -۴۹.

اثنی عشری، اطلس و رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۴). «هویت ایرانی در ادب فارسی تا حملهٔ مغول». *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دورهٔ بیست و دوم شماره ۴۲. صص ۶۹ ـ ۸۱.

ایزدی، مهشید و قاسمی، کبری. (۱۳۹۰). «تأثیر استفاده از شبکهٔ اطلاعات جهانی بر هویت ملی دانش آموزان». *تحقیقات روانشناختی*. شمارهٔ نهم. صص ۹۷ – ۱۰۶.

باقری، زهرا. (۱۳۸۸). «هویت اجتماعی». *مجلهٔ رشد آموزش علوم‌اجتماعی*. شمارهٔ ۴۲. صص ۳۲ ـ ۳۵.

بیات، طاهره و حوائجی، سعیده. (۱۳۹۵). «مروری بر هویت خانه‌های سنتی در قالب مجتمع مسکونی». *تحقیقات جدید در علوم انسانی*. سال سوم شماره ۱۰. صص ۲۲۷ ـ ۲۵۲.

ربیعی، علی. (۱۳۸۷). «رسانه‌های نوین و بحران هویت». *نشریهٔ مطالعات ملی*. شماره ۳۶. ۱۴۹ ـ ۱۷۶.

ریترز، جورج. (۱۳۷۷). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر علمی.

سبحانی، توفیق. (۱۳۷۷). *نگاهی به ادبیات فارسی در هند*. تهران: انتشارات دبیرخانهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

ستاری، جلال (۱۳۷۵). *سیمای زن در فرهنگ ایران*. تهران: نشر مرکز.

سعداوی، نوال (۱۳۸۴). *زن، دین، اخلاق از دو نظرگاه مختلف*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

شرمه، پاندیت ویشنو. (۱۳۹۷). *پنجاتنتره*. ترجمهٔ جی. ل چاندیر امانی و عبدالعلی براتی. تهران: صدای معاصر.

صدر، ضیا. (۱۳۸۶). *کثرت قومی و هویت محلی ایرانیان*. تهران: نشر اندیشهٔ نو.

عدلی‌پور، صمد. (۱۳۹۴). «تحلیل رابطهٔ سبک زندگی با هویت فرهنگی جوانان شهر تبریز». *مطالعات ملی* دانشگاه تبریز. شمارهٔ ۶۴. ۹۳ ـ ۱۱۴.

علوی، هدایت‌الله. (۱۳۷۸). *زن در ایران باستان*. تهران: نشر هیرمند.

فاضلی، محمد. (۱۳۷۴). مصرف و سبک زندگی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

قنبرپور، مرجان؛ حیدری، علی‌اکبر؛ قنبرپور، علی. (۱۳۹۵). «ارائهٔ مدل یکپارچه از تعریف و ابعاد هویت مکان و تعیین شاخص‌های سازنده هویت: نمونهٔ موردی ساکنان شهر شیراز». *نشریهٔ شباک* دورهٔ دوم شمارهٔ ۴ و ۵. صص ۱ ـ ۱۹.

کولایی‌زاده، الهه و پازوکی‌زاده، زهرا. (۱۳۹۰). «ادبیات پسااستعماری در هندوستان و نقش آن در شکل گیری هویت نوین هندی». *فصلنامهٔ مطالعات شبه‌قاره*. سال سوم شمارهٔ هشتم. ۶۵ ـ ۸۲

گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۶). *پیامدهای مدرنیته*. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر مرکز.

معین، محمد. (۱۳۸۶). *فرهنگ معین*. جلد سوم. تهران: زرین.

یاوری، سیده فاطمه. (۱۳۹۴). *فرهنگ آداب‌ورسوم و سنن در شاهنامه*. تهران: نغمهٔ زندگی.

References

Bhaviniben Sureshbhai Patel; Nidhi Rastogi. (2015). A SOCIOLOGICAL ASPECT OF PANCHATANTRA. *Cosmos An International Journal*

of Art & Higher Education A Refereed Research Journal. Vol 4 / No 2 / Jul-Dec 2015. Pp. 14 - 16.

Kumari Preeti, Wasim Ahmad, Nazli. (2020). Effect of Panchtantra Stories on Developing Prosocial Behavior among Individuals with Intellectual Disability. *International Journal of Research and Review.* Vol.7, Issue: 11. Pp. 267 - 272.

Nandana N.G. (2019). Moral Ethics of East and the West: A Comparative Study of Panchatantra and Aesop's Fables. *Online International Interdisciplinary Research Journal*. Volume 09.pp. 508 - 517.

Salahuddin Mohd, Shamsuddin; Zuraidah Mohd. Don; Mohd. Zaki b. Abd Rahman; Sheena Kaur. (2013). Place of "Panchatantra" in the World of Literatures. *British Journal of Humanities and Social Sciences*: Vol 10 (2).

Shinde, Sucheta. (2015). Panchatantra: Critical Analysis from Feminist Perspective. *EUROPEAN ACADEMIC RESEARCH.* Vol. II, Issue 10, pp 13680 - 13681.

Sureshbhai Patel, Bhaviniben; Nidhi Rastogi. (2016). A Study of Panchtantra. *Globus Journal of Progressive Education* A Refereed Research Journal. Vol 6 / No 1 / Jan-Jun 2016. PP 1-3.

Lacanian Analysis of the Position of "The Uncanny" in the Story "The Previous Stroke" by Mohammad Sohrabi

Saeed Vaez * | Professor of Persian language and literature,

استناد به این مقاله: فلاح، نسرین.، علیپور، صدیقه.، رازانی، نسیم. (۱۴۰۴). جلوه‌های انواع هویت در پنجاتنتره، دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات، ۱(۱)، ۱۲۹-۱۵۶. DOI: 10.22054/CISL.2023.72263.1012

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: saeedvaez28@gmail.com

Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Tohid Shalchian Nazer

PhD student of Persian language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Comedy and humor are among the components that are connected with the human psyche and in the field of psychoanalysis, researchers have written many works about it. Freud and, following him, Lacan, believed that the The Uncanny represented the comic Signifier. In this research, using Lacan's psychoanalytical teachings and relying on the qualitative analysis method, we have determined the relationship between the The Uncanny and the comic signifier in the story "The Previous Stroke". The clues obtained from the Lacanian analysis of this story show that, firstly, the emergence of the The Uncanny for the subject is a psychoanalytic reason for creating a comic. Secondly, the author, as a hysterical subject, has represented the lack of the other by using the comic. In the unconscious field, the author does not seek to establish the phallus, but tries to overcome it as a hysterical subject; While the narrator of the story is an obsessive psychopath who wants to possess the phallus; But his successive efforts are met with failure, and this problem creates a comic aspect in the story. Thirdly, as a subject of obsession, the narrator has never been able to achieve the phallus, and the α object has not been realized for him. Despite the efforts of the narrator, the poetry meeting is held, but the narrator sees Scum in it, which is unpleasant for him.

Keywords: Jacques Lacan, Mohammad Sohrabi, The Uncanny, Comedy, Lack, The Previous Stroke.

How to Cite: Vaez, S., Shalchian Nazer, T. (2025). Lacanian Analysis of the Position of "The Uncanny" in the Story "The Previous Stroke" by Mohammad Sohrabi, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 157-186. DOI: 10.22054/CISL.2023.72857.1014

تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب» در داستان «سکتهٔ قبلی» محمد سهرابی

s. سعید واعظ * استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ایران

t. توحید شالچیان ناظر دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران ایران

چکیده

کمدی و طنز جزو مؤلفه‌هایی است که با روان انسان پیوند داشته و در حوزهٔ دانش روانکاوی، پژوهشگران دربارهٔ آن آثار متعددی نوشته‌اند. فروید و به‌تبع او لکان باور داشتند که ظهور امر غریب، دال کمیک را بازنمایی کرده است. در این پژوهش، با استفاده از آموزه‌های روانکاوانهٔ لکان و با تکیه بر روش تحلیل کیفی، نسبت بین امر غریب و دال کمیک را در داستان «سکتهٔ قبلی» مشخص کرده‌ایم. قراین به‌دست‌آمده از تحلیل لکانی این داستان نشان می‌دهد، اولاً، ظهور امر غریب برای سوژه، دلیلی روانکاوانه برای خلق امری کمیک است. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژهٔ هیستریک، با استفاده از امر کمیک، فقدان موجود در دیگری را بازنمایی کرده است. در ساحت ناخودآگاه، نویسنده در پی احراز نمودن فالوس نیست، بلکه می کوشد در مقام سوژهٔ هیستریک بر آن غلبه کند؛ درحالی‌که راوی داستان، سوژهٔ روانتزند وسواسی‌ای است که می‌خواهد فالوس را احراز کند؛ اما کوشش‌های پیاپی وی با شکست مواجه می‌شود و همین مسئله، امری کمیک در داستان خلق می‌کند. ثالثاً، راوی در مقام سوژهٔ وسواسی، هرگز نتوانسته است فالوس را احراز کند و ابژهٔ α برای وی محقق نشده است. باوجود کوشش‌های راوی، جلسهٔ شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

کلیدواژه‌ها: ژاک لکان، محمد سهرابی، امر غریب، کمدی، فقدان، سکتهٔ قبلی.

* نویسنده مسئول: saeedvaez28@gmail.com

۱. مقدمه

کمدی را به‌عنوان ژانری ادبی و طنز را به‌مثابهٔ یکی از بن‌مایه‌های آثار ادبی شناخته‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت این است که اندیشمندان دربارهٔ مؤلفه‌های کمدی و طنز و تعریف آنها، اتفاقنظر ندارند. ارسطو دربارهٔ تعریف کمدی گفته است:

تقلیدی است از نوع فرودست شخصیت‌ها البته به معنی کامل کلمه نه به معنی بد. مضحک[1] صرفاً شقی از زشت[2] است. آن عبارت است از نقص‌ها[3]، یا زشت‌هایی که نه دردآور[4] است و نه مخرب[5]. مثالی آشکارا ارائه کنیم، صورت کمیک[6]، زشت و از شکل افتاده است؛ اما مستلزم درد نیست (و. ک ویسمات و سی. بروکز، ۱۳۶۸: ۵۱ و ۵۲).

تعبیر کمدی و امر کمیک با توجه به پیش‌زمینهٔ اندیشهٔ متفکران نحله‌های گوناگون با یکدیگر متفاوت است. کمدی و تعریف آن در اندیشهٔ ارسطو با اندیشهٔ ابن‌سینا تفاوت دارد. ابن‌سینا، «کمدی را به شکل نوعی شعر هزل و سخریه تعریف می‌کند و آن را مروج و بازگوی رفتار ناپسند می‌داند، درحالی‌که تعریف ارسطو، کمدی را نوعی نمایش شادی‌آور توصیف می‌کند» (اسماعیل بنی‌اردلان و همکاران ۱۳۹۹: ۱۴۹).

در *فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز* دربارهٔ تعریف «کمدی» آمده است:

کمدی هنر نمایشی طنزی است که در آن تمامی عناصر به شکلی انتخاب و ترتیب داده می‌شوند تا در کل، موجب خنده و شادمانی مخاطبان شوند. [...] البته واژه‌ی فرانسه اشتباه شود که لزوماً به معنی نمایش comédie انگلیسی نباید با واژه‌ی Comedy مایه‌ی انبساط خاطر نیست و فقط به نمایش‌هایی گفته می‌شود که تراژدی نیست (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

جرالد مست باور دارد که به‌گونه‌ای سنتی، نمی‌توانیم از کمدی، تعریف مشخصی ارائه کنیم که به‌صورت جامع‌ومانع دربرگیرندهٔ همهٔ آثار کمیک باشد. او دراین‌باره گفته است:

در مباحثه بر سر ماهیت کمدی، مسئله این است که هیچ تعریف منحصربه‌فردی وجود ندارد که هم شامل آثاری باشد که به‌طور سنتی کمیک نامیده شده‌اند و هم مستثنی کند آثاری را که به‌طور غیرسنتی، غیرکمیک نامیده می‌شوند. اگر هدف کمدی، اصلاح تخلفات فردی از رفتارهای اجتماعی قابل‌قبول است، پس چگونه می‌تواند شامل آثار چاپلین و آریستوفانس باشد که نظم اجتماعی مقبول و رفتار اجتماعی قابل‌قبول را به مسخره می‌گیرند؟ اگر هدف کمدی بهبود اخلاقی استنوعی حبهٔ تلخ به ظاهر شیرینپس چگونه می‌تواند شامل شب دوازدهم شکسپیر و آثار ترنس باشد؟ اگر کمدی فقط با سبکباری سروکار دارد با موضوع‌هایی نه‌چندان مهمپس چگونه می‌تواند شامل آثار یونسکو باشد که سائقهٔ حیوانی انسان را یا در انهدام اقران خود یا در پیوستن به تتمهٔ گلهٔ انسانی ترسیم می‌کند؟ یا چگونه شامل دکتر استرنج لاو خواهد بود که پایان قیامت‌گونهٔ انسان را ترسیم

---

[1].to geloion
[2]. to aischron
[3]. hamartoma
[4]. anudunon
[5]. ou phthartikon
[6]. to geloion prosopon

و همدلی عاطفی جداست، پس چرا روشنایی‌های شهر می‌نماید؟ اگر کمدی از رنج‌مایه و تاجر ونیزی شکسپیر و اما، شامل آثار کمیک‌اند؟ (جرالد مست، ۱۳۶۸: ۲۰۴).

لارنس پرین نیز باور دارد که می‌توانیم به یک اعتبار، در طبقه‌بندی‌ای چهارگانه از تراژدی، کمدی، ملودرام و فکاهی سخن بگوییم. «دو تای آخری درواقع ضمیمهٔ دو تای اولی هستند؛ اما هیچ‌کدام از این طبقه‌بندی‌ها ثابت و قاطع نیستند. این طبقه‌بندی‌ها درهم آمیخته می‌شوند و نمی‌توان تعریف دقیقی برایشان ارائه کرد» (لارنس پرین، ۱۳۸۵: ۳۲).

تلویحاً، اسدی‌پور و صلاحی نیز، بعد از تعریف کوتاه کمدی و طنز و متعلقاتش، دربارهٔ مرزبندی بین آنها و نسبت آن مفاهیم با نام‌گذاری کتاب *طنز آور از امروز ایران* گفته‌اند: «آنچه در این مجموعه می‌خوانید، طنز و فکاهه است. می‌گویید پس نام کتاب نمی‌تواند طنزآور باشد. حق با شماست؛ اما چه کار کنیم که این نام، جا افتاده است. به بزرگی خودتان ببخشید» (بیژن اسدی‌پور و عمران صلاحی، ۱۳۶۵: ۶).

دربارهٔ تعریف طنز[7] نیز گفته شده است: «در اصطلاح ادبی، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی، سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد» (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

این‌که تاکنون دربارهٔ کمدی و طنز و متعلقات آن مرزبندی و تعریف متفق‌القولی بیانشده، از منظر لکانی می‌تواند ناظر بر این باشد که طنز و کمدی و متعلقات آن از وجهی، نمادین نمی‌شوند. همان‌طور که به نحوی متناقض‌گونه ژیژک و زوپانچیچ باور دارند، کمدی به‌منزلهٔ بازنمایی‌کنندهٔ دالّ[8] امر غریب[9]، «هیچ»[10] یا نا «بود» ی است که برسازندهٔ یک کل[11] نمادین است.

دربارهٔ وجوه افتراق کمدی و تراژدی، مطالب فراوانی نوشته‌اند که یکی از مهم‌ترین وجوه افتراق در این زمینه این است که:

تراژدی بر عظمت انسان پافشاری می‌کند، حال‌آنکه کمدی، ضعف او را به تصویر می‌کشد. در جایی که تراژدی، آزادی انسان را جشن می‌گیرد، کمدی به محدودیت‌های انسان اشاره می‌کند. هر جا که انسانها توانایی کافی برای اجرای تصمیمشان نداشته باشند یا با تصوراتشان همخوانی نداشته باشد و هر جا که آنها به دلیل دورویی، پوچی یا حماقت، تقصیرکار هستند و هر جا که آنان باوجود عقل سلیم و رفتار عقلانی، از خود بی‌خود می‌شوند، کمدی، پوچی و بلاهت آنها را به نمایش می‌گذارد و از ما دعوت می‌کند که به آنها بخندیم (منوچهر اکبرلو، ۱۳۸۷: ۷۰).

اسلاوی ژیژک، مفسر آرای لکان، باور دارد؛ زمانی که سوژه، نسبت به خود[12]، سخت می‌گیرد و نسبت به اختگی نمادین[13]، پایبندی دارد، زندگی برای او تراژیک و زمانی که

---

7. satire
8. signifier
9. eng. the uncanny/ Ger. unheimlich
10. nothing
11. (w)hole
12. ego
13. symbolic castration

نسبت به اختگی مزبور، اصلاً پایبندی ندارد و میل[14] دیگری بزرگ[15] را نادیده می‌گیرد، زندگی برای وی کمیک می‌شود.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

ـ با توجه به آموزه‌های روانکاوانهٔ لکانی، در داستان «سکتهٔ قبلی» محمد سهرابی، نسبت بین «امر غریب» و «کمدی» چگونه بازنمایی شده است؟

به نظر می‌رسد راوی در مقام سوژهٔ وسواسی میل‌ورز، با پیروی کردن از زنجیرهٔ دلالت میل دیگری بزرگ، نه میل خود، بلکه میل وی را تحقق بخشیده است. راوی با تبعیت از این زنجیره، قصد دارد فالوس را احراز نماید، غافل از آنکه دیگری بزرگ نیز فاقد فالوس است. تلاش‌های پی‌درپی راوی در مقام سوژهٔ وسواسی با شکست مواجه می‌شود. در خلال این شکست‌ها، به میانجی دال اضطراب، امر غریب نیز که بازنمایی‌کنندهٔ امر کمیک هم است، آشکار می‌شود.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ کمدی و نسبت آن با مطالعات روانکاوانه، پژوهش‌هایی به‌انجام رسیده که یکی از مهم‌ترین آنها، مقالهٔ «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ ارادهٔ قدرت و وجدان جمعی» (۱۳۹۷) است. جواد جعفری بجنوردی و ساداتی در این مقاله، با تکیه بر آرای فوکو دربارهٔ ظهور سوژهٔ مدرن نشان داده‌اند که چگونه با ظهور «نهادهای اقامت اجباری»، تراژدی تعذیب، جای خود را به کمدی اصلاح داد. با توجه به کنایه‌ای که در تعبیر «کمدی اصلاح» وجود دارد، نویسندگان مقالهٔ مزبور اشاره کرده‌اند که عملاً پدیده‌ای به نام اصلاح سوژه، اصلاً تحقق‌پذیر نیست و قدرت مشرف بر حیات، هرگز نمی‌خواهد که سوژه را اصلاح کند، بلکه صرفاً می‌کوشد که وی را تحت نظر بگیرد.

شعر در سایه در علیزاده جوبُنی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «*ویژگی‌های «طنز ایران»* (۱۳۹۴)، در ابتدا کمدی، طنز و لطیفه و انواع آنها را معرفی کرده و سپس *معاصر* بازتاب طنز را در ساختار گفتمانی اشعار شاعرانی چون سپانلو، قیصر امین‌پور، محمدعلی بهمنی، سیمین بهبهانی، شمس لنگرودی، فریدون مشیری، آتشی، خویی، اخوان ثالث، رحمانی، توللی، سپهری، شاملو، عبدالملکیان، رؤیایی، صالحی و دیگران نشان داده است. تاکنون دربارهٔ داستان «سکتهٔ قبلی» با تکیه بر آرای روانکاوانهٔ لکان و مشخصاً مفهوم «امر غریب» و نسبت آن با «کمدی» و «طنز»، پژوهشی به‌انجام نرسیده است.

۱ـ۳. روش

با تکیه بر آموزه‌های روانکاوانهٔ لکان و با استفاده از روش تحلیل کیفی، این پژوهش به‌انجام رسیده است.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

---

[14]. desire
[15]. the other

علی‌اصغر حلبی، چهار دلیل عمده را سبب خلق شدن آثار طنز و کمیک دانسته است: «نخست باید گفت که هجاگوی، با نفرت شخصی، تحقیر و تفریح شرورانه برانگیخته می‌شود. البته او همیشه این نکته را انکار می‌کند و پیوسته اظهار می‌دارد که احساسات شخصی را از کار خود دور کرده است، یعنی همواره برای خیر و سعادت جمع می‌نویسد» (علی‌اصغر حلبی، ۱۳۷۷: ۴۶).

با توجه به آموزه‌های لکانی، اگر این گزاره یکی از دلایل پیدایش آثار طنز و کمیک باشد، خالق اثر در مقام سوژه‌ای است که قصد دارد به میانجی خلق اثر کمیک، ژوئیسانس[۱۶] را به نفع خود تصرف کند. دربارهٔ انگیزهٔ دوم، حلبی نوشته است: «آنها [= طنزپردازان] می‌خواهند که جنایت را رسوا و حماقت را مسخره کنند و ازاین‌روی تا می‌توانند آن را بکاهند یا از ریشه برکنند» (همان: ۴۸).

با توجه به مفروضاتی که یاد شد، در این صورت، طنزپرداز یا خالق اثر کمیک، در مقام سوژهٔ هیستریکی است که می‌خواهد فقدان در دیگری را آشکار کند و نشان دهد که نه‌تنها سوژه نمی‌تواند فالوس[۱۷] را احراز نماید، بلکه دیگری نیز صاحب فالوس نیست. حلبی دربارهٔ دلیل سوم نوشته است: «هر نویسنده یا هنرمندی از نوشتن یا ساختن نمونه‌های مخصوص خود لذت می‌برد. او باید مواد برگزیدهٔ خود را با مهارت بکار ببرد» (همان: ۴۹).

لذت[۱۸] از منظر لکان امری دوسویه نیست. سوژه[۱۹] یا میل خود را در سطح رانه[۲۰]های بدون ابژه برآورده می‌کند و از آن لذت می‌برد، یا اینکه وی همواره در پی احراز نمود فالوس و به‌تبع آن تحقق‌بخشیدن نه به میل خود، بلکه میل دیگری است؛ بنابراین، لذت همواره از آن دیگری بوده است. مشخصاً، سوژهٔ هیستریک[۲۱] می‌تواند به میانجی رانه‌های فاقد ابژه، لذت مازاد یا ژوئیسانس را تجربه کند، در غیر این صورت، لذت همواره دال میل دیگری است. حلبی دربارهٔ چهارمین انگیزه نیز، نوشته است:

«یکی از عوامل مهم گرایش هجوگویان و هزلنویسان به هجو و طنز و مسخرگی، نقص جسمی یا زشتی صورت یا کمبود روحی، نیز پذیرفته نشدن در مجامع بزرگان و همانند آن است» (همان: ۵۲).

تحمیل اختگی نمادین به سوژه، به سبب فقدان فالوس در وجود وی، مشخصاً سوژهٔ هیستریک را در سطح ناخودآگاه، وسوسه می‌نماید که از دالهای میل دیگری بزرگ، تخطی و در سطح رانه‌ها، یعنی پایبندی به میل خویش، اثر کمیک را خلق کند؛ بنابراین، طنز و کمدی، به‌مثابهٔ بازنمایی‌کنندهٔ هیچ یا فقدانی است که خود برسازندهٔ یک کل است. اگر فلسفهٔ وجودی طنز را در آثار ادبی بررسی کنیم، پی می‌بریم که رسالت خالق اثر طنز، در سطح ناخودآگاه، آشکار کردن فقدان[۲۲] یا شکافی است که در دیگری وجود دارد و این شکاف، هرگز پُرشدنی نیست. اگر «انتقاد»، عنصر برسازنده و غرض ثانویهٔ

---

16. juissance
17. phallus
18. enjoyment
19. subject
20. drive
21. hysteric subject
22. lack

مدلول یا معنای آثار طنز باشد، خالقان آثار طنز در نظر داشتند به میانجی ارادهٔ دالهای انتقادی خود، به مدلول یا مطلوب «اصلاح» دست بیابند:

گروهی که خود را مصلحان جامعه و راهنمایان مردم می‌دانسته و به معرفت و روشن‌بینی واقعی رسیده بودند، چون امور را مطابق با واقعیت‌ها نمی‌دیدند، این امور برای آنان مضحک جلوه می‌نمود؛ بنابراین، برای افشای ستم ستم‌پیشگان و نشان دادن چهرهٔ کریهشان طنز و شوخی را چاشنی کلام خود می‌کردند و زمین و زمان دنیای دروغین را به باد تمسخر می‌گرفتند (حسین صفری‌نژاد، ۱۳۸۵: ۲۹).

فروید دربارهٔ طنز گفته است:

طنز، اجتماعی‌ترین فعالیت روانی است. این نوع ادبی، همیشه محتاج وجود شخص سوم [= دیگری/ دیگری بزرگ] است تا آن را درک کند، چون هیچ کس آن را برای خود به وجود نمی‌آورد. طنز باید معترض نیز باشد و فقط در صورتی به نتیجه می‌رسد که با ۱۴۲). تمایلات مخالف، تصادف کند (محمدرضا اصلانی، ۱۳۸۵:

بنابراین، بدون حضور نمادین دیگری، نه‌تنها سوژه نیز حضوری نمادین ندارد، بلکه نیز باور داشت: «هر کسی وقتی به اثر طنز نیز خلق نمی‌شود. فروید دربارهٔ امر کمیک نظر می‌کمیک می‌آید که در مقایسه با خودمان برای اعمال جسمانی‌اش خیلی مایه بگذارد و برای اعمال ذهنی‌اش بسیار کم؛ و نمی‌توان انکار کرد که در هر دوی این موارد، خندهٔ ما نشاندهندهٔ درک لذت‌بخشی از این برتری است که نسبت به او احساس می‌کنیم» (ملوین و. مرچنت، ۱۳۷۷: ۲۷).

اگر بخواهیم از دیدگاه فرویدی، دربارهٔ آنچه گفته شد، خوانشی لکانی داشته باشیم، باید بگوییم که از نگاه لکان، کمدی آشکارکنندهٔ فقدان است، فقدانی یا نا «بود» ی که به‌نوعی برای مخاطب، پیش از آشکار شدنش، غریب و ناآشنا بوده است. کمدی موقعیتی است برای آشکار کردن فقدان در دیگری و فقدان در زبان خندهٔ ما بر امر کمیک، به فقدانی ارجاع می‌دهد که هرگز پُر نمی‌شود. فقدان همواره بازنمایی‌کنندهٔ فالوس است. این‌گونه به نظر می‌رسد که نه‌تنها سوژه در مقام کمدین، فاقد فالوس است، بلکه دیگری نیز آن را دارا نیست.

گروتیان دربارهٔ نسبت عقدهٔ ادیپ و کمدی باور دارد:

پویه‌های روانی کمدی را می‌توان به‌صورت نوعی موقعیت واژگونه فهمید. وقتی که پسر علیه پدر طغیان نمی‌کند، بلکه نگره‌های خاص میل مفرط کودکی پسر، در پدر فرافکنی شده است. پسر با آزادی و دستاورد در روابط جنسی، نقش پدرِ فاتح را بازی می‌کند، حال آنکه به پدر، نقش تماشاگری محروم محول می‌گردد. در زندگی هر مردی، آنگاه که نسل جوانتر می‌بالد و به‌آرامی رخنه می‌کند و جای نسل مسن‌تر را در کار و زندگی می‌گیرد، موقعیت واژگونهٔ ادیپ، تکرار شده است. دلقک، آن شخصیت کمیک، نمایندهٔ پدر ناتوان و مضحک است (مشهود محسنیان ۱۳۸۲: ۳۰).

بین کمدی و امر غریب، پیوند محکمی برقرار است. زوپانچیچ، نزدیکی امر کمیک و امر غریب را، هم کمیک، هم غریب می‌داند و می‌نویسد: «تعریف مشهور شلینگ از امر غریب را که فروید در مقاله‌اش به همان نام می‌ستاید، به‌راحتی می‌توان دربارهٔ امر کمیک به کار برد: هرآنچه در پرده باید می‌ماند و نهفته باید می‌بود؛ اما آشکارا گشته و به روشنایی است» (آلنکا زوپانچیچ، ۱۳۹۷: ۷۵).unheimlich آمده،

روبرت پفالر نسبت محکمی را بین امر کمیک و امر غریب برقرار می‌سازد: «امر کمیک از چیزی است که برای دیگران غریب است» (همان: ۷۶). برای فهم بهتر این مسئله، زوپانچیچ از پردهٔ نمایشی مثال می‌زند که شخصیکه تظاهر می‌کند مرده است عطسه می‌کند و تماشاچیان با دیدن چنین صحنه‌ای و با در نظر گرفتن این مسئله که بازیگر زنده است و خود را به مردن زده، می‌خندند؛ اما «فقط تصور کن که کسی نمی‌دانست در حال تماشای نمایش است و باور می‌کرد که جنازه، واقعاً مرده است. عطسه حتماً زهره‌ترکش می‌کرد!» (همان: ۷۷).

چیزی که در نسبت امر کمیک و امر غریب حائز اهمیت است، نیاز به دیگری است: «ما به این دیگری نیاز داریم تا بجای از پای درآمدن توسط ابژه‌ی غریب، بتوانیم با آن ارتباط برقرار کنیم» (همان). زوپانچیچ با عنایت به مثال عطسهٔ فردی که تظاهر به مردن می‌کند، یادآور می‌شود:

ابژه‌ی حقیقی کمدی، به‌هیچ‌روی عطسه کردن نیست، بلکه دقیقاً آن فضا یا منطقه‌ای است که عطسه کردن و بدنش، یا مثلاً، صدا و منبعش، لبخند و چهره‌اش، لذت و علتش و غیره را جدا می‌کند و هم‌زمان به هم پیوند می‌دهد. خود این فاصله است که تکنیک‌های کمیک، آن را ابژکتیو می‌کنند (همان: ۸۳).

چهار اصل مشترک بین امر غریب و امر کمیک عبارت‌اند از: «پیدایش علیت نمادین (آنچه به‌ساز نمایش[۲۳] یا تظاهر آغاز می‌شود، دست بالا را می‌گیرد و واقعیت می‌یابد و در امر واقعی نیز آغاز کار می‌کند)، موفقیت[۲۴] (نه‌تنها همه‌چیز موفق می‌شود، بلکه بی‌اندازه موفق می‌شود، «بیش از میزان مطلوب»)، تکرار[۲۵] و فیگور جفت[۲۶]» (همان: ۷۶).

عنصر «علیت نمادین»، همان منفیت[۲۷] است. منفیت از منظر لکان سبب میل‌ورزی سوژه برای احراز فالوس می‌شود. عنصر «موفقیت» در اینجا، بازنمایی‌کنندهٔ ابژهٔ α[۲۸] لکانی است. لکان باور داشت که میل سوژه، هیچ‌گاه ارضا[۲۹] نمی‌شود؛ زیرا ابژهٔ مزبور همواره، یا بازنمایی‌کنندهٔ فقدان یا بازنمایی‌کنندهٔ مازاد است. اگر این ابژه، فقدان را بازنمایی کند، سوژه به میل‌ورزی خود با تبعیت از زنجیرهٔ دلالت نمادین میل دیگری بزرگ ادامه می‌دهد؛ اما بازنمایی مازاد[۳۰] برای سوژه، آسیب‌زا[۳۱] خواهد بود. این امر دقیقاً، در نمونه‌های آثار کمیک دیده می‌شود. سوژه در سطح ناخودآگاه، آنقدر به عنصر «تکرار» متوسل می‌شود تا این مازاد بر او بازنمایی شود. عنصر «فیگور جفت» نیز، ناظر بر آن است که سوژه، هیچ‌گاه نمی‌تواند در ساحت ناخودآگاه به سبب عدم محو شدن خود یا اگو، در مرحلهٔ خیالی[۳۲]، میل خود را با میل دیگری یکی کند.

---

23. play
24. success
25. repetition
26. figure of double
27. negativity
28. object petit α
29. satisfy
30. (S)cum
31. thrumatic
32. the imaginary

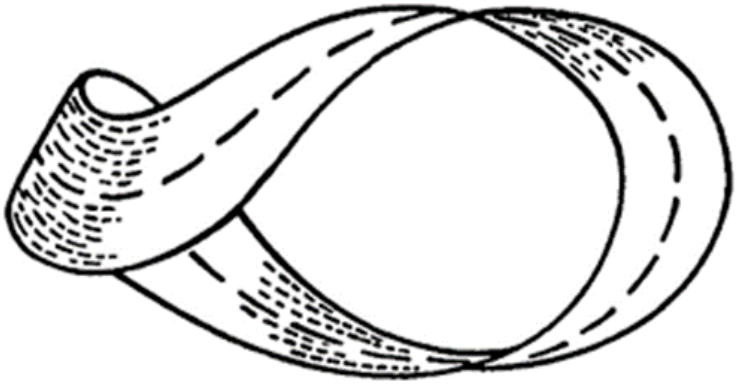
لکان «استدلال می‌کند که ساختار خیالی روایت و داستان‌گویی، در بیان یا نمایش امر غریب و پرده برداشتن از ماهیت واقعی آن، بسی بهتر عمل می‌کند» (برایان رابرتسون، ۱۴۰۰: ۱۶۴). لکان با میانجی نشان دادن نوار موبیوس[۳۳]، کوشید که چگونگی سازوکار امر غریب را تبیین کند. دیدگاه او دربارهٔ امر غریب دقیقاً ضد دیدگاه هایدگر دربارهٔ امر غریب است.

نوار موبیوس به‌رغم ظاهر فریبنده‌اش، صرفاً یک لبه دارد. لکان باور دارد:

اگر نوار موبیوس، معمولاً در مکانشناسی به ابژه‌ای «جهت‌ناپذیر» اشاره دارد، دلیلش این است که درواقع، ابژه‌ای است که همین ساختارش، فضای پیرامون را فاسد کرده و دچار اعوجاج می‌کند؛ یعنی دقیقاً نمی‌توانید سر و ته آن را مشخص کنید. به معنای دقیق کلمه، هیچ محل، مکان[۳۴] یا «آنجایی» ندارد (همان: ۱۶۶).

به‌عقیدهٔ لکان، سازوکار امر غریب نیز مانند نوار موبیوس عمل می‌کند و به همان اندازه، ما را سردرگم می‌کند.

شکل شمارهٔ ۱، نوار موبیوس



امر غریب با مفهوم «اضطراب»[۳۵] پیوند دارد. از منظر لکان، امر غریب بر سوژه آشکار نمی‌شود؛ مگر اینکه وی هم‌زمان با ظهور آن دچار اضطراب شود. از طرفی دیگر، دال اضطراب، بازنمایی کنندهٔ احساس شرم در سوژه است. «شرم و خجلت، به قول لکان، هیچ‌گاه بدون احساس اضطراب، اتفاق نمی‌افتد، گرچه شاید این اضطراب، «جزئی» و گذرا باشد» (همان: ۱۶۹).

لکان عقیده داشت که اضطراب، دالی است که هرگز فریب نمی‌دهد. این امر بر جهت‌ناپذیربودن امر غریب از نگاه فروید و لکان صحه می‌گذارد.

فروید در مقاله‌اش، درباره‌ی امر غریب، نقل می‌کند که وقتی تعطیلات را در شهری محلی در ایتالیا سپری می‌کرد، تصمیم گرفته بود که در خیابانها گشتی بزند. در یک آن به خیابانی که محله‌ی روسپی‌ها است، وارد می‌شود و احساس شرم و خجلت می‌کند و حس می‌کند که جایش آنجا نیست، به‌سرعت دور می‌شود. پس از آنکه دوباره مشغول قدم زدن

---

33. Möbius strip
34. life-world
35. anxiety

می‌شود و کمی پیش می‌رود، با شرم بیشتر، می‌فهمد که ناخواسته دوباره به همان خیابان برگشته است. البته این بار حضورش توجه زنان لب پنجره را جلب می‌کند. بازهم حس می‌کند که جایش آنجا نیست و با سرافکندگی، دواندوان می‌رود. درنهایت، کمی بعد، می‌بیند که برای بار سوم در اوج خستگی، دارد از همان خیابان رد می‌شود که در آن لحظه موجی از حس غریب، بر او هجوم می‌آورد (همان: ۱۶۷).

آشنایی با تمام اصطلاحات تخصصی در حوزهٔ اندیشهٔ لکان، به‌دلیل استفادهٔ این اندیشمند از دانش‌هایی چون ادبیات، فلسفه، ریاضیات، روانشناسی، زبانشناسی و غیره، مجال دیگری می‌طلبد؛ اما برای فهم بهتر و روشن‌تر مخاطبان مهم‌ترین و برجسته‌ترین اصطلاحات مربوط به آرای لکان به‌صورت مختصر، توضیح داده خواهد:

سوژه:

«سوژه، ارتباط با ساحت نمادین است. ایگو با معیار ساحت خیالی، تعریف می‌شود؛ اما سوژه به معنای دقیق کلمه، اساساً موقعیتی است که در نسبت با دیگری اختیار می‌شود» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۵).

سوژه به بیانی روشن‌تر، دالی است که به دال دیگری ارجاع داده می‌شود. نکتهٔ مهم این است که سوژه و دیگری، همبستهٔ یکدیگرند. بدون دیگری، سوژه وجود ندارد و بدون سوژه، دیگری. سوژه باوجود دیگری، هویت‌یابی می‌کند. به گفتهٔ فینک، ایگو ازنظر فروید در مرتبهٔ عاملیت است و ازنظر لکان آشکارا در مرتبهٔ عاملیت نیست؛ زیرا «جایگاه تثبیت و تعلق خودشیفته‌وار است» (همان: ۹۳)؛ بنابراین، اگر سوژهٔ لکانی را به تعبیر «فاعل نفسانی» ترجمه کنیم، دچار کج‌فهمی از سوژهٔ لکانی شده‌ایم. (موللی در «مقدماتی بر روانکاوی لکان: منطق و توپولوژی»، سوژه را «فاعل نفسانی» ترجمه کرده است) (ر. ک: موللی، ۱۳۹۸: ۱۴).

دیگری:

و دیگری بزرگ و دیگری بدون حرف تعریف مزبور و The دیگری با حرف تعریف دیگری کوچک، مادر است. «دیگری، از دیدگاه لکان، چهره‌ها یا تجسم‌های متعدد دارد: دیگری در نقش زبان (یعنی به‌منزلهٔ مجموعهٔ تمام دالها)، دیگری به‌منزلهٔ تقاضا، دیگری ( )، دیگری به‌منزلهٔ ژوئیسانس» (همان: ۴۶ و ۴۷).a به‌منزلهٔ میل (ابژهٔ «لکان هنگام بحث دربارهٔ تجربهٔ کودکی، اغلب دیگری را با مادر یکی می‌داند» (همان: ۳۶).

فقدان:

فقدان مفهومی است که با فالوس و میل، همبسته است؛ بدین معنا که با پذیرش اختگی نمادین، سوژه، زمانی که پی‌می‌برد دچار فقدان است، می‌کوشد این فقدان یا خلأ موجود در خود را با تبعیت از دالهای زنجیرهٔ دلالت دیگری و درنهایت با احراز کردن فالوس پُر کند؛ اما هیچ‌گاه این امر برای او میسر نمی‌شَود؛ بنابراین، «ازآنجاکه میل، همواره با فقدان همبسته است، فالوس، دال فقدان است» (همان: ۱۳۹۷: ۲۱۱).

«فقدان در اندیشهٔ لاکان تا حدی، شأن هستی‌شناختی دارد: اولین گام پس از نیستی است. توصیف چیزی به‌منزلهٔ خالی، استفاده کردن از استعارهٔ مکانی است، به این معنا که از نوعی وجود برخوردار است» (همان: ۱۱۸).

فالوس:

«از آنجاکه میل همواره با فقدان همبسته است، فالوس، دال فقدان است» (همان: ۲۱۱).

فالوس در مطالعات لکان، برخلاف مطالعات فروید، وجهی کاملاً نمادین و زبانی دارد و در خلأ یا فقدان شکل می‌گیرد، گویی از اول اصلاً وجود نداشته است؛ اما سوژه، تمام انرژی یا لیبیدوی خود را صرف احراز کردن آن می‌کند.

ژوئیسانس:

کاربرد لکان از این اصطلاح، حاصل تفحص او در اصل لذت ازنظر فروید بوده و تحول بسیاری در نظریهٔ او یافته است. اصل لذت، برعکس آنچه تصور می‌شود، چیزی جز محدود کردن حیطهٔ لذت، نزد آدمی نیست، زیرا فرد را بر آن می‌دارد که تا حد امکان از تمتع بپرهیزد؛ ولی آدمی در عین حالی که در پی لذت خود، حیطهٔ آن را به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای محدود می‌کند، پیوسته وسوسهٔ آن را دارد که از حیطهٔ محدود آن فراتر برود؛ ولی این فرایند به چیزی چون «مازاد لذت» نمی‌انجامد؛ چراکه فرد، تاب تحمل آن را ندارد. همین حالت غیرقابل‌تحمل لذت است که لکان بدان نام تمتع [= ژوئیسانس] داده است. لذا تمتع با لذت فرق دارد، چندانکه غالباً به تألم می‌انجامد (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۷۱ و ۷۲).

ابژهٔ a:

این تعبیر لکان مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفهوم مطالعات وی است. لکان در گذر مطالعاتش، ، ابتدا به‌منزلهٔ امر خیالی مطرح aتعریف یکسانی از مفهوم ابژهٔ a بیان نکرده است. «ابژهٔ می‌شود و در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰، به ساحت واقعی، نقل‌مکان می‌کند؛ ابتدا در ساحت نمادین قرار دارد و بعد به سمت ساحت واقعی، حرکت می‌کند. A(S(جابه‌جایی، همواره به سمت ساحت واقعی است» (فینک، ۱۳۹۷: ۲۹۹). به گفتهٔ فینک را مهم‌ترین سهم خود در روانکاوی می‌دانست» (همان: ۱۷۳).a«لاکان ابژهٔ

ابژهٔ a، علت میل است، علت در اینجا نه به معنای منطقی آن بلکه به معنای چیزی است که همواره از دسترس سوژه بیرون می‌ایستد. نزدیکی سوژه به این ابژه، به دلیل حضور این ابژه در امر واقع، برای وی آسیب‌زا خواهد بود. با توجه به آنچه گفته شد، سه تقریر گوناگون برای ابژهٔ a وجود دارد:

۱ـ ابژهٔ a به‌مثابهٔ باقیماندهٔ نمادین شدن که بیرون از قلمرو نمادین قرار می‌گیرد و می‌تواند علت تروماتیک باشد و در زنجیرهٔ دالها وقفه ایجاد کند.

۲ـ ابژهٔ a به‌مثابهٔ آخرین باقیمانده یا به یادآوردندهٔ یگانگی فرضی مادر و کودک که سوژه، در فانتزی به آن می‌چسبد تا حس کل‌بودن را به‌دست آورد. (کودک این وضعیت را

ازدست‌رفته می‌بیند. ابژهٔ مزبور، یادآور این است که کودک زمانی، موجودی کاملی بود. کودک به امکان لذت مازادپستان مادر دسترسی داشت). اینجا تفسیر لکان با فروید تفاوت دارد. فروید اعتقاد داشت که کودک درجایی، آن وضعیت مطلوب را تجربه کرده است و از آن خاطره‌ای تروماتیک دارد. کودک می‌تواند دربارهٔ آن ابژهٔ غایی، فانتزی بسازد. از منظر لکان ماهیت ابژهٔ غایی از همان اول ازدست رفته است، نه اینکه قبلاً آن را داشته و سپس آن را ازدست داده است.

۳ـ ابژهٔ α به‌مثابهٔ چیزی است که نهایتاً از دست می‌رود؛ اما سوژه همواره قصد به چنگ آوردن آن را دارد و برای آن به دنبال جایگزین‌هایی می‌گردد. روشن‌تر بگوییم، سوژه چیزی را از دست می‌دهد؛ اما تلاش مذبوحانه‌ای دارد تا آن را مجدداً بیابد.

رانهٔ مرگ:

رانش مرگ، جزئی از ساحت رمز و اشارت است و به نظر لکان در مورد تعدد مرگ بازمی‌گردد. [...] رانش‌ها همگی به رانش مرگ بازگشت دارند. این ارجاع را می‌توان لااقل امری تلویحی دانست، زیرا هرگونه رانشی به خاموشی می‌انجامد، زیرا ذات رانش به‌طور کلی در تکرار و فرسودگی است، زیرا رانش مرگ، چیزی ورای اصل لذت است و مقوله‌ای است که به تمتع [= ژوئیسانس] آدمی اشاره دارد، تمتعی که عین تألم است (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۱۳۷).

میل:

«میل، به معنای دقیق، ابژه [موضوع] ندارد. [...] یکسره مخالف تثبیت است. میل نه به دنبال رضایت، بلکه به دنبال تداوم و تقویت خویش است» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۶).

اساساً، در نگرش لکان میل با نیاز تفاوت دارد. «آرزومندی [= میل] در حاشیه‌ای حاصل می‌آید که طلب را از احتیاجات زیستی جدا می‌کند» (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۲۹). این بدین معناست که در نگاه لکان میل‌ورزبودن انسان را هیچ‌گاه ارضا نمی‌کند و ابژهٔ α با میل‌ورزی سوژه هرگز احراز نمی‌شود.

اختگی نمادین:

اختگی، زمانی موضوعیت پیدا می‌کند که فرد بداند چیزی به نام فالوس را ندارد و برای به‌دست‌آوردن آن باید به اختگی نمادین تن در دهد و در زنجیرهٔ دلالت قرار بگیرد و از دالی به دال دیگر ارجاع داده شود. این نکته، حائز اهمیت است که «ایدهٔ اختگی لاکان اساساً بر ترک ژوئیسانس تمرکز دارد نه ترک قضیب، بنابراین در مورد مرد و زن هر دو تا جایی که با بخشی از ژوئیسانس خود (در مفهوم مارکسیستی اصطلاح) «بیگانه شوند»، کاربرد دارد» (فینک، ۱۳۹۷: ۲۰۵).

امر خیالی:

امر خیالی ازنظر لکان منشأ انواع توهمات است:

خیال تمامیت، فکر ایجاد ترکیبی، کلی و معقول از مقولات متضاد، خیال رسیدن به استقلال به‌خصوص دربارهٔ من نفسانی خیال باطل اعتقاد به انواع ثنویت‌ها مانند فاعل نفسانی و مطلوب آن بین آفاقوانفس، میان واقع و غیرواقع خیال یافتن شباهت میان امور و مرتبط ساختن

آنها به یکدیگر... انسان از طریق حیث خیالی، هم به واقعیت شکل می‌دهد و هم آنها را از خود نهان می‌سازد (پیر کلرو، ۱۳۹۸: ۸۵).

امر نمادین:

ساحتی است که در پی تسلط بر حیث واقع است و بنا بر ریتم و تضادهای درونی خود، سعی بر نفوذ در آن دارد. ساحت رمز و اشارت، حالتی خارجی نسبت به فاعل نفسانی [= سوژه] پیدا می‌کند. علت این امر آن است که این ساحت، عمیقاً با غیر [= دیگری] پیوند دارد (همان: ۹۹).

امر واقع:

«امر واقعی، چیزی است که هنوز نمادین نشده است، قرار است نمادین شود یا حتی در برابر نمادین‌سازی مقاومت می‌کند» (فینک، ۱۳۹۷: ۷۳).

خلاصهٔ داستان

راوی، محمد سهرابی، شخصیت اصلی داستان است. وی قصد دارد به‌صورت سیار در منزل دوستانشکه به‌ظاهر به شعر و ادب علاقه دارند جلسهٔ هفتگی برگزار کند. از ابتدا تا اواسط داستان راوی هرگاه برای جلسه، هماهنگی‌هایی را انجام می‌دهد و تصمیمی می‌گیرد، با شکست مواجه می‌شود. مسئله‌ای غالباً مضحک و خنده‌آور که فکرش را نمی‌کرد، سبب تعویق جلسه و موکول شدن آن به هفتهٔ آینده می‌شود. بعد از پشت سر گذاشتن مشکلات و موانع مزبور، راوی، سلسله جلسات خود را آغاز می‌کند؛ اما در این جلسات نیز وقتی بی‌نظمی و بی‌ذوقی دوستان حاضر را می‌بیند، از ادامه دادن آنها منصرف می‌شود.

۳. یافته‌ها

راوی به‌مثابهٔ سوژهٔ روانتزند وسواسی[۳۶]، داستان را روایت می‌کند. برگزاری جلسهٔ شعر برای وی به‌مثابهٔ فالوس است. به‌محض اینکه راوی تصمیم می‌گیرد جلسهٔ شعر سیار را برقرار کند، فقدان موجود در دیگری برای راوی آشکار می‌شود و راوی همواره با شکست مواجه می‌شود. سوژه از دالی به دال دیگر ارجاع می‌شود. ابژهٔ α برای وی تحقق نمی‌یابد. سرانجام، راوی به سوژه‌ای خط‌خورده[۳۷] تبدیل می‌شود. محمد سهرابی کوشیده است در مقام سوژهٔ هیستریک، فقدان موجود در دیگری را با ناکامی راوی نشان دهد. راوی از همان ابتدا می‌کوشد تا جلسهٔ شعر را به بهترین نحو ممکن برگزار کند. وی با امید احراز نمودن این فالوس، حتی فانتزی[۳۸] می‌سازد: «کاش می‌توانستم جلسه‌ای را هر هفته بیندازم قهوه‌خانه و به صاحبش بگویم برایمان چای هندی دم کند و قهوه‌خانه را قرق کند تا هیچ‌کس مزاحم ما نشود» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۷۲).

---

[36]. obsessional neurosis
[37]. (S)
[38]. fantasy

امر کمیک، ممکن است با ابژه پنداشتن هیچ، به‌مثابهٔ حضور دیگری تلقی شود. در نظر زوپانچیچ می‌تواند «مادیتِ شبح‌وار هیچ» را در کمدی نشان داد. برای فهم بهتر این مطلب، وی لطیفه‌ای را ذکر می‌کند:

کسی که به رستوران می‌رود و به پیشخدمت می‌گوید: «قهوهٔ بدون خامه، لطفاً». پیشخدمت در پاسخ می‌گوید: «متأسفم حضرت آقا، خامه‌مان تمام‌شده. قهوه بدون شیر میل دارید؟» [...] این لطیفه، به لحاظ زبانشناختی، ناسازهٔ پیشاپیش موجود در واژهٔ بدون[39] را است. [...] ابژه در همتای منفی‌اش گسترش می‌دهد. واژه‌ای که لفظاً با معنای «با غیاب»[40] پدیدار می‌شود، همتایی که اجازه نمی‌دهد آن را به هیچ فرو بکاهند یا همچون هیچ با آن رفتار کنند (آلنکا زوپانچیچ، ۱۳۹۷: ۷۲ و ۷۳).

زوپانچیچ در باب کمدی لفظی نیز به نمونه‌ای از آثار شکسپیر اشاره می‌کند:

این موضوع غالباً با جدی گرفتن برخی از آرایه‌های ادبی (نادیده گرفتن شکافی که آنها را نمادین می‌سازد)، یا با ابژه‌انگاشتن چیزهای «غیرمادی» حاصل می‌شود. [...] وزیر خزانه‌داری: «قربان، صبرم را امتحان کنید!». فایرفلای (گروچو): «آگه این کارو می‌کنم به دل نگیر. تو هم باید بعضی‌وقت‌ها مال منو امتحان کنی». در این تولید محسوس کمیک، صبر به‌عنوان چیزی، مثلاً، خوردنی نیز ما شاهد مادی‌شدن خنده‌دار هیچ هستیم. بااین‌همه در تلاش برای فهم این مسئله باید مراقب بود. منظور من از مادی‌شدن هیچ، ابداً این نیست که «صبر»، هیچ‌چیز غیرمادی‌ای است که مادی می‌شود. نکته این است که بازی با کلمات یا جناس[41]، کارگر می‌افتد و (در بی‌معنایی) معنا می‌دهد، آنهم از راه حذف کردن شکافی که معمولاً دو نظم (مثلاً ابژه‌های ذهنی و فیزیکی) را از هم جدا می‌کند؛ و این شکاف حذف‌شده که معمولاً به‌عنوان شرط منفی «معناداشتن» عمل می‌کند، است که اکنون همچون چیزی جوهری بااین‌همه شبح‌آسا پدیدار می‌شود: بدل می‌شود به خود جوهر «صبر» گروچو و از وزیر خزانه‌داری دعوت می‌شود که آن را امتحان کند (همان: ۷۴ و ۷۵).

مانند لطیفه‌هایی که زوپانچیچ ذکر می‌کند، در رمان «سکتهٔ قبلی» نیز دیده می‌شود. البته، در بستر کلام همواره با لطیفه‌ای مشخص که آغاز و پایانی دارد، روبه‌رو نیستیم. ممکن است، موجودیت بخشیدن به هیچ، در کلامی طنزگونه و کنایه‌آمیز آشکار شود که نتوانیم ساختار لطیفه را برای آن در نظر بگیریم؛ اما همان کارکردی را خواهد داشت که در لطیفه‌های مزبور دیدیم:

حمید به راوی می‌گوید: «هرکی هم مثنوی خودشو می‌آره. گفته بودی نسخهٔ «نیکلسون» رو بخونیم. هرچی باشه شما چند تا چیز بیشتر از ما پاره کردی» (محمد سهرابی، ۱۳۸۹: ۲۵).

راوی در ادامه می‌نویسد: «و «چیز» را جوری ادا می‌کند که حتماً جوابی بدهم که خوشش بیاید. حرفش که تمام می‌شود، می‌گویم «تقصیر ما نبود که پاره شد، پوسیده بود» (همان). «چیز» در اینجا، مانند نمونه‌ای که زوپانچیچ ذکر کرده است، به ابژه‌ای مادی تبدیل شده است. در نمونهٔ دیگر، تعبیر «چیزشعر» را می‌بینیم:

«خودش هم نفهمیده که چرا این عنوان را گذاشته روی چیزشعرهایی که نوشته» (همان: ۱۳۲).

---

[39]. without
[40]. with absence of
[41]. pun

نمونه‌های همساز و همانند این امر را در متن فراوان می‌بینیم:

«برادر کوچکم نباید دختر فلان کس آقا را که اهل مسجد نیست بگیرد؛ از آن زرهای مفت که هیچ برایش باد معده هم خورد نمی‌کنند؛ و البته من نمی‌دانم که می‌شود آن را خورد کرد یا نه؛ یعنی حداقل دستگاهی سراغ ندارم که این کار را بکند» (همان: ۶۱).

در نمونهٔ دیگر، راوی می‌گوید: «آدم‌ها همیشه یک چیزی دارند که روی یک چیز دیگرشان بیفتد» (همان: ۹۷).

مثال فردی که خود را در صحنهٔ نمایش به مُردن زده، به یاد می‌آوریم. نمونهٔ همسان با این امر کمیک، در داستان وجود دارد. راوی با جانبخشی به برج میلاد و تونل رسالت، تصویر رکیک طنزی‌آمیزی را خلق کرده است. طنزآمیز بودن این صحنه، فقط تا زمانی پایدار است که در حد کلام یا در محدودهٔ حوزهٔ نمادین باقی بماند. به‌محض اینکه مسئلهٔ مزبور، از این محدوده فراتر برود، برای سوژه امری تروماتیک خواهد بود:

همیشه منتظر روزی هستم که آب تهران از نوک برج میلاد بپاشد بیرون؛ مخصوصاً اینکه شکل خوبی هم برای آن درنیاورده‌اند تا آدم دلش خوش باشد که نماد شهرش یک چیز درست‌درمان است که می‌تواند به آن افتخار کند، نه این‌که سایر شهرها و کشورها را با آن بترساند. به نظر من، باوجود این‌که شهرها مؤنث مجازی هستند، تهران هم مؤنث است و هم مذکر؛ روی همین حساب اگر یک روز بیدار شدید و دیدید که از برج میلاد خبری نیست و تونل رسالت هم پر شده است، نباید زیاد تعجب کنید؛ ضمناً باید منتظر یک شهرکی چیزی هم باشید که به‌عنوان بچهٔ تهران یکهو اعلام موجودیت می‌کند؛ چه می‌دانم؟ مثلاً هشتگردی، پرندی، چیزی (همان: ۲۸).

در حقیقت، چیزی که راوی آن را بازگو می‌کند، جامهٔ دال به خود پوشیده است. همین امر سبب شده است امر غریب مزبور، به نظر سوژه، مضحک جلوه کند؛ اما اگر سوژه با چنین صحنه‌ای در خارج از محدودهٔ نمادین مواجه شود، مطمئناً وحشت‌زده خواهد شد.

اغراقها و بزرگ‌نمایی‌هایی که در بستر کلام، زاده می‌شود نیز یکی از مهم‌ترین مواضعی است که سوژه می‌تواند به کمک زبان، نه‌تنها در برابر آن تاب بیاورد، بلکه این امر غریب برایش کمیک هم باشد. راوی می‌گوید: «وقتی می‌خواهم از اتاق بزنم بیرون، خودم را از مسخره‌بازی مش‌تقی‌بابای محسن را می‌گویم‌نجات بدهم، اولین چیزی که می‌بینم معده‌ی حمید است. بی‌شعور دهنش را آنقدر باز کرده است و دارد می‌خندد که من بدون این‌که بخواهم، معده‌اش را می‌بینم» (همان: ۴۲).

مواجههٔ سوژه با بدنی که نمادین نشده، به‌مثابهٔ واقع می‌تواند برای وی بسیار تروماتیک باشد. دیدن معدهٔ حمید، اگر بدون واسطهٔ کلام تحقق یابد، سوژه، تاب دیدن آن را نخواهد داشت.

بروز دال اضطراب در سوژه، بازنمایی کنندهٔ حضور امر غریب است، امر غریبی که حتی ممکن است به‌مثابهٔ نگاه خیرهٔ[۴۲] دیگری بزرگ، حضوری نمادین داشته باشد. حس امنیت برای سوژه با مفهوم اضطراب، نسبت محکمی دارد. برای سوژه حس امنیت زمانی بروز می‌کند که اختگی نمادین، حضوری هرچه قوی‌تر داشته باشد. راوی می‌گوید:

---

[42]. gaze

«این مسجدهایی که جاکفشی‌هایشان کلید دارد، حضور قلب آدم را بیشتر می‌کنند، تمیزتر هم هستند» (همان: ۹۷).

در نمونهٔ دیگر، راوی می‌گوید: «دیوارها خیلی نازک شده‌اند؛ عین روابط انسانی که از شدت نازکی دارد می‌شکند؛ تمام دیوارها نازک شده‌اند. آدم باید مواظب باشد تا باطنش خراب‌کاری نکند، وگرنه همه می‌فهمند» (همان: ۹۲).

اضطراب راوی به سبب خسران در ابژه نیست، بلکه به سبب عوامل دیگری است که راوی را به نحوی سوبژکیتو در مواجههٔ با نگاه خیره قرار می‌دهد.

گفتیم که یکی از دلایل خلق اثر کمدی، تصرف نمودن ژوئیسانس به نفع خود است. تصرف نمودن ژوئیسانس نیز، جز با تخطی کردن از دال میل دیگری بزرگ، اتفاق نمی‌افتد. راوی می‌گوید:

من شب‌ها در خانه‌ام صحیح بخاری روشن نمی‌کنم. من هیچ‌چیز را روشن نمی‌کنم. من حتی تکلیفم را با کبری روشن نمی‌کنم. من شاید بعدها رفتم تصمیم اکبر گرفتم. من هیچ‌چیز را روشن نمی‌کنم. تب پیشانی من دیوارها را قرمز می‌کند و چرا قرمز را با غین ننویسم وقتی همه دارند با کلمات بازی می‌کنند؟ [...] من بلیت دسته‌دار گرفته‌ام تا با فرهنگستان ادب لج کرده باشم. [...] من اگر زورم می‌رسید تمام کلمات را سر هم می‌نوشتم و املای کودکان دبستان را آنقدر آسان می‌گرفتم که همهٔ بچه‌ها؛ حتی بچه‌های خنگ بیست بگیرند (همان: ۱۰).

به ارضا نشدن میل راوی و عدم احراز فالوس و تحقق ابژهٔ α برای راوی، پیش‌ازاین، اشاره کرده بودیم. بعد از شروع جلسات شعر نیز راوی به ادامهٔ آن امیدی ندارد: «من چشمم کلاً به این جلسات آب نمی‌خورد ولی اگر راه بیفتد و ادامه داشته باشد، لابد خوب از آب دربیاید» (همان: ۱۰۰).

دیگری سوژه را همواره به آینده امیدوار نگه می‌دارد. در جایی دیگر، راوی می‌گوید:

باید بنشینم و فکری اساسی برای جلسهٔ شعرمان بکنم. این‌جور پیش برود، تعطیل می‌شود، البته الآن هم کم از تعطیل ندارد. شاید تکلیف، چیز بدی نباشد. ولی خب چه تکلیفی می‌شود برای آدم‌هایی گذاشت که شاعری را فقط در این می‌بینند که خودشان به هم احسنت و طیب‌الله بگویند و به فلانشان هم نباشد که چه کسی، چه فکری راجع به آنها دارد (همان: ۱۰۲).

بعدازاینکه راوی برای خرید کتاب به خیابان انقلاب می‌رود، می‌گوید: «رفت‌وآمد و جنب‌وجوش مردم مرا به تکاپوی بچه‌های جلسه امیدوار می‌کند؛ و شاید این، گولزدن خودم باشد» (همان: ۱۰۷).

ظاهراً، راوی به آینده امیدوار می‌ماند؛ اما رفته‌رفته، فقدان در دیگری برای وی پدیدار می‌شود. وی بعدازاین می‌گوید: «چرا باید دویدنهای مردم مرا به این چرند بیندازد که ما [= بچه‌های جلسه] هم جمع خوبی داریم» (همان: ۱۰۸).

بعدازاین، بنا می‌شود یکی از جلسات در پارک برگزار شود. اتفاقات یکی پس از دیگری دست‌به‌دست هم می‌دهد تا راوی با مازاد میل خودش روبه‌رو شود:

«دوست دارم زودتر از این جوّ لعنتی خلاص شوم. یکی دو صفحه از مولوی را می‌خوانم؛ فقط برای این‌که خوانده باشم. از بچه‌ها می‌پرسم که کسی دلش می‌خواهد بخواند یا نه که هیچ‌کس جوابم را نمی‌دهد. امروزم کلاً به الافی گذشت» (همان: ۱۵۴).

راوی اذعان می‌دارد به‌محض اینکه کتاب را می‌بندد و می‌گوید باشد برای جلسهٔ بعد، بچه‌های جلسه به‌سرعت کتاب را می‌بندند و از دور راوی پراکنده می‌شوند. این نیز مازادی است که بر میل سوژه اضافی است. بعدازاین روز، محسن، یکی از بچه‌های جلسه، با راوی گفت‌وگو دارد. راوی که هنوز از وضع نابسامان برگزاری جلسه در پارک نارضایتی دارد، در پاسخ به پرسش محسن که می‌گوید؛ برگزاری جلسه در پارک «واسه خودش یه تنوع هم بود، نبود؟» (همان: ۱۵۸)، به وی می‌گوید:

تهوع بود تا تنوع. بعدش هم؛ آقایون‌هم که نیومده بودن اصلاً از اولش هم نباید،ـمی‌خواهم بگویم که نباید می‌آمدید دنبال‌من که جلسه بگذاردم؛ ولی اگر نگویم بهتر است؛ این است که حرف را می‌پیچانم و عوضش می‌کنمـنباید روی پارک اصرار می‌کردین و اصلاً نباید پیشنهاد می‌دادین که جلسه بیفته اونجا (همان).

برای راوی، محدودیت‌های موجود در برگزاری جلسه، به‌مثابهٔ فالوس آشکار می‌شود. این امر برای وی تروماتیک است: «حال‌خوشی ندارم. راستش از بی‌بندوباری بچه‌ها بدجوری پکرم و از بساطی که درست کرده‌ام، دلخورم. من وقتم را فدای کاری که نباید می‌کردم، کرده‌ام» (همان: ۱۵۹).

راوی در نگاهی رو به عقب، به روند سوژه‌شدگی خود پی‌می‌برد. برای راوی، فقدان موجود در دیگری نیز آشکار می‌شود: «آنها [= بچه‌های جلسه] کسی را می‌خواهند که با تمام شلختگی و شیلنگ‌تختگی انداختن‌هاشان سر کند و بی‌قاعدگی‌شان را ندید بگیرد؛ کسی از جنس خودشان» (همان: ۱۶۲).

گفته می‌شود که دشمنان دیگری بزرگ، یا کسانی هستند که به اوامر و فرمانهای او اصلاً اعتنایی نمی‌کنند، یا برعکس آنها را خیلی جدی می‌گیرند. راوی مانند سوژه‌ای بود که بیش‌ازحد به ابژهٔ کوچک a نزدیک شده بود و دیگری بزرگ را بیش‌ازحد جدی گرفته بود. در چنین اوضاعی، هفت‌هشت نفری می‌خواهند به جمع این جلسه اضافه شوند:

با خودم می‌گویم اگر این هفت‌هشت نفر را هم به آن جماعت لاقید پاچه‌خوار اضافه کنم، لابد اوضاع بدتر می‌شود. با قبول کردنشان حکم آدمی را پیدا می‌کنم که از یک سوراخ دو بار گزیده می‌شود و شاید حکم آدمی را داشته باشم که انگشتش را روی نیمکت پارک می‌کشد تا ببیند خاک دارد یا نه و بعد از این‌که مطمئن می‌شود که نیمکت پر از خاک است بازهم روی آن می‌نشیند؛ و اگر ردشان کنم، لابد می‌خورد توی ذوقشان اگر توی این چند نفر، یک نفر هم با استعداد باشد، باید آن یک نفر را پیدا کنم. البته آب، راه خودش را پیدا می‌کند (همان: ۱۶۴).

راوی برای حفظ نقاب اجتماعی هم که شده، به اختگی نمادین، تن در می‌دهد و میل دیگری را تحقق می‌بخشد و بچه‌های جدید را به جلسه می‌برد. راوی بار دیگر سوژهٔ میل‌ورز می‌شود؛ اما مجدداً با مازاد ابژهٔ میل روبه‌رو می‌شود. راوی که جلسهٔ پیش برای اینکه بچه‌ها را به تکاپو وادارد، به آنها تکلیفی را تحمیل کرده بود، در این جلسه می‌بیند:

احمد عیناً مقاله‌ای را از اینترنت پرینت کرده و آورده. نکرده لااقل تعداد نظرات را پرینت نگیرد. غلامرضا برداشته چند صفحه از یک کتاب را کپی کرده و با منگنه آنها را به هم دوخته. نکرده لااقل شمارهٔ صفحات را با لاک بپوشاند. محسن متنی دست‌نویس را آورده که جار می‌زند مال خودش نیست. [...] حمید متنی آش‌ولاش تحویلم داده که معلوم است کار خودش است؛ ولی به درد عمه‌اش هم نمی‌خورد. [...] رضا ضایع‌تر از

همه کتابی را در شرح مثنوی آورده و می‌گوید که چون دیده مطالب خوبی دارد، حیفش آمده که برای ما نخواند. خوب که فکر می‌کنم، گوز، یک ربطی به شقیقه دارد، ربطی که شاید بتوانم مغز بچه‌ها را با آن شرح بدهم؛ گاهی شقیقه حکم شقاق دارد. وقتی می‌بینم هیچ‌یک از بچه‌ها کاری نکرده است که لااقل دلم را خوش کند، یا مثلاً برای تعطیلی جلسه مرددم کند، از رو کردن چیزی که نوشته‌ام پس می‌زنم (همان: ۱۶۷ و ۱۶۸).

راوی قصد داشت جلسهٔ شعر را هر طور شده، برگزار کند. سرانجام، بعد از پشت سر گذاشتن مشکلات موجود، با ارجاع داده شدن از دالی به دالی دیگر، او با مازاد موجود در ابژهٔ α روبه‌رو شد. این امر برای او آسیب‌زا بود؛ بنابراین، از آن اجتناب ورزید. راوی در مقام سوژهٔ وسواسی باوجود پذیرفتن اختگی نمادین (علیت نمادین)، به سبب نداشتن فالوس، نتوانست با توسل به عنصر «تکرار» دالِ میل خود، ابژهٔ مزبور را در وجود خود تحقق ببخشد و به «موفقیت» دست بیابد. اضطراب سوژه در چندین بخش از داستان به‌نحوی نمادین امر غریب را نیز بازنمایی می‌کند. همچنین، دیدیم که نویسندهٔ داستان در مقام سوژهٔ هیستریک، توانسته است فقدان موجود در دیگری را به میانجی امر غریب که خود بازنمایی‌کنندهٔ امر کمیک است، آشکار کند.

٤. نتیجه‌گیری

قراین به‌دست‌آمده از تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب»، در داستان «سکتهٔ قبلی» نشان می‌دهد که؛ اولاً ظهور امر غریب برای سوژه، دلیلی روانکاوانه برای خلق امری کمیک است. امر غریب برای سوژه می‌تواند آسیب‌زا باشد؛ اما به سبب این‌که امر مزبور نمادین شده و در ساختار لفظ، ظهور یافته، سوژه می‌تواند نه‌تنها در برابر ترومای آن ایستادگی کند، بلکه می‌خندد. ثانیاً، نویسنده در مقام سوژهٔ هیستریک، با استفاده از امر کمیک، فقدان موجود در دیگری را بازنمایی کرده است.

در ساحت ناخودآگاه، نویسنده در پی احراز نمود فالوس نیست، بلکه سعی دارد در مقام سوژهٔ هیستریک، بر آن غلبه کند؛ درحالی‌که راوی داستان سوژهٔ روانژند وسواسی است که می‌خواهد فالوس را احراز نماید؛ اما کوشش‌های پیاپی وی با شکست مواجه می‌شود و همین مسئله، امری کمیک را در داستان خلق کرده است. ثالثاً، به‌تبع احراز نشدن فالوس برای راوی، ابژهٔ α نیز برای وی محقق نمی‌شود. باوجود کوشش‌های راوی، جلسهٔ شعر برگزار می‌شود؛ اما راوی در آن مازادی را می‌بیند که برای وی ناخوشایند است.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

اسدی‌پور، بیژن و صلاحی، عمران (۱۳۶۵). *طنز آوران امروز ایران*. تهران: مروارید.
اصلانی (همدانی)، محمدرضا. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات و واژگان طنز*. تهران: کاروان.
اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۷). «بازی میان دو صورتک! بحثی مقایسه‌ای دربارهٔ تراژدی و کمدی». *کتاب صحنه*. ش ۶۴ و ۶۵. صص ۶۸ـ۷۱.
بنی‌اردلان، اسماعیل؛ دلیری، فریده؛ مازیار، امیر. (۱۳۹۹). «چالش‌های دو ژانر تراژدی و کمدی ازنظر ابن‌سینا در مواجهه با بوطیقای ارسطو». *تاریخ فلسفه*، س ۱۱ ش ۱. صص ۱۲۹ـ۱۵۸.
پرین، لارنس. (۱۳۸۵). «تراژدی و کمدی». ترجمهٔ مهدی نصیری، *کتاب صحنه*، ش ۲۹. صص ۲۹ـ۳۲.
پیر کلرو، ژان (۱۳۹۸). *واژگان لکان*. ترجمهٔ کرامت موللی، تهران: نی.
جوان‌جعفری بجنوردی، عبدالرضا و ساداتی، سید محمدجواد. (۱۳۹۷). «از تراژدی تعذیب تا کمدی اصلاح؛ اراده قدرت و وجدان جمعی». *فصلنامهٔ مجلس و راهبرد*، س ۲۵ ش ۹۳. صص ۴۳ـ۶۴.
حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۷). *طنز و شوخطبعی در ایران و جهان اسلامی*. تهران: بهبهانی.
رابرتسون، برایان (۱۴۰۰). *امر غریب*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: شوند.
زوپانچیچ، آلنکا. (۱۳۹۷). *چرا روانکاوی: سه مداخله*. ترجمهٔ علی حسن‌زاده. تهران: بان.
سهرابی، محمد. (۱۳۸۹). سکتهٔ *قبلی*. تهران: نیستان.
صفری‌نژاد، حسین. (۱۳۸۵). «طنز در ادبیات گذشتهٔ ایران». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۱۰۶ و ۱۰۷ و ۱۰۸. صص ۲۸ـ۳۷.
ایران». رسالهٔ دکتری. معاصر شعر در سایه» در علیزاده جوبُنی، علی. (۱۳۹۴). «ویژگی‌های «طنز دانشگاه گیلان.
فینک، بروس. (۱۳۹۷). *سوژهٔ لاکانی بین زبان و ژوئیسانس*. ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.
محسنیان مشهود. (۱۳۸۲). «ماهیت خنده و زمینه‌های کمدی». *ماهنامهٔ صحنه*، ش ۱۱. صص ۲۷ـ۳۰.
مست، جرالد. (۱۳۶۸). «مقدمه‌ای بر سینمای کمدی». ترجمهٔ منصور ابراهیمی، *فارابی*. د ۷ ش ۳. صص ۲۰۳ـ۲۲۱.
هنری). مرچنت، ملیون (۱۳۷۷). *کمدی (از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و* ترجمهٔ فیروزه مهاجر. تهران: مرکز.
ویسمات و. کو بروکز، سی. (۱۳۶۸). «ارسطو و کمدی: بخش پنجم از فصل سوم کتاب تاریخچهٔ نقد ادبی». ترجمهٔ منصور ابراهیمی. *فارابی*، د ۷ ش ۳. صص ۵۰ـ۶۹.

استناد به این مقاله: واعظ، سعید.، شالچیان‌ناظر، توحید. (۱۴۰۴). تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب» در داستان «سکتهٔ قبلی» محمد سهرابی ، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۱۵۷-۱۸۶. DOI: 10.22054/CISL.2023.72857.1014

The Effect of the Effects of Jungian Archetypes on the Child's Thinking with a Look at the Myths of the Stepmother

Fateme Casi *

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Abstract

The legends of the stepmother are among the legends that can be seen in different Iranian and non-Iranian versions. Despite the differences in superstructure, these fables convey to the reader common overt and hidden concepts in deep structure. The thoughts of psychoanalysts, especially Jung, lead the reader to these profound commonalities. The thoughts of psychoanalysts, especially Jung, lead the reader to these profound commonalities. After studying and extracting legends of Iranian and other nations' stepmothers, this research intends to express these similarities based on Jungian archetypes and analyze their positive and negative effects on the child's thinking. The obtained results show that according to the mythology reflected in these legends, the world of legends is the world of monologues. These legends represent the absolute supremacy of good over evil, and this unanimity has a specific justification both psychologically and educationally. The positive point of this world is the child's hope for the supremacy of good over evil, and the negative point is that the reflection of Jungian archetypes also emphasizes monotony and leads to the permanence of absolute thought and prevents the emergence of multiple voices in society.

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: Fateme.casi@pnu.ac.ir

How to Cite: Casi, F. (2025). The Effect of the Effects of Jungian Archetypes on the Child's Thinking with a Look at the Myths of the Stepmother, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 187-219. DOI: 10.22054/CISL.2023.73522.1015

Keywords: Iranian and Non-Iranian Stepmother Legends, Child Thinking, Jung, Archetype.

تأثیر جلوه‌های کهن‌الگوهای یونگی بر تفکر کودک با نگاهی به افسانه‌های نامادری

v. فاطمه کاسی * | استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران ایران

چکیده

افسانه‌های نامادری، ازجمله افسانه‌هایی است که می‌تواند نسخه بدلهای متفاوت ایرانی و غیرایرانی آن را مشاهده کرد. این افسانه‌ها باوجود تفاوت‌های روساختی، مفاهیم آشکار و پنهان مشترکی را در ژرف‌ساخت به خواننده منتقل می‌کنند. اندیشه‌های روانکاوان به‌ویژه یونگ، خواننده را به‌سوی این اشتراکات ژرف‌ساختی رهنمون کرده‌اند. هدف این پژوهش، مطالعه و استخراج افسانه‌های نامادری ایرانی و سایر ملل به روش تحلیلی - توصیفی و بر اساس کهن‌الگوهای یونگی و بیان شباهت‌ها و تأثیرهای مثبت و منفی آنها، بر تفکر کودک است. نتایج به‌دست‌آمده، نشان می‌دهد که اساطیر بازتاب‌یافته در کنار کهن‌الگوها، علاوه بر تبیین لایه‌های ژرف معنا، ریشه‌های مشترک افسانه‌های ملل را بازنمایی می‌کنند و مخاطبان خود را به کمک تفکری همذات‌پندارانه، به کمالی فردیت یافته در جهانی که برتری خیر بر شر قطعی است، هدایت می‌کنند؛ بنابراین محتواهای خشن نه‌تنها کودک را ناامید نمی‌کنند، بلکه درهای رهایی و رستگاری را می‌گشایند. اشتراکات این افسانه‌ها خود را در ثنویت خیر و شر، کمالیابندگی قهرمانان دست‌یابی به فردیت و ختم شدن افسانه‌ها به ازدواج نشان می‌دهد. هرچند قهرمانان رشد فردی را تجربه می‌کنند؛ ولی این رشد به جامعه تسری داده نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: افسانه‌های نامادری ایرانی و غیرایرانی، تفکر کودک یونگ، کهن‌الگو.

* نویسنده مسئول: Fateme.casi@pnu.ac.ir

۱. مقدمه

قصه‌های عامیانه یکی از محبوب‌ترین انواع ادب شفاهی و بستری مناسب برای مطالعهٔ فرهنگ هر ملت است. خاستگاه جمعی و عمیق قصه‌ها، سبب ایجاد شباهت‌های شگفت‌انگیز در میان قصه‌های ملل مختلف شده است و قصه‌شناسی تطبیقی به‌نوعی نشاندهندهٔ میراث مشترک بشر، فارغ از تفاوت‌های فرهنگی آنهاست.

در این مقاله، تمرکز نگارنده بر روی افسانه‌های نامادری است که نسخه‌بدلهای ایرانی و غیرایرانی مشابهی دارند. وجه مشترک همهٔ آنها، وجود زنانی حسود، مانند خاله، خواهر و زنپدر حسود است که وارد زندگی دختری می‌شوند که مادرش را از دست داده است و مورد بی‌مهری آنان واقع می‌شود؛ اما او درنهایت می‌تواند بعد از طی کردن مراحل دشوار، به فردیت دست یابد.

اولین نسخهٔ ضبط شدهٔ داستان نامادری که بعدها با اشکال مختلف، در فرهنگ و زمانهای مختلف به نام سیندرلا انتشار یافت، مربوط به داستان زن جوان درباری یونانی به نام رودوپیس است که در مصر زندگی می‌کند. حاکم مصر همه‌جا را برای یافتن صاحب کفش جستجو می‌کند و می‌تواند رودوپیس را بیابد و با او ازدواج کند. به نظر می‌رسد تا قبل از انتشار «خوانش سه‌گانه بر فولکلور چین»، توسط آر. دی. جیسون در سال ۱۹۳۲، این داستان در سایه به سر می‌برد. این داستان مربوط به جنوب چین است که در حدود سال ۸۵۰ بعد از میلاد مسیح نوشته شده است. سیندرلای چینی به نام یه‌سین، دختر محبوب مردی به نام (وو) است که دو همسر دارد. مادرش می‌میرد و پدرش او را به دست نامادری بدجنس و دخترش می‌سپارد و یه‌سین بیچاره مورد آزار قرار می‌گیرد؛ تا اینکه به‌وسیلهٔ یاری‌دهندهٔ جادویی (مار جادویی)، او به تمام آرزوهایش می‌رسد. به نظر می‌رسد که این افسانه از یکی از کشورهای جنوب غربی آسیا به چین رسیده باشد (Labelle, 2017: 7,8.).

افسانه‌های نامادری باوجود تفاوت‌های فرهنگی هر جامعه، وجوه اشتراک زیادی چه در فرم و چه در ساخت دارند که این مقاله به آنها خواهد پرداخت. بر این اساس، نسخه‌های افسانه‌های ایرانی، اصل قرار می‌گیرند و سایر نسخه‌بدلها با آنها سنجیده خواهد شد.

مقالهٔ حاضر، به تأثیر جلوهٔ کهن‌الگوهای یونگی افسانه‌های نامادری بر تفکر کودکان می‌پردازد. اشتراک ژرف‌ساختی و روساختی این افسانه‌ها، خواننده را به‌سوی یک خوانش سوق می‌دهد که بازتاب تک‌صدایی در این افسانه‌هاست.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در نظر دارد به این سؤالات پاسخ دهد:

۱ـ مقایسهٔ نسخه‌بدلهای افسانه‌های ایرانی و غیرایرانی چه تأثیری بر تفکر کودکان دارد؟

۲ـ بازتاب پیام روانشناختی افسانه‌ها بر تفکر کودک چیست؟

۳ـ کهن‌الگوهای یونگی چگونه مانع چندصدایی افسانه‌ها می‌شوند؟

ادبیات کودکان نقشی اساسی در رشد فکری و بالندگی شخصیت، به‌ویژه آموزش ایدئولوژی به کودکان دارد (حامدی شیروان و شریفی، ۱۳۹۳: ۱۹ـ۲۰).

لیپمن یکی از نظریه‌پردازان فلسفهٔ کودک معتقد است که فلسفه، مهم‌ترین عامل برای بهبود تفکر کودکان است و به کمک فلسفه، می‌توان شیوهٔ پرورش تفکر اخلاقی، انتقادی و

خلاق را به کودکان آموزش داد (نک. صفایی مقدم و دیگران ۱۳۸۹: ۸۴). همچنین بهترین روش برای آموزش تفکر به کودکان استفاده از داستان است (نک. فیشر، ۱۳۸۶: ۲۹۶).

از این منظر، داستان بستر مناسبی برای ایجاد زمینه‌های مکالمه‌ای برای فلسفیدن کودکان است. به‌طور کلی، داستان قدرت تخیل کودک را برمی‌انگیزد و محرک قدرتمندی است که به عواطف و تفکرات آنها توجه دارد و خوشایند تخیل آنهاست (کم، ۱۳۹۲: ۳۸).

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

از میان آثاری که دربارهٔ افسانه‌ها و مطالعات تطبیقی آنها نوشته شده است، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

قصه‌شناسی تطبیقی با رویکرد کهن‌الگویی (۱۳۹۵)، ذوالفقار غلامی، کبری بهمنی، فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۱۰ پاییز، صص ۱۴۱ـ۱۶۴.

مضامین فلسفی در داستانهای متون ادب فارسی (۱۳۹۱)، اکبر احمدی و دیگران، دوفصلنامهٔ تفکر و کودک، ش ۲، صص ۱ـ۲۵.

افسانه‌های ایرانی پریان ابزاری برای فکرپروری کودکان (۱۳۹۶)، مهسا رجبی همدانی، خلیل بیگ‌زاده، سعید ناجی، سیمین اسفندیاری، دوفصلنامهٔ تفکر و کودک، ش ۲، ۵۹ـ۸۶.

آنچه این مقاله را از سایر مقالات جدا می‌کند، تأثیر کهن‌الگوهای خیر و شر بر تفکر کودکان است. کودک پس از تحمل رنج، اطمینان می‌یابد که خیر درنهایت پیروز می‌شود.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

۱ـ۲. کهن‌الگوهای یونگی

یونگ بر این باور است که همهٔ انسانها، افزون بر ناخودآگاه فردی، دارای ناخودآگاه جمعی و جهانی‌اند. در روانشناسی یونگی، ناخودآگاه، گذشته از لایهٔ فردی، لایه‌های ژرف‌تری از روان را نیز در برمی‌گیرد که فصل مشترک و میراث روانی همهٔ افراد شده است. یونگ، با طرح و تبیین این مفهوم، گام آغازین را در معرفی بخش عظیم و ناشناخته‌ای از روان آدمی برداشت. بنابر تعریف وی، ناخودآگاه جمعی، مجموع خصلت‌ها و تمایلات مشترک بشری است که در تمام فرهنگ‌ها، نژادها و زمانها، ادراکی یکسان از آنها می‌شود. با نگاهی تمثیلی، اگر خودآگاهی فردی را همچون جزیره‌ای بر پهنای بیکران دریا فرض کنیم، ناخودآگاه فردی، بخش‌های زیرآب این جزایر و ناخودآگاه جمعی، کف دریا است که تمام این جزایر بر آن استوار است (شولتز و همکاران ۱۳۷۰: ۳۰۲).

کهن‌الگو را می‌توان «دستور زبان ذهن» نامید؛ بدین معنی که ذهن، روی چارچوب آنها، جهان پیرامونش را درک می‌کند. ازآنجاکه تجربه‌های مشترک بشری بی‌شمارند، تعداد کهن‌الگوها یا نمادهای همگانی نیز بسیار است که از آن جمله می‌توان به قهرمان، حیوان سایه، آنیما، پیر و ... و غیره اشاره کرد.

۲ـ۲. معرفی کهن‌الگوهای یونگ

۱ـ۲ـ۲. آنیما

آنیما، یکی از کهن‌الگوهاست که از بخش نیمه‌آگاه انسان نشأت گرفته است و آن شامل تجارب زنانگی در وجود مرد است.

«آنیما، روح مرد است، البته نه روح به مفهوم مسیحی که بر ذات شخصیت با نشانی از ابدیت دلالت دارد، بلکه روحی که انسانهای بدوی تصور می‌کنند، یعنی بخشی از شخصیت است» (فوردهام، ۱۳۷۴: ۵۸).

روان مردان همیشه تحت‌تأثیر آنیماست و آنیمای درون آنها، محرک اصلی کارهایی است که از آنها سر می‌زند. سوفیا نیز بیانگر آنیما در ادبیات است.

سوفیا یا حکمت الهی، همان مبدأ حیات یا روح مادینه جهان است که به‌صورت زنی آسمانی‌نژاد و خورشیدی تمثیل می‌شود. سوفیا، رمز نیروی قدسی، ملکوتی و مادینهٔ شهر مادر (اورشلیم) است و معادل لوگوس، در انجیل یوحنا، نمونهٔ روح خلاقی است که به‌صورت کبوتر یا پرندهٔ عشق مجسم می‌شود (لوفلر- دلاشو، ۱۳۶۸ الف: ۱۶۰).

عنصر مادینه، هنگامی نقش مثبت می‌گیرد که مرد به‌گونه‌ای جدی به احساسات، خلق‌وخو، خواهش‌ها و نمایه‌هایی که از آن تراوش می‌کند، توجه کند و به آنها شکل بدهد، مثلاً به‌صورت نوشته‌های ادبی، نقاشی، هنرهای تجسمی، موسیقی و یا رقص. هنگامی که با بردباری و به مدتی طولانی چنین کرد، دیگر الهامات عمیق برآمده از ژرفای ناخودآگاه نیز مکمل اولین‌ها خواهد شد (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۸۱).

۲ـ۲ـ۲. آنیموس

به باور یونگ، یکی از کهن‌الگوهایی که در مسیر فرآیند فردیت، نقش مؤثری دارد، کهن‌الگوی آنیموس است. «آنیموس»، مرد درون زنان است. یونگ معتقد است: «زن باوجود عنصر مردانه، خود را از مرد متمایز می‌کند و ازآنرو که این عنصر در زنان از ابتدا نهادینه شده است، من آن را روح نامیده‌ام» (Jung, 2015: 408.).

همان‌گونه که آنیما برانگیزندهٔ صفات زنانه در روح مرد است، آنیموس نیز باعث و برانگیزندهٔ صفات، خصوصیات و رفتارهای مردانه در زن است. اگر آنیما، نمایندهٔ زنان اساطیری و باستانی روح است، آنیموس نیز نمایندهٔ مردان باستانی و صفات مردانهٔ روح است.

زن از طریق عنصر نرینه می‌تواند به انکشاف نهفته در شرایط عینی شخصیتی و فرهنگی، خودآگاهی یابد و به زندگی روحانی‌ای دست یابد و در این صورت عنصر نرینه باید از میان عقاید مطلق انعطاف‌ناپذیر دست بکشد. زن باید، شهامت و فراخ‌روحی را که لازمهٔ شک در باورهای مقدس است، دارا شود و تنها در این صورت است که می‌تواند با ناخودآگاه خود به‌ویژه وقتی با عقاید عنصر نرینه‌اش در تضاد می‌افتد، همساز شود. بدین‌سان است که «خود» متجلی می‌شود و زن می‌تواند خواسته‌های او را درک کند (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۹۳ـ۲۹۴).

۲ـ۲ـ۳. سایه

یکی از قدرتمندترین و عمیق‌ترین کهن‌الگوهای معرفی‌شده توسط یونگ، سایه است. سایه نمودار جنبه‌های منفی شخصیت و چکیدهٔ همان صفات ناخوشایندی است که با

قوانین و قواعد زندگی خودآگاهانه مناسبتی ندارد و انسان مدام آنها را پنهان می‌کند، مانند خودپسندی، آز، عشق به مادیات، میل به قدرت و مانند آن.

سایه به‌عنوان یک کهن‌الگو، مسئول نمایان ساختن تمایلات گناه‌آلود بشر و تظاهر رفتارهای ناخوشایند، افکار، خواسته‌ها و احساسات ناپسند اجتماعی است که در ناخودآگاه خزیده‌اند و در مواقع ضعف و بحران ظهور می‌کنند. رفتارهایی را که جامعه، اهریمنی و غیراخلاقی می‌داند، در سایه سکوت دارند. سایه را اگر در ژرف‌ترین معنای آن بگیریم، دم نامرئی خزنده یا سوسماری است که انسان هنوز با خود می‌کشد. متنوع‌ترین کهن‌الگوی سایه، شیطان است که معرف بعد خطرناک نیمه‌تاریک و درک‌ناپذیر شخصیت است (ر.ک: همان: ۲۵۷ـ۲۶۹).

سایه می‌تواند منبع نیروی حیات و غرایز عادی، خودجوش، خلاقیت و آفرینندگی، بینش واقع‌گرا و هیجان باشد. به اعتقاد یونگ این جنبهٔ حیوانی به دوقطبی شدن امور کمک می‌کند و دوقطبی شدن برای ترقی و پیشرفت ضرورت دارد. یونگ معتقد است انسان برای انجام فعالیت‌های روانی، نیاز به انرژی روانی دارد. این انرژی در کشمکش اضداد موجود در روان انسان تأمین می‌شود. در روان انسان مجموعه‌ای از اضداد گردآمده که دائم در نبرد و کشاکش‌اند، وظیفهٔ انسان این است که این نیروهای متضاد را بشناسد و بین آنها حدی از تعادل و تناسب برقرار نماید. میزان کمال انسان به میزان تعادلی که بین اضداد به وجود می‌آورد، بستگی دارد. ازاین‌رو اضداد و کشمکش بین آنها برای رشد شخصیت لازم و مفید است و فعالیت سایه، موجب شکل‌گیری تضاد در روان انسان است (ر.ک: سیاسی، ۱۳۸۸: ۶۰).

آگاه شدن از سایه و رویارویی با آن جهت دست‌یابی به کمال و رشد، کاری ضروری و درعین‌حال دشوار و حساس است؛ زیرا «غرض روی برگرداندن از آنچه منفی است، نیست؛ بلکه تجربه کردن و ادراک آن به کامل‌ترین نحو ممکن است؛ زیرا خودشناسی فرایندی است که به ساخت‌وساز با بیگانه یا غیری که در وجود ماست، رهنمون است» (لوفلر ـ دلاشو، ۱۳۶۸ ب: ۳۹۵).

یونگ دربارهٔ سرکوب کردن سایه، هشدار می‌دهد و معتقد است که برخی می‌کوشند سایه را سرکوب کنند درحالی‌که با سرکوب کردن آن را به سرکشی وادار می‌کنند. هرچه میزان آگاهی مرد از سایه کمتر باشد و هر چه سایه بیشتر سرکوب شود، تاریک‌تر و غلیظ‌تر می‌شود؛ زیرا تا زمانی که از سایهٔ خویش آگاهیم، امکان تصحیح آنهم هست؛ حال اگر آن را یکسره سرکوب کنیم دیگر هیچ امکانی برای تصحیح کردن آن باقی نمی‌ماند (مورنو، ۱۳۷۶: ۵۶).

۲ـ۲ـ٤. خودشناسی و فردیت

فردانیت، تکلیفی به غایت دشوار است؛ زیرا همواره درگیر تضاد میان وظایف و خواست‌ها است؛ خواست آگاهی، علیه خواست ناآگاهی و راه‌حل نهایی این تضاد در درک این نکته نهفته است که ضد ارادهٔ ما، یعنی ناخودآگاه نیز، وجهی از اراده خداوندی است. فردانیت، فرایندی رنج‌آور است؛ یعنی هر گامی که در این مسیر برداشته می‌شود، با رنج معنوی شدیدی همراه است. مردم بالطبع خوش ندارند به این بیندیشند که آدمی تا چه پایه اسیر بیم و اندوه است؛ چون خوش ندارند رنج ببرند؛ اما رنج بردن خصلت منفی

روانتزندی (نوْروز) نیست، بلکه از اعتبار و ارزش مثبتی نیز برخوردار است؛ چنانکه لازمهٔ کامیابیَ و سعادت در زندگی، تعادل میان شادی و غم است (نک. یونگ، ۱۳۸۴: ۴۴).

قهرمان باید نخست درون خود را بشناسد و در پی آن جهان بیرون را و درنهایت به تمامیتی برسد که آخرین مرحلهٔ خودشناسی است و با کیهان یگانه شود. در روانشناسی یونگ، رابطهٔ خودآگاهی و ناخودآگاهی، رابطهٔ نرینگی (آنیموس) و مادینگی (آنیما) است و پیش‌شرط خودشدن در مرد، یگانگی و پیوستن با آنیما و در زن یگانه شدن با آنیموس است. درواقع عملکرد اصلی قصه‌ها، با ایجاد سمبل‌ها به‌گونه‌ای است که روح انسان بتواند به یاری آنها به جلو حرکت کند. در آغاز، قهرمان برای رهایی از بیگانگی باید از مسائل بیرونی پرهیز کند تا پیام‌های خود و دنیای درون را دریافت نماید. خویشتن قهرمان نمایندهٔ عمیق‌ترین لایهٔ ناخودآگاه است. نمادهای خویشتن، شامل پدر، پسر، مادر، دختر، شاه، خدا، اژدها، مار، گل و به‌ویژه دایره است. یونگ، دایره را از شمایل ماندالاهای هندی بیرون کشید و آن را نشانهٔ درونگری و کشفی دانست که انسان را از بی‌نظمی به‌سوی نظم و سامان و تمامیت رهنمون می‌شود (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

۳. یافته‌ها

۳ـ۱. تأثیر جلوه‌های کهن‌الگوهای یونگی افسانه‌های نامادری ایرانی، بر تفکر کودک

۳ـ۱ـ۱. خودشیفتگی و خودمحوربینی نامادری

قصه‌های این بخش، «انارخاتون» (شمس، ۱۳۹۶ الف: ۱۰۹) و «بی‌بی ناردونه» (درویشیان خندان، ۱۳۸۹، ج ۱: ۴۵۹) هستند. محور اصلی این دو قصه، خودشیفتگی نامادری است. «بی‌بی ناردونه» را می‌توان نسخه‌بدل «انارخاتون» دانست.

در هر دو قصه، با تصویر نامادری‌هایی مواجه هستیم که درگیر عقدهٔ حقارت هستند. به گفتهٔ آدلر، «طبیعت به جبران بی‌مهری‌اش در مورد انسان نیرویی از احساس حقارت به او عنایت کرده تا بدین‌وسیله، رو به جوانب مثبت زندگی داشته و برای تأمین خویش و غلبه بر مصائب زندگی بکوشد» (۱۳۶۱: ۵۶).

بنابراین عدم موفقیت فرد در رفع احساس حقارت، موجب به وجود آمدن عقدهٔ حقارت می‌گردد. نامادری برای از بین بردن این عقده، دست به تلاش مذبوحانه‌ای می‌زند. او نمی‌تواند زیبایی دختر را تاب بیاورد، بنابراین همواره انتظار دارد آیینهٔ جادویی، او را زیباتر از بقیه بداند. او خود را برتر و زیباتر از دختر می‌داند و حتی به دنبال برتری‌جویی است. می‌توان گفت که «ریشهٔ برتری‌جویی، احساس حقارت است و این دو اصل از هم تفکیک‌ناپذیرند» (کارور، ۱۳۸۷: ۴۶۰). به همین دلیل، پرسش چند بارهٔ او از آینه، درباره اینکه چه کسی زیباترین است، می‌تواند ریشه در خودشیفتگی (نارسیسم) داشته باشد.

عقدهٔ حقارت، برتری‌جویی و خودشیفتگی نامادری، سبب می‌شود که زیبایی دختر را تهدیدی برای خود بداند؛ بنابراین برای نادیده گرفتن زیبایی دختر، به آیینه روی می‌آورد. آیینه می‌تواند رمز خودبینی باشد. خودبینی، تنها پناه نامادری برای گریختن از آگاهی (زیبایی دختر) است. چه‌بسا در داستان نارسیس، نارسیس هم شیفتهٔ اکو شده بود و با نگریستن در آب، سعی در راندن این آگاهی ناخودآگاه را داشت که نتیجه‌ای جز هلاکت ندارد.

به نظر می‌رسد، قصهٔ *بی‌بی ناردونه*، نوعی فرافکنی حسادت کودک به مادر باشد و چون امکان این حسادت از طرف کودک وجود ندارد، این حسادت به مادر که اکنون به شکل نامادری نمود یافته است، نسبت داده شده است. از آنجایی که مادر، عاشق پدر است و دختر به این رابطه حسادت می‌ورزد، درواقع به‌نوعی نمایانندهٔ عقدهٔ الکترای دختر است و از آنجایی که پدر به دختر، محبتی ابراز نمی‌کند، به دیو مانند شده است. این دیو (پدر) البته فقط ازاین‌جهت که به کودک محبتی ابراز نمی‌کند، دیو نامیده شده است؛ اما هنوز آنچنان چهرهٔ کریهی چون نامادری ندارد؛ چراکه به زیبایی دختر اذعان می‌کند.

نامادری در هر دو قصه، آیینه‌ای جادویی دارد. این آیینه، جایگزین آب در داستان نارسیس می‌شود. او سه بار از آیینه سؤال می‌پرسد و آیینه هر سه بار، حقیقت را می‌گوید. آیینه به‌عنوان عنصری جادویی برای جادوگری نامادری است. نامادری بدین‌گونه با عنصر جادویی آیینه، نمایندهٔ رویارویی نبرد کهن‌الگوی شر با خیر می‌شود.

«دو گونه جادوی سفید و سیاه، یعنی جادوی نفع‌رسان و جادوی شرآور، همواره در برابر هم قرار داشتند و آن‌گونه که در ژرف‌ساخت اندیشه‌های گنوسیکی می‌بینیم که خیر و شر و نور و ظلمت، دو نیروی بی‌پایانند، در جادوها نیز چنین بود» (دماوندی، ۱۳۸۸: ۳۸).

بنابراین نامادری (کهن‌الگوی سایه)، با خویشکاری خطرناک و جادوی سیاه، نقش درگیرکردن قهرمان (دختر) را دارد و درنهایت به یاری پادشاه، دختر از این جادوی سیاه می‌رهد. پادشاه در تمامی قصه‌ها، نقش تمامیت و استقلال را به عهده می‌گیرد و دختر به یاری او (پیر خرد)، از چنگال سایه می‌رهد. در هر دو قصه، نامادری به‌عنوان زن جادوگر معرفی می‌شود. او در دو قصهٔ *انارخاتون* و *بی‌بی ناردونه* با دادن سقز و انگشتر زهرآلود سیب، دختر را می‌فریبد و سبب مرگ موقتی دختر می‌شود. در داستان دوم به شکل زنی فالگیر ظاهر می‌شود. البته زن جادو، می‌تواند نمادی از باورهای منفی جوامع مردسالار نسبت به زن نیز باشد. به نظر می‌رسد، افسانهٔ *انارخاتون* به‌صورت ضمنی به خواننده می‌نمایاند که دختر، هنوز به رشد و یکپارچگی شخصیت دست نیافته است و هنوز در مرحلهٔ دهانی قرار دارد و نتیجهٔ ماندن در این مرحله مرگ است، هرچند که موقتی باشد.

در قصهٔ دوم به نظر می‌رسد که هنوز کودک آمادهٔ دریافت عشق نیست؛ مثلاً انگشتر که نماد تعهد می‌تواند باشد؛ از آنجایی که کودک هنوز به فردیت دست نیافته، این عدم آمادگی به‌صورت انگشتری زهرآلود نمایان می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، این افسانه‌ها به‌صورت ضمنی بیانکنندهٔ این مفهوم‌اند که بدون هماهنگی طبایع ناهمگون نهاد، من و ابرمن، نمی‌تواند به یکپارچگی دست یافت.

در هر دو قصه، حسادت و خودشیفتگی نامادری، کودک را از خانه دور می‌سازد؛ یعنی یا کودک از خانه رانده می‌شود یا در بیابان بی‌آب‌وعلف رها می‌شود و یا به دست شکارچی سپرده می‌شود تا کشته شود. درهرصورت، کودک سفری برای تحول و دستیابی به فردیت را می‌آغازد.

سفر قهرمانی زن از دیدگاه موریس مُرداک با جدایی از زنانگی و مادر آغاز می‌شود. زن باید از سنت‌ها و اعتقاداتی که او را در حیطهٔ قلمرو مادر نگه می‌دارد و اجازه نمی‌دهد، مسیر رشد را آغاز کند، جدا شود و بدون وابستگی به والدین زندگی کند. دختر در افسانهٔ *انارخاتون* به خانهٔ هفت برادر می‌رود و به‌عنوان خواهر با آنها زندگی می‌کند. در افسانهٔ *بی‌بی ناردونه*، وارد خانهٔ هفت درویش می‌شود.

در جریان عبور دختر از مرحلهٔ پیش از بلوغ وقفه‌ای در زندگی او ایجاد می‌شود. در دو افسانهٔ *انارخاتون* و *بی‌بی ناردونه*، دختر به ترتیب، توسط سقز و انگشتر زهرآلود کشته می‌شود و در افسانهٔ *انارخاتون* برادر او را بار اسبی می‌کنند و پادشاهی، شیفتهٔ زیبایی‌اش می‌شود و دستور می‌دهد که او را درمان کنند. اتفاقاً پزشکان او را در هفت‌حوض شیر شستشو می‌دهند، او در حوض هفتم است که مرحلهٔ کمال را می‌پیماید و آمادهٔ ازدواج با شاه می‌شود.

در افسانهٔ *بی‌بی ناردونه*، هفت درویش او را در صندوقی می‌اندازند و در نهر آب رها می‌کنند. آب او را به باغ حاکم شهر می‌برد. شاه دستور می‌دهد که جسد او را بشویند و دفن کنند. در جریان شستشو، انگشتر زهرآگین که اشاره به عدم رشد و یکپارچگی اوست، از دستش خارج می‌شود و او زنده می‌شود. زندگی دوباره، نشاندهندهٔ پشت سر گذاشتن این مرحله است. به نظر می‌رسد، آزمون گذر از آب، نمادی از مرگ و تولد دوباره است که در قالب گذر از دریا و رودخانه جلوه‌گر می‌شود و انسانی که از این خوان می‌گذرد، از مرحله‌ای از زندگی مادی پا به مرحله‌ای از حیات معنوی می‌گذارد. آزمون گذر از آب، از نمودهای کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره است که در آن همین انسان که در اتاق تاریک ضمیر ناخودآگاه هبوط کرده است، با گذر از مرحلهٔ دشوار نمادین، ظهور مجدد یا تولد دوباره‌ای را در قالب بازگشتی کمالیافته به خودآگاهی، از سر می‌گذارند (ر.ک یونگ، ۲۰۰۳: ۵۳ـ۱۰۱).

در این دو افسانه، دختر با گذر از مرحلهٔ ادیپی و به کمک مرد درویش و آنیموس، مراحل دشوار را سپری می‌کند و برای ازدواج با شاه آماده می‌شود.

۳ـ۱ـ۲. کشتن مادرـگاو

افسانه‌های این بخش، «فاطمه و گاو پیشانی‌سفید»، «گاو زرد»، «فاطمه تی‌تی»، «یک خشت طلا، یک خشت نقره»، «ماه‌پیشانی» و «بی‌بی سه‌شنبه» هستند (ر.ک غلام‌دوست، ۱۳۹۵: ۵۳۰ـ۶۵۱ و ۱۲۲ـ۴۹۵ و شاملو، ۱۳۷۹: ۳۱۲ـ۳۳۴ و روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۸).

این دسته از افسانه‌ها، روایت‌های مختلف «ماه‌پیشانی» هستند. ماه‌پیشانی، دختری است که از سوی نامادری بسیار مورد ظلم قرار می‌گیرد. روزی نامادری او را برای رشتن پنبه‌ها به بیابان و صحرا می‌فرستد. باد پنبه‌های او را به سمت خانهٔ دیو یا پیرزن می‌برد، او نیز به دنبال آنها می‌رود. آشنایی و برخورد او با پیرزن مسیر سفر قهرمان را تغییر می‌دهد. او برخلاف خواست نامادری عمل می‌کند و به عروسی پسر پادشاه می‌رود و سرنوشتش تغییر می‌کند.

در تمامی این افسانه‌ها، گاو یا گوساله‌ای حضور دارد که به قهرمان (فاطمه، فاطمه‌تی‌تی، شهربانو، فاطمه نساء) یاری می‌رساند. در افسانهٔ «فاطمه و گاو پیشانی‌سفید»، گاو، فاطمه را در چشمه‌ای می‌اندازد و او تبدیل به حوری زیبا می‌شود. در افسانهٔ «گاو زرد»، گاو در رشته کردن پیله‌ها به او یاری می‌رساند. در «فاطمه تی‌تی»، مادر بعد از افتادن در خم، به گاوی تبدیل می‌شود و فرزند را می‌لیسد. در «ماه‌پیشانی»، بعد از چهل روز تبدیل به گاو زردرنگ می‌شود و شهربانو را در یافتن پنبه‌ها در چاه همراهی می‌کند و در «بی‌بی سه‌شنبه»، گاو بعد از پیدا شدن از یک شاخش نخ و از شاخ دیگرش خوراکی و میوه بیرون می‌آید. در تمامی این قصه‌ها، یا به‌طور ضمنی متوجه این همانی گاو و مادر

می‌شویم و یا در طول قصه به دگردیسی مادر به گاو، بعد از کشته شدن اشاره می‌شود (ر.ک: فاطمه‌تی‌تی و ماه‌پیشانی).

در افسانه‌های نام برده، این گاو یا ابتدا مادر بوده و بعد از مرگ دگردیسی یافته و یا خویشکاری یاریگرانهٔ او، نقش مادر را برای دختر تنها، فرایاد می‌آورد. گاو اساطیری توسط اهریمن کشته می‌شود؛ اما نامادری نقش اهریمن را در این افسانه‌ها بر عهده دارد. در اساطیر، پس از کشته شدن گاو، گوشورون روان گاو، برانگیخته می‌شود و همچنان همان نقش ابودام را بر عهده می‌گیرد. در این افسانه‌ها هم استخوان یا سر گاو، بعد از مرگ، به قهرمانان یاری می‌رساند. گاو در اساطیر، چه پیش و چه پس از مرگ، همان نقش را ایفاء می‌کند و مادر — گاو، در این افسانه‌ها نیز پس از مرگ و دگردیسی، در یاری‌رساندن کوتاهی نمی‌کند. دختر با او درد دل می‌کند و او برایش لباس، گاری و اسب برای رفتن به عروسی مهیا می‌کند، یا در شستن فرش‌ها یا در پاک کردن گندم، جو، ارزن و سپس نان پختن به او کمک می‌کند.

به نظر می‌رسد در تمامی روایت‌های افسانه‌های «ماه‌پیشانی»، شاهد گذار دختر از مرحلهٔ ادیپی به بلوغ و ازدواج هستیم. در تمامی این روایت‌ها، دختر برای ریسیدن پشم به جنگل و یا صحرا گسیل می‌شود. طبق نظریهٔ فروید، هر شیء تیز می‌تواند نشانهٔ اندام نرینگی باشد. وقتی این دوک به هر طریقی گم می‌شود، قصه به‌نوعی عدم آمادگی دختر برای زندگی جنسی را گوشزد می‌کند و در بسیاری از این قصه‌ها، این دوک گم‌شده، با کمک پیرزن به دختر بازگردانده می‌شود.

«این نکته اهمیت دارد، زیرا در قبایل ابتدایی، اشخاص کهن‌سال مبادی و اصول تربیت را به کودکان می‌آموزند و نه والدین اطفال» (لوفلر-دلاشو، ۱۳۸۶ الف: ۱۳۸۳-۱۳۸۷).

گاه همین پیرزن است که شیوهٔ برخورد با دیو را که در نظر دختر می‌تواند همسر آینده‌اش باشد، به او می‌آموزد. در بسیاری از قصه‌ها، ترس کودک از همسر و رابطهٔ جنسی به‌صورت دیو نمایانده می‌شود. به همین دلیل در برخی قصه‌های این گونه، معمولاً دوک در چاه می‌افتد، چاه و تمام محل‌های تاریک، می‌تواند به معنی اندام زنانگی باشد که انعقاد اسرارآمیز نطفه در آنجا صورت می‌گیرد. پیرزن به دختر می‌آموزد که باید با دیو درون چاه چگونه رفتار کند؛ چراکه دیو، وارونه کردار است و اگر دختر به زبان دیو آشنا نباشد، نمی‌تواند آیین گذر و تشرف را به‌درستی طی کند. از همین روست که ناخواهری‌ها به دلیل نداشتن آگاهی، نمی‌توانند برای بلوغ و سپس تولیدمثل آماده شوند و نمادسازی عدم آگاهی، به‌صورت کریه‌منظری ناخواهری نمودار می‌شود؛ اما کمالیافتگی قهرمان به‌صورت چهره‌ای زیباتر و دلرباتر نمایان می‌شود. به همین دلیل است که او می‌تواند با شاهزاده ازدواج کند.

نمادپردازی کمالیافتگی و تشرف قهرمان را در آیین اساطیری غسل تعمید می‌توان دید. غوطه زدن در چشمهٔ آب سفید که به کمک گاو و یا به راهنمایی پیرزن در این افسانه‌ها صورت می‌پذیرد، به‌نوعی نوید «ناپدید شدن صورت کهنه، به‌منظور پیدایش صورت نو» (الیاده، ۱۳۷۶: ۴۱۹) را می‌دهد. بر همین اساس، آیین تشرف در میترائیسم و مسیحیت به‌شرط غسل تعمید صورت می‌گیرد و بدین‌وسیله، تازه‌کیش می‌پذیرد که اسرار جمع را بر ناآشنایان فاش نکند تا شایستگی جاودانگی را کسب کند (ر.ک ورمازرن، ۱۳۷۲: ۱۵۲ و ۱۵۶).

در این افسانه‌ها، قهرمان با غوطه زدن در آب، زیبا می‌شود و چهره‌اش نورانی می‌شود. این تغییر چهره، ناشی از ولادت روانی قهرمان است.

به‌طور کلی می‌توان گفت که چهرهٔ مثبت آنیموس، به رشد و تشرف قهرمان کمک می‌کند. استنفورد به این ویژگی آنیموس، عنوان مشعل‌داری می‌دهد:

آنیموس خلاق مشعل‌دار زن می‌شود، او می‌تواند زن را به‌سوی روح خود راهنمایی کند؛ زیرا از شکل قدرت تشخیص و درک برای روشن کردن دنیای درونی زن استفاده می‌کند. او حوضچه‌ای از نور و رنگ، سر راه زن قرار می‌دهد (ر.ک استنفورد، ۱۳۹۳: ۱۰۹ـ۱۱۵).

۳ـ۱ـ۳. آنیموس دسیسه‌باز نامادری و همسران پادشاه

قصه‌های این گفتار، «زرین‌کاکل و گیسوصنوبر» و «سه‌خواهر» هستند. در این دو افسانه، آنیموس منفی به‌صورت دسیسه‌بازی نامادری و همسران پادشاه نمود یافته است. در افسانهٔ اول پدر به‌دلیل خواست نامادری، دختران را در جنگل رها می‌کند. دختران وارد قصری می‌شوند که انتری در آن زندگی می‌کند. انتر که صاحب گلهٔ گوسفند است، برای جلوگیری از بدمستی، پلو با سرکه می‌خورد؛ اما خواهر بزرگ، عسل را زیر پای او می‌ریزد و انتر به تصور بدمستی، خود را در آتش می‌اندازد و می‌سوزد. دختران گوسفندان را می‌فروشند و زندگی می‌کنند. هرکدام از این سه خواهر آرزو می‌کنند که اگر پادشاه یا پسر وزیر، آنها را به همسری انتخاب کند، کارهای خارق‌العاده‌ای انجام خواهد داد. شاه‌عباس، دختر بزرگ را به عقد خود درمی‌آورد و دختر باردار می‌شود؛ اما چون زنان دیگر پادشاه بچه‌دار نمی‌شدند، از توجه شاه به دختر چندان خوشحال نبودند. بعد از زایمان سگ می‌گذارند و شاه به‌همین‌دلیل زن را بیرون می‌اندازد. زن زنان جای بچه‌ها، دو توله قابله‌ها کودکان را درون جعبه می‌گذارند و در رودخانه می‌اندازند. جعبه به دست ماهیگیری می‌رسد که فرزندی ندارد. آن دو کودک بزرگ می‌شوند. روزی شاه‌عباس که از نزدیکی محل زندگی آنها می‌گذرد، دختر را می‌بیند و عاشقش می‌شود؛ بنابراین از پیرزنی می‌خواهد که از او خواستگاری کند. پیرزن که سعی داشت، برادر را از دختر دور کند، از دختر می‌خواهد از برادرش تقاضای آسیاب چهل‌گردان گل صدبوی صدرنگ و مرغ سخنگو کند. برادر، هر سه مورد را به کمک دختر شاه‌پریان انجام می‌دهد. بعدازاینکه تلاش‌های پیرزن برای کشتن برادر بی‌فرجام می‌ماند، به دختر می‌گوید که پادشاه مرا برای خواستگاری تو فرستاده است، دختر می‌پذیرد؛ اما مرغ سخنگو با گفتن حقیقت، مانع ازدواج پدر و دختر می‌شود و پادشاه هم بعد از فهمیدن ماجرا، زن حرم‌سرا را از بین می‌برد و با زن و فرزندان خود به خوشی زندگی می‌کند (ر.ک غلام‌دوست، ۱۳۹۵: ۵۰۵).

در افسانهٔ «سه‌خواهر» هم پدر به دستیاری مادر، سه دخترش را به جنگل می‌برد و سه گردو را به سه طرف پرتاب می‌کند و از آنها می‌خواهد که گردوها را پیدا کنند. زمانی که دختران دنبال گردو می‌روند، آنها را ترک می‌کند. دختر بزرگ، گردویش را پیدا می‌کند و به دو خواهر، در یافتن گردوها کمک می‌کند. آنها به‌طرف خانه‌ای می‌روند که متعلق به دیوی است. دختران دیو خوابیده را می‌پزند و در پشت خانه دفن می‌کنند و خود در آن خانه زندگی می‌کنند. در این داستان نیز خواهران آرزو می‌کنند که اگر با پادشاه ازدواج کنند، کارهای خارق‌العاده انجام خواهند داد. پادشاه که باوجود چهل همسر، فرزندی

نداشت، با دختر کوچک که آرزو کرده بود به‌شرط ازدواج با پادشاه برایش دو فرزند پسر به دنیا بیاورد، ازدواج می‌کند. دختر باردار می‌شود و زمان زایمان همسر از پادشاه از ماما سگ عوض کند. همسر می‌خواهند درصورتی‌که پسری متولد شود، جایش را با توله پادشاه دو پسر به دنیا می‌آورد و ماما بچه‌ها را در آب می‌اندازد و همسر را در صحرا رها می‌کند. آب، پسران را به خانهٔ مرد و زنی می‌برد که فرزندی نداشتند. بچه‌ها بزرگ می‌شوند و به مکتب می‌روند و روزی، هنگام برگشت از مدرسه پادشاه را می‌بینند و به او سلام می‌کنند. زمانی که پادشاه می‌خواهد با پدر و مادر بچه‌ها دیدار کند، مادر بچه‌ها می‌گوید: «لطفاً چهل همسر و مامای خود را بیاورید». پادشاه می‌پذیرد و با آنها به دیدارشان می‌آید. هرکدام از آنها (چهل همسر و ماما)، سرنوشت خود را می‌گوید. مادر هم داستان خود را بیان می‌کند. پادشاه، چهل همسر و ماما را آتش می‌زند و با زن و دو فرزند خود به قصر می‌رود (ر.ک: همان: ۶۱۹).

در این دو افسانه، دسیسه‌بازی برای نابودی قهرمان یا قهرمانان یا توسط نامادری و دستیاری پدر صورت می‌پذیرد و یا توسط همسر از پادشاه؛ بنابراین خواننده، شاهد دو نوع دسیسه‌بازی است که در دو بازهٔ زمانی صورت می‌پذیرد: پیش و پس از تشرّف قهرمان (گذار از مرحلهٔ کودکی به نوجوانی). او در مرحلهٔ اول ابتدا باید اژدها (انتر یا دیو) را بکشد و سپس وارد مرحلهٔ بعد شود؛ بنابراین با غلبه بر آن مقدمهٔ ورود به مرحلهٔ معنوی بالاتر برای او فراهم می‌شود.

در نظریهٔ یونگ، شکست شرّ توسط قهرمان در قالب غلبهٔ او بر موجودی چون اژدها—غلبه‌ای که در بسیاری از موارد کنار آب (نماد تطهیر، پاکی و تعمید) رخ می‌دهد—نمایه‌ای از پیروزی انسان بر نیمهٔ تاریک وجود است که یونگ از آن به کهن‌الگوی سایه تعبیر می‌کند (monte, 1987: 25) و نمایندهٔ نیمهٔ تاریک ناخودآگاه انسان و جنبهٔ خطرناک و مبهم شخصیت اوست که انسان تمایل دارد بر آن چیره گردد (فوردهام، ۱۹۶۶: ۵۰).

دختران بعد از کشتن اژدها، آمادگی لازم برای ورود به مرحلهٔ بعد و ازدواج را پیدا می‌کنند؛ اما در این مرحله نیز گرفتار دسیسه می‌شوند؛ این بار نامادری چهره گردانی می‌کند و در قصهٔ اول در قالب پیرزن و در قصهٔ دوم در قالب زنان پادشاه نمایان می‌شود. پیرزن با شنیدن تقاضای خواستگاری شاه از دختر، به‌جای رساندن درخواست شاه به دختر، سعی در نابودی برادر دارد؛ بنابراین از دختر می‌خواهد که برادر را به‌سوی آسیاب چهل گردان گل صدبوی صدرنگ و مرغ سخنگو بفرستد. در طی این مراحل، برادر از کمک دختر شاه‌پریان و عفریتیان بهره‌مند می‌شود. به نظر می‌رسد که مواجههٔ برادر با نیروهای فراطبیعی مهیبی چون عفریتیان و کمک و یاریگری آنها، نمایانگر ناخودآگاه باشد؛ چراکه از دیدگاه یونگ ناخودآگاه می‌تواند به دو شکل متضاد (حمایت‌گر و تهدیدکننده) ظاهر شود.

در افسانهٔ زرین‌کاکل و گیسوصنوبر، مادر با جنبهٔ تهدیدکنندهٔ ناخودآگاه مواجه می‌شود (اژدها و کشتن او) و پسرش با جنبهٔ حمایت‌گر او مواجه می‌شود.

همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد، برخی از پرندگان در افسانه‌ها اصلاح‌کنندهٔ اشتباه‌ها و خطاها هستند. این مرغ در این افسانه، سخنگو هم هست و بنابراین شاه را از اشتباه (ازدواج با دخترش) برحذر می‌دارد.

در هر دو افسانه، زنان پادشاه، جای فرزندان همسر پادشاه را با توله‌سگ عوض می‌کنند و بدین‌گونه سعی در نشاندن ثمرهٔ یک پیوند نامشروع دارند. همین موضوع،

خشم پادشاه را برمی‌انگیزد و شاه، همسرش را اخراج می‌کند. بدین‌صورت، قهرمان وارد مرحلهٔ دیگری از تشرّف می‌شود و پس از گذر از مراحل دشوار و اثبات بی‌گناهی، می‌تواند از دسیسه رهایی یابد و وارد مرحلهٔ بعدی پیوند با شاه (استقلال)، زندگی و عشق پایدار شود.

۳ـ۲. تأثیر جلوه‌های کهن‌الگوهای یونگی افسانه‌های نامادری غیرایرانی بر تفکر کودک

۳ـ۲ـ۱. سایه و گسیل نافرجام آن به‌سوی خوشبختی

افسانه‌های این گفتار، «یخبندان» (رانسوم، ۱۳۸۹: ۱۷)، «قصهٔ پری» (شمس، ۱۳۹۶ ب: ۳۸۰)، «آب در سبد» (کالوینو، ۱۳۹۲: ۱۸۶) و «افسانهٔ گربه‌ها» (همان:۹۳) هستند.

مضمون کلی این افسانه‌ها، گسیل داشتن نادختری و یا دختر زیبا به‌سوی نیستی و نابودی است؛ اما آنیموس مثبت و قدرتمند دختر، نه‌تنها او را به نیستی نمی‌کشاند بلکه زیباتر و موفق‌تر سفر دایره‌وار را به پایان می‌رساند. حال که او می‌تواند جاده نیستی را به خوشبختی پیوند دهد، چرا خواهرخوانده نتواند؛ اما او نمایندهٔ سایه و نهاد است، ازاین‌رو این مسیر، زشتی و پلشتی‌اش را برای همگان نمایان می‌سازد. دلایل این گسیل نافرجام ازاین‌قرار است:

۳ـ۲ـ۱ـ۱. تصویر متضاد مهربانی و تهدیدگری والدین برای قهرمان و نادختری

ارائهٔ دو تصویر مهربان و تهدیدگر، در افسانه‌های «یخبندان و قصهٔ پری»، دلیل نافرجامی سایه است. در این دو قصه، اگرچه با تصویر سنگدل پدر (یخبندان) و مادر (پری) مواجه هستیم؛ اما در میانهٔ قصه، مهربانی، پدر و مادر، جای تهدیدگری آنها را می‌گیرد.

در قصهٔ یخبندان پدر در مقابل ظلم و سنگدلی نامادری، سویه‌ای بی‌تفاوت دارد و نمی‌تواند در برابر خواسته‌های نامادری ایستادگی کند؛ اما هنگامی که او را برای دیدار نامزدش (یخبندان) در وسط جنگل، در میان سرما، رها می‌کند، از او می‌خواهد که رفتار مؤدبانه‌ای با داماد داشته باشد؛ بنابراین کودک با دوپاره کردن شخصیت پدر، تصویر پدر خوب را حفظ می‌کند. اگر پدر گاهی بی‌تفاوت و سنگدل می‌شود، غالب اوقات می‌تواند پشتیبان کودک هم باشد. ازاین‌روست که کودک شیوهٔ برخورد مناسب با یخبندان را می‌داند و می‌تواند از سرمای جنگل (مرحلهٔ ادیپی) گذر کند و به بلوغ و فردیت دست یابد. بابایخبندان نیز به پاداش رفتار مناسب دختر، به او هدایایی می‌بخشد و مانع از یخ زدن او می‌شود؛ اما در مقابل، پدر، هنگامی که نادختری‌ها را به جنگل می‌برد، چهرهٔ سنگدلانهٔ خود را به نمایش می‌گذارد. او هیچ پیشنهادی برای نادختری‌ها ندارد. به همین دلیل سایه‌ها که همواره در حال دعوا کردن باهم هستند، نمی‌توانند رفتار مناسبی داشته باشند و جنگل ناخودآگاهی نمی‌تواند مکانی برای رهایی از وابستگی‌های دوران کودکی و دست‌یابی به خویشتن خود شود، چراکه آن دو نتوانستند دریابند که در خویشتن آگاهشان چه می‌گذرد.

بابایخبندان سه بار از آنها حالشان را می‌پرسد و قهرمان قصه، باید سه بار که خود نشانهٔ استکمال است، او را با پاسخ مناسبش قانع کند و همین سه بار هم از دو دختر نامادری سؤال

می‌شود و او قانع می‌شود که آنها آمادهٔ عبور از این مرحلهٔ نیستند به همین دلیل در همان مرحله می‌مانند (یخ می‌زنند)؛ اما قهرمان می‌تواند از دورهٔ کودکی عبور کند و بلوغ و ازدواج را تجربه کند.

در «قصهٔ پری»، با تصویر دوپاره شدهٔ مادر مواجه هستیم. هرچند نامادری، با او مانند خدمتکار رفتار می‌کند؛ اما چهرهٔ مادر مهربان هم به شکل پری در قصه نمایانگر می‌شود. او از دختر، تقاضای آب می‌کند و دختر می‌پذیرد و از آنپس برایش آرزوهای خوب می‌کند (یعنی بیرون ریختن گل و یاقوت از دهان هنگام سخن گفتن)؛ ولی هنگامی که نادختری برای برداشتن آب می‌رود، چهرهٔ سنگدل مادر بازسازی می‌شود. بداخلاقی نادختری، پری مهربان را به‌صورت مادری سنگدل تصویر می‌کند. این مادر قرار است انتقام ظلم‌ها و ستم‌های دختر را از او بستاند. از همین رو برایش آرزوی بد (ریختن وزغ و مار هنگام سخن گفتن) می‌کند. «وزغها یکی از ده بلایی است که بر مصر نازل کرد» (مهاجرت ۱۵ـ۸۰۱). یوحنای پاتموس سه روح ناپاک مانند وزغ را می‌بیند که از جهان جانوری بیرون می‌آید. Ferber, 2007: 83)؛ بنابراین قصه، به‌طور ضمنی می‌گوید که روح ناپاک چون وزغ، آمادهٔ کمال و یکپارچگی نیست؛ ازاین‌رو، به مرحله‌ای پست‌تر نزول می‌کند.

۳ـ۲ـ۱ـ۲. آنیموس مشعل‌دار قهرمان در برابر آنیموس تاریک و سیاه نادختری

افسانه‌های «آب در سبد و افسانه گربه‌ها» مربوط به این بخش هستند. در این دو افسانه با آنیموس مثبت قهرمان مواجهیم؛ چراکه قهرمان از مشعل قدرت تشخیص آنیموس مثبت، برای روشن کردن دنیای درونی زن استفاده می‌کند. از همین روست که او می‌تواند از پس خواستهٔ نامعقول نامادری در قصهٔ «آب در سبد»، به نور و زیبایی پیوند بخورد.

قهرمان به مدد آنیموس، صاحب تفکر منتقدانه‌ای می‌شود که قدرت تشخیص و بصیرت را در او رشد می‌دهد، او به زبان و تفکر پیرزن آگاه می‌شود و از همین روست که می‌تواند پاسخ مناسبی به خواسته‌هایش بدهد. بصیرت دختر با پاسخ‌های وارونه به پیرزن نمایان می‌شود. کثیف بودن خانهٔ پیرزن می‌تواند نشانی از عدم یکپارچگی طبایع دختر باشد، او در سه مرحله، به پیرزن پاسخی درخور می‌دهد. بار اول وقتی جانوری او را می‌گزید، بار دوم وقتی تختش را مرتب می‌کند و بار سوم وقتی خانه‌اش را مرتب می‌کند. به این طریق در هر سه مرحله، خواننده شاهد پاکسازی است. ازاین‌رو شاید بتوان گفت که خواسته‌های پیرزن نمادی از نهاد، من و ابرمنی است که در نتیجهٔ پالودگی به یکپارچگی دست یافته است. پاداش این یکپارچگی و توجه به این سه طبع، روییدن ستاره روی پیشانی است. او همچنان باید تا دستیابی به نور و روشنایی آگاه باشد و به خواستهٔ این سه طبع عمل کند تا به فردیت دست یابد. ازاین‌رو با شنیدن صدای خروس این روشنایی نصیبش می‌شود. خروس، «در سراسر جهان، نمادی خورشیدی است، زیرا بانگ خروس طلوع خورشید را بشارت می‌دهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۳ـ۹۱).

دختر نامادری، نمادی از آنیموس منفی است. او با صفاتی چون خشونت و افکار شرورانه در این افسانه ظاهر می‌شود. ازاین‌رو تاب خواسته‌های طبایع سه‌گانه را ندارد؛ بنابراین با خشونت با پیرزن برخورد می‌کند. آنیموس منفی، قدرت پاکسازی طبایع را از او می‌ستاند و قادر به راهنمایی معنوی او نیست. جزای چنین برخوردی، روییدن دم الاغ روی

پیشانی اوست. او باید از شنیدن صدای الاغ برگردد. پادافراه برگشتن به‌سوی آن صدا، درونی کردن بخشی از ویژگی‌های آن حیوان است.

دیگر جنبهٔ منفی آنیموس، افکار شرورانه است که او را به مرگ و نیستی می‌کشاند. وقتی شاهزاده از دختر خواستگاری می‌کند، نامادری او را در بشکه می‌اندازد و قصد کشتن او با آب جوش را دارد. ناخواهری از او می‌خواهد که جایش را به او بدهد تا با تواند با شاهزاده ازدواج کند؛ اما افکار شرورانهٔ مادر و دختر، دختر را نابود می‌کند.

در افسانهٔ «گربه‌ها»، بوتهٔ کلمی، دختر را به چاهی هدایت می‌کند که گربه‌ها در آن مشغول کارند. او در کارها به آنها کمک می‌کند. مادر گربه‌ها، سر ظهر به او غذا می‌دهد و او غذایش را با آنها قسمت می‌کند. مادر گربه، ضمن دادن هدیه (پارچه ابریشمی)، به او هدایای دیگری هم می‌بخشد (انگشتر و رویش ستاره روی پیشانی). دختر به یاری آنیموس مثبت درمی‌یابد که راه دست‌یابی به یکپارچگی، نه نادیده گرفتن آنها، بلکه تغذیه مناسب هر یک از آنهاست. ازاین‌روست که تقسیم کردن غذای خود با آنها، نمادی از در نظر گرفتن سهم هر یک از این طبایع است. او می‌داند برای رسیدن به فردیت و نورانیت (ستاره روی پیشانی)، ناگزیر است هر سهٔ آنها را به رسمیت بشناسد. به همین دلیل مادر گربه به او پاداش می‌دهد.

شاید بتوان مادر گربه را به‌نوعی، خدای‌بانویی دانست که حامی انسان در غلبه بر دشمنان پنهان اوست. «در مصر باستان خدای‌بانوی بستت ایابست، خدای‌بانوی ولتاه، خواهر و همسر مقدس (ع) که خدای‌بانویی نیک‌خواه و حامی انسانها بود، به شکل گربه‌ای مقدس اکرام می‌شد» (شوالیه و گربران ۱۳۸۵: ۶۹۸/۴). این خدای‌بانو، از خواهرخوانده که به این یکپارچگی دست نیافته است، حمایت نمی‌کند و جزای این دختر، کرم در انگشتان و روییدن دم الاغ در پیشانی است. یونگ «کرم را نماد روح نابودگر لیبیدو به‌جای وجه بارورکنندهٔ آن می‌داند» (همان: ۵۴۵). در هر دو داستان قهرمان با صفات آنیموس مثبت، آمادهٔ خوشبختی و ازدواج می‌شود.

۳ـ۲ـ۱ـ۳. تقابل طبایع یکپارچهٔ قهرمان در برابر طبایع ویرانگر نادختری با نمادسازی عدد «سه»

افسانه‌های «سه سر در چاه» و «سه کوتوله» در این بحث می‌گنجند. در افسانهٔ «سه سر در چاه»، دختر زیبای پادشاه به دلیل ظلم نامادری، تصمیم گرفت دربار را ترک کند. او با مقداری غذا به‌سوی سرنوشت رفت. در میان راه پیرمردی را دید که روی سنگی در دهانهٔ غاری نشسته است. غذایش را با او قسمت کرد. پیرمرد برای عبور از حصار ضخیم خاردار، عصایی به او داد و گفت: «سه بار به آن حصار بزن و بگو؛ خواهش می‌کنم حصار! بگذار عبور کنم. حصار فوری باز خواهد شد و کمی جلوتر چاهی خواهی یافت. کنار چاه بنشین، سه سر طلایی از آن بیرون خواهند آمد و با تو صحبت خواهند کرد، هرچه می‌خواهند انجام بده». دختر همهٔ کارهای او را انجام داد، به‌محض اینکه سر چاه نشست، یک سر طلایی بیرون آمد و از او خواست که او را بشوید، دختر همان کار را برای او و دو سر دیگر انجام داد، سپس هرکدام ازسرها به او هدیه‌ای دادند؛ یکی زیبایی، یکی صدای زیبا و دیگری خوشبختی. دختر به سفر خود ادامه داد. در میانهٔ راه، پادشاهی او را دید و عاشقش شد و با او ازدواج کرد.

دختر نامادری هم تصمیم گرفت به دنبال سرنوشتش برود؛ بنابراین با لباس‌های فاخر و غذاهای خوشمزه از همان راهی رفت که خواهرش رفته بود. در میانهٔ راه به پیرمرد برخورد کرد؛ اما غذایش را با او قسمت نکرد و پیرمرد برایش آرزوی بخت شومی کرد. همین‌که دختر به حصار رسید، درش بسته شد و خارها در بدنش فرورفتند. برای شستن تنش به سمت چاه رفت که یکی از سرها از چاه بیرون آمد و از دختر خواست که او را بشوید؛ اما دختر به او بطری داد و خواست که خودش، تنش را بشوید. دو سر دیگر هم با همین پاسخ مواجه شدند. به جزای این کار، سر اول صورت دختر را جذامی کرد، دومی صدایش را تبدیل به صدای کلاغ کرد و سومی هم آرزو کرد که همسر پینه‌دوز روستایی فقیری شود. همهٔ مردم از دیدن دختر فرار کردند. جز پینه‌دوز روستایی. او پمادی برای مداوای جذام و یک بطری الکل برای مداوای صدای بدش به او داد و با او ازدواج کرد و باهم به قصر برگشتند. ملکه از شنیدن این خبر خود را به دار آویخت و پادشاه هم با دادن مقداری پول به پینه‌دوز از او خواست تا دربار را ترک کنند (ر.ک وبستر استیل، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

در افسانهٔ «سه کوتوله»، نامادری که خود دختری دارد، قبل از ازدواج با پدر، به دختر قول می‌دهد که به او بیش از دخترش محبت و توجه خواهد کرد؛ اما دقیقاً بعد از ازدواج، ظلم و حسادت به او را آغاز می‌کند؛ بنابراین در یک روز سرد زمستانی، با یک شنل کاغذی او را برای چیدن توت‌فرنگی به جنگل می‌فرستد. نامادری خوشحال از اینکه او در جنگل از سرما و گرسنگی یخ خواهد زد، با کمی نان خشک او را روانهٔ جنگل می‌کند. دختر به کلبهٔ کوچکی می‌رسد که سه کوتوله در آن زندگی می‌کنند. وارد کلبه می‌شود و خودش را کمی گرم می‌کند و به‌محض خوردن صبحانه، کوتوله‌ها از او می‌خواهند که غذایش را با آنها قسمت کند. دختر می‌پذیرد، سپس علت آمدنش به جنگل را توضیح می‌دهد. کوتوله‌ها، پارویی به دختر می‌دهند و از او می‌خواهند که برف پشت خانه را پارو کند. دختر می‌پذیرد و آنها تصمیم می‌گیرند که هرکدام به او هدیه‌ای بدهند؛ اولی برایش آرزوی زیبایی می‌کند، دومی آرزو می‌کند که با گفتن هر کلمه، تکه‌ای طلا از دهانش کردن پشت کلبه، بیفتد و سومی آرزو می‌کند که با یک شاهزاده ازدواج کند. بعد از پارو دختر، توت‌فرنگی‌های درشت و رسیده را در زیر برف می‌بیند و سبدش را پر می‌کند و از کوتوله‌ها تشکر کرده، به سمت خانه می‌رود و تمام ماجرا را تعریف می‌کند. وقتی‌که دختر شروع به حرف زدن می‌کند، تکه‌ای طلا از دهانش بیرون می‌افتاد و کف اتاق پر از طلا می‌شود.

خواهر ناتنی حسادت می‌کند و می‌خواهد که به دنبال توت‌فرنگی برود. مادر به او نان تازه، کره و گوشت می‌دهد و راهی‌اش می‌کند. دختر به کلبهٔ کوتوله‌ها می‌رسد و بدون سلام کردن، کنار آتش می‌نشیند و مشغول خوردن غذایش می‌شود و به کوتوله‌ها چیزی نمی‌دهد. کوتوله‌ها از او می‌خواهند که پشت در را پارو کند، دختر نمی‌پذیرد؛ بنابراین یکی از آنها آرزو می‌کند که زشت شود، دیگری می‌خواهد که با گفتن هر کلمه، وزغی از دهانش بیرون بپرد و سومی آرزو می‌کند که در آب رودخانه غرق شود. وقتی تلاش او برای یافتن توت‌فرنگی بی‌نتیجه می‌ماند، تصمیم می‌گیرد که به خانه برود. دختر تمام ماجرا را برای مادرش تعریف می‌کند و با هر کلمه‌ای یک وزغ از دهانش بیرون می‌پرد.

نامادری عصبانی، نقشهٔ دیگری می‌کشد. او تور ماهیگیری را در دیگی می‌جوشاند تا اینکه کاملاً شل شود و آن را روی دوش دختر می‌اندازد و تبری به دختر می‌دهد و از او می‌خواهد که تبر را در آب بیندازد. همان موقع، کالسکهٔ پادشاه از کنار دریاچه عبور

می‌کند. پادشاه از دختر می‌خواهد که با او برود. همان شب با دختر ازدواج می‌کند و بعد از یک سال پسری به دنیا می‌آورد. نامادری با دخترش به قصر می‌آیند و با کمک دخترش، ملکه را در رودخانه می‌اندازد و دختر خودش را جای او می‌گذارد. ملکه که به شکل اردکی درآمده است، از پسری که در آشپزخانه کار می‌کند، احوال مهمانان و پسرش را می‌پرسد، سپس به شکل ملکه درمی‌آید و به نوزاد شیر می‌دهد و لالایی می‌خواند و دوباره به شکل اردک درمی‌آید و دور می‌شود. در شب سوم، ملکه به پسر می‌گوید: «به پادشاه بگو شمشیر را سه بار بالای سرم بچرخاند». پسر جریان را به پادشاه می‌گوید و پادشاه، همان کار را انجام می‌دهد و اردک تبدیل به ملکه می‌شود، سپس نامادری و دخترش را درون بشکهٔ چوبی می‌اندازند و از بالای تپه به درون آب پرتاب می‌کنند (ر.ک: شمس، ۱۳۹۶ ب: ۹۱).

روند قصه از ابتدا، قهرمان را به سمت ناخودآگاه می‌کشاند. او برای اینکه به دنبال سرنوشتش برود، از جنگلی می‌گذرد. جنگل نماد ناخودآگاه است. او در جنگل تصمیم می‌گیرد که روی پای خود بایستد و با تیرگی درونش مواجه شود.

«ورود به ناخودآگاه، شناخت اسرار و حقایق است، نشان حرکت به سمت شناخت و دگرگونی، جست‌وجوی آگاهی و گذر از یک مرحله‌به‌مرحلهٔ دیگر» (شوالیه، ۱۳۸۸: ۲۳۵/۲ و کوپر، ۱۳۸۶: ۲۶۳).

قهرمان در اولین مرحلهٔ یکپارچه‌سازی طبیعت ناهمگون، با پیرمردی مواجه است که کنار غاری نشسته است؛ بنابراین در اولین مرحلهٔ تشرّف، او باید وارد محلی تاریک شود؛ اما ورود به این تاریکی (ناخودآگاه)، آدابی دارد که پیرمرد که خود نیز چهرهٔ مثبت پدر است، به او می‌آموزد. چهرهٔ منفی پدر، در ابتدای قصه، در مقابل ظلم‌های نامادری بی‌توجهی می‌کند؛ اما در اینجا، او را در آیین تشرّف و گذر از یک مرحله‌به‌مرحلهٔ دیگر، یاری می‌رساند. کودک با این چهرهٔ پدر، رابطهٔ خوبی برقرار می‌کند. پدر عصایی به او می‌دهد و از او می‌خواهد که به‌محض رسیدن به درون حصار، سه بار آن را بکوبد. با انجام این کار، در حصار باز خواهد شد. مطابق دیدگاه فروید، هر چیز تیز، نماد نرینگی است و پدر بدین‌گونه به او در گذر از بلوغ جنسی مساعدت می‌کند.

«عدد سه نیز به این معناست که برای «نیل به ناخودآگاهی»، باید از سه مرحلهٔ اساسی استکمال نفس گذشت...پاریس در شیر بندر تروآ، سه امتحان را از سر گذراند، ونوس (عشق)، پیسیشر را مجبور به انجام سه کار کرد» (لوفلردلاشو، ۱۳۸۶ ب: ۲۲۲).

دختر در لبهٔ چاه، سه سر طلایی را می‌بیند که هرکدام از آنها، از او می‌خواهند که او را ببوسید و دختر می‌پذیرد. شاید بتوان گفت که این سه سر طلایی، نمایندهٔ طبایع ناهمگون نهاد، من و ابرمن هستند که قهرمان سعی می‌کند با هر یک از گرایش‌های متفاوت خود، به نوبت مواجه می‌شود و آنها را جزئی از شخصیت خود می‌سازد تا اینکه همگی یافتن به استقلال و در درون او به‌صورت یک کل یکپارچه درمی‌آیند که برای دست انسانیت کامل ضرورت دارد (بتلهایم، ۱۳۸۶: ۹۷ـ۹۹ و ۱۲۸).

نتیجهٔ رسیدن یکپارچگی است که او را موفق به انجام کارهایی می‌کند که شبیه معجزه است (دستیابی به توت‌فرنگی در زمستان و زیر برف، زیبایی، خوش‌صدایی و زدن). خواهرخوانده، مانند نامادری، نمودار سایه است. او ریزش طلا از دهان در زمان حرف با صفات ناخوشایندی که دارد و رفتارهای غیراخلاقی خود که با قواعد زندگی آگاهانه

تناسبی ندارد، بُعد تاریک شخصیت خود را می‌نمایاند. از همین رو، چهرهٔ تاریک سایه، مانع وحدت طبایع سه‌گانه در وجود او می‌شود و عدم یکپارچه‌سازی طبایع به ویرانگری‌اش می‌انجامد. چاه هم که رمز ناخودآگاه است، می‌تواند دو سرنوشت را برای قهرمان و ضدقهرمان در نظر بگیرد؛ ازدواج با شاه و زیبایی و یا ازدواج با پینه‌دوز فقیر روستایی و زشتی. ضدقهرمان با واپس‌راندن ناخودآگاه، مانع ورود محتوای آن به آگاهی می‌شود و درنتیجه شاهد چهره‌ای ناقص از شخصیت او هستیم.

در قصهٔ «سه کوتوله»، تعامل مثبت با طبایع ناهمگون به‌صورت تقسیم خوراکی با آنها نمادپردازی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، قصه به‌صورت غیرمستقیم، به ما می‌گوید که هماهنگی طبایع، بدین‌گونه نیست که طبیعت حیوانی (نهاد) را مقهور «من» یا «ابرمن» سازیم، بلکه من از انرژی‌های مثبت نهاد، برای رسیدن به این هدف استفاده می‌کند. به هر یک از این عناصر باید سهم درخور خود را داد. از همین روست که دختر، غذای خود را با هر سهٔ آنها قسمت می‌کند. در قصهٔ قبلی، قهرمان برای رسیدن به هماهنگی طبایع، باید هر سهٔ آنها را می‌پالود (شستن سه سر طلایی)؛ اما در این قصه، دختر باید آنها را تغذیه کند. او با تغذیهٔ یکسان و یک اندازهٔ سه کوتوله، به خویشتن برتر خویش، دست می‌یابد. او انسان یکپارچه‌ای است که نه بردهٔ «نهاد» است و نه بردهٔ «ابرمن»؛ اما خواهرخوانده چیزی از تغذیه این طبایع نمی‌داند، ازهمین‌رو سایه، بر او چیره می‌شود و نمی‌تواند به میوهٔ یکپارچگی (توت‌فرنگی) دست یابد. بدتر از آن، ناهمگونی در وجودش اوج می‌گیرد که آمدن وزغ از دهان در زمان حرف‌زدن و غرقشدن در رودخانه (مرگ)، از زشت‌رویی، بیرون نتایج آن است.

در این قصه، اعمال نمایندگان سایه (نامادری و ناخواهری) ادامه می‌یابد. نامادری بار دیگر، دختر را به‌سوی مرگ می‌فرستد (ماهیگیری با یک تور شل در یک روز زمستانی)؛ اما شاه او را می‌بیند و با او ازدواج می‌کند و ملکه، پسری به دنیا می‌آورد. آن دو با ورود به قصر، ملکه را در آب می‌اندازند و او تبدیل به اردکی می‌شود. در این قسمت، شاهد دگردیسی «ملکه» به «حیوان» و سپس «انسان» هستیم. او با این دگردیسی می‌تواند بعد از ورود به قصر به نوزادش شیر دهد. برای رهایی از این وضعیت، پادشاه باید سه بار شمشیر را بالای سرش بچرخاند. «شمشیر گاه تنها وسیلهٔ حل یک مشکل و رسیدن به یک هدف است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۸۸/۴).

وقتی یهوه، آدم و حوا را از بهشت راند و کروبیان را در شرق عدن گماشت تا با شمشیر آتشبار شان از همه سوی، راهی را که به درخت حیات منتهی می‌شد، پاسداری کنند (پیدایش، ۲۴: ۳)، سرزمین شادان، تبدیل به سرزمین ممنوع شد، شمشیر آتشبار و چرخان این دو کروبی، باعث خروشیدن برق و صاعقه شد و کافران را از جایگاه مقدس بیرون راندند (همان: ۸۹).

پادشاه در این افسانه، به کمک شمشیر، قهرمان را به تولدی دوباره می‌رساند و قهرمان با این تولد، اهریمنان و سایه‌صفتان را از خود دور می‌سازد.

نتیجه‌گیری

نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که افسانه‌های نامادری هرچند محتوای خشنی را برای کودکان و به‌ویژه دختران به نمایش می‌گذارد؛ اما این افسانه‌ها پایان‌اندوه باری ندارند و

همواره دختری که مورد ظلم و ستم نامادری قرارگرفته به‌انحاءمختلف، از این دنیای خشونت‌بار فاصله می گیرد.

پیام روانشناختی این افسانه‌ها، این است که کودکان مطمئن می‌شوند که قرار نیست ساکنان و یا زندانیان همیشگی تاریکی باشند. آنان یا با کمک نیروهای جادویی، یا به کمک مادران واقعی خود (هرچند که زنده نباشند)، یا به کمک یاریگران انسانی و یا حیوانی و به‌ندرت به کمک پدران خود، پس از طی فرایند فردیت، به نقطه سکون و آرامش می‌رسند. این افسانه‌ها به کودکان می‌آموزند که برای رسیدن به آرامش، باید با جادوگران سیاه که نمایندگان نهاد و سایه هستند، مواجه شوند و به تعادل و فردیت دست یابند. کودک می‌تواند اطمینان داشته باشد که جدال شر (نامادری و دخترانش) و خیر (قهرمان) به کمک یاریگران انسانی و حیوانی، منجر به پیروزی قهرمان می‌شود و به ازدواج می‌انجامد.

چندین عامل، افسانه‌های نامادری ایران و دنیا را به هم نزدیک می کند. ثنویت خیر و شر که چه در اساطیر ایرانی و چه در آموزه‌های مسیحی و مهم‌تر از همه در اساطیر جهان قابل‌مشاهده است. کهن‌الگوها که در کنار این ثنویت، به تک‌صدایی افسانه‌ها می‌انجامد. از نمادهای خیر و شر، نور و تاریکی است که هم در مکانها (چاه، نماز، رودخانه، چشمه) و هم در ظاهر شخصیت‌ها (ماه‌پیشانی و...) نمایان می‌شود. جلوه‌های خیر و شر در تحلیل شخصیت‌ها هم قابل‌مشاهده است. در این میان نامادری‌ها و دخترانشان جزء شخصیت‌های شر و سایه‌صفت هستند و پدر در بیشتر قصه حضور ندارد و اگر حضور دارد، همدست سایه است. قهرمان در تمامی قصه‌ها، در ردیف شخصیت‌های مثبت و کمال‌یابنده است که مسیر فردیت را طی می کند. حیوانات یاری‌دهنده در اکثر قصه‌های ایرانی، همانند فرهنگ شرقی که فرهنگی تقدس‌دهنده است، مقدس‌اند. گاو در اکثر قصه‌های ایرانی، مادری است که دگردیسی یافته است و مانند مادر، نقش حفاظتی را بر عهده دارد. خروس هم که بیشتر در قصه‌های ایرانی، جای قهرمان پنهان نگاه داشته شده را به شاهزاده نشان می‌دهد، حیوانی مقدس در فرهنگ ایرانی به شمار می‌آید.

نمادهای خیر و شر، غیر از حضور در فرهنگ باستانی ایرانیان در فرهنگ اسلامی هم قابل‌مشاهده‌اند؛ ازجمله می‌توان به نمادهای آب، تقدس عدد هفت و اهمیت ازدواج و غیره اشاره گردد.

در بیشتر افسانه‌های غیرایرانی، نمایندگان مادر، کمتر چهرهٔ دگردیسی یافته حیوانی دارند؛ بلکه به‌صورت پیرزن کوتوله، پری و غیره در رسیدن به فردیت، به قهرمان یاری می‌رسانند.

در هر دو نوع نسخه‌بدلهای افسانه‌های نامادری، قصه‌ها به ازدواج ختم می‌شود و این موضوع، اهمیت ازدواج را در تمامی فرهنگ‌ها نشان می‌دهد.

کهن‌الگوهای یونگ، مانند تفکرات اساطیری و مذهبی، در همهٔ دورانها و برای تمامی بشر، یکسان و غیرقابل چالش هستند. یونگ تعریفی تک‌صدایی از این عناصر دارد؛ از همین روست که جدالی بین قهرمان صورت نمی‌گیرد. راوی هم دیدی وسیع و بکر دارد و قهرمان تنها جدالی درونی را تجربه می کند و ازاین‌رو در پایان این جدال موفقیت‌آمیز، همیشه پایان خوشی را شاهدیم. در این افسانه‌ها، قهرمان محکوم به خوشبختی و مانایی است و مرگ هم حتی موقتی است که پس‌ازآن تولدی روانی صورت می‌پذیرد.

دنیای افسانه‌ها، دنیای دایره‌ای بسته است که آغـاز و پایـانش قابـل پیش‌بینـی اسـت؛ حالاآنکه در جهان چندصدایی، از این قطعیت‌ها خبری نیست. قهرمانها همیشه خوشـبخت و مانا نیستند و چه‌بسا دورهٔ پیروزی اهریمنان در افسانه‌ها را، در جهان چندصدایی (رمـان) بتـوان دید. ازاین‌رو سکوت در دنیای افسانه‌ها قابل‌مشاهده است؛ سکوتی که از عظمت هژمونی گفتمان حاکم مردانه بر دهان افسانه زده شده است.

افسانه تنها رشد فردی را نشان می‌دهد و اجـازه بسـط ایـن رشـد در جامعـه بـه او داده نمی‌شود. تمام جامعه در جهان افسانه، به دو دسته تقسیم می‌شوند و تمام انسـانها، خـاطراتی مشترک دارند و در قالب کهن‌الگوها، آنها را بازتولید می‌کنند و این بازتولید به مانـدگاری فکر مطلقه و تک‌صدا یاری می‌رسانند.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

احمدی، اکبر؛ جاویدی کلاته جعفرآبادی، طاهره؛ شعبانی ورکی تقوی، محمد. (۱۳۹۱). «مضامین فلسفی در داستانهای متون ادب فارسی». *دوفصلنامهٔ تفکر و کودک* (۲). صص ۱ـ۲۵.

آدلر، آلفرد. (۱۳۶۱). *روانشناسی فردی*. ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی. تهران: پیشگام.

.الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). *رساله در تاریخ ادیان* ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش

(۱۳۸۶). *افسون افسانه‌ها*. ترجمهٔ اختر شریعت‌زاده. تهران: هرمس..بتلهایم، برونو

حامدی شیروان، زهرا و شریفی، شهلا. (۱۳۹۳). «بررسی آموزه‌های ایدئولوژیک در پاره‌ای از آثار ادبیات کودک ایران در گروه‌های سنی (د و ه)». *دو فصلنامهٔ تفکر و کودک* ش (۲). صص ۶۵۵ـ۶۸۹

درویشیان، علی‌اشرف و خندان، رضا. (۱۳۸۷). *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* (ج ۱). تهران: انتشارات کتاب و فرهنگ.

دلاشو، م لوفر. (۱۳۸۶ الف). *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

دلاشو، م لوفر. (۱۳۸۶ ب). *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

دماوندی، مجتبی. (۱۳۸۸). *جادو در اقوام، ادیان و بازتاب آن در ادب فارسی*. (ج ۲). سمنان: دانشگاه سمنان

رانسوم، آرتور. (۱۳۸۹). *افسانه‌های مردم روسیه*. ترجمهٔ زهره گرامی امین. تهران: پنجره.

رجبی همدانی، مهسا؛ بیگ زاده، خلیل؛ ناجی، سعید؛ اسفندیاری، سیمین. (۱۳۹۶). «افسانه‌های ایرانی پریان ابزاری برای فکرپروری کودکان». *دو فصلنامهٔ تفکر و کودک* (۲). صص ۵۹ـ۸۶.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۶۹). *باورها و افسانه‌های جنوب*. تهران: نجوا.

سنفورد، جان (۱۳۹۳). *یار پنهان* ترجمهٔ ترمه فیروزه نیوندی. تهران: افکار.

سیاسی، علی اکبر. (۱۳۸۸). *نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روانشناسی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران

شاملو، احمد. (۱۳۷۹). *قصه‌های کتاب کوچه*. تهران: مازیار.

شمس، محمد رضا. (۱۳۹۶ الف). *افسانه‌های این ور آب*. تهران: افق.

شمس، محمد رضا. (۱۳۹۶ ب). *افسانه‌های آن ور آب*. تهران: افق.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. (ج ۴). تهران: جیحون

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. (ج ۳). تهران: جیحون

(۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. (ج ۲). تهران: .شوالیه، ژان و گربران، آلن جیحون

شولتز، دوان پی و آلن، سیدنی. (۱۳۷۰). *تاریخ روانشناسی نوین*. ترجمهٔ علی اکبر سیف و دیگران. تهران: رشد.

غلامدوست، هادی. (۱۳۹۵). افسانه‌های گیلان. تهران: نگاه.

غلامی، ذوالفقار و بهمنی، کبری. (۱۳۹۵). «قصه‌شناسی تطبیقی با رویکرد کهن‌الگویی». *فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*. (۱۰). ۱۴۱ـ۱۶۴.

فیشر، رابرت. (۱۳۸۶). *آموزش تفکر به کودکان* ترجمهٔ مسعود صفایی مقدم و افسانه نجاریان. اهواز: رسش.

کارور، چارلز و اُف شی‌یر، مایکل. (۱۳۸۷). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه احمد رضوانی. مشهد: آستان قدس رضوی.

کالوینو، ایتالو. (۱۳۹۲). *افسانه‌های ایتالیایی*. ترجمهٔ محسن ابراهیم. تهران: مرکز.

کم، فیلیپ. (۱۳۹۳). *هم‌اندیشی روش پرورش مهارت‌های تفکر*. ترجمهٔ مریم خسرونژاد. تهران: قطره.

(۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر نو..کوپر، جین

مرعشی، سیدمنصور؛ صفایی مقدم، مسعود؛ خزایی، پروین. (۱۳۸۹). «بررسی تأثیر اجرای برنامهٔ آموزشی فلسفه برای کودکان به روش اجتماع‌پژوهی، بر رشد قضاوت اخلاقی دانش‌آموزان پایهٔ پنجم ابتدایی شهر اهواز». *دو فصلنامهٔ تفکر و کودک* ش ۱ (۱). صص ۸۳ـ۱۰۲.

مورنو، آنتونیو. (۱۳۷۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن* ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.

(۱۳۹۳)، *افسانه‌های مردم انگلیس*، ترجمهٔ فاطمه محمدی و .استیل، وبستر و آنی، فلورا خدیجه مالمیر. تهران: پنجره.

ورمازرن، مارتن یوزف. (۱۳۷۲). *آیین میترا*. ترجمهٔ بزرگ نادرزاد. تهران: چشمه.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). *انسان و سمبولهایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

References

Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. second Edition, Cambridge university press, New York.

Fordham, Frieda. (1966). *An Introduction to Jung's Psychology*. Penguin Books.

Jung, C.G. (2015). *Collected works of C.G*. Jung: The first Complete English Edition of the works of C.G. Jung, Roultedge.

Jung, C.G., Richard F., Carrngton, H. (2003). *Four archetypes: Mother*. Rebirth, Sprit, Trickster, Edition 3, Routledge.

Labelle, R. (2017). *le conte de cendrillon, de la chine a lAcadi sur les ailes de La tradition*. Josc' Corti ll Rue. De me'dicis, 75006 pans.

Monte, Christopher F. (1987). *Beneath the mask: An Introduction to theories of personality*. Edition3, Holt, Rineh Art, and Winston.

استناد به این مقاله: کاسی، فاطمه. (۱۴۰۴). تأثیر جلوه‌های کهن‌الگوهای یونگی بر تفکر کودک با نگاهی به افسانه‌های نامادری ، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۱۸۷-۲۱۹. DOI: 10.22054/CISL.2023.73522.1015

Reflection of the Gothic and Grotesque school in Siamak Golshiri's novel The Night Bat

Somaye Aghababaei — Assistant Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Haniye Sadat Zarean * — Master of Persian language and literature, Tehran, Iran

Abstract

Gothic, school, or so-called, is one of the common literary terms in the classical and contemporary eras, which can be considered as the basis of 18th century romanticism. This literary style, which is known in the structure of narratology with the main narratological elements, i.e. time with the semantic component of night and darkness, place with the component of solitude and space with the frightening component, has no other purpose than inducing fear, anxiety and arousing the mood of the audience, beyond rational perceptions and movement. He does not seek mystery and horror. The concept of grotesque, or in other words grotesque, which is a kind of bitter and illusory humor, expression of fear, evil, creepy and ridiculous laughter in a twin form, and in general ugly and unusual events, deviation from norms, inconsistency, distortion and any other issues are unpleasant. Siamak Golshiri is one of the authors who, in most of his novels, deals with the pattern of terror in an all-

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: honyzarean@gmail.com

How to Cite: Aghababaei, S., Zarean, H. S. (2025). Reflection of the Gothic and Grotesque school in Siamak Golshiri's novel The Night Bat, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 221-254. DOI: 10.22054/CISL.2023.73905.1016

encompassing way while raising social and political issues. The novel "Bat of the Night" is a novel based on a serial killer case with a wild setting, which helpsThe author is in line with his goal, which is to suspend fear in the audience. In this research, we intend to analyze and explain the characteristics of the grotesque and gothic styles in the mentioned novel by relying on the qualitative and descriptive-analytical method, and while expressing the similarities and differences of these two styles, determine which of these two styles has more capacity in the novel. It has a flower. The results of the present research indicate that the novel "Night Bat" is an obvious example in which the themes of the grotesque and gothic school are manifested in different quantities.

Keywords: Gothic, Grotesque, Fear, Night Bat, Siamak Golshiri.

بازتاب مکتب گوتیک و گروتسک در رمان خفاش شب سیامک گلشیری

x. سمیه آقابابایی — استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران ایران

y. حانیه سادات زارعان * — کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، تهران ایران

چکیده

گوتیک، مکتب و یا به‌اصطلاح ازجمله ایسم‌های ادبی رایج در دوران کلاسیک و معاصر است که می‌تواند آن‌را زیربنای رمانتیسم قرن هجدهم به شمار آورد. این سبک ادبی که در ساختار روایت‌شناسی با اصلی‌ترین عناصر روایت‌شناسانه یعنی زمان با مؤلفه معنایی شب و تاریکی، مکان با مؤلفه خلوتی و فضا با مؤلفه هراس‌انگیزی شناخته می‌شود هدفی جز القای ترس، اضطراب و برانگیختگی حال و هوای مخاطب، یا به فراتر از ادراکات عقلی و حرکت وی به‌سوی رمزآلودی و خوفناکی را نمی‌جوید. مفهوم گروتسک پردازی که نوعی از طنز تلخ و وهم‌آلود است، بیان حالت‌های ترس، خنده‌های پلید، عبارتی عجیب رعشه‌آور و مضحک به شکل توأمان و به‌طور کلی حوادث زشت و غیرعادی، انحراف از هنجارها، ناهماهنگی، مسخ‌شدگی و هرگونه مسائل ناخوشایند است. سیامک گلشیری ازجمله نویسندگانی است که در اغلب رمان‌های خود ضمن طرح مسائل اجتماعی و سیاسی به الگوی وحشت به شکلی فراگیر می‌پردازد. رمان *خفاش شب*، رمانی است برگرفته از پروندهٔ قاتلی زنجیره‌ای با فضاسازی موحش که این پژوهش قصد داریم یاریگر نویسنده در راستای هدف خویش یعنی تعلیق ترس در مخاطب است. در با تکیه بر روش کیفی و توصیفی- تحلیلی به واکاوی و تبیین شاخصه‌های سبک گروتسک و گوتیک در رمان مذکور بپردازیم و ضمن بیان مشابهت و تفاوت‌های این دو سبک مشخص کنیم که کدام‌یک از این دو سبک، ظرفیت بیشتری در رمان گلشیری دارد. نتایج پژوهش حاضر بیانگر آن است که رمان *خفاش شب* نمونهٔ آشکاری است که مضامین مکتب گروتسک و گوتیک در آن با کمیت‌های گوناگون جلوه‌گر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: گوتیک، گروتسک، ترس و وحشت، خفاش شب، سیامک گلشیری

* نویسنده مسئول: honyzarean@gmail.com

۱. مقدمه

گوت‌ها که از قبایل ژرمنی شرق بودند در قرنهای اول و دوم میلادی در میان دیگر ساکنان اروپای شمالی ظاهر شدند. این ساکنان ژرمنی در پوست حیوانات پیچیده شده و آماده برای هرگونه جنگ و ستیز به امپراطوری روم حمله کردند و به دو شاخهٔ مجزا تقسیم شدند. دستهٔ نخست به دست قبیلهٔ وحشی هون از بین رفت و دستهٔ دیگر به حیات خود ادامه داده و سلسله‌هایی را تشکیل دادند. در اصل واژهٔ گوتیک از این قوم گرفته‌شده است و به‌طورکلی واژهٔ گوتیک به معماری اروپایی در قرن ۱۲-۱۶ میلادی بازمی‌گردد که نخست بار منفی داشت و در میان دو دوره رمانتیک و رنسانس واقع شده بود (ر. ک مارگو، ۱۳۸۴).

هنر گوتیک شامل معماری بناهای مخروبه، کلیساهای ویرانشده، سردابه‌ها، دالانهای درواقع «معماری مخفی، گورستانها و دیگر محیط‌های وهم‌آلود و هراس‌انگیز بود. گوتیک بر معماری قرونوسطی دلالت دارد. این معماری با قوس‌های بلند نوکتیز، گنبدها، بناهای محکم برافراشته و دالانهای پیچیده، بین قرنهای ۱۲ تا ۱۶ در اروپای غربی رواج داشت» (Abrams, 2009:137.).

ادبیات گوتیک یا به‌نوعی وحشت گوتیک نیز، ریشه در اواخر قرن هیجدهم میلادی در اروپا دارد و می‌توان آن را شاخه‌ای از مکتب رمانتیسم یا پیش‌رمانتیسم به شمار آورد. اولین مکتبی که پس از حضور گوتیک یا بهتر بگوییم همگام با این مکتب، توانست احیاء شود، رمانتیسیسم بود. این مکتب بعد از حضور گوتیک و با استفاده از خیالورزی‌های آن مجال رشد و بالندگی یافت، اما برای شکل‌گیری کامل آن نیازمند پیش‌زمینه‌هایی بود که گوتیک، می‌توانست پاسخگوی مناسبی برای آنها باشد. ازاین‌روست که به دوران حضور مکتب گوتیک، دوره پیش‌رمانتیسیسم نیز می‌گویند (علیزاده و بناکار، ۱۳۹۵: ۲۷۴۹).

این ادبیات که به قولی با رمان *قلعهٔ اوترانتو* هوراس والپول نویسندهٔ انگلیسی در سال ۱۷۶۴ به مردم معرفی شده است، نمونهٔ بارز داستان گوتیک است که جلوه‌های گوناگون گوتیک ازجمله وجوه ترس و وحشت، قلعه و کلیساهای تاریک و سرد، هیولاها و شخصیت‌های ماورائی، وهم و رازآلودگی، صحنه‌ها و فضاهای رعب‌آوری چون مراسم تدفین، معجونهای شیطانی، وجود جادوگران خونآشام و گرگینه‌ها، باد و سرمای سخت، جنگل‌های خاموش و تاریک، دریاهای مواج و خروشان قلعه‌های مخروبه دارای پیچک و غیره در آن نمایان است. «محیط‌های این ژانر معمولاً قصرهای دربسته، ویرانه‌ها و زمین‌های متروک هستند» (نصر اصفهانی و خدادادی، ۱۳۹۲: ۱۶۳).

آنچه این سبک را به مخاطب معرفی می‌کند، وجود سه مؤلفه مکان، زمان و فضای داستان است که هر سه مؤلفه با یاری یکدیگر ترس و دهشت را به شکلی اغراق‌آمیز به مخاطب القاء می‌کنند. «رمانهای گوتیک، اضطراب‌های درونی را نشان می‌دهند. این اضطراب‌های مبتذل و پیش‌پاافتاده، ناشی از موجودات شیطانی، دیو و غول نیستند، بلکه اضطراب‌های تکاندهنده متأثر از تصور صحنه‌ای آشفته و هیجانانگیز هستند» (هاگل، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

از دیگر مباحثی که می‌توان آن را در ذیل یک مکتب ادبی یا به‌نوعی یک صنعت به شمار آورد و از آن در بیان نابهنجاری‌های جامعه به شکلی واقع‌گرا و درعین‌حال نامتعارف و افراطی استفاده نمود، مبحث گروتسک است. این مفهوم در شکل نخست در هنر جلوه‌گر

شد؛ ولی بعدها عمومیت گسترده‌تری یافت و به مباحث ادبی نیز راه یافت. به‌طورکلی می‌توان هر اثر شنیع، غریب، زننده، ددمنشانه و درعین‌حال کمیک را در زمرهٔ آثار گروتسکی به شمار آورد؛ اثری که نخستین ویژگی بارز آن، تشدید حالت سردرگمی و تمسخر و طنز تلخ و مشمئزکنندهٔ گروتسک از ترس در حالات روحی مخاطب است. وجوه تمایز آن با مفهوم گوتیک است. طنزی ناخوشایند که در همپوشانی با دیگر عناصر موجد وحشت، مفهوم گروتسک را به تصویر می‌کشند. در ادبیات داستانی، نویسندگان بسیاری در ایران و جهان به این مکتب زیبایی‌شناسانه پرداخته‌اند؛ ازجمله سیامک گلشیری، نویسندهٔ معاصر که با سبک گوتیک و گروتسک خود، ضمن پیشبرد روایت خویش، در پی برانگیختن ترس و وحشت در وجود مخاطب است. در این مقاله با روش توصیفی و تحلیلی به بررسی و استخراج شاخصه‌های اصلی گوتیک در اثر *خفاش شب* گلشیری پرداخته شده است.

۱ـ۱. پرسش‌ها و ضرورت پژوهش

پرسش‌های پژوهش:

ـ مؤلفه‌های گوتیک و گروتسک در رمان *خفاش شب* به چه صورت بازنمایی شده است؟

ـ آیا مؤلفه‌های به کار گرفته‌شده در این رمان همان مؤلفه‌های رایج گوتیک قرونوسطایی است؟

ـ چه وجه تمایزی میان دو سبک گروتسک و گوتیک وجود دارد و آن دو را از یکدیگر تفکیک می‌سازد؟

ـ کدام‌یک از دو سبک گوتیک یا گروتسک در رمان *خفاش شب* نمود بیشتری دارد؟

نویسندگان آثار ادبی گوتیک و گروتسک در ایران با بیان افراط‌گونهٔ انحرافات اجتماعی در فضایی تاریک و تصویرسازی خشن سعی در برانگیختن وحشت در مخاطب را دارند. درواقع بررسی و تحلیل آثار ادبی با سبک گوتیک و گروتسک، سبب فهم و درک عمیق‌تر جهان گوتیک و گروتسک در عالم واقع می‌شود. با خوانش نقادانه و تحلیل این آثار، خواننده با جهانی ورای ادراکات عقلی آشنا می‌شود. رمان *خفاش شب* گلشیری درواقع برگرفته از پرونده‌ای حقیقی دربارهٔ قتل‌های زنجیره‌ای فردی به نام «غلامرضا خوشرو» معروف به خفاش شب است. خوشرو پس از چندین بار فرار از زندان در بیست و دوم مردادماه ۱۳۷۶ در انبار ورزشگاه آزادی به دار آویخته شد. قاتلی که تعداد بسیار زیادی از دختران و زنان را پس از اذیت و آزار به شکلی فجیع و تکه‌تکه کردن آنها به قتل رساند؛ بنابراین در این اثر گلشیری می‌تواند شاهد وضع نابسامان و آشفتهٔ جهانی بود که در آن زندگی می‌کنیم و با اندکی تعمق می‌توان از پس این مفهوم، وضع ناهنجار و گاهاً عنصرهای پلید و شیطانی را در جهان موجود مشاهده کرد. تحلیل و استخراج مؤلفه‌های گروتسک و گوتیک ابزارهایی را برای شناخت بیشتر تناقض شخصیت‌ها و ناهنجاری‌های دنیای پیرامون آنها در اختیار مطالعات جامعه‌شناختی و روانشناختی قرار می‌دهد.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

مفهوم گوتیک افزون بر هنر و معماری، در شعر و ادبیات داستانی در ایران و جهان نیز به شکلی گسترده نمود یافته است. «نمونه‌های مهم این نوع رمان عبارت‌اند از: اسرار آدولفو،

اثـر آن‌رادکلیـف، کیلیـب ویلیـامز، اثـر ویلیـام گـادوین، راهـب، اثـر ام.جی.لـوییس و فرانکشتاین، اثر ماری شلی. در قرون نوزدهم و بیستم نیز در انگلســتان و آمریکـا ایـن ژانـر ادامه داشــت: چارلز بروکدن ادگـار آلـن پـو، آمبـروس بیـرز، هـاوتورن، ملویـل، جیـمس پوردی، جان‌هاوکس و...» (Childs and other, 2006: 100.)

در ایران، افزون بر صادق هدایت که با رمان *بوف کور* از نویسندگان برجستهٔ ایـن سـبک به شمار می‌رود، نویسندگانی چون بهرام صادقی با رمان *ملکوت*، غلامحسین ساعدی با رمان *ترس و لرز*، هوشنگ گلشیری با رمان *شازده احتجاب* و در دورهٔ معاصر عباس معروفـی بـا رمان *سمفونی مردگان* و ... نیز در این زمینه آثاری آفریده‌اند.

مفهوم گروتسک نیز در آثار نویسندگان و شاعران بسیاری نمود پیدا کـرده اسـت کـه هریک با نگاهی ویژه، برداشت خویش را نسبت به این مفهوم بیان کرده‌اند؛ ازجمله: ادگار آلن پو، ویکتور هوگو، هنری فوزلی، سر والتر اسـکات و در قـرن بیسـتم فلانـری او کـاتر، گونتر گراس، تونی موریسون و دیگر شاعران و نویسندگان که تعداد آنهـا زیـاد اسـت؛ ولـی اثری که بـه جـد مـی‌تـوان نمـود مسـخ‌شـدگی و ناهنجـاری را در آن مشـاهده کـرد، *مسـخ* کافکاست. در آثار ایرانی نیز این مفهوم راه‌یافتـه و بارقـه‌هـای آن در نوشـته‌هـای شـاعران و نویسندگان ایرانی ازجمله؛ صادق هدایت با *بوف کور*، صادق چوبک با *تنگسیر* و *خیمه‌شب‌بازی*، هوشنگ گلشیری با *شازده احتجاب*، بهرام صادقی با *ملکوت* و غلامحسین ساعدی با *عزاداران بیل* و بسیاری آثار دیگر نمود بارزی دارد.

تاکنون هیچ مقاله‌ای به‌طور مستقل در زمینهٔ تحلیل مضامین گوتیک یا گروتسـک در رمان *خفاش شب* سیامک گلشیری منتشر نشـده اسـت؛ امـا در زمینـهٔ بررسـی شاخصـه‌های گروتسک و گوتیک در رمان‌های دیگـر در ایـران، مقـالات گونـاگونی منتشـر شـده اسـت ازجمله:

کمالی نهاد و همکاران (۱۴۰۱)، در مقالـهٔ «بررسـی فضـای گوتیـک مجموعـه داسـتان «سایه روشن» صادق هدایت»، نمود شاخصه‌های سبک گوتیک، در این اثـر صـادق هـدایت را بررسی و تصدیق کرده‌اند.

احمدیان و همکاران (۱۴۰۱)، در مقالهٔ «بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی بـا تکیـه بر رمان و نمایش *شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری»، مهم‌ترین ویژگی‌های داستان گوتیـک در رمان *شازده احتجاب* گلشیری را موردبررسی قرار داده‌اند.

ملکی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی رمان *ملکوت* و رمان *مورد عجیب دکتر جکیل و آقای هاید* از دیدگاه مکتب گوتیک»، دو اثـر شـاخص گـوتیکی را مـورد مقایسهٔ تطبیقی قرار داده‌اند.

حسـن‌زاده میرعلـی و پریمـی (۱۴۰۰)، در مقالـهٔ «جلوه‌هـای ادبیـات گوتیـک در مجموعه داستان *ترس و لرز* غلامحسین ساعدی»، به بررسی مجموعهٔ داسـتانی *تـرس و لـرز* ساعدی که در آن رگه‌هایی از تأثیر مکتب گوتیک نمایان است، پرداخته‌اند.

حسن‌زاده میرعلی و همکاران (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «مؤلفه‌های رمان گوتیک در *سـمفونی مردگان*»، به واکاوی عناصر گوتیک در این رمان توجه داشته‌اند.

حسینی فاطمی و همکاران (۱۳۹۲)، در مقالـهٔ «گوتیـک در ادبیـات تطبیقـی: بررسـی برخی از آثار صادق هدایت و ادگار آلن پـو»، بـه مقایسـهٔ شباهت‌هـای داسـتانهـای صـادق هدایت و ادگار آلن پو با تکیه بر بازتاب سبک گوتیک پرداخته‌اند.

ازجمله مقالات نوشته‌شده در حوزهٔ گروتسک نیز می‌توان به این مقالات اشاره کرد:

مقالهٔ «عناصر گروتسک و مدرنگرایی در رمان *شازده احتجاب* گلشیری» (۱۴۰۰)، نوشتهٔ سیداسماعیل قافله‌باشی و فرشته‌سادات حسینی. در این مقاله به بررسی عناصر گروتسک در رمان *شازده احتجاب* با تأکید بر مبحث مدرنگرایی و غلبهٔ رویکرد کایزر پرداخته شده است.

فرشته‌سادات حسینی در مقالهٔ «مصداقهایی از مفهوم گروتسک در حکایت‌های مثنوی» (۱۳۹۸)، به تحلیل داستانهای دارای مؤلفهٔ گروتسک مثنوی و تفسیر آنها پرداخته است.

«تحلیل تطبیقی عنصر گروتسک در رمانهای *مهمانی تلخ* و *مستأجر*» (۱۳۹۸)، نوشتهٔ شیرزاد طایفی و هانیه حاجی‌تبار است که نویسندگان در آن به مقایسه و بیان شباهت‌های مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر *مهمانی تلخ* از سیامک گلشیری و *مستأجر* از رولان توپور پرداخته‌اند.

«بررسی عناصر گروتسک در رمان *خوف*» (۱۳۹۷)، عنوان مقاله‌ای دیگر از سعیده جاور و ناصر علیزاده است که در آن به بیان ناهماهنگی‌ها، خشونت و تحلیل فضاهای گروتسکی بر اساس نظریات میخاییل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر در رمان *خوف*، اثر شیوا ارسطویی، به‌عنوان نخستین زن برجسته در این عرصه، توجه شده است و نمونه‌های بسیار دیگر که به این دو سبک زیبایی‌شناسانه توجه کرده‌اند.

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

گوتیک:

ازجمله مکتب‌های رایج در ادبیات داستانی که متأثر از هنر و معماری قرونوسطایی است، سبک گوتیک یا وحشت گوتیک می‌باشد. واژهٔ گوتیک که درواقع برگرفته از قوم گوت می‌باشد، سبکی ادبی است که در ۱۷۶۰ تا ۱۸۲۰ پدید آمده و رایج گشته است.

«لغت گوتیک یعنی منسوب به قوم گوت‌ها از اقوام شمالی اروپا. قوم گوت، قومی ژرمنی بودند که به‌تدریج، از شمال اروپا، به سمت شرق و جنوب مهاجرت کردند و در نخستین سالهای میلادی، در ساحل جنوبی دریای بالتیک، در شرق رود ویستول سکونت کردند» (باتینگ، ۱۳۸۹: ۱۶۲) و «به داشتن خلق‌وخوی وحشی‌گری و صفات منفی دیگری مشهور بودند» (همان: ۱۲). بعدها سبک گوتیک در قرونوسطی و در فرانسه از دههٔ دوازدهم میلادی آغاز گشت و تا نیمهٔ قرن شانزدهم میلادی در اروپا و دیگر کشورها ادامه یافت.

این سبک پیش از ورود به عرصهٔ هنر و ادبیات در زمینهٔ معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، نقاشی با آبرنگ بر روی شیشه و مجسمه، طراحی مبلمان و غیره به کار گرفته می‌شد. بعدها نویسنده‌ای انگلیسی به نام هوراس والپول در سال ۱۷۶۴ در رمان خود با عنوان *قلعه اوترانتو* این سبک را به عرصهٔ ادبیات معرفی کرد. این رمان که در زمان قرونوسطی و در فضایی با معماری گوتیک اتفاق می‌افتد، داستانی است وحشتناک با عناصری چون هراس، اشباح، قتل و جنایت.

درواقع رمانهای گوتیک، داستانهای تخیّلی بودند (سرچشمه گرفته در همان زمان به‌مثابه احیای توجه و علاقه به قرونوسطی) که با زجر و شکنجه‌های بی‌رحمانه و صحنه‌های هولناک فوق‌طبیعی، با نوعی فضای قرونوسطایی، از قبیل قصر یا صومعهٔ

تسخیرشده سروکار داشتند. آثاری با فضای آزاردهنده، تیره و وحشیانه و ترسناک حتی بدون نیاز به موقعیت قرونوسطایی نیز گوتیک نامیده می‌شوند (گری، ۱۳۸۲: ۱۴۵ و ۱۴۶).

اولین مؤلفه اصلی که از این سبک بر ذهن متبادر می‌شود، عنصر وحشت و هراس است که می‌توان آن را جزئی جدایی‌ناپذیر از این سبک به شمار آورد. درواقع داستان وحشت «با تکیه بر موضوعاتی انتزاعی و ترسیم فضایی رازآلود از رخدادهای داستان نماید» (قیسومه، ۲۰۱۳: ۶۸). ترکیبی از ترس، خشم و وحشت را ترسیم می زمان با مؤلفه معنایی شب سیاه و یا غروب، اولین مؤلفه‌ای است که در اکثر رمانهای گوتیکی، داستان در آن روایت می‌شود. فضاهایی با الگوی خلوتی و مکانهایی چون قلعه، کاخ، قصرهای نیمه ویران، دالانها، کلیسا، قبرستان و شخصیت‌هایی ترسناک با لباس سبک گوتیک که غالباً شخصیتی شیطانی دارند، در قالب جادوگر، پریان، موجودات خیالی و افسانه‌ای و غیره در شمار شخصیت‌های ادبیات گوتیک به شمار می‌آیند.

در فرهنگ ادبیات و نقد نو، دربارهٔ این گونه رمانها آمده است که:

اغلب رمانهای گوتیک قصه‌ی اسرار و وحشت هستند و باهدف ترساندن خواننده و ارعاب وی نوشته می‌شوند. عنصری نیرومند از مایه‌های ماوراء طبیعی و سنت خانه‌ی اشباح در آن وجود دارد. زمینهٔ‌ی این آثار، اغلب قصه‌های قرونوسطایی با آن راهروهای مخفی، سیاهچالها و پلکانهای مارپیچ و فضای تیره، دلگیر و بهت‌انگیز، همراه با سهمی تمام از حوادث عجیب‌وغریب و ارواح سرگردان است (کادن ۱۳۸۶: ۱۷۷).

آنچه باید بر آن توجه داشت این موضوع است که الگوهای سبک گوتیک از دورهٔ شکل‌گیری تا دورهٔ معاصر، دچار دگرگونی‌های فراوانی شده‌اند و به عبارتی مصادیق گوتیک در رمانهای ایرانی با شاخص‌های گوتیکی قرونوسطایی تفاوت دارد. به‌طور مثال در رمانهای ایرانی، اگرچه صحنه‌سازی‌ها در شب‌های تاریک و خلوت اتفاق می‌افتد و این تصویر در تمام داستانهای گوتیک مشترک است؛ ولی دیگر اثری از جام‌های شراب شیطانی، هیولاها، کاخ و قصرهای نیمه‌ویران نیست.

عمدهٔ کانون پیرنگ‌های گوتیک، دژ، در داستانهای آغازین گوتیک، چیرگی غم‌باری داشت. دژ رو به ویرانی، بی‌روح و پر از گذرگاه‌های پنهانی با دیگر ساختمانهای قرونوسطایی، به‌ویژه دیرها، کلیساها و گورستانها، پیوند می‌یافتند که همگی رو به ویرانی بودند و به گذشته‌ی فئودالی تداعی کننده‌ی بربریت، ترس و خرافات اشاره داشتند (باتینگ، ۱۳۸۹: ۱۳).

همچنین شخصیت‌هایی چون شبح، جن، دراکولا و موجودات اهریمنی و ماورائی کنار رفته و شخصیت‌هایی روانی، با ذهنی مشوش و با جنایاتی چون قتل و کشتار و اعمال ددمنشانه جای آنها را گرفته‌اند.

گروتسک:

فن و یا به عبارتی صنعت گروتسک که از دیرباز در دنیای هنر و ادبیات مطرح بوده بیان اشکال غیرعادی و ناموزونی است که قوانین عادی هستی را درهم ریخت و است، همین درهم‌ریختگی و آشفتگی که متضمن واکنش‌های متناقض است، وسیله‌ای برای ناهنجاری‌های هنرمند در بیان آشفتگی‌های ذهنی‌اش قرار گرفت. این مفهوم برای نخستین بار در سال ۱۵۰۰ م. در حفاری‌هایی که رومیان در راهروهای زیرزمینی استخر تیتوس و خرابه‌های کاخ طلایی نرو انجام می‌دادند، کشف شد.

این حفاری‌ها که شامل تصاویری نابهنجار و ناموزون از ترکیب انسان و حیوان بود، «گروتو» و بعدها گروتسک نامیده شدند. پیشینهٔ گروتسک به غرب و دست‌کم به نخستین سال‌های میلاد مسیح، به‌ویژه در فرهنگ رومی می‌رسد، هنگامی که در نقاشی، تصویر انسان و گیاهان و حیوانات را به شیوه‌ای عجیب در هم می‌آمیختند. دیوارهایی که به این صورت نقاشی شده بودند، برای نخستین بار در قرن شانزدهم میلادی در رم کشف و در توصیف آن از کلمهٔ «گروت» و «گروتر» به معنای حفره و غار استفاده شد و صفت «گروتسکو» اشاره به این نوع نقاشی داشت. این کلمه به‌صورت «گروتسک» وارد زبان فرانسه شد و با همین املا در زبان انگلیسی رایج گردید (تامسون ۱۳۸۴: ۲۳).

این سبک، بعدها به شکلی دیگر، ازجمله در مجسمه‌سازی، معماری و هنرهای تزئینی رواج یافت. «رافائل» (۱۴۸۳ـ۱۵۲۰)، نقاش برجستهٔ ایتالیایی، نمونهٔ بارز آن است. گروتسک یادآور احساساتی مانند دلتنگی، بیم، تنفر، شادی، سردرگمی و دلهره است که با نیروی یادآورنده‌اش قالبی متناقض جلوه می‌کند. گروتسک، هم دنیایی است هم غیردنیایی و همان است که فراخوانی از واکنش‌های متناقض محسوب می‌شود (آدامز و یتس، ۱۳۹۴: ۲۰).

بالدیک ذیل تعریف گروتسک چنین نوشته است: «اشکال عجیب‌وغریب، مسخ‌شده و تغییر شکل یافته و تغییرات عجیب‌وغریبی که در اجزای بدن و چهرهٔ انسان دیده می‌شود» (Baldick, 1992: 108.)

مکاریک در دانش‌نامهٔ *نظریه‌های ادبی معاصر*، این‌گونه به تعریف گروتسک متضاد را در خود نهفته دارد و هم که ترکیبی از افکار پرداخته است: «ساختاری است مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۴۴).

بار رابله که از چهره‌های طنزنویس و فکاهی ادبیات فرانسه بود، در نیمهٔ دوم نخستین سدهٔ ۱۶ میلادی در رمان خود، گارگانتوا و پانتاگروئل، از مفهوم گروتسک استفاده کرد. او در کتاب خود، عیوب و ناهنجاری‌های جسمانی را به شکلی اغراق‌آمیز توصیف کرد که خود مقدمه‌ای بر گروتسک بود. به عبارتی رابله، گروتسک «را برای اعضای بدن به کار می‌برد اما به نظر می‌رسد که تا قرن هجدهم میلادی یعنی عصر عقل و نئوکلاسیک که معمولاً برای نشاندادن مضحک، عجیب‌وغریب و غیرطبیعی بودن از آن استفاده می‌شد، به‌طور منظم در زمینهٔ ادبی به کار گرفته نشده است» (Cuddon, 2013: 317.)

از آغاز قرن ۱۸، مفهوم گروتسک که از جهاتی به‌اصطلاح طنز سیاه شباهت دارد، با ویژگی‌های مشترک و بارز خود، یعنی نابهنجاری، مضحکی و ارعاب به ادبیات راه یافت. این مفهوم همچنان جنبهٔ تأیید و رسمیت همگانی نیافته بود؛ تا زمانی که در سال ۱۹۵۷ میلادی کایزر، نویسنده و منتقد آلمانی، با تألیف کتاب خود، *گروتسک در هنر و ادبیات*، به آن جامعیت بخشید و به‌عنوان یک مکتب و رویکرد ادبی آن را تثبیت کرد.

کایزر با نگاهی شرورانه گروتسک را امری نامعقول و اغراق‌آمیز می‌داند که اگرچه در ابتدا پوزخند را در مخاطب برمی‌انگیزد؛ ولی این خنده، زودگذر و چه‌بسا واهی است و درنهایت به وحشت و انزجاری عمیق منجر می‌شود. این اصطلاح در گذشته به معنای فعلی به کار نمی‌رفت و تنها در هنر، معماری و مجسمه‌سازی، ازجمله مجسمه‌های کلیسای نتردام به کار گرفته می‌شد؛ ولی رفته‌رفته افزون بر معنای پیشین، وسعت بیشتری

یافت و وارد قلمرو ادبیات نیز شد. به عبارتی هرگونه مسخ‌شدگی و عدم تناسب، مشتمل بر اشکال طنز و وحشت که برانگیزانندهٔ وحشتی منزجرکننده و خنده‌ای تلخ و تمسخرآمیز، بدون انگیزه‌ای اصلاحگر است، گروتسک نامیده می‌شود.

ازجمله ویژگی‌های بارز گروتسک، همراهی دو عنصر وحشت و خنده است؛ «چراکه مقوله‌ای چندوجهی است و تأکید بر یک وجه آن، وجوه دیگر را کم‌رنگ و یا بی‌رنگ می‌سازد» (تسلیم جهرمی، ۱۳۹۰: ۲) ازاین‌رو، اگر یکی از عناصر خنده یا وحشت، به‌تنهایی در اثری وجود داشته باشد، دیگر مفهومی گروتسکی وجود نخواهد داشت، هرچند که ممکن است در یک اثر گروتسکی یکی از عناصر غلبه بیشتری بر دیگری داشته باشد؛ ولی توأمان بودن آنها، شرط موجودیت گروتسک است.

بنابراین هرگونه تصویر ناخوشایند و منزجرکننده، کریه، نامتجانس، مسخ‌شدگی، ترکیب‌های نامأنوس و زشت، عناصر گوتیک و وهم‌آلود، تناقضات غیرقابل‌باور، اغراق و خنده‌های پلید و تمسخرگونه در زمرهٔ آثار گروتسکی قرار می‌گیرد. به‌طور مثال، در اثر *خفاش شب*، شاهد نمونه‌های عالی این تصاویر مشمئزکننده و نابهنجار به شکلی اغراق‌آمیز و ناباورانه می‌باشیم؛ عناصری ازجمله وجود مکانهای رعب‌آور، حالت‌های تشدیدکنندهٔ وحشت، انجام اعمال فجیع که هریک یاریگر یکدیگر برای ایجاد وحشتی کمیک در وجود مخاطب‌اند.

سیامک گلشیری

سیامک گلشیری، نویسندهٔ ادبیات حوزهٔ نوجوان و بزرگسال و مترجم معاصر اهل اصفهان، زاده ۲۲ مرداد ۱۳۴۷ است. وی در خانواده‌ای اهل ادب متولد شد. پدر وی، احمد گلشیری، مترجم سرشناس و عمویش، هوشنگ گلشیری، نویسندهٔ اثر معروف *شازده احتجاب* است. وی تحصیلات ارشد خود را با رساله‌ای تحت عنوان *داستان کوتاه در آلمان* به پایان رساند و در سال ۱۳۷۰ به‌طور رسمی فعالیت ادبی خویش را آغاز کرد و اولین داستان کوتاه خود را در سال ۱۳۷۳ در مجلهٔ آدینه، تحت عنوان *یک شب، دیر وقت* به چاپ رساند. گلشیری ازآنپس به نگارش مقالات و داستانهای گوناگون در مجلات مختلف، ازجمله دوران گردون، آدینه، کارنامهٔ زنده رود، زنان و کلک پرداخت و درنهایت اولین مجموعه داستانش را در سال ۱۳۷۷، تحت عنوان *عشق و مرگ* منتشر ساخت.

سبک و قلم نوشته‌های گلشیری ساده، روان و موجز است و در بهره‌گیری از واژگان و زبان محاوره‌ای امساک نمی‌ورزد و دیالوگ‌نویسی و گفت‌وگو در تمام داستانهایش مشهود و ابزاری برای انتقال و درگیر کردن احساسات مخاطب، اعم از منفی یا مثبت است.

مضمون اکثر داستان و رمانهای گلشیری ترسناک، فانتزی و جریانمحور است و در ضمن داستانهایش به بیان نابهنجاری‌های اجتماعی، چالش و رویدادهای زمان حاضر نیز می‌پردازد؛ ازاین‌رو می‌توان گفت که گلشیری به حفظ محتوا در عین پیشبرد داستان نیز بسیار تواناست و در زمینهٔ رمانهای ترسناک و ژانر وحشت، به‌خوبی توانسته است با بهره‌گیری از فضا و اتمسفرهای زمان و مکان که با دقت و ظرافت‌های گوناگون انتخاب می‌شوند، ترس و هیجان را در خواننده بیدار کرده و به طرح و هدف موردنظر خود برسد.

نگاهی به رمان *خفاش شب*

رمان *خفاش شب* سیامک گلشیری درواقع برگرفته از پرونده‌ای حقیقی دربارهٔ قتل‌های زنجیره‌ای فردی به نام غلامرضا خوشرو، معروف به خفاش شب است. غلامرضا خوشرو پس از چندین بار فرار از زندان در بیست و دوم مردادماه ۱۳۷۶ در انبار روباز ورزشگاه آزادی به دار آویخته شد. قاتلی که چندین تن از دختران و زنان را پس از اذیت و آزار به شکلی فجیع، با تکه‌تکه کردن آنها به قتل رساند. درواقع شخصیت اصلی رمان که قاسم است می‌کوشد همراه با دوستش مراد، قتل‌هایی به شیوهٔ خفاش شب انجام دهد و با بهره‌گیری از نام مستعار خفاش شب، دست به قتل‌هایی زده و ایجاد رعب و وحشت کند.

گلشیری در نگارش این رمان که از زبان سوم شخص روایت می‌شود، از این شخصیت واقعی و اعمال وی الهام گرفته است و چه‌بسا با این بهره‌گیری بر کشش و جاذبهٔ داستانش افزوده است. رمان زبانی عامیانه و محاوره‌ای و محتوایی هولناک، جذاب و پرکشش دارد و حوادث داستان به‌گونه‌ای با جزئیات تمام شرح داده می‌شود که احساسات خواننده را به‌سادگی برمی‌انگیزد و او را به تحقیق بیشتر دربارهٔ این پرونده راغب می‌سازد. در داستان از دیالوگ‌گویی، بسیار استفاده شده است و نویسنده همانند دیگر رمانهایش از کاربرد فحش و الفاظ رکیک هیچ ابایی ندارد.

اغلب طعمه‌های قاسم و مراد در شب به دام می‌افتند و قاتلین از همان ابتدای سوار شدن مسافرین، سعی بر حفظ اطمینانخاطر آنها را دارند. قاتلین با به‌کارگیری سلاح سرد قمه، اقدام به کشتاری فجیع می‌کنند و درنهایت با تکه‌تکه کردن و یا سوزاندن، لاشهٔ اجساد را محو می‌کند.

قاسم که بیماری روانی و دارای اختلالات شخصیتی است از گذشته‌ای نابسامان رنج می‌برد. درواقع می‌توان گفت که این اعمال نابهنجار و خشونت، معلول رفتارها والدین، مخصوصاً مادر، در دوران کودکی است. همچنین نامادری جوانی که زنده است و قاسم به او سر می‌زند و درنهایت با همهٔ علاقه‌ای که به او دارد مجبور به قتل او می‌شود.

قربانی‌ها بنابر دلایل مختلف سوار تاکسی قاسم می‌شوند، ازجمله دختر دانشجویی به نام لیلا که قهرمان داستان و درواقع اولین کسی است که فرصت گریز از آنها را پیدا می‌کند و از دست آنها رهایی می‌یابد. قربانی دیگر، زنی است در جاده‌ای تنها که اتومبیلش نیاز به تعمیر دارد و ناچار سوار این تاکسی می‌شود، ناآگاه از عاقبت ناخوشایندی که قرار است برایش رقم بخورد. دو قربانی دیگر که در داستان به آنها اشاره شده است دو دختر جوانی هستند که تا نیمه‌شب مشغول کار بوده‌اند و اکنون اتومبیلی در دسترسشان نیست و مجبور می‌شوند سوار این تاکسی بشوند و عاقبت تلخی در انتظار آنها است. پایان داستان با مرگ نامادری و شوهرش به دست قاسم رقم می‌خورد و آنها، غافل از فرار لیلا که او را در خانه زندانی کرده بودند، طرحی برای رفتن به سراغ وی و کشتن او می‌ریزند.

۳. یافته‌ها

۳ـ۱. تحلیل مؤلفه‌های گوتیک و گروتسک در رمان *خفاش شب*

۳ـ۱ـ۱. کمیک و وحشت

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد کمیک و وحشت‌انگیزی به شکلی توأمان پایه‌های بنیادین گروتسک را تشکیل می‌دهند. درواقع «گروتسک در عین خنده‌دار بودن، وحشت‌آفرین است. ازاین‌رو تأثیرات و نماهای منفی، مثل نفرت، اشمئزاز، اکراه و ترس از یک‌سو و

طنز و خنده و تمسخر از سوی دیگر، ستونهایی هستند که گروتسک بر آنها می‌ایستد» (تسلیم جهرمی و طالبیان، ۱۳۹۰: ۵). مخاطب در نمایش درونیات خویش، سردرگم است، چراکه حالت‌های متناقض خنده و وحشتش در وضعیتی مساوی است. درواقع «گروتسک به دنبال ایجاد نوعی تضاد و دوگانگی است که دو حالت خنده و ترس را در کنار هم قرار می‌دهد و ما شاهد دو عنصر کاملاً متضاد هستیم؛ ترس و چندش و خندهٔ تهی از عشق» (راستی، ۱۳۸۸: ۶۱). این گونه تضاد و عدم تقارن شنیع و مشمئزکننده که برانگیزانندهٔ واکنش ابهام و سردرگمی در مخاطب است، ما را با مفهوم گروتسک مواجه می‌کند. اگرچه ممکن است گاهی عنصر مرارت و هراس بر مضحکی، مغلوب شود و یا برعکس؛ ولی آنچه بر گروتسکی بودن یک اثر می‌افزاید، همراهی این خنده و هراس است، برخلاف سبک گوتیک که در آن هیچ نشانی از خنده نیست و باید گفت که آنچه سبک گروتسک را از گوتیک متمایز می‌کند، همین همراهی کمیک و وحشت بودن گروتسک است.

«هیچ کاریت نداریم؛ ولی آگه یه بار دیگه جیغ بکشی، این لندهورو می‌فرستم سروقتت. بعدش هم یه آهن گنده فرومی‌کنم تو اون گردن خوشگلت که از اون ور بزنه بیرون شیرفهم شد، خانم خوشگله؟» (همان: ۳۰).

در این داستان شخصیت قاتل با خنده و تمسخری شگفت، خواهان عضوی از بدن دیگران از جمله قربانی‌ها است. خواسته‌ای پلید که نامتعارف و غیرمعمول و چه‌بسا منزجرکننده به نظر می‌آید:

«قاسم رو کرد به مرد سیگارفروش.ـآگه باز بود، باید یکی از اون انگشت‌هاتو یادگاری بدی بهم.ـمرد گفت: انگشت‌هام! لبخند زد. باشه. این انگشت کوچیکه مال تو» (همان: ۶۱).

بیان مسائل منزجرکننده به شکلی مضحک از سوی قاتل و ناآگاهی مرد سیگارفروش از شخصیت و انگیزهٔ درونی قاتل، برای خوانندهٔ داستان واکنشی تلخ، توأم با زهرخند را به همراه دارد:

«گفت: ولی آگه برنگردی، وای به حالت! گوش می‌دی زنیکه‌ی پتیاره؟ اول اون گوش‌هاتو می‌برم و بعد می‌رم سراغ تک‌تک انگشت‌های دست و پاهات. دونه دونه‌شو با همین قمه می‌برم و می‌دم مث سگ بخوری، زنیکه. گوشت با منه؟» (همان: ۱۱۷).

«زن داشت گریه می‌کرد. قاسم گفت: فقط همینو یادگاری می‌خوام. چیز زیادیه، هان؟ به نظرت خیلی زیاده؟ زل زده بود به دست زن» (همان: ۱۲۲).

۳ـ۱ـ۲. هراس‌انگیزی

ایجاد جو رعب و وحشت و هراس‌افکنی از مؤلفه‌های اصلی گوتیک و گروتسک به شمار می‌آید که می‌تواند با هجوم ناگهانی هراس، وحشت نهفته در خواننده را بیدار و وی را با دنیایی از افکار مشوش و رویارویی با واکنشات هیجانی مواجه کند. در رمان *خفاش شب*، قاتل پس از سوار کردن قربانیان با به میان کشیدن گفت‌وگو پیرامون قتل‌های فجیع *خفاش شب*، اقدام به ایجاد دلهره در قربانی‌ها می‌کند:

«ـ گفت: می‌دونین من چی فکر می‌کنم، خانوم؟ می‌دونین؟ـلیلا گفت: چی؟ـمن فکر می‌کنم خفاش شب هنوز زنده‌س.ـلیلا گفت: چه‌طور؟ـچه‌طورشو نمی‌دونم. فقط می‌دونم زنده‌س» (گلشیری، ۱۴۰۰: ۱۹).

قاسم گفت: بیچاره‌ها رو برده بودن وسط بیابون و همون جا خدمتشون رسیده بودن لاکردارها با قمه گردنهاشونو سوراخسوراخ کرده بودن سر چرخاند سمت لیلا و نوک انگشت‌هایش را گذاشت روی سیب بزرگ گردن خودش. درست همین‌جا. همچین می‌زنن که از اون ور گردنش می‌زنه بیرون برگشت. داشت خیلی آهسته حرکت می‌کرد. یکی از اون بدبخت‌ها رو بدجور تیکه تیکه کرده بودن یکی از دست‌هاشو بریده بودن خیلی وحشتناکه، خیلی (همان: ۲۰).

«قاسم گفت: می‌گفتن هرکدوم از جای قمه‌ها اندازه‌ی یه سوراخ گنده بوده. یارو با یه قمه‌ی فیل‌کشی افتاده بوده به جون اون بدبخت‌ها» (همان: ۲۱).

ـ زن لاغراندام گفت: چی شده؟ـ حدود دو سه هفته‌ی پیش جسد یه زن جوونو همون طرف‌های شما پیدا می‌کنن، تو یکی از کوچه‌های فرعی.ـ زن لاغراندام گفت: کجا؟ـ قاسم گفت: نمی‌دونم. تو یکی از همون کوچه‌های فرعی نزدیک محل کارتون زنی که چشم‌های روشن داشت، گفت: کشته بودنش؟ قاسم توی آینه نگاهش کرد و لبخند زد. گفت: پس چی، خانوم! (همان: ۹۷).

ـ قاسم گفت: کار خفاش شب بوده.ـ زن لاغراندام گفت: خفاش شب! قاسم سر تکان داد. آره، مطمئنم کار اون بوده. اون این‌طوری ترتیب آدم‌هارو می‌ده...قاسم گفت: چی رو همه خبر دارن؟ شما می‌دونین خفاش شب چه‌طوری زنها رو می‌کشت؟ گردن و سینه‌شونو سوراخ سوراخ می‌کرد. بعدش هم آتیش‌شون می‌زد. عینهو همون دختری که گفتم نزدیک محل کارتون پیداش کرده بودن توی آینه به هر دو زن نگاه کرد که خیره شده بودند به او. گفت: من که می‌گم خفاش شب هنوز زنده‌س (همان: ۱۰۰).

به زنی نگاه کرد که چشم‌های روشن داشت. نگرانی را توی چهره‌اش می‌دید.ـ گفت: اون بیچاره هم که کشته بودنش، حتماً داشته می‌رفته یه جایی.ـ زن لاغراندام گفت: کی؟ درباره‌ی کی دارین صحبت می‌کنین؟ـ همون دیگه، همون دختره که نزدیک محل کارتون کشته بودن اون هم حتماً داشته می‌رفته یه جایی که خفاش شب سر راهش سبز می‌شه. زن حرفی نزد. قاسم گفت: شما چیزی درباره‌ی قمه‌ش شنیده بودین؟ زنی که چشم‌های روشن داشت، گفت: قمه! قاسم سر تکان داد. قمهٔ خفاش شبو می‌گم. درباره‌اش چیزی شنیده بودین؟...دید که زن زلزده به جلو. قاسم گفت: می‌گفتن یه قمه داره به این بزرگی...گفت: می‌گفتن اول یکی فرو کرده پایین گردنش، درست همین‌جا. نوک انگشت‌هایش را گذاشت زیر سیب برآمده‌ی گردنش (همان: ۱۱۳).

قاسم سر تکان داد. گفت: آره که هیچ کس نباشه.ـ زن گفت: برای چی؟ـ قاسم گفت: برای این که من خفاش شبم. زن خیره شده بود به او. توی چشم‌هایش می‌دید چه‌قدر وحشت کرده. زن آب دهانش را قورت داد. گفت: تو رو خدا، شوخی نکنین! من خیلی می‌ترسم.ـ قاسم گفت: شوخی نمی‌کنم. من خود خفاش شبم...همان لحظه بود که دستش را بیرون کشید. زن با چشم‌های از حدقه درآمده، زل زد به تیغهٔ بلند قمه که توی تاریکی برق می‌زد (همان: ۱۱۶).

در برخی صحنه‌های داستان نیز شاهد تصاویری از لاشهٔ اجساد به شکل خونین و متهوع می‌باشیم؛ تصاویری مسموم که تصویرگر مرگی وحشتناک برای خواننده است:

ناگهان از وسط پارچه، چیزی کف صندوق افتاد. خواست جیغ بکشد؛ اما دستش را محکم روی دماغ و دهانش فشار داد، خیره به دست سیاه و کبود و ورم کرده‌ای که از

بالای آرنج قطع شده بود، به ناخن‌های بلند و باریکش که لاک قرمز داشتند و بندهای متورم انگشت‌ها که اندکی جمع شده بودند، انگار هنوز جان داشته باشند (همان: ۸۵).

۳ـ۱ـ۳. فضا و مکان

فراهم کردن جوی ترسناک و وحشت‌آور، در وهلهٔ نخست نیازمند فضا و مکانی موحش است که سیامک گلشیری به‌خوبی توانسته است آن را ایجاد کند. درواقع «مهم‌ترین وظیفهٔ صحنه، آفرینش محیطی است که اگر رفتار شخصیت‌ها را تعیین نکند و موجب رخداد وقایع نشود، دست‌کم در نتیجه‌ای که آنها به بار می‌آورند، می‌تواند دخیل باشد» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۵۲).

از دیگر مؤلفه‌های شاخص گروتسک و گوتیک که در این رمان به شکلی بلیغ نمایان است و زمینه را برای تعریف این اثر به‌عنوان رمانی گوتیک و درعین‌حال گروتسکی مطرح می‌کند، کاربرد عناصر مخوف و هراس‌آوری چون کوچهٔ تاریک، دیوار کاه‌گلی، درختان بلند و درهم‌تنیده، سرمای بیدادگر و وزش باد می‌باشد که خود ایجادکنندهٔ حالت‌های دهشت و اضطراب در مخاطب است، عناصری که گلشیری به‌خوبی توانسته است در برانگیختگی ترس مخاطب از آنها بهره بگیرد.

همان‌گونه که گفته شد در این رمان نشانی از فضاسازی‌های گوتیک قرونوسطایی مانند قلعه، کلیسا، دخمه و شخصیت‌هایی چون جادوگران، اشباح، هیولاها و غیره نیست، چراکه این دو سبک در سیر روزگار، از منظرهای بسیاری متحول شده‌اند و این تغییر مؤلفه‌ها چندان عجیب به نظر نمی‌آید. در این رمان اکثر قتل‌ها در تاکسی، در تاریکی شب و محیط‌های خالی از سکنه و به‌دوراز هیاهو اتفاق می‌افتد. همین فضاهای ترسناک توصیف شخصیت‌های روانپریش و نابه‌هنجار، مسخ‌شدگی و دیوانگی، تناقضات و تنش‌ها، در ادبیات فارسی موجب عنصر گوتیک و گروتسک می‌شود.

«چند لحظهٔ بعد سوز سردی روی گونه‌ها و پیشانی‌اش حس کرد» (همان: ۱۵).

«قاسم پیچید توی کوچهٔ تاریکی که سمت راستش، سراسر با دیوار کاه‌گلی بلندی مسدود شده بود. شاخ و برگ‌های درختان بلندی که در باد تکان می‌خوردند، از بالای دیوار پیدا بود» (همان: ۲۲).

«بالای دیوار، از لای شاخ و برگ درخت توی حیاط پنجره‌های تاریک اتاقها را نگاه کرد» (همان: ۴۵).

«قاسم گفت: آره. داشت به درخت گردوی بلند توی حیاط نگاه می‌کرد...هنوز خیره بود به درخت گردو. پنجره‌های تاریک‌خانهٔ روبه‌رو از پشت شاخه‌هایش پیدا بود» (همان: ۵۲).

«دستگیره را به‌آرامی بالا داد و تازه متوجه باد تندی شد که لای شاخ و برگ‌های درخت بلند گردو پیچیده بود» (همان: ۵۷).

«تا این‌که سر کوچه‌ای ایستاد و به درختان بلند چنار توی پیاده‌روها نگاه کرد. شاید به خاطر همین هم بود که تاریک‌تر از بقیه کوچه‌ها به نظر می‌رسید» (همان: ۷۵).

«وقتی پیاده می‌شد، از لای شاخ و برگ‌ها، نگاهش به پنجره‌های تاریک‌خانهٔ سه یا چهار طبقه‌ای بود که مقابل آن پارک کرده بود و نمای آجری داشت» (همان: ۷۶).

توی اتاق نیمه‌تاریکی که چیزی دروز آن پیدا نبود، ول شد روی زمین...وقتی انبوه شاخ و برگ درختان توی حیاط را دید، بی‌اختیار اشک توی چشم‌هایش جمع شد...خواست

پایش را بلند کند، بگذارد آنطرف نرده؛ اما بی‌حرکت ایستاد، خیره به شاخو برگ درخت‌ها که توی باد تکان می‌خوردند (همان: ۸۴).

«قاسم به انبوه درختان پارک جنگلی نزدیک اتوبان نگاه کرد» (همان: ۱۰۰).

«زنی که مانتو سبز به تن داشت، برگشت و به بیابان نگاه کرد که در تاریکی فرورفته بود» (همان: ۱۱۰).

«وقتی می‌رفت سمت در خانه، نگاهش به شاخو برگ‌های درخت بلند گردوی توی حیاط بود» (همان: ۱۲۳).

«پرده را پس زد و از لای شاخو برگ‌ها به پنجره‌های تاریک‌خانه‌های مقابل نگاه کرد» (همان: ۱۲۷).

۳ـ۱ـ٤. خیالپردازی

یکی از مهم‌ترین ابزارهای نویسنده جهت برانگیختن وحشت و پریشانخاطری در وجود مخاطب، خیالپردازی نویسنده است. «آزادی تخیل را می‌باید، گرانبهاترین دارایی رمانتویس قلمداد کرد» (آلوت، ۱۳۸۰: ۲۳۱).

ترس و وحشت فجیع قربانی‌ها از سرنوشت نامعلومی که در انتظار آنها است، موجب افکار ناخواسته، خیالپردازی‌های تلخ، احساسات منفی و چه‌بسا اندوهناک می‌شود. این تصویر خیالی و تجسم مرگ که امری ناخودآگاه است، واقعیتی است که قربانی‌ها در این هنگام، معنای وجودی آن را عمیقاً درک می‌کنند. قربانی‌ها در ضمن آگاهی از سرنوشت تأسف‌بار دیگر قربانی‌ها و شکل‌گیری تصویر همانندی که چه‌بسا در انتظار خودشان است، بر پایان نافرجام خویش افسوس می‌خورند. مؤلفه کابوس و خیالپردازی، از آنجایی که می‌تواند تشدیدکنندهٔ اضطراب و ترس در درون مخاطب باشد در زمرهٔ آثار گوتیک و گروتسک قرار می‌گیرد:

«یک لحظه تن بی‌جانش را دید که با سوراخهای بزرگ توی سینه‌اش، جایی کنار کوچهٔ پر از درختی افتاده» (همان: ۲۳).

همه‌ش فکر می‌کردم، الآن او یارو خفاش شب می‌آد سراغم. هی از خواب می‌پریدم و به در اتاق نگاه می‌کردم. هربار چشم‌هامو باز می‌کردم، فکر می‌کردم او جا وایساده...همون وقت‌ها یه شب که خواب بودم، احساس کردم یه نفر کلید انداخت درو باز کرد و اومد تو. داشت یه‌راست می‌اومد سروقت من. باورت نمی‌شه. قیافه‌اش عین او یارو خفاش شب بود (همان: ۴۰).

یاد دختری افتاد که جسد سوخته‌اش را با دست و پای بسته، جایی غرب تهران پیدا کرده بودند. همان وقت، خودش را دید که با صورت و بدن سوخته کنار خیابانی، نزدیک جوی آبی افتاده و روی بدنش پر از ضربه‌های عمیق چاقوست. بعد فکر کرد آن دختر حتماً وقتی داشته با آنهمه جای چاقو توی بدنش جان می‌داده، شروع کرده‌اند به سوزاندنش (همان: ۸۰).

۳ـ۱ـ۵. خون و انزجار

ازجمله اعمال نابهنجاری که به‌وفور در این رمان مشاهده می‌شود و اشمئزازی منزجرکننده در لایه‌های آن نهفته است، تکه‌تکه کردن اعضای بدن و سوزاندن آنها است. سلاخی‌های

وی، آنهم با سلاح سردی چون قمه با ذکر جزئیاتی دقیق، آنچنان کثیف و شنیع است که خواننده با تصویرسازی این تهاجم و اعمال خشونت در ذهنش، حالتی رعشه‌آور احساس می‌نماید. بروز این گونه اعمال غیرانسانی را می‌توان نوعی امتزاج انسان و حیوان یعنی ظاهری انسانی و باطنی حیوانی به شمار آورد که مضمونی گوتیکی است:

«گفت: همین روزها، یه جا گیرش می‌ندازم و اینو هل می‌دم تو گردنش. دستهٔ قمه را محکم توی دستش گرفته بود» (همان: ۵۲).

قاسم محکم دستهٔ قمه را با دست راستش گرفته بود. همین که نزدیک جدول زد روی ترمز، قمه را بالا آورد و با تمام‌هیکل برگشت. برخورد نوک قمه را به‌جایی احساس کرده بود. هنوز نمی‌دانست چه اتفاقی افتاده. فقط چهرهٔ زن را می‌دید که با آن چشم‌های درشت از حدقه درآمده زل زده بود به او و دست‌هایش را محکم روی گردنش گذاشته. آنوقت بود که دید رنگ بارانی زن تا پایین تیره شده و برق می‌زند. زن داشت سعی می‌کرد چیزی بگوید؛ اما فقط صدای خرخر از لای لب‌هایش به گوش می‌رسد. بعد دست‌هایش را از روی گردنش برداشت و دراز کرد جلو، انگار بخواهد صندلی جلو را بگیرد. همان لحظه بود که قاسم قاچ عمیقی را درست وسط گردنش دید که خون قل‌قل از آن بیرون می‌زد. چرخید عقب. نوک قمه را گذاشت وسط قاچ و بعد با قدرت و آهسته فشار داد (همان: ۷۴).

«ــ مراد گفت: چی به قیافه‌شون نمی‌خورد که بخوان تو گردن کسی چاقو فرو کنن؟...نگاهش به زنی بود که چشم‌های روشن داشت. زن گفت: چی حق با منه؟ــ که گفتین کار اون دوتا نبوده. قتل دختره رو می‌گم. همون که جزغاله‌ش کرده بودن» (همان: ۹۹).

زن گفت: بگین اشکالی نداره. سینه و گردنشو سوراخسوراخ کرده بودن این‌قدر قمه خورده بود که فکر کنم سرش جدا شده بود. گوشهٔ لب‌هایش را دست کشید.

ـ به جسدش هم رحم نکرده بودن حسابی کبابش کرده‌بودن ــ زن لاغر اندام گفت: سوزونده بودنش؟ ـ قاسم سر تکان داد. گفت: با بنزین جزغالش کرده‌بودن (همان: ۹۸).

زن با چشم‌های از حدقه درآمده، زل زد به تیغهٔ بلند قمه که توی تاریکی برق می‌زد. پیش از آنکه فرصت کند جیغ بکشد، نوک تیز تیغه، گردنش را شکافت و خون بیرون زد. وقتی قاسم خم شده بود و دستش را محکم گذاشته بود روی سر زن و داشت تیغه را با تمام قدرت جلو می‌داد، صدای جیغ زنی که آن طرف صندلی نشسته بود، بلند شد. قاسم تک‌تک چیزهایی را که تیغهٔ قمه سرراهش از هم می‌درید و جلو می‌رفت، زیردستش حس می‌کرد. زن با هر دو دست گردنش را چسبیده بود و صدای نامفهومی از دهانش بیرون می‌آمد. انگار که سعی می‌کرد فریاد بکشد. خون از اطراف لب‌هایش پایین می‌ریخت. پاهایش که از صندلی آویزان بودند، چندبار به جلو پرت شدند. هنوز چشم‌های بهت‌زده‌اش خیره به قاسم مانده بودند. تا این که قاسم تیغه را با یک حرکت بیرون کشید. زن هنوز محکم گردنش را گرفته بود و صدای جیغ زنی که پشت سرش بود، یک‌لحظه قطع نمی‌شد. قاسم تیغه را فرو کرد توی دست‌های زن که روی گردنش مانده بودند و دوباره فشار داد. وقتی با یک حرکت آن را بیرون کشید، دست‌های خون‌آلود زن ول شدند پایین و بدنش به جلو خم شد (همان: ۱۱۶ـ۱۱۷).

«گفت: می‌دونی اون دختره قبل از این‌که قاچ‌قاچش کنم، چه‌طوری بهم التماس می‌کرد؟ همون دختره رو می‌گم که نزدیک محل کارتون کارشو ساختم. می‌دونی، پتیاره؟» (همان: ۱۱۸).

داشت سرش را به چپ و راست تکان می‌داد تا صورتش را از زیردست قاسم خلاص کند که تیغه فرورفت توی گردنش. قاسم صدای زوزه‌اش را زیردستش شنید. خم شد و با تمام زورش دسته را فشار داد. وقتی تقریباً تا نیمه توی گردنش فرورفته بود، دست‌های مرد شل شده بودند. قاسم هنوز محکم دهانش را چسبیده بود...وقتی تیغه تا انتها توی گردنش فرورفت، دست‌هایش پایین افتادند (همان: ۱۲۴).

ذکر خون و پراکندگی بوهای متعفن و منزجرکنندهٔ ناشی از خون و لاشهٔ اجساد، افزون بر تأثیرگذاری بیشتر این تصویر و حالات در ذهن خواننده، واکنش‌هایی مشمئز را در خواننده به جریان می‌اندازد.

«فقط قطرات اشک را حس می‌کرد که صورتش را خیس کرده بودند و مزهٔ خونی را که توی دهنش جمع شده بود» (همان: ۲۴).

«مراد سردی تیغهٔ قمه را روی گردنش حس کرد. فکر کرد کافی است یک سانت دیگر فشار بدهد تا خون بپاشد بیرون» (همان: ۲۶).

تا این‌که سرش به یک طرف افتاد. هنوز خون داشت از سوراخ گلویش بیرون می‌زد...تیغهٔ قمه را که هنوز لبه‌هایش خون‌آلود بود، با دستمالی که از داشبورد بیرون کشید، پاک کرد و قمه را گذاشت زیر صندلی...برای لحظه‌ای بوی عطر شکلاتی را که با بوی خون مخلوط شده بود، حس کرد و در تمام تنش احساس گرما کرد (همان: ۷۵).

«هوای سردی که از لای آن شکاف باریک تو آمد، یک آن تمام تنش را لرزاند و بوی خیلی بدی به مشامش خورد» (همان: ۸۳).

«داشت نفس‌نفس می‌زد و بوی تعفن مشامش را پر کرده بود. چند ثانیه بعد بالاخره دست‌هایش را گذاشت روی زمین و از جا بلند شد» (همان: ۸۴).

«هر طور بود در فلزی سنگین را بلند کرد و تکیه داد به دیوار و بلافاصله دستش را گذاشت روی دماغ و دهانش. بوی تعفن به حدی بود که فکر کرد الان است که استفراغ کند» (همان: ۸۵).

«تیغه را که بیرون کشید، خیلی آرام دستش را از روی دهان مرد برداشت. خون قل‌قل از دهانش بیرون زد» (همان: ۱۲۴).

۳ـ۱ـ۶. خشم و خشونت

خشونت، بدرفتاری‌های سرکوب‌گرانه، آسیب رساندن فیزیکی، حملات کلامی، ضرب و شتم و غیره ازجمله نابهنجاری‌هایی می‌باشند که فرد به‌منظور تسلط و کنترل بر عواطف و احساسات دیگران به آنها توسل جسته و منشأ ایجاد ترس و وحشت در دیگران می‌شود. این واکنش‌های هجومی که پدیدآور و تبیین‌کنندهٔ نوعی وحشت گوتیک است، واقعیتی است آشکار و خشن با نتایج دور از ذهن و گاهی غیرقابل‌بازگشت. اگر این خشم و خشونت در عین وحشت‌آفرینی، جنبهٔ تمسخر و یا شوخی داشته باشد و یا شخصیت‌ها در عین ترسناک بودن مضحک به نظر آیند، می‌توان آنان را در زمرهٔ آثار گروتسکی نیز به شمار آورد؛ چراکه توأم بودن وحشت با خنده و کمیک، شرط گروتسک بودن اثر است. در این

داستان، بروز خشم و درگیری‌های فیزیکی که خود آغازگر اعمال ددمنشانه و وحشیانه است، از سوی شخصیت قاتل به‌وفور مشاهده‌شده و پایانی تلخ را در پی دارد:

خواست بدود که قاسم خودش را رساند به او و محکم از پشت به پایش لگد زد. زن پرت شد روی زمین و صدای جیغش توی تاریکی پیچید. داشت همین‌طور چهار دست‌وپا، روی سنگ‌ها جلو می‌رفت که قاسم با کف پا پرتش کرد روی زمین. زن دوباره جیغ کشید. قاسم با کف پا محکم کوبید توی صورتش...داشت خودش را محکم می‌کشید روی زمین و جلو می‌رفت که قاسم محکم لگدی به پهلویش زد...و محکم لگدی به پهلویش کوبید. صدای فریاد زن توی تاریکی پیچید. قاسم بلافاصله کنارش روی پنجه‌های پا نشست و گردن زن را گرفت. صدای نفس‌هایش را می‌شنید که به‌سختی بالا می‌آمدند (هماند ۱۲۰).

قاسم با مشت، محکم کوبید توی صورتش. داد زد: دیگه جیغ نزن، زنیکهٔ آشغال! و بلافاصله قمه را از زیر کاپشنش بیرون کشید و نشست روی شکم زن. بعد دستش را گرفت و با زور دراز کرد و زانویش را گذاشت روی آن. زن داشت بلندبلند جیغ می‌کشید و سرش را به این‌طرف و آن‌طرف تکان می‌داد (هماند ۱۲۲).

خواست خم شود روی مرد که ناگهان چیزی محکم توی سرش خورد و صدای خرد شدن شیشه توی سرش پیچید. افتاد روی زمین. احساس کرد دیگر نمی‌تواند از جایش تکان بخورد. همان‌وقت چیزی توی شکمش خورد. سرش را برگرداند و با چشم‌های نیمه‌باز زن را دید که ایستاده بالای سرش. دستهٔ پارچ دستش بود. همین که زن دوباره با پا محکم توی شکمش کوبید، یک آن دستش را دراز کرد و پایش را گرفت و محکم کشید سمت خودش (هماند ۱۲۵).

۳ـ۱ـ۷. کاربرد سلاح سرد

کاربرد سلاح‌های سردی چون قمه از سوی شخصیت قاتل، پیرامون این کشتارهای فجیع ازجمله نمونه‌هایی است که در بطن آن‌ها، معانی گوتیک و گروتسک نهفته است. ازآنجایی‌که این الگو، تنها مضمون ترس و وحشت و به‌نوعی مرگ را به مخاطب القا می‌کند و هیچ جنبهٔ طنز و تمسخری در آن نهفته نیست، ظرفیت گروتسکی کمتری نسبت به ژانر گوتیک دارد:

«کلهٔ تیغ کشیده‌اش توی تاریکی برق می‌زد. لیلا خواست جیغ بکشد» (هماند ۲۳).

«قمهٔ بلند و سرپهن قاسم زیر نور لامپ مهتابی کوچک بالای دیوار برق می‌زد» (هماند ۲۶).

«نوک تیغهٔ بلند قمه را گذاشت زیر چانه‌اش و سرش را تکان داد» (هماند ۲۷).

«قاسم دست کرد قمه را از شلوارش بیرون کشید. تیغه‌اش زیر نور مهتابی برق می‌زد. گفت: همین روزها یه جا گیرش می‌ندازم و اینو هل می‌دم تو گردنش. دستهٔ قمه را محکم توی دستش گرفته بود. مشتش را محکم توی هوا تکان داد. همچین فرو می‌کنم که سرش بپره» (هماند ۵۲).

«قمه را آورد بیرون و نوک انگشت‌هایش را به‌آرامی کشید روی لبه‌های تیغهٔ بلندش. بعد آن را برد زیر کاپشنش. به راست خم شد و چشمش به پاهای زن لاغر اندام افتاد که از ماشین بیرون بود» (هماند ۱۱۵).

«قمه را خیلی آرام بیرون کشید. همان‌طور نشسته، چند سانتی جلو رفت. وقتی کاملاً کنار مرد قرار گرفته بود، قمه را دو دستی روی شکمش بالا برد» (همان: ۱۲۴).

«بعد از جا بلند شد، قمه را برداشت و دو طرف تیغه را کشید روی پیژامهٔ مرد و از اتاق بیرون زد» (همان: ۱۲۷).

۳ـ۱ـ۸. زهرخند و تمسخر

تمسخر و پوزخند اندوهناک حالتی است غریب و ناهنجار که در عین وحشت‌انگیزی بر مخاطب غلبه می‌کند و یادآور طنزی سیاه است. هرچند که در این رمان نویسنده در پی اصلاح وضعی ناهنجار نیست و بیشتر بر هراسناک و منزجرکننده بودن فضا تکیه دارد، درواقع برونینگ معتقد است که؛ «گروتسک با شوخی و مزاح از زشتی‌ها پرده برمی‌دارد» (Hagerty, 1994: 143). به‌طور مثال قاتل با حالتی مسخره‌گونه و مضحک، قربانی‌های خویش را مورد خطاب قرار می‌دهد. شاید این تقابل وحشت و مسخرگی به‌منظور کاهش حالت هراس و تنش در مخاطب باشد و بخواهد ذهن خواننده را برای زمانی اندک به سمت و سویی دیگر ببرد. هرچند این زهرخند تلخ پیش از آنکه موجب مسرت خواننده شود، نفرت و انزجار بیش‌ازپیش خواننده را موجب است. ازنظر هارفام یک اثر گروتسکی باید سبب برانگیختن سه واکنش خنده، تعجب و تنفر در مخاطب باشد (Bloom, 2004: 136).

الگوی طنز و تمسخر ازآنجایی‌که بیشتر ناشی از تناقض درونی شخصیتی روانی و نابهنجار است و درعین‌حال خوفی اندوهناک را به مخاطب القاء می‌کند، بیشتر جنبهٔ گروتسکی دارد و از مؤلفه‌های اصلی ژانر گروتسک است:

«با همین دست‌های خوشگلت می‌خواستی خفه‌اش کنی؟ آره، خوشگل خانم؟ جلو دختر نشسته بود روی پنجه‌های پا» (همان: ۲۵).

چشمش به مراد افتاد که نشسته بود جلو، چمدان سیاه و جعبهٔ قرمزی دستش بود. از توی جعبه رژ صورتی‌رنگی را بیرون آورد. درش را باز کرد و نیمهٔ پایینی‌اش را چرخاند. رژ صورتی بیرون زد. آن‌را گرفت سمت قاسم و لبخند زد. بعد سرش را برد جلوی در باز جعبهٔ قرمز. رژ صورتی را بو کرد و بعد چند بار محکم روی لب‌هایش کشید. روکرد به قاسم. گفت: خوشگل شدم؟ (همان: ۲۷ـ۲۸).

«هیچ کاریت نداریم. ولی آگه یه بار دیگه جیغ بکشی، این لندهورو می‌فرستم سروقتت. بعدش هم یه آهن گنده فرو می‌کنم تو اون گردن خوشگلت که از اون‌ور بزنه بیرون. شیرفهم شد، خانم خوشگله؟» (همان: ۳۰).

«می‌دونی آگه گیر من هم نیفتی، کی اینجا می‌آد سروقتت، هان؟ می‌دونی، خانم کوچولو؟» (همان: ۱۱۹).

جایی، خانوم خوشگله؟» «فقط چند قدم مانده بود به او برسد که آهسته گفت: این (همان: ۱۲۰).

۳-۱-۹. گفت‌وگو با اجساد

از دیگر مضامین برجسته‌ای که در گروتسک و گوتیک مطرح است، بیان تخیلات و اموری نامعقول و نامتجانس است. ازجمله امور پندارگونه و ناممکنی که در این رمان مطرح

است، گفت‌وگوی یک‌طرفهٔ قاتل با قربانی‌اش است که آنهم حالت کمیک و مسخره‌آمیز دارد:

«هنوز صدای خرخر از لای دندانهایش که روی هم گذاشته بود، به گوش می‌رسید. قاسم آهسته گفت: من منظوری نداشتم، خانوم. می‌فهمین؟ صدامو می‌شنوین؟ آگه می‌شنوین، فقط کافیه سرتونو تکون‌بدین. می‌شنوی چی می‌گم، خوشگل خانوم؟» (همان: ۷۴).

«تیغهٔ قمه را چند بار کشید روی زانوی زن. چشمش به پاکت سیگار افتاد که روی صندلی کنارش افتاده بود. به زن نگاه کرد. گفت: می‌تونم یه نخ از سیگارهاتون بردارم؟ هان؟ می‌تونم، عزیزم؟» (همان: ۷۵).

«به چشم‌های باز زن نگاه کرد که خیره به سقف مانده بود. گفت: خب، چرا پیاده نمی‌شین؟ می‌خواین من کمکتون کنم؟...همین که زد توی دنده، یک‌لحظه برگشت و به زن نگاه کرد. آهسته گفت: اون خواهر حروم‌لقمه‌ات باید تلفنشو جواب می‌داد. اسمش مهشید بود دیگه، آره؟» (همان: ۷۶).

نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدیم ضمن توضیح و تبیین مؤلفه‌های اصلی سبک گوتیک و گروتسک به استخراج و تحلیل این الگوها در رمان *خفاش شب* از سیامک گلشیری بپردازیم. همان‌گونه که بیان شد در این رمان نیز مانند سایر رمانهای ژانر گروتسک و گوتیک ایرانی، الگوهای به کارگرفته شده با عناصر رایج در گوتیک و گروتسک در گذر زمان متفاوت است. در این رمان مؤلفه‌هایی چون وحشت، انزجار و خون، کاربرد سلاح سرد، خشم و خشونت، هراس‌انگیزی، خیالپردازی، زهرخند و تمسخر، فضا و مکان و تصویر تاریک مرگ با کمیّت‌های گوناگون به کار گرفته شده است.

وحشت که جانمایهٔ سبک گوتیک و گروتسک می‌باشد، در این رمان به شکلی فراگیر دیده می‌شود و هیجان و اندوهی آشکار را به مخاطب انتقال می‌دهد. خون که موجب غلبهٔ بیشتر حالت‌های مشمئزکننده، تشدیدکنندهٔ هراس و پیام‌آور مرگ در مخاطب است، در این رمان آشکار می‌شود. اتحاد و همراهی مثلث‌وار سه عامل مهم زمان، مکان و فضا با محتوای گوتیک و گروتسک، زمینه‌ساز پیرنگ داستان برای جایگذاری عناصر دیگر وحشت در این رمان است. به‌کارگیری تخیل و خیالپردازی که بیانگر ذهن آزاد نویسنده و آشفتگی ذهنی شخصیت اصلی رمان است، در این رمان به کار گرفته شده است. زهرخند و تمسخر که بار گروتسکی بسیاری دارد، در این رمان مشاهده می‌شود. کاربرد سلاح سرد که نمایانگر روانی آشفته و درعین‌حال وحشت‌آفرین و تشدیدگر اضطراب است، الگوی گوتیک را به خاطر می‌آورد. مفهوم مرگ که پایهٔ اصلی نوشته‌های گروتسک و گوتیک در غرب می‌باشد در این رمان به شکل گفت‌وگو با اجساد دیده می‌شود. می‌توان بیان نمود که سیامک گلشیری ازجمله نویسندگانی است که توانسته است به‌خوبی از عناصر گروتسک و گوتیک در نوشته‌های خود بهره ببرد و اثری موحش و مخوف خلق کند.

با توجه به کاربرد عناصر گوتیک و گروتسک در این رمان در کمیت‌های گوناگون، باید گفت؛ ازآنجایی‌که شرط اصلی آثار گروتسکی، همراهی کمیک و تمسخر با وحشت و هراس است و این رمان از این نظر بسیار پربسامد است، ظرفیت گروتسکی بیشتری نسبت

به گوتیک دارد و می‌تواند این رمان را در زمرهٔ آثار شاخص گروتسکی و درعین‌حال گوتیکی به شمار آورد.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمانتویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.

احمدیان امین؛ فیروزی مقدم، محمود؛ سلمانیان حمیدرضا؛ صادقی منش، علی. (۱۴۰۱). «بازشناخت گوتیک در ادبیات فارسی با تکیه بر رمان و نمایش شازده احتجاب هوشنگ گلشیری». *فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر اسلامی*. شماره چهل و ششم. صص ۷-۲۴.

باتینگ، فرد. (۱۳۸۹). *گوتیک*. ترجمهٔ علیرضا پلاسید. تهران: افراز.

تامسون فیلیپ. (۱۳۸۴). *گروتسک در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

«تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) .تسلیم جهرمی، فاطمه و طالبیان یحیی. (۱۳۹۰) در طنز و مطایبه (نمونهٔ موردمطالعه: کاریکلماتورهای پرویز شاپور)». *مجلهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان* س ۳ ش ۱ (پیاپی ۴)، صص ۱-۲۰

جاور، سعیده و علیزاده، ناصر. (۱۳۹۷). «بررسی عناصر گروتسک در رمان خوف اثر شیوا ارسطویی (بر اساس نظریات میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر)». *نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*. سال ۷۱ ش ۲۳۷. صص ۳۷-۵۷.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و پریمی، حر. (۱۴۰۰). «جلوه‌های ادبیات گوتیک در مجموعه داستان ترس و لرز ساعدی». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*. صص ۲۳-۴۴.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و پریمی، حر. (۱۳۹۸). «مؤلفه‌های گوتیک در رمان سمفونی مردگان». *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*. دوره ۳. صص ۶۳-۸۷.

حسینی فاطمی، آذر؛ مرادی مقدم، مصطفی؛ یحیی زاده، مژگان (۱۳۹۲). «گوتیک در ادبیات تطبیقی: بررسی برخی از آثار صادق هدایت و ادگار آلن پو». *فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه*. شماره چهارم. صص ۱۳۵-۱۵۵.

حسینی، فرشته‌سادات. (۱۳۹۸). «مصداقهایی از مفهوم گروتسک در حکایت‌های مثنوی». *نشریه فنون ادبی*. ش ۴ و ۲۹. صص ۶۵-۷۸.

راستی یگانه، فاطمه. (۱۳۸۸)، «جستاری در گروتسک». صحنه. شمارهٔ ۶۹. صص ۱۱۶-۱۱۸.

علیزاده، ناصر و بناکار، نگین. (۱۳۹۵). «بازتاب مکتب گوتیک در ترس و لرز غلامحسین ساعدی». *یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. دانشگاه گیلان.

قیسومه، منصور. (۲۰۱۳). اتجاهات الروایة العربیة فی النصف الثانی من القرن العشرین. ط ۱. تونس: الدار التونسیة للکتاب.

قافله‌باشی، سیداسماعیل و حسینی، فرشته سادات. (۱۴۰۰). «عناصر گروتسک و مدرن گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. سال ۱۱ ش ۳۸. صص ۲۳-۳۸.

کادن جی.ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد نو*. ترجمهٔ کاظم فیروزوند. تهران: شادگان.

کمالی نهاد، علی اکبر؛ سلطانی منش، محمد جواد؛ خالقی، مهدی. (۱۴۰۱). «بررسی فضای گوتیک مجموعه داستان «سایه روشن» صادق هدایت». *یازدهمین همایش ملی متن پژوهی ادبی هنر و ادبیات عرفانی*. تهران.

گری، مارتین. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطالحات ادبی*. ترجمهٔ منصورهٔ شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

گلشیری، سیامک. (۱۴۰۰). *خفاش شب*. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

لوتر آدامز، جیمز و ییتس، ویلسون (۱۳۹۴). *گروتسک در هنر و ادبیات*. ترجمهٔ آتوسا راستی. تهران: قطره.

مارگو، آیلین. (۱۳۸۴). *در قلمرو وحشت*. ترجمهٔ پریسا رضایی. تهران: ققنوس.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد

نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگه.
ملکی، فرشته؛ شوهانی، علیرضا؛ اسدی، علیرضا. (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی رمان ملکوت و مورد عجیب دکتر جکیل و آقای هاید از دیدگاه مکتب گوتیک». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دورهٔ ۲۶. شماره ۲. صص ۲۹۴ـ۳۱۸
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). ادبیات داستانی. چاپ هفتم. تهران: سخن.
نصراصفهانی، محمدرضا و خدادادی، فضل‌الله. (۱۳۹۲). «گوتیک در ادبیات داستانی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. سال اول شمارهٔ ۱. صص ۱۶۱ـ۱۹۱.
هاگل، جرالد اچ. (۱۳۸۴). *گوتیک در فرهنگ غربی*. فارابی. ترجمهٔ بابک تبرایی. شمارهٔ ۵۵. صص ۵ـ۲۰.

References

Abrams, M.H and Geoffrey Galt Harpham. (2009). *A glossary of literary terms*, Boston: Wadsworth Cengage Learning, ninth edition.
Baldich, chris. (1992). *The Concise Oxford Dictionary Of Literary Terms*. Oxford: University Press.
Bloom, Harold. (2004). *the grotesque*. edited and with an introduction by Harold Bloom, volume editor, Blake Hobby, p. p. 1- 237.
Childs, PeterRoger and Fowler. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, London: Taylor & Francis.
Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory.* Oxford: Wiley-Blackwell.
Hagerty, Oral Marguerite. (1944). *The Grotesque Artist-Robert Browning*, p.p 1- 165.
Tayefi, Shirzad & Hajitabar. (2019). “Comparative Analysis of Grotesque Element in the Novels of “Bitter Party” and “Tenant"”. *Religación*. 20. 360-369.

استناد به این مقاله: آقابابایی، سمیه.، سادات زارعان حانیه. (۱۴۰۴). بازتاب مکتب گوتیک و گروتسک در رمان خفاش شب سیامک گلشیری، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۲۲۱-۲۵۴. DOI: 10.22054/CISL.2023.73905.1016

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Investigating the Components of Individual Development and Spiritual Growth of Man in the Word of Almuluk Babajan Qazvini and the Vienna Dyer's Theories

Asieh Zabihnia Emran *

Associate Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Abstract

Kamal al-Din Hajiba bin Mirzajan Qazvini is one of the most prominent students of the Sheikh Baha'i. He authored the Qur'an al-Muluk in 1043, the only edition of which is held at 10294 in the library of the Majles. The subject of the Word of Almuluk Babajan Qazvini is in the mystical authority, styles and sayings of the mystics and divine authority. Using the achievements of psychology's knowledge in literature is a useful tool in scientific analysis and literary texts. To this end, in this article, based on the descriptive-analytic method and the comparative approach, Babacan Qazvini's view has been compared with the views of Wise Dyer (1940- 2015), a well-known mystic and psychologist in the field of personal development and spiritual growth. Babajan Qazvini, like Wayne Dyer, man and the surrounding issues, has a high position in his intellectual structure. The analysis of the opinions of these two characters shows that he, along with the subjects of Vienna Dyer, in his communication with the people, had a totalitarian attitude, accompanied by kindness and fellowship. Also, in the structure of the populist genius of Babajan and the subjects of Vienna, issues such as attention to basic human moral concepts, evasion of common

* Corresponding Author: zabihnia@pnu.ac.ir

How to Cite: Zabihnia Emran, A. (2025). Investigating the Components of Individual Development and Spiritual Growth of Man in the Word of Almuluk Babajan Qazvini and the Vienna Dyer's Theories, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 255-289. DOI: 10.22054/CISL.2023.72556.1013

sense, and moral vices were common. Based on the findings of this study, the interdisciplinary, self-sustaining, and self-taught personality of Babajan is proven.

Keywords: Babajan Qazvini, Individual Development, Ordinary Ethics, Wayne Dyer, Growth.

بررسی مؤلفه‌های توسعهٔ فردی و رشد معنوی انسان در کلام‌الملوک باباجان قزوینی بر اساس نظریات وین دایر

aa. آسیه ذبیح نیا عمران *
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران ایران

چکیده

کمال‌الدین حاجی‌بابا بن میرزاجان قزوینی، یکی از برجسته‌ترین شاگردان شیخ بهایی است. او کلام‌الملوک را به سال ۱۰۴۳ ق تألیف کرده است؛ که نسخه یگانه آن به شماره ۱۰۲۹۴ در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود. موضوع کلام‌الملوک باباجان قزوینی، در مقامات عرفانی، احوالات و سخنان عرفا و اولیاء الهی است. استفاده از دستاوردهای دانش روانشناسی در ادبیات، ابزاری سودمند در تحلیل علمی متون ادبی است. به این منظور در مقالهٔ حاضر، با تکیه بر روش توصیفی‌تحلیلی و رویکرد تطبیقی، دیدگاه باباجان قزوینی با نظرات وین دایر (۱۹۴۰– ۲۰۱۵ م) نظریه‌پرداز آمریکایی که مروج نظریهٔ توسعه فردی و رشد معنوی است، مقایسه شده است. از دیدگاه باباجان قزوینی و وین دایر، انسان اهمیت زیادی دارد. تحلیل آراء این دو شخصیت نشان می‌دهد که او همسو با آزمودنی‌های وین دایر، در ارتباطات خود با مردم، نگرشی کل‌گرا و همراه با مهربانی و مودت داشته است. همچنین در ساختار منش مردم‌گرای باباجان و آزمودنی‌های وین دایر، موضوعاتی چون توجه به مفاهیم اخلاقی انسانی، دوری از ذمایم و رذایل اخلاقی مشترک است. با استناد به یافته‌های این پژوهش میانرشته‌ای، اندیشه و شخصیت خودشکوفا و مردم‌گرای باباجان به اثبات می‌رسد.

کلیدواژه‌ها: باباجان قزوینی، توسعه فردی، اخلاقمداری، وین دایر، رشد معنوی.

* نویسنده مسئول: zabihnia@pnu.ac.ir

۱. مقدمه

شخصیت انسان همواره موردتوجه صاحب‌نظران بوده است. تعلیم و تربیت مطلوب، عامل اصلی سعادت هر انسان و پیشرفت هر جامعه‌ای است. امروزه بزرگ‌ترین چالش دربارهٔ شناخت انسانها، یافتن معیارهایی مناسب برای ارتباط هدفمند و راهیابی به روح و روان آنهاست. وین والتر دایر[1] معلم و مروج انسان در زمینه‌های توسعه فردی و رشد معنوی بود. او بیش از چهل کتاب نوشت که بیست‌ویک کتابش در ردهٔ کتاب‌های پرفروش نیویورک‌تایمز قرار گرفت. وی در بسیاری از برنامه‌های صوتی و تصویری پرمخاطب شرکت کرد. در سال ۲۰۱۱ مجلهٔ واتکینز[2]، وین دایر را سومین انسان معنوی تأثیرگذار در دنیا معرفی کرد.

او با مطالعهٔ آثار چهره‌های ماندگار شرقی و غربی، از ادیان و ملیت‌های مختلف، کتاب‌هایی کاربردی برای بهتر زیستن، حول محور «خودشناسی»، «معنویت» و «عرفان» نوشته است. در میان چهره‌های الهام‌بخش وین دایر، شاعران پارسی زبان ازجمله مولوی و خیام نیز به چشم می‌خورند. هرچند وین دایر، نوعی عرفان خدامحور با ویژگی‌هایی شبیه عرفانهای شرقی را معرفی می‌کند؛ اما آنچه در همهٔ این مؤلفه‌ها نمود دارد، مسئلهٔ شناخت و معرفت است، شناخت انسان از خود، دیگران و دنیایی که در آن زندگی می‌کند. درنتیجه، هرچه گسترهٔ این معرفت فراختر باشد، به‌تبع آن خودشکوفایی و کمال انسانی نیز، جلوه و نمود بیشتری خواهد داشت. در سالهای اخیر، استفاده از دستاوردهای دانش روانشناسی در رشته‌های دیگر ازجمله ادبیات رواج یافته است. «ارتباط روانشناسی به‌عنوان دانشی که به بررسی ذهن و رفتار انسان می‌پردازد با ادبیات که موضوع آن انسان و تأثیر محیط بر اوست، چنان نزدیک است که شاخه‌ای به نام روانشناسی ادبی بر اساس مشترکات این دو دانش به وجود آمد» (ولک و وارن ۱۳۸۲: ۸۲).

بهره‌گیری از آراء روانشناسان و نظریات آنها، امکان بهتری برای تحلیل اندیشه و آثار اهل ادب فراهم می‌کند. مقالهٔ حاضر به پرسش زیر پاسخ می‌دهد:

- شاخص‌ها و مؤلفه‌های انسان‌گرایی و کمال‌طلبی و نقش آن در توسعه فردی و رشد معنوی بر اساس اندیشه‌های باباجان قزوینی و وین دایر کدام‌اند؟

۱-۱. روش

یکی از بخش‌های مهم روش تحقیق در این مقالهٔ موردی-زمینه‌ای، رویکرد همبستگی است. در این تحقیق برای جمع‌آوری اطلاعات از روش‌های اسنادی (فیش‌برداری به‌صورت توصیفی) و پیمایشی (استفاده از نظریات وین دایر و باباجان قزوینی) استفاده شده است.

مقالهٔ حاضر می‌کوشد تا با استفاده از روش «تحلیل محتوا»، معیارهای رشد معنوی و کمال‌گرایی انسان را از دیدگاه این دو شخصیت مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهد. قلمرو تحقیق حاضر، تمامی آثار ترجمهٔ شدهٔ وین دایر در ایران و متن کامل کتاب «کلام‌الملوک» باباجان قزوینی را در برمی‌گیرد. همچنین شاخصه‌های رشد اخلاق فردی، به‌صورت گزینشی استخراج و تدوین شده‌اند.

---

[1].Wayne Walter Dyer

[2].Watkins Magazine

۱-۲. پیشینه پژوهش
نسخهٔ کلام‌الملوک منحصربه‌فرد است و اهمیت کمال‌گرایی انسان در عرفان اسلامی بر کسی پوشیده نیست؛ بنابراین با توجه به محتوای نسخه که یک اثر عرفانی و دینی با ویژگی‌های خاص محسوب می‌شود، اهمیت و ضرورت بررسی و تحلیل آن از جهات مختلف، مسلم می‌گردد. تذکره عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی تاکنون بررسی نشده است؛ اما در برخی از کتاب‌ها و منابع عربی و فارسی اشاره‌ای کوتاه به این اثر و انتساب آن به باباجان قزوینی شده است:

در بخشی از دست‌نوشته‌های آثار بهاءالدین عاملی (متوفای ۱۰۳۰ ه. ق) در کتابخانهٔ مرعشی نجفی (گنجینه جهانی مخطوطات اسلامی) که به کوشش سید محمود مرعشی نجفی و میرمحمود موسوی جمع‌آوری گردیده، اشاراتی به زندگی باباجان قزوینی شده‌است.

در کتاب «در پرتو روضات، پنجاه مقاله در تراجم، کتابشناسی، نسخه‌شناسی و تاریخ، سیّد محمدعلی روضاتی» (۱۳۹۱) که توسط مؤسسهٔ کتاب‌شناسی شیعه چاپ شده است، به ذکر نامی از باباجان قزوینی و نسخه خطی کلام‌الموک پرداخته‌اند.

محمدرضا بندرچی (۱۳۷۹)، در مقاله‌ای تحت عنوان «رساله حاجی‌بابا قزوینی در شرح یک حدیث نبوی» که در مجلهٔ علوم حدیث منتشر گردیده، به معرفی کوتاه باباجان پرداخته است.

بشری (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «حاجی‌بابا قزوینی، برجسته‌ترین شاگرد شیخ بهایی» که در جشن‌نامهٔ دانشور فرهنگیار سید محمود مرعشی نجفی، منتشرشده، به شرح مختصر زندگی باباجان قزوینی و معرفی کتاب «مشکول» او پرداخته است. در سال (۱۳۰۰ ق) کتاب مشکول حاجی‌بابا بن میرزا جان قزوینی با ترجمهٔ عبارات عربی از محمدباقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی، به دستور صنیع‌الدوله، از روی نسخهٔ متعلق به شیخ محمدمهدی بن حاجی ملاّ آقابزرگ، در تهران به چاپ سنگی رسید.

ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی آموزه‌های عرفانی اوشو و تذکره عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی» که در مجلهٔ ادیان و عرفان تطبیقی منتشرشده، به نقد و تحلیل همسانی اندیشهٔ این دو شخصیت پرداخته است.

ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۸) همچنین در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی مؤلفه‌های خودشکوفایی و کمال‌طلبی در تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی و نظریات آبراهام مَزلو» به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی و بر اساس الگوی شخصیت آبراهام مزلو، خودشکوفایی و کمال‌طلبی را در اندیشه‌های باباجان قزوینی بررسی و تحلیل کرده است.

همچنین او (۱۳۹۹) در مقالهٔ دیگری با عنوان «سبک زندگی قرآنی در کلام‌الملوک باباجان قزوینی» که در فصلنامهٔ مطالعات قرآنی چاپ‌شده به این نتیجه دست یافت که بیشترین توجه باباجان قزوینی در باب زندگی، نهی از هوای نفسانی است؛ زیرا منشأ همه ناپاکی‌ها به شمار می‌رود و انسان را به بدی‌ها رهنمون می‌سازد. همچنین رویکرد باباجان قزوینی در زمینهٔ سبک زندگی قرآنی، دیدگاهی معنوی به انسان و جهان است.

ذبیح‌نیا عمران (۱۴۰۰) همچنین در مقالهٔ دیگری با عنوان «نسخهٔ خطّی تذکرهٔ کلام‌الملوک باباجان قزوینی؛ اقتباس یا استنساخ از تذکرةالأولیای عطّار نیشابوری»، به این نتیجه دست یافت که نمی‌توان تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک را کتابی مستقل به شمار آورد؛ زیرا اثر مذکور تحریر و تهذیبی از تذکرةالأولیای عطّار است. ازآنجاکه باباجان کاتب

بوده و آثار عرفا را استنساخ می‌کرده است، به نظر می‌رسد وی می‌خواسته است از این طریق، جُنگی از زندگی عرفا را فراهم آورد.

همان‌گونه که از عناوین مقالات و کتاب‌های فوق پیداست، تحلیل نسخهٔ خطی کلام‌الملوک بر اساس دیدگاه وین دایر انجام نشده است.

دربارهٔ نظریات وین دایر مطالب بسیاری نوشته‌شده و کتاب‌های زیادی به چاپ رسیده است که اکثراً برگرفته از سخنرانی‌ها و کتاب‌های او است. آثار وین دایر در ایران ترجمه‌شده و جزو آثار پرفروش بوده است. برخی از آثار منتشرشده دربارهٔ وین دایر عبارت است از:

هاشمی (۱۳۷۹)، کتاب «پیغام سروش مکتب مولانا و روانشناسی نوین، ردیابی مکتب‌ها و نظریه‌های روانشناسی» را توسط شرکت سهامی انتشار منتشر کرده است. در این کتاب آرای روانشناسان بزرگ دنیا (وین دایر، زیگموند فروید، کارل یونگ، کارل راجرز، اریک فروم، اریک اریکسون، اریک برن، پیاژه، کارن هورنای، فریتز پرلز، ابراهام مزلو، ناتانیل براندن، ویلیام جیمز، ویکتور فرانکل، آلفرد آدلر) با ابیات مثنوی مولوی تطبیق داده شده است.

ایرج پور (۱۳۹۶)، مقاله‌ای را با عنوان «بررسی تطبیقی اندیشه مولوی و وین دایر» در سومین همایش متن پژوهی منتشر کرده است که به ذکر همسانی‌های اندیشه و تفکر این دو شخصیت می‌پردازد.

۳. یافته‌ها

کمال‌الدین حاجی‌بابا بن میرزا جان قزوینی، یکی از برجسته‌ترین شاگردان شیخ بهایی است. او حاجی‌بابا نام دارد که نامی تقریباً مرسوم در قزوین بوده است. محل تولد او بر اساس نسبت مشهورش، به‌احتمال‌زیاد قزوین است؛ اما بیشتر عمر علمی او در اصفهان و در محضر شیخ بهایی و نیز مناطقی که شیخ در آنجا اقامت داشته گذشته است. از رقم پایانی دو نسخه حبل‌المتین و خلاصهٔ الأقوال که او آنها را استنساخ کرده است و نیز یادگاری‌ای که شیخ در ۱۰۱۰ ق در هرات برایش نوشته است (باباجان قزوینی، ۱۳۰۰: ۱۲۷)، برمی‌آید که لقب مشهورش، «کمال‌الدین» بوده است.

قدیمی‌ترین سندی که از این شخص در اختیار داریم، نسخه خطی کنز العرفان فاضل مقداد است که می‌گوید؛ باباجان در پنجشنبه ۱۳ ذی‌حجه ۹۸۰ ق در کربلا از کتابت کلام‌الملوک فارغ شده است. این نسخه که اینک به شمارهٔ ۱۱۶۷۴، در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود (مرعشی نجفی، ۱۳۸۷. ج ۲۹: ۴۵۴)، یادگاری از نخستین سال‌های علم‌آموزی این نزدیک‌ترین شاگرد شیخ بهایی است و نشان می‌دهد که وی ایامی را در کربلا به سر برده است.

کلام‌الملوک اثری ارزنده در عرفان به فارسی است که از نگارش‌های حاجی‌بابا، فرزند میرزا جان قزوینی است (حافظیان بابلی، ۱۳۸۸. ج ۳۲: ۳۰۵ـ۳۰۷). در دیباچه، مؤلف خود را باباجان ابن حاجی روحی جان قزوینی معرفی می‌کند. انگیزهٔ نگارش این اثر، بیان یک دوره تعلیمات صوفیانه برای مردم روزگار است که بخش زیادی از آن صرف نقل احوال اقوال و کرامات صوفیان متقدم است.

۳ـ۱. عوامل مؤثر در رشد انسان در آرای وین دایر و کلام‌الملوک قزوینی:

۳ـ۱ـ۱. نقش سازندهٔ عشق در رشد انسان در کلام‌الملوک قزوینی و آرای وین دایر

یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که عرفا برای توسعهٔ فردی و رشد معنوی به آن نظر داشته‌اند و درباره‌اش سخن گفته‌اند، عشق است. آنان عشق را جان و اساس عالم می‌دانند که به‌واسطهٔ آن همه موجودات، از ادنی تا اعلی در جنبش و به‌سوی سرمنشأ عشق یعنی ذات حق‌تعالی در حرکت هستند. عشق ودیعه‌ای الهی است که در وجود انسان نهاده شده و با ذات و فطرت وی عجین شده و انسان پیوسته به دنبال معبود و معشوق حقیقی بوده است. باباجان قزوینی بخش زیادی از نثر کتاب کلام‌الملوک را به عشق اختصاص داده است:

روزی بوموسی از شیخ [بایزید] پرسید که بامدادت چونست؟ گفت مرا نه بامداد است و نه شبانگاه و گفت به سینهٔ ما آوازی دادند که‌ای بایزید خزاین ما از طاعت مقبول و خدمت پسندیده پُر است، اگر ما را خواهی چیزی بیار که ما را نبود. گفتم: خداوندا آنچه بود که تو را نباشد؟ گفت: بیچارگی و عجز و نیاز و خواری و شکستگی. گفت: به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین‌تر شده، چنانکه پای مرد به برف فروشود، به عشق فرومی‌شد (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۸۰).

نقلست که از وی [بایزید] پرسیدند که این درجه به چه یافتی؟ و بدین مقام به چه رسیدی؟ گفت: شبی در کودکی از بسطام بیرون آمدم، ماهتاب می‌تافت، جهان آرمیده و حضرتی دیدم که هجده هزار عالم در جنب آن حضرت، ذره نمی‌نمود. شوری در من افتاد و حالتی عظیم بر من غالب آمد. گفتم: خداوندا درگاهی بدین عظیمی و چنین خالی و کارگاهی بدین شکر و چنین پنهان بعداز آن هاتفی آواز داد که درگاه ما خالی نیست نه از آن است که کسی نمی‌آید، از آن است که ما نمی‌خواهیم، هر ناشسته‌روی شایسته این درگاه نیست (همان: ۸۱).

باباجان قزوینی، عشق و وحدت وجود را توأمان می‌آورد و وحدت وجود را نتیجه و ماحصل عشق می‌انگارد: «...گفت از بایزیدی بیرون آمدم، چون ما را از پس نگه کردم، عاشق و معشوق یکی دیدم یعنی در عالم توحید یکی تواند دید و گفت ندا کردند از من درمن که‌ای تو، من؛ یعنی به مقام الفناء فی الله رسیدم...» (همان: ۸۳).

عشق به معنای رهایی از هر آنچه در عالم مخلوقات است و برگزیدن خداست و آن بندگی خداست و کمال عارف در دوستی او با حضرت حق است:

گفت علامت شناخت حق گریختن از خلق باشد و خاموش گشتن در معرفت او و گفت هرکه به حق مبتلا گشت مملکت از او دریغ ندارند و او خود به هر دو سرای سر فرود نیارد و گفت عشق او درآمد و هرچه دون او بود برداشت و از ماسوی اثر نگذاشت تا یگانه ماند چنانکه خود یگانه است و گفت کمال عارف سوختن او باشد در دوستی حق (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۸۴).

عارف در عشق الهی چنان غرقه است که حتی دشمن خویشتن است:

«...گفت دنیا را دشمن گرفتم و نزد خالق رفتم، خدای را بر مخلوقات اختیار کردم تا چندان محبت حق بر من مستولی شد که وجود خود را دشمن گرفتم...» (همان: ۸۳).

حب دنیا سرمنشأ همهٔ خطاهاست. بهترین و اثربخش‌ترین راه رهایی و نجات انسان از حب دنیا و آلودگی‌های دنیوی، اصلاح نفس و رسیدن به مقام بندگی و عبودیت خداوند است.

وین دایر «عشق» را برای رشد فردی ضروری می‌داند:

نیروی عشق، نواقص را محو می‌کند و درب ورودی به جهانی را به روی شما باز می‌کند که آکنده از رضایت خاطر و خشنودی است، جهانی که با آن در ترسیم سرنوشت خود و بخت‌آفرینی از برای خویش مشارکت دارید. مشارکتی که بر اساس عشق بدون قید و شرط پایه‌گذاری شده است (دایر، ۱۳۸۴: ۱۶۳).

او حتی عشق را بالاترین سبب در تعالی انسان برمی‌شمارد:

«عشق سرآمد همه‌چیز در زندگی است. عشق جوهر کیهان است. چسبی است که همه‌چیز را باهم نگه می‌دارد. مادهٔ خود والاتر شماست. «خدا هست عشق» یک جمله دوطرفه است، زیرا اگر از طرف دیگر هم خوانده شود، همان معنا را می‌دهد، «عشق هست خدا»» (دایر، ۱۳۸۷ الف: ۲۵۵).

او عشق را فطری می‌داند و مرکز جهان می‌خواند:

طبیعت نیروی عشق الهی، آن هوشمندی نامرئی است که در همه‌چیز و همه‌جا موجود است و مرکز و محور همهٔ فعالیت‌های مادی و معنوی جهان است و شایسته‌ترین نام برای آن «عشق بدون قید و شرط» است؛ یعنی همان نیرویی که جهان را استوار و پایدار می‌دارد و از تجزیه و پاشیدگی حفظ می‌کند. خلقت همهٔ ما، گسترش این نیروی الهی است و موجودیت هریک از ما تجلی و نماینده آن در محدودهٔ موجودیت خویشتن است (دایر، ۱۳۸۴: ۱۵۷).

عشق موجب می‌گردد تا همهٔ کاستی‌ها را خوب ببینیم و نظام جهان را اصلح بدانیم: نیروی عشق، نواقص را محو می‌کند و درب ورودی به جهانی را به روی شما باز می‌کند که آکنده از رضایت خاطر و خشنودی است، جهانی که با آن در ترسیم سرنوشت خود و بخت‌آفرینی از برای خویش مشارکت دارید. مشارکتی که بر اساس عشق بدون قید و شرط پایه‌گذاری شده است (همان: ۱۶۳).

۳-۱-۲. نقش سکوت در رشد انسان

در کمالگرایی انسان و رسیدن به مدارج تکامل فردی، به نگه‌داشتن زبان و سکوت بسیار سفارش شده است. زبان هم می‌تواند بهترین عضو بدن باشد که بدان کسب فضایل شود و هم می‌تواند بدترین عضو بدن باشد و برای صاحبش رنجش و عذاب را به همراه داشته باشد. آنچه بسترساز این نقش برای زبان است، همان کنترل یا عدم کنترل است که این صفت در کلام‌الملوک یکی از ویژگی‌های انسان عارف، قلمداد شده است:

«حصن حصین، نگاه‌داشتن زبان است» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۹۸).

باباجان «سکوت» را از صفات اولیای الهی می‌داند:

«...از صفات اولیا و سمات عارفین بالله... است که ایشان به آن متصف می‌باشند، چه اول آن صمت و سکوتست که ارباب تحقیق، باب نجاتش دانسته‌اند و مبالغه بسیار در رعایت آن کرده ...» (همان: ۱۴).

زبان اگر تحت کنترل نباشد و با آن سخن نسنجیده و بیهوده‌ای گفته شود، بسا که انسان را در ورطهٔ کینه و دشمنی فروبرد. کسی از ابوحفض حداد می‌پرسد که؛ «خاموشی بهتر یا سخن گفتن؟ گفت: اگر سخنگوی، آفت سخن بداند و هرچند تواند خاموش باشد» (همان: ۱۰۹). باباجان قزوینی در کلام‌الملوک یکی از طُرُق تقرب الهی را در «کم گفتن» می‌داند: «تقرب الهی به‌جز.... کم گفتن...است» (همان: ۱۶).

وین دایر مانند باباجان قزوینی برای سکوت اهمیت زیادی قائل است و باور دارد که «سکوت درون، صدای خداست؛ امّا این سکوت به آنچه به دست می‌آوریم بستگی دارد» (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۱۸۰). اگر با آرام کردن ذهن به گفت‌وگوی درون خود پایان دهید، زودتر به آگاهی درونی خواهید رسید (همان: ۲۲۱). با ایجاد سکوت درونی، آرامش بیشتری خواهیم داشت و خدا را در جسم و دنیای درونتان احساس خواهید کرد (همان: ۱۷۹).

از دیدگاه وین دایر، دعا و مراقبه، روشی عالی برای پایان دادن به گفت‌وگوی درون است، فضایی را برای آرامش ذهن و تماس با خدا به وجود می‌آورد:

«سومین کلید برای رسیدن به هشیاری برتر و دستیابی به سکوت درونی، دعاست» (همان: ۱۹۲).

دایر معتقد است مراقبه و سکوت و پرداختن به کشف و شهود، بهترین دعا است، پس توصیه می‌کند که:

«در عوض درخواست‌های شخصی و خاص کردن تقاضاها در دعا، بهتر است به صدای خدا در اعماق وجودتان گوش دهید» (همان: ۱۹۶).

«بهتر است که بیشتر سکوت کنید...سکوت بسیار مطلوب‌تر از دروغ است» (همان: ۲۶۳).

«سکوت را جایگزین مبالغه‌گویی کنید» (همان: ۲۶۴).

«سکوت، شما را به سمت نظم ذهنی هدایت می‌کند. رسیدن به نظم ذهنی، کلید گمشده‌ای است که به یاری آن، تلاش نفسانیت، برای هدایت شما به‌سوی دروغ، متوقف می‌شود» (همان: ۲۶۳).

۳-۱-۳. اخلاص و صداقت، اسباب تعالی انسان

یکی از عواملی که کمک می‌کند تا شخصیت فردی ما رشد یابد، صداقت و اخلاص است. باباجان قزوینی در کلام‌الملوک «اخلاص» را از فضائل می‌خواند و آن را عزیزترین چیز می‌داند:

«عزیزترین چیزی در دنیا اخلاص است که هرچند جهد کنم تا ریا از دل خویش بیرون کنم به لونی دیگر از دل من بروید» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۰۷).

باباجان قزوینی دربارهٔ اهمیت واقعیت و اخلاص می‌گوید:

«خنک آنکه در همه عمر خویش یک خطوه به اخلاص دست دادش... هرگاه که بنده، خالص شود از بسیاری وسواس و ریا نجات یابد» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۹۷).

«هرچیزی را نوری است و نور صدق خشوع است» (همان: ۹۷).

باباجان قزوینی در کلام‌الملوک «صدق» حاتم اصم را می‌ستاید:

«[حاتم اصم] در زهد و ریاست و ورع و ادب و صدق و احتیاط بی بدل بود. توان گفت که بعد از بلوغ، یک نفس بی مراقبت و محاسبه از او برنیامده بود و یک قدم بی صدق و اخلاص برنگرفته» (همان: ۱۰۳).

وین دایر نیز صداقت و راستی را ستایش می‌کند و تأکید دارد که برای کمال‌گرایی ضرورت دارد تا دروغ را ترک کنیم، زیرا دروغ، آرامش را از آدمی سلب می‌سازد:

«حقیقت، آدمی را آزاد می‌سازد» (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۲۴۸).

«امّا ما به دروغ عادت کرده‌ایم و گاهی خود را با این توجیه که چارهٔ دیگری جز دروغ‌گفتن نداریم، فریب می‌دهیم. با عادت به دروغ و تقلّب، مشکل می‌توانیم در

خصوص مسائل عاطفی، صادق باشیم و احساس می‌کنیم همیشه برای پوشاندن ردّ پای عواطف‌مان نیاز به دروغ داریم» (همان: ۲۵۰).

«با رسیدن به آگاهی باطنی درمی‌یابیم که حقیقت با خود، آزادی می‌آورد» (همان: ۲۵۴).

بااین‌حال ابتدا خودداری از دروغ سخت است. انگار دارویی جدید را برای بازکردن زخمی کهنه به کار می‌بریم؛ امّا تمایل درونی برای فکر کردن، احساس کردن و عمل کردن صادقانه، دروغ را نابود می‌کند (همان: ۲۵۰).

وین دایر راه‌هایی برای رهایی از دروغ و پیوستن به راست‌گویی پیشنهاد می‌دهد، ازجمله:

«وقایع را بدون حذف، همانطور که هستند تعریف کنید» (دایر، ۱۳۸۹ الف: ۲۶۱).

«گفت‌وگوهای تملق‌آمیز و همراه با چاپلوسی را ترک کنید، زیرا از نفسانیت سرچشمه می‌گیرند» (همان: ۲۶۲).

«بدون توجه به اینکه دیگران چه می‌پسندند صرفاً نظرات و عقاید خود را بیان کنید» (همان: ۲۶۳).

«وقتی پرده‌ها را کنار بزنید و به واقعیت برسید، بارها با خود می‌گویید، این به‌هیچ‌وجه آن‌گونه نیست که تصور می‌کردیم. این‌ها پرده‌های دروغاند و برای نابودی‌شان از دستاورد و افتخارتان بهره می‌گیرید» (همان: ۲۶۵).

۳-۱-۴. مهربانی و ایثار نردبان رشد معنوی انسان

برای رشد معنوی، بایسته است تا با همهٔ مردم جهان مهربان باشیم و مدارا کنیم. در کلام‌الملوک قزوینی، علاقهٔ اجتماعی او به مردم مشهود است. از دید او، عارف نسبت به بشریت، نگاهی عمومی از همدلی و خویشاوندی دارند و انسان را به‌عنوان یک واحد کل در نظر می‌گیرد:

[حاتم اصم]، «روزی یاران را گفت؛ عمری است تا من رنج شما می‌برم» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۰۳).

همهٔ مباحثی که باباجان قزوینی در کلام‌الملوک خود طرح و شرح کرده، به‌نوعی مربوط به آدمی است و همگان را فارغ از هر قید و مرزی دربرمی‌گیرد؛ زیرا اگر دیدگاه انسان به حدّ کافی کلی نباشد و اگر بر دورانی طولانی از زمان گسترده نشده باشد، آنگاه انسان نمی‌تواند این احساس همسانی با نوع بشر را دریابد. در کلام‌الملوک مردم‌داری عارف به حدی است که عارف حتی نمی‌خواهد سنگی، پای کسی را بیازارد. باباجان حکایت می‌کند که ابوحفض حداد بدین سبب، مقام بلند یافت که سنگی از راه مردم برداشت تا مردم را رنجه نسازد:

«سنگی به پای از راه به کناره افکندم تا کسی بر او نیفتد» (همان: ۱۰۸).

یکی از نشانه‌های کل‌نگری باباجان قزوینی، سفارش او به برخورد انسانی با مردم است. از دید او، انسان حقیقی کسی است که همواره نگرشی دوستانه در حق همنوعان خود داشته باشد و آزار آنها را ناروا بشمارد. باباجان قزوینی در کلام‌الملوک با اصل قرار دادن کم‌آزاری و نفی نکردن دیگران، می‌کوشد تا با حسن سلوک، تنوع و تکثر گروه‌های اجتماعی را به‌عنوان واقعیت درنظر گیرد:

«...تو را وصیت می‌کنم چون با بدخوی صحبت داری، خوی بد او را در خوی نیک خود آر تا عیشت مهیا و ... بود و چون کسی با تو انعامی کند، اول خدای را شکر کن بعداز آن کس را که حق، دل او را بر تو مهربان کرد»(همان: ۸۶).

او باور دارد اگر سه خصلت در وجود آدمی باشد، دیگران از وی منفعت یابند:

«سه چیز است که اگر آن را بیابند از آن بهره بردارند...دوستی نیکو، با صیانت و با وفا و با شفقت» (همان: ۹۵).

وین دایر می‌نویسد: «رسالت من، بر این پایه استوار است که با رفتار و گفتارم دنیا را برای خود و دیگران بهتر و دلپذیرتر کرده و تصمیماتی آگنده از عشق و ایثار و صداقت و حق‌شناسی اتخاذ کنم» (دایر، ۱۳۸۹ ب: ۴۵۸).

او می‌گوید:

هدف من این است که به مردم کمک کنم در خود بنگرند و شروع به تغییر باورهایشان کنند. به یاد داشته باشید، حقیقت ما، کشورمان، نژادمان و یا دینمان نیست، بلکه ارواح ابدی است. مشاهدهٔ خودمان به‌عنوان موجودات روحانی، بدون برچسب، یک راه برای تبدیل جهان و رسیدن به یک مکان مقدس برای تمام بشریت است (همان: ۳۳۹).

باید باور کنیم که همه مخلوقات در پیشگاه خداوند یکسان هستند و هیچ‌یک برتر و زیباتر نیست. در حقیقت این مرزبندی‌ها را نفس انسان ایجاد کرده است و نگاه جنسیتی به انسانها برخاسته از نفسانیت است. نباید دیگران را بر اساس ظاهر و جذابیت جنسی، زن یا مرد بودن، مجرد یا متأهل بودن و سن و سال سنجید.

حس همدردی در کتاب کلام‌الملوک برجسته‌ترین آموزه‌ای است که احساسات او را نسبت به نوع بشر نشان می‌دهد. وین دایر هم، این موضوع را در آرای خود تأیید کرده است. این وجه مشترک بیانگر اعتبار انسان در کتاب کلام‌الملوک و آرای وین دایر است. در کلام‌الملوک باباجان، عرفا دارای احساس همسانی، همدردی و عطوفت عمیقی نسبت به همنوعان خود هستند؛ به این دلیل، تمایلی واقعی برای کمک به نژاد بشر دارند، به‌طوری‌که گویی همگی آنها، اعضای یک خانواده محسوب می‌شوند. به نمونه‌های زیر از همین تفکر در کلام‌الملوک قزوینی توجه فرمایید. عطوفت به مردم این است که هرگز موجبات آزار کسی را فراهم نکنی:

«رنج خود بر هیچ‌کس نیفکنی و بار خود، اندک و بسیار از همه‌کس برداری» (همان: ۱۰۰).

عطوفت و شفقت بر مردم به‌اندازه‌ای است که درویش، حاضر است تا به‌جای همهٔ عاصیان در دوزخ شود:

ابوعثمان گوید که با ابوحفص به خانهٔ ابوبکر حنیفه بودم و جمعی از اصحاب آنجا بودند؛ از درویشی یاد می‌کردند ... گویم: تو را چه بدین آورده است؟ پس گفتم: شفقت بر خلق. پس گفت: شفقت تو تا چه حد است بر خلق؟ گفتم: تا بدان حد که اگر خدای تعالی مرا به‌عوض همه عاصیان در دوزخ کند و عذاب کند روا دارم (همان: ۱۰۹).

در ادامه این مطلب آمده است که واعظ حتی لباس خود را به گدا می‌بخشد:

«چون مجلس به آخر آمد، سائلی برخواست و پیراهنی خواست در حال پیراهن خود بیرون کردم و به وی دادم» (همان: ۱۰۹).

خداوند از همه‌کس بر مردم مهربانتر است و هرگز از بنده، نومید نمی‌شود:

[بایزید] گفت چهل سال روی به خلق آوردم و ایشان را به حق خواندم؛ کس مرا اجابت نکرد. روی از ایشان بگردانیدم و به حضرت رفتم، همه را پیش از خود دیدم آنجا، یعنی عنایت حق در حق خلق پیش از عنایت خود دیدم. آنچه من می‌خواهم، حق تمام به یک نظر عنایت، آنهمه پیش از من به خود رسانید (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۸۳).

باباجان معتقد است با اینکه عارفان از کاستی‌های دیگران به شدّت آزرده‌خاطر می‌شوند، ولی به طرز برجسته‌ای، علاقه‌مند کمک به آنها هستند به این اعتبار، دیدگاه آنان نسبت به افراد دیگر، حتی افرادی که دارای رفتارهای قابل قبولی نیستند، توأم با عطوفت [درونی] است.

پس چون به مکه رسید، جماعتی مساکین را دید مضطر فرومانده، خواست که در حق ایشان انعامی کند، گرم گشت و حالتی بر وی ظاهر شد، دست فروکرد و سنگی برداشت و گفت به عزت تو که اگر چیزی نمی‌دهی جمله قنادیل مسجد بشکنم! این بگفت و در طواف آمد و در حال یکی بیامد و صره زر بیاورد و بدو داد تا به درویشان خرج کرده (همان: ۱۱۰).

«من، نیک‌خوی را ندانم مگر در سخاوت و بدخوی را نشناسم الا به بخل» (همان: ۱۱۱). «[بشر حافی] خواب دیدم، گفتم یا امیرالمؤمنین مرا پندی ده. گفت: چه نیکوست، شفقت توانگران به درویشان» (همان: ۶۱).

باباجان در اغلب بخش‌های کلام‌الملوک در ضمن یادآوری عزلت و گوشه‌گیری عرفا، خلق‌نوازی آنان را می‌ستاید. حس همدردی نسبت به انسانها، در کلام‌الملوک قزوینی، تبلور ویژه‌ای دارد. باباجان قزوینی با بهره‌گیری از شرح حال عرفا و ذکر مقامات عرفانی، در پی آن است تا چنین آموزهٔ والایی را فراگیر کند و بدان جنبهٔ اجتماعی بخشد؛ زیرا او به‌خوبی می‌دانست تعالی و رشد سطح معنوی جامعه، زمانی محقق می‌شود که همهٔ اعضای آن خود را ملزم به رعایت آموزهٔ همدردی با خلق بدانند.

همین نظریه، در تفکرات وین دایر نیز دیده می‌شود:

«این کشف که هر یک از ما، بی‌حدومرز هستیم، محدوده درک بشر را گسترش می‌دهد تا همه را برابر ببیند» (دایر، ۱۳۹۰: ۲۸).

«زمانی که چشم دل بگشاییم، دیگر هر شخص را فارغ از ظاهر، نژاد، مذهب و ملیت، یک «انسان»، با روح و صفات خدایی می‌بینیم. انسانها گرچه متفاوت به نظر می‌رسند؛ امّا از دید خرد الهی یکسانند» (همان: ۹۴).

«همهٔ موجودات عالم، پیرو اصل تسلسل تغییر فیزیک‌اند؛ امّا بهشت، بی‌تغییر و جاویدان است. هرگونه رأی، دارایی و مقامی آنجا بی‌معناست» (همان: ۲۸۵).

«پس رهایی از افکار جدایی‌طلبانه، می‌تواند بهشت را روی زمین برایمان به ارمغان آورد» (همان: ۲۸۵)، درحالی‌که «توجه به ظواهر مادی، افراد را در دام مقایسه اسیر می‌کند و ذهن آنها را بر مشاهدهٔ وحدت عالم می‌بندد» (همان: ۳۴۴).

وین دایر، مردم‌گرا بودن را نشانهٔ رشد معنوی می‌داند. او به عمیق‌ترین مفهوم ممکن، مردم‌گرا است و با هرکسی که از منش مناسبی برخوردار باشد، بدون در نظر گرفتن طبقه، تحصیلات، نژاد و یا رنگ، مهربان است.

«انسانها گرچه از یکدیگر متمایز به نظر می‌آیند؛ امّا درواقع باهم مرتبط هستند. هرکس وقتی به دیگری صدمه می‌زند، درواقع به خود آسیب می‌رساند» (دایر، ۱۳۸۵: ۸۹).

«این تفکر به ما کمک می‌کند که با همهٔ انسانها با احترام برخورد و رفتار کنیم» (همان: ۹۰).

«امروزه می‌دانیم که افکار هر انسان روی طرز فکر سایر انسانها و اتفاقات هستی اثر دارد» (همان: ۸۸).

«قدرت تله‌پاتی، ذره‌ای از این ارتباط نامرئی را نشان می‌دهد. توجه به این مسئله می‌تواند ما را در شناخت خود مقدس و والا یاری دهد» (همان: ۹۰).

«برای شناخت خود مقدس، هر انسانی باید از قید عناوین و لقب‌ها رها گردد. نام‌ها مربوط به جسم می‌شود درحالی‌که انسان فراتر از یک پیکره مادی است» (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۶۰).

«افکار، شغل و حرفه، ملیت و نژاد، نباید انسانها را محدود کند. روابط انسان با سایر انسانها یا اجسام، نباید آنها را محدود کند؛ چراکه هر رابطه‌ای آموزنده و کمک‌کننده است، البته به این شرط که از دید یک ناظر بیرونی به آن نگاه شود» (همان: ۵۹).

وین دایر معتقد است، این‌که خود را همچون روحی بدون برچسب ببینیم، به معنای قرار گرفتن در راه دگرگونسازی دنیا و رسیدن به مکانی برای همهٔ انسانهاست (دایر، ۱۳۸۵: ۶۵). از طرف دیگر، رهایی از القاب و باورهای غلط قدیمی، انرژی بیشتری برای زندگی‌مان آزاد می‌کند (همان: ۶۹).

این ویژگی در کتاب کلام‌الملوک بسیار برجسته است. آنچه برای او اهمیت دارد، اصل انسانیت است، نه ویژگی‌های انتسابی کم‌اعتبار یا بی‌ارزش. برای او، انسانی ارزشمند و درخور احترام است که به جنبه‌های معنوی وجود خود توجّه کرده و برای شکوفایی ظرفیت‌های بالقوّه‌اش کوشیده است:

مردی در مجلس جنید برخواست و سؤال [گدایی] کرد، جنید را در خاطر آمد که این مرد، تن درست است، کسب تواند کرد، سؤال چرا می‌کند؟ و این مذلت برخود چرا می‌نهد؟ آن شب در خواب دید که طبقی سرپوشیده پیش او نهادند و او را گفتند: بخور. چون سرپوش برداشت، سائل را دید مرده و بر آن طبق نهاده. گفت: من گوشت مرده نخورم! گفتند: پس چرا دی می‌خوردی در مسجد! جنید دانست که غیبت کرده است... گفت از هیبت آن بیدار شدم و طهارت کردم و دو رکعت نماز گزاردم و به طلب درویش رفتم، او را دیدم بر لب دجله و از آن تره ریزها که شسته بودند، از سر آب می‌گرفت (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۱۶).

«نقل است که یکی پیش جنید حکایت می‌کرد از گرسنگی و برهنگی. جنید گفت: برو و امین باش که او گرسنگی و برهنگی به کسی ندهد که تشنگی می‌زند و جهان را پر از شکایت کند و به صدیقان و دوستان خود دهد، تو شکایت مکن» (همان: ۱۲۱).

۳-۱-۵. نقش مصاحب در رشد معنوی انسان

گزینش «مصاحب» نیکو، راهکاری است که می‌تواند در ارتقای رشد فردی مؤثر واقع شود. افراد در گزینش هم‌نشین نیکو، بیش از آنکه به مسائل ظاهری و ناپایدار او توجّه نشان دهند، به امور باطنی و دارای ارزش عنایت دارند. در کلام‌الملوک عارف با کسانی هم‌نشین است که افراد برجسته‌ای به شمار می‌رفتند و می‌توانستند بر گسترهٔ دانش الهی او

بیفزایند. درنتیجه، در کتاب مذکور، خاصان درگاه الهی، اولیاءالله، مرشدان و عرفا هستند زیرا:

«اولیا، لشکر خدایند در زمین و یاری‌دهنده‌اندنه ایشان به کمال رسیده بودند، ایشان را چه احتیاج بود بدین سخنان ازبس که شفقت داشتند بر ما و شما این پند و نصیحت کرده‌اند» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱).

«[ابوحفض حداد] از محتشمان این طایفه [صوفیان] بود و کسی به بزرگی او نبود در وقت خود، در ریاضت و کرامت و مروت و فتوت بی‌نظیر بود» (همان: ۱۰۸).

«اگر خدای را خاصگانند، عارفانند و گفت [بشرحافی] صوفی آنست که دل صافی دارد با خدای تو و گفت: عارف قومی‌اند که ایشان را نشناسد مگر خدای تعالی و ایشان کسی را گرامی دارند مگر از برای خدای تو...» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۶۱).

وین دایر نیز سفارش‌هایی را برای مصاحب در سیر کمال‌گرایی توصیه می‌کند:

«هر انسانی برای آموختن درسی ارزشمند به زندگی فردی دیگر وارد می‌شود. نباید از این درس‌ها بی‌اعتنا گذر کرد؛ پس باید این پیام‌های ارزشمند را دریافت کرد» (دایر، ۱۳۹۰: ۹۶).

«زمانی که بپذیریم هرکس به زندگی ما وارد می‌شود، ارزشمند است، می‌آموزیم که حضور افراد زورگو و ستمگر در زندگی‌مان به‌اندازهٔ افراد حمایتگر و تشویق‌کننده، مهم و مؤثر است» (همان: ۹۴).

همان‌طور که پیش‌تر نیز گفتیم، وین دایر باورهای ما را متعلق به دیگرانی می‌داند که با ما در ارتباط هستند و معتقد است این باورها در زندگی ما و تعیین مسیر زندگی‌مان مؤثر است (همان: ۱۱۶). وی توصیه می‌کند:

«عظمت خدا را در هرکس جست‌وجو کنید. درک کنید کمال خدا را حتی اگر دیده و یا احساس نشود. به خود یادآور شوید که مردم، جسمشان نیستند» (همان: ۹۷).

چنین تفکری، پذیرش افراد زندگی‌مان را آسان‌تر می‌کند. ازنظر وی، توجه به جریانهای انرژی، همچون احساسات انسانی، در پذیرش خود مقدسمان مؤثر است. «دانستن این نکته که در هر ملاقاتی جریانی از انرژی مبادله می‌شود به ما کمک می‌کند به‌جای قضاوت، از دیدگاه شاهد، ارتباط متقابل جسم خود با جسم دیگران را بنگریم و هستهٔ الهی درون را حس کنیم» (همان: ۲۸۵).

«با پرهیز از قضاوت دیگران می‌توانیم این انرژی را به شکل عشق به ذات الهی هر انسان ذخیره کنیم» (همان: ۸۴).

«با سکوت و اندیشیدن و تقویت احساس قدردانی در خود، می‌توانیم با روح الهی خود همسو شده و با آن ارتباط برقرار کنیم» (همان: ۸۵).

۳-۱-۶. توجه به نفسانیت، مانع رشد معنوی و توسعهٔ فردی

باباجان قزوینی در کلام‌الملوک «نفس» را بدترین حجاب‌ها می‌داند:

«سخت‌ترین حجاب‌ها دیدن نفس است» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۶۶).

کسی که نفس خود را خوار بدارد، از همگان نزد خدای عزیزتر است:

«خدای تعالی، عزیز نکند بنده‌ای را عزیزتر از آنکه به وی نماید خواری نفس او» (همان: ۶۸).

راه رستگاری در رهایی از وسوسه‌های نفسانی است:

«هرگاه نفس از شوایب هوا و هوس مزکا شد و از آلایش نقص و عیب برآمد، دل نیز از لوث تعلقات بماسوی مصفی می گردد، از کدورت خیالات باطله و توهمات فاسده برمی‌آید و تا آن نشود فوز به این سعادت نیست و عروج به این پایه ممکن نه» (همان: ۱۷).

باباجان سفارش و تأکید می‌کند: «نه با نفس یار باشی» (همان: ۶۹).

سلامت نفس در مخالفت با نفس است و پیروی از نفس بلا است:

«سلامت نفس در مخالفت اوست و بلا در متابعت اوست» (همان: ۱۱۱).

کارکرد عرفانی و معرفتی، حجیم‌ترین بُعد تعلیمی کلام‌الملوک است. باباجان قزوینی، معرفت درونی را والاترین درجهٔ شناخت می‌داند:

«فاضل‌ترین چیزی اهل اعمال را مراقبت خویش است» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۰۹).

[ابوحفض حداد] «پس روی به ریاضت سخت نهاد و عزلت و مراقبت پیش گرفت» (همان).

[جنید] «سجاده در عین مراقبت باز کشید تا هیچ‌چیز دون حق در خاطر او گذر نکرد و چهل سال همچنین بنشست» (همان: ۱۱۵).

[جنید] گفت: «ده سال بر در دل نشستم، به پاسبانی دل را نگاه داشتم تا ده سال دل مرا نگاه داشت. اکنون بیست سال است که من نه از دل خبر دارم و نه دل از من خبر دارد» (همان: ۱۱۵).

باباجان قزوینی در کلام‌الملوک جهاد با نفس را جهاد اکبر می‌داند:

«گفتند: ای رسول خدای، جهاد اکبر کدام است؟ فرمودند که جهاد اکبر جهاد با نفس اماره است. بعداز آن فرمودند بهترین جهاد آن است که کسی با نفس خود که در میان دو پهلوی او واقع است، جهاد نماید» (همان: ۱۵).

او سپس برای تأکید بیشتر این مفهوم، شعری را در همین زمینه به‌عنوان شاهد نقل می‌کند:

«تا نفس مبر از مناهی نشود دل آیینه نور الهی نشود

افضل الجهاد ومن جاهد نفسه» (همان: ۱۷).

«بر هرکس واجب است که جهاد نفس را بر خود لازم شناسد و همیشه نفس خود را در معرض محاسبه و مراقبه دانسته، از لذات دنیای فانیه بازآورد» (همان: ۱۸).

وین دایر نیز در آرای خود «نفس» را مذمت می‌کند و آن را ویرانگر و مخرب معرفی می‌کند. نفسانیت امری ذهنی، پنهانی، بی‌شکل، نادیدنی و بی‌مرز است. چیزی بیش از یک فکر نیست که از خودتان، ذهنتان و روحتان دارید. نفسانیت، امری مخرب است که فرد را ترغیب می‌کند تا به کسب بهترین‌ها برای خود و خودخواهی بپردازد تا نیازهای مادی‌اش برآورده شود. نفسانیت در اصل ذهنیتی نسبت به خود است که به زندگی دنیوی و حیات مادی توجه دارد (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۲۰۰).

بسیاری، نفسانیت را بخش مادی واقعیت ما می‌دانند که در تضاد با روح یا بخش معنوی و والای وجود قرار دارد. وین دایر معتقد است که چهارمین و آخرین کلید راه‌یابی به هوشیاری برتر، رهایی از ذهنیت اشتباه نفسانیت است (همان: ۲۰۲). وی می‌نویسد:

«درون شما راهنمایی آگاه است، بخشی از خود واقعیتان که با شما مسیر رسیدن به وجود مقدستان را طی می‌کند...این راهنمای آگاه، خودتان هستید نه تصوری که از خودتان دارید» (همان: ۲۰۱).

راه دستیابی به آگاهی برتر بازتاب اندیشه به‌سوی واقعیت درونی است پس «در عوض شنیدن مهملاتی که نفسانیت تحویل می‌دهد، پیام‌های روشن و الهام‌بخش عقل را شنوا باشید. در این صورت است که خود را از قیدهای نفسانیت رها می‌کنید» (همان).

خصوصیات نفسانیت از دید وین دایر:

ـ خود غیرواقعی و کاذب و درواقع تصوری از واقعیت وجودی شماست (همان: ۲۰۲).

ـ مقایسه، رقابت، احساس جدایی و نگرانی را افزایش می‌دهد (همان: ۲۰۴). هر زمان درگیر رقابت و مقایسه خود و دیگری شوید، نفسانیت در شما نفوذ کرده است (همان: ۲۳۰).

ـ خاص و ویژه بودن را به فرد القا می‌کند (همان: ۲۰۵). از سوی دیگر، «تکبر و رضایت از خود، نفس‌پرستی را تغذیه می‌کند و موجب رشد آن می‌شود و شرایطی را برای قدرت آن ایجاد می‌کند» (همان: ۲۳۶). نیاز به توجه، دیده شدن و تأیید دیگران از نمودهای نفسانیت است (همان: ۲۳۲).

ـ طرفدار رنج کشیدن است (همان: ۲۰۷).

ـ بر «متکی‌به‌خود بودن»، تأکید دارد و لذا ترس را القا می‌کند (همان: ۲۰۹). «نفسانیت طرفدار ترس است و ترس در دل داشتن، به معنای عدم اطمینان شما به نیروی الهی و شناخت باطنی تان است. آنچه در برابر ترس است، عشق است، نه شهامت» (همان: ۲۳۷).

ـ تنها بر ارزشمندی جهان مادی تأکید دارد (همان: ۲۰۹). نفس، بسیار هوشیار است و می‌کوشد شما را محدود به جسم مادی و کرهٔ خاکی کند (همان: ۳۴۷)؛ چراکه می‌داند نگاه معنوی انسان به خود، او را از نفس‌پرستی دور می‌کند. درگیر مادیات بودن و ارزش خود را در داشته‌های مادی دیدن، فریب نفسانیت است (همان: ۲۳۴).

ـ نفسانیت دیوانه است؛ چراکه تنها مادیات را حقیقی می‌داند و لذا از مرگ می‌هراسد و یا این فکر را عرضه می‌کند که شما روحانی‌تر از سایر افرادی هستید که در پی شناخت خود مقدستان نیستند؛ درحالی‌که آگاهی شما از خدا فقط شما را غنی‌تر و قوی‌تر از دیگران می‌کند. این به آن معنی نیست که خدا شما را نسبت به دیگران بیشتر حمایت می‌کند (همان: ۲۱۲).

نگرانی به معنای کمبود آرامش است، نفسانیت با ایجاد افکار نگران‌کننده از آرامشتان می‌کاهد. افکاری که حاصل غلبه نفسانیت هستند، روی جسم و درون ما اثرات مشابهی دارند. دلشوره، عجله، ناراحتی، رقابت و مقایسه و هر فشاری که از نفس‌پرستی بر ما وارد شود، اثر مشابهی دارد؛ ازجمله فشارخون بالا، ناراحتی معده، اختلالات پوستی، سر درد، کمر درد و سایر بیماری‌های روانتنی، حتی بیماری‌های شدیدتری مثل سرطان، سکته، اختلالات کبدی و غیره (همان: ۲۳۵).

نفسانیت با برپاکردن آشوب، آزردگی و نگرانی و احساسات منفی مانند خشم و دشمنی به هدفش که سلب آسایش است، می‌رسد. پس هر زمان چیزی را برتر از آرامش دانستید، بی‌تردید نفسانیت بر شما حاکم است (همان: ۳۴۲).

شاد شدن از مشکلات دیگران و شایعه‌پراکنی نیز، نشانهٔ گرفتاری در دام نفسانیت است (همان: ۲۳۴).

«نفس‌پرستی برای رسیدن به لحظه‌های آینده، لحظه‌های کنونی را قربانی می‌کند» (همان: ۲۹۸)؛ امّا وجود مقدس انسان، تلاش می‌کند تا او را در اکنون و اینجا نگه دارد و از اسارت گذشته و آینده رها کند. وجود واقعی، شما را از تنبلی و بی‌هدفی دور می‌کند و هدف حقیقی زندگی مادی را به شما خاطرنشان می‌کند تا درگیر دغدغه‌های پوچ و بیهوده نشوید و مطابق قوانین هستی حرکت کنید (همان: ۲۹۸).

نفس به طرق مختلف سعی دارد به شما بفهماند با تلاش نکردن به فردی تنبل و بی‌مسئولیت تبدیل می‌شوید و زندگی برای شما رنگی نخواهد داشت؛ امّا اگر از رسالت خود در دنیای خاکی تبعیت کنید، می‌توانید از همهٔ توانایی خود برای شکوفایی کمالتان استفاده کنید و به آنچه می‌توانید تبدیل شوید. آگاهی می‌یابید که آزادید (همان: ۲۹۸).

پس بگذارید همه‌چیز همان‌طور که هست، باشد. رضایت، تسلیم و پذیرش، به کسب صبر بیش‌تر و پیروی کم‌تر از نفسانیت منجر می‌شود (همان: ۳۱۶).

نفس با سلطه‌جو نامیدن دیگران و تصور اینکه قادرید دیگران و بخصوص افراد بردبار را تحت کنترل خود بگیرید، مانع از شناخت ماهیت ناشکیبش می‌شود. نفس، مثل پاندول ساعت، شما را به رفت‌وآمد مجبور می‌کند. سلطه‌جویی خود را پنهان می‌کند؛ درحالی‌که شما را به‌سوی آن سوق می‌دهد، حال‌آنکه این تصور که برای رضایت و خوش‌حالی باید دیگران را تحت سلطه خود درآورید، کاملاً اشتباه است. «نفسانیت، فرد را به‌سوی مقایسه و سنجش خود با دیگران و خودبرتربینی وامی‌دارد» (همان: ۳۴۴).

وین دایر می‌نویسد: «متوجه تفاوت‌ها باشید، از رقابت‌ها لذت ببرید؛ امّا در درون، دیگران را با آن تفاوت‌های جسمانی نسنجید. وقتی افکارتان از آلودگی‌ها پاک شد، هیچ‌گاه دوباره ذهنتان معطوف به این تفاوت‌های ظاهری و سنجش آنها نمی‌شود» (همان: ۳۴۵). «در این صورت ظواهر را می‌بینید؛ ولی آنها را ملاک برای ارزیابی دیگران قرار نمی‌دهید. اصولاً برای رشد خود معنویتان، نیازی به مقایسه خود با دیگران یا کنترل آنها نیست» (همان: ۲۲۱).

«برای تأثیرگذاری در جهان، باید عادت قضاوت را ترک کنید و البته باید از سلطهٔ نفس خارج شوید» (همان: ۳۱۹).

وسوسه‌های نفس به روش‌های زیر ما را سرگرم تمایلات نفسانی می‌کند تا از وجود متعالی‌مان فاصله بگیریم:

- خود را مرجع دانستن و مدام از خود سخن گفتن (همان: ۳۲۴).
- شتاب‌زدگی و عجله کردن در فعالیت‌های روزانه (همان: ۳۲۵).
- برتری‌طلبی و خودنمایی (همان).
- صحبت مداوم از موقعیت‌ها و اهداف خود (همان).
- نشان دادن برتری خود در خطاهای کلامی و اشتباهات دیگران (همان).
- ملامت دیگران و عدم صمیمیت (همان: ۳۲۶).
- عدم توجه به گفته‌های دیگران (همان).
- لاف زدن و گزافه‌گویی و خودمحوری (همان).

ـ توقع و انتظار از دیگران (همان).
ـ ارزیابی و ارزش‌گذاری دیگران بر اساس معیارهای خود (همان:۳۲۷).
پیروی از این وسوسه‌ها، ما را به فردی مستبد تبدیل و از خدای یگانه دور می‌کند (همان: ۳۲۹).
اهدافی که نفس برای گسترش آلودگی دنبال می‌کند عبارت‌اند از:
ـ القاء باور جدایی حتی از خدا (همان: ۳۵۲).
ـ القاء خودبرتربینی و ایجاد ناامنی (همان).
ـ ایجاد نگرش جنسی، نسبت به جنس مخالف (همان).
ـ دور شدن از خود مقدس و حقیقی با تأییدطلبی و رفتارهای اعتیادی (همان: ۳۵۳).
ـ ایجاد آشوب و برهم‌ریختن آرامش ذهن و روح با ایجاد نارضایتی از شرایط زندگی (همان).
ـ ایجاد نگرش مقایسه‌ای (همان: ۳۵۴).
وین دایر، اولین مرحلهٔ غلبه بر نفس را آگاهی از نفسانیت می‌داند و معتقد است هرچه بیشتر به نفسانیت گوش دهید از وجود معنویتان دورتر می‌شوید. وی سپس راه‌های زیر را برای پاکسازی جسم و ذهن و روح و مقابله با نفس در اختیار ما می‌گذارد:
ـ پرهیز از اقدامات و تصمیمات عجولانه (همان: ۳۵۴).
ـ توجه به افکار و پرهیز از قضاوت (همان: ۳۵۵).
ـ کمک خواستن از نور حق و صبوری (همان).
ـ پرهیز از سرزنش خود و احساس گناه و دوست داشتن و بخشایش خود (همان: ۳۵۶).
ـ عشق و کمک به دیگران (همان).
گوی دروغ (همان: ۳۵۸).ـ تمرین و مراقبه و مهار گفت‌و
ـ توجه به رشد شخصی خود بجای حسادت به دیگران (همان).
ـ مراقبت از افکار و عادت‌ها (همان: ۳۵۹).
او همچنین توصیه می‌کند:
به نفسانیت خود پشت بکنید تا از همهٔ این قیدها رها شوید و جایگاهی مملو از سعادت کسب کرده و در آن استقرار یابید. وجود برترتان را در جایگاه اصلی‌اش بنشانید و از او بخواهید شما را مورد لطف و محبتش قرار دهد و راه رهایی از این مشکلات را به شما نشان دهد (همان: ۳۴۱).
برای پایان دادن به نفسانیت، بیشتر بخشنده و کم‌توقع باشید. کارهای خیرخواهانه و خداپسندانهٔ خود را به کسی نگویید، حتی وقتی نفسانیت به شما فشار می‌آورد تا آنها را اعلام کنید. درگیری شدید افکار برای کسب چیزی خاص، ناشی از نفسانیت است. در جهان هیچ کمبودی نیست و زمانی که به دنبال یافتن عیب و نقص در جهان هستید از معنویت دور افتاده‌اید. زمانی که درگیر کمبودهای خیالی باشید، برای کسب آرامش به چیزی مانند الکل و مواد مخدر و کافئین و شکر و حتی کسب تأیید دیگران و پول متوسل می‌شوید. از دیدگاه وین دایر یکی از تأثیرهای دست‌یابی به خود برتر و مقدس، رها شدن از اعتیادهاست. زمانی که فرد دریابد که همه‌چیز در درون خود اوست و نیازی به چیزی بیرون از خود ندارد، می‌تواند از اعتیادها رها شود. وی می‌نویسد:

«من آن دوست درونی را می‌خواهم و تمایلی به ساختن خود با مواد مخدر و سرگرم کردن خود با آنها ندارم تا قوای جسمانی‌ام تحلیل رود» (همان: ۲۱۵).

«برای رهایی از نفسانیت، درک این موضوع که زمین، جایگاه ابدی‌مان نیست بسیار کمک‌کننده است. اگر موفقیت خود را صرفاً در موفقیت‌های مادی ببینید، همچون دونده‌ای هستید که هرگز به خط پایان نمی‌رسد» (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۲۸۶).

هر فرد مسئول رفتار خویش است، بنابراین از خرد الهی تان یاری بگیرید و از نفسانیت رها شوید، دیگران را قضاوت نکنید و پیرو رفتارهای نفسانی آنها نباشید. برای دستیابی به احساس آرامش و رهایی از نفسانیت، باید به کمک وجود معنویتان به مبارزه با بیشتر خواستن بروید. پرداختن به تأمل و تفکر روزانه، انسان را از فکر اینکه باید بیشتر داشته باشم بیرون می‌آورد.

«اعتقادات نفس‌پرستی، همچون رؤیاهای شبانه به هنگام خواب است و به‌محض بیداری پوچ می‌شود» (همان: ۲۸۶).

دستاوردهای مادی و این دنیایی هم مانند نعمت‌هایی هستند که در خواب بگیری، زمان بیداری اثری از آنها نخواهد بود.

«میل به عیب‌جویی را از خود دور کنید. بدانید خالق زندگی‌مان هستید و عشق با شما همراه است. توانایی شما برای اتکای به نفس، فراتر از خوی مقصر دانستن دیگری است» (همان: ۷۴).

«سعی کنید به‌جای سرزنش کردن دیگران، فردی یادگیرنده باشید؛ چراکه با سرزنش دیگران انرژی خود را به هدر می‌دهید. با یادگیری به‌جای سرزنش کردن، از هدایت‌گری روح الهی تان بهره می‌برید» (همان: ۷۶).

۳ـ۱ـ۷. نقش خدمت به خلق در کمال انسان

خدمت به مردم ازجملهٔ راهکارهایی است که می‌تواند در کمال‌گرایی انسان نقش مؤثری را ایفا کند. باباجان قزوینی در کلام‌الملوک می‌گوید:

«جوانمردی آن است که بار خلق کشی و بار خود بر خلق ننهی و آنچه داری بذل کنی و گفت تواضع آن است که تکبر نکنی» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۲۵).

او سپس مصادیق خدمت به خلق را چنین برمی‌شمارد: «خلق، چهار چیز است؛ سخاوت و الفت و نصیحت و شفقت» (همان).

خدمت به خلق از اهداف راهبردی رشد معنوی انسان از دیدگاه وین دایر است:

«هدف در زندگی آن است که به دیگران کمک کنیم و به آنها یاد دهیم که حقیقت وجودی‌شان را دریابند و خودکفا شوند، به هر روشی که می‌توانند» (دایر، ۱۳۸۷ الف: ۵۳).

۳ـ۱ـ۸. اهمیت صبر در رشد معنوی انسان

صبر، آدمی را مقاوم می‌سازد و او را نیرومند بار می‌آورد. در صبر فوایدی برای تربیت و تقویت شخصیت و افزایش توانایی آدمی در برابر دشواری‌ها و حوادث نهان است. صبر، دری برای رهایی به عبودیت و بندگی محض در مقابل خدای تعالی است. باباجان قزوینی از صبر به‌عنوان یکی از ارکان جهاد با نفس یاد می‌کند و به انجام پیوسته و مداوم آن اصرار دارد:

«صبر، بازداشتن نفس را با خدای تعالی بی‌آنکه جزع کند...غایت صبر توکل است. قال‌الله تعالی: الذین صبروا و علی ربهم یتوکلون... صبر فروخوردن تلخی‌هاست و روی ترش ناکردن» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۲۵).

وین دایر نیز به‌منظور تربیت انسان، ضمن ارائهٔ الگوهای عملی با برخی سازوکارهایی همچون نقش سازندگی صبر، در این زمینه تلاش کرده است. صبر و شکیبایی ابزاری مؤثر برای کسب توصیه‌های وجود برتر است. در مقابل، «عجله، یکی از خصوصیات نفس است که برای جلوگیری از اتصال با نیروی الهی استفاده می‌شود» (دایر، ۱۳۸۵: ۳۰۵).

صبر، یک خاصیت طبیعی است. اگر به طبیعت دقت کنید هیچ عجله و شتابی در آن نمی‌بینید.

«با ارتباط با خدا می‌توان صبر خود را بیش‌تر کرد و از قانون طبیعت تبعیت نمود. مفاهیم بزرگ از صبر و نه از ترس مملو هستند» (همان: ۳۰۶).

«صبر خدا، بدون توجه به محل زندگی و نحوهٔ آن و میزان اتکای شما به خود دروغینتان، شامل حال شما می‌شود» (همان).

۳-۱-۹. نقش توکل در آرامش انسان

توکل ازجمله مقاماتی است که در تعالی انسان، نقش بسزایی دارد و موجب می‌شود که آدمی ترک چونوچرا کند و از غیر الهی چشم بپوشد. باباجان در کلام‌الملوک از قول بشرحافی، «توکل» را این‌چنین معنا می‌کند:

«هیچ برنگیرم و از کس، هیچ نخواهم و اگر بدهند قبول نکنم.... این توکل بر خدای عالم بودی» (باباجان، ۱۱۵).

«یکی پیش او [بشر] آمد و گفت: توکلت‌علی‌الله. گفت: بر خدا دروغ می‌گویی که اگر بر وی توکل کرده بودی بدآنچه او کردی و کند راضی بودی» (همان: ۱۱۶).

«...گفت: او [شقیق بلخی] از خلق، فارغ شده است، بر حکم توکل نشسته است و می‌گوید: اگر آسمان و زمین روبین و آهنین شود که از آسمان بارد و نه از زمین روید و خلق همهٔ عالم، عیال من باشند، من از توکل خود برنگردم» (همان: ۱۱۸).

وین دایر «توکل» را تسلیم شدن در برابر قضا و قدر الهی تعریف و معنا می‌کند. ابتدا باید نفس را ترک کرد. نفس با ایجاد نگرانی‌ها از اتصال به دنیای معنوی جلوگیری می‌کند.

«تسلیم شدن یعنی با شناخت نیروی برتر به نیروی الهی آگاه شوید و شرایط زندگی خود را بپذیرید و در برابر مقدرات تسلیم شوید» (دایر، ۱۳۸۷ ب: ۳۰۰).

«در برابر هرچه اتفاق می‌افتد تسلیم شوید و به خدای متعال توکل کنید. اگر در زمان حال مشکلی دارید سعی کنید بدون رجوع به گذشته آن را بپذیرید» (همان: ۳۰۱).

۳-۱-۱۰. طمع و زیاده‌خواهی مانع رشد بشر

طمع و آز، مانع رشد معنوی انسان است. باباجان قزوینی در کلام‌الملوک «طمع» را مذمت می‌کند و طمع کار را خوارترین مردمان می‌داند:

«و گفت ذلیل مردم، طماع است» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۱۰۸).

او عارفان و واصلان به حق را از طمع، بی‌نیاز می‌خواند:

«عارفان و واصلان به خدا از آن مستغنی‌اند و ایشان را چون ترک تعلقات دنیا نموده‌اند» شمارد: «الحریص المحروم» (همان: ۴۳).(همان: ۱۷). او حریص را محروم می باباجان سفارش می‌کند که از هم‌نشینی با طمع‌کار باید حذر کرد:

«و گفت از صحبت.... حذر کن.... آنکه در لقمه، طمع در این و آن کردن کند» (همان: ۱۷).

به قول غزالی: طمع از جمله اخلاق مذموم است و مذلّت، اندر حال نقد بود و خجلت، به آخر کار چون طمع بر نیاید و بسیار اخلاق بد از وی تولّد کند که هر که به کسی طمع دارد با وی مداهنت کند و نفاق کند و بر استخفاف و باطل وی صبر کند (غزّالی، ۱۳۳۴: ۵۹۸).

باباجان می‌گوید: «خنک آنکس که دل او پاک بود از طمع» (باباجان قزوینی، ۱۰۴۳: ۶۶).

وین دایر باور دارد خشنود بودن به آنچه هست و طمع نداشتن، ایجاد آرامش می‌کند و به‌جای زیاده‌خواهی، باید راضی به داشته‌ها بود. طمع و آز، عامل رنج بشر است و آرامش را از انسان سلب می‌کند:

«خدایا نیروی تحمل هرچه را که نمی‌توانم تغییر دهم و شهامت تغییر آنچه را که می‌توانم و نیز خرد درک تفاوت این دو را به من بده» (دایر: ۳۰۳).

«پذیرش به معنای تأیید نیست، بلکه تنها به شما آرامش‌بخشی فرصت تشخیص بین آنچه می‌توانید تغییر دهید و آنچه را که کم‌ترین تغییری نمی‌توانید بدهید، می‌دهد» (همان).

پذیرش، یعنی در جایگاه آرامش قرار گرفتن (همان: ۳۰۴). باباجان در کلام‌الملوک از قول «فضیل عیاض» می‌گوید: «الحمدالله که مر از وی نعمت بسیار است» (همان: ۱۰۰).

۴. نتیجه‌گیری

یکی از موضوعاتی که در کتاب کلام‌الملوک قزوینی و آرای وین دایر نمود دارد، انسان‌گرایی، کمال‌طلبی و توجّه به دغدغه‌های آدمی است. رسیدن آدمی به کمال و رشد معنوی محور اصلی دیدگاه این دو شخصیت است. آراء باباجان در ارتباط با توسعهٔ فردی با نظرات وین دایر که روانشناسی انسان‌گرا است، قرابت دارد.

وین دایر در نظریّهٔ رشد معنوی از مقولهٔ حس همدردی و ساختار مردم‌گرا سخن گفته است. تحلیل نگرش باباجان قزوینی بر پایهٔ دیدگاه وین دایر و در ارتباط با حس همدردی، نشان می‌دهد که رفتار او همچون دایر، در مناسبات بینافردی، توأم با خشم و مهربانی بوده است.

نگرش باباجان قزوینی نسبت به مخاطبان خود، کل‌نگر و فراگیر بوده و دغدغه‌های او شامل همهٔ افراد جامعهٔ انسانی می‌شده است. همچنین، بررسی شاخصه‌های ساختار منشی مردم‌گرا در جهانبینی باباجان قزوینی و آزمودنی‌های دایر، بیانگر این موضوع است که آنها با عنایت به مفاهیم اساسی انسانی به ارزش‌گذاری افراد پیرامون خود پرداخته‌اند و به ویژگی‌های ظاهری، انتسابی و موروثی توجهی نکرده‌اند. افزون بر این، عشق و مودّت، هم‌نشینی با کاملان و ترک نفس و مراقبه که در نظریهٔ وین دایر بر آن تأکید شده است، در کتاب باباجان قزوینی نیز، برجستگی دارد.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

ایرج پور، محمدابراهیم. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی اندیشهٔ مولوی و وین دایر» در *سومین همایش متن پژوهی*. صص ۱ـ۲۳.

باباجاذ قزوینی. (۱۰۴۳). *کلام‌الملوک* تهران: کتابخانهٔ مجلس (فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی). به شمارهٔ ۱۰۲۹۴. [نسخهٔ خطی]

باباجاذ قزوینی. (۱۳۰۰). *مشکول حاجی‌بابا بن میرزا جاذ قزوینی*. ترجمهٔ عبارات عربی از محمدباقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی. تهران: چاپ سنگی.

بشری، جواد. (۱۳۹۴). «حاجی‌بابا قزوینی، برجسته‌ترین شاگرد شیخ بهایی» در *جشن‌نامهٔ* دانشور فرهنگیار سیدمحمودمرعشی نجفی. جلد اول. صص ۵۸۵ـ۶۰۶.

بندرچی، محمدرضا. (۱۳۷۹). «رساله حاجی‌بابا قزوینی در شرح یک حدیث نبوی». *مجلهٔ علوم حدیث*. س ۵ ش ۱ (پیاپی ۱۵)، بهار. صص ۱۲۹ـ۱۳۳.

تهرانی، آقابزرگ. (۱۳۵۵). *الذریعه الی تصانیف شیعه*. نجف: دارالکتب العلمیه.

حافظیاذ بابلی، ابوالفضل. (۱۳۸۸). *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی*. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

حرّ عاملی، محمّد بن حسن. (۱۳۶۲). *أمل الآمل*. تحقیق: السّید أحمد الحسینی. قم: دارالکتاب‌الاسلامی.

دایر، وین. (۱۳۸۴). *آیین سرنوشت‌سازی* (نه اصل برای کامیابی و شکوفایی آرزوها). ترجمهٔ جمال هاشمی. تهران: انتشار.

دایر، وین. (۱۳۹۰). *سرنوشت خود را با دستان خود رقم بزنید*. ترجمهٔ لادن بلوریان. تهران: پارسه.

دایر، وین (۱۳۸۷ الف). *خود مقدس شما*. ترجمهٔ ناهید ایرانژاد. تهران: نسل نواندیش.

دایر، وین. (۱۳۸۷ ب) *خود مقدس شما*. ترجمهٔ سودابه مبشر. تهران: کتاب پارسه.

دایر، وین. (۱۳۸۹ الف). *باور کنید تا ببینید*. ترجمهٔ محمدرضا آلیاسین. چاپ شانزدهم. تهران: هامون.

دایر، وین (۱۳۸۹ ب). *آسمان مرز من است*. ترجمهٔ محمدرضا آلیاسین. تهران: هامون.

دایر، وین (۱۳۸۶). *ندای درونی شما: راهی به‌سوی سعادت*. ترجمهٔ شهلا جعفرزاده. تهران: کتاب پارسه.

دایر، وین (۱۳۸۵). *برای هر مشکلی راه‌حلی معنوی وجود دارد*. ترجمهٔ سیما فرجی. چاپ چهارم. تهران: نسل نواندیش.

ذبیح‌نیا عمران آسیه. (۱۳۹۷). «بررسی آموزه‌های عرفانی اوشو و تذکره عرفانی کلام‌الملوک باباجاذ قزوینی». *مجلهٔ ادیان و عرفان تطبیقی*. سال دوم شماره دوم، بهار و تابستان. صص ۱ـ۲۰

ذبیح‌نیا عمران آسیه. (۱۳۹۸). «بررسی مؤلّفه‌های خودشکوفایی و کمال‌طلبی در تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجاذ قزوینی و نظریات آبراهام مَزلو». *ادبیات تعلیمی*. سال یازدهمش ۴۳، پاییز. صص ۱ـ۱۸.

ذبیح‌نیا عمران آسیه. (۱۳۹۹) «سبک زندگی قرآنی در کلام الملوک باباجاذ قزوینی». *فصلنامه مطالعات قرآنی*. دوره ۱۱ شماره ۴۴، زمستان. صص ۲۵۱ـ۲۷۳

مرعشی نجفی، سید محمود. (۱۳۸۷). *نسخه‌های نویافته*، گزارشی از گزیده نسخه‌های خطی خریداری‌شدهٔ کتابخانهٔ بزرگ حضرت آیت‌الله‌العظمی مرعشی نجفی. چاپ اول. قم: کتابخانهٔ بزرگ حضرت آیت‌الله‌العظمی مرعشی نجفی.

روضاتی، سید محمدعلی. (۱۳۹۱). *در پرتو روضات، پنجاه مقاله در تراجم، کتابشناسی، نسخه‌شناسی و تاریخ*. قم: مؤسسهٔ کتاب‌شناسی شیعه.

ولک، رنه و وارن آوستن. (۱۳۸۲). *نظریّهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیا موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

هاشمی، جمال (۱۳۷۹). *پیغام سروش، مکتب مولانا و روانشناسی نوین، ردیابی مکتب‌ها و نظریه‌های روانشناسی*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

An Imagological Study of Elif Shafak's *The Bastard of Istanbul*

Sepideh Ahmad Khanbeigi *

Master of Persian language and literature, Tehran, Iran

Abstract

Internationalization and modernization of the globe have played their roles in the process of cultural interaction between globalized societies and consequently found their way to the world of literature under the name of "imagology". *Imagology* has made it possible for the reader to understand the author's thoughts and judgments of others. The present research focuses on the intercultural images portrayed in the novel of a popular Turkish-French writer, Elif Shafak about the lifestyle, traditions, habits, and social norms of Turkish, Americans, and Armenians. The novel seeks to articulate a more intricate multicultural memory of Turkishness by grieving over the Armenian massacre. Taking imagology methodology into account, the third aspect of ethnotyping _textual_ was adopted to study Shafak's work. This study finds that, as a mixture of multiple lifestyles and discourses, *The Bastard of Istanbul* reflects not only

استناد به این مقاله: ذبیح نیا عمران آسیه. (۱۴۰۴). بررسی مؤلفه‌های توسعهٔ فردی و رشد معنوی انسان در کلام‌الملوک باباجان قزوینی بر اساس نظریات وین دایر ، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۲۸۹-۲۵۵. DOI: 10.22054/CISL.2023.72556.1013

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: khanbeigi.s@gmail.com

How to Cite: Ahmad Khanbeigi, S. (2025). An Imagological Study of Elif Shafak's The Bastard of Istanbul, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 291-306. DOI: 10.22054/CISL.2025.53631.1000

images of oriental culture but also occidental cultures. This means that the author has attempted to maintain selfhood through historical and cultural recollection, which resulted in constructing self and other identity.

Keywords: Times New Roman 12, separated by commas and should be between 4 to 7 words.

مطالعهٔ تصویرشناسی در رمان ناپاکزادهٔ استانبول اثر الیف شافاک

bb.سپیده احمد خان بیگی *
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، تهران ایران

چکیده

بین‌المللی‌سازی و نوسازی جهان نقش خود را در روند تعامل فرهنگی جوامع جهانی ایفا کرده است و راه خود را به جهان ادبیات، تحت عناوینی چون «تصویرشناسی» باز کرده‌اند. تصویرشناسی، این امکان را به خواننده می‌دهد تا با افکار و قضاوت‌های نویسنده آشنا شود. تحقیق حاضر، کوششی است برای بررسی تصاویر بینافرهنگی که در رمان حرامزادهٔ استانبول اثر نویسندهٔ محبوب ترک‌فرانسوی، الیف شافاک تصویر کشیده شده است. در این رمان سبک‌های زندگی، سنت‌ها، عادت‌ها و هنجارهای اجتماعی ترکی، آمریکایی و ارامنه نشان داده شده است. نویسنده بر آن است که با اندوه از قتل‌عام ارامنه، تصویر غامض‌تری از چند فرهنگی بودن ترکها ارائه دهد. با در نظر گرفتن روش‌شناسی تصویرشناسی، سومین جنبهٔ قوم‌شناسی که بررسی اثر در سطح متنی[1] است، برای مطالعه به کار گرفته شده است. نتایج مطالعهٔ حاضر، نشان می‌دهد که حرامزادهٔ استانبول با ترکیبی از شیوه‌های زندگی و گفتمانهای مختلف، نه‌تنها تصاویری از فرهنگ شرقی، بلکه فرهنگ غربی را هم به خواننده معرفی می‌کند. این بدان معناست که نویسنده سعی کرده است با تداعی تاریخی و فرهنگی، «فردیت» خود را که درنهایت منتهی به ساختن هویت خودی[2] و هویت دیگری[3] شده است، بسازد.

کلیدواژه‌ها: تصویرشناسی، الیف شافاک حرامزادهٔ استانبول خودانگاره[4]، دگرانگاره[5].

* نویسنده مسئول khanbeigi.s@gmail.com

[1]. textual
[2]. Self-identity
[3]. Other-identity
[4]. Self-image
[5]. Other-image

CC. ۱. مقدمه

جهانی‌سازی و ارتباطات بین فرهنگی، تأثیر زیادی بر نویسندگان معاصر ملیت‌های مختلف؛ ازجمله الیف شافاک اورهان پاموک و هاروکی موراکامی داشته است و آنها را به سمت استفاده از تصویرشناسی به‌عنوان وسیله‌ای هنری برای درک ادبیات ملل مختلف سوق داده است. «تصویر شناسی» پس از جنگ جهانی دوم، وارد حوزهٔ ادبیات شد. این رویکرد، ویژگی‌ها و تصاویر خاص را به جوامع، ملل و نژادهای مختلف ارجاع می‌دهد و به‌عنوان یک روش کار در جامعه‌شناسی و علوم انسانی در نظر گرفته می‌شود تا درک درستی از مجموعه‌ای از «منطق گفتمان» و «بازنمایی» قراردادها را پیش روی ما قرار دهد (لیرسون، ۲۰۱۶).

مفاهیم «تصویر» و «تخیل» از تجربه‌گرایی و ایده‌آلگرایی افلاطون و ارسطو آغاز شده است و دامنهٔ آن تا طرح‌های پدیدارشناسی هوسرل و طرح‌های انتقادی زبان ویتکنشتاین ادامه می‌یابد (روبلر، ۲۰۰۷).

از زمان انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئون، تصاویر به‌عنوان بازتابی از ملل و اقوام گوناگون، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات و سیاست به دست آورده است. سپس در دوران روشنگری، تصاویر کشور آلمان و آلمانی‌ها موردتوجه ویژه‌ای قرار گرفت. ماریو فرانسوا گویرد، از چهره‌های برجستهٔ تحلیل‌های تقابلی در فرانسه است که در سال ۱۹۵۱ کتاب «ادبیات تطبیقی» را به چاپ رسانید. وی در بخش‌هایی از کتاب، به بررسی تصویر فرهنگ‌های بیگانه، به‌ویژه آلمانها و انگلیسی‌ها در ادبیات فرانسه پرداخته است. او اذعان می‌دارد که تصویرشناسی در تجزیه‌وتحلیل تصاویر کلیشه‌ای از خود (خود انگاره‌ها) و تصاویر دیگران (دگر انگاره‌ها) تأثیر بسزایی دارد. تصویرشناسی به‌صورت تئوری بر مبنای نادیده انگاشتن و طرد تصاویر کلیشه‌ای قومی و ملی است.

با توجه به مفهوم تصاویر، میچل (۱۹۸۶) تصاویر را در پنج گروه ادراکی، گرافیکی، ذهنی، نوری و کلامی قرار می‌دهد. طرح‌ها معمولاً گرافیکی و انعکاس‌ها بصری و نوری هستند. پدیده‌ها، ادراکی و رؤیاها و ایده‌ها ذهنی هستند و در آخر، استعارات کلامی هستند. تصاویر نمادین سایر سرزمین‌ها و مردمان می‌توانند در دو یا سه دسته قرار بگیرند؛ اما میچل معتقد است که آنها عموماً ذهنی هستند. شولز (۲۰۰۴) با این ایده موافق است و معتقد است که این تصاویر ذهنی، در افکار و روح انسانها جای گرفته‌اند. علاوه بر این، ایوان و پرایسلر (۲۰۰۶)، تصویرشناسی را در راستای روابط بین فرهنگی تعریف می‌کنند که به مطالعهٔ خودانگاره‌ها و ادراک متقابل دو فرهنگ می‌پردازد. آنها شباهت‌ها و تفاوت‌های عقیدتی و اجتماعی‌فرهنگی را در قالب دو گانهٔ خودـدیگری، تعریف می‌کنند و خودانگاره‌ها را وسیله‌ای می‌دانند که از طریق آن خصوصیات و هویت فرهنگی، نژادی، اخلاقی، قومی و ملی خود و دیگری را بهتر درک کنیم. لارسیت (۲۰۱۸) باور دارد که تصویرشناسی برپایه ارتباط تنگاتنگی بین حقیقت و تخیل ازیک‌طرف و بین تصویر و انعکاس آن از طرفی دیگر است. این بدان معناست که تصویرشناسی، سکویی انتزاعی است برای سازش، تخریب و بازسازی تصاویر قومی، ملی و نژادی خود و دیگری. او می‌گوید؛ تصاویری که از طریق تصویرشناسی خلق می‌شوند، محدود به فرد نیستند و دربرگیرندهٔ هویت جمعی و نمایانگر ایدوئولوژی و فرهنگ گروهی از مردم است. این تصاویر، به‌عنوان سازه‌های فرهنگی، یک جامعه را در برهه‌ای خاص از زمان به ما می‌شناساند و پایه‌های هویت ملی آن جامعه را بنا می‌سازد. سیموس

(۲۰۱۱) در تائید نظریه‌های سایر محققین، می‌افزاید که هویت، مفهومی قابل‌تغییر است و در امتداد زمان دستخوش تغییر و تحول می‌شود. پس می‌توان گفت که هویت، مفهومی پویاست که در تقابل با دیگری، متحول و اصلاح می‌شود. درنتیجه، نقش ادبیات به‌عنوان قلمرویی که در آن صدای دیگری منعکس می‌شود، حائز اهمیت است.

لیرسون (۲۰۱۶) راجع به مقولهٔ «گونه‌های قوم‌نگاری[۶]» در تصویرشناسی سخن می‌گوید و آنها را خصایل و ویژگی‌هایی می‌داند که به‌طور کلیشه‌ای به جوامع مختلف نسبت داده شده است. او همچنین می‌گوید که این گونه‌های قومی، معمولاً در دو گروه متفاوت قرار می‌گیرند، آنها یا صریح و واضح هستند یا ضمنی و تلویحی؛ به‌عبارت‌دیگر خودانگاره و دگرانگاره، در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و همین امر باعث تفاوت در پیش‌زمینهٔ جوامع گوناگون می‌گردد.

لیرسون معتقد است که قوم‌نگاری، بر تفاوت‌ها تأکید دارد و شباهت‌های بین جوامع را نادیده می‌گیرد تا بتواند جوامع را از یکدیگر متمایز کند. او سپس به بررسی روش‌شناسی در تصویرشناسی می‌پردازد و سه روش بینامتنی[۷]، متنی[۸] و پیرامتنی[۹] را برای تحلیل متون ارائه می‌دهد.

روش بینامتنی، بازنمایی‌های ادبی یک جامعه را که در اثر ادبی منعکس شده است در بازهٔ زمانی مشخصی، تحلیل می‌کند تا این شناخت را به دست دهد که آیا در گذر زمان خلأهای شخصیتی پدید آمده است یا خیر.

روش متنی، شرایط سیاسی، تاریخی و اجتماعی یک اثر را موردبررسی قرار می‌دهد و جامعهٔ موردنظر را از این سه رهگذر مطالعه می‌کند.

روش تحلیل پیرامتنی، به ابعاد اجتماعی، تاریخی و سیاسی می‌پردازد و قوم یا جامعهٔ موردنظر را با توجه به آن شرایط، موردمطالعه قرار می‌دهد. درنتیجه محقق باید به ادبیات جامعهٔ موردنظر اشراف داشته باشد.

روش متنی، تجزیه‌وتحلیل اثر ادبی، برای تعیین ژانر غالب است. این بدان معناست که موضع متن را موردتحقیق قرار می‌دهد و میزان نزدیکی شخصیت‌های ملی درونمتن را با شخصیت‌های ملی دیگری مشخص می‌کند.

تحقیق حاضر، به‌منظور مطالعهٔ نقش تصویرشناسی در ادبیات و تأثیر آن بر رمان حرامزادهٔ استانبول نوشتهٔ الیف شافاک است که پرفروش‌ترین کتاب در سال ۲۰۰۶ بوده است.

پیشینه

۲. مبانی نظری و اصطلاحات

پیکره‌ای که برای تحقیق حاضر در نظر گرفته شده است، رمان دوم الیف شافاک با نام «حرامزادهٔ استانبول» می‌باشد. رمانی که پس از انتشارش با انتقادات تند بسیاری مواجه شد. منتقدین ترکزبان باور داشتند که این اثر از الیف شافاک توهینی به فرهنگ و جامعهٔ

---

6. ethnotype
7. intertextual
8. textual
9. contextual

ترکهاست. داستان در بستر جامعهٔ آمریکایی و ترکی اتفاق می‌افتد و نویسنده، خواننده را با دوران دهشتناکی از تاریخ ترکیه (نسل‌کشی ارمنی‌ها توسط ترکها) مواجه می‌سازد. «حرامزاده» که در قلب داستان قرار دارد، دختری از تبار ترکها به نام «آسیا» است. دختر نوزده ساله‌ای که زندگی‌اش را بر مبنای مکتب اگزیستانسیالیسم جلو می‌برد. در سوی دیگر داستان دایی آسیا است که همراه با همسر و دختر ارمنی‌اش آرمانوشدر آریزونا زندگی می‌کند و این آرمانوش است که به آسیا در مسیر جستجوی هویت گمشده‌شان ملحق می‌شود و برای این کار، مخفیانه و بدون اطلاع پدر و مادرش به ترکیه سفر می‌کند.

شود تا تصویرشناسی، به‌عنوان روشی شناخته‌شده در علوم انسانی به کار گرفته می هنجارهای فرهنگی و ادبی یک ملت را نمایان سازد. همانطور که پیش‌تر گفته شد، این رویکرد با اتکا به سه روش به بررسی گونه‌های قومی و ملی می‌پردازد که در این تحقیق روش سوم که بررسی متنی نام دارد، برای تحلیل اثر الیف شافاک به کار رفته است و هدف غایی آن به تصویر کشیدن گونه‌های فرهنگ ترک در مقابل گونه‌های فرهنگ ارمنی و آمریکایی می‌باشد. برای دست‌یابی به این مهم، طبق آنچه کوریلیوا و بووا (۲۰۱۰) در تحقیق خود استفاده کرده‌اند، چند مقوله از ده درونمایهٔ بنیادین تعاملات بینافرهنگی که عبارت‌اند از: ساختمانها و بناها، اثاث منزل، خوراک و پوشاک مردم و مشاغل، لباس و جامه، موسیقی، مصالح ساختمانی، مفاهیم انتزاعی، امکانات حمل‌ونقل و اعضای بدن، موردبررسی و مطالعه قرار گرفته است.

الیف شافاک

الیف شافاک در سال ۱۹۷۳ در فرانسه متولد شد و دوران نوجوانی و جوانی‌اش را در اسپانیا گذراند، سپس به موطن خود ترکیه بازگشت. او در شهرها و ایالت‌های متعددی زندگی کرده است و درونمایهٔ اصلی تمامی رمانهای او، چندفرهنگی و چندملیتی‌بودن است. او از طریق رمانها و شخصیت‌های کتابش، درک خود از دنیای اطرافش را نشان می‌دهد و چیزی که در آثارش به چشم می‌خورد، حس «تردید و تعلیق» قهرمان داستان است که هویت گمشدهٔ خود را جستجو می‌کند. اینکه فرهنگ غربی در آثار الیف شافاک نقش بسزایی دارد، موردبحث بسیاری از محققان ازجمله، کراس (۲۰۱۳)، فورلانتو (۲۰۱۳) و چیرا (۲۰۱۵) بوده است.

شافاک همیشه در نوشته‌هایش، مفاهیم بینافرهنگی را درهم‌می‌آمیزد و حتی واژگان زبانهای دیگری همچون فرانسوی و انگلیسی را در نوشتار خود به کار می‌گیرد. برای مثال او کتاب دومش را به زبان انگلیسی نوشته است که می‌تواند به دلایل متعددی باشد. نخست اینکه در رمان حاضر، موضوعی را مطرح می‌کند که ممکن است برای ترکها جدید باشد و درنتیجه، استفاده از زبان مادری نتواند جان کلام را منتقل سازد. احتمال دیگر، این است که استفاده از زبان انگلیسی این امکان را به نویسنده می‌دهد که خود را آزادانه‌تر ابراز کند و از محدودیت‌های زبان مادری‌اش رها باشد. رمانهای شافاک مملو از تصاویر غربی و اروپایی است و آنچه درونمایهٔ رمان حاضر را تشکیل می‌دهد، عبارت است از: روابط خانوادگی، تفاوت نسل‌ها، هویت و چند فرهنگی.

نگاهی کوتاه به «حرامزادهٔ استانبول»

آسیا کازانچی، دختر نوزده ساله‌ای است که همراه با زنان دیگری که خاله‌ها، مادر و مادربزرگ او هستند، در استانبول زندگی می‌کند. او سرکش و برآشفته است درحالی‌که خاله‌هایش، صبور و متین هستند. او از طرفداران پروپاقرص جانی کش[10] به‌حساب می‌آید و موسیقی او را بی‌اندازه دوست دارد. در نبود خانواده‌اش سیگار می‌کشد و در کلاس‌های رقص باله شرکت نمی‌کند تا بتواند با گروهی از هنرمندان و نویسندگان عجیب‌وغریب معتقد به مکتب اگزیستانسیالیم در کافه‌ای بنشیند و گفتگو کند. او این حجم از خشم و سرکشی را از مادر زیبایش که او را «خاله سلیها» صدا می‌کنند به ارث برده است. خاله سلیها تنها نوزده سال داشت که آسیا متولد شد و حال صاحب یک سالن تتو است. سلیها همیشه هویت پدر آسیا راحتی از مادر و خواهرهایشمخفی نگاه داشته است و این مسئله که آسیا یک حرامزاده است، به‌تدریج چنان او را دچار بحران کرده است که با پدیدارشدن دختر آمریکایی ارمنی تباری که آرمانوش نام دارد، تصمیم می‌گیرد به مبارزه با این چالش برود.

آرمانوش چکمکچیان، دختر دایی ناتنی آسیا، در کالجی در آریزونا مشغول به تحصیل است. او نیز که بیشتر عمرش را با پدر و خانواده ارمنی‌اش گذرانده است و حال با مادر آمریکایی و ناپدری ترکش زندگی می‌کند، بر آن شده که ریشه‌های درخت اصالتش را باز بجوید و به دنبال اثری از هویت واقعی‌اش برود. درنتیجه، بدون اطلاع خانواده‌اش به ترکیه سفر می‌کند تا از طرفی در گذشته‌اش کنکاش کند و از طرف دیگر احساسات بیمارگونه‌ای را که نسبت به ترکها دارد، برطرف کند. وقتی در این سفر، با خانواده ناپدری‌اش، مصطفی، ملاقات می‌کند، آسیا را می‌بیند و متوجه می‌شود که هر دوی آنها به دنبال کشف هویت فردی و قومی خود هستند.

۳. یافته‌ها

بررسی عامل‌های زبانی و فرهنگی در طول رمان، حاکی از آن است که نفوذ فرهنگ غربی در فرهنگ ترکها، قابل‌انکار نیست و نویسنده کوشیده است تا تصاویری از فرهنگ ترکها را نیز به خواننده بشناساند. در رمان حاضر، المانهای ترکی و غیر ترکی به‌وفور به چشم می‌خورد. این تصاویر و المانها با جزئیات بیشتری در ادامه بررسی خواهد شد.

۳ـ۱. موسیقی

یکی از تصاویری که غالباً در این اثر به چشم می‌خورد، استفاده از آهنگ و موسیقی و تأثیر آن بر شخصیت‌های داستان است. موسیقی قادر است تصویر شفافی از بستر زندگی آدم‌ها، تجربیات آنها و احوال درونی‌شان را منعکس سازد. بی‌تردید، در حرامزادهٔ استانبول موسیقی یکی از ابزارهایی است که شخصیت‌های رمان را به هم پیوند می‌دهد و باعث می‌شود میان دنیای احساسات آنها پلی بنا شود. همانطور که دوستی و نزدیکی آرمانوش و آسیا با صحبت راجع به موسیقی دلخواهشان آغاز می‌گردد.

«کافه کوندرا، کافهٔ کوچکی در یک خیابان تنگ و پرپیچ‌وخم، در بخش اروپایی استانبول بود» (شافاک ۲۰۱۸: ۸۶).

---

[10]. Johnny Cash : خواننده آمریکایی تبار که آهنگ‌هایش حول سه محور اساسی اندوه، رنج‌های اخلاقی و رستگاری می‌چرخد.

«اگر می‌خواست برای مهمانان قطعه‌ای اجرا کند، سراغ آهنگسازان کاملاً متفاوتی می‌رفت. غربی‌ها مثل بتهوون، موزارت، شومن و برای مناسبت‌های خاص که شخصیت‌های دولتی و زنان نازپروردشان حضور داشتند، ریچارد واگنر» (همان: ۱۵۳).

۳ـ۲. اسباب و اثاثیه

اثاثیهٔ منزل به‌عنوان سمبل‌های نمادین هر ملیت، در تمام داستان حضور پیدا می‌کنند. شافاک این فضا را برای خواننده به وجود می‌آورد تا از طریق اسباب و اثاثیهٔ منزل به دنیای درونی شخصیت‌های داستان راه پیدا کند. او در بخش‌هایی از داستان با توصیف اسباب خانه‌های ترکها و ارامنه، خواننده را به خود وامیگذارد تا خود به وجوه شخصیتی پرسناژها پی ببرد.

«ویترین چوب کنده‌کاری‌شده که پشت در شیشه‌ایش، فنجانهای لب طلایی، سرویس چای‌خوری و کلی عتیقه‌جات قرار داشتند، پیانوی کنار دیوار، فرش دست‌بافت، پتوهای رنگا رنگ» (همان: ۱۷۰).

«فرش‌های ترکی، چراغهای مطالعهٔ آنتیک، مبلمان نا مأنوس...» (همان: ۱۸۳)

۳ـ۳. مفاهیم انتزاعی

یکی از مفاهیم انتزاعی که نقش کلیدی در رمان دارد، دین و مذهب است. اشاره‌های مداوم به تمسک به مذهب رؤیت می‌شود. برای مثال نشانه‌هایی چون جن، درخت طوبی، باکرگی، ازدواج، فرزندآوری و مادرشدن مرتب تکرار می‌شود.

گویی شافاک «چندگانگی» را به تصویر می‌کشد که می‌خواهد تمامی قومیت‌ها، نژادها، اقشار و مذاهب را باهم آشتی دهد. او رد پاهایی از دین اسلام را از طریق شخصیت «خاله بانو» به مخاطبش می‌شناساند و از طرفی دیگر، مسئولیت معرفی دین مسیحیت را به عهدهٔ شخصیت دیگری که «مادرزبرگ شوشان» نامَ دارد، می‌گذارد. او تمثیل سنت آنتونیوس[11] را بر گردن دارد و هرگاه که در حال مراقبه است، آن را در دستش می‌فشارد. آنها در زمانهای متفاوتی که در حال عبادت و توسل به مذهب هستند، از طریق دیالوگ‌های خود، باورهای دو مذهب اسلام و مسیحیت را معرفی می‌کنند.

«گاهی خودش را با آن موجود اسرارآمیز که در قرآن از آن یادشده و در روز قیامت ظاهر خواهد شد، مقایسه می‌کرد» (همان: ۷۳).

«روی مدال آنتونیوس مقدس که همیشه بر گردن داشت، دست کشید. قدیسی که در رابطه با اشیای گمشده، به او روی می‌آوردند، در گذشته، بارها به او کمک کرده بود تا با از دست دادن خیلی چیزها کنار بیاید» (همان: ۶۱).

«پیامبر ما، محمد، دوست دارد که ما غذایمان را با دیگران قسمت کنیم» (همان: ۳۰).

جستجوی هویت در یک جامعهٔ چند فرهنگی، یکی از مباحث غالبی است که نویسنده به آن می‌پردازد. سه شخصیت، در طول داستان نقش مهم و اساسی را در سفری اکتشافی به درون خود شروع می‌کنند تا زندگی و موطن خود را بازیابند. برای مثال آرمانوش که اصالتاً ارمنی‌آمریکایی است، به این حقیقت می‌رسد که ریشه‌های ترکتبار نیز دارد.

در تمام طول داستان، تزلزلهای شخصیتی و هویتی، بسیار چشمگیر است. مصطفی‌برادر سلیها که به او در اوایل جوانی تجاوز کرده است، نماد گناهی برای نسل کشی ارامنه است

[11]. Saint Anthony

که بر دوش ترکها سنگینی می‌کند. مصطفی چنین فکر می‌کند که با رفتن به دنیای غرب، می‌تواند هویت جدیدی را برای خودش بسازد؛ اما تلاش او بی‌ثمر می‌ماند و درنهایت با خودکشی او در موطنش خاتمه می‌یابد.

شخصیت سوم، آسیا است. خواننده او را «حرامزادهٔ» این داستان می‌داند. آسیا از تکاپو برای دانستن هویت پدرش آزرده و خسته است. آنچه میان این سه شخصیت، مشترک است، این است که بین آنچه هستند و آنچه نیستند، در تعلیق و نوساناند و این تعلیق‌ها تا زمانی که حقیقت بر آنها روشن می‌شود ادامه دارد.

«بدون تاریخ و رنج قومی، بدون نام‌هایی که اسمش در زبان نمی‌گشت و بدون فامیل عریض و طویل...» (همان: ۴۷).

«مصطفی می‌دانست که اینجا در آمریکا، امکانش را داشت، نه امکان ساخت آینده‌ای بهتر، بلکه امکان خلاص شدن از گذشته» (همان: ۵۴).

«سیاست‌مداران غرب فکر می‌کنند که دره‌ای عمیق میان تمدن شرق و غرب وجود دارد، ای کاش موضوع به این سادگی بود. عمیق‌ترین دره، میان این ترکها و آن ترکهاست» (همان: ۹۱).

شخصیت‌های کتاب در تعامل با نویسندگان، شاعران، خوانندگان و حتی فیلسوفان مشهوری نیز هستند. این مشاهیر، چنان شخصیت‌های کتاب را تحت تأثیر قرار داده‌اند که آسیا این مشاهیر را که عمدتاً غربی هستند، به مشاهیر ترک سرزمینش ترجیح می‌دهد. آسیا حتی معتقد است که آموزه‌های این مشاهیر، به حدی او را افسرده می‌کند که دیگر در مقابل افسردگی بی حس شده و احساس شعف می‌کند.

«شامشان کپی دو تابلوی اکسپرسیونیستی بود. بشقاب آرمانوش بر پایهٔ یکی از تابلوهای فرانسیسکو بورتی طراحی‌شده بود و بشقاب مات از یکی از تابلوهای مارک روتکو» (همان: ۱۲۱)

«من فلسفه می‌خوانم. بیش از همه فلسفهٔ سیاسی. بنجامین، آدرنو، گرامشی و بیش از همه دلوز. از چیزهای انتزاعی خوشم می‌آید» (همان: ۱۹۲).

۳ـ٤. لباس و زیورآلات

نحوهٔ پوشش شخصیت‌های کتاب نیز به‌گونه‌ای تفصیلی توصیف شده است تا خواننده را به عمق وجود شخصیت‌ها ببرد. اگرچه اشاره‌هایی که به چگونگی پوشش شخصیت‌ها شده است به‌اندازهٔ سایر نمادها پررنگ نیست؛ اما نمی‌توان آن را نیز نادیده گرفت. برای مثال شافاک برای اینکه خاله سلیها را به‌عنوان زنی سنت‌شکن و سرکش در جامعهٔ ترکها به تصویر بکشد به توصیف لباس‌های او می‌پردازد. در مقابل خاله سلیها، خاله بانو قرار دارد که همیشه روسری و لباس بلند می‌پوشد و به‌واسطهٔ ایمانش با عالم غیب در ارتباط است.

«کیف چهل‌تکه و کلی زینت‌الات، گردنبندی از گوی‌های شیشه‌ای، دستبند و تقریباً در هر انگشت، یک حلقهٔ نقره‌ای. در کنار او آرمانوش با کت‌وشلوار لی، خیلی ساده به نظر می‌رسید» (همان: ۱۸۶).

«به این حلقهٔ دماغ به این همه آرایش، دامن مینی‌ژوپ دل‌به هم‌زن و این کفش پاشنه بلند نگاه کن» (همان: ۳۷).

۳ـ۵. خوراک و نوشاک

رمان حاضر، همچنین آکنده از اشاراتی به نوع غذاهای ملیت‌های ترک، آمریکایی و ارمنی است و نگرش شخصیت‌های کتاب، نسبت به این خوراکها، بخش قابل‌توجهی از متن کتاب را تشکیل می‌دهد. شافاک با استفاده از آشپزی ترکها، نه‌تنها ارزش‌ها و هنجارهای جامعهٔ ترک را بررسی می‌کند، بلکه سمبل خوراک یکی از راه‌هایی است که شخصیت‌ها از طریق آن به تعامل با یکدیگر می‌پردازند. شخصیت‌های زن داستان عمدتاً مشغول آماده‌سازی و پخت غذا هستند و این کار، از چنان اهمیتی برای آنها برخوردار است که همچون آیینی از یک نسل به نسل بعدی منتقل می‌شود. این مسئله در دیالوگ‌های مادربزرگ کلثوم و مادربزرگ شوشان هنگام آماده‌سازی غذاهای محلی‌شان مشاهده می‌شود.

نویسنده همچنان هر فصل از کتاب را با مواد تشکیل‌دهندهٔ یک دسر معروف ترکی نام‌گذاری کرده است که در میان ترکها، نماد «تداوم و ثبات» است (جواد، ۲۰۱۸). همچنین، نحوهٔ پذیرایی و آیین مهمانتوازی نیز، بخش دیگری را تشکیل می‌دهد و نشاندهندهٔ آن است که مردمان هر ملیتی، چگونه خوراک و غذاهایشان را تحسین می‌کنند. در مقابل زنان ترک تبار داستان «رز» قرار دارد که نماد فرهنگ و جامعهٔ آمریکاست. او نماد مدرنیته است و تمام همت خود را به کار بسته است تا همسرش را که اصالتاً ترک است از غذاهای دوران کودکی‌اش دور نگه دارد و صراحتاً نفرت خود را از آشپزی و غذاهای ترکی و ارمنی اعلام می‌دارد.

«خداحافظ دلمه بادمجان! خداحافظ دلمه کلم، خداحافظ غذاهای عجیب‌وغریب خارجی! با دیدین این چاوارما[۱۲] حالش به هم می‌خورد» (همان: ۴۷).

«صبحانه را از مدت‌ها پیش بر میز کشویی چیده بودند...زیتون سیاه بود، زیتون سبز پرشده با فلفل، پنیر گوسفندی، پنیر گیس‌بافت، تخم‌مرغ پخته...» (همان: ۱۳۹).

«به سمت پارچ دوغ که با مقدار زیادی یخ آمریکاییزه شده بود رفت» (همان: ۵۹).

نتیجه‌گیری

تاریخچهٔ تصویرشناسی از اوایل قرن نوزدهم آغاز می‌گردد و به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از ادبیات تطبیقی و در راستای مطالعهٔ دگرانگاره‌ها، کلیشه‌ها، اساطیر و الگوهای ذهنی به ادبیات راه پیدا می‌کند. هدف تصویرشناسی درواقع تحلیل روابط بینافرهنگی و تفسیر نمادهای دیگری می‌باشد. تحقیق حاضر، متمرکز بر مقوله‌های فرهنگی و هویتی از منظر تصویرشناسی است و برای دستیابی به این منظور، رمان انگلیسی حرامزادهٔ استانبول اثر الیف شافاک انتخاب شده است. هدف الیف شافاک از نگارش این کتاب، به فراموشی نسپردن فاجعهٔ تاریخی نسل‌کشی ارامنه، توسط ترکهاست. شافاک برای این منظور، قهرمان داستانش را در نبردی بی‌وقفه، برای جستجوی هویت و گذشتهٔ نامعلومش به تصویر می‌کشد. او جامعهٔ امروزی ترکیه را به خواننده معرفی می‌کند و خواننده در طول داستان درمی‌یابد که این جامعه تا چه اندازه تحت تأثیر نفوذ فرهنگ غربی‌ها قرار گرفته است. هم‌جواری ارجاعات و المانهای شرقی و غربی در روایت داستان از ابتدا تا انتها مشهود است.

---

۱۲. Kavarma : خوراکی با گوشت گوسفند که در گیلان هم به آن چغردمه می‌گویند.

محققاذاین تحقیق معتقدند، برخلاف آنچه در مقالات پیشین آمده است، الیف شافاک تنها به تصویرپردازی جامعهٔ غرب در کتابش نپرداخته است، بلکه تمامی تصاویر جوامع غربی در مقابل تصویری از ترکیه به‌عنواذ جامعه‌ای شرقی قرار گرفته است. به‌بیاندیگر، می‌تواذ گفت؛ خودانگاره‌ها و دگرانگاره‌ها به‌موازات هم به معرفی نمادهای غرب و شرق پرداخته‌اند. آنها بر این باور هستند که حتی نمی‌تواذ به قطعیت اذعاذ داشت که فرهنگ و تفکر غربی در جایگاه برتری قرار گرفته است، بلکه ارزش‌ها و المانهای فرهنگی غرب و شرق در جوار یکدیگر به تصویرسازی کمک کرده‌اند.

تعارض منافع

نویسندگاذ هیچ‌گونه تعارض منافعی ندارند.

References

Ameur, H. K. (2018/2019). Hybrid Cultural Identities in Elif Shafak's The Bastard of Istanbul. *Hybrid Cultural Identities in Elif Shafak's The Bastard of Istanbul*. Algeria: UNIVERSITY OF MOHAMED BOUDIAF-M‟SILA.

Beller, M. (2007). Perception, Image, Imagology. In *Imagology: The Cultural Contsruction and Literary Representation of National Characters.* Armsterdam.

Chira, R. G. (2015). INTERCULTURAL COMMUNICATION AND LITERATURE: Elif Shafak, The Bastard of Istanbul. *The Journal of Linguistics and Intercultural Education*, 73-85.

Dukic, D. (2014). *The Concept of Cultural Imagery.* University of Zagreb.

Furlanetto, E. (2013). THE 'RUMI PHENOMENON' BETWEEN ORIENTALISM AND COSMOPOLITANISM The Case of Elif Shafak's The Forty Rules of Love. *European Journal of English Studies*, 201-213.

Giirbiiz, N. (2016). Multicultural Identity in Elif Shafak's Honour. *Conference of the Polish Association for the Study of English.* Szczyrk, Poland.

Jawad, T. (2018). Food: An Expression of Turkish Culture and Tradition in Elif Shafak's The Bastard of Istanbul. *International Journal of English Language Literature and Social Sciences*, 680-683.

Krause, M. (2013). The Culinary Language of Insular and Global Souls in Elif Shafak's The Bastard of Istanbul. *Journal of Turkish Literature*, 88-107.

Kuryleva, A. a. (2010). Literary Texts by H.Murakami in Terms of Intercultural Communication. *Intercultural Communication Stuides*, 168-175.

Laurušaitė, L. (2018). *Imagology Profile.* Cambridge Scholars Publishing.

Leerssen, J. (2006). History and Method of Imagology in Literary Studies. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*(13).

Leerssen, J. (2016). Imagology: On Using Ethnicity to Make Sense of the World. *Imagology*, 13-31.

Menent, M. (2018). Images as Clusters of Meaning. *New Perspectives on Imagology* (p. 5). Vienna, Austria: Univerity of Vienna.

Mitchelle, W. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago.

Mohor-Ivan, I., & Praisler, M. (2006). Some Theoretical Considerations on Imagology. *Language and Literature*, 69-74.

Pegulescu, A. (2016). LIteral Meaning and Indirect Speech Act in Elif Shafak's Novel The Bastard of Istanbul. *Gidni*, 697-704.

Radu, D. (2015). Multiculturalism, Identity, and Family Ties in Elif Shafak's "The Bastard of Istanbul". *GIDNI* (pp. 286-289). Tîrgu-Mureş: Arhipelag XXI Press.

Scholz, O. R. (2004). *Bild, Darstellung, Zeichen: Philosophische Theorien Bildhafter.* Darstellung.

Shafak, E. (2005, September 25). In Istanbul, A crack in the Wall of Denial. (T. W. Post, Interviewer)

Shafak, E. (2006). *The Bastard of Istanbul.* Penguin Books.

Simoes, M. J. (2011). *Theoretical Intersections in Literary Imagology: Imagotypes and the Imaginary.* Centre de Literature Portuguesa.

Philosophical Critique of Ahmad Shamloo Social Poetry Based on Jürgen Habermas Communication Rationality

Mohsen Izadyar * | Assistant Professor of Persian Language and

استناد به این مقاله: احمد خازبیگی، سپیده. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تصویرشناسی در رمان ناپاکزادهٔ استانبول اثر الیف شافاک دو فصلنامه‌ی *مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۲۹۱-۳۰۶. DOI: 10.22054/CISL.2025.53631.1000

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

* Corresponding Author: m-izadyar@iau-arakarak.ac.ir

How to Cite: Ali, M., Ali, M., Ali, M., Ali, M. (2025). Philosophical Critique of Ahmad Shamloo Social Poetry Based on Jürgen Habermas Communication Rationality, *Comparative and Interdisciplinary Studies of Literature*, 1(1), 307-330. DOI: 10.22054/CISL.2025.74803.1017

Literature, Islamic Azad University, Arak, Iran

Leila Roozian Ph.D. student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Arak, Iran

Ali Sarvar Yaghoobi Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Arak, Iran

Abstract

One of the main axes of modernity is dealing with the category of reason and rationality. Jürgen Habermas has criticized the instrumental rationality that governs modernity and has proposed the theory of communicative rationality to reconstruct it. Researchers have tried to answer this question: can we find similarities and kinship between Habermas's rationality and the concern of modernity reconstruction and current rationality in Shamlu's poetry? In the analysis of the rationality in Shamlu's social poems and the extent of his concurrence with the rationality intended by Habermas, it was revealed that some of the poems are dominated by the communicative rationality desired by Habermas and the similarity in the method; Because the poet presents a two- or multi-sided discourse about a common topic; The sides of the discourse make claims and defend them by presenting arguments and criticize the arguments. The final common understanding is achieved by accepting superior reasoning in order to resolve differences of opinion in issues related to values and beliefs. In some other poems, rationality directed towards a predetermined goal prevailsIs; But this rationality is not a tool in many cases of the kind that Habermas and Weber have criticized and considered to be an obstacle to the advancement of modernity, but it is more directed to a positive goal that the poet, as an intellectual, exposed to the acceptance of the audience and in Ultimately, it leads to the achievement of the values and cultural goals of the society.

Keywords: Philosophical Criticism, Social Poetry of Shamloo, Habermas Theory of Communication Rationality, Interdisciplinary Studies.

نقد فلسفی شعرهای اجتماعی احمد شاملو بر اساس عقلانیت ارتباطی یورگن هابرماس

ee. محسن ایزدیار * استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران

ff. لیلا روزیاز دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران

gg. علی سرور یعقوبی استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، اراک ایران

چکیده

یکی از محورهای اصلی مدرنیته، پرداختن به مقولهٔ عقل و عقلانیت است. یورگن هابرماس به عقلانیت ابزاری حاکم بر مدرنیته، نقدهایی داشته و برای بازسازی آن، نظریهٔ عقلانیت ارتباطی را مطرح کرده است. پژوهندگان بر آن بوده‌اند که این پرسش را پاسخ گویند که میان عقلانیت هابرماس و دغدغهٔ بازسازی مدرنیته و عقلانیت جاری در شعر شاملو، مشابهت و قرابتی می‌توان یافت؟ در تحلیل عقلانیت موجود در شعرهای اجتماعی شاملو و میزان هم‌اندیشگی وی با عقلانیت موردنظر هابرماس، آشکار شد که بر برخی از سروده‌ها، عقلانیت ارتباطی موردنظر هابرماس و مشابهت در روش حاکم است؛ از آنجهت که شاعر، گفتمانی دو یا چندسویه را دربارهٔ موضوعی مشترک مطرح می‌کند؛ سوهای گفتمان ادعاهایی را طرح و با ارایهٔ استدلال از آن دفاع می‌کنند و به نقد استدلال هم می‌پردازند. تفاهم نهایی همگانی با پذیرفته‌شدن استدلال برتر، به‌منظور رفع اختلاف‌نظرها در مسائل مربوط به ارزش‌ها و باورها، به دست می‌آید. بر پارهٔ دیگر از سروده‌ها، عقلانیت معطوف به هدفی از پیش تعیین‌شده حاکم است؛ اما این عقلانیت ابزاری در بسیاری موارد از نوعی نیست که هابرماس و وبر بر آن نقد داشته و آن را مانع پیشبرد مدرنیته دانسته‌اند، بلکه بیشتر معطوف به هدفی مثبت است که شاعر به‌عنوان یک روشنفکر آن را در معرض پذیرش مخاطبان قرار داده است و درنهایت به پیشبرد اهداف ارزشی و فرهنگی جامعه می‌انجامد.

کلیدواژه‌ها: نقد فلسفی، شعر اجتماعی شاملو، عقلانیت ارتباطی هابرماس، مطالعات میان‌رشته‌ای

* نویسنده مسئول: m-izadyar@iau-arakarak.ac.ir

۱. مقدمه

در تحلیل نوع عقلانیت موجود در شعر معاصر، پژوهندگان از میانه‌ی شاعران اجتماعی‌سرای دوران مدرنیته و پس از مدرنیته، شاملو را برگزیده‌اند؛ از آنجهت که در نگاه نخست، بسامد و تنوع کنش اجتماعی در اشعار وی تا حدودی بیشتر از شاعران معاصر دیگر است. همچنین به جهت تحدید، شعرهایی از مجموعهٔ «هوای تازه» که نوعی گفتمان مستقیم در آنها دیده می‌شود، برگزیده شده است. تاکنون پژوهشی با این مضمون صورت نگرفته است.

پژوهندگان عقلانیت را به مفهوم عام آنکه شامل تعریف‌ها و بخش‌های متعدد می‌شود، در نظر نداشته‌اند، بلکه این اصطلاح را در مفهوم عقلانیت ارتباطی[1] در پیوند با ارتباطات انسانی و با توجه به نظریهٔ فلسفی هابرماس و تقابل آن با عقلانیت ابزاری[2] در نظر گرفته‌اند؛ به این نحو که دیدگاه عقلانیت ارتباطی را از نظریهٔ هابرماس گرفته و برخی شعرهای مجموعهٔ «هوای تازه» شاملو را به‌عنوان نمونهٔ شعر اجتماعی معاصر، با آن سنجیده‌اند. همچنین در تحلیل شعرها، به مقایسه این گونه عقلانیت، با عقلانیت ابزاری که در نظریهٔ هابرماس، نقطهٔ مقابل عقلانیت ارتباطی است، پرداخته‌اند. ازاین‌رو حدود مطالعاتی پژوهش حاضر، شعر اجتماعی شاملو با محور عقلانیت، از دیدگاه فلسفی است.

از آنجاکه این پژوهش، میانرشته‌ای است و نتایج آن در شناخت بیشتر حوزه‌های فلسفه، علوم اجتماعی و ادبیات معاصر و ارتباط آنها کارآمد است، می‌تواند بر نو بودن آن تصریح کرد. هدف کلی پژوهش، ارزیابی شعر اجتماعی معاصر از بُعد فلسفی عقلانیت و به‌گونه‌ای جزئی‌تر، سنجش مقایسه‌ای عقلانیت شاعرانه شاملو و نظریهٔ فلسفی عقلانیت ارتباطی هابرماس در پیوند با ارتباطات انسانی (اومانیسم) است.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهندگان در نظر داشته‌اند به تحلیل و سنجش شعرهای اجتماعی احمد شاملو بر اساس عقلانیت ارتباطی[3] یورگن هابرماس[4] بپردازند و به پاسخ این پرسش‌ها را بیابند:

۱ـ شاملو به‌عنوان یک شاعر شاخص عقلانیت‌گرا، در زمینهٔ عقلانیت چگونه کنشی داشته است؟

۲ـ آیا عقلانیت در شعر اجتماعی شاملو، همسو با عقلانیت ارتباطی هابرماس است؟

۳ـ وجوه تفاوت و مشابهت کنش و عقلانیت در شعرهای اجتماعی شاملو، با اندیشه فلسفی اجتماعی هابرماس، در کنش و عقلانیت ارتباطی‌اش کدام است؟

۲. مبانی نظری

یورگن هابرماس فیلسوف و نظریه‌پرداز اجتماعی (انتقادی) معاصر، وارث مکتب فرانکفورت، از منتقدان مدرنیته و نتایج آن است. وی یکی از نقایص مدرنیته را سوق‌دادن جوامع به‌سوی سرمایه‌داری و بازداشتن از عقلانیت فرهنگی دانسته و بر آن است که عقلانیت در دورهٔ نوگرایی با نوعی تناقض همراه بوده است، یعنی افزایش عقلانیت همراه

---

[1]. Communicative Rationality
[2]. Instrumental Rationality
[3]. Communicative Rationality
[4]. Jurgen, Habermas

با کاهش مفهوم زندگی در حد کارایی. هابرماس عقلانیت کنش هدف‌دار یا ابزاری غرب، ازجمله فیلسوفانی چون هورکهایمر[5] و آدرنو[6] را ناکارآمد می‌داند (هابرماس، ۱۳۹۲: ۵۱۷).

وی نظریه‌های جامعه‌شناسانی چون مارکس[7]، دورکیم[8]، وبر[9]، مید[10] و پارسونز[11] را تحلیل کرد؛ سپس با بازنگری نقد مارکسی‌ها، از خرد ابزاری و سازگارکردن آن با فهم مردم‌سالاری، نظم اجتماعی (تنهایی، ۱۳۸۹: ۳۹۶) الگوی عقل معرفتی یا عقلانیت ارتباطی را به‌عنوان جایگزین ارائه داد تا به روشنگری غرب کمک کند.

این عقلانیت بر پیشرفت اندیشه، بر اساس منطق درونی مبتنی است و در آن افکار، آزادانه و به‌دوراز فشارها و محدودیت‌های بیرونی ارائه می‌شوند و می‌توانند در برابر انتقاد از خود دفاع کنند و دلایل را بپذیرند (بشیریه، ۱۳۷۶: ۲۲۲ـ۲۲۳). ازآنجاکه واقعیت را نمی‌توان منفک از اخلاقیات تصور کرد (هولاب ۱۳۷۵: ۵۵)، وی عقلانیت ابزاری را عاملی برای ضعف و حتی نابودی اندیشه، فرهنگ، معنویت و تعهد اجتماعی انسانها می‌داند.

درواقع ازنظر هابرماس، عقلانیت ارتباطی، عقل معرفتی است که با پیشرفت اندیشه بر اساس منطق درونی به روشنگری کمک می‌کند؛ اندیشه‌ای آزاد در یک پروسهٔ گفت‌وگوی مباحثه‌ای و بر اساس استدلال و نقد ادعاهای مشارکت‌کنندگان که با رفع اختلاف‌نظرها در مسائل مربوط به ارزش‌ها و باورهایشان به تفاهم می‌انجامد. البته این گفتمان حتماً باید افقی فکری و زمینه‌ای شناختی (فرهنگ، جامعه و شخص) داشته باشد که افق کردار و آگاهی اجتماعی را مشخص کند (هابرماس، ۱۳۸۴: ۱۹۴ـ۲۰۰).

عقلانیت موردنظر هابرماس در بستر یک کنش ارتباطی حضور دارد که در آن افراد بر سر موضوعی مشترک به گفتمان می‌پردازند. «در این فضای عامه، زبان که بر مبنای نمادهای ساخته‌شده در زیست‌جهان تنظیم‌شده، واسطهٔ ارتباطی مهمی محسوب می‌شود» (تنهایی، ۱۳۹۱: ۳۰۵).

این عقلانیت، نقطهٔ مقابل عقلانیت ابزاری است و نیز در تقابل با نظر پسامدرنهایی چون میشل فوکو[12] و ژاک دریدا[13] که عقل ابزاری را تنها شکل ممکن عقل دانسته‌اند، قرار می‌گیرد (نوذری، ۱۳۸۶: ۹۳).

در عقلانیت ابزاری، هدف از پیش تعیین‌شده و گفتمان به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که عقلانیت در جهت هدف پیش برود و ابزاری باشد برای رسیدن به آن. ازنظر هابرماس این عقلانیت، محصول مدرنیته است که به سلطه می‌انجامد و راه بیرونشد از آن کنش ارتباطی و ایجاد گفتمان جمعی، همراه با عقلانیت ارتباطی است که بتواند به یک تفاهم بینجامد.

---

5. Max Horkheimer
6. Teodor Adorno
7. Karl Henrich Marks
8. David Emile Durkheim
9. Max Weber
10. George Herbert Mead
11. Talcoh Parsons
12. Paul Michel Foucault
13. Jacques Derrida

البته برای چنین کنشی، بسترها و شرایطی هم لازم است که همان زیست‌جهان و حوزهٔ عمومی است.

هابرماس از مفاهیمی چون زیست‌جهان و سیستم یا نظام، برای ارتباط بین مفاهیم مدرنیته و مفهوم عقلانی بهره برده است (توماسن، ۱۳۹۵: ۹۸ـ۱۰۰). وی بر آن است که برای در امان ماندن از سلطهٔ نظام، باید عقلانیت ابزاری را به طبیعت و نظام کاهش داد و در جامعه از راه کنش زبانی و عقلانیت، در یک زیست‌جهان و حوزهٔ عمومی عقلانی که اندیشه‌ها و اظهارنظرها را عقلانی می‌کند، به وفاق و فهم متقابل رسید. ازاین‌رو حضور اندیشمندان روشنفکران هنرمندان نویسندگان و دیگران سبب توسعهٔ این حوزهٔ عمومی می‌شود (همان: ۹۸ـ۱۰۰)؛ زیرا زیست‌جهان قلمرویی از حیات اجتماعی است که در آن چیزهایی نظیر افکار عمومی می‌تواند شکل گیرد (هابرماس، ۱۳۸۴: ۲۳۱).

گفتنی است که اندیشه‌های هابرماس از راه تضارب آرای وی و ارتباطات زیربنایی نظریهٔ وی با نظریهٔ بسیاری از نظریه‌پردازانی چون باختین[۱۴]، فوکو[۱۵]، وبر، دورکیم و دیگران شکل گرفته است؛ اما بدیهی است که ریشه‌یابی این موضوع و ارتباط‌سنجی نظریهٔ هابرماس با سایر نظریه‌ها در حوصلهٔ این مقاله نمی‌گنجد.

در شعر نمی‌توان انتظار عقلانیت فلسفی داشت، بلکه عقلانیت موجود در شعر عقلانیتی شاعرانه است. با این وصف به نظر می‌رسد که عقلانیت موجود در نظریهٔ کنش ارتباطی[۱۶] هابرماس و برخی شعرهای اجتماعی شاملو، به عقلانیت مدرنیته باهدف دست‌یابی انسان به زندگی راحت‌تر، نزدیک است. هابرماس، این عقلانیت حاکم بر مدرنیته را نقد کرده و با طرح کنش و عقلانیت ارتباطی، یعنی خرد مبتنی بر ارتباط متقابل هنجاری و جایگزینی عقلانیت ابزاری با آن درصدد بازسازی آن برآمده است. وی رسیدن به مدعای مدرنیته، (فضایل اخلاقی، آزادی، عدالت، صلح، برابری و...) در یک تفاهم بناشده بر کنش اخلاقی و در فضایی آزاد و برابر را ممکن می‌داند.

در این نظریه، بهره‌گیری از عقل و عقلانیت در مفهوم اراده به اندیشیدن و نه بهره‌وری غرض‌ورزانه و دلخواه از عقل، موردنظر است؛ عقلانیتی که به شناخت بسیاری از علوم و حقایق دست یابد، البته با تعامل و ارتباط

ازآنجاکه هابرماس به زبان به‌عنوان کنشگر بسیار توجه دارد (هولاب، ۱۳۷۵: ۳۷)، کنش و عقلانیت ارتباطی را در قالب گفتمان مطرح می‌کند؛ گفتمانی که در آن افراد در شرایطی ایده‌آل که فرصت و قدرت برای شرکت‌کنندگان فراهم است، ادعای برآمده از ذهن یکدیگر را با دقت ارزیابی و نقد کنند و در پایان تفاهم به‌دست‌آمده به‌عنوان یک قانون پذیرفته همگان باشد. این‌گونه عقلانیت ارتباطی با خوداندیشی که در آن افراد به‌تنهایی با بهره‌گیری از عقل فردی در پی پاسخ هستند و نیز با عقلانیت ابزاری معطوف به هدف، متفاوت است.

۳. یافته‌ها

ازآنجاکه شاعر در جامعه زندگی می‌کند، حوزهٔ اندیشگانی و عقلانیت شخصی و اجتماعی خود را با مخاطبان سهیم می‌شود. احمد شاملو شاعر نوسرای معاصر از پیروان شیوهٔ

---

14. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
15. Paul Michel Foucault
16. Communicative Action

شعری نیما یوشیج و پایه‌گذار قالب شعری سپید در ایران است. شعر، رسانه‌ای در دستان او برای رسیدن به عقلانیت موردنظرش و بیان آن است. وی در شخصی‌ترین گفتمان‌های شعر هم، برکنار از اندیشه اجتماعی نیست. حتی عاشقانه‌ها را هم بستری برای بیان مسائل اجتماعی قرار داده است. ازاین‌رو شاید بتوان گفت؛ در اجتماعیاتش گوی سبقت را از شاعران دیگر ربوده است و باز شاید بتوان وی را یکی از متفاوت‌ترین شاعران اجتماعی در دوره‌های مختلف ادبیات ایران دانست. البته اندیشه‌های اجتماعی شاملو در برهه‌های گوناگون زندگی شعری وی دستخوش دگرگونی‌هایی شده است و پس از مجموعهٔ «آهن‌ها و احساس» به‌نوعی تشخص اندیشگانی در شعر دست یافته است.

با توجه به سیر تحول در شعر شاملو نمی‌توان با بررسی یک مجموعه یا چند شعر ادعا کرد که شعر وی ازنظر کنش و عقلانیت و به‌ویژه عقلانیت ارتباطی، در چه جایگاهی قرار دارد، از سویی تحلیل مجموعه آثار شاملو هم از این حیث در یک مقاله نمی‌گنجد. ازاین‌رو پژوهندگان از بین مجموعه شعرهای وی، «هوای تازه» را که گرایش‌های اجتماعی در آن بیشتر دیده می‌شود، برگزیده و در گزینش شعرهای این مجموعه، به آثاری توجه داشته‌اند که نوعی گفت‌وگوی مستقیم در آنها مطرح است و به‌عنوان مشت نمونهٔ خروار به بررسی آنها پرداخته‌اند.

۳ـ۱. شاملو و عقلانیت

شاملو اهل اندیشه است و تنها به توصیف رویدادها و نقد آنها نمی‌پردازد. گاه خودش، کنشی را باهدفی خاص، طراحی و در آن دو یا چند گفتمان را رودررو ایجاد می‌کند تا به مقصود گفتمانی خود برسد. با توجه به این‌که شاعر نمی‌تواند در شعرش منفعل و به‌عنوان یک ناظر بیرونی، گفتمان درون شعر را ناظر باشد و قضاوت کند، با نگاهی کلی به عقلانیت ارتباطی و عقلانیت ابزاری، در ظاهر به نظر می‌رسد که عقلانیت موردنظر شاملو با عقلانیت ارتباطی هابرماس نزدیکی نداشته باشد و از آغاز پیداست که سمت‌وسوی عقلانیت مطرح‌شده در گفتمانها به یک‌سو است و شاعر شرایط را به‌گونه‌ای می‌چیند که یک‌سوی گفتمان از قبل محکوم و سوی دیگر حاکم است. اگرچه سمت‌وسوی عقلانیت، اجتماعی است، شاعر مدافع عقلانیت توتالیته نیست. این‌گونه عقلانیت در شعر پارسی سابقه‌ای دیرینه دارد. برای نمونه حافظ در بیشتر شعرهایی که نمودی از اجتماع در آنها وجود دارد، همواره شیخ، مفتی، واعظ، محتسب را در سوی منفی گفتمان و عقلانیتش می‌نشاند و هرگز به آنها فرصت اظهارنظر نمی‌دهد. تنها منفی‌بودن کارشان را توصیف از این دیدگاه عقلانیتی که در هنر شاعرانه به کار می‌رود، می‌تواند از عقلانیت می‌کند. ارتباطی هابرماس فاصله داشته باشد.

از آن‌روی که عقلانیت هنری ابزار هنری دارد و عقلانیت هابرماس ابزار فلسفی، ابزار هنری حافظ به‌عنوان یک شاعر ایجاب می‌کند که از همان آغاز، شیخ و مفتی و واعظ را در صحنه‌آرایی شعر در جایگاه محکوم بنشاند و در پایان هم برایش حکم صادر کند. درصورتی‌که عقلانیت هابرماس ایجاب می‌کند که نخست ادعای واعظ و استدلالش شنیده شود و از سوی دیگر ادعا و استدلال طرف دیگر گفتمان (شاعر به نمایندگی از مردم) شنیده شود. هر دو سوی گفتمان یکدیگر را نقد کنند و در پایان استدلال برتر به‌عنوان تفاهم نهایی، قانون حاکم شود؛ اما ازآنجاکه گفتمان برآیند جهانگری و برآمده از نهادها و ساخت جامعه است، گفتمان اجتماعی برجسته در شعر شاملو، بیشتر مضمونهای انسان

مبارزه، آگاهی، عشق، رهایی، شجاعت، عقیده و درواقع شناخت و درک مسائل زمانه و گفتمان آرمانخواهی و انسانمحوری است. شاملو گاه جهانبینی خود را در پشت نهادهای اجتماعی پنهان کرده است (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۱).

در متن شعر، تحلیل گفتمان و تحلیل نمونه‌های عقلانیت در شعر شاملو، می‌توان بافت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را دید. گفتمانهای موجود در شعرهای برگزیده، یک گفت‌وشنود ساده و مباحثه‌ای نیست، بلکه گفتمانی است نهادینه‌شده که بر ذهن‌ها تأثیرگذار است.

۳ـ۲. عقلانیت شاعرانه شاملو و عقلانیت فلسفی هابرماس

هابرماس و شاملو هر دو به لحاظ تاریخی بعد از مدرنیته، در عرصه نظریه‌پردازی و شعر فعالیت داشته‌اند. شاملو را می‌توان شاعر عقلانیت دانست. در اندیشه و نظریهٔ کنش ارتباطی هابرماس هم، نوع ویژه‌ای از عقلانیت (ارتباطی) مطرح است. شاملو در عقلانیت شعری خود بررسی مؤلفه‌های مدرنیته همچون عقلانیت و اندیشه، انسانمداری، عدالت، آزادی، برابری، حقوق انسانها، به‌ویژه زنان صلح و غیره را در نظر داشته است و از این نظر در اندیشه‌های شاعرانهٔ معاصر، یک شاخص است. هابرماس هم در عقلانیت فلسفی و بررسی انتقادی مدرنیته یک شاخص است.

شاملو همواره در شعرش به انسان و مسائل انسانی توجه ویژه داشته است و مؤلفه‌هایی چون انسان آزادی، برابری، صلح، حقوق زن، عدالت و غیره از شاخصه‌های عقلانیت شاملو هستند که وی را به مدرنیته و انسانمداری (اومانیسم) آن نزدیک می‌کنند. رسیدن به وضعیت مطلوبی که در آن انسانها عادلانه از همهٔ حقوق مشروع انسانی خود برخوردار باشند، خواست هابرماس و شاملو است. با در نظر گرفتن این اشتراکات، پژوهندگان برآنند که با تحلیل عقلانیت موجود در شعرهای اجتماعی شاملو، میزان هم‌اندیشگی وی در عقلانیت را با عقلانیت هابرماس بسنجند.

ازآنجاکه در نظریهٔ کنش و عقلانیت ارتباطی هابرماس، مسئلهٔ گفتمان در فضای جامعه از موارد ضروری کنش است، تلاش شده است تا شاخص‌ترین شعرهای اجتماعی شاملو از مجموعهٔ «هوای تازه» که در آنها نوعی گفتمان مستقیم در کنش ارتباطی میان افراد جامعه وجود دارد، برگزیده و تحلیل شود تا به لحاظ نزدیکی مؤلفه‌ها و عناصر شعری، قابلیت بررسی دقیق‌تر باشد. به این منظور بر اساس الگوی طرح‌شده و به جهت تحدید، جامعهٔ آماری پژوهش، شعرهای «سفر»، «شعری که زندگی است»، «بارون»، «پریا»، است. «سرگذشت»، «رکسانا» و «سرود مردی که تنها به راه می‌رود»

در هر شعر، کنشی ارتباطی در بستر اجتماع ایجادشده و گفتمانی مستقیم، میان طرف‌ها درمی‌گیرد که هرکدام، مستقیم و با زبان گفتاری یا زبان نمادین، ادعایی را مطرح و برای ادعای خود دلایلی می‌آورد. هر سوی گفتمان دلایل صدق ادعای سوی مقابل را شنیده، نقد می‌کند و نقد طرف دیگر بر استدلالهایش را هم می‌شنود. آنگاه استدلال برتر و تفاهم به‌دست‌آمده از گفتمان به‌عنوان قانون پذیرفته‌شده، در پایان شعر بیان می‌شود.

ازآنجهت که شاعر، خود، اندیشهٔ شعری‌اش را طراحی و تولید کرده و پرورده است، شعر هرگز نمی‌تواند از سویه‌نگری و معطوف‌بودن جریان درون شعری به هدف موردنظر شاعر مبرا باشد؛ درنتیجه همواره یک عقلانیت ابزاری بر شعر حاکم است.

حال باید دید که شاملو هم مانند پیشینیان خود، در جایگاه قضاوت نشسته و یک‌طرفه داوری کرده و در عقلانیتش سمت منفی گفتمان را تنها توصیف کرده است و جایی برای شنیدن و نقد استدلالهای سوهای دیگر گفتمان نگذاشته یا روش دیگری در پیش گرفته است؟ و آنجا که عقلانیت هدفمند خود را حکم نهایی قرار داده، در کنشی ارتباطی، بر اساس طرح ادعاها، استدلالها و نقد، به نفع جامعه و شرکت‌کنندگان در گفتمان بوده است؟

هوای تازه

مجموعهٔ «هوای تازه» از شعرهای اجتماعی شاملو است که بیشتر در دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که از دهه‌های سیاه در تاریخ ایران بوده، سروده شده است. شاملو در بیشتر این شعرها به گرایش‌های سوسیالیستی، چون انسان عدالت، آزادی و حفظ کرامت انسان توجه کرده است. زمینهٔ سرایش بسیاری از شعرهای این مجموعه، دوران و سرخوردگی، حزن و ناامیدی جامعه است؛ اما گاه در برخی از شعرهایش به‌جای بازنمود نابسامانی‌های اجتماع، تلاش کرده است تا وضعیت مطلوب جامعه را به تصویر بکشد. سخن گفتن از آزادی، شادی، برادری و صلح با انگیزهٔ تعالی انسان و بهبود روابط انسانی (اومانیسم) و نوع‌دوستی، بیانگر این اندیشهٔ شاملو است.

بیشتر شعرهای برگزیده به خاطر وجود «دگربودگی» و «چندصدایی زبان» که مناسب گویش‌های اجتماعی رایج است، با منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین[17] هم‌خوانی دارد. همچنین شاعر به پیروی از نیما یوشیج، تخیل مکالمه‌ای را در شعر، عینیت بخشیده است و هم‌سو با بنیان نظریهٔ نیما، مکالمه و درک حضور دیگری را در قالب شعر روایی نشان داده است (رضوانیان ۱۳۹۳: ۷۳ـ۷۷).

۳ـ۳. تحلیل سروده‌ها

به جهت محدودیت، تنها یک نمونه از تحلیل گفتمان شعرهای موردنظر، به شکل گسترده و کامل ارائه و نتیجهٔ گفتمانها بیان شده است. خلاصهٔ تحلیل گستردهٔ سروده‌های دیگر در جدولی پیوست شده است.

در تحلیل شعرها، آنجا که گفتمان عقلانی دوسویه، میان شاعر و مخاطب یا مخاطبانش برقرار است، موضوع گفتمان بیان شده است، پس از مشخص کردن سوهای این کنش ارتباطی، زیست‌جهان و حوزهٔ عمومی گفتمان، ادعاها و استدلالهای هر یک از دو سوی گفتمان از سوی طرف دیگر، شنیده و نقد شده و در پایان استدلال برتر به‌عنوان قانون پذیرفته‌شده از سوی کنشگران ذکر شده است.

آنجا که عقلانیت مطرح‌شده از سوی شاعر، یک‌سویه و معطوف به هدف ویژه‌ای است، بررسی شده است که آیا چنین عقلانیتی منفی است یا مثبت؛ بدین معنا که می‌تواند موجب پیشرفت جامعه شود یا نه؟

بارون (شاملو، ۱۳۸٤: ۱۸۹ـ۱۹٤)

کودکی در تاریکی شبی بارانی، راه بندر را گم کرده است؛ با این گمان که ستارهٔ زهره می‌تواند در این تاریکی او را راهنمایی کند، از خداوند می‌خواهد زهره را فانوس راهش قرار دهد و در مسیر از هرکسی سراغ زهره را می‌گیرد.

---

17. Mikhail Bakhtin

موضوع گفتمان: راهنما و هدایتگر واقعی کیست؟
سوهای گفتمان: کودک گم کرده‌راه و اقشار مختلف جامعه:
لک‌لک، نماد انسانهایی که در گرفتاری‌های شخصی غرق شده‌اند.
هاجر، نماد انسانهایی که در عواطف و احساسات خود غرق شده‌اند.
مرد: نشسته کنار دیوار خانه‌های بی در، نماد انسانهای زجرکشیده؛ اما با تجربه و روشنفکر.
ابزار گفتمان: زبان گفتار و نمادین.
زیست‌جهان و حوزهٔ عمومی: جامعهٔ ایران سال ۱۳۳۳.
ادعای یک‌سوی گفتمان کودک: گشتن به دنبال ستارهٔ زهره.
ادعای سوی دوم گفتمان لک‌لک: زهره در خواب است.
ادعای سوی سوم گفتمان هاجر: زهره در چنین شبی تیره و دراز نمایان نمی‌شود.
ادعای سوی چهارم گفتمان مرد: زهره همین‌جا است، گم نشده و در دستان ما است.
استدلال یک‌سوی گفتمان کودک: خداوند زهره را روشن کرده تا چون فانوس راهنمای گمشدگان باشد، پس باید به دنبال او گشت و پیدایش کرد.
استدلال سوی دوم، لک‌لک: زهره را با تاریکی و باران کاری نیست. از سویی من گرفتار بیماری فرزندم هستم و به خود مشغول تو با سروصدایت بر گرفتاری من می‌افزایی.
استدلال سوی سوم، هاجر: در شبی که خیال سحرشدن ندارد، زهره نمایان نخواهد شد.
من گرفتار احساساتم و درگیر کارهای خود هستم و به این چیزها نمی‌اندیشم.
استدلال سوی چهارم، مرد: ابرهای تیره، زهره را پوشانده‌اند. تو باید به‌جای گشتن به دنبال زهره به انتظار صبح بنشینی تا در روشنایی آن راه را بیابی؛ شب نوبتش تمام شده است و اکنون خروس باید بخواند؛ آفتاب را خبردار کند تا او بتابد و راه را نشان بدهد و این زمانی اتفاق می‌افتد که مرد برخیزند و ابرها را کنار بزنند.
نقد استدلال چهارسوی گفتمان: از سوی کودک نقدی صورت نگرفته است.
نقد استدلال کودک از سوی اقشار نمادین مردم: از سوی لک‌لک: سروصدای تو اوضاع را بدتر می‌کند. از سوی هاجر: تو بیکاری و مثل من سرگرمی و دلمشغولی نداری که پی این مسائل می‌روی. از سوی مرد: بی‌جهت غصه می‌خوری و خود را خسته می‌کنی. راهنما را اشتباه شناخته‌ای. روشنی روز راهنماست، نه زهره. از سویی شب برای همیشه ماندگار نیست. تنها باید خورشید را بیدار کرد و ابرها را از پیش روی زهره کنار زد.
تفاهم به‌دست‌آمده: در ظلمت چنین شبی، گشتن به دنبال زهره بیهوده است؛ باید منتظر طلوع آفتاب بود و برای برآمدن آن کوشید.

«خروسک قندی قندی
چرا نوکتو می‌بندی؟
آفتابو روشنش کن
چراغ راه منش کن» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۹۴).

گفتمانی نمادین، میان انسانهایی که با افکار خام خود، همچون کودک گم کرده‌راه، راه رهایی از خفقان را می‌جویند و گمان می‌کنند هدایتگر را شناخته‌اند و سراغ او را از همه می‌گیرند؛ غافل از اینکه راهنما را به‌غلط انتخاب کرده‌اند. این نظر با نظریهٔ هابرماس مبنی

بر رویکرد به نظریهٔ اجماع حقیقت، به‌جای نظریهٔ واقعیت حقیقت که جزء هر ارتباطی است، هم‌سوَ می‌نماید (رویترز، ۱۳۷۶: ۳۹۶).

عقلانیت به‌کاررفته در این سروده، ارتباطی است، زیرا یک کنش ارتباطی در زیست‌جهانی مشترک که نمادی از جامعهٔ ایران در سال ۱۳۳۳ است و درباره موضوع مشترک یافتن هدایتگر واقعی جامعه و در قالب گفتمان زبانی شکل گرفته است که در آن هر یکَ از شرکت‌کنندگان ادعای خود را مطرح کرده و در برابر ادعای دیگری، استدلال خود را بیان کرده و به نقد ادعا و استدلال یکدیگر پرداخته‌اند.

از آنجاکه «استدلال بهتر، تنها نیروی در بین و تنها انگیزهٔ جست‌وجوی مشترک حقیقت» (همان: ۳۹۶) است، در پایان استدلال برتر مردان با تجربهٔ نشسته کنار دیوار خانه‌های بی‌در، پذیرفته می‌شود و فصل‌الخطاب شعر قرارَ می‌گیرد: کوشش و صبوری راه رهایی است.

هابرماس گرچه مفهوم عقلانی‌شدن جامعهٔ مدرن را از وبر وام گرفته است، برعکس وی آن را با ازدست‌رفتن معنا و آزادی یکی نمی‌داند، بلکه به آزادی بشر خوش‌بین است (Habermas,1987: 235.)

شعری که زندگی است (شاملو، ۱۳۸٤: ۱٤۰ـ۱٤۸)

شاعر در شلوغ‌ترین نقطهٔ شهر، موضوع و وزن و قافیهٔ شعرش را با دقتی خاص از میان عابران خیابان جدا می‌کند و از ایشان می‌خواهد در این شیوهٔ نوی شعر با وی همراه شوند. مردم از آنجاکه به شیوهٔ سنتی شعر، با موضوع معشوق وصف، مدح، ذم و غیره عادت کرده‌اند، پاسخ وی را با تعجب می‌دهند و شاعر با استدلالهایی که بر ادعای خود می‌آورد، بر آن است که درک عمیقی از شیوهٔ نوی شاعری خود، به مردم جامعه‌اش بدهد.

شاملو یک‌سویه تلاش می‌کند مردم را مجاب کند که این شیوه مزایایی دارد که در شعر گذشتگان نبوده و به شعر روحی تازه می‌بخشد. در این گفتمان که سوی مقابل شاعر یعنی مردم تنها در حد یک جملهٔ حاکی از شگفتی و غریب‌بودن نظر شاعر و انکار آن در گفتمان شرکت کرده‌اند، به نظر می‌رسد عقلانیت از نوع ابزاری و معطوف به هدف از پیش تعیین‌شدهٔ شاعر باشد. در شعر نقدی بر استدلالهای شاعر دیده نمی‌شود. وی یک‌سویه، نظر و استدلالش را بیان کرده و تلاش می‌کند مخاطب را مجاب کند؛ ازاین‌رو عقلانیت ابزاری به‌کاررفته از سوی شاعر، تفاهم نهایی را به سود خود به‌عنوان قانون مطرح می‌کند.

عقلانیت ابزاری معطوف به هدفی خاص که همانا پذیرش شیوهٔ نوی شاعر به لحاظ مضمون و مفهوم شعر است، ازآنجاکه در جهت پیشبرد جامعه برای هم‌سو کردن آن با پیشرفت و تمدن جامعهٔ جهانی و قابل‌فهم کردن ادبیات و شعر ایران برای جامعهٔ جهانی است، مثبت به نظر می‌رسد. عقلانیتی در مفهوم نفع عموم جامعه، به‌جای نفع سیستم یا نظام سرمایه‌داری حاکم که عوام آن را درک نمی‌کنند و روشنفکران به‌عنوان پل ارتباطی میان مردم و نظام حاکم، تلاش می‌کنند با عقلانیت خود به نمایندگی از عموم مردم، چالش‌های جامعه را بررسی و عقلانیت ابزاری مثبت خود را پذیرفته ایشان کنند و در نقد و بررسی چالش‌ها در گفتمان ارتباطی، با در نظر گرفتن دیدگاه مردم، تفاهم نهایی را به نفع عموم جامعه سوق دهند. ازاین‌جهت شاید بتوان ادعا کرد که عقلانیت ابزاری موجود در شعر، آنجا که معطوف به اهداف منفی نظام سلطه یا در گرایش به حزب و گروه خاصی نباشد

و به‌طورکلی در جهت حفظ و رعایت اخلاق و ارزش‌های انسانی باشد، مثبت است و سبب پیشبرد جامعه می‌شود نه تسخیر آن.

سرود مردی که تنها به راه می‌رود (شاملو، ۱۳۸٤: ۲۹٦ـ۳۰۰)

مردی سرخورده و ناامید از پس پنجرهٔ زندان بیرون را می‌نگرد؛ گویا دچار تناقض شده است. برای این عقلانیت متناقض خویش، به مصداقهایی از زندگی مردم جامعه می‌اندیشد و با این کار، نوعی عقلانیت ارتباطی، میان افرادی که در شعر از آنها یاد شده است، برقرار می‌شود. گویا در یک گفتمان اجتماعی شرکت کرده‌اند و در یک افق فکری، به‌گونه‌ای بین‌الاذهانی سهیم شده‌اند که هابرماس آن را فضایی برای استفاده از خرد جمعی می‌داند (هابرماس، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

عقلانیت ارتباطی موجود در شعر، افراد و اقشار گوناگون مردم جامعه را به چالش کشیده است. هر یک از افراد، چه مبارز و سردار، چه مردم عادی کوچه و بازار و حتی روشنفکران (شاعر)، همگی در گزینش همراه، برای سفری که پیش رو دارند (زندگی)، دچار نوعی تردید و سرخوردگی شده‌اند. هر یک برای ادعای خود، استدلالهایی دارند و برخی نیز به نقد استدلال دیگران می‌پردازند. در پایان شاعر استدلال برتر را به‌عنوان تفاهم نهایی در قالب پرسشی انکاری بیان می‌کند و بی‌همسفر بودن را به همسفر دروغین ترجیح می‌دهد:

«و به‌راستی آن را که در این راه قدم برمی‌دارد به هم‌سفری چه حاجت است؟»

سفر (شاملو، ۱۳۸٤: ۱۰۷ـ۱۰۹)

شاعری که در آغاز راه سفر، گرم خوانده است، دخترانی از کوره‌راه شرق را می‌بیند که وی را به همسفری با خود فرا می‌خوانند. او به سرودش ادامه می‌دهد و تمام شب پاسخی نمی‌دهد. صبح، دخترانی از شمال او را به همراهی می‌خوانند. وی بازهم تا نیمه‌روز سکوت می‌کند. در نیمه‌روز، مردانی از کوره‌راه غرب فرا می‌رسند با چشمانی جست‌وجوگر و فک بسته و به او چشم می‌دوزند. او ناچار از برخاستن، پای به راه دوردست می‌نهد و سرودش به شماره می‌افتد، درحالی‌که خاطرش به‌جای می‌ماند و در شب بر بی‌کسی خود می‌گرید.

شاملو در این سروده از شیوهٔ تازهٔ شعری که خاص خود اوست، سخن می‌گوید. شعری که باوجود فراخوانها از هر سو، به هیچ سوی گرایش ندارد، ازاین‌رو در مسیر پیشبرد این شیوه تنها است و اگرچه خود دلها خورده، درنهایت اثرگذار بوده است و مانا.

به نظر می‌رسد عقلانیت به‌کاررفته در شعر، عقلانیتی معطوف به هدف است، ازآنجهت که شاعر در موضوع تردید در درستی شیوهٔ نوی شاعری خود، در حوزهٔ عمومی جامعه جهانی شعر معاصر، به گفتمانی زبانی با مردم دنیا نشسته است.

شاملو خود را انسانی می‌داند در جمع انسانهای دیگر در سیارهٔ مقدس زمین که بدون آنها معنایی ندارد (دیانوش، ۱۳۸۵: ۲۷۵). فراخوانها، ادعاها و استدلالها را شنیده و نقدها را تحلیل می‌کند. در پایان به این نتیجه می‌رسد که دعوی ایشان تنها فراخوانی است به کوره‌راهی، یا تنها پرسشگری در عین سکوت است و هیچ‌یک نمی‌تواند الگویی تام برای شیوه شاعری وی باشد. درعین‌حال تجربهٔ به‌دست‌آمده از این گفتمان را برای گزینش شیوهٔ خاص شاعری‌اش به کار می‌گیرد، شیوه‌ای که باور دارد اثرگذار خواهد بود. درواقع

عقلانیتی هدفمند است که بدون گرایش به هیچ‌یک از طرف‌های مدعی در گفتمان می‌تواند در پیشبرد جامعه به‌سوی مدرنیته کامل و واپس‌نماندن از تمدن جهانی راهگشا و مؤثر باشد.

سرگذشت (شاملو، ۱۳۸٤: ۲۰۵ـ۲۰٦)

شاعر در جست‌وجوی مرغ آبی و برای کمک به همنوعانش تلاش‌ها و تجربه‌های فردی متعددی را پیش می‌گیرد؛ ولی در کنشی ارتباطی و گفتمانی بین‌الاذهانی با مردم درمی‌یابد که به‌تنهایی راه به‌جایی نخواهد برد.

در کنش ارتباطی افراد، هدف‌های خود را در شرایطی پی می‌گیرند که بتوانند نقشه‌های کنش خود را بر مبنای تعریف‌های مشترکی از وضعیت، هماهنگ کنند (هابرماس، ۱۳۹۲: ۵۱۷).

در این سروده، گفتمانی میان شاعر در حالات و شرایط گوناگون با انسانهای پیرامونش صورت گرفته است. شاعر به گمان خود با کاری که انجام می‌دهد، سودی مختصر به اطرافیانش می‌رساند و از اینکه گروهی را راضی کرده، خرسند است و همین او را به سعادت می‌رساند. در برابر ادعای شاعر، طرف‌های مقابل چنین استدلال می‌کنند که چه سود از موفقیت و امتیاز و تلاشِ ناقص، محدود و به‌تنهایی، برای کمک به دیگران؟

آنجا که زمینهٔ تلاش برای انسان هنوز فراهم نشده، دستی است تنها که صدایی ندارد.
حتی تنها گام نهادن در وادی عرفان و جادو.

در پایان استدلالهای همراه با نقد دلایل، این تفاهم را رقم می‌زنند که همراهی و پشتیبانی مردم، بهترین راه برای یاری‌رساندن به جامعه و پیشبرد آن است. از آنجاکه هنجارهای حاصل از گفت‌وگوی آزاد و به‌دوراز سلطه، مشروع و حق هستند و البته قابل‌تغییر، در گفتمان پیش رو، هرکدام ادعاهای خود را مطرح کرده و برای آن استدلال آورده‌اند و استدلال سوی مقابل را نقد کرده‌اند. تفاهمی که برآمده از عقلانیت ارتباطی حاکم بر شعر است، نشان می‌دهد که هیچ تلاشی بدون پشتوانهٔ مردمی به نتیجه مطلوب نمی‌رسد.

پریا (شاملو، ۱۳۸٤: ۱۸۹ـ۱۹٤)

شاعر در زیست‌جهانی محکوم به خفقان و استبداد، پس از شکست نهضت ملی، برای امید دادن به مردم ناامید و سرخورده و احیای روحیهٔ آنان از جامعه‌ای خیالی سخن می‌گوید. هابرماس معنای زبانی را تنها نهفته در معنای گزاره‌ای نمی‌داند، بلکه برای آن ساختاری کرداریگزاره‌ای قائل است، ازاین‌رو به آنچه زبان می‌گوید، توجه ندارد و متوجه آن است که زبان چه می‌کند (فرهادی، ۱۳۹۲: ۲۵).

در یک گفتمان زبانی، رفتاری و نمادین بین شاعر و پریا، به نمایندگی از مردمی که گرفتار خرافه و افسانه‌اند و نیز مردمی که با توسل به همین خرافه‌ها، مانع تحقق آرزوهای جامعه می‌شوند، در زیست‌جهان جامعهٔ ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد، بعد از طرح دعاوی و استدلالها و نقدها، این تفاهم حاصل می‌شود که روبه‌روشدن با واقعیت‌ها، تنها راه رهایی از ناامیدی و رسیدن به آزادی است. نتیجه این است که زندگی در دنیای امروز، دیگر با افسانه و جادو سازگار نیست و برای رسیدن به آزادی و شادمانی در این دنیای واقعی، باید

مردانه با آن رودررو شد و وهم و گمان و افسانه را کنار نهاد و آنگاه بر قله، سرود آزادی سر داد.

یکی از دستاوردهای مدرنیته، مقابله با جادو و افسانه و پذیرش واقعیت‌های دنیا است که در این شعر نمود یافته است. به نظر می‌رسد شاملو «پریا» را با تصاویری خیالی برای امیدبخشیدن به مردمی سروده است که پس از کودتای ۲۸ مرداد و شکست دولت ملی مصدق (که شاملو بسیار حامی آن بود) دچار ناامیدی شده‌اند تا پاسخی به نیاز روز مردم جامعه به آزادی و استقلال باشد.

شاعر با استدلال مردم را مجاب می‌کند که به‌سوی وضعیت آزادی رهسپار شوند؛ درواقع به‌نوعی عقلانیت ابزاری رو آورده است و به مردمی که ناامیدند و از اوضاع موجود در جامعه دچار سردرگمی و سرگردانی شده‌اند، راه بیرونشدی می‌نماید و با ترغیب آنها به حرکت در این راه، ایشان را به‌سوی هدفی که در نظر دارد سوق می‌دهد.

گفتنی است که یک جنبهٔ منفی و شوم پریا این است که با جادو و تغییر شکل، تلاش می‌کنند شاعر را جادو کرده و مانع آگاهی و کمک به دیگر اقشار جامعه، برای دست‌یابی به آزادی شوند. گویا منظور آن است که تا زمانی که به افسانه و جادو باور داشته باشید، همچنان اسیر خواهید بود، حتی اگر به‌ظاهر بر دیوان پیروز شوید. شاید بتوان گفت که در این بخش هم نوعی عقلانیت معطوف به هدف از سوی شاعر بر قصه حاکم است که پریا در برابر آن مقاومت می‌کنند؛ اما شاعر با واداشتن آنها به کنش، پرده از نیت جادوی پریا برداشته و گفتمان را به نفع عقلانیت خود به پایان می‌برد.

رکسانا (شاملو، ۱۳۸٤: ۲۵٤ـ۲٦۷)

رکسانا روح دریا و عشق و زندگی است که بدون او ناآسودگی و نومیدی بر وجود شاعر سایه افکنده و توان زندگی را از وی گرفته است؛ ازاین‌رو از رکسانا می‌خواهد او را با خود ببرد. رکسانا در پاسخ می‌گوید؛ پیش‌ازاین می‌توانستی؛ اما اکنون فقط شاید بتوانی چون ان قایقی سرگردان در آب بگردی و با آرامش من، آرمیده و در توفان من بغریوی و باران اشک‌هایت را بشوید تا روزی که آن آفتابی که باید بر چمن‌ها و جنگل بتابد، آب را خشک کند و تو به گل بنشینی و من گودالی بی‌آب و بی‌ثمر شوم، آنگاه به هم نزدیک و آشنا شویم. این زنجیرها را من از آن جهت که دوستت دارم، به پایت بسته‌ام تا در بند بمانی و طعمهٔ دریای بی‌انتها نشوی. کنار دریا بمان و تنها از عشق من روزی بگیر!

گفتمان نمادین گفتاری و رفتاری، میان شاعر و رکسانا بر سر موضوع پیوستن به روح دریا و عشق و زندگی در حوزهٔ عمومی جامعهٔ مأیوس پس از مدرنیته صورت گرفته است.

بنتون[18] و کرایب[19] بر این باورند که کنش در عقلانیت ابزاری، کنش نمایشی گفتار و در عقلانیت ارتباطی، کنش ارتباطی گفتار است (بنتون و کرایب، ۱۳۸۴: ۲۱۸).

ادعا و استدلالهای شاعر بر همراهی با رکسانا، به‌منظور پیروزی بر نومیدی و مرگ ناخواسته و با نقد دلایل رکسانا و پافشاری بر خواستهٔ خویش، مطرح شده است. از سوی دیگر، استدلالهای رکسانا و نقد دلایل شاعر در پایان وی را مجاب می‌کند که به عقلانیت هدفمند رکسانا تن در دهد و مقهور آن شود.

---

18. Ted Benton
19. Ian Craib

عقلانیت حاکم بر این گفتمان هدایت‌شده از سوی رکسانا است. شاعر با استدلالی که برای خود موجه می‌داند، اصرار دارد که با دل به دریا زدن و همراهی با رکسانا می‌تواند بر نومیدی خود پیروز شده و با مرگی خواسته به روح دریا و عشق و زندگی بپیوندد. رکسانا که می‌داند شاعر هنوز به این مرحله نرسیده است و از سویی او را دوست دارد و بهره‌بردن از عشق و زندگی را شایسته وی می‌داند، بر پای او زنجیر بسته تا نسنجیده و بیهوده خود را به هلاکت نسپارد. ازاین‌رو، عقلانیت ابزاری مثبت حاکم بر این گفتمان، اگرچه شاعر را ارضا نمی‌کند، مجبورش می‌کند سر تسلیم فرود آورد و تا روز وصال دیوانه‌وار در انتظاری بیهوده، همچنان چشم‌به‌راه رکسانا بماند. رکسانا که عقلانیت خود را بر شاعر تحمیل کرده، پیامش این است که تا زمینهٔ اقدامی فراهم نباشد، بی‌گدار به‌آب‌زدن، تنها نتیجه‌اش غرقشدن و هرزرفتن است.

نتیجه‌گیری

هابرماس و شاملو در عقلانیت ارتباطی و شعری خود، بررسی مؤلفه‌های مدرنیته چون عقلانیت و اندیشه، انسانمداری (اومانیسم)، عدالت، آزادی، برابری حقوق انسانها، صلح و غیره را در نظر داشته‌اند؛ ازاین‌رو پژوهندگان وجوه هم‌سویی، مشابهت و تفاوت کنش و عقلانیت، در شعرهای اجتماعی شاملو در مجموعهٔ هوای تازه را با اندیشهٔ فلسفی هابرماس در کنش و عقلانیت ارتباطی‌اش، بررسی کرده و به نتایج زیر دست یافته‌اند:

در شعرهای یادشده شکل‌های گوناگونی از گفتمان دیده شد: گفتمان دو سویه، میان شاعر و فردی از دل اجتماع. گفتمان دو سویهٔ نمادین میان شاعر و باورهای خیالی یا اساطیری در زمان پیدایش مدرنیته در ایران از سویی و مردم ناامید و سرگشته از سوی دیگر. گفتمان چند سویه، میان نمایندگان قشرهای گوناگون مردم جامعه در رویارویی با یک مسئله مشترک. گفتمان درونی شاعر با خودش. گفتمانهای گسسته و مستقلی که وجود اشتراک موضوعی، آنها را به هم پیوند زده و در کل شعر نوعی عقلانیت ارتباطی، میانشان برقرار بوده است. گفتمان در گفتمان، شامل گفتمان شاعر با خودش، گفتمان شمشیر با سردار و غیره. همچنین گفتمانی که شاعر موضوع و هدف آن را از پیش مشخص کرده و در جهت آن هدف، برنامه‌ریزی کرده و به‌سوی آن عقلانیت ابزاری معطوف بوده است.

برخی منتقدان بر هابرماس اشکال وارد کرده‌اند که نظریه و شرایط کنش ارتباطی‌اش آرمانی است، ازاین‌رو، شاید بتوان گفت؛ فراهم‌شدن شرایط ایده‌آل کم پیش‌می‌آید و همواره، پنهان یا آشکار، یک عقلانیت ابزاری، ارتباط و گفتمان را به‌سوی هدفی از پیش در شعر هم، مانند رسانه‌های ارتباط‌جمعی، عقلانیت ابزاری .تعیین‌شده هدایت می‌کند معمولاً برقرار است.

در بیشتر شعرهای یادشده، با آنکه شاملو عقلانیت ارتباطی را در متن شعر مطرح کرده است و به‌ظاهر، حوزهٔ عمومی و زیست‌جهان یکسان و تا حدودی برابر حاکم است، ذهنیت و عقلانیت شاعر، این گفتمانها را به‌سوی هدفی که در نظر داشته، هدایت کرده است. این موضوع، آنجا که در جهت پیشبرد جامعه، برای هم‌سوکردن آن با پیشرفت و تمدن جامعهٔ جهانی و قابل فهم‌کردن ادبیات ایران برای جامعهٔ جهانی بوده است، مثبت به نظر می‌رسد.

تعارض منافع

نویسندگان هیچ گونه تعارض منافعی ندارند.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان‌انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.

بنتون، تد و کرایب، یان. (۱۳۸۴). *فلسفهٔ علوم اجتماعی بنیادهای فلسفی تفکر اجتماعی*. ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست و محمود متحد. تهران: آگه.

بشیریه، حسین. (۱۳۸۱). *اندیشه‌های مارکسیستی، تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم*. تهران: نی.

توماسن، لاسه. (۱۳۹۵). *معمای هابرماس*. ترجمهٔ محمدرضا غلامی. تهران: دنیای اقتصاد.

تنهایی، حسین ابوالحسن. (۱۳۹۱). *بازشناسی نظریه‌های مدرن جامعه‌شناسی در مدرنیته در گذار*. تهران: نشر علم.

دیانوش، ایلیا. (۱۳۸۵). *لایی با شیپور*. تهران: مروارید.

رضوانیان قدسیه. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی نظریهٔ گفت‌وگویی نیما یوشیج و میخاییل باختین». *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر (پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)*. ۱۴ (۱). صص ۷۱-۷۷.

ریترز، جورج. (۱۳۷۶). *نظریهٔ جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ هوشنگ نایبی. تهران: نشر نی.

شاملو، احمد. (۱۳۸۴). *مجموعه آثار*. تهران: نگاه.

فرهادی، محمد (۱۳۹۲). «زبان عمل و سوژگی». *نشریهٔ راهبرد اجتماعی ـ فرهنگی*. ۷. صص ۷-۴۷.

هابرماس، یورگن. (۱۳۹۲ الف). *جهانی شدن و آیندهٔ دموکراسی*. ترجمهٔ کمال پولادی. تهران: نشر مرکز.

هابرماس، یورگن. (۱۳۹۲ ب). *نظریهٔ کنش ارتباطی*. ترجمهٔ کمال پولادی. تهران: نشر مرکز.

هابرماس، یورگن. (۱۳۸۴). *دگرگونی‌های ساختاری حوزهٔ عمومی*. ترجمهٔ جمال محمدی. تهران: نشر روزنامهٔ ایران.

هولاب، رابرت. (۱۳۷۵). *یورگن هابرماس، نقد در حوزهٔ عمومی*. ترجمهٔ حسین بشیرویه. تهران: نی.

References

Habermas.J. (1987). *The teory of communicative action*.vol.2 boston: Beacon press.

استناد به این مقاله: ایزدیار، محسن.، روزیان، لیلا.، سرور یعقوبی، علی. (۱۴۰۴). نقد فلسفی شعرهای اجتماعی احمد شاملو بر اساس عقلانیت ارتباطی یورگن هابرماس، *دو فصلنامه‌ی مطالعات تطبیقی و میان‌رشته‌ای ادبیات*، ۱(۱)، ۳۰۷-۳۳۰. DOI: 10.22054/CISL.2025.74803.1017

Comparative and Interdisciplinary Studies of Literaturelicensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

فهرست مطالب

تأثیر جهانی‌شدن بر نقش و کارکرد آثار اندیشمند علوم انسانی ـ اجتماعی ایران رضا سیدحسینی ۲۰-۱
شیرزاد طایفی

نگاهی به ویژگی‌های مناسب فرامرزنامه برای اقتباس بازی رایانه‌ای ۵۰-۲۱
علیرضا پورشبانان

نگاهی تطبیقی به گفت‌وگوی دراماتیک در رمانهای برهٔ گمشدهٔ راعی از هوشنگ گلشیری و وسوسه از گراتزیا دلددا ۷۹-۵۱
مهدی عبدی، حامد ذهیری

بررسی تطبیقی آداب ضیافت در مقامات حمیدی و حریری ۱۰۸-۸۱
فاطمه اسفندیاری مهنی، محمدرضا نجاریان اشرف‌السادات شهیدی

واکاوی تطبیقی تئوری ویلیام گلاسر و هرم نیازهای مازلو در مجموعه داستانهای کوتاه مثل همهٔ عصرها، اثر زویا پیرزاد (مطالعهٔ موردی داستان خرگوش و گوجه‌فرنگی) ... ۱۲۷-۱۰۹
علی کشاورز قدیمی، مصطفی ملکی

جلوه‌های انواع هویت در پنجاتنتره ۱۵۶-۱۲۹
نسرین فلاح، صدیقه علیپور، نسیم رازانی

تحلیل لکانی جایگاه «امر غریب» در داستان «سکتهٔ قبلی» محمد سهرابی ۱۸۶-۱۵۷
سعید واعظ، توحید شالچیان‌ناظر

تأثیر جلوه‌های کهن‌الگوهای یونگی بر تفکر کودک با نگاهی به افسانه‌های نامادری ۲۱۹-۱۸۷
فاطمه کاسی

بازتاب مکتب گوتیک و گروتسک در رمان خفاش شب سیامک گلشیری ۲۵۴-۲۲۱
سمیه آقابابایی، حانیه سادات زارعان

بررسی مؤلفه‌های توسعهٔ فردی و رشد معنوی انسان در کلام‌الملوک باباجان قزوینی بر اساس نظریات وین دایر ۲۸۹-۲۵۵
آسیه ذبیح نیا عمران

مطالعهٔ تصویرشناسی در رمان ناپاکزادهٔ استانبول اثر الیف شافاک ۳۰۶-۲۹۱
سپیده احمد خان‌بیگی

نقد فلسفی شعرهای اجتماعی احمد شاملو بر اساس عقلانیت ارتباطی یورگن هابرماس ۳۳۰-۳۰۷
محسن ایزدیار، لیلا روزبان علی سرور یعقوبی

شیوه‌نامهٔ نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با زبان و ادبیات فارسی باشد.
- هیئت تحریریه در پذیرش، رد و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
- تقدم و تأخر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظر هیئت تحریریه مشخص می‌شود.
- مسئولیت درستی مطالب مندرج در مقاله به عهدهٔ نویسنده است.
- مقالات باید از طریق سامانهٔ یکپارچهٔ نشریات علمی (**ltr.atu.ac.ir**) ارسال شود.
- در هر مقاله، فاصلهٔ خطوط ۱، حاشیه از دو طرف ۴.۵ و از زیر و زبر ۵ سانتی‌متر باشد و هر مقاله باید حداکثر در بیست صفحهٔ A4 (با قلم زر ۱۳) و بر پایهٔ دستور خطّ مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (www.persianacademy.ir) نگاشته شود.
- نرم افزار مورد استفاده حتما Microsoft Word 10 یا بالاتر باشد.
- فاصله گذاری صفحات: به صورت Multiple 0.9 باشد.
- اولین پاراگراف بعد از هر تیتر بدون تورفتگی
- پاراگراف های بعدی با ۰/۵ سانتیمتر تورفتگی
- پاورقی ها APA باشد. (نام خانوادگی، حرف اول نام.)
- اعداد درون متن با رسم الخط فارسی باشد.
- از علامت ممیز (/) برای اعشار استفاده شود.
- تمامی تیترها pt۱۲ از متن قبل و pt ۰ متن بعد فاصله داشته باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف تنظیم شود و بدون آنکه عناوین مجزایی داشته باشد، لازم است در آن زمینه مسئله (یک یا دو جمله)، هدف (یک جمله)، روش (در دو تا سه جمله و شامل طرح پژوهش، جامعه آماری، تعداد نمونه، روش نمونه گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. (افعال چکیده به زمان گذشته باشند.) (B Zar 11)
- در صفحهٔ عنوان به ترتیب، عنوان مقاله (**B Zar 15 Bold**)، نام نویسنده/ نویسندگان (**B Compset 12 Bold**)، رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا سازمان وابسته (**B Compset 10**)، چکیده (۱۵۰ واژه/ **B Zar 11**)، کلیدواژه‌ها (۷-۴ واژه و با ویرگول از یکدیگر جدا شوند /**B Lotus 12**).

*اسم نویسندهٔ مسئول ستاره دار شود و در پاورقی ایمیل نویسنده مسئول قید شود.

اعضای هیات علمی: رتبه علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، دانشگاه، شهر، کشور.

دانشجویان: دانشجوی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشته تحصیلی، دانشگاه، شهر، کشور.

افراد و محققان آزاد: مقطع تحصیلی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشته تحصیلی، سازمان محل خدمت، شهر، کشور.

طلاب: سطح (۲،۳،۴)، رشته تحصیلی، حوزه علمیه/ مدرسه علمیه، شهر، کشور.

افراد و محققان عضو سازمان/ پژوهشکده: رتبه علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، موسسه، شهر، کشور.

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری / پایانامه کارشناسی ارشد رشته ..... دانشگاه ..... است / مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان«.....» با حمایت دانشگاه / موسسه ..... است. (B zar 10)

ـ متن اصلی مقاله نباید بیش‌تر از ۶۰۰۰ واژه داشته باشد (تعداد واژه‌های چکیده جداگانه در نظر گرفته می‌شود).

- متن اصلی مقاله شامل: مقدمه، پیشینه پژوهش، روش، یافته‌ها، بحث و نتیجه گیری، تعارض منافع، سپاسگزاری، ORCID، منابع فارسی و لاتین (References) است.
- تیترهای داخل متن (**B Lotus 14 Bold**)/ متن فارسی مقاله (B Zar 13)/ منابع فارسی (B Zar 12)/ منابع لاتین (Tims New Roman 11) و ترجمه لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع (Tims New Roman 11).
- عنوان تصویرها، جدولها و نمودارها (B Lotus 11) و متن تصویرها، جدولها و نمودارها (B Lotus 10).
- تعداد جدول‌های یک مقاله بیش‌تر از ۵ جدول نباشد. جدولها متناسب با فرمت APA و اندازه ۱۰ تنظیم شوند.
- ارجاعات نقل قولها (مستقیم): نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان سال‌نشر)، (غیر مستقیم): نام و نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان سال‌نشر) و تکرار آن (همان: شماره صفحه).
- تمامی اسامی خارجی (بجز عربی) در متن اصلی ترجمه فارسی شده و در پاورقی به صورت (نام خانوادگی (حرف اول بزرگ)، حرف اول نام کوچک.) درج شود.
- معادل کلمات در پاورقی با حرف بزرگ اول کلمه و باقی حروف کوچک تایپ شود.
- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر حروف الف، ب، و... یا a، b، و ... پس از سال انتشار از هم متمایز شوند.
- به منابع غیرفارسی با همان زبان ارجاع شود.
- اگر کتاب بیش از سه نویسنده داشته باشد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «و همکاران» نوشته شود؛ اثری که نام نویسنده ندارد، به نام کتاب ارجاع داده شود؛ اثری که توسط مؤسسه یا سازمانی فراهم آمده باشد، به نام مؤسسه یا سازمان ارجاع داده شود.
- قبل از فهرست ORCID (Tims New Roman 11) ارائه شود.
- منابع فارسی با B zar 12، منابع انگلیسی با Tims New Roman 11 و منابع عربی B badr 12 و Hanging 1cm
- فهرست منابع و مآخذ در پایان مقاله به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر تنظیم شود:

فارسی (B Lotus 14 Bold)

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده / نویسندگان). (سال نشر). *نام کتاب*. نام و نام‌خانوادگی افراد دخیل (مصحح، مترجم، ویراستار و ...). شمارهٔ چاپ. محل نشر: ناشر. کتابی که نام مؤلف ندارد: *نام کتاب*. (سال نشر). شمارهٔ چاپ. محل نشر: ناشر. کتابی که تألیف یک مؤسسه است: نام مؤسسهٔ مؤلف. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ چاپ. محل نشر: ناشر. (B Zar 12)

* **مقاله:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده / نویسندگان). (سال نشر). عنوان مقاله. *نام نشریه*، دوره/ سال (شماره نشریه)، شمارهٔ صفحات مقاله از راست به چپ زیاد به کم. درج doi (B Zar 12)
* **پایانامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، نام. (سال نشر). *عنوان پایانامه*. پایانامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری، نام دانشگاه.
* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده / نویسندگان). (سال نشر). عنوان مقاله، *نام مجموعه مقالات*، محلّ نشر: نام ناشر. (B Zar 12)
* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، نام نویسنده. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و آدرس سایت اینترنتی. (B Zar 12)

References (Tims New Roman 13 Bold)

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام، نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام. (سال‌نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ چاپ. محلّ نشر: ناشر. کتابی که نام مؤلّف ندارد: *نام کتاب*. (سال‌نشر). شمارهٔ چاپ. محلّ نشر: ناشر. کتابی که تألیف یک مؤسسه است: نام مؤسّسهٔ مؤلّف. (سال‌نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ چاپ. محلّ نشر: ناشر. (Tims New Roman 11)
* **مقاله: :** نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام، نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام. (سال‌نشر). عنوان مقاله. *نام نشریه*. دوره/ سال (شماره نشریه). شمارهٔ صفحات مقاله از راست به چپ زیاد به کم. (Tims New Roman 11)
* **پایانامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام. (سال‌نشر). *عنوان پایانامه*. پایانامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری. نام دانشگاه. (Tims New Roman 11)
* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام؛ نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام و نام‌خانوادگی، حرف اول‌نام. (نویسنده / نویسندگان). (سال‌نشر). عنوان مقاله. *نام مجموعه مقالات*. محلّ نشر: نام ناشر. (Tims New Roman 11)
* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، حرف اول‌نام. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و آدرس سایت اینترنتی. (Tims New Roman 11)

– ترجمه لاتین منابع فارسی، طبق فرمت استاندارد منابع لاتین، در انتهای منابع آورده شود و در ادامه منبع [In Persian] افزوده شود.

متن‌پژوهی ادبی

فصلنامهٔ ***متن‌پژوهی ادبی*** در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)	www.srlst.com
پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)	www.sid.ir
پایگاه سیویلیکا	www.civilica.com
بانک نشریات کشور	www.magiran.com
پایگاه مجلّات تخصصی نور	www.noormags.ir
پرتال جامع علوم انسانی	www.ensani.ir
سامانهٔ نشریات دانشگاه علامه طباطبائی(ره)	Journals.atu.ac.ir

حقّ چاپ مقاله، پس از پذیرش، برای فصلنامهٔ **متن‌پژوهی ادبی** محفوظ است و نویسنده نمی‌تواند آن را به نشریّه‌ای دیگر ارائه دهد.

مشاوران علمی:

دکتر محمود بشیری، دکتر نجمه حسینی سروری، دکتر مریم جلالی، دکتر عباسعلی وفایی، دکتر علی محمد مودنی، دکتر محمد امیر جلالی، دکتر نجمه دری، دکتر یحیی‌عطایی، دکتر علیرضا شعبانلو، دکتر فرزانه فرحزاد، دکتر محمد حسن حسن‌زاده نیری، دکتر غلامرضا مست‌علی پارسا، دکتر شیرزاد طایفی، دکتر داود اسپرم، دکتر علی جهانشاهی افشار، دکتر ایوب مرادی، دکتر بتول واعظ، دکتر علیرضا امیدبخش، دکتر مریم شریف نسب

لیتوگرافی، چاپ و صحّافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علاّمه طباطبائی(ره) تهران

شمارگان ۲۵ نسخه

دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی

دوفصلنامهٔ علمی

مطالعات تطبیقی و میانرشته‌ای ادبیات

سال اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: دانشگاه علاّمه طباطبائی (ره)
مدیر مسئول و سردبیر: دکتر یحیی طالبیان

هیئت تحریریه:

محمدحسن حسن زاده نیری	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
فرزانه فرخزاد	استاد مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه علامه طباطبائی
ناصرقلی سارلی	دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
تورج زینی وند	*استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه*
علیرضا منوچهریان	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
شیرزاد طایفی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
اسماعیل تاج بخش	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
فؤاد عبد المطلب	استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه چرش اردن
علیم اشرف خان	استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهلی هندوستان
نانسی اِز واتانابی	استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه اوکلاهاما- نورمن ایالات متحده
چندر شیکهر	استاد ادبیات فارسی دانشگاه دهلی هندوستان
میخائیل پلوین	استاد فیلولوژی ایرانی دانشگاه سنت پترزبورگ روسیه

ویراستار فارسی و صفحه‌آرا: فاطمه پیری

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پُل مدیریّت، خیابان علامه طباطبائی جنوبی، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبانهای خارجی.
کدپستی: ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفکس:** ۸۸۶۸۳۷۰۵ **سامانهٔ الکترونیکی:** cisl.atu.ac.ir
شاپا: ۰۰۰۰-۰۰۰۰ **شاپا الکترونیکی:** ۰۰۰۰-۰۰۰۰

بسم الله الرحمن الرحيم