دانشگاه شهید باهنر کرمان

ادبیات تطبیقی

شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

بسم الله الرّحمن الرّحيم

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

دانشکدهٔ ادبیّـــــات و علوم انســـانی

دانشگـــــاه شهیـــــد باهنـــــر کرمـــــان

(علمی)

این نشریّه براساس رأی جلسهٔ شمارهٔ ۲۹۱۰/۱۳۹۳مورّخ ۸۱/۱۰/۲۱
کمیسیون بررسی نشریّات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجـــهٔ «علمی-پژوهشی» شناخته شد.

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه‌سازی مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeST)
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)
پرتال جامع علوم انسانی
گوگل اسکولار
گوگل اسکولار
نورمگز
ابسکو
سیولیکا
نمایه می‌شود

سال ١٤، شمارهٔ ۲۷، پاییز و زمستان ١٤٠١

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهید باهنـــر کرمـــان

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر مسئول: دکتر محمّدصادق بصیری

سردبیر: دکتر ناصر محسنی‌نیا

مدیر داخلی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

اعضای هیأت تحریریّه داخلی

۱- دکتر محمّدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۲- دکتر محمدحسن جواری: استاد دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز

۳-دکتر بهجت‌السادات حجازی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

٤-دکتر علی‌اصغر رستمی‌ابوسعیدی: استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

٥- دکتر عنایت‌الله شریف‌پور: دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنرکرمان.

٦- دکتر اکبر صیادکوه: دانشیارگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز.

۷- دکتر محمّدرضا صرفی: استاد گروه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۸- دکتر یحیی طالبیان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

۹- دکتر مهین دخت فرّخ نیا: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۰- دکتر جان اله کریمی مطهر: استاد زبان و ادبیات روسی ، دانشکدهٔ زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران

۱۱- دکتر ناصر محسنی‌نیا: استاد گروه زبان‌وادبیّات فارسی دانشگاه دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

۱۲- دکتر رضا ناظمیان: استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه علامه طباطبایی

۱۳- دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

۱۴- دکتر مرضیه یحیی‌پور: استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی،دانشگاه تهران

اعضای هیات تحریریه بین‌المللی

دکتر حسن جوادی: استاد دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، آمریکا

دکتر استفکا جورجیوا: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی

پروفسور ژان پیر کاستلانی: استاد دانشگاه فرانسوا رابله، تور، فرانسه

دکتر ایرینا مدبازه: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی

ویراستار فارسی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

ویراستار انگلیسی: دکتر موسی غنچه پور

فاصلهٔ انتشار: دو فصل‌نامه

نشانی: کرمان، صندوق پستی۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی.

*نشانی سامانهٔ دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجلّهٔ ادبیات تطبیقی:
http://jcl.uk.ac.ir

پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

تلفن تماس و فاکس: ۳۳۲۵۷۳۶۵-۳۱۳۲۲۳۴۲ - ۰۳۴

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامهٔ مورد قبول نشریه

از صاحب‌نظران و نویسندگان محترم انتظار می رود که در تدوین مقالهٔ خود، موارد زیر را لحاظ و بعد از اعمال آنها به دفتر نشریّه ارسال فرمایند.

ساختار و روش تهیّهٔ مقالات:

لازم است نویسندگان محترم، نکات زیر را در تنظیم مقاله رعایت فرمایند:

۱- رسم‌الخط مقاله، براساس دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده‌باشد و رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها الزامی است.

۲–مقاله باید در ۲۰ صفحهٔ تایپ‌شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیهٔ بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیهٔ چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامـهٔ Word،=Bzar۱۳، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

۳–ارجاعات در داخل متن، به‌صورت (نام خانوادگی مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) و منابعی که بیش از یک مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و سوم و همکاران، سال انتشار: شمارهٔ صفحه) آورده‌شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود.

– ارجاع تکراری به یک منبع، به جای نام نویسنده یا نویسندگان از واژهٔ «همان» استفاده شود: (همان: ۵۰)

– نقل‌قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده‌شوند و نقل‌قول‌های بیش از چهل واژه، به‌صورت جدا از متن با تورَفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و **(با قلم شمارهٔ ۱۱)** دَرج شود.

– نقل‌قول خلاصه یا استنباط‌شده، به شکل مثال نوشته‌شود: (ن.ک: کریمی،۱۳۸۲: ۴۵–۵۰)

– نقل‌قول برگرفته از منبع واسطه، به شکل مثال نوشته‌شود: (پیاژه ۱۹۷۳، به نقل از منصور، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴- معادل لاتین واژه ها و اصطلاحات نامأنوس درجلوی آنها، در داخل پرانتز و با **قلم ۱۲** فقط یک بار آورده‌شود.

۵- عددنویسی فصول و بخش‌ها، از راست به چپ نوشته‌شود.

۶- جدول‌ها، نمودارها و عکس‌ها ، ترجیحاً در متن در کنار توضیحات مربوط قرار گیرند.

۷- ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

صفحهٔ اول: عنوان مقاله، نام نویسنده یا نویسندگان، چکیده و واژه‌های کلیدی. **(با قلم شمارهٔ ۱۲)**

– **عنوان** : کوتاه ، دقیق و دربردارندهٔ بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.

– **نام نویسنده یا نویسندگان**: در زیر عنوان و سمت چپ نوشته‌شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات، با ستاره مشخص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا موسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.

– **چکیده** : باید در صدوپنجاه تا دویست وپنجاه کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته‌شود و شامل معرّفی موضوع ، ضرورت و اهمیّت پژوهش، روش کار و یافته‌های پژوهشی باشد. به عبارت دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته‌ایم ، چگونه گفته‌ایم و چه یافته‌ایم.

– **واژه‌های کلیدی** : اساسی‌ترین واژه‌هایی است که مقاله حول محور آنها بحث می‌کند و مورد تأکید مقاله است و باید بین ۳ تا ۶ واژه باشد. در مقابل عنوان « واژه های کلیدی»، علامت (:) گذاشته‌شود و بعد از آن ، واژه-های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند. **(با قلم ۱۲ و سیاهbold)**

صفحات بعدی: به ترتیب شامل: مقدّمه، بحث، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها و فهرست منابع و در نگارش هر قسمت، موارد زیر رعایت شود:

– **مقدّمه** : مقدّمه، بستری است جهت آماده‌شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی . در مقدّمه معمولاً موضوع از کل به جزء بیان می‌شود تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود . همچنین ضروری است که بیان هدف‌های پژوهشی در مقدّمهٔ مقاله مدّ نظر قرارگیرد.

– **بحث**: شامل تحلیل، تفسیر و استدلال‌های تحقیق است.

- **نتیجه‌گیری** : شامل ذکر فشردهٔ یافته‌ها و بحث است.
- **یادداشت‌ها:** شامل پیوست‌ها ، ضمائم ، پی نوشت‌ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضَروری و مناسب به نظر می‌رسد.
- **فهرست منابع:** منابع در بخش‌های جداگانه، شامل کتاب‌ها و مقاله‌ها و...، به شکل الفبایی و به‌صورت زیر ارائه شوند:

فهرست منابع (در فهرست منابع، فقط منابعی که در متن به آنها ارجاع داده‌شده‌است، نوشته‌شود)

منابع در هر قسمت، شماره گذاری شود. شماره گذاری باید از ابتدای خط و به صورت دستی انجام شود و با خط فاصله، بعد از عدد (۱- ...)

- کتاب‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- کریمی، یوسف. (۱۳۸۲). **روان‌شناسی اجتماعی: نظریه‌ها، مفاهیم و کاربردها**. چاپ یازدهم. تهران: ارسباران.

۲- وین رایت، ویلیام (بی تا). **عقل و دل**. ترجمهٔ محمّدهادی شهاب. (۱۳۸۶). قم: انتشارات پژوهشگاه علوم ومعارف اسلام.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و نام خانوادگی، نام نویسندهٔ سوم. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- مارشال، کاترین و راسمن، گرچن ب. (۱۳۷۷). **روش تحقیق کیفی**. ترجمهٔ علی پارسائیان و سید محمّد اعرابی. تهران: انتشارات دفترپژوهش‌های فرهنگی.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسندهٔ اول و نام خانوادگی، نام نویسندهٔ سوم و همکاران. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحّح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

ارجاع به کتاب‌های یک نویسنده در یک سال؛ مانند مثال زیر:

۱- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷الف). **روان‌شناسی اجتماعی.** تهران: رشد.

۲- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷ب). **روان‌شناسی شخصیت**. تهران: آگه.

کتاب‌هایی که نام نویسندهٔ آنها مشخص نیست، درپایان فهرست کتاب‌ها و براساس نام کتاب مرتب شوند:

- هزارویک شب (الف لیله و لیل). (۱۳۲۸). ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی. تهران: علی اکبر علمی و شرکا.

- مقاله‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجلّه. جلد، شماره، صفحه.

مقاله‌هایی که بیش از یک نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجلّه. جلد، شماره، صفحه.

مقالهٔ نشریّه‌های الکترونیکی

- اطّلاعات نویسنده یا نویسندگان. (سال انتشار). عنوان مقاله. عنوان مجلّهٔ علمی دوره، {ش. برای فارسی و no. برای انگلیسی}. مقاله (دسترسی در تاریخ). نشانی الکترونیکی.

- گزنی، علی.(۱۳۷۹). طرّاحی سیستم‌های بازیابی اطّلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطّلاع‌رسانی. علوم اطّلاع‌رسانی۱۶، ش.۲-۱ .دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی: http://irandoc.ac.ir/ETELAART/۱۶/۱۶_۱_۲_۷htm_abs.

مقالهٔ مجموعه مقالات

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعهٔ مقالات، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمّدرضا.(۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصهٔ مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اوّلین کنفرانس بین‌المللی زیست‌شناسی ایران، ویراستهٔ ریحانهٔ سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقالهٔ کنفرانس‌ها

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان همایش، محل همایش، روز و ماه برگزاری.
- دالمن، اعظم و ایمانی، حسین و سپهری، حوریّه. (۱۳۸۴). تأثیر DEHP بر بلوغ آزمایشگاهی، ازسرگیری میوز و تکوین اووسایت‌های نابالغ موش. پوستر ارائه‌شده در چهاردهمین کنفرانس سراسری زیست شناسی، گیلان.

مقالهٔ دانشنامه

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطّلاع‌رسانی، ویراستهٔ عبّاس حرّی، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنّی

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان گزارش. {گزارش طرح پژوهشی}. محلّ نشر: ناشر.
- گنجی، احمد، و دوران، بهزاد.(۱۳۸۶). بررسی الگوی کاربری اینترنت در بین افراد ۲۵ تا ۴۰ سال شهر تهران. گزارش طرح پژوهشی. تهران: پژوهشگاه اطّلاعات و مدارک علمی ایران. از طریق نشانی: http://www.itna.ir/archives/84-85-ITAnalyze/004088.php

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان اثر {ایتالیک}. ناشر: محلّ نشر [اطّلاعات اثر مورد استناد]. {نقل در} نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان اثر اصلی، عنوان اثر اصلی (محلّ نشر: ناشر، سال انتشار اثر اصلی)، صفحهٔ مورد استناد در اثر اصلی.

- عراقی، حمیدرضا.(۱۳۵۶). *اصول بازاریابی و مدیریّت امور بازار*. تهران: انتشارات توکا. نقل در احمد روستا، داور ونوس و عبدالمجید ابراهیمی، مدیریّت بازاریابی (تهران: سمت، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

- پایان‌نامه‌ها و رساله ها

اطلاعات نویسنده. (سال دفاع). عنوان پایان‌نامه یا رساله. نام استاد راهنما. نام دانشگاه یا مؤسسه.

- خامسان، احمد. (۱۳۷۴). بررسی مقایسه‌ای ادراک خود در زمینه تحولی و سلامت روانی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد روان‌شناسی تربیتی، دانشگاه تهران.

- استناد به اینترنت:

; ۱۹۹۵Laporte RE, Marler E, AKazawa S, Sauer F . The death of biomedical journal. BMJ. –
, ۲۶. Available from: http:/www.bmj.com / bmj/archive. Accessed September ۹۰-۱۳۸۷: ۳۱۰
.۱۹۹۶

ب- راهنمای کلی نگارش

مقاله نیازمند اصلاحات نگارشی و ویرایشی، خصوصاً در به‌کارگیری علائم سجاوندی است و لازم است که نویسندهٔ محترم بر اساس جزوهٔ «**دستور خط فارسی**» فرهنگستان زبان فارسی مقاله را مورد بازنگری قرار دهند.

– از گیومهٔ فارسی«» استفاده شود، نه گیومهٔ غیر فارسی"".

– قبل از پرانتزها و گیومه‌ها، بین کلمهٔ قبل و بعد، بیرون از پرانتز و گیومه، یکSpace گذاشته‌شود ولی علامت پرانتزها و گیومه ها به کلمات یا شماره‌های درون آنها چسبیده‌باشند؛ مثال: این مقاله در مجلّهٔ «فرهنگ و رسانه» چاپ شده‌است.

– کاما، نقطه، دونقطه، نقطه ویرگول به کلمات پیش از خود چسبیده‌باشد و به واسطهٔ یک Space از کلمات بعدی فاصله داشته‌باشد.

– کلیهٔ منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده‌شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده‌شوند.

– برای کلمات مختوم به های غیرملفوظ، در حالت مضاف و موصوف، از علامت «ۀ» استفاده شود:

خانهٔ من به جای خانه‌ی من / نامهٔ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامهٔ خودنوشت به جای زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و...

تر کیباتی مثل: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق، رابطه خدا به صورت: زمینهٔ بررسی، پیشینهٔ تحقیق و رابطهٔ خدا نوشته-شوند.

– در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته‌شود؛ مثال: علی، عِلّی/ مبین، مبیّن

– «نیم‌فاصله» در تمام موارد لازم رعایت شود؛ مثال:

بین اجزای فعل؛ مثل افعال استمراری: «می‌رود» به جای «می رود»، ماضی نقلی و بعید: «نوشته‌است و نوشته‌بود» به جای «نوشته است و نوشته بود»، فعل مجهول: «گفته‌شد» به‌جای «گفته شد»، افعال مرکب مانند «به‌کاربردن» به جای «به کار بردن» و کلمات مرکب مانند «باستان‌شناسی» به جای «باستان شناسی» و...

– «ها»ی جمع، پسوند فعل‌ها، و کلمه‌هایی که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌اند، با استفاده از نیم فاصله به صورت جدا نوشته‌شوند.

– علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل‌قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده‌شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلای عهد فتحعلی‌شاه و محمّدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها اثری که از او به‌جامانده‌است، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمّدشاه قاجار، ترجمه کرده‌است.» (پاییز، ۲۵۳۵،ج۳: ۳۶۹)

روایت‌شناسی تلاش می‌کند تا توصیفی ساختاری از روایت ارائه دهد تا در نهایت، به کشف الگوی عامی برای روایت دست یابد که در حقیقت تولید معنا را ممکن می‌کند. (ن.ک: برتنز،۱۳۸۲:۹۹)

– واو عطف و علامت‌های دیگر سجاوندی، از قبیل ویرگول و نقطه ویرگول، بعد از پرانتز مشخصات منبع بیاید:

اگرچه تنها اثری که از طسوجی به جا مانده، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا ترجمه کرده‌است» (ن.ک: پاییز، ۲۵۳۵،ج۳: ۳۶۹)، همین کتاب به‌تنهایی نشان می‌دهد که او «حسن ذوق و استادی تمام داشته و نثری متین و استادانه و در عین حال شیرین و شیوا دارد.» (ناتل خانلری،۱۳۶۹: ۱۰۹)

روایت‌شناسان غالباً لفظ روایت را به طور خاص به دسته‌ای از آثار خلاقه اطلاق می‌کنند که «زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان واقع شده‌است» (لوته،۱۳۸۸: ۹) و بیشتر، آن را محدود به قصّه می‌دانند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰)

– متن خالی از اشتباهات تایپی و املایی باشد.

– رعایت نشانه‌گذاری صحیح متن الزامی است.

یادآور می‌شود که رعایت‌نکردن هریک از موارد یادشده، اعم از نکات مربوط به شیوه‌نامهٔ نشریه و چارچوب نگارشی، ویرایشی و املایی یادشده، مانع تأیید مقاله خواهدشد.

یادآوری‌های مهّم

۱-مقاله از طریق ثبت نام در سامانهٔ نشریّه :jcl.uk.ac.ir ارسال شود.

۲- رسم‌الخطّ مورد قبول نشریّه و اصول نگارش باید براساس آخرین شیوه نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد .

۳- چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

٤ - حقّ چاپ هرمقاله، پس ازپذیرش محفوظ است ونویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهّد می‌شوند تا مشخّص‌شدن وضعیّت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیأت تحریریّه در اتّخاذ تصمیم مقتضی مختار است .

٥- نشریّه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است .

٦-آرا و نظریّه‌های مندرج در نشریّه، مبیّن نظر مسئولان و ناشر نیست.

نشانی نشریّه: کرمان، انتهای‌بلوار ۲۳ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنرکرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ - ۷۶۱۶۵ ، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.

تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ – ۰۳۴ دفتر نشریّهٔ ادبیات تطبیقی

نشانی پست الکترونیکی نشریّه: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

فهرست مندرجات

ترکیب‌بندی در طرز نازک‌خیال اصفهانی و ...
نعیمه ابراهیمی فرد ؛ محمدجواد مهدوی ۱
فضایل اخلاقی در اشعار قاسمی و الیازجی
زهرا اختیاری ۳۵
مدیریت وزن و قافیه در ترجمهٔ شعر
همایون اسلامی؛ سعدی جعفری کاردگر؛ محمدجواد کمالی ۶۷
تحلیل تطبیقی اثرپذیری اشعار پارسی‌سرایان متقدّم از...
لیلی امیری ابراهیم‌آباد؛ احمد امیری خراسانی؛ محمّدصادق بصیری ۹۵
بازخوانی اندیشه‌های سارتر در آثار جلال آل‌احمد با...
بیتا ترابی؛ جعفرجهانگیر میرزاحسابی ۱۲۱
بررسی تطبیقی شخصیت در داستان‌های منتخب گلی و ...
سویدا درویش؛ نرگس محمدی بدر؛ بهناز علیپور گسکری ۱۵۵
پژوهشی تطبیقی پیرامون منشأ نام و شخصیت کاوه آهنگر
وحید رویانی ۱۸۵
بررسی ابعاد شخصیت «آبجی‌خانم» در داستان کوتاه صادق هدایت و ...
حسین طاهری..... ۲۱۹
«خاله سوسکه» و سفر چهارم گالیور: روایاتی پسااومانیستی
زهرا طاهری ۲۵۵
تحلیل تطبیقی معنویت فطری در مثنوی مولوی و ...
شبنم قدیری یگانه؛ اسماعیل آذر؛ ساره زیرک..... ۲۸۵
یأس و امید در شعر أمل دنقل و سیاوش کسرایی
سمانه نوروزی؛ علی سلیمی ؛ مریم رحمتی؛ فاطمه کلاهچیان ۳۳۳
نقش ادبیات و نوشتار زنانه در بهبود جایگاه اجتماعی زنان در
متین وصال ۳۵۵

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Composition in Indian Style: Nazok-khiyal and Dur-khiyal*

Naime Ebrahimifard[1], Mohammadjavad Mahdavi[2]

1. Introduction

Paying attention to the syntactic and rhetorical patterns of composition leads to the discovery of the main techniques of the poets of each period. The composition was an important characteristic of Indian style poetry (Shafi'i Kodkani, 1987: 64). The style has lasted for three centuries and includes various styles (Hasanpour Alashti, 2005: 19).

This research investigates and describes the procedure and frequency, and patterns of composition, in two branches of Isfahani's Nazok-khiyal (delicate Imagination) and Indian Dur-khiyal (remote Imagination) in Indian style. However, research has already been done on the Special vocabulary compounds and genitive, and attributive compositions of the poetry of this style based on generative-transformational grammar, but those studies don't care about the unique characteristics of the combination in Indian style and didn't pay attention to the significant differences in composition between the two important branches of the Indian style.

*Date received: 10/09/2022 Date review: 26/09/2022 Date accepted: 01/10/2022

[1].PhD candidate, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: naime.ebrahimifard@mail.um.ac.ir

[2] **Corresponding author:** Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad, Iran. E-mail: mahdavy@um.ac.ir

2. Methodology

This article, based on Semantic relations and the existence or non-existence of the determination and the head, in semantic relations, classified the compounds into two branches: Endocentric compounds and Exocentric Compounds (Bloomfield, 2000: 222).

In this essay, the meaning of composition is close to the logical meaning of the composition. It means the words, phrases, or sentences that created the complete concept (Mohaghegh, 2007: 42).

To accurately examine the routine of complexity and techniques of poets, the poets were classified into: the poets of Nazok-khiyal (delicate Imagination) style: Baba faghani, Orafi, Naziri, Kalim, and Hazin, and the poets of Dur-khiyal (remote Imagination) style: Zolali Khansari, Asir shahrestani, Ghani Kashmiri, Shukat Bukhari, and Naser-Ali Sarhindi.

3. Discussion

The Endocentric compounds consist of Special vocabulary compounds, polysemous and ambiguous compounds, irregular compounds, consecutive attributive compounds, and predicated metaphorical compounds which have the head and the determination, and the Exocentric compounds Consist of simile and metaphorical genitival compounds, irony, and allegorical verbal compounds, and figurative predicated with simile and metaphor, and hyperbole. These compounds do not have pronounced determination.

- **Endocentric compounds**:

  1.The Special vocabulary compounds in nazok-khiyal style, are simple and abounded and these compounds are artificial and abstracted in Dur-khiyal style.

  2.The irregular equivoque compounds in Nazok-khiyal styles are ingenious and these compounds in Dur-khiyal style are platitudinous.

  3.The Nazok-khiyal poets utilized attributive metaphorical compounds. These compounds in Dur-khiyal style are ambiguous because they describe rare and abstract situations. Sometimes

these compounds are scattered, therefore, do not create a coherent meaning image.

4. The predicate compounds in Dur-khiyal style are more difficult because these compounds have been mixed with hyperbole and antithetical simile and far-fetched etiology.

Exocentric compounds:

1.The attributive, additional, verbal compounds which have simile and metaphorical genitive means in Nazok-khiyal style are numerous and meaningful. In Dur-khiyal style, the poet relates unrelated adornments to each other.

2.The predicated compounds have allegorical and metaphorical genitive means. These compounds constructed without any arguments somehow cannot be imagined as semantic for combinations.

4. Conclusion

Consideration of the process and pattern of composition in Nazok-khiyal style indicated that in the endocentric part existed the determination. In Nazok-khiyal style, the Special vocabulary compounds are simple and near to the Khorasani style. In Dur-khiyal style, these compounds are difficult and very close to the Azerbaijani style. The polysemous and irregular compounds in Nazok-khiyal style are artistic and ingenious so which increases the coherence of the distich, but it seems that the Dur-khiyal poets do not have this ability to use this artistic technique, therefore, compounds compose ambiguous images. In both styles, attributive compounds with condenses and eliminate compose comprehensive, hyperbolic contradict consecutive adjectives. in Dur-khiyal style, these adjectives convert to abstract clauses which do not have enough coherence and cannot compose a meaningful description. In both styles, phrasal verbs are an outstanding technique of depiction which gradually become complex and abstract expressions. Predicated figurative compounds in Nazok-khiyal style are simple and in Dur-khiyal style composed with an array.

In the exocentric part, the additional compounds in Nazok-khiyal style are meaningful although imaginative but in Dur-khiyal style, these abundant compounds are insignificant. Predicated figurative compounds in Nazok-khiyal style are attendant with a condensed trope and condensed antithetical simile. These compounds in Dur-khiyal style with abstract relations predicated on each other without logical causation. These compounds are an important technique that composes the complex meaning. in Dur-kheyal style, the intentional leonine rhyme of the poet and weak causation are conducive to an unusual nonsensical predicate that increases the intricacy of the poem. a complex compound sentence, artificial instance, and hyperbolic antithetical predicate destroyed the coherence of this style and created abstract intricacy, and indeterminacy, and plays a major role in the blunt imprecision of the composition of this style.

Keywords: exocentric compounds, endocentric compounds, Indian style, Nazok-khiyal, Dur-khiyal.

References [In Persian]:

Afrashi, A. (2021). *The Structure of Persian*. Tehran: Samt.

Ali Manesh, V. & Ebrahimi, Gh. (2011). Formation and development of special compositions in Indian style. *Stylistic Of Persian Poem and Prose*, 4(3), 231-243.

Asadollahi, K., Pouralkhas, S., & Alimanesh, V. (2016). Check specific compounds lyrics Saeb and Biddle, based on syntactic and semantic core composition. *Textual Criticism of Persian Literature*, *7*(4), 41-64.

Asir-e Shahrestāni, J. (2005). *Collected poems*. (Gh. Sharifi Voldani, Rev.). Tehran: Miras Maktoob Publication.

Baba Faghāni Shirāzi. (1961). *Divān-e Ashār*. (A. Soheili Khānsāri, Rev.). Tehran: Eqbāl Publications.

Bloomfield, L. (2018). *Language* (A. M. Haqshenās, Trans.). Tehran: University Publication Center. (Original work published 1993).

Farshidvard, K. (2003). *A Modern Detailed Grammar Based on Modern*

Linguistics. Tehran: Sokhan Publication.

Farshidvard, K. (2010). *composition patterns of the Persian language*. (M.R. Shabāni, Rev.). Tehran: Zavār Publication.

Fotoohi Roudmoajni, M., & Mahdavi, M., & Sahbai, A. (2014). The role of Safinha-e Khushgu in the branching of Indian style poets. *Nāme- ye Farhangestan (vije name Shebh-e Ghare)*, 13(4), 33-54.

Fotoohi Rudmajani, M. (2013). From the Delicate Imagery1 of the Isfahani Style to the Remote Imagery2 of the Indian Style: Two Poetic Styles of the Safavid Era. *Nāme- ye Farhangestan*, 13(1), 51-78.

Fotoohi Rudmajani, M. (2019). A study on aesthetic of exaggeration in the Indo-Persian poetry. *Classical Persian Literature*, 10(2), 287-324.

Ghani Keshmiri, M. (1983). *Collected poems of Ghani Kashmiri*. (A. Karmi, Rev.). Tehran: Mā Publication.

Gholami, M. (2021). Comparative Indian (Alankārā) and Islamic rhetoric. *Journal of Comparative Literature*, 13(25), 215-230.

Hassanpour Alashti, H. (2005). *A New Way, Stylistics of the Indian lyric*. Tehran: Sokhan Publication.

Hazīn Lāhījī, M. (1995). *Collected poems of Hazīn Lāhījī*. (Z. Sahibkar, Rev.). Tehran: Mirās Maktoob Publication.

Kalim-e Hamedāni, A. (1996). *Collected poems of Abu Tāleb Kalim Hamedāni*. (M. Ghahramān, Rev.). Mashhad: Astan-e Qods Razavi.

Mohaghegh, M., & Toshihiko I. (2007). *Mantegh va Mabahes-ol Alfāz*. Tehran: Anjoman-e Asār va Mafākher Farhangi.

Moqrabi, M. (1993). the Compound in Persian language. Tehran: Tus Publications.

Mostajer Haghighi, M. (1990). Persian Compound words based on generative-transformational theory. *Journal of Faculty of Letters and Humanities of Ferdowsi University of Mashhad*, 23(1, 2), 245-255.

Naziri Neyshabouri, M. (2000). *Collected poems of Naziri Neyshabouri*. (M. Taheri, Rev.). Tehran: Negāh Publication.

Orfi Shirāzi, J. (1999*). Collected Works of Orfi Shirāzi*. (V. Ansāri, Rev.). Tehran: Tehran University Publication.

Sabāghiān, M., & Sharifi, M. (2019). Composition based on examples of Indian style poetry and based on transformational theory. *Reserch in Persian Language and Literature Education*, 1(3), 58-80.

Sabzevāri, M. (2012). Analysis and Explanation of Semantic Relations in Exocentric Compounds in Modern Persian. *Critical Studies in Texts & Programs of human Sciences*, 12(24), 45-61.

Sabzevāri, M. (2013). Analysis of the Semantic Transparency and Opacity in Compound Nouns of Farsi with a Cognitive Approach. *Language Related Research*, 4(3), 55-74.

Safa, Z. (1985). *A history of Iranian Literature*. No 4. Tehran: Ferdows.

Shafiei Kadkani, M. R. (1987). *The Poet of Mirrors (Study of Indian Style and Case Study: Bidel)*. Tehran: Aghāh Publication.

Shamisa, S. (2004). *Expression and Meanings*. (8th ed.). Tehran: Ferdows.

Shaukat Bukhāri, M. (2003). *Collected poems of Shaukat Bukhāri*. (S. Shamisā, Rev.). Tehran: Ferdows Publication.

Sirhindī, N. (2009). *Collected poems of Nāsir Alī Sirhindī*. (H. Karmi, Rev.). Tehran: Elham Publication.

Vale-Daghestani, A. (2012). *Riyaz al-Shoara*. (A. Radfar., & G. Ashidari, Rev.). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.

Zolāli Khansāri, M. (2006). *Collected Works of Zolāli Khansāri*. (S. Shafieyoun, Rev.). Tehran: Majles Publication.

References [In English]:

Barri, N. (1975). Note terminologique: endocentrique -exocentrique, *linguistics*, November, pp. 5-18.

Bloomfield, L. (1993). *Language*, henry Holt: New York

Hincha, G. (1961). Endocentric vs. Exocentric Constructions, *Lingua*, volume 10: 267-274

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۳۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

ترکیب‌بندی در طرز نازک‌خیال اصفهانی و دورخیال هندی*

نعیمه ابراهیمی فرد [۱]، محمدجواد مهدوی(نویسنده مسئول)[۲]

چکیده

ترکیب، مشخّصهٔ مهم شعر سبک هندی است و این نوشتار می‌کوشد روال و الگوی ترکیب‌سازی دو طرز نازک‌خیال اصفهانی و دورخیال هندی را تشریح کند. به این منظور، ترکیبات بر اساس رابطه معنایی و قرینه صارفهٔ لفظی و معنوی، در دو گروه ترکیبات درون‌مرکز و برون‌مرکز دسته‌بندی شده‌اند. منظور از ترکیب، سازوارهٔ نسبت دادن عبارات به یکدیگر برای ساخت مفاهیم است. این مفهوم می‌تواند واژه، جمله‌واره یا جملهٔ کامل باشد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد، در محور درون‌مرکز که قرینهٔ لفظی وجود دارد، ترکیبات واژگانی در طرز نازک‌خیال به سبک خراسانی و در دورخیال به سبک آذربایجانی نزدیک هستند. ترکیبات دومعنا و به هم‌ریخته در طرز نازک‌خیال منسجم وعامل خیال‌انگیزی هستند؛ امّا به‌نظر می‌رسد شعرای طرز دورخیال مهارت زبانی استفاده از این ابزار هنری را ندارند. شاعران هر دو طرز در ترکیبات وصفی با فشرده‌سازی و حذف روابط، صفاتی گسترده، اغراق‌آمیز، متناقض‌گونه و متتابع می‌سازند؛ البته در طرز دورخیال، این صفات به جمله‌واره‌هایی انتزاعی نزدیک می‌شوند که انسجام لازم را ندارند و تصویری پراکنده می‌سازند. ترکیبات اسنادی مجازی درون‌مرکز در طرز نازک‌خیال، ساده و در طرز دورخیال با آرایه‌های بلاغی ترکیب می‌شوند. در محور برون‌مرکز، ترکیبات اضافی در طرز

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۶/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۰۹
صص ۱ – ۳۳
Doi: 10.22103/jcl.2023.20208.3527

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران. ایمیل: naime.ebrahimifard@mail.um.ac.ir
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران. ایمیل: mahdavy@um.ac.ir

دورخیال گسترده‌تر هستند. ترکیبات فعلی در هر دو طرز عامل مهم تصویرسازی هستند که روالی رو به پیچیدگی انتزاعی دارد. ضعف ارتباط استنتاجی کلام و شبکه پیچیده تصویری و بلاغی، در طرز دورخیال منجر به ظهور اسنادهای اسمی بی‌معنا و نامعمولی می‌شود که بر پیچیدگی شعر این طرز افزوده‌است.

واژه‌های کلیدی: زبان و ادبیات فارسی، سبک هندی، طرز نازک‌خیال، طرز دورخیال، ترکیب‌بندی، لفظ‌تراشی.

۱. مقدّمه

توجه به الگوهای نحوی در ترکیب عناصر زبانی منجر به کشف تکنیک‌های شعرا در خلق اثر ادبی می‌گردد؛ چراکه ساخت ترکیب یکی از توانایی‌های مهم شعرا به حساب می‌آید و «در سبک هندی بالا بودن بسامد ترکیب عامل مهم سبک‌شناسی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۴) منتقدان عصر صفوی، تحت عنوان «لفظ‌تراشی»، «نزاکت‌گویی» و «کلمه‌بندی» به ترکیب‌سازی توجه داشتند. علاوه بر اینکه از دیرباز، برای سبک هندی زیرشاخه‌هایی در نظر گرفته‌شده‌است. خوشگو از تذکره‌نویسان برجستهٔ این عصر، در توصیف شیوهٔ شاعری هندیان، به دوگانگی طرزخیال توجه می‌کند و یکی را شیوهٔ پیچیده‌گویان و تابع طرز اسیر شهرستانی و دیگری را طرز مدعامثل و متتبع میرزا صائب می‌داند. (ر.ک: فتوحی و مهدوی و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۳) مقاله حاضر، می‌کوشد ویژگی ترکیب‌بندی در شعر سبک هندی، روال، بسامد و الگوهای آن را در دو طرز نازک‌خیال اصفهانی و دورخیال هندی را با تکیه بر شعر گروهی از شاعران برجستهٔ دو طرز، تشریح و مقایسه‌کند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ساختار ترکیب با محوریت عبارات در سبک هندی هیچ اثر مستقلی نوشته‌نشده‌است؛ امّا در آثاری که زبان شعر این دوره را بررسی می‌کنند، شفیعی کدکنی در کتاب *شاعر آیینه‌ها* به ترکیبات خاص بیدل و شاعران آن دوره اشاره می‌کند. حسن‌پورآلاشتی نیز در کتاب *طرز تازه، سبک‌شناسی غزل سبک هندی* به ترکیبات خاص

شعرای این دوره اشاره دارد و آن‌ها را به کلمات مرکب، ترکیبات اضافی و ترکیبات وصفی تقسیم می‌کند.

مستأجرحقیقی در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی به واژه‌های مرکب فارسی بر پایهٔ نظریهٔ زایاگشتاری» (۱۳۶۹) برای اوّلین بار بر مبنای گشتار، ترکیبات را مورد بررسی قرار داده و واژگان مرکب را دسته‌بندی می‌کند.

علی‌منش و همکاران در دو مقاله تحت عناوین «شکل‌گیری و تکامل ساخت «ترکیبات خاص» در سبک هندی» (۱۳۹۴) و «ترکیبات خاص اشعار صائب و بیدل بر اساس روابط نحوی و هسته معنایی ترکیب» (۱۳۹۰) واژگان مرکب مطرح‌شده را در مقاله مستأجرحقیقی اساس کار خود قرار داده و برای هر مورد، شواهدی ذکر می‌کنند. این مقاله با تکیه بر نظریه زایاگشتاری که زبان معیار را مدّنظر دارد، تنها واژگان مرکبی را که به عنوان یک واحد معنایی عمل می‌کنند، مورد بررسی قرار داده‌است.

صباغیان در مقاله «آموزش انواع ترکیب با تکیه بر نمونه‌هایی از شعر سبک هندی و بر پایه نظریه گشتاری» (۱۳۹۸) با محورقراردادن آموزش ترکیب‌سازی و ارائه الگوهای گشتار از نگاه صاحب‌نظران، انواع ترکیبات ذکر شده در نظریهٔ زایاگشتاری را بررسی کرده‌است، تا از این طریق، شعر سبک هندی را رمز گشایی کند؛ امّا مقاله ویژگی‌های منحصربه‌فرد شعر سبک هندی را در نظر نگرفته است.

پس هرچند به کرّات، به مشخّصه ترکیب‌سازی شعر طرز هندی و ابهام در آن، اشاره شده است؛ امّا هیچ‌کدام از این آثار به ترکیب عناصر نحوی و بلاغی در محور هم‌نشینی تا سطح جمله و خلاقیّت‌های شعرا در این بستر و ویژگی‌های ادبی منحصر به فرد شعر سبک هندی و تفاوت معنادار عنصر ترکیب در دو طرز توجهی نداشته‌اند.

۱-۳. مبانی پژوهش

در این نوشتار، به‌منظور بررسی دقیق‌تر، ترکیبات در دو شاخهٔ کلی ترکیبات درون‌مرکز که هسته معنایی آن‌ها در بطن ترکیب وجود دارد و ترکیبات برون‌مرکز که به معنایی خارج از الفاظ موجود اشاره دارند، طبقه‌بندی شده‌اند. باید توجه داشت که در هر یک از

ساختارهای ذکرشده نمونه‌های ادبی و هنری ارزشمندی دیده می‌شود؛ امّا منظور این پژوهش، ترکیب‌بندی‌های نامتعارف و پیچیدهٔ دو طرز است که موجد گرفتگی و ابهام سبک هندی شده‌است.

منظور از ترکیب‌بندی، تنها واژگان مرکب قاموسی نیست که نقش نحوی واحدی ایفا می‌کنند و واژه‌ای بسیط می‌تواند جانشین آن شود؛ بلکه در این پژوهش، بنیان ترکیب‌بندی بر مفهوم کامل ترکیب است؛ از این‌رو رابطهٔ نحوی‌اضافی و اسنادی‌مجازی که ناظر بر یک مفهوم کلی باشد، مدّنظر است؛ پس ترکیب‌بندی می‌تواند در سطح واژه، عبارت و جمله باشد. به‌منظور احاطهٔ جامع بر تکنیک‌های ترکیب‌بندی، در طرز نازک‌خیال شعر: بابافغانی (۹۵۲هـ)، عرفی (۹۹۹هـ)، نظیری (۱۰۲۳هـ)، کلیم (۱۰۶۱هـ)، حزین (۱۱۸۰هـ) و در طرز دورخیال هندی شعر: زلالی‌خوانساری (۱۰۲۵هـ)، اسیرشهرستانی (۱۰۶۹هـ)، غنی‌کشمیری (۱۰۷۹هـ) و شوکت‌بخاری (۱۱۰۷هـ) ناصرعلی سرهندی (۱۱۰۸هـ) بررسی شده است؛ انتخاب این شاعران، در جهت بررسی روال و ترسیم الگوهای نحوی متنوع جریان ترکیب‌بندی نامطلوب در سبک هندی است. «اغلب تذکره‌نویسان آن دوره، بابافغانی را مبدع طرز نو معرفی‌کرده‌اند.» (صفا، ج۴، ۱۳۶۴: ۴۱۴)؛ پس در این پژوهش، بابافغانی نقطه آغاز این جریان در طرز هندی به‌حساب آمده است و از میان شاعران طرز دورخیال، شاعرانی انتخاب شده‌اند که به زعم منتقدان همان دوره «خونِ مذلّت شعر بد، بر گردن آن‌هاست.» (واله داغستانی، ۱۳۹۱: ۵۵) ضمناً در ارجاعات درون‌متنی به دیوان شعرا، جهت رعایت اختصار، سال چاپ کتاب تکرار نشده‌است.

۲.بحث و بررسی

در زبان‌شناسی، ترکیب (compound) یکی از حوزه‌های بررسی اجزای جمله است. در این نوشتار برای بررسی دقیق‌تر ترکیبات، به هسته معنایی ترکیب توجه می‌شود. زبان‌شناسان ترکیبات را به لحاظ هسته (head) و رابطه معنایی (semantic relations) به دو گروه ترکیبات درون‌مرکز (Endocentric compounds) و ترکیبات برون‌مرکز (Exocentric Compounds) تقسیم می‌کنند. (ر.ک: افراشی، ۱۳۸۸: ۸۶) از زبان‌شناسان

معاصر بلومفیلد (bloomfield)، کاتامبا (katamba) و باوئر (Bauer) بحث دقیقی دربارهٔ این اصطلاحات دارند و معتقدند در ترکیب برون‌مرکز، کنش اصلی بیرون از سازهٔ مرکزی است. هینچا مثال می‌زند: «تلخ و شیرین» اگر کاربرد صفتی داشته باشد، درون‌مرکز و اگر به گیاهی اشاره داشته باشد، برون‌مرکز است. (Hincha, 1961: 3) او جنسیت واژگان را هم در تعیین نوع ترکیب مدّنظر دارد و می‌نویسد: وقتی مفهوم با ساختار مطابقت ندارد یا به جنسیتی دیگر اشاره می‌کند، برون‌مرکز است. (Ibid, 1961: 5) بلومفیلد به عنوان اصلی‌ترین تحلیلگر این تقسیم‌بندی می‌نویسد: اصطلاح درون‌مرکز و برون‌مرکز، رابطهٔ اجزای مفهومی یک گروه برآیند را نشان می‌دهد و ناظر به ارجاع بیرونی مفهوم ساختار است. (بلومفیلد، ۱۳۷۹: ۲۲۲) وی می‌گوید: تصدیق ساختار برون‌مرکز، مستلزم آن است که فرد گره‌های بیشتری در ساختار نحوی و صرفی نسبت به واژگان حقیقی در عبارت یا جمله‌ای که در دست دارد، قرار دهد. وی برای مثال ساختار گروه برآیند poor john را درون‌مرکز و john را «هسته» می‌داند و عنوان می‌کند، گروه وابسته می‌تواند مرکب و دارای هسته‌های جزئی‌تر باشد. (بلومفیلد، ۱۳۷۹: ۲۲۴) او گروه‌های درون‌مرکز را دو نوع می‌داند: گروه هم‌پایه (co-ordinative or serial) و گروه وابسته یا وصفی (subordinative or attributive). (Bloomfield, 1993: 194) در طبقه‌بندی او bittersweet به معنی بوتهٔ تاج‌ریزی، longlegs به معنی پشه‌باغی، bright-eyes به معنی انسان شاد، همگی برون‌مرکز هستند و می‌گوید: گاهی ساختار برون‌مرکز، نوع نحوی متفاوتی با هسته دارند. (ر.ک: بلومفیلد، ۱۳۷۹: ۲۷۳) او از گروه‌های برون‌مرکزی نام می‌برد که ساختار ناهمپایگی (subordination) دارند؛ مانند: جملات هسته و وابسته، ساختار محور و رابطه محور (گروه‌های متممی و وصفی)، گروه‌های برآیندی (موول‌ها). (Bloomfield, 1993: 194)

نیمرود بری علاوه بر مفاهیم فوق، اصطلاح گریز از مرکز را مطرح می‌کند و آن را به نسبی بودن مفاهیم نسبت می‌دهد. وی اصطلاح determination را معادل «قرینه صارفه» در بلاغت، به معنای عامل نحوی نشانگر بسط مفهومی به‌کار می‌برد. (Barri, 2009: 12)

بلومفیلد می‌نویسد: ترکیب را مجموعه‌ای از فرم‌هایی تشکیل می‌دهند، پس برای تحلیل توصیفی ترکیبات، نیازمند توجه به معنای عبارت هستیم. (Bloomfield, 1993: 210) در رابطه معنایی (Semantic realation)، ترکیب‌سازی با اصل ترکیب‌پذیری معنایی (The principle of contextuality) و مفهوم کانونی (Focal concept) مرتبط است. ترکیب‌پذیری معنایی، ناظر به نحو و مباحث مربوط به معناپذیری اجزای جملات و ترکیب اجزاء و نقش آن‌ها در معنی نهایی جمله است. (ر.ک: سبزواری، ۱۳۹۱: ۴۸)

> اصل ترکیب‌پذیری معنایی می‌گوید: معنای یک عبارت، تابعی از معنای اجزای آن، باتوجه به شیوه‌ای است که این اجزاء با هم ترکیب شده‌اند. فرگه (ferge) این اصل را «متنیّت» (The principle of contextuality) نام می‌نهد و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: تنها در دریافت یک جمله است که واژه معنا پیدا می‌کند. (سبزواری، ۱۳۹۲: ۵۹)

به نظر بسیاری پژوهشگران، این اصل دامنهٔ کاربرد گسترده‌ای دارد که از کلمات منفرد شروع می‌شود و تا پاره‌گفتارها در بافت را در برمی‌گیرد. (همان: ۵۹) گروه‌های دارای هسته، شفاف (transparency) و گروه‌های فاقد هسته تیره (opacity) هستند. (همان: ۵۶) کاتامبا در کتاب *morphology* ، بین هسته نحوی و معنایی ترکیب برون‌مرکز تمایز قائل می‌شود. به‌نظر او، زمانی‌که هسته معنایی ترکیب، مغایر با هسته نحوی آن باشد، هسته نمی‌تواند توصیفگر (modifier) ترکیب باشد، پس ترکیب برون‌مرکز تیره است. وی این نوع ترکیبات برون‌مرکز را در دایرهٔ واژگان منفرد فهرست می‌کند. (کاتامبا، به نقل از سبزواری، ۱۳۹۱: ۴۷)

فرشیدورد در تقسیم‌بندی گروه‌ها، به گروه‌های: تک هسته‌ای و چندهسته‌ای، گسسته و پیوسته، پایدار و لغزان، گردان و گریزان و... اشاره می‌کند. (ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۰۵) او در تقسیم‌بندی ناظر بر هسته، به گروه‌های برون‌هسته (exocentric) و درون‌هسته (endocentric) اشاره مختصری دارد (همان: ۱۰۷)؛ وی در ترکیبات حرف اضافه‌ای مثال می‌زند که عبارات «بوسیلهٔ» معادل «با» ، «بعلت» معادل «چون» و «به منظور اینکه» معادل «برای» و برون‌مرکز هستند (همان: ۲۱۵) او همچنین مثال می‌زند گروه‌های

وصفی مرکب برون هسته‌ای که صفت مفعولی و... می‌سازند عبارتند از: دست اندرکار، پا در هوا، حلقه به گوش، چشم به راه، خانه به دوش، پا بر جا، سر به هوا، دست بر سینه و... (همان: ۲۹۵) وی برای ترکیبات وصفی درون هسته این نمونه‌ها را ذکر می‌کند: از خود راضی، نو رسته، کار کرده و... (فرشیدورد، ۱۳۸۹: ۵۴)

مقرّبی در تعریف ترکیب می‌نویسد: زبان تمایل دارد با استفاده از کمترین واژگان، معناسازی کند؛ پس آنچه در یک ترکیب مانده، صورتی کوتاه شده از یک بن‌مایه (ترکیب بزرگتر) است. (مقرّبی، ۱۳۷۲: ۴۱) در نحو عربی مراد از ترکیب، نشان دادن رابطهٔ کلمات با یکدیگر است که در مقابل تجزیه به کار می‌رود. (فرشیدورد، ۱۳۸۹: ۷۷) از نظر منطق‌دانان مسلمان، هر لفظ مرکبی که معنای آن کامل باشد، به‌گونه‌ای‌که مخاطب پس از شنیدن آن منتظر لفظی دیگر نباشد تا معنای آن را کامل کند، لفظ مرکب تام است (ر.ک: محقق، ۱۳۸۶: ۴۲)؛ پس آنچه در منطق، مرکب نامیده می‌شود، همان جمله و گروه است. بعضی فلاسفه مانند: خواجه نصیر و قطب‌الدین شیرازی به جای واژه «مرکب»، واژهٔ «مؤلّف» را به کار برده‌اند تا با مرکب نحوی اشتباه نشود (فرشیدورد، ۱۳۸۹: ۷۸)؛ بنابراین در این مقاله، اصطلاح ترکیب‌بندی، متمایل به مرکب منطقی است تا نحوی. منظور ما از ترکیب، سازوارهٔ نسبت دادن عبارات به یکدیگر برای ساخت مفاهیم است و مایهٔ اصلی ترکیبات پیچیدهٔ فشرده صورت ساده‌تر گسترده‌ای است که به عنوان یک متن مفهوم ذهنی کاملی ارائه می‌دهد. این مفهوم می‌تواند یک واژه، یک عبارت یا یک جمله باشد.

با توجه به اظهارنظر منتقدان عصر صفوی، ساخت ترکیبات بدیع و مفهوم‌ساز، ویژگی مهمّ شعر سبک هندی است که با اصطلاحات «نزاکت‌گویی، لفظ‌تراشی و کلمه‌بندی» مورد توجه بوده است. پس در این نوشتار، منظور از ترکیب‌بندی فقط اضافه شدن چند کلمه اعم از: اسم، صفت، ضمیر، فعل، حرف و وند به یکدیگر و ساخت یک ترکیب چند جزئی مثل اسم و صفت و... نیست؛ چراکه تقلیل ترکیبات سبک هندی به اجزاء خُرد، به معنای فروکاستن ادبیّت هنری شعر این دوره به ساختارهای زبانی و بی‌توجهی به هنر شاعران است. درواقع ترکیب‌بندی ناظر به بسط معنایی و محصول ترکیب بدایع معنوی در

بستر نحو است؛ ازاین‌رو مقاله، توجه بیشتری به ترکیب در محور هم‌نشینی در سطح مصرع یا بیت، به‌عنوان یک ترکیب دارد.

۲-۱. ترکیب‌بندی در طرز نازک‌خیال اصفهانی

سبک هندی قریب به سه سده از ادوار شعر فارسی را در بر می‌گیرد و شاخه‌های مجزایی دارد که از حیث سبک‌شناختی، مشخّصه‌های زبانی، ادبی و فکری ویژگی‌های کاملاً جداگانه و مستقلی دارند. (حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۹) دو سبک عمدهٔ این طرز: یکی طرز رایج در ایران و هند است که در نازکی خیال و دقائق شعری متعادل‌تر بود و باید آن را اصفهانی نامید و دیگری سبکی آکنده از خیالات پیچیده در هند است که با بلاغت هندی همسو بود. (فتوحی، ۱۳۹۲: ۵۱) گفته می‌شود «سلامت زبان و فصاحت کلام، وضوح و روشنی ترکیبات و تصاویر در شاخه ایرانی نسبت به شاخه هندی بسیار بیشتر است.» (حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۹) «گروهی می‌کوشند سبک عصر صفوی را به اعتبار وضوح بیشتر و زادگاه آن اصفهانی بنامند.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۵۱)

۲- ۱-۱.ترکیبات درون‌مرکز

ترکیبات درون‌مرکز ترکیباتی هستند که «هسته معنایی آنها در درون عبارت مرکب قرار دارد. به بیان ساده‌تر، یکی از اجزای آن هسته معنایی و اجزای دیگر توصیفگر محسوب می‌شوند.» (افراشی، ۱۳۸۸: ۸۶)

۲-۱-۱-۱.ترکیبات واژگانی: این واژگان در شعر این طرز، رنگی از کهنگی و بازگشت به سبک خراسانی دارند؛ مانند: شبینه (بابافغانی: ۹۵)،کورانه (نظیری: ۲۶۸)، شره‌ناک (حزین: ۱۷۲)، قیامت‌دستگاهان (حزین: ۲۳۲). گاهی شاعر به هدف آشنایی‌زدایی، واژگان را تغییر می‌دهد؛ مثلاً به جای دیوانگی، دیوانه‌آرایی (نظیری: ۳۶۷) و رنجش طبیعتی به جای رنجور طبع (نظیری: ۵۴۸) می‌آورد. واژگان مرکبی مانند: زخم‌فریب (عرفی: ۳۳۹)، نظارهٔ فریب (کلیم: ۲۲۷)، معموره‌دشمن (عرفی: ۶۷۶) و... در طرز نازک‌خیال، ساده، عینی، دارای قرینه لفظی و پرشمار هستند؛ البته این ترکیبات، محور پژوهش‌های بسیاری بوده‌اند.

۲-۱-۱-۲.ترکیبات دومعنا: راه دیگر ترکیب‌بندی قرار دادن کلمه در موقعیتی است که در ارتباط با واژگان مختلف در متن، معانی مختلفی بسازد؛ مانند:

باز از شراب غصه دماغم رسیده است (کلیم: ۲۵۶) پایان یافتن، فرا رسیدن

موشکافی‌ها در آن اندام زیبا کرده‌ام تا کمر را در میان زلف پیدا کرده‌ام

(کلیم: ۵۱۲)

مو را کنار زدن، دقت نظر کردن

کاهیده‌ام چنین که من از غم عجب مدار از تن گر استخوان مرا کهربا کشد

(کلیم: ۴۱۷)

به غیر از لاغرشدن به قرینه کشش کهربا، معنای کاه شده‌ام هم مدّنظر است.

این ساختار، تکنیک اصلی و عالی شعر کلیم برای ترکیب‌بندی در طرز نازک‌خیال است. این ترکیبات در این طرز دارای نحوی قوی و هنری و انسجام‌دهنده روابط هم‌نشینی بیت هستند.

۲-۱-۱-۳. ترکیبات به‌هم‌ریخته: در واقع این ترکیبات، هسته معنایی را در بطن خود دارند؛ امّا به دلیل جابه‌جایی واژگان، معنا به دشواری دریافته می‌شود؛ مانند:

طمع از چشم‌تنگان دانه‌ام آب حیا دارد (حزین: ۳۷۰) دانه‌ام طمع آب حیا از تنگ‌چشمان دارد

رخسار نیازت به کف پایی اگر هست (حزین: ۱۲۹) اگر تو به کف پای روی نیاز داری

بر باد رود گرد به صحرای تو ما را (حزین: ۱۱۸) گرد ما در صحرای تو بر باد می‌رود

به دیده سرمه کشد خاک این دیار مرا (حزین: ۶۲) من خاک این دیار را به دیده سرمه کشم

آن گنج گهر را که خراب است دل ما (حزین: ۷۷) آن گنج گهر را که دل ما خراب آن است...

حتی این عبارات آشفته، گاهی با استدلال‌هایی گنگ و تصویرسازی‌های مبهم همراه می‌شوند که انسجام معنایی ترکیب را متزلزل می‌سازند؛ مانند:

داشت جا فاخته در جامه یکتایی سرو طوق گردن به گلو حلقه زنّار نبود

(حزین: ۲۲)

عشق کو شد به سرانجام دل آب شده قفل گنجینه گل در گره شبنم ازوست

(حزین: ۱۶۷)

فروغ اشک من خاصیت بال هما دارد مرصّع‌پوش در محفل کند پروانهٔ خود را

(حزین: ۷۴)

این نوع ترکیب‌بندی، جزو تکنیک‌های اصلی شعر حزین در این طرز محسوب می‌شود.

۲-۱-۱-٤. ترکیبات وصفی: صفات در شعر سبک هندی میل به گسترش دارند؛ هرچند هنوز در این طرز غالباً هسته معنایی ترکیب، در کنار موصوف در عبارت وجود دارد؛ مانند: داغ حسرت‌رنگ پَرافشان. (حزین: ۱۱۷) تعمد شاعر در ساخت ترکیبات فشردهٔ استعاره‌گرایانه سبب می‌گردد با حذف روابط، ترکیبات وصفی طولانی و دور از انتظاری بسازد؛ مانند: چشمِ در تغافل بینندهٔ همزبان (کلیم: ۲۱۹)، بادهٔ خون‌سبیل یک اقلیم (کلیم: ۳۷۰)، جنونِ شهرْدشمن با بیابان دوستی. (کلیم: ۳۴۹) درواقع بخش مشخص شده، هسته ترکیب است که به کمک واژگانی دیگر بزرگ‌نمایی یا توصیف می‌شود. صفاتِ متتابع که در سطح مصرع گسترده می‌شوند، تکنیک مهم اکثر شاعران طرز نازک‌خیال است؛ مانند: مبارک‌فالِ صبحِ دولتِ دیدارِ می‌خواران (نظیری: ۹۵)، جلوهٔ بالای آشوب تقاضای قیامت (عرفی: ۱۲۳)، شکن‌های پریشانْطرهٔ سنبلْطرازش (عرفی: ۹۳)، افسانه‌سنجِ شمع کلک شعله‌آشوبم (حزین: ۱۰۳)، سرچشمهٔ تراوش دشنامِ همتم (عرفی: ۷۲۰) گاهی ترکیبات وصفی برای آشنایی‌زدایی بیشتر، دو مفهوم متناقض را به هم نسبت می‌دهد؛ مانند: لذت‌شناسِ زخمِ شبیخون (عرفی: ۲۴۰)، آفتاب سایه‌پروردِ شب (عرفی: ۶۴۰)، فراغت شعارِ گوشهٔ فقر (کلیم: ۲۷۴)؛ همان‌طور که دیده می‌شود در بیشتر این ترکیبات موصوف ذکر می‌شود و ترکیب، مجموعه‌ای از صفات به‌هم پیوسته است که یک کل واحد را می‌سازد.

۲-۱-۱-۵.افعال ترکیبی: بسیاری از این افعال به اقتضای ردیف ایجاد می‌شوند و شاعر اموری غیرمعمول را به فعل نسبت می‌دهد. معمولاً در این ترکیبات، نوعی استعاره یا حس‌آمیزی وجود دارد؛ مانند: ستاره ریختن، جلوه‌گریستن، تغافل و شیون باریدن، امید و شتاب سوختن، حیا و دعا جوشیدن، قانون فروچکیدن، شنیدن محوشدن و... استفاده از این نوع ترکیبات فعلی بین شاعران سبک هندی رایج است. افعال ترکیبی در شکل پیچیده‌تر، تبدیل به کنایات می‌شوند؛ مثل: نرگس‌سرمه‌سای را به‌کرشمه‌سردادن (بابافغانی: ۷۴)، روی در شکست کار خود داشتن (بابافغانی: ۹۸)، ز گرد بادیه کحل‌سراغ دزدیدن (عرفی: ۶۹۴)، شتاب در عنان‌صبوری‌سوختن (عرفی: ۶۱۴)، پای در دامن اثر پیچیدن (نظیری). چون این ترکیبات درون‌مرکز هستند، چندان انتزاعی نیستند.

۲-۱-۱-۶. ترکیبات اسنادی: منظور از این نوع ترکیبات، اسناد نحوی با به‌کارگیری فعل ربطی نیست، بلکه مقصود اسناد بلاغی «اغتشاش در محور هم‌نشینی و اسناد فعل به عنصر غیرحقیقی یا اسناد صفتی غیرمتعارف به موصوف است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۴) این ترکیبات با وجود پیچیدگی، به دلیل درون‌مرکز بودن، همچنان واضح هستند. مهم‌ترین تکنیک عادت‌شکنانه در این ترکیبات، اسناد امور متناقض به یکدیگر است؛ مانند: که در عشق محرمیم به نامحرمی هنوز (حزین: ۳۰۲)، بی‌دردی بود در عشق تدبیر دوا کردن (بابافغانی: ۳۴۶)، منزل معمور بودن خرابات (بابافغانی: ۱۵۲)، به باد دامنی روشن نما شمع مزارم را (حزین: ۷۴)، هزار نغمه گره بر لب خموش منست (عرفی: ۳۴۴)، ناگوارایی غم کار حلاوت می‌کند (عرفی: ۱۱۵)، بانگ عصیان زند ناقوس استغفار (عرفی: ۱۴) در این ساختار اجزای ترکیب، به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند. این ترفند هنری سبب آشنایی‌زدایی، چند بُعدی شدن سخن و ایجاد غموض می‌شود.

۲-۱-۲.ترکیبات برون‌مرکز

ترکیب ساخته‌شده، گاهی «گروهی واژگان است که صفت، اسم یا فعلی دیگر را تداعی می‌کند یا جمله‌واره‌ای است که رگه‌هایی از مجاز، استعاره و تشبیه دارد؛ از این‌رو مفهومی نو را که خارج از هسته واژگان موجود است، القا می‌کند.» (علی‌منش، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

۲-۱-۲-۱.ترکیبات اضافی: منظور، ترکیباتی است که در زیرساخت خود، بنیان تشبیهی یا استعاری دارند؛ در نتیجه، مفهومی خارج از الفاظ موجود را به مخاطب القا می‌کنند؛ مانند: مسیحادمان حُسن (عرفی: ۴۹۱)، نوعی مفهوم حیات‌بخشی؛ طالع پیراهن فانوس (کلیم: ۱۱۴)، مفهوم در حجاب بودن؛ موی پوست‌تختِ فقر (کلیم: ۲۲۶)، مفهوم شُکوه فقر؛ گره غنچه منقار مرغ خوش‌نوا (حزین: ۷۹)، مفهوم گرفتگی؛ بانگ عصیانِ ناقوسِ استغفار (عرفی: ۶۱۱)، مفهوم توبه‌شکنی؛ مُهر محضر خون (عرفی: ۳۳۹)، مفهوم تأیید حتمی؛ جامهٔ خواب مِهر (عرفی: ۲۴۶)، مفهوم غفلت ناشی از عشق و پیرهن ناله هم‌آغوش اثرها (نظیری: ۹۵)، نوعی مفهوم اجابت. این نوع ترکیباتِ وصفی در طرز نازک‌خیال، نسبتاً قابل دریافت و انتزاع هستند.

۲-۱-۲-۲. ترکیبات فعلی: معادل معنایی کنش و مفهومی شناخته‌شده‌است که با ترکیبی نو و بدون قرینه لفظی بیان می‌شود و تصویری دور از ذهن را خلق می‌کند؛ مانند: آب دندان گشتن (بابافغانی: ۳۶۲)، با تار جگر گریبان رفو کردن (نظیری: ۱۶۸)، نمک بر صهبا ریختن (نظیری: ۹۸)، کاسهٔ دیده آب جغد شدن (بابافغانی: ۷۴) و ترکیبات پیچیده‌تری مانند: به آستین نمک خون ز داغ دزدیدن (عرفی: ۶۹۴)، ارغوان‌زار حیا پایمالِ زعفران شدن (عرفی: ۳۷۲)، سنگ شیشهٔ افلاک را در بغل داشتن (کلیم: ۲۲۱)، رگ جان جسم را شیرازه زنّار کردن (حزین: ۲۸۶)، نافه داغ به گریبان ختنی داشتن (حزین: ۱۶۴)، نقش پیشانی دل تا به سما ریختن (حزین: ۲۰۸)، موم گردنِ آتش به تار بستن (نظیری: ۹۸) و...

این نوع ترکیبات، جزو تکنیک‌های اصلی شعرای طرز نازک‌خیال برای ترکیب‌بندی به حساب می‌آیند و بسامد قابل توجهی دارند. در بسیاری از آنها، کنش، به اسم معنا و مسندالیهی تجریدی نسبت داده می‌شود که دور از انتظار است و سبب می‌گردد ترکیب، زیرساختی تشبیهی-استعاری داشته باشد؛ همچنین چون شعرای سبک هندی در پی خلق موقعیت‌های تازه و عادت‌گریز هستند، بخشی از این جنس ترکیبات را کنایات پارادوکسیکال تشکیل می‌دهند؛ مانند: ترانه از نوای زاغ دزدیدن (عرفی: ۴۳۱)، از پژمردگی باغ پرورش آموختن (عرفی: ۳۷۳)

زخم دل شکسته به الماس بسته‌ایم بر داغ‌های سینه نمک سوده‌ایم ما

(بابافغانی: ۹۵)

۲-۱-۲-۳. ترکیبات اسنادی: گاهی جملات با اسناد مجازی فشرده یا معکوس و غیرمعمول، مفهومی فراتر از الفاظ ظاهر شده، در بطن خود دارند؛ درنتیجه، برون‌مرکز هستند. ترکیبات اسنادی در بسیاری موارد، زیرساختی از تشبیه ضمنی و تفضیلی دارند؛ مانند: ماه دو هفته گرد رخ دایره بست هاله را (بابافغانی: ۷۷)، فروغ از لمعه مهر رخت شمع الهی را (بابافغانی: ۹۹)

چاشنی ماه می‌دهد می ز لبت پیاله را سرمه ناز می‌کشد گرد رهت غزاله را

(بابافغانی: ۷۷)

شده‌ام غرقه بحری که ز اعجاز خطر زلف منصور بود پیچش گرداب آنجا

(حزین: ۳)

گاهی شاعر برای تفضیل، نتیجه‌ای دور از انتظار را به کنش نسبت می‌دهد:

اگر آیینه نیابد ز قبولت نظری زلف جوهر همه از چهرهٔ فولاد رود

(کلیم: ۴۲۷)

اگر چاک گریبان در شب مهتاب بنمایی کتانی می‌کند پیراهن صد چاک ماه آنجا

(حزین: ۴)

گاهی شاعر در ساخت جملهٔ خود تعمداً نظام علت و معلولی را بر هم می‌زند، علت را عقیم یا محتاج معلول می‌کند یا معلول را بر علت ترجیح می‌دهد یا علت دیگری را عامل اصلی می‌داند، به این جهت مقدّمات، منتج به نتیجه‌ای غیرمعمول یا محال می‌شوند؛ مانند:

سرمستی سودای تو گوی زر خورشید بر چرخ ز یک حمله چوگان من انداخت

(حزین:۷۲)

جبریل به این مرگ نمرده است که جان را پروانه صفت در قدم یار فشاندم

(حزین: ۳۳۱)

یا اغراق و استعاره تبعیه را در هم می‌آمیزد: کیست کز شعله خورشید برآرد شبنم (حزین: ۶۹)

می‌دود حاجت به راه خویش از دنبال من همت استغنا همی‌آرد به استقبال من

(عرفی: ۳۲۴)

۲-۲ .ترکیب‌بندی در سبک دورخیال هندی

گروهی موطن اصلی سبک هندی را سرزمین هند می‌دانند و بیان می‌کنند طرز دورخیال هندی حاصل برخورد فلسفهٔ هندی با اندیشه ایرانی بود که سبب لطافت، باریک‌بینی، دقت و رقّت معنی در این طرز شد. شاخه هندی سبک هندی، حتی در زمان خود به طرزخیال، طرز ایهام یا شیوهٔ خیال‌بندی شهره بود. در این طرز، آشفتگی‌ها و شکستگی‌های زبانی، غموض معنایی، ابهام، انتزاع و تجرید در معنا یا تصویر و اشتباهات صرفی و نحوی بسیاری به چشم می‌خورد (ر.ک: حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۹)؛ چراکه شعر این دوره حاصل تلاش برای معنی‌یابی و مضمون‌آفرینی است نه جوشش عواطف شاعرانه (فتوحی و مهدوی و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۳) و این ساختگی بودن شعر، در ترکیب‌بندی بیشتر خودش را نشان می‌دهد.

۲-۲-۱.ترکیبات درون‌مرکز

صباغیان در بررسی ترکیبات سبک هندی ترکیبات درون‌مرکز شعر سبک هندی را در دو گروه اضافی و وصفی دسته‌بندی می‌کند (صباغیان، ۱۳۹۸: ۷۶)؛ امّا به نظر ترکیبات درون مرکز دیگری هم، در هر دو طرز وجود دارد.

۲-۲-۱-۱.ترکیبات واژگانی: در طرز دورخیال خصوصاً شعر زلالی بسامد این ترکیبات بیشتر و به سبک آذربایجانی نزدیک می‌شوند؛ مانند: مریمکده (زلالی: ۴۸)، غازه‌کاری (زلالی: ۱۲۶)، مرغوله‌آموز (زلالی: ۷۹۷) روزینه‌دار (غنی: ۶۰) واژگان ساختگی در شعر همهٔ شاعران این طرز دیده می‌شود؛ مانند: آیینه‌پاش(اسیر: ۴۲)، بت‌هو (زلالی: ۲۲۳)، آیین‌مصرع (اسیر: ۱۹۸)، آیینه‌بال (اسیر: ۱۸۵)، فرصت‌مجنون (اسیر: ۱۸۹)، فروغ‌نایره (شوکت: ۲۶۴)، سبحه‌ابرو (شوکت: ۴۱۹)

۲-۲-۱-۲ ترکیبات دومعنا: در طرز دورخیال این ترکیبات به‌شکل محدودتر و کلیشه‌ای‌تر در شعر غنی‌کشمیری ظاهر می‌شوند؛ امّا به نظر می‌رسد شاعران این طرز مهارت زبانی استفاده از این تکنیک را ندارند؛ هرچند نمونه‌هایی معدود دیده می‌شود؛ مانند:

طاقت بستن نباشد مردم بیمار را (غنی: ۱۲) انسان/ چشم

عمریست که از ضعف فتادم به زبان‌ها (غنی:۹) شهره شدن/ زبان به زمین کشیده شدن

در دشت هوس خاک نشینند نشان‌ها (غنی: ۱۰) بیچاره‌شدن/ علامت و نشانه‌شدن در خاک

که تا بلند نگردد سخن نمی‌شنوم (غنی: ۱۴۳) مشهورشدن/ رساترشدن

غبار خاطرم از اهل عالم جمع شد چندان که می‌خواهم به پیش روی خود دیوار بردارم

(غنی: ۱۲۸)

دیوار بکشم/ (از خشم) دیوار را بشکنم

۲-۲-۱-۳. ترکیبات به‌هم‌ریخته: این ترکیبات با بسامدی کمتر به شکلی ساده‌تر در طرز دورخیال دیده می‌شوند؛ مانند: دام را خط لب بام نسازد صیاد (غنی: ۶۹) صیاد خط لب بام را دام نسازد

در پرده بوی گل نشود راز فاش ما (اسیر: ۴۲) رازِ در پردهٔ ما مانند بوی گل فاش نمی‌شود

گاه پریشانی بیت ناشی از اسناد معکوس‌تفضیلی همراه با اغراق است؛ این موارد ابهام و دشواری بیشتری دارند؛ مانند: نگه از دیدن آتشکده‌ام گیرد رنگ (شوکت: ۴۷)، از قدت اختر نظاره بلند اقبالی (اسیر: ۱۷) و گاه در یک بیت گسترده می‌شوند و شبکه تصویری مبهمی دارند؛ مانند:

کان مسهلی از خنجر خورشید کفم خورد هر باچه که دریا بخورد خون شکم را

(زلالی: ۲۶)

پهلویم را بالش فکرش ز نقش بوریا خوش قماشی را ز چشم پرنیان انداخته

(زلالی: ۹)

۲-۲-۱-٤.ترکیبات وصفی: در طرز دورخیال هم صفت میدان ترکیب‌سازی است. این ترکیبات وصفی در قالب یک عبارت و گروه وصفی با معنای مبهم و پیچیده خود را نشان می‌دهند

و با استخدام پدیده‌ها و موقعیت‌های نادر، جزئی و دور از ذهن، کارکرد بلاغی و زبانی پررنگی در ایجاد ابهام دارند. هرچند به دلیل وجود موصوف در ترکیب، همچنان قابل دریافت هستند؛ مانند: باران‌شکار ابرِ پراکنده‌حال (اسیر: ۱۵۳)، ساقی‌شکار جلوه طاقت‌گداز (اسیر: ۱۲۶)، بهارگریهٔ الفت‌طراز (اسیر: ۲۶۰)، رنگین بهارِ حسن دل‌آشوب (اسیر: ۳۱۹)، دود دوزخ بالافراز ظلمت‌کار (زلالی: ۳۳)، ناخن‌کاری حسن نوای سوز و ساز (زلالی: ۲۲). در برخی از این ترکیبات هسته، مبهم است؛ مانند: شهپرمقراض‌کالای هواگیر (زلالی: ۲۱)، شراب‌شعله‌کباب‌شرار (اسیر: ۲۱۰)، سیخ زرین ترانه خامش مهر (زلالی: ۱۸). این نوع ترکیبات در این طرز بسیار گسترده و پیچیده هستند؛ زیرا اجزای آن‌ها، تصویری معنادار و منسجم خلق نمی‌کنند. وصف، مؤلّفهٔ هنری مهم شعر دورخیال است که در موارد فراوانی ترکیبات وصفی طولانی با اغراق در آمیخته می‌شود:

سمندی زیر رانش در تک و تاز — که می‌زد گام بر بالای آواز
ز گردش جیب گردون چاک می‌شد — هوا تا می‌گرفتش خاک می‌شد
به مغرب گر ز مشرق رفتی از دشت — به برگشتن دچار خویش می‌گشت
زبس آهش گل از شاخ رزان ریخت — خیال کشته چون برگ خزان ریخت

(زلالی: ۶۲۴)

۲-۲-۱-۵. افعال ترکیبی: افعال ترکیبی در طرز دورخیال با هدف خیال‌آفرینی بیشتر با همان کیفیت طرز نازک‌خیال ساخته می‌شوند؛ مانند: آتش‌طرازیدن، رقم‌آویختن، اتاقه‌زدن، شفق چکیدن، قهقهه و ناف‌سوختن، شعله‌شستن، ناله‌روفتن و... در این نوع ترکیبات، گاه شاعر اجزای کلام را به فعلی بی‌ربط نسبت می‌دهد و گروه فعلی نامأنوسی می‌سازد؛ مانند: از غبار ما بهار چشم حیران می‌چکد (اسیر: ۴۸)؛ عکس بوی گل پیداست از آیینه رویش (شوکت: ۲۷۴)؛ که چون مژگان چکد نظاره از بال و پرم امشب (شوکت: ۱۴۸)؛ دیده افلاک چکیدن (سرهندی: ۱۵)، حیرت ما ساغر دیدن گرفت (اسیر: ۱۸۸)؛ خدنگ آهم در مغز استخوان رقصد (زلالی: ۱۰۲)؛ که سودایم بر این تیغ و ترنج جوش صفرا زد (زلالی: ۲۱)؛ به آهی شیرازه الفت بستن (سرهندی: ۴). این ترکیبات بر پایهٔ حس‌آمیزی، معنایی

غریب می‌سازند، امّا به دلیل وجود هسته در ترکیب، قابل فهم هستند و امکان تبدیل به فعلی ساده‌تر را دارند.

۲-۲-۱-۶.ترکیبات اسنادی: ترکیبات اسنادی دارای شبکهٔ پیچیده تصویری ناشی از اسناد اموری غیرمتعارف به یکدیگر هستند؛ مانند: بتان در پردهٔ آیینه می‌پیچند آهش را (شوکت: ۷۲). درواقع این ترکیبات با آرایه‌های بلاغی همراه می‌شوند:

می‌تواند چهره شد با من چو عکس آیینه گر کند رنگ پریده تکیه بر ضعف تنم
(غنی: ۱۳۳)

ادهم بالادوی چُست که از بال هوا چون شعله می‌رُست (زلالی: ۵۹۷) یا شاعر به عمد دو امر متناقض را به یکدیگر نسبت می‌دهد؛ مانند: دل شکر تو را از قلم شکوه نویسد (اسیر: ۶)؛ پرواز را به دام و قفس می‌توان گرفت (اسیر: ۱۸۶)؛ شور بی‌طاقتیم در سفر آرام است (اسیر: ۱۵)؛ چون شمع زندگانیم از سر بریدن است (سرهندی: ۱۴).

گاهی پارادوکس با کنایه ترکیب می‌شود؛ مثلاً: مگر آغوش آب آتش طرازد (زلالی: ۵۹۶). یا اسناد با اغراق در امری محال همراه می‌شود: چو ماهی در تنم خون شد سفید از آب نشترها (سرهندی: ۳)

گاه اسناد تفضیلی معکوس و اغراق درآمیخته می‌شوند:

مرغ خدنگش هنوز نیزه‌گر سهم بال جلوهٔ سیمرغ را در ته شهپر شکست
(زلالی: ۷۸)

یا ترکیب علاوه بر اسناد نامفهوم، حسن‌تعلیلی در خود دارد:

به راهش چرخ در ظلمت نشسته ج همین مهر است از وی دل شکسته
(زلالی: ۴۶۱)

تا از فرات تشنه‌لبان باز پس شدند زمزم به اشک کعبه فرو تا کنشت رفت
(زلالی: ۸۱)

آسمان را هم به چرخ آورد شور عشق او ننگ ما سرگشتگان هم‌چشمی افلاک بس
(اسیر: ۳۳۱)

۲-۲-۲. ترکیبات برون‌مرکز

در این ترکیب‌بندی‌ها، گاه شاعر چند تکنیک را ترکیب می‌کند. در این پژوهش، تکنیکی که ابهام بیشتری ایجاد می‌کند، اساس قرار داده شده است.

۲-۲-۲-۱. ترکیبات اضافی: ترکیبات اضافی به دلیل رگه‌هایی تشبیهی و استعاری که دارند مفهومی ضمنی را به مخاطب القا می‌کنند که خارج از ترکیب است؛ مانند: مژه عمر جاودانِ مهتاب (اسیر: ۶۱)؛ آیینه‌زار رنگین چمن گریه (اسیر: ۲۶۳)؛ پرواز خندهٔ گلِ شوخِ هوای دل (اسیر: ۱۳۴)؛ شعلهٔ حنای کف دریا (شوکت: ۵۴)؛ ضعف عقدهٔ زلف نظاره (شوکت: ۱۱۵)؛ وسعت دایرهٔ عشرت بی‌پرگاری (زلالی: ۵۱)؛ گلدسته‌بند شعلهٔ دیدار (اسیر: ۳۹)؛ شبنم گلزارِ دماغِ پرِ شمع (اسیر: ۹۴). گاهی ترکیب چند اضافه، بیت را دچار نوعی اسناد بی‌معنا می‌کند؛ مانند:

به استقبال پا انداز او از سنبل خجلت ببندد چون پری بال چمن را باغبان آرد
(اسیر: ۲۵۲)

سبزه دود دل خویشم شرارم شبنم است ریشه در آب است از سرچشمه اخگر مرا
(اسیر: ۲۲)

نخل موم من خس گرداب آتش گشته است از حریر شعله‌ام فانوس گلگون کرده‌اند
(شوکت: ۲۸۹)

و ترکیبات اسنادی تشبیهی که به قرینه وجه شبه، مشخّص می‌شود که اشتباه ساخته شده‌اند؛ در نتیجه، ابهام بیشتری دارند؛ مانند: خورده‌ام چون ماهی از بال و پر خود تیرها (سرهندی: ۱۵) منظور شاعر پرنده است که بال و پر دارد.

یا: به رنگ گل پر و بال است آشیانه ما (سرهندی: ۱۶) که مجدداً منظور، پرنده است.

به نظر می‌رسد این اسنادها، نتیجهٔ تفاوت بینش بلاغی شاعران هندی‌تبار با شاعران ایرانی است. چراکه مثلاً تشبیه در بلاغت هندی گونه‌های گسترده و دور از ذهنی دارد که در میان ایرانیان نمی‌توان برای آن‌ها مصداقی قائل شد. (ر.ک: غلامی، ۱۴۰۰: ۲۲۱-۲۲۳)

۲-۲-۲-۲ ترکیبات فعلی: این ترکیبات نسبت به طرز نازک‌خیال انتزاعی‌تر و گرفتار لایه‌های معنایی بیشتری هستند که کشف معنا را دشوارتر می‌کند و استعارات تبعیه نامفهوم می‌سازد؛

مانند: سیماب از سر سوزن افتادن (زلالی: ۴۸۳)؛ پس خم زدن سهلی و ایمای بلندی (زلالی: ۱۳)؛ سینه ماهی ز آبگینه بخار نمودن (زلالی: ۳۱)؛ عنبر از موج بوریا گرفتن (شوکت: ۲۰۷)؛ دوال کوس دل کردن (زلالی: ۴۶۴)؛ اختر چارپر از موی کمر زاییدن (زلالی: ۷۵)؛ چین فروریخته به پیشانی یم بستن (زلالی: ۱۶)؛ بیضهٔ بلبل برای گلشن ژاله شدن (غنی: ۷۳)؛ سنگ سرمه طالع از برای کسی شرر گرفتن (شوکت: ۲۴۹)؛ ناوک خود پر از مژگان اعمی کردن (شوکت: ۴۱۹)؛ آب نگین دیار نامداری از موم کافوری خنک کردن (شوکت: ۲۳۴)؛ از سر عنبر کله تا به زنخ بیضه گشتن (زلالی: ۷)؛ از شکست خویش دست مومیایی بستن (اسیر: ۳۵۶)؛ صدف را بحر سوزن‌پوش کردن (زلالی: ۴۱۸)؛ جوهر اندر استخوان ماهیان پروانه شدن (سرهندی: ۲۵))؛ آغوش آب آتش طرازیدن (زلالی: ۵۹۶) و کنایاتی که در بیت بسط یافتند:

رشتهٔ نالهٔ ما فکر آچیده دامان سحرها شدن است (شوکت: ۱۷۳)؛ یا ترکیبات فعلی که اغراق‌آمیز هم هستند: شنیدن محو گردد گر به کس گویم خیالت را (اسیر: ۳۴)؛ یا ترکیباتی که علاوه بر اغراق‌آمیز بودن، موهوم و خلاف واقع هستند؛ مانند:

از سر عنبر کله تا بـه زنـخ بیضـه گشـت حلقــه کــافور شــد نافــه مشــک خطــا

(زلالی: ۷)

گاه شاعر اغراق، اسناد معکوس و استعاره تبعیه را در می‌آمیزد: شبنم گریهٔ ما دامن خورشید گرفت (اسیر: ۱۸۴)؛ چراغ‌شعله روشن از غبارش می‌توان کردن (شوکت: ۵۷). همان‌طور که دیده می‌شود نمونه‌های این ساختار پیچیده و فراوان هستند.

۲-۲-۲-۳ ترکیبات اسنادی: در این ترکیبات اسناد مجازی عنصر «الف» به «ب» چنان نامعمول است که به دشواری می‌توان حالت بلاغی‌ای برای آنها متصوّر شد. این ساختار بیشترین بسامد و ابهام را در این طرز دارد؛ چراکه بنا بر روابط انتزاعی دور یا حتی بدون هیچ‌گونه استدلال منطقی، عناصر به یکدیگر اسناد داده می‌شوند؛ مانند: لب میگون کند چشم به خون آغشته ما را (شوکت: ۵۴)؛ سواد گردش پروانه خط جام من است (شوکت: ۱۷۹)؛ وسمهٔ ابرو نگردد ناخن شهباز من (شوکت: ۶۹)؛ می‌شود از روزن گل گردن شبنم بلند

(شوکت: ۲۹۹)؛ زعفران خنده برق است کشت طالعم (شوکت: ۴۴۸)؛ پنبهٔ مینایم از مهتاب شب آدینه داشت (شوکت: ۲۰۱)؛ ریخت دامان بیابان به گریبان جبل (زلالی: ۵۳)؛ ز داغ لاله‌کاران سبزهٔ الماس می‌جوشد (اسیر: ۲۳۳)؛ خاکستر پروانه سرشتند ز شبنم (اسیر: ۶)؛ دیده‌ام بی در رخسار تو مژگان شده است (سرهندی: ۴۲)؛ باشد آتش آب نان پخته گرداب را (شوکت: ۶۰)؛ چو شعله تیپ کشد از حنای رنگ هواست (شوکت: ۱۵۳)؛ فتد تجلی ایمن ز بینی کافور (زلالی: ۳۰)؛ همچو خون سرو کام ناردان آورده‌ام (زلالی: ۱۴۹)؛ گل‌های اشک من صدف راز بلبل است (اسیر: ۹۹)؛ پرده‌های چشم خود را برگ سنبل می‌کند (شوکت: ۲۹۹). با وجود پیچیدگی بسیار به کمک مجاز و کنایه برای ترکیبات مذکور می‌توان معنایی انتزاعی متصوّر شد.

۲-۲-۲-۳ .ترکیبات اسنادی بی‌معنا: در هم‌آمیختن ترکیبات مشوّش و اسنادهای اسمی در طرز نازک‌خیال، تبدیل به اسنادهای بی‌معنا در طرز دورخیال شده است. این اسنادها عموماً به اقتضای التزام‌های خنک یا اسناد کنشی دور از انتظار به فاعل یا مفعول و ضعف ارتباط منطقی و استنتاجی ایجاد می‌شوند و نمی‌توان برای آنها معنای روشن متصوّر شد؛ مانند:

زنجیردار موجهٔ دود دماغ توست (زلالی: ۸۴)

غنچه منقار می‌آید برون نالان ز شاخ — گُلبن امید ما را بال بلبل ریشه است (شوکت: ۱۸۶)

عید اگر بلبل هر صبح نگردد چه کند — روزه می‌گیری و مشرب به فغان آمده است (اسیر: ۱۳۳)

حرف لذت به گوش خصمانش — رشته تاب هزارپاست مزه (زلالی: ۴۹)

بیضه‌ای از اخگرم نایرهٔ مرده‌اش — آخر یک پر زدن بال سمندر شکست (زلالی: ۷۹)

خامه‌ام را که خون نمی‌بندد اول نافهٔ خطاست مزه
(زلالی: ۴۹)

جمله پایه و پیرو بی‌معنا: این عدم ارتباط گاهی ناشی از استخدام شواهد ساختگی غیرملموس است؛ مانند:

عشق بیکار نشیند که ز اعجاز نظر تشنه خون نمک گشته سفیدآب آنجا
(اسیر: ۳)

به جایی می‌رسد شوقی که الفت راهبر دارد پر پرواز طوطی رنگ برگ نیشکر دارد
(اسیر: ۲۳۳)

نان ره سالک پزد از آتش منزل کاکل چو شود دل شکم سیر ندارد
(شوکت: ۲۳۷)

چه وصله‌ها زده صحرا به چاک خرقه فقر ز بخیه کاری فرسنگ می‌نمایندت؟
(اسیر: ۷۴)

یا آنقدر تصویرسازی دور و بر پایه حذف و استنتاج بعید است که در رابطه استدلالی بین مصرع‌ها گسست به وجود می‌آورد؛ مانند:

چنان گردید دامنگیر گرد غربتم طاهر که ریگ شیشه ساعت بود خاک مزار من
(غنی: ۱۵۵)

ز بس که تنگ کند خاکدان به محمل نعش قطار هفته به موی اجل کنند عبور
(زلالی: ۳۰)

نگه از دیدن آتشکده‌ام گیرد رنگ خون گل می‌چکد از چشم سمندر اینجا
(شوکت: ۴۷)

نقش پی سگش اگر از خار گل کند بر آسمان نهد زمی از افتخار پای
(زلالی: ۴۰)

آن مرغ اسیریم که از گرمی صیاد مژگان سمندر شده چاک قفس ما
(اسیر: ۴۲)

قلم ز اسبش چون بر زمین نویسد باد چهار ماه نوش در غبار می‌خندد

(زلالی: ۹۷)

ز عکس رایش چندان که هست برشمرد ز گـاو مـاهی مـوی نرسـته دیـده کـور

(زلالی: ۴۰)

چـرا ز سـایه پـرواز مـن چمـن ندمـد کـه در هـوای تـوام ابـر بـال سـیراب اسـت

(اسیر: ۷۵)

ارتباط مبهم دو مصرع باعث می‌شود بیت مفهومی را القا کند؛ امّا معنای روشنی نداشته باشد.

اسنادهای اغراق‌آمیز به کمک تصویرسازی‌های محال عامل مهم دیگری برای ایجاد ترکیبات پیچیده در شعر این طرز هستند؛ مانند:

ز بس گلشن به سوی او شتاب آلوده می‌آید نفس آید به جای سرمه بیرون از لب جویش

(سرهندی: ۳۷۴)

درواقع در موارد بسیاری، اغراق مؤلفهٔ اصلی ترکیب‌بندی در شعر این دوره است. اغراقی که محصول برهم زدن نظام منطقی و عرفی یا ادعای وارونگی عمل یا اسناد مجازی عمل به علتی موهوم است.

> اغراق‌های زلالی اغراق‌های لطیف و نازک و انتزاعی هستند که با روش شخصیت‌بخشی به امور ظریف و ذهنی بیان می‌شود در اغراق‌های او علاوه بر معانی و تصاویر دور از ذهن و انتزاعی، استعاره‌های پیچیده، حرکت بخشی به پدیده‌های غیر عینی و... به چشم می‌خورد. تصویرهای کم‌سابقه که عمدتاً با شگرد تشخیص ساخته شده است. صائب احتمالاً در اثر معاشرت با هندیان به اغراق و پیچیده گویی روی آورد و در بسیاری از شعرهایش به دیریابی و دشواری شعرش بالیده است. (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۱۰)

۳. نتیجه گیری

در این پژوهش به‌منظور ترسیم جامع روال ترکیب‌بندی نامطلوب و تکنیک‌های نحوی آن در سبک هندی از بین شاعران طرز نازک‌خیال، شعر بابافغانی، عرفی، نظیری، کلیم و حزین و از میان شاعران طرز دورخیال، شعر زلالی‌خوانساری، اسیرشهرستانی، غنی‌کشمیری، شوکت‌بخاری و ناصرعلی سرهندی مورد بررسی قرار گرفت. مفهوم

ترکیب‌بندی در این نوشتار، ناظر بر سازوارهٔ سازندهٔ معنایی کامل است. براین‌اساس ترکیبات شاعران با تکیه بر قرینه صارفه معنایی لفظی و معنوی در دو گروه اصلی ترکیبات درون‌مرکز و برون‌مرکز طبقه بندی شده‌اند.

در محور درون‌مرکز، ترکیبات واژگانی در طرز دورخیال پرشمارتر، دشوارتر و نزدیک به سبک آذربایجانی هستند. در طرز نازک‌خیال، واژگان مرکب ساده و به سبک خراسانی نزدیک‌تر است. ترکیبات دومعنا در طرز نازک‌خیال به لحاظ نحوی، قوی‌تر و هنری‌تر و به شکل خلاقانه‌ای انسجام‌دهندهٔ روابط هم‌نشینی بیت هستند؛ امّا به نظر می‌رسد شاعران طرز دورخیال، دانش زبانی استفاده از این ابزار بسط معنایی را نداشتند. ترکیبات به‌هم ریخته در طرز نازک‌خیال روابط نحوی قوی‌تری دارند که در طرز دورخیال تبدیل به شبکه تصویرسازی مبهم می‌شوند. هر دو طرز در ترکیبات وصفی با فشرده‌سازی و حذف روابط، صفاتی گسترده، اغراق‌آمیز، متناقض‌گونه و متتابع می‌سازند؛ البته در طرز دورخیال این ترکیبات تصویر معنادار منسجمی نمی‌سازند و به بی‌معنایی می‌رسند. افعال ترکیبی درون‌مرکز در دوطرز تفاوت معناداری ندارند. ترکیبات اسنادی درون‌مرکز عادت‌شکنانه و ناشی از اسناد امور متناقض به یکدیکر هستند که در طرز دورخیال با آرایه‌های بلاغی ترکیب‌می‌شوند؛ امّا همچنان به دلیل درون‌مرکز بودن مفهومی را منتقل می‌کنند.

در محور برون‌مرکز، ترکیبات اضافی در طرز نازک‌خیال با وجود آشنایی‌زدایی و خیال‌انگیز بودن، مفهومی را القا می‌کنند؛ امّا در طرز دورخیال این ترکیبات که گسترده و پرشمار هستند به‌دلیل چندبعدی بودن تصاویر، دچار بی‌معنایی شده‌اند. ترکیبات فعلی در هر دو طرز میدان ترکیب‌بندی و با زیرساختی تشبیهی- استعاری روالی رو به پیچیدگی انتزاعی و بسامد رو به بالا دارد؛ ترکیبات اسنادی برون‌مرکز در طرز نازک‌خیال با اسناد مجازی فشرده یا معکوس و زیرساختی از تشبیه ضمنی و تفضیلی مفهومی فراتر از الفاظ ظاهر شده در بطن خود دارند. اجزای این ترکیبات در طرز دورخیال با روابط انتزاعی دور و حتی بدون استدلالی منطقی به یکدیگر اسناد داده می‌شوند و از مؤلفه‌های تأثیرگذار

دشوارکردن معنا در این طرز هستند. التزام‌های خشک و ضعف ارتباط استنتاجی کلام در طرز دورخیال، منجر به ظهور اسنادهای بی‌معنا و نامعمولی می‌شود که بر پیچیدگی شعر این دوره افزوده است. جملات پیرو و پایه بی‌ربط، شواهد ساختگی، اسنادهای معکوس اغراق‌آمیز با تصویرسازی‌های بعید و محال، درآمیختن حواس با یکدیگر، ضعف ارتباط منطقی و استنتاجی میان اجزای کلام، رشته انسجام ترکیب‌بندی را گسسته است و سهم عمده‌ای در گرفتگی ترکیب‌بندی در طرز دورخیال هندی دارد.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- اسداللهی، خدابخش؛ پورالخاص، شکرالله؛ علی‌منش، ولی. (۱۳۹۴). «ترکیبات خاص اشعار صائب و بیدل بر اساس روابط نحوی و هسته معنایی ترکیب». ***متن‌شناسی ادب فارسی***، دورهٔ جدید. شمارهٔ ۴، پیاپی ۲۸، صص ۴۱-۶۴.
- اسیر شهرستانی، جلال بن مومن. (۱۳۸۴). ***دیوان غزلیات***. تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی. تهران: میراث مکتوب.
- افراشی، آزیتا. (۱۳۹۱). ***ساخت زبان فارسی***. تهران: انتشارات سمت.
- بابا فغانی شیرازی. (۱۳۴۰). ***دیوان اشعار***. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: اقبال.
- بلومفیلد، لئونارد. (۱۳۹۷). ***زبان***. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حزین لاهیجی، محمد علی. (۱۳۷۴). ***دیوان حزین لاهیجی***. تصحیح ذبیح الله صاحبکار. تهران: میراث مکتوب
- حسن‌پورآلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). ***طرز تازه: سبک‌شناسی غزلیات سبک‌هندی***. تهران: سخن.
- زلالی خوانساری، محمدحسن. (۱۳۸۵). ***کلیات زلالی خوانساری***. تصحیح سعید شفیعیون. تهران: مجلس شوری اسلامی.
- سبزواری، مهدی. (۱۳۹۱). «تبیین و تحلیل رابطه‌های معنایی در اسامی مرکب برون‌مرکز فارسی معیار». ***پژوهش‌نامه انتقادی***. سال ۱۲، شماره ۱، صص۴۵-۶۱.
- سبزواری، مهدی. (۱۳۹۲). «شفافیت و تیرگی معنایی در اسامی مرکب زبان فارسی از دیدگاه شناختی»، ***جستارهای زبانی***، شماره ۱۵، صص۵۵-۷۴.

- سرهندی، ناصرعلی. (۱۳۸۸). ***دیوان اشعار ناصرعلی سرهندی***. تصحیح حمید کرمی. تهران: الهام.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). ***شاعر آیینه‌ها***. چاپ سوم. تهران: نشر آگه.
- شوکت بخاری، محمد اسحاق. (۱۳۸۲). ***دیوان شوکت بخاری***. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***بیان و معانی***. چاپ هشتم. تهران: فردوس.
- صباغیان، موسی؛ شریفی، محمدرضا. (۱۳۹۸). «آموزش انواع ترکیب با تکیه بر نمونه‌هایی از شعر سبک هندی و بر پایه نظریه گشتاری». ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۳، صص۵۸-۸۰.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۴). ***تاریخ ادبیات در ایران***. جلد چهارم. تهران: نشر فردوس.
- عرفی شیرازی،جمال الدین محمد. (۱۳۷۸). ***کلیات عرفی شیرازی***. تصحیح محمد ولی الحق انصاری. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-علی منش، ولی قاسمی، ابراهیم. (۱۳۹۰). «شکل‌گیری و تکامل ساخت «ترکیبات خاص» در سبک هندی». ***بهار ادب***. سال چهارم، شماره۳ ، صص۲۳۱-۲۴۳.
-غلامی، مجاهد. (۱۴۰۰). «بلاغت تطبیقی هندی (النکار) و اسلامی». ***ادبیات تطبیقی شهید باهنر کرمان***. سال ۱۳، شماره ۲۵، ۲۱۵-۲۳۰.
- غنی کشمیری، محمدطاهر. (۱۳۶۲). **دیوان غنی کشمیری**. به کوشش احمد کرمی. تهران: نشر ما.
- فتوحی رودمعجنی ، محمود. (۱۳۹۲). «نازک‌خیال اصفهانی و دورخیال هندی»، ***ویژه‌نامه نامهٔ فرهنگستان***، دورهٔ ۱، شماره ۱،صص ۷۸-۵۱.
- فتوحی رودمعجنی، محمود؛ مهدوی، محمد جواد؛ صهبایی، آزاده. (۱۳۹۳). «نقش سفینه خوشگو در انشعاب شاعران طرز خیال هندی». *مطالعات* ***شبه قاره (ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)***. شماره ۲،صص ۳۳ – ۵۴.
- فتوحی رودمعجنی ، محمود. (۱۳۹۸). «جمال شناسی اغراق در سبک هندی». ***کهن‌نامه پارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***. سال ۱۰، شماره۲،صص ۲۸۷-۳۲۴.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). ***دستور مفصّل امروز***. چاپ اول. تهران: سخن.

- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۹). ***ترکیب و تحول آن در زبان فارسی***. به کوشش محمدرضا شعبانی. تهران: زوار.
-کلیم همدانی، ابوطالب. (۱۳۷۵). ***دیوان ابوطالب کلیم همدانی***. تصحیح محمد قهرمان. مشهد: انتشارات آستان‌قدس رضوی.
- محقق، مهدی و توشی‌هیکو ایزوتسو. (۱۳۸۶). ***منطق و مباحث الفاظ***. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- مستأجرحقیقی، محمد. (۱۳۶۹). «نگاهی به واژه‌های مرکب فارسی بر پایه نظریه زایا گشتاری». ***مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***. سال۲۳، شماره ۱و۲ ،صص۲۴۵-۲۵۵.
- مقربی، مصطفی. (۱۳۷۲). ***ترکیب در زبان فارسی***. تهران: توس.
- نظیری نیشابوری، محمد حسین. (۱۳۷۹). ***دیوان نظیری نیشابوری***. به تصحیح محمدرضا طاهری. تهران: انتشارات نگاه.
- واله‌داغستانی،علیقلی‌بن‌محمدعلی. (۱۳۹۱). ***ریاض الشعرا***. تصحیح ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ب. منابع لاتین

-Bloomfield, Leonard. (1993). ***language***, henry holt: New York.
-Barri, nimrod. (2009). "***Note terminologique: endocentrique - exocentrique***" linguistics. Volume 13, Issue 163, November, pp. 5-18.
-Hincha, Georg. (1961). "***Endocentric us. Exocentric construes tions***" lingua. volume 10, pp. 267-274.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Moral Virtues in the Poetry of Qasemi and al-Yaziji*

Zahra Ekhtiari [1]

1. Introduction

In Persian and Arabic literature, there are poets who devoted special attention to morality. Therefore, a large portion of their poetry are devoted to this matter. "Morality refers to a set of standards to which humans must comply" (Fouchécour, 1998: 211). Poetry, among other matters, is a reflection of moral thoughts across different cultures. Qasemi Gonabadi and Nasif al-Yaziji paid attention to virtues and moral advice in their poetry; Qasemi's masnawīs *The Essence of Poems* (***Zobdat al-Ashar***) and *The Majority of Poems* (***Omdat al-Ashar***), and al-Yaziji's diwan. There are poems with didacticism themes in al-Yaziji's diwan (Al-Fakhoury, 1995: 677). Qasemi also "focused on moral issues in all his masnawīs" (Qasemi Hosayni Gonabadi, 2015: 17).

Belief in one God and in prophets, along with the poets' attention to and interest in the Qur'an and Qur'anic teachings and Nahj al-Balagha in their works encouraged us to compare their perspectives in terms of moral virtues.

Indeed, this study aims at examining and comparing moral virtues in the works of the two poets. The other goal of the study is to encourage the young generation's interest in the rich and long history

*Date received: 25/08/2022 Date review: 05/11/2022 Date accepted: 22/11/2022
[1].Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanity, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: ekhtiari@um.ac.ir.

of the Persian language based on the ideas of Iranian scientists in the past centuries.

Knowledge, humility, honesty, patience and loyalty constitute the core of moral virtues in the two poets' works.

The article aims to answer these questions:

*What are the common moral themes in Qasemi's and al-Yaziji's poems according to Khaje Nasir al-Din al-Tusi's category of moral virtues? How?

*Are there any differences between the two authors' attention to moral virtues?

The main purpose of this paper is to examine common moral virtues in Qasemi's and al-Yaziji's poems.

2. Methodology

This study draws on library resources and available documents. To analyze the data, a descriptive-analytic approach is taken. In doing so, Khaje Nasir al-Din al-Tusi's category of moral virtues in the book *Nasirean Ethics* is used within the American School of comparative literature. There has been no research on the comparison of moral virtues in Qasemi's and al-Yaziji's poems.

3. Discussion

Moral virtues have always been in poets' spotlight; poets who lived in two or more lands far from each other, but their intellectual similarities cannot be overlooked. Qasemi's and al-Yaziji's goal in using these moral virtues is to praise and honor human virtues or to encourage goodness and righteousness. "Morality means how society perceives what is wise albeit in practice than theory. That is the reason why Khaje Nasir al-Din al-Tusi and many others before him put morality under 'practical wisdom'" (Fouchécour, 1998: 8-9).

In his book *Nasirean Ethics*, al-Tusi enumerates four main virtues: wisdom, courage, chastity and justice (Khaje Nasir, 1994: 109). For any of these virtues, he introduces some subcategories (Ibid: 109-117). In what follows, a summary of common moral virtues in

Qasemi's and al-Yaziji's poems is presented according to al-Tusi's category.

3.1. Wisdom

Of al-Tusi's subcategories for "wisdom", "knowledge" is chosen and common points in Qasemi's and al-Yaziji's poems are briefly reviewed.

3.1.1. Knowledge

Qasemi has praised knowledge in all his poems. For example, he wrote four pages on the importance of knowledge under the title "In Honor of Knowledge and People" in *The Essence of Poems* (Qasemi, 2014: 182-186). He calls knowledge the water of life and a reason for survival.

Resort to knowledge and wisdom for salvation/it is the staff of life for survival and immortality (Qasemi, 2015: 184).

The magnificent features of this poem are: it is easy to understand and is sophisticated, not to mention its pleasant aesthetics.

For al-Yaziji, knowledge is the source of life and survival of the scholars' names:

How many kings disappeared [by reputation] after their death, while scholars' names always remain among people (al-Yaziji, 1983: 45).

Beauties of al-Yaziji's poems are:

•Positioning the word "king" before "scholars" indicates the superiority of the rank and position of knowledge and scholars over kings.

•"Populace" means common people and scholars. That is, the name of ordinary knowledgeable people will be remembered but not the name of kings.

Qasemi puts emphasis on knowledge (if combined with action) and scholars.

Knowledge and practice both together to make [human beings] prosperous in this world and Hereafter (Qasemi, 2015, p. 217)

Using similes and parables, he manifests the importance of knowledge combined with action through various forms (Qasemi, 215: 161).

For Al-Yaziji, action drives life and is the source of the world's survival:

You should resort to knowledge. So, ask for it without laziness and act on it because a wise life makes sense only through practice. (al-Yaziji, 1983: 400).

3.2. Courage

3.2.1. Humility

For both Qasemi and al-Yaziji, humility is associated with being lofty:

Someone who practices humility, his status is as lofty as the sky, and his value is excellent. (Qasemi, 980 AH: 113).

Al-Yaziji considers humility to be the cause of nobility. It also has verses close to this theme. (al-Yaziji, 1983: 306).

He is the one whose humility is higher than dignity. Every time his rank and position rise, he tells himself to sit down and not be arrogant. (al-Yaziji, 1983: 203).

3.3. Chasity

3.3.1. Patience

Patience is a key concept in the vast Islamic culture. It is stated in the Qur'an "... God is with the patient" (Al-Baqarah: 153).

Qasemi considers patience to be a source of peace and refuge for man in hardships;

I am at the heart of the sea of hardship and suffering, but I seek refuge in patience (Qasemi, 2014: 194).

When you flower look at the face, you tore the shirt of patience

Qasemi used the beautiful metaphor "the flower's shirt of patience being torn" and Al-Yaziji calls patience the most valuable medicine and treatment in hardships:

Patience is the most valuable thing that heals the wounded/It wounds the heart and shows the paths to God (al-Yaziji, 1983: 222).

Be patient during the difficulties, hardships, and events of the time coming one after the other (al-Yaziji, 1983: 222).

3.4. Justice

3.4.1. Loyalty

In all his masnawīs, Qasemi strongly emphasizes keeping the promise. He believes that anyone who breaks his oath is an animal lower than a dog:

He is one of the loyal/ but a dog's life is full of lust!

But whoever breaks his oath out of misery, he is a dog, but a disloyal one. (Qasemi, 2015: 187).

al-Yaziji also praised loyalty and considered it one of the qualities of generous people and breaking the oath is one of the characteristics of the wicked:

Fulfilling the oath is one of the virtues of honorable people, while breaching it is a feature of wretches (al-Yaziji, 1983: 324).

3.4.2. Honesty

Qasemi and al-Yaziji have repeatedly praised the virtue of honesty and honest people. Using the title highness, Qasemi praises honest people:

You practice honesty, dignity, and sincerity. Oh, my friend! May God protects you from the evils of the time!

May God bless you! May honesty be your way until the Day of Doom! (Qasemi, 2015: 197).

Al-Yaziji also praises the praised for being honest and trustful:

Those who keep their promises and avoid deception are honest people and do not lie (al-Yaziji, 1983:301).

4. Conclusion

Persian and Arabic literature are quite similar on many grounds. Both Qasemi Gonabadi and Nasif al-Yaziji addressed moral virtues in their poetry. Such scholars as Khaje Nasir al-Din al-Tusi have written books on morality and ethics. al-Tusi developed a classification of moral virtues. Following the American School of comparative literature, common moral virtues were examined in Qasemi's and al-

Yaziji's poetry. The analysis suggests, both poets similarly paid attention to moral virtues. The two poets wrote poems concerning such moral virtues as wisdom, courage, chastity and justice. Knowledge is one of these virtues as both poets praised cognitive certainty and knowledge combined with action. Qasemi had topics and anecdotes concerning knowledge and acting on knowledge. He wrote 70 verses on the value of knowledge and 80 verses on criticizing and condemning knowledge without action. Modesty is another common feature of the two poets' works, which equips the modest person with honor. Mentions should be made of courage, chastity and patience on which the poets wrote verses. Loyalty was considered a virtue of the noble people, and both poets praised honesty. Qasemi also used similes and animal symbols to manifest moral virtues. Appealing literary devices can be seen in their poems.

*Keywords***:** morality, Qasemi Hosayni Gonabadi, Nasif al-Yaziji, American Comparative Literature.

References [In Persian]:

Ahmad, A. (1965). *Seven Sky*. Tehran: Asadi Bookstore.

Al-Fakhoury, H. (1984). *History of Arabic Literature*, translated by Azartash Azarnoosh, Tehran: Amir Kabir Publication.

Al-Fakhoury, H. (1995). *History of Arabic Language Literature*, translated by Abdolhamid Ayati, Tehran: Tus Publication.

Amiri, J. (2014). *History of Arabic literature in the Mamluk and Ottoman eras*. Tehran: SAMT

Anushiravani, A. (2010). "The necessity of comparative literature", *Special letter of the Academy*- comparative literature, Vo. l. 1, No.1, Spring, pp. 6- 38.

Da'i Al-Islam, M. A. (2009). *Dictionary of Nizam*. Danesh Publication, n.d.

De Fouchécour, Ch. (1998). *Ethics Ethical Concepts in Persian Literature from the Third to the Seventh Century AH*, translated by Mohammad Ali Amir Moezzi and Abdolmohammad Rouhbakhshan. Center for Academic Publishing and the French Iranian Studies Association in Iran.

Dorudgarian, F. (2009). "Shahnameh of Nawab Aali and Ghasemi Gonabadi". *Book of the Month of Literature*, Vol. 2, No. 25.

Ekhtiari, Z. (2014). "Ghasemi Gonabadi". *Encyclopedia of Persian Language and Literature*, Vol. 5, edited by Ismail Sa'adat. Academy of Persian Language and Literature, pp. 174- 176.

Ekhtiari, Z. (2011). "Ghasemi Gonabadi and His Works". *Journal of Literature and Language, Shahid Bahonar University of Kerman*, Vol. 27, No. 30, pp. 47-77.

Ekhtiari, Z. (2012). "The right and wrong in the biography of Ghasemi Gonabadi Jonabedi". *Journal of Literature and Language*. Shahid Bahonar University of Kerman, VOL. 31, No. 28.pp. 41-75.

Ekhtiari, Z. (2017). "An Introduction to the Epic of Shahrokh-Nameh by Ghasemi Gonabadi. *Kavoshnameh*, Vol.18, No.34, pp. 37-63.

Ghasemi Hosayni Gonabadi, M. (2015). *Zobdat Al-ash'ar*, edited by Zahra Ekhtiari. Mashhad: Mohaghegh Publication.

Ghasemi Hosayni Gonabadi, M. (980 AH). *Omdat Al-ash'ar*. Central Library of Astan Quds Razavi, No. 8383, [manuscript].

Ghasemi Gonabadi, M. (2008). *SHah Ismailnama*, edited by Ja'far Keyhani. Farhangstan-e Zaban va Adab Farsi.

Ghasemi Gonabadi, M. (2014a). *Layla and Majnun*, edited by Zahra Ekhtiari. Mashhad: Ahang-e Qalam.

Ghasemi Gonabadi, M. (2014b). *Guy-o Chawgân the Ball and the Polo-mallet*, edited by Bahram Gerami and Zahra Madjidi. Miras-e Maktoub.

Ghorbani, H. & Yalmeha, A. (2018). "Main Stylistic Characteristics of Ghasemi Gonabadi' Poems". *Literary Criticism and Stylistics Research, Literary Criticism and Stylistics Research*,Vol. 9, No. 32, pp. 195-217.

Golchin Ma'ani, A. (1985). *List of Manuscripts of Astan Quds Razavi Library*, Vol. 7 2, Mashhad: Astan Quds Library Office.

Golchin Ma'ani, A. (1989). *Tazkira Peymaneh*. Tehran: Sanai Library.

Hakima. F. & Ghasemi, Morteza & Hasan Rezaei, Hosien. (2022). "A Comparative Study of ayazid and Roozbehan Baqli's Ascensions with Fairclough's Critical Discourse Analysis Approach" ", *Journal of Comparative Literature*, Shahid Bahonar University of Kerman, Year 14, No. 26, PP. 126- 158.

Mas'ud, J. (2001). *Al-Ra'id*, translated by Reza Anzabinejad, edited by Mohammad Fazeli. Mashhad: Beh Nashr Publication.

Mohammadi Reishahri, M. (2007). *Selection of Mizan al-Hikma*, translated by Hamid Reza Sheikhi, Qom: Dar al-Hadis.

Pashabadi. Y. (2022). "An Epistemological Look at Persian Poetry in the Courts of Kurdish Poets in the Nineteenth Century", *Journal of Comparative Literature*, Shahid Bahonar University of Kerman, Year 14, No. 26, spring and summer. PP. 35- 64.

Prawer, S. (2014). *An Introduction to comparative literary studies*, translated by Alireza Noshirvani and Mostafa Hosayni. SAMT.

Parvini, K. (2010). "Theory of Comparative Islamic Literature: An Important Step towards Decommissioning of Comparative Literature". *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, No. 14, pp. 55-80.

Rampuri, Gh. (1984). *Qiath al-Loghat*, edited by Mansour Serwat, Tehran: Amir Kabir.

Rumlu, H. (1978). *Ahsan al-Tawarikh*, edited by Abdolhossein Navaei, Tehran: Babak publication.

Sam Mirza Safavi. (2005). *Tazkira Tuhfa Sami*, edited by Rokn al-Din Homayoun Farrokh. Tehran: Asatir Publication.

Sa'adi Shirazi, M. (1990). *Golestan*, edited by Gholam Hossein Yousefi. Tehran: Kharazmi Publication.

Sa'adi Shirazi, M. (1998). *Ghazaliyat Diwan*, edited by Khalil Khatib Rahbar, Tehran: Mahtab Publications.

Salehbek. M. & Hoseinianfar, N. (2016). "Review of Story Elements in Hekayat Tabib by Najib Kilany Based on Islamic Literature Approach", *The Journal of New Critical Literature*, University of Yazd, Vol. 6, No. 11, . PP. 27- 45.

Salmasizadeh, J. (1970). *SHahnama of Ghasemi or SHah Ismailnama*. Tehran: Vahid.

Shad, M. (1957). *Farhang-e Ananderaj Ananderaj Dictionary*, edited by Mohammad Dabirsiyaghi. Tehran: Khayyam Library Publications.

Sharifi, M. (2008). *A Companion to Persian Literature*, edited by Mohammad Reza Jafari. Tehran: Farhang Nashr-e No - Moin Publications.

Safa, Z. (1985). *History of Literature in Iran*. Vol. 2/5. Tehran: Ferdowsi.

Safiapour, A. (2017). *Muntahi al-A'rb fi Luqat al-Arab*, edited by Alireza Hajiannejad. Tehran: Sokhan.

Tusi, N. (1994). *Nasirean Ethics*, Edited by Mojtaba Minovi – Alireza Haydari, Tehran: Xharazmi.

Zinivand, T. (2017). "Comparative Literature and Ethics". *Journal of Comparative Literature Arabic-Persian Comparative Studies, Razi University, Faculty of Literature and Humanities*, Vol.7, No.27, pp.85-99.

References [In Arabic]

Al-Khatib, H. (1999). *horizons of comparative literature; Arab and international*. Dameshgh: Darolfeke.

Al- Shartuni, S. (n.d.). *Aqrab al-Mawarid*. (n.d.). anonymous.

Al-Thanawi, M. (1999). *Encyclopedia of the Terminology of Arts and Sciences*, edited by Rafiq al-Ajam, Beirut: Nasherun.

Al-yaziji, N. (1983). d*ivan*. Introduction by Marun Abbud. correction by Nazir Abbud. Bayrut: Dar- e- Marun Abbud.

Helal, M. Gh. (n.d.). *Comparative Literature*, Cairo: Egyptian Movement Publishing House.

Ibn-e Fares Al-Razi, A. (1986). *Mujmal ul-Luqat*, edited by Zuhair Abd Al-Mohsen Sultan, Beirut: Muasasat al-Risala, second edition.

Saba, M. (1965). Sheikh Naṣif Al-Yaziji". *Egyptian Encyclopedia of* the *Geniuses of Arab Thought*, Vol. 6. Cairo: Kornish al-Nile.

Tamimi A. (1994). *Ghurar al-Kikam wa Durar Al-Kalim*, edited by Mir Jalaluddin Hosayni Armavi, Fifth Edition, University of Tehran Press.

References [In Enghlish]:

Rieu, Charles. (1966), *Catalogue the Persian manuscripts the British museum*/ volume II, published by the trustees of the British museum.

.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

فضایل اخلاقی در اشعار قاسمی و الیازجی*

زهرا اختیاری[۱]

چکیده

اخلاق یکی از زمینه‌های اصلی ادب گران‌سنگ فارسی است که گویندگان کثیری، بدان پرداخته‌اند. فضایل اخلاقی در دیگر زبان‌ها هم مورد توجه بوده‌است. از قاسمی‌گنابادی (ف.۹۸۲ق.)، هشت مثنوی برجای است که در آنها با طرفه‌اندیشی و بیانی سهل، مضامین اخلاقی را غالباً در قالب حکایت سروده‌است. در ادب عربی نیز شاعران سترگی از جمله ناصیف الیازجی (۱۸۷۱-۱۸۰۰م.) به مفاهیم اخلاقی توجّه داشته‌اند. در این جستار با تکیه بر مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی که وجود زمینه‌های تأثیر و تأثّر را صرفاً شرط تطبیق نمی‌داند، به بیان فضایل اخلاقی مشترک در اشعار دو شاعر پرداخته‌شد. پژوهش حاضر با تکیه بر منظومه‌های ***عمدةالاشعار*** و ***زبدةالاشعار*** قاسمی و ***دیوان*** اشعار الیازجی و بر اساس تقسیم‌بندی خواجه‌نصیرالدّین‌طوسی از فضایل اخلاقی در چهار حوزهٔ کلی (حکمت، شجاعت، عفت و عدالت) انجام گرفته‌است. پرسش اصلی پژوهش آن است که چه مضمون‌های اخلاقی مشترکی در شعر قاسمی و الیازجی وجود دارد؟ از دستاوردهای ارزشمند آن تبیین و تحلیل مضامین مشترکی چون علم، تواضع، صداقت، صبر و وفای‌به‌عهد است که در شعر دو شاعر ایرانی و لبنانی بیان شده‌است. به زیبایی‌های ادبی اشعار درحد گنجایش مقاله اشاره شد. بسامد برخی مفاهیم اخلاقی در شعر قاسمی چشم‌گیرتر

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۰۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱
صص ۳۵ – ۶۵ **Doi:** 10.22103/jcl.2023.19939.3507

۱. دانشیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران. ایمیل: ekhtiari@um.ac.ir

است. از دلایل آن می‌توان به اهتمام قاسمی در سرودن مثنوی‌های متعددی که مشحون از مفاهیم اخلاقی و اجتماعی است و نیز مناعت طبع و ویژگی‌های خُلقی شاعر اشاره نمود.

واژه‌های کلیدی: فضایل اخلاقی، قاسمی‌گنابادی، ناصیف الیازجی، ادبیات تطبیقی آمریکایی.

۱. مقدّمه

در ادب فارسی و عربی شاعرانی هستند که به اخلاق توّجه ویژه‌ای داشته‌اند و این موضوع بخش عظیمی از شعر آنان را تشکیل می‌دهد؛ «منظور از اخلاق مقوله‌ای است که به محتوای وظیفه‌ای که رفتار آدمی باید منطبق با آن باشد، مربوط است.» (فوشه‌کور، ۱۳۷۷: ۲۱۱) شعر یکی از زمینه‌های بازتاب اندیشه‌های اخلاقی در فرهنگ‌های مختلف است. قاسمی‌گنابادی[۱] (متولد اواخر قرن نهم -متوفا ۹۸۲ه.ق./ ۱۶۰۳م.) و ناصیف الیازجی[۲] (۱۲۱۴- ۱۲۸۷ه.ق./ ۱۸۰۰- ۱۸۷۱م) هر دو در شعر خویش به فضایل و اندرزهای اخلاقی توجه داشته‌اند؛ قاسمی بیشتر در دو مثنوی *عمدةالاشعار*[۳] و *زبدةالاشعار* و الیازجی در *دیوان* اشعارش.

ادبیات تطبیقی اصیل، با بهره‌گیری از علم اخلاق می‌تواند موجب آفرینش یک گفتمان اخلاقی– جهانی گردد (زینی‌وند، ۱۳۹۶: ۸۵)؛ همچنین مقولهٔ مطالعات «تشابه» در ادبیات تطبیقی به بررسی درون‌مایهٔ مشخصی در سراسر ادبیات جهان می‌پردازد (پراور،۱۳۹۳: ۵۷). درحقیقت از اهداف ادبیات تطبیقی «افزودن تفاهم و نزدیکی بین ملت‌هاست.» (پروینی، ۱۳۸۹: ۱۲). آشنایی با ادبیات دیگر ملل و مقایسهٔ آن با ادبیات خودی، تفاهم میان ملت‌ها را افزایش می‌دهد و باعث نزدیکی فکری بین آنها می‌گردد (رک: هلال، بی‌تا: ۶۳- ۶۴)؛ ازاین‌رو انتظار می‌رود مقایسهٔ مضامین اخلاقی در شعر این دو شاعر موجب شناخت بهتر و قرابت بیشتر دو فرهنگ فارسی و عربی گردد.

در مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه به بررسی روابط میان ادبیات ملل مختلف با توجه به اصل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری پرداخته می‌شود. مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی که

جدیدتر است، «اصل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری را شرط واجب در پژوهش‌های تطبیقی ندانست، بلکه مقایسهٔ میان ادبیات مختلف را براساس اصل تشابه، داخل حوزهٔ ادبیات تطبیقی دانسته‌است.» (پروینی، ۱۳۸۹: ۳) برخی فراتر نگریسته‌اند و بررسی رابطهٔ ادبیات با دانش‌هایی را که در حوزهٔ علوم انسانی قرار ندارد، مثل علوم پایه، در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار داده‌اند (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۲- ۴۶)؛ به‌هرحال مفهوم امریکایی ادبیات تطبیقی جامع‌تر است (رماک، ۱۳۹۱: ۷۲).

گاهی «شباهت‌هایی بین دو یا چند اثر ادبی به چشم می‌خورد که هیچ ارتباط زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها وجود نداشته‌است.» (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۲) این‌گونه شباهت‌ها را می‌توان در حوزهٔ ادبیات تطبیقی‌آمریکایی بررسی نمود. خلاصه ادبیات تطبیقی یعنی مقایسهٔ ادبیات یک کشور با ادبیات یک یا چند کشور دیگر (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

قاسمی‌حسینی‌گنابادی، شاعر فارسی‌زبان ایرانی و ناصیف الیازجی، شاعر عرب‌زبان لبنانی، مشترکات فراوانی در زندگی و شعر دارند. در ***دیوان*** الیازجی اشعاری با مضامین حکمی موجود است (الفاخوری، ۱۳۷۴: ۶۷۷) و قاسمی نیز «در تمام مثنوی‌هایش به مسائل اخلاقی توجه دارد.» (قاسمی‌حسینی‌گنابادی، ۱۳۹۴: ۱۷ مقدمه).

دلیل انتخاب این دو شاعر وجود تشابهات فکری و اخلاقی در آثار آنان بود. علاوه بر رشد دو شاعر در محیط اجتماعی – فرهنگی مشابه، نمود ایمان به یگانگی پروردگار و اعتقاد به انبیای الهی، علاقه و توجه هر دو به ***قرآن*** و مفاهیم قرآنی و ***نهج‌البلاغه*** در آثارشان موجب شد به مقایسهٔ اندیشه‌های آنان از جهت توجه به مفاهیم اخلاقی پرداخته شود. قاسمی و الیازجی هر دو از ***قرآن*** در شعر خویش بهره جسته‌اند. الیازجی دربارهٔ ***قرآن*** و ***نهج‌البلاغه*** می‌گوید:«إذا شئت أن تفوقَ أقرانک فی العلم و الادب و الأنشاء فعلیک بحفظ القرآن و نهج‌البلاغه[۴].» (غزالی، ۱۳۷۷: ۱۵۴).

مسئلهٔ پژوهش به دنبال بررسی و مقایسهٔ فضایل اخلاقی در شعر دو شاعر و توجه‌دادن نسل جوان به پیشینهٔ پربار زبان غنی و دیرسال پارسی و محتوای کامل این زبان آن هم بر اساس نظریات دانشمندی ایرانی در سده‌های قبل که درنهایت هدف برگشت به فرهنگ خودی است، بوده است. سعی بر آن بود تا به مطالبی که پاسخگوی نیاز نسل امروز باشد، پرداخته شود.

از مضامین مشترک در اشعار دو شاعر به برخی فضایل اخلاقی مثلِ تواضع، صداقت، صبر و وفای به عهد و غیر آن می‌توان اشاره‌نمود. برای نمونه هر دو شاعر علم و علم‌آموزی را از کمالات انسانی برمی‌شمارند و آن را آب حیات و موجب بقای نام عالِم می‌دانند (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۸۴؛ الیازجی، ۱۹۸۳: ۲۴۵) و به علم توأم با عمل اهمّیّت می‌دهند (قاسمی، ۱۳۹۴: ۲۱۷؛ الیازجی، ۱۹۸۳: ۴۰۰) و قاسمی برای تبیین ارزش علم با عمل از حکایت‌های سهل و آسان‌فهم استفاده نموده است. آن دو تواضع را سبب بلندمرتبگی و بلندقدری آدمی می‌دانند. مقاله بر آن است به پرسش‌هایی که در پی آمده، پاسخ گوید:۱. با توجه به تقسیم‌بندی خواجه‌نصیر از فضایل اخلاقی، چه مضمون‌های اخلاقی مشترکی در شعر قاسمی‌گنابادی و ناصیف الیازجی وجود دارد؟ و چگونه؟ ۲. آیا توجه دو شاعر به فضایل اخلاقی متفاوت است؟ چرا؟

هدف اصلی این جستار بیان فضایل اخلاقی مشترک در شعر قاسمی و الیازجی است تا از این طریق اثبات شود که فضایل اخلاقی و انسانی نزد همهٔ فرهنگ‌ها و ملت‌ها ارزشمند و قابل احترام است.

۱-۲. روش پژوهش

ابتدا مثنوی *عمدةالاشعار* قاسمی بر اساس تنها نسخهٔ موجود در جهان تصحیح شد[۵]؛ آن‌گاه برخی از فضایل اخلاقی مشترک در آثار قاسمی با تکیه بر دو مثنوی *عمدةالاشعار* و *زبدةالاشعار* و *دیوان* ناصیف الیازجی مورد بررسی قرار گرفت. داده‌های این تحقیق به روش اسنادی-کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و شیوهٔ تدوین محتوا توصیفی- تحلیلی است

که با توجه به تقسیم‌بندی خواجه نصیر از فضایل اخلاقی در کتاب *اخلاق ناصری* و در چهارچوب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی انجام گرفته است.

۱-۳.پیشینهٔ پژوهش

در مورد زندگی و آثار قاسمی‌گنابادی یا قاسمی‌حسینی‌گنابادی در منابع کهن ازجمله: سام‌میرزاصفوی در *تذکرهٔ تحفهٔسامی* (۱۳۸۴: ۴۱- ۳۹)، احمدعلی احمد در *تذکرهٔ هفت‌آسمان* (۱۹۶۵م.: ۱۳۶)، و دیگر تذکره‌ها مطالبی آمده‌است. در نوشته‌های معاصران هم نویسندگان کتاب‌های تاریخ ادبیات مدخلی را به قاسمی اختصاص داده‌اند؛ ازجمله ذبیح‌الله صفا در کتاب *تاریخ ادبیات در ایران* دوازده صفحه در مورد زندگی و شعر وی نوشته‌است (صفا، ۱۳۶۴: ۷۱۷- ۷۲۹).

سلماسی‌زاده (۱۳۴۹: ۱۵۱۹-۱۵۲۳) در «شاهنامهٔ قاسمی یا شاه‌اسماعیل‌نامه»، به معرفی منظومهٔ *شاه‌اسماعیل‌نامه* پرداخته‌است و درودگریان (۱۳۸۸: ۷۴- ۸۳) در «شاهنامهٔ نوّاب عالی و قاسمی‌گنابادی»، منظومهٔ *شاه‌طهماسب‌نامه* قاسمی را معرفی نموده‌است. قربانی و یلمه‌ها در «تحلیل شکر و ناسپاسی در متون عرفانی با تکیه بر عمدهٔالاشعار»، به موضوع شکر و ناسپاسی در منابع عرفانی پرداخته و به عمدهٔالاشعار نیز نظری داشته‌اند (قربانی و یلمه‌ها، ۱۳۹۵)؛ و در «ویژگی‌های سبکی عمدهٔالاشعار قاسمی گنابادی» نیز برخی ویژگی‌های سبکی عمدهٔالاشعار توضیح داده‌شده‌است (۱۳۹۷: ۲۱۷- ۱۹۵)، هر دو مقاله با این که در موضوع خود کار نوی است، خالی از سهو نیست.

اختیاری در مقالهٔ «لیلی‌ومجنون قاسمی‌گنابادی و مقایسه با لیلی‌ومجنون‌های برجسته سدهٔ نهم»، لیلی‌ومجنون قاسمی را معرفی‌کرده و با لیلی‌ومجنون‌های قبل از آن مقایسه نموده‌است (اختیاری، ۱۳۸۹: ۲۰۳- ۱۶۹). همو در «بازشناخت حماسهٔ شاه‌رخ‌نامه» به معرفی شاهرخ‌نامه، و مقایسهٔ زندگی تاریخی شاهرخ و تصویر او بر اساس شاهرخ‌نامهٔ قاسمی پرداخته‌است (اختیاری، ۱۳۹۶: ۶۳- ۳۷). معرفی انتقادی آثار قاسمی در «سایه‌روشن آثار و نوشته‌های قاسمی‌گنابادی» آمده‌است (اختیاری، ۱۳۹۰: ۷۷- ۴۷)؛ همچنین شرحِ زندگی انتقادی قاسمی‌گنابادی را در «درست‌ونادرست در شرح حال قاسمی‌حسینی‌گنابادی

(جنابدی)» بیان کرده‌است (اختیاری، ۱۳۹۱: ۷۶- ۴۱) و نیز در *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، مقالهٔ «قاسمی گنابادی» زندگی و آثار قاسمی را به اجمال نوشته‌است (اختیاری، ۱۳۹۳: ۱۷۶- ۱۷۴).

در مورد ناصیف الیازجی چند کتاب، پایان‌نامه و مقاله نوشته‌اند؛ ازجمله: میخائیل عیسی سابا (۱۹۶۵) کتاب *نوابغ‌الفکرالعربی*، ج. ۶، *الشیخ‌ناصیف الیازجی*، را منحصراً در مورد زندگی و آثار ناصیف الیازجی نوشته است. در کتب تاریخ ادبیات عرب هم نکاتی دربارهٔ الیازجی آمده‌است ازجمله: حنّا الفاخوری در *تاریخ ادبیات زبان عربی* (۱۳۶۳: ۲۷۹) و جهانگیر امیری در *تاریخ ادب العربی فی عصرین المملوکی و العثمانی* (۱۳۹۳).

چند پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هم در مورد آثار الیازجی نوشته‌اند. محمد فارغی‌شاد (۱۳۹۱) در مقاله «مقایسهٔ تحلیلی مضامین حکمی در شعر ناصیف الیازجی و ملک‌الشعرای بهار» به مقایسهٔ برخی مضامین حکمی اشعار ناصیف و بهار پرداخته است. حدیث پروین (۱۳۹۰) در «بررسی مضامین و درون‌مایه‌های اشعار حکمی ناصیف الیازجی»، برخی موضوع‌های حکمی اشعار ناصیف را بررسی نموده‌است. خیریه عچرش و کوکب بازیار (۱۳۹۰) در مقالهٔ «تأثیرپذیری ناصیف یازجی ادیب معاصر لبنانی از قرآن و حکمت‌های روایی» به استفاده‌های ناصیف از قرآن توجه کرده‌اند؛ اما مقایسهٔ فضایل اخلاقی در شعر قاسمی و ناصیف موضوع نوی است که تاکنون بدان پرداخته نشده‌است.

۱-٤. ضرورت و اهمّیّت پژوهش

قاسمی‌گنابادی شاعر حماسه‌سرای ایرانی در ضمن آثار و اشعار خویش به مسائل اخلاقی و فضایل انسانی توّجه وافر داشته است. وی حقیقت را با زبانی طنزگونه در قالب حکایت بیان نموده و ازگفتن حقیقت ابایی نداشته‌است. قاسمی همان‌گونه که می‌اندیشید، شعر می‌سرود و زندگی وی به صداقت فکر و شعرش بود. ظاهراً بر اثر نارضایتی از شاه‌طهماسب، دور از یار و دیار خویش در دیاربکر درگذشت. آزادگی و شجاعت شاعر خراسانی در بیان

فضایل اخلاقی نیاز به تبیین و معرفی دارد. ناصیف الیازجی شاعر مسیحی و لبنانی هم ضمن قصاید مدحی، به فضیلت‌های اخلاقی و انسانی اشاره داشته است.

جامعهٔ امروز نیاز به دانستن مفاهیم شعری شاعران بزرگ میهن خویش و جهان نزدیک به خود دارد. در همهٔ دنیا ادبیات عهده‌دار بزرگترین رسالت یعنی تربیت نسل‌هاست. در این جستار هدف و غرض غایی آن است که مخاطب با مشاهدهٔ نمونه‌هایی از فضایل اخلاقی و انسانی در شعر دو شاعر فارسی زبان و عرب زبان، با برخی فضایل انسانی مطرح شده در شعر دو شاعر و رسالت شعری آنان آشنا گردد.

در دنیای کنونی دانشمندانی از میان مسلمانان با تشکیل نهادها و انجمن‌های علمی در پی شناساندن ادبیات اسلامی هستند (رک: گرجی و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۶۶- ۲۶۵) و شعر قاسمی از این نظر قابل توجه است. علاوه بر مثنوی *زبدةالاشعار* قاسمی که قطعاً در حوزهٔ ادبیات اسلامی است، قسمت‌هایی از دیگر آثارش از جمله: تحمیدیه‌ها، منقبت‌ها، مناجات‌ها و راز و نیازهای شاعر با پروردگار، از نوع ادبیات اسلامی به‌شمار است. نیز کتاب *اخلاق ناصری* جزو محدودهٔ ادبیات اسلامی محسوب می‌شود؛ بنابر این گسترش و نشر افکار سرایندگان و نویسندگان این حوزه به گسترش ادبیات اسلامی کمک خواهد نمود. نیز تا کنون به مقایسهٔ فضایل اخلاقی در شعر قاسمی و الیازجی پرداخته نشده‌است.

۲. بحث و بررسی

فضیلت‌های اخلاقی یکی از موضوع‌های قابل توجه شاعران است؛ شاعرانی که در دو یا چند سرزمین دور از هم زیسته‌اند، اما مشابهت‌های فکری فراوانی دارند و به فضیلت‌های اخلاقی مشترکی در شعر خویش توجّه نموده‌اند. هدف دو شاعر از کاربرد این فضایل یا بزرگداشت فضیلت‌های انسانی بوده‌است و یا ترغیب بر نیکی و نیکوکاری. به عنوان صفات پسندیدهٔ یکی از قهرمانان شعر خویش، بر آن بوده‌اند تا مخاطب را بر انجام این خصال نیک ترغیب نمایند.

علم تهذیب اخلاق یکی از سه شاخهٔ حکمت عملی است و در آن از بد و نیک رفتارهای آدمی و از چه بایدکردها سخن به میان می‌آید. این کار موجب می‌شود تا نفس از رذایل پالوده شود و منشأ فضایل گردد. فضایل اخلاقی عبارت است از زیبایی‌های روحی و رفتاری و عملی و شیوهٔ زندگی خردمندانه و عادلانهٔ آدمی که با تلاش و کوشش همراه باشد. به‌عبارت‌دیگر «اخلاقیات یعنی نحوه‌های بینش جامعه‌ها در مورد آنچه نه از لحاظ نظری بلکه در عمل عاقلانه است. به همین جهت است که نصیرالدّین طوسی و پیش از او بسیاری دیگر اخلاق را ذیل «حکمت عملی» قرار داده‌اند.» (فوشه‌کور، ۱۳۷۷: ۹- ۸) «خواجه با در نظر گرفتنِ ضوابط روش‌شناسی، موضوع کتاب خود را به آنچه عقل بشری در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها حکم می‌کند، محدود ساخته است.» (دوفوشه کور، ۱۳۷۷: ۶۱۲).

طوسی در کتاب ***اخلاق‌ناصری*** به «اجماع و اتفاق جملگیِ حکمای متأخّر و متقدّم» اجناس فضایل را چهار برمی‌شمارد: ۱. حکمت، ۲. شجاعت، ۳. عفت، ۴. عدالت. (خواجه نصیر، ۱۳۷۳: ۱۰۹) و برای هرکدام زیرمجموعه‌هایی ذکر می‌کند (همان: ۱۱۷- ۱۰۹). اینک مختصری از فضایل اخلاقی مشترک در آثار قاسمی و ***دیوان*** الیازجی بر اساس تقسیم‌بندی خواجه طوسی:

۲- ۱. حکمت

«حکمت» را در فرهنگ اسلامی «علم به حقیقت اشیا» دانسته‌اند. (محمدی افشار؛ اربابی، ۱۴۰۰: ۲۶۲) در تقسیم‌بندی خواجه‌نصیر از زیر مجموعه‌های حکمت، در موضوع‌های علم و حسنِ تعقّل، به بیان نکاتی مشترک در شعر قاسمی و الیازجی پرداخته می‌شود:

۲-۱- ۱. علم

قرآن کریم دانایان و نادانان را یکسان ندانسته است: «هَلْ یَسْتَوِی الَّذِینَ یَعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یَعْلَمُونَ» (زمر/ ۳۹: ۹) در احادیث هم مکرّر از اهمّیّت و ارزش علم سخن گفته‌اند: خاتم الانبیا(ص) فرمودند: «العلمُ رأسُ الخَیرِ کُلِّه.» (محمدی ری‌شهر، ۱۳۸۶: ۳۹۶)، علی(ع): «رأسُ الفضائلِ العلمُ، غایة الفضائل العلم.» (همان‌جا) در معنای علم گفته‌شده: مطلق ادراک، یقینی یا غیریقینی؛ «فی عرف العلماء یطلق علی معان منهما مطلقاً تصوّراً کان او تصدیقاً

یقیناً او غیر یقینی.» (التهانوی، ۱۹۹۹: ۱۲۱۹) قاسمی در تمام منظومه‌های خود علم را بزرگ داشته است؛ ازجمله در *زبدةالاشعار* ذیلِ عنوان «در شرف علم و مردمی» چهار صفحه در اهمّیّت علم سروده است (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۸۶- ۱۸۲). وی علم را آب حیات می‌نامد که موجب بقا و زندگی جاوید است.

علـــم و ادب ورز کـــه یـــابی نجـــات آب خضِـر جـوی کـه بینـی حیـات

(قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۸۴)

آسان‌فهمی و پرمغز بودن همراه با کرشمهٔ عطرآگین بیت، در بیان زیبایی‌های آن بسنده است.

الیازجی هم علم را باعث حیات و بقای نام عالِم می‌داند:

مَضـــی ذکـــرُ الملـــوکِ لکـــلِّ عصـــرٍ و ذکـــرُ السَـــوقةِ العلمـــاء بـــاقٍ[۷]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۲۴۵)

برخی از زیبایی‌های ادبی بیت الیازجی، در حد تنگنای متن بیان می‌شود:

- آوردن لفظ «ملوک» در برابر «علماء» بر تفضل رتبه و جایگاه علم و عالم بر پادشاهان دلالت دارد.
- «السوقة» به معنای مردم عادی و رعیت است که با صفت علماء می‌شود مردم عادیِ عالم؛ یعنی شاعر می‌خواهد بگوید یادِ حتی مردم عادیِ عالِم نیز باقی می‌ماند، امّا یاد پادشاهان خیر تا چه رسد به یاد دانشمندان مطرح و بزرگ.
- تکرار کلمهٔ «ذکر» از باب تأکید است.
- لفظ «ال» بر سر «الملوک» و «السوقة»، ال استغراق است؛ یعنی همه ملوک و همه علما بدون استثنا.
- تضاد بین کلمهٔ «مضی» به معنای «گذشت» و «باق» به معنای «باقی است».

- در جمله اول «مضی ذکر...» جملهٔ فعلیه است که ذاتاً بر حدوث دلالت دارد؛ یعنی «گذشتن» واقع شد، امّا در جمله معادل یعنی «ذکر السوقهٔ العلماء» جمله اسمیه است و با توجه به قرینه خبر مفرد؛ یعنی کلمهٔ «باق» دلالت بر ثبوت و استمرار دارد. به عبارتی یاد علماء همواره و مستمر باقی است، اما در جمله اول به دلیل قرینه می‌گوید یاد حاکمان از بین رفت. سپس از عبارت «لکل عصر» در هر عصری استفاده می‌کند تا استمرار را برساند.

قاسمی به عالِم و علمی که با عمل قرین و همراه است، تاکید می‌ورزد:

علم که نبود به عمل هم‌نفس حاصل از آن جمله وبال است و بس
عالِم دانا ز عمل بی‌اثر، هست درختی که ندارد ثمر
مرد که با علم و عمل همدم است چون گل و سبزه است که با شبنم است
چیست عمل؟ آن که در این عرصه‌جای پا نکشی از رهِ حکم خدای

(قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۶۱)

قاسمی برای علم شخصیّت و جانی قائل شده‌است که تنفّس می‌کند. علمی که با عمل همدم و هم‌نَفَس نیست، حاصلش رنج و وبال است. وی عالِم عامِل را به درختی مثمر تشبیه کرده است و عالم بی‌عمل را به درخت بی‌ثمر. نیز علم توأم با عمل را به گُل و سبزه‌ای که شبنم بر سر دارد و با طراوت است مانند می‌کند و خلاصه عمل به علم را «پانکشیدن از حکم خدای» می‌داند (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۶۱). وی علمِ یقینی را موجب سرافرازی و دولت دنیا و دین می‌داند (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۶۰) و با تشبیه و تمثیل اهمّیت علمِ توأم با عمل را به‌گونه‌های مختلف بیان نموده است.

الیازجی نیز به علم توأم با عمل معتقد است و عمل را زندگی و حیات علم خوانده است:

علیکَ بالعلمِ فاطلُبهُ بلا کَسلٍ فاعمَل فإنَّ حیاةَ العلمِ بالعملِ[۸]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۴۰۰)

قاسمی تحت عنوان «در توصیف علم و عالمان با عمل چنان که پیامبر فرمودند» در ارزش علم و عالمِ با عمل هفتاد بیت سروده است (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۶۳- ۱۶۰)؛ نیز (همان: ۲۱۴- ۲۱۰).

۲-۲. شجاعت

۲-۲-۱.تواضع

از نظر خواجه‌نصیر شجاعت انواعی دارد که نهمین آن تواضع است (خواجه‌نصیر، ۱۳۷۳: ۱۱۳). در *منتهی‌الأرب* تواضع «فروتنی و نرم‌گردنی» معنا شده است. (صفی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۳۴۳).

قاسمی بهره‌مندی از تواضع را فلک‌قدری و بلندمرتبگی می‌داند:

کسی کو از تواضع بهره‌مند است فلک‌قدر است و قدر او بلند است

(قاسمی، ۹۸۰: [۱۱۳-ر])

وی با قرار دادن «تواضع» در مقابل «بلندقدری» و «فلک‌قدری» تضاد زیبایی ایجاد کرده است. الیازجی هم تواضع را سببِ بلندمرتبگی می‌شمارد. همچنین ابیاتی نزدیک به این مضمون دارد: ← (الیازجی، ۱۹۸۳: ۳۰۶).

مُتَواضِعٌ فوقَ الکَرامةِ کُلَّما قامَت عُلاهُ یقولُ للنَفسِ اقعُدی[۹]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۲۰۳)

قاسمی تواضع را بر همه واجب می‌شمارد (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۷۶) و داشتن تواضع را از خردمندی می‌داند (همان: ۱۸۱). وی رکوع نماز را از تواضع انسان برمی‌شمارد (همان: ۱۸۵). در نظر او خَم بودن هلال، سر به پایین داشتن درختِ مثمر، ابروی کج خوبان، شکلِ خم چرخ، همگی نشان از تواضع آنان دارد (همان: ۱۸۷- ۱۸۶). قاسمی در کتاب *زبدةالاشعار* تحتِ عنوان «در تواضع» با تشبیه‌های زیبا به بیان ارزش و اهمیت تواضع در

زندگی آدمی پرداخته (قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۸۷ - ۱۸۶) و از پیشگاه پروردگار می‌خواهد که تواضع به هرکسی را پیشهٔ وی نسازد:

تواضع بـه هـر کـس مکـن پیشـه‌ام ببـــر جـز رکـــوعت ز اندیـــشه‌ام

(قاسمی، ۱۳۸۷: ۱۳۷)

۲-۳.عفت

۲-۳-۱. صبر

صبر و شکیبایی از کلمات کلیدی در فرهنگ عظیم اسلامی است. چنان‌که در کتاب محکم الهی آمده است: «... إنّ اللهَ معَ الصّابرین.» (بقره: ۱۵۳) نیز در فرهنگ فارسی‌زبانان، صبر کلید گشایش و پیروزی است. صبر در لغت شکیبایی و انتظار فرج و گشایش از سوی خداست (التهانوی، ۱۹۹۹: ۱۰۵۷). «شکیبایی و شکیبایی کردن نقیض جزع و گریز از صفات اوست[۱۰].» (شاد، ۱۳۳۶: ۲۷۳۳) سعدی در *گلستان* صبر را چون حکمت می‌داند: «کنج صبر اختیار لقمان است؛ هرکه را صبر نیست حکمت نیست.» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۰۹) قاسمی در مرارت‌ها صبر را مایهٔ آرامش و پناهگاه انسان می‌داند:

در بحـــرِ ملامـــت آرمیـــدم در دامـــن صـــبر پـــا کشـــید

(قاسمی، ۱۳۹۳، الف: ۱۹۴)

گل چون به رخش نظاره کـردی پیـــراهنِ صـــبر پـــاره کـــردی

(قاسمی، ۱۳۹۳ ب: ۳۶۳)

قاسمی از استعارهٔ زیبای «پیراهن صبر پاره کردنِ گُل» یا شکفته شدن آن استفاده نموده است. از دیگر تصویرهای قاسمی این است که برای صبر «خانه‌ای» به عاریت گرفته است.

عشـق آمـد و دل ز عقـل پرداخـت در خانـهٔ صـبر، آتـش انـداخت

(قاســـمی، ۱۳۹۳، الـــف: ۹۳)

الیازجی هم صبر را ارزنده‌ترین دارو و درمان در سختی‌ها می‌نامد و در دیوان بارها با این کلمه تصویرسازی و مضمون‌آفرینی کرده‌است و در مشکلات به صبوری توصیه نموده؛ ازجمله:

صَبراً علی نَکَدِ الدُنیا التی طُبِعَت علی مُعاقَبَةِ الأحداثِ و النُوَبِ

والصبرُ أنفَعُ ما داوَی الجریحُ بهِ جُرحَ الفُؤادِ و أهدَی الطُرقِ للأَرَبِ[۱۱]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۲۲۲)

أنتَ المعینُ لنا فی کلّ نائبةٍ لایُستطاعُ علیها الصبرُ و الجَلَد[۱۲]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۲۹۱)

از زیبایی‌های ادبی سخن ناصیف الیازجی در این ابیات به بیان چند نکته اکتفا می‌شود:

۱. آوردن مصدر «صبراً» به جای فعل امر «اصبر» دلالت بر تأکید بیشتر بر صبر دارد.

۲. بین دو لفظ «احداث» و «نوب» از این نظر که هردو جمع مکسراند، تناسبی هست.

۳. وجود جناس اشتقاقی بین «جریح» و «جرح».

۴. تکرار کلمهٔ «صبر» دلالت بر اهمّیّت موضوع دارد.

۵. «جرح الفؤاد» یا زخمی شدن قلب اضافه استعاری است. «فؤاد» به یک انسان تشبیه شده‌است که زخمی شدن و جرح از لوازم آن ذکر شده‌است.

۶. «ال» بر سر «الجریح» استغراق یعنی «تمام زخمی‌ها» را بیان می‌کند.

۷. «ال» بر سر «الطریق» عهد ذهنی است؛ یعنی راه شناخته شده‌ای که به مقصود می‌رساند و بهترین راه از میان تمام راه‌هاست.

۸. جمله اسمیه «والصبرُ أنفَعُ» ثبوت خبر را می‌رساند. یعنی همیشه صبر مداوی است.

۹. قصر مسند بر مسندالیه در «انت المعین»؛ یعنی فقط تو معین هستی و نه غیر از تو.

۲-٤.عدالت

. از زیر مجموعه‌های عدالت به چند موضوع پرداخته می‌شود:

۲-٤-۱.وفا

در قرآن بر وفای به‌عهد تأکید شده‌است: «وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا.» (بقره/ ۲: ۱۷۷). وفاداربودن حتی به زبانِ مادری، از خصایص نیک انسانی شمرده‌می‌شود (پشابادی، ۱۴۰۱: ۴۶). قاسمی در همهٔ مثنوی‌هایش به دلیل توجه به فضایل انسانی به وفای عهد اهتمام ویژه

دارد. به اعتقاد وی سگی که وفادار است، نامش در ردیف اهل وفا قرار دارد. هرکس ترک وفا کند، حیوانی است کمتر از سگ:

سگ که بوَد رسم وفایش هوس　　نام وی از اهل وفای است و بس

هر که کند ترکِ وفا از جفا　　هست سگی لیک سگ بی‌وفا

(قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۸۷)

الیازجی هم وفاداری را ستوده و آن را از صفات کریمان می‌داند و عهدشکنی را از خصایص لئیمان می‌شمارد:

وَفـاءُ العهـدِ مِـن شِـيَمِ الكـرامِ　　وَ نقـضُ العهـدِ مِـن شِـيَمِ اللِئـامِ[۱۳]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۳۲۴)

- در بیت « وَفاءُ العهد» و «نقضُ العهد» صنعت مقابله دارد.
- «ال» بر سر «اللئام» و «الکرام» استغراق است.

قاسمی صاحب وفا را در استقامت بر وفاداری به کوهی مانند می‌کند و در وفایِ به عهد و نیک‌عهدیِ خویش می‌گوید که گُلی که از خاکم بروید، بوی وفا و مهربانی خواهد داشت:

مـنم در عاشـقی کـوهِ وفـایی　　ز خوبـان بـر سـرم کـوه جفـایی

(قاسمی، ۹۸۰: [۴۴-پ])

گُلـی کـز خـاک مـن رویـد نهـانی　　دهـد بـوی وفـا و مهربـانی

(همان: [۴۵-ر])

ناصیف ضمن مدیحه‌ای که برای یکی از امرای عرب می‌سراید، او را به خوش‌عهدی می‌ستاید:

الحـافظُ العهـدِ تـأبی الغـدرَ شـيمتُهُ　　و صادقُ القولِ معصـوماً مـن الكَـذِبِ[۱۴]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۱۶۰)

- «ال» در اول داخل «الکذب» استغراق است.

۲-٤-۲. صداقت

راستی و صداقت از ویژگی‌های عالی انسانی است و در آموزه‌های دینی اساس ارجمندی و نیک‌بختی انسان معرفی شده‌است. صداقت و راستی صلاح هر چیزی است (تمیمی، ۱۳۷۳، ۱: ۲۸۱). صداقت جزو گفتمان عرفانی نیز به‌حساب می‌آید (حکیما، فاطمه و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۵۴). قاسمی و الیازجی بارها به ستایش این خصلت نیکو و دارندگان آن پرداخته‌اند. قاسمی در صفت صدر (وزیر) او را به راست‌پیشگی می‌ستاید و رحمت حق را برای وی می‌خواهد:

راستی‌ات پیشه، نکویی شعار بد نرسد یا ربت از روزگار ...
رحمت حق باد نثارت که هست راستی‌ات پیشه ز روزِ الست

(قاسمی، ۱۳۹۴: ۱۹۷)

الیازجی نیز ممدوحش را به دارا بودن صداقت و راستی می‌ستاید:

حافظُ العهدِ للصدیقِ امینٌ صادقٌ یُتبِعُ المَقالَ فعالا[۱۵]

(الیازجی، ۱۹۸۳: ۳۰۱)

۳.نتیجه‌گیری

ادبیات فارسی و عربی در موضوع و مضمون تشابهات فراوانی دارند. در بین شاعران این دو حوزه هم، تشابه افکار و اندیشه‌ها کم نیست. شاعران که زبان گویای هر ملت و فرهنگی هستند، بدون در نظر گرفتن زمان و مکان، می‌توانند بازگوکنندهٔ فرهنگ حاکم بر مردم و زبان خود باشند. قاسمی‌گنابادی و ناصیف الیازجی هر دو در اشعار خویش به بیان مضامین اخلاقی پرداخته‌اند؛ قاسمی به‌ویژه در *زبدةالاشعار* و *عمدةالاشعار* که برای اوّلین بار تصحیح شد، به مفاهیم و مضامین اخلاقی توجه خاص نموده‌است.

از گذشتهٔ ادبی ایران نویسندگانی چون خواجه‌نصیرالدّین طوسی در موضوع اخلاق کتاب نوشته‌اند. شیوهٔ روشمند خواجه سبب شده تا موضوع‌های اخلاقی در این تحقیق براساس تقسیم‌بندی وی تنظیم شود. نیز این پژوهش با توجّه به مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی که تأثیر و تأثّر را شرط لازم نمی‌داند به بررسی فضایل اخلاقی مشترک در شعر

قاسمی‌گنابادی و ناصیف الیازجی اختصاص دارد. در زندگی و شعر قاسمی و الیازجی مشترکاتی وجود دارد که در این‌جا، به دلیل تنگنای مقاله، فقط به تبیین برخی فضایل اخلاقی مشترک در شعر آنان پرداخته‌شد. نتایج نشان داد که در شعر دو شاعر از نظر توجه به مضامین اخلاقی مشترکات ارزشمندی وجود دارد.

دو شاعر در چهار مبحث کلیِ حکمت، شجاعت، عفت و عدالت و زیرمجموعه‌های این چهار، اشعاری با مضامین اخلاقی مشترک سروده‌اند. از جملهٔ این مضامین علم است. هر دو علمِ یقینی را موجب دولتِ دنیا و دین می‌دانند و علمِ توأم با عمل را می‌ستایند. قاسمی عناوین و حکایت‌های خاصی را به علم و عملِ به دانسته‌ها اختصاص داده است. در جایی هفتاد بیت در ارزش علم، و هشتاد بیت در نکوهش و ذمّ عالمِ بی‌عمل به یادگار گذاشته‌است. تواضع از دیگر مشترکات شعر دو شاعر است. آن را سبب بلندقدری و والامقامی فردِ متواضع می‌دانند. دیگر شجاعت و عفت و صبر است. هر دو در این زمینه‌ها مضمون‌آفرینی کرده‌اند.

دیگر صداقت و وفای‌به‌عهد است. وفاداری را از اخلاق کریمان شمرده‌اند و سگ با وفا را از آدمیِ بی‌وفا برتر دانسته‌اند. قاسمی وفا را در وجود خود موهبتی ازلی می‌داند. نیز هر دو شاعر صداقت را ستوده‌اند. قاسمی با توجّه به کثرت آثار شعری و علاقه‌مندی خاص وی و خاندانش به فضایل اخلاقی، تشبیه‌ها و تصویرهای جانداری آفریده است که جزو مزیّت‌های شعر وی محسوب می‌گردد. شعر هر دو شاعر از نظر ادبی با زیبایی‌هایی همراه است که در حد مقتضای این جستار بیان شد. آشنانمودن نسل جوان با این نوع از متون ادبی رسالت استاد و معلّم ادبیّات است.

هدف غایی در پژوهش‌هایی نظیر این کار، بازشناختِ آثار سترگ ادبی و اسلامی است؛ به‌ویژه در بین نسل جوان امروز که با مفاهیم اخلاقی در متون کهن زبان خویش غالباً بیگانه شده‌اند. در جهان معاصر برای اولین بار ابوالحسن ندوی در هند نظریهٔ «ادبیات اسلامی» را پایه‌گذاری کرد و نجیب کیلانی (۱۹۹۵-۱۹۳۱) ادیب و داستان‌نویس معاصر عرب نیز از

جمله نظریه‌پردازان «ادبیات اسلامی» است که فضایل اخلاقی را از درون‌مایه‌های اصلی ادبیات اسلامی شمرده‌اند.

یادداشت‌ها

۱. . قاسمی‌گنابادی یا قاسمی‌حسینی‌گنابادی (جُنابذی) شاعرِ قرن دهم هجری است. او را در مثنوی سرودن، نادرهٔ زمان خوانده‌اند (فخرالزّمانی،۱۳۶۳: ۱۷۰). سام‌میرزا می‌نویسد: «کسی در این زمانه مثنوی را بهتر از او نگفته» است. (سام‌میرزا، ۱۳۸۴: ۳۹) وی در گناباد زندگی می‌کرد (۶۶۰: ج ۲، ۱۹۶۶، Rieu). گفته‌اند: «در ریاضیات بی‌بدل زمان خود است [...] در این علم سرآمد سروران گردیده.» (احمد، ۱۸۷۳: ۱۳۶) آخر عمر به خدمت والی دیاربکر پیوست و در همان‌جا درگذشت (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۱۱۴). قاسمی را جزو متوفّیات سال ۹۸۲ هجری نوشته‌اند (روملو، ۱۳۵۷: ۵۹۶؛ اختیاری، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۲). جهت مطالعهٔ زندگی‌نامهٔ کامل قاسمی، رک: (اختیاری، ۱۳۹۱: ۷۵-۴۱).

آثار: بر اساس مقدمهٔ *زبدةالاشعار*، آخرین سرودهٔ قاسمی، نام و سال سرایش مثنوی‌هایش این‌گونه است: ۱. شاه اسماعیل‌نامه (۹۴۰)، ۲. گوی‌وچوگان (۹۴۷)، ۳. شاه‌طهماسب‌نامه (۹۵۰)، ۴. *خسرووشیرین* (۹۵۰)، ۵. *شاه‌رخ‌نامه* (۹۵۰)، ۶. *عمدةالاشعار* (۹۶۵)، ۷. *لیلی‌ومجنون* (سرایش دوم ۹۷۱)، ۸. *زبدةالاشعار* (۹۷۶). قاسمی دیوان شعر و مثنوی‌ای در شرح دلاوری‌های سلطان‌محمود والی دیاربکر هم داشته (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۴۱۷؛ اختیاری، ۱۳۹۰: ۷۰- ۶۹) که نسخه‌ای از آن دو یافت نشد. از آثار قاسمی تاکنون شش مثنویِ *شاه‌اسماعیل‌نامه*، *لیلی‌ومجنون*، *گوی‌وچوگان*، *زبدةالاشعار*، *شاه‌طهماسب‌نامه*، *شاهرخ‌نامه* و *عمدةالاشعار* تصحیح شده که سه مثنوی اولی منتشرشده‌است. برای معرفی آثار قاسمی رک: (اختیاری، ۱۳۹۰: ۷۷- ۴۷).

۲. زندگی‌نامهٔ ناصیف الیازجی: شیخ ناصیف الیازجی در روستای کفرشیما در ۲۵ (مارس) ۱۸۰۰م. متولد شد. نسبش را پسرش این‌گونه می‌نویسد: «ناصیف‌بن‌عبدالله‌بن‌ناصیف بن جُنبلاط‌بن‌سعد الیازجی اللبنانی.» (الیازجی، ۱۹۸۳: ۱۷) عبدالله در زمان خود طبیب مشهوری بود که به روش ابن‌سینا بیماران را معالجه می‌نمود (فاخوری، ۱۳۷۴: ۶۷۱؛ سابا، ۱۹۶۵: ۱۲). ناصیف باهوش بود و «خواندن را نزد راهبی به نام متی فراگرفت.» (فاخوری ، ۱۳۷۴: ۶۷۱).

چون در دورهٔ مملوکی و عثمانی حاکمان ارزش شعر عربی را درک نمی‌کردند (امیری، ۱۳۹۳: ۱۹۳). کسی چون ناصیف که اوضاع شعر عربی را نابه‌سامان می‌دید، درصدد زنده کردن شیوهٔ قدما برآمد (سابا، ۱۹۶۵: ۲۹). الیازجی در موضوعات علوم مختلف از قبیل معانی و بیان، بدیع، عروض و قافیه، فقه، منطق، طبابت و موسیقی تبحر داشت. برخی آثار الیازجی عبارتند از: *۱.دیوان ۲. مجمع‌البحرین؛ ۳.*

فصل الخطاب؛ ۴. الجمانة؛ ۵. جوف الفرا؛ ۶. الجمان؛ ۷. نقطة الدائرة؛ ۸. قطب الصناعة (زیدان، ۱۹۸۳، ج ۳: ۵۹۸). نیز جزوه‌های درسی در موضوعات مختلف دارد.

۳. مثنوی *عمدةالاشعار* یکی از مثنوی‌های قاسمی است که برای اولین بار نویسندهٔ این مقاله تصحیح شد. قاسمی این منظومه را در سال ۹۶۵ق. بر وزن *خسرووشیرین* نظامی سرود (قاسمی، ۹۸۰: [۴۱-پ]). در یک سفر حج «در حرم معظّم کتابی بنیاد کرد در صفت کعبه و مدینه و بعضی احوال دیگر [...] و آن را ***عمدةالاشعار*** نام نهادم.» (قاسمی، ۱۳۹۴: ۶۴) تنها نسخهٔ منظومهٔ *عمدةالاشعار* در گنجینهٔ نفایس کتابخانه مرکزی آستان‌قدس رضوی به شماره ۸۳۸۳ نگهداری می‌شود.

آغاز

الهـــی قاســـمی را راه بنمـــای زبانش را به «بسـم الله» بگشـای

انجام

همینم بس که در آغـاز و انجـام نبـردم دیگـری را غیـرِ حـق نـام

الهـــی قاســـمی را راه بنمـــای زبـانش را بـه «بسـم الله» بگشـای

این نسخه که در زمان حیات شاعر نوشته شده، ممهور به مهری ناخواناست که بر اثر گذشت زمان قسمتی از کلمات پاک شده‌است. از محتوای این مهر برمی‌آید که ظاهراً نسخه به دستور و درخواست دختری از آنِ شاه اسماعیل صفوی تحریر شده‌است.

۴. اگر می خواهی در علم و ادب و نویسندگی بر اقران خویش برتری داشته باشی به از بر نمودن (حفظ) قرآن و نهج البلاغه بشتاب (قرآن و نهج البلاغه را حفظ کن).

۵. در مردادماه ۱۳۹۸ به‌اتفاق دکتر محمدجعفر یاحقی از کارگاه فهرست‌نویسی آقای مصطفی درایتی بازدید شد. در نرم‌افزار موجود در سیستم رایانهٔ ایشان که مجموعه‌ای از آخرین فهارس ثبت شده در ایران و جهان است، جستجو کردیم؛ جز همین نسخهٔ ۸۳۸۳، نسخهٔ دیگری پیدا نشد. اخیراً باخبر شدم که در هند نسخه‌ای ناقص و در حد چند صفحه از این کتاب موجود است که درخواست دریافت آن داده‌شده‌است.

۶. سرآمد فضیلت‌ها دانش است؛ نقطهٔ پایان فضیلت‌ها دانش است.

۷. چه بسا شاهانی که نام آنان با درگذشت‌شان از بین رفت، درحالی‌که نام عالمان همیشه در بین مردم باقی است.

۸. بر تو باد علم. پس بی‌کاهلی آن را بطلب و به آن عمل نما؛ زیرا زندگی عالمانه با عمل معنی پیدا می‌کند.

۹. او کسی است که تواضعش بالاتر از کرامت است. هر وقت مرتبه و مقام وی بالا می‌رود، به نفس خود می‌گوید: بنشین و مغرور نشو.

۱۰. ضمیر «او» به «جزع» برمی‌گردد. یعنی گریز از صفات جزع، هم می‌شود یکی از معانی شکیبایی.

۱۱. بر مشکلات و سختی‌ها و حوادث روزگار که پی‌درپی می‌آیند، صبر کن. صبر بهترین دارویی است که شخص مجروح به واسطهٔ آن جراحت قلب را التیام می‌بخشد و صائب‌ترین راه رفع نیاز است.

۱۲. تو در هر مشکل و سختی که صبر و شکیبایی توان و تحمل آن را ندارد، یاریگر ما هستی.

۱۳. وفای به‌عهد و پیمان از اخلاق بزرگان است و پیمان‌شکنی از اخلاق آدم‌های پست است.

۱۴. آن که به عهدش پای‌بند است و خلقش نیرنگ نمی‌پذیرد، و راستگویی است که دروغ نمی‌گوید.

۱۵. حافظِ عهدی که مورد اعتماد دوست است و صادقی که به سخن خویش عمل می‌کند.

* از دکتر امیر مقدم متّقی، استاد محترم گروه آموزشی زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد بابت مساعدت‌های‌شان تشکر می‌شود.

* این مقاله جهت اتمام فرصت مطالعاتی ارائه می‌گردد. بدین وسیله از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه فردوسی مشهد سپاس‌گزار است.

کتابنامه

- احمد، علی. (۱۹۶۵م). ***هفت‌آسمان***. تهران: کتابفروشی اسدی.
- اختیاری، زهرا. (۱۳۹۳). «قاسمی گنابادی». ***دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی***، ج ۵. به سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، صص. ۱۷۴- ۱۷۶.
- اختیاری، زهرا. (۱۳۹۰). «سایه‌روشن آثار و نوشته‌های قاسمی‌گنابادی». ***نشریهٔ ادب و زبان.*** دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید، شماره ۳۰ (پیاپی ۲۷)، زمستان، ۴۷- ۷۷.
- اختیاری، زهرا. (۱۳۹۱). «درست‌ونادرست در شرح‌حال قاسمی‌حسینی‌گنابادی (جنابدی)». ***نشریهٔ ادب‌و زبان***.دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید، شماره ۳۱ (پیاپی ۲۸)، بهار، ۷۵- ۴۱.
-امیری، جهانگیر. (۱۳۹۳). ***تاریخ ادب‌العربی فی عصرین المملوکی و العثمانی***. تهران: سمت.

- انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ادبیات تطبیقی***. شماره ۱، پیاپی ۱، صص. ۶- ۲۸.
- پراور، زیگبرت سالمُن. (۱۳۹۳). ***درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی***. ترجمهٔ علیرضا نوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پشابادی، یدالله. (۱۴۰۱). «نگاهی معرفت‌شناختی به شعر فارسی در دیوان شاعران کرد سدهٔ نوزدهم»، ***نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره ۱۴، شماره ۲۶، شهریور، صص. ۶۴- ۳۵.
- پروینی، خلیل. (۱۳۸۹ش/ ۲۰۱۰م). «نظریه ادبیات تطبیقی اسلامی:گامی مهم در راستای آسیب‌زدایی از ادبیات تطبیقی». ***مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***، شمارهٔ ۱۴، صص۵۵- ۸۰.
- تمیمی آمدی، عبدالواحد بن محمد. (۱۳۷۳). ***غررالحکم و دررالکلم***. مقدمه و تعلیق میرجلال‌الدّین حسینی ارموی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- التهانوی، محمدعلی. (۱۹۹۹). ***موسوعهٔ کشاف اصطلاحات الفنون‌والعلوم***. تقدیم و اشراف و مراجع رفیق العجم. بیروت: ناشرون.
- حکیما، فاطمه؛ قاسمی، مرتضی؛ حسن‌رضایی، حسین. (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی معراجنامه‌های بایزید و روزبهان بقلی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف»، ***نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ۱۴، شماره ۶۴، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص. ۱۵۸- ۱۲۵.
- الخطیب، حسام. (۱۹۹۹م.). ***آفاق‌الادب المقارن، عربیاً و عالمیاً***. دمشق: دارالفکر.
- رماک، هِنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. ***ویژه نامهٔ ادبیات تطبیقی*** (نامهٔ فرهنگستان)، شماره ۳ /۲، پیاپی ۶، صص. ۷۳- ۵۴.
- روملو، حسن‌بیگ. (۱۳۵۷). ***احسن‌التواریخ***. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: بابک.
- زینی‌وند، تورج. (۱۳۹۶). «ادبیات تطبیقی و علم اخلاق». ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*** (مطالعات تطبیقی عربی– فارسی). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی. سال هفتم، شمارهٔ ۲۷، صص ۸۵- ۹۹.

- سابا، میخائیل عیسی. (۱۹۶۵). ***نوابغ الفکر العربی***، ج ۶. الشیخ ناصیف الیازجی. قاهره: دارالمعارف بمصر، کورنیش النیل.
- سام‌میرزا صفوی. (۱۳۸۴). ***تذکرهٔ تحفهٔ سامی***. تصحیح و مقدّمه از رکن‌الدّین همایونفرّخ. تهران، اساطیر.
- سعدی شیرازی، مصلح الدین عبدالله. (۱۳۶۹). ***گلستان***. تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- شاد، محمد پاشاه. (۱۳۳۶). ***فرهنگ آنندراج***. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانه خیام.
- الشرتونی، سعید الخوری اللبنانی. (بی‌تا). ***اقرب الموارد***. بی‌جا: بی‌نا.
- شریفی، محمد. (۱۳۸۷). ***فرهنگ ادبیات فارسی***. ویراستار: محمدرضا جعفری. تهران: فرهنگ نشر نو- انتشارات معین.
- صالح‌بک، مجید و نجمه حسینیان‌فر. (۱۳۹۵). «نقد عناصر داستان «حکایات طبیب» نجیب کیلانی بر اساس رویکرد ادبیات اسلامی». ***دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادب معاصر عربی***. سال ششم، پیاپی ۱۱، آبان، صص. ۲۷- ۴۴.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۴). ***تاریخ ادبیات در ایران***، ج. ۲/ ۵، تهران: فردوسی.
- صفی‌پور، عبدالرحیم بن عبدالکریم (۱۳۹۶). ***منتهی‌الأرب‌فی‌لغات‌العرب***. مقدمه، تصحیح، تعلیق و فهارس: علیرضا حاجیان‌نژاد. تهران: سخن.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین. (۱۳۷۳). ***اخلاق‌ناصری***. به تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. تهران: انتشارت خوارزمی.
- غیاث‌الدّین محمد. (۱۳۶۳). ***غیاث‌اللّغات***. به کوشش منصور ثروت. تهران: امیرکبیر.
- الفاخوری، حنّا. (۱۳۶۳). ***تاریخ ادبیات زبان عربی***. ترجمهٔ آ. آذرنوش. تهران: امیرکبیر.
- الفاخوری، حنّا. (۱۳۷۴). ***تاریخ ادبیات زبان عربی***. ترجمهٔ عبدالحمید آیتی. تهران: توس.
- فوشه‌کور، شارل هانری‌دو.(۱۳۷۷). ***اخلاقیات***. ترجمهٔ محمدعلی امیرمعزّی و عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران.
-قاسمی‌حسینی‌گنابادی، محمدقاسم. (۱۳۹۴). ***زبدهٔ‌الاشعار***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات از زهرا اختیاری. مشهد: محقق.

- قاسمی‌گنابادی، محمدقاسم. (فوت۹۸۲). ***عمدةالاشعار***. مشهد: کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۸۳۸۳، [نسخهٔ خطی]، تألیف ۹۶۷ق. تاریخ کتابت ۹۸۰ق.
- قاسمی‌گنابادی، محمدقاسم. (۱۳۸۷). ***شاه‌اسماعیل‌نامه***. مقدمه، تصحیح و تحشیه جعفر شجاع کیهانی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- قاسمی‌گنابادی، محمدقاسم. (۱۳۹۳، ب). ***گوی‌وچوگان***. مقدمه، تصحیحات و تعلیقات: بهرام گرامی و زهرا مجیدی، تهران: میراث مکتوب.
- قاسمی‌گنابادی، محمدقاسم. (فوت۹۸۲). ***گوی‌وچوگان***. شمارهٔ ۸۳۸۳، [نسخهٔ خطی]، مشهد: کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس رضوی، شمارهٔ ۸۳۸۳، [نسخهٔ خطی]، تألیف ۹۴۷ ق، تاریخ کتابت: محرم ۹۸۲ق.
- قاسمی‌گنابادی، محمدقاسم. (۱۳۹۳، الف). ***لیلی‌ومجنون***. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات زهرا اختیاری. مشهد: محقق.
- قربانی، حسن و احمدرضا یلمه‌ها. (۱۳۹۷). «ویژگی‌های سبکی عمدةالاشعار قاسمی گنابادی». ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی***، شمارهٔ ۲، (پی‌درپی ۳۲)، صص ۱۹۵ -۲۱۷.
-گرجی، مسلم؛ اصلانی، سردار؛ رحیمی خویگانی، محمد. (۱۴۰۱). «جایگاه و تأثیر زبان فارسی و شاعران فارسی زبان برنظریه‌پردازان ادبیات»، ***نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۴، شماره ۶۴، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۲۵۷- ۲۸۹.
-گلچین‌معانی، احمد. (۱۳۶۸). ***تذکرهٔ پیمانه***. تهران: کتابخانه سنایی.
- محمدی افشار، هوشنگ و هادی اربابی. (۱۴۰۰). «بازتاب حکمت عملی بوستان و گلستان سعدی در اشعار بلوچی مولوی»،عبدالله روانبُد»، ***نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی***. دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ۱۳، شماره ۲۵، پاییز و زمستان، صص. ۲۸۴- ۲۶۰.
- محمدی ری‌شهری، محمد. (۱۳۷۹). ***منتخب میزان الحکمه***. ترجمهٔ حمیدرضا شیخی. قم: دارالحدیث، ۱۳۸۶.
- هلال، . محمد غنیمی. (بی تا). ***فی النقد التطبیقی و المقارن***. القاهره: النهضهٔ المصریه.
- الیازجی، ناصیف. (۱۹۸۳). ***دیوان الشیخ ناصیف الیازجی***. مقدمه از مارون عبّود، وقوف بر ضبط و فهرست‌ها از نظیر عبّود، بیروت: دارُ مارون عبّود.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Rhythm and Rhyme Management in Poetry Translation *

Homayoun Eslami[1], Sadi Jafari Kardgar [2], Mohammad Javad Kamali [3]

1. Introduction

The rhythm, which means the repetition of elements, is one of the principles in all arts: music, dance, poetry, and theatre. In poetry, the repetition of words, sounds, and phrases creates rhythm. Perhaps an example can clarify the concept of rhythm. If a person's footprint on the beach's sand is an example of rhythm, the places where he puts his foot on the sand and digs it is called a beat (or motif); And the distance between beats is called space. That is, we can consider rhythm a set of beats that are separated by spaces. Based on the differences between the beats of a chain or the differences between the spaces of a chain, we can classify the rhythms. In this article, we show that although rhythm is important, experts have not paid much attention to it. At first, we try to provide a more accurate definition of it; and we introduce its subcategories with the definition and example. Then we remind that in fact, the rhythm of poetry is one of the

*Date received: 25/02/2022 Date review: 05/06/2022 Date accepted: 21/06/2022
[1]. Ph.D Student of French Language, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: heslami@mail.com
[2]. **Corresponding author**: Assistant Professor of French Language and Literature, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: sadijafari@mshdiau.ac.ir
[3].Associate Professor of French Language and Literature, Department of French, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. E-mail: kamali_mj@mshdiau.ac.ir

examples of rhythm; As well as one of the physical characteristics of the language.

language can be divided into two semantic and physical layers from one perspective. The semantic layer consists of meanings and concepts. This layer is not an objective layer and its elements cannot be touched, seen, or heard. The physical layer consists of elements such as words or rhythms and rhymes. This layer is objective and tangible. In fact, in linguistic communication, the physical layer is transmitted and activates the semantic layer in the mind of the audience.

2. Methodology

In the present study, we intend to achieve the most effective style of translation of poetry from French into Persian. For this reason, we have compared the opinions of various experts on the role of the physical layer of language in the translation of poetry; in addition, we have compared different styles of translation of poetry into Persian; we have also compared the types of rhythms and rhymes in Farsi.

3. Discussion

In our opinion, the physical layer of language is highly used in literature, especially in poetry. Our issue is whether translators can translate the physical layer. Do we need to translate this layer? If the answer is yes, how should we do this? This paper attempts to answer these questions. Of course, our focus is on the rhythm and the rhyme, and we examine the «translation into Persian», not the «translation from Persian».

We want to answer this question, which in the translation of poetry from European languages into Persian, considering the differences between them and Persian, a translator, what physical facilities can use. We know that rhythm and rhyme are a poem's most important physical elements, and we want to know what they do in the translation process. Our effort is to explain to the reader using a set of evidence, some of the ambiguous concepts.

Based on the relationship that may form between the source poetry and the destination poetry, we can expect a variety of approaches to translating poetry. However, if we want to make a general classification, we can separate the three main approaches (Vide: Boase-Beier, 2009: 194):

1. Prose rendering. In this approach, semantic characteristics are recreated, and poetic characteristics such as rhythm and rhyme are eliminated. Such an approach can only convey the concepts and imagery to the translation audience.

2. Adaptation. In this approach, the most important semantic characteristics and sometimes even the most important poetic characteristics are eliminated, to increase the impact of the poem created in the destination language. Translators who use this approach sometimes claim that the work they created must be evaluated as independent work.

3. Recreative. In this approach, the semantic and poetic characteristics of the original poem are recreated using the destination language facilities. The purpose of the translation that chooses this approach is to achieve a relative resemblance between the poetry of origin and its translation.

In this article, our focus is on the recreative approach. It should be noted that the methods of taking any approach could be changed. That is, in different ways, one can follow a specific path. Based on the relationship that may form between the origin rhythm and the destination rhythm, we can expect a variety of approaches. Overall, three approaches can be used to translate poetry rhythm (Vide: Holmes, 1988: 25-27):

1. Mimetic. In this approach, the origin rhythm structure is recreated in the destination language; Of course, there is no guarantee for the result. Hexameters, for example, are natural for French speakers, while for English speakers who are accustomed to Pentameters, such a rhythm is heavy.

2. Analogical. In this approach, a structure is used in the destination language, which has a similar effect to the origin rhythm

structure. For example, in translation from France to English, pentameters are used instead of Hexameters.

3. Organic. In this approach, the translator uses a rhythm that he thinks is more appropriate. That is, there is no relationship between the destination rhythm and the origin rhythm.

We believe that the nature of the rhythm of poetry is not well known. Therefore, our first attempt is to study it. We have hypotheses that show how it works. The basics of the rhythm of poetry are different in different languages; we refer to them. Meanwhile, we explain different opinions and try to choose among them, the idea that seems more appropriate. We will talk about all kinds of rhythms and rhymes; and of course, in Persian poetry, rhyme and fixed-rhyme [: radif] are interrelated. When we talk about rhythm and rhyme, we also have to talk about modern formats and rhythms. We try to ignore semantic issues; in no way, we will not enter issues like imagination; we only deal with language physics. Then we introduce a kind of developed rhyme called super-rhyme, and we give examples to show its performance. Super-rhyme is objectively like a classical rhyme-in-prose [: saj?]. In the end, we examine three translations of a French poem.

4. Conclusion

Finally, we conclude that because the formats of classical Persian poetry and the vocabulary and concepts that form it are limited and unchanged, this genre cannot be a suitable container for the content of a poem from another culture. On the other hand, since the new vocabulary does not fit in the classic rhythm, the freshness of the source poem will be hurt. Therefore, to achieve the best result, it is better to use non-metric rhythm and super-rhyme; Classic formats generally restrict translation; so if they need to be used, we can simulate them; That is, we can create a quasi-classic format with non-metric rhythm and super-rhyme. In other words, non-metric rhythm and super-rhyme can greatly increase the quality of a translation. Every translated poem has two identities. An identity that is dependent

on the source poem, and by comparing the translation with it, we can evaluate that identity, and an identity that is independent of the source poetry, and by comparing the translation with the poems in the target language, we can evaluate that identity; so a successful translation is a translation that has two acceptable identities. In the article, we have introduced a new style in translation, which consists of a kind of rhythmic prose and a kind of developed rhyme and maximizes the impact of a translated poem without weakening its semantic aspect.

*Keywords***:** poetry, translation, rhythm of Persian poetry, non-metric rhythm, syllabophonemic structure, super-rhyme**.**

References[In Persian]:

Eslami, H., & Farsian, M. (2018). The study of the effectiveness of the seven-techniques of comparative stylistics in the framework of literary translation. *Critical language and literary studies*, 15(20) pp. 33-49.

Eslami, H., & Kamali, M. (2020). Intention: centroid of Benjamin's poetics. *Critical language and literary studies*, 16(23), 13-30.

Falsafi, N.–A. (1962). *Collected poems of romantic poets of France*. Tehran: Entesharate daneshgahe Tehran.

Ghasempour Moghaddam, Hossein; Akbari Shaldareh, Fereydoun; Omrani, Gholamreza; Moosavi, Zahrasadat & Vafayi, Abbasali. (2021). *Literary scienses and techniques : tenth grade*. Tehran: Sherkate chap va nashre ketabhaye darsiye iran.

Kasrai, S. (2008). *Collected poems*. Tehran: Negah.

Rumi. (1997). *Collected poems of Rumi*. Tehran: Amirkabir.

Sepehri, S. (1987). *Eight books*. Tehran: Tahoori.

Shamissa, C. (1993). *An introduction to prosody*. Tehran: Ferdows.

Sherkat moghaddam, S. & Akramifard M. (2021). «Hermeneutic approach to the French translation of some mystical words of Mantiq al-Tair of Attar (A Study of Omberto Eco)». *Zabanpazhuhi*, 13 (39), pp. 283-309.

References[In Latin]:

Bly, R. (1982). The eight stages of translation. *The kenyon review*, 2(4) pp. 68-89.

Boase-Beier, J. (2009). Poetry. In *Routledge encyclopaedia of translation studies* (pp. 194-196). London: Routledge.

Burnshaw, S. (2015). *The poem itself: 150 of the finest modern poets in the original languages*. Fayetteville: University of Arkansas Press.

De Lamartine, A. (1925). *Poésies de Lamartine*. Paris: Pierre Frasier.

Eco, U. (2003). *Mouse or rat: translation as negotiation*. London: Phoenix.

Gibbons, R. (1985). Poetic form and the translator. *Critical inquiry*, 11(4) pp. 654-671.

Holmes, J. (1988). *Translated! papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.

Jakobson, R. (1987). *Language in literature*. London: Cambridge.

Lefevere, A. (1991). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum.

Pound, E. (1991). *ABC of reading*. London: Faber and Faber.

Ragans, R. (2005). *ArtTalk*. New York: Glencoe/McGraw-Hill.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

مدیریت وزن و قافیه در ترجمهٔ شعر*

همایون اسلامی[۱]؛ سعدی جعفری کاردگر (نویسنده مسئول)[۲]؛ محمدجواد کمالی[۳]

چکیده

زبان را می توان از یک منظر به دو لایهٔ معنایی و فیزیکی تقسیم کرد. لایهٔ معنایی متشکل از معناها و مفاهیم است، که وجود عینی ندارند. لایهٔ فیزیکی متشکل از عناصری است که کلمات یا وزن و قافیه را می‌سازند و عینیّت دارند. همه می‌دانند که لایهٔ فیزیکی زبان، در ادبیات، به ویژه در شعر، کاربرد گسترده‌ای دارد؛ اما سؤال این است که آیا این لایه را می‌توان ترجمه کرد و آیا این لایه را باید ترجمه کرد؟ اگر پاسخ مثبت است، چگونه باید این کار را کرد؟ در این مقاله تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود. البته تمرکز ما بر روی وزن و قافیهٔ شعر است. از آنجا که قالب‌های شعر کلاسیک فارسی و واژگان و مفاهیمی که آن را پدید می‌آورند محدود و تغییرناپذیر هستند، این شیوه نمی‌تواند ظرفی مناسب برای محتوای شعری فرهنگی دیگر باشد؛ از طرف دیگر، واژه‌های جدید در وزن‌های کلاسیک نمی‌گنجند، و این به طراوت شعر منبع آسیب می‌زند. قصد ما معرفی یک اسلوب تازه در ترجمه است، متشکل از نوعی نثر آهنگین و نوعی قافیهٔ توسعه‌یافته، که تأثیرگذاری لایهٔ فیزیکی یک شعر ترجمه‌شده را به حداکثر می‌رساند، بدون آنکه وجه معناشناسانهٔ آن را تضعیف کند.

واژه‌های کلیدی: شعر، ترجمه، وزن غیرعروضی، ساختار هجاواجی، ابرقافیه.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۰۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱

صص ۶۷ – ۹۴ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.19072.3439

۱. دانشجوی دکترای زبان فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران heslami@mail.com

۲.استادیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران sadijafari@mshdiau.ac.ir

[۳] دانشیار زبان و ادبیات فرانسه، گروه فرانسه، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران kamali_mj@mshdiau.ac.ir

۱. مقدّمه

ریتم از آن دسته عناصر است که می‌توان شاهد حضور آن در تمامی هنرها بود: موسیقی، رقص، شعر و تئاتر. اساساً ریتم در تمام عرصه‌های زندگی حضور دارد. گردش زمین به دور خورشید، چهار فصل سال، و ضربان قلب، از شناخته‌شده‌ترین ریتم‌های طبیعت هستند. در این مقاله نشان می‌دهیم که اگر چه ریتم اهمیت غیرقابل‌انکاری دارد، آنچنان که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. در ابتدا سعی می‌کنیم تعریف دقیق‌تری از آن ارائه کرده، زیرشاخه‌های آن را با ذکر تعریف و مصداق معرفی کنیم؛ سپس یادآوری می‌کنیم که آنچه که در زبان فارسی، با نام وزن شعر یاد می‌کنند، در زبان فرانسه و انگلیسی ریتم نامیده می‌شود و درواقع وزن شعر یکی از مصادیق ریتم و یکی از مشخصات فیزیکی زبان است.

زبان را می‌توان از یک منظر به دو لایهٔ معنایی و فیزیکی تقسیم کرد. لایهٔ معنایی همان است که متشکل از معناها و مفاهیم است. این لایه وجود عینی ندارد، نمی‌توان عناصر آن را لمس کرد، دید یا شنید. لایهٔ فیزیکی متشکل از عناصری است که کلمات یا وزن و قافیه را می‌سازند. این لایه عینیّت دارد و محسوس است. درواقع در یک ارتباط زبانی، لایهٔ فیزیکی منتقل می‌شود و لایهٔ معنایی را در ذهن مخاطب فعال می‌کند. البته این تعاریف کاملاً دقیق نیست، ولی می‌تواند آنچه در ذهن داریم به خوبی برساند.

ما بر این باور هستیم که ماهیّت وزن شعر، کاملاً شناخته نشده‌است؛ بنابراین اولین تلاش ما کندوکاو در وزن شعر است. ما ضمن طرح نظرهای متفاوت و بعضاً متضاد کارشناسان زبان، شعر و ترجمه، سعی می‌کنیم از میان آنها، بهترین رویکرد را انتخاب کنیم. از وزن که سخن می‌رود، عموماً از قافیه هم ذکری به میان می‌آید؛ البته در شعر فارسی ردیف هم سهمی در این میان دارد؛ بنابراین به این مباحث هم وارد می‌شویم. البته قالب شعر را هم فراموش نمی‌کنیم. وزن‌ها و قالب‌های نوین هم جایی در بحث ما دارند. اساساً سعی می‌کنیم از مسائل معناشناسانه فاصله بگیریم و به‌هیچ‌وجه وارد موضوعاتی مانند صور خیال نمی‌شویم، تنها به فیزیک زبان می‌پردازیم.

همه می‌دانند که لایهٔ فیزیکی زبان، در ادبیات، به‌ویژه در شعر، بسیار استفاده می‌شود؛ اما سؤال این است که آیا این لایه را می‌توان ترجمه کرد یا آیا این لایه را باید ترجمه کرد؟ ازرا پاوند معتقد است شعر سه ساحت دارد: تصورگاه (phanopoeia)، نواگاه (melopoeia) و تداعی‌گاه (logopoeia). (Vide: Pound, 1991: 37) او قابلیت

ترجمهٔ ساحت نواگاه را [که وزن و قافیه را هم شامل می‌شود] بسیار بالا می‌داند. (Pound, as cited in Gibbons, 1985: 656) اگر این ساحت شعر ترجمه‌پذیر است، چگونه باید این کار را کرد؟ در این مقاله تلاش می‌شود به این سؤال‌ها پاسخ داده شود؛ البته با تمرکز بر آنچه که در حیطهٔ وزن و قافیه قرار می‌گیرد. برای پاسخ به این سؤال‌ها، حوزه‌ای که مورد توجه قرار می‌گیرد، «ترجمه به فارسی» است، نه «ترجمه از فارسی».

ازآنجاکه مختصات هر زبانی خاص آن زبان است، ترجمهٔ شعر به هر زبانی اسلوب خود را می‌طلبد. اگر قصد بررسی پیشینهٔ ترجمهٔ شعر را در زبان فارسی داشته باشیم و بخواهیم تنها به ترجمه‌هایی بپردازیم که متن مبدأ و متن مقصد آنها در دسترس است و شعر عربی را که شباهت‌های بسیاری با شعر فارسی دارد، کنار بگذاریم، باید بپذیریم که شروع تقریبی ترجمهٔ شعر به زبان فارسی به اواخر دوران قاجار بازمی‌گردد. حال اگر میرزا حبیب اصفهانی (۱۲۷۳-۱۲۱۴ خورشیدی) را از پیشگامان ترجمه از زبان‌های اروپایی [که مختصات شعرشان با مختصات شعر فارسی تفاوت جدی دارد] بدانیم؛ همچنین اگر تاریخ حیات او را با تاریخ حیات نیمایوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸ خورشیدی)، احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹ خورشیدی) و شماری دیگر از نوآوران عرصهٔ شعر فارسی مقایسه کنیم، به نتیجهٔ جالبی می‌رسیم.

از زمان حیات میرزا حبیب که به‌جز شعر کلاسیک فارسی چیز دیگری نبود، تا به امروز که ترانه‌های رپ، شعر فارسی را به انعطاف‌پذیرترین شکل خود درآورده‌اند، امکانات موجود در شعر فارسی تنوّع و تطوّر بی‌سابقه‌ای یافته‌است. در تمام این مدت، ترجمهٔ شعر به صورت شهودی انجام شده‌است؛ درواقع عمر ترجمه‌شناسی فارسی کوتاه است و شمار آثاری که دراین‌باره منتشر کرده‌اند و رقم اوراقی که در باب ترجمهٔ شعر قلم زده‌اند قابل‌توجه نیست؛ همین اوراق هم پذیرای کلیاتی بوده که گرهی از کار مترجمان نمی‌گشاید؛ از قبیل اینکه دو روش برای ترجمهٔ شعر وجود دارد: یکی منظوم، که ریختن شعر در قالب‌های شعر کلاسیک فارسی است و دیگری منثور، که برگردان شعر به نثر ساده است که متأسفانه تاکنون شاهد بررسی عمل‌گرایانهٔ امکانات متنوّع موجود در عرصهٔ ترجمه‌شناسی شعر فارسی نبوده‌ایم.

ما در این مقاله می‌خواهیم به این سؤال پاسخ دهیم که برای ترجمهٔ یک شعر از زبان‌های اروپایی به زبان فارسی، با توجه به اختلافات همه‌جانبه [از جمله مبانی وزن شعر]، از لحاظ فیزیکی، یک مترجم چه امکاناتی در اختیار دارد؟ ما وزن و قافیه را مهمترین

عوامل فیزیکی شعر می‌دانیم. برای درک نقش وزن و قافیه، می‌توان واژگان یک غزل حافظ را فقط بر مبنای قواعد دستوری کنار هم چید و متن به‌دست‌آمده را خواند و دید که آن کلام فاخر چگونه بی‌وقار می‌گردد. به همین خاطر است که ما وزن و قافیه را محور کار خود قرار داده‌ایم. قصد ما معرفی یک اسلوب تازه در ترجمه است، متشکل از نوعی نثر آهنگین و نوعی قافیهٔ توسعه‌یافته، که تأثیرگذاری لایهٔ فیزیکی یک شعر ترجمه‌شده را به حداکثر می‌رساند، بدون آنکه وجه معناشناسانهٔ آن را تضعیف کند.

۲ .بحث و بررسی

۲-۱. ریتم

برای اینکه بتوانیم توضیح روشنی در مورد ریتم بدهیم، بد نیست به یک تمثیل متوصل شویم؛ اگر ریتم را ردپای آدمی بر ساحل دریا بدانیم، می‌توانیم نقاطی را که پا بر ماسه نشسته و آن را گود کرده، گام‌زد (motif) یا (beat) و محدوده‌ای را که پا به هوا برخاسته تا در نقطه‌ای دورتر بر ماسه بنشیند، میان‌گام (space) بنامیم. به زبان ساده‌تر، می‌توانیم ریتم را گام‌زدهایی بدانیم که آنها را، میان‌گام‌هایی از هم جدا کرده‌اند. اکنون می‌توانیم نگاهی بکنیم به زیرگروه‌هایی که برای ریتم برشمرده‌اند (Vide: Ragans, 2005: 205-210):

۱. ریتم تصادفی (random): این نوع ریتم متشکل از گام‌زدهای متفاوتی است، که توسط میان‌گام‌های مختلفی از هم جدا شده‌اند. برای مثال، اگر دانشجویانی که در راهروهای دانشگاه حرکت می‌کنند و با یکدیگر تفاوت دارند، گام‌زد محسوب شوند و فاصلهٔ میان آنها که متفاوت است، میان‌گام به حساب آید، با یک ریتم تصادفی مواجه هستیم.

۲. ریتم ثابت (regular): این ریتم متشکل از گام‌زدهای مشابهی است، که میان‌گام‌های مشابهی آنها را از هم جدا کرده‌اند؛ مانند کالاهایی که در قفسه‌های فروشگاه چیده شده‌اند.

۳. ریتم تناوبی (alternating): این ریتم خود چند گونه دارد. گونه‌ای از آن، متشکل از گام‌زدهای متفاوت و میان‌گام‌های مشابه است، گونهٔ دیگر آن متشکل از گام‌زدهای

مشابهی با تفاوت‌های جزئی و میان‌گام‌های مشابه است؛ و گونهٔ سومی هم هست، که متشکل از گام‌زدهای مشابه و میان‌گام‌های متفاوت است.

۴. ریتم خیزابه‌ای (flowing): این ریتم از تکرار انحناهایی ساخته می‌شود که مانند موج‌های اقیانوس، که با ملایمت صعود و نزول می‌کنند و هیچ گسست و سکته‌ای، در میان‌شان دیده نمی‌شود.

۵. ریتم استمراری (progressive): این ریتم از گام‌زدهایی پدید می‌آید، که به صورت مستمر تغییر پیدا می‌کنند. برای مثال، ممکن است گام‌زد ما مربعی باشد، که هر بار که تکرار می‌شود، اندکی بزرگتر می‌شود.

به باور ما، تقسیم‌بندی بالا کمی از لحاظ منطقی مشکل دارد. درواقع اگر بخواهیم تقسیم‌بندی خود را بر مبنای گام‌زدها و میان‌گام‌ها سامان بدهیم، باید ابتدا ریتم را به دو گروه تقسیم کنیم: گام‌زد ثابت و گام‌زد متغیر و هرکدام از این گروه‌ها را دارای دو زیرگروه بدانیم: میان‌گام ثابت و میان‌گام متغیر. با اینکه تقریباً هیچ حوزه‌ای را نمی‌توان یافت که با ریتم ارتباطی نداشته باشد، یافتن تعریفی جامع و مانع از ریتم که همهٔ کارشناسان بر آن اتفاق داشته باشند، بعید به نظر می‌رسد. درواقع از لابه‌لای سطور باید مشخصه‌های ریتم را کشف کرد. بنابراین بر اساس آنچه گفته شد درمی‌یابیم که:

۱ .گام‌زدها متشکل از اجزایی هستند، که تغییر در آنها، منجر به تفاوت گام‌زدها می‌گردد.

۲ .زمانی که از «تکرار» سخن می‌رود، تلویحاً منظور، تکرار چیزی با «هویت» ثابت است؛ اما زمانی که از تغییر در گام‌زدها سخن می‌رود، تلویحاً تغییر در هویت هم در نظر گرفته می‌شود؛ برای مثال در ریتم تناوبی، عملاً از چند گام‌زد متفاوت سخن می‌رود.

با یادآوری این نکته که تعاریف بالا، بیشتر متوجه ریتم مورد استفاده در هنرهای تجسّمی است، سخن خود را از رابطهٔ ریتم و حرکت آغاز می‌کنیم. ما بر این باوریم، که ریتم را با درنظرگرفتن رابطهٔ آن با زمان، می‌توان به دو زیرشاخه تقسیم کرد: زمانمند و نازمانمند. ریتم، در یک پدیدهٔ نازمانمند مثل یک تابلوی نقاشی، همواره تماماً موجود است. از چنین

ریتمی، می‌توان حرکت را استنباط کرد. (Ibid: 211) اما ریتم، در یک پدیدهٔ زمانمند مثل یک قطعهٔ موسیقی، در طول زمان موجودیت می‌یابد و این موجودیت، هرگز تماماً در یک زمان تحقق نمی‌یابد؛ یعنی زمانی که ما در میان قطعهٔ موسیقی هستیم، ریتمی که تا آن لحظه شنیده‌ایم، نه در عالم واقع، که تنها در حافظهٔ ما وجود دارد؛ و ادامهٔ آن ریتم چون هنوز نشنیده‌ایم، حتی در حافظهٔ ما نیز وجود ندارد

۲-۲.وزن کلاسیک شعر فارسی

براساس آنچه سیروس شمیسا می‌گوید (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۲-۱۳) قواعد حاکم بر وزن شعر، در زبان‌های مختلف، مشابه هستند، از آن نظر که بر هجاها اعمال می‌شوند و متفاوت هستند، چون هرکدام به جنبهٔ خاصی توجه دارند. وزن شعر فارسی هم نوعی ریتم زمانمند است که کوچکترین اجزای سازندهٔ آن، هجاها هستند. از ترکیب این هجاها، ارکان عروضی [مفتعلن، مفاعلن، فاعلاتن و ...] و از کنار هم نشستن ارکان عروضی، بحرهای کلاسیک فارسی ساخته می‌شود. به‌طور بالقوه تعداد بحرها نامحدود است، ولی عملاً فقط تعدادی از آنها را که موسیقایی‌تر هستند، در عروض کلاسیک فارسی به رسمیت می‌شناسند. عموماً وزن یک مصرع از شعر را، مصداق بحر، تلقی می‌کنند و می‌دانیم که قالب‌های شعر کلاسیک فارسی، از تعدادی بیت ساخته می‌شوند و هر بیت خود متشکل از دو مصرع است.

سامانهٔ عروض کلاسیک بر پایهٔ تعریف امروزی ریتم ساخته نشده‌است؛ ولی مفهوماً رکن در عروض کلاسیک، گام‌زد محسوب می‌شود و مکثی که پس از گام‌زد واقع می‌شود، میان‌گام تلقی می‌شود. از نگاه آنکه در کار سرودن شعر است، احتمالاً این برداشت درست است، اما به باور ما، از نگاه مخاطب شعر، این نمی‌تواند درست باشد؛ اگر بیتی را که در جدول ۱ آمده، با صدای بلند بخوانیم و به ارکانی که در زیر آن آمده توجه نکنیم و فقط بر اساس آنچه می‌شنویم قضاوت کنیم، با قطعیت می‌توانیم بگوییم که ارکان عروضی شنیده نمی‌شوند. اگر با عروض فارسی آشنایی نداشته باشیم، پا را فراتر گذاشته، می‌گوییم که در این شعر، مصرع‌ها گام‌زد هستند؛ بر اساس آنچه می‌شنویم.

جدول ۱. شعری از مولوی. (مولوی، ۱۳۷۲: ۶۴)

روز تـــــویی، روزه تـــــویی، حاصـــــل دریـــــوزه تـــــویی

آب تـــویی، کـــوزه تـــویی، آب ده ایـــن بـــار مـــرا
دانـــه تـــویی، دام تـــویی، بـــاده تـــویی، جـــام تـــویی
پختـــه تـــویی، خـــام تـــویی، خـــام بمگـــذار مـــرا

مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن

اما اگر شعری را که در جدول ۱ آمده، با دقت بیشتری به قضاوت بنشینیم، متوجه می‌شویم ردیف‌هایی که در طول مصرع‌ها آمده، چون در انتهای رکن‌ها واقع شده، به ما درک متفاوتی از گام‌زدها می‌دهد. احساس می‌کنیم که با دو گونه گام‌زد مواجه هستیم و طول یک گونهٔ آن [مانند: «آب ده این بار مرا»] دوبرابر طول گونهٔ دیگر [مانند: «کوزه تویی»] است.

شاید اینجا موقعیت خوبی باشد، که ما نظر خود را بیان کنیم. بنابر باور رایج، وزن عروضی از چیدمان هجاها به‌وجود می‌آید؛ به زبان ساده‌تر یک ساختار صرفاً هجایی دارد و اگر سخنی از واج به میان می‌آید، بدین خاطر است که زبان از واج‌ها ساخته شده‌است، اما ما بر این باوریم که وزن عروضی، ذاتاً ساختاری هجاواجی دارد. یک باور رایج دیگر این است که ردیف و قافیه، ساختاری واجی دارند. نیاز به کندوکاو زیادی ندارد که متوجه شویم که ردیف و قافیه هم ذاتاً ساختاری هجاواجی دارند؛ به زبان ساده‌تر امکان ندارد که در شعر کلاسیک فارسی دو کلمه با هم قافیه بشوند و ساختار هجایی مشترکی نداشته باشند. ما قافیه را بخشی از وزن می‌دانیم. یک مثال می‌تواند موضوع را روشن‌تر کند؛ اگر ما زنجیره‌ای هجایی مانند «فعلاتن فعلاتن فعلاتن» داشته باشیم، طبیعتاً رکن سازندهٔ آن را فعلاتن می‌دانیم، ولی اگر همان چینش هجایی را به صورت «فعلن مفتعلن مفتعلن فع» بنویسیم، رکن‌های سازندهٔ آن را متفاوت می‌بینیم؛ حتی احساسی که این دو زنجیره در شنونده ایجاد می‌کنند متفاوت است؛ درحالی‌که تنها تفاوت این دو زنجیره، چینش واجی آنهاست. اگر بپذیریم که وزن عروضی، ساختاری هجاواجی دارد، می‌توانیم به مباحثی بپردازیم که تا کنون چندان مورد توجه قرار نگرفته‌است.

۲-۳. وزن‌های نوین

تحولاتی که شعر فارسی در قرن اخیر از سر گذرانده، راه‌بُردهای جدیدی را پدید آورده که هرکدام به‌نحوی از خاستگاه خود فاصله می‌گیرند. یکی از زمینه‌هایی که در آن دگرگونی صورت گرفته، وزن بوده‌است. رویکرد شعر نیمایی، در ابتدا محدود به کم و زیاد کردن تعداد گام‌زَدهای عروضی می‌شد؛ برای مثال اگر گام‌زَد عروضی «مفتعلن فاعلن» بود، در یک مصرع سه بار و در مصرع دیگر پنج بار تکرار می‌شد، اما به همین بسنده نشد؛ برخی مانند فروغ، به جای تکرار گام‌زَد عروضی، تغییراتی در وزن می‌دادند که منجر به دورشدن از بحر اصلی می‌شد. برخی هم مانند سیمین بهبهانی، در قالب‌های کلاسیک می‌سرودند، ولی وسواسی به استفاده از بحرهای کلاسیک نداشتند؛ وزن طبیعی اولین مصرعی را که به آنها الهام می‌شد، بر تمامی غزل خود اعمال می‌کردند. برخی مانند شاملو نیز، از عروض فاصله گرفته، شعر را به سمت نثرهای آهنگین قدیمی می‌بردند. البته گروهی هم عملاً وزن را کنار گذاشتند، که کار آنها در محدوده مورد مطالعهٔ ما قرار نمی‌گیرد.

۲-٤. ردیف و قافیه

به‌طورکلی کلماتی که ساختار هجاواجی یکسانی دارند [و البته معنای یکسانی دارند]، می‌توانند به عنوان ردیف استفاده شوند و کلماتی که زنجیرهٔ هجاواجی پایانی یکسانی دارند، می‌توانند به عنوان قافیه استفاده شوند؛ برای مثال، در شعر جدول ۱، «مرا» هایی که در انتهای مصرع‌های دوم و چهارم آمده، ردیف محسوب می‌شوند؛ و «بار» و «بمگذار» که قبل از «مرا» های ردیف آمده‌اند، قافیه به حساب می‌آیند. البته تعاریف ردیف و قافیه بسیار متنوع و گاه متضاد است، و وارد شدن به آنها در حوصله این مقاله نمی‌گنجد.

نظر ما این است، که مهمترین وظیفه ردیف و قافیه، ساخت گام‌زد است؛ البته ما کارکردهای دیگر آنها را، مثل تأکید و جلب توجه، انکار نمی‌کنیم. به‌طورخلاصه شنونده یک شعر، از دو ابزار وزن [چینش هجایی مشابه] و ردیف و قافیه [چینش واجی مشابه] استفاده می‌کند تا گام‌زدها را شناسایی کند. اگر آنچه که می‌گوییم درست باشد، طبیعتاً محل ردیف و قافیه را نمی‌توان محدود به انتهای گام‌زدها کرد و نگاهی به شعر نو، نشان می‌دهد که در عمل هم شواهدی برای این پیش‌بینی وجود دارد (جدول ۲). استفاده از ردیف پیش‌آیه [که در ابتدای سطر یا مصرع می‌آید] در شعر نو آن‌قدر فراوان است که

می‌توان آن را نوعی تکنیک دانست. بدیهی است که تعریف قافیه، برای دربرگرفتن مفهوم قافیهٔ پیش‌آیه، نیاز به اصلاح خواهد داشت.

جدول ۲. شعری از سهراب سپهری. (سپهری، ۱۳۶۶: ۲۸۳)

فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار.
فتح یک کوچه به دست دو سلام.

نکتهٔ دیگری که نیاز به توجه دارد این است که ردیف و قافیه از نظر مخاطب شعر، دو عنصر مجزا نیستند و جدا کردن آنها در شعر، عموماً نیاز به دقت زیادی دارد.

۲-۵. ابرقافیه

از آنجا که قصد ما از مطرح‌کردن عناصر شعری، ترجمه است، خود را محدود به مباحث کلاسیک نمی‌کنیم. در ترانه‌های امروزی، بخصوص در ترانه‌های رپ، قافیه در معرض هنجارشکنی‌های زیادی قرار می‌گیرد؛ گاه این هنجارشکنی تا به آنجا پیش می‌رود که کلماتی که با هم قافیه می‌شوند، فاقد هر نوع شباهت واجی هستند، و تنها چینش هجایی مشابهی دارند. ما برای اینکه بتوانیم اشکال مختلف قافیه را [برای استفاده در ترجمه شعر] پوشش بدهیم، از اصطلاح ابرقافیه (super-rhyme) استفاده می‌کنیم. ابرقافیه انواع مختلفی دارد:

۱. هم‌واج. که دو نوع است:

الف. کامل که همان ساختار ردیف کلاسیک را دارد؛ مانند تکرار «است» یا «شد».

ب. ناقص که همان ساختار قافیهٔ کلاسیک را دارد؛ مانند «افتخار» و «بار».

۲. ناهم‌واج، در این حالت، کلمات چینش هجایی مشابهی دارند، ولی از نظر واجی متفاوت هستند. این نوع ابرقافیه دو شکل دارد:

الف. هم‌واکه. در این حالت، کلمات چینش واکه‌ای مشابهی دارند، ولی چینش همخوان‌های آنها متفاوت است. مانند «دویدم» [davidam] و «شنیدن» [šanidan].

ب. ناهم‌واکه. در این حالت،کلمات چینش واکه‌ای مشابهی ندارند؛ مانند «دویدم» [davidam] و «سفارش» [sefâreš]. (در این حالت کمّیت یا طول عروضی واکه‌های متناظر یکسان است.)

اگر قافیه و ردیف کلاسیک را در نظر نگیریم، کاربردی‌ترین شکل ابرقافیه در ترجمهٔ شعر «هم‌واکه» است. در این شکل هر چه همخوان‌های متناظر [از لحاظ تلفظ] به هم نزدیکتر باشند، غنای ابرقافیه بیشتر است. شاید برخی از اَشکال ابرقافیه در وهلهٔ اول هنجارشکنانه به نظر برسند، ولی کمی دقت نشان می‌دهد که از چارچوب سجع کلاسیک فراتر نمی‌روند. (ر.ک: قاسم‌پور مقدم و اکبری شلدره، ۱۴۰۰: ۵۳)

ازآنجاکه برای اولین بار است که ابرقافیه و کاربرد آن در ترجمه مطرح می‌شود، طبیعتاً نمی‌توان انتظار داشت که نمونه‌های فراوانی از آن در ترجمه‌های منتشرشده وجود داشته باشد؛ به همین دلیل تلاش کرده‌ایم با استفاده از برخی کلمات هم‌قافیه در ترانه‌های رپ، مصداق‌هایی بسازیم تا تأثیرگذاری ابرقافیه‌ها عملاً تجربه شود. روش کار به این صورت بوده که در هر کدام از جدول‌های ۳ تا ۵، به ترتیب متن فرانسه، ترجمه منثور و سپس ترجمهٔ شعروارهٔ فارسی آن آمده است. هدف اصلی ما در اینجا صرفاً ساختن شبه‌بیت‌هایی آهنگین بوده که دارای ابرقافیه باشند؛ اگرچه برخی از آنها [مانند مورد جدول ۵] به‌طور ناخواسته از نظر وزنی کاملاً منطبق با قواعد عروض سنتی شده‌اند. بد نیست قبل از بررسی موارد مذکور گفته شود که قافیه عنصری شنیداری است، و لاجرم باید صرفاً بر مبنای تأثیر شنیداری آن قضاوت شود.

جدول ۳. مثال اول تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Si le vent tourne autour des cheveux de la fille, les affaires de l'univers seront en désordre.
اگر باد به گیسوان آن دختر بپیچد، امور کائنات آشفته می‌گردد.
اگـــر کـــه بـــاد بپیچـــد بـــه گیســـوان آن دُختـــر امـــــور کائنـــــات مـــــی‌شـــــود مُختـــــل

در شبه‌بیت جدول ۳ دو کلمهٔ «دختر» [doxtar] و «مختل» [moxtal] با یکدیگر قافیه شده‌اند، که چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و دو هم‌خوان میانی آنها [xt] هم مشابه است.

جدول ۴. مثال دوم تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Je n'ai vu personne s'essayer à me convaincre, comme je fais.

کسی را ندیده‌ام که تلاش کند مرا متقاعد کند، همان‌گونه که من تلاش می‌کنم.

کسی را ندیده‌ام که متقابلاً
تلاش کند که متقاعدم

در شبه‌بیت جدول ۴ دو زنجیرهٔ «متقابلاً» [moteqâbelan] و «متقاعدم» [moteqâ?edam] را می‌بینیم که [برخلاف قواعد سنتی، دو واحد نامرکب محسوب شده‌اند و] با یکدیگر قافیه شده‌اند. این دو زنجیره چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و سه هم‌خوان ابتدایی آنها [m-t-q] هم مشابه است.

جدول ۵. مثال سوم تأثیر ابرقافیه در ترجمه.

Tu fais un mur de pierre et de plomb et je fais une chanson de culture et de paix.

تو دیواری از سنگ و سرب می‌سازی، و من آهنگی می‌سازم از جنس فرهنگ و صلح.

تو دیوار می‌سازی از سنگ و سُرب
من آهنگی از جنس فرهنگ و صُلح

در شبه‌بیت جدول ۵ دو زنجیرهٔ «سنگ و سرب» [sangosorb] و «فرهنگ و صلح» [farhangosolh] را می‌بینیم که [هر کدام از سه واژهٔ جداازهم ساخته شده‌اند، ولی] با یکدیگر قافیه شده‌اند. این دو زنجیره که از نظر طول بایکدیگر تفاوت دارند، در بخش قافیه‌ساز خود [sangosorb / hangosolh] چینش هجایی و چینش واکه‌ای مشابهی دارند؛ و سه هم‌خوان آنها [ng-s] هم مشابه است. در مجموع باید گفت که سه مثال ذکر

شده فرصتی فراهم می‌کند تا با مقایسهٔ شبه‌بیت‌ها و معادل‌های منثور آنها، بتوان میزان تأثیر ابرقافیه را در ترجمه ارزیابی کرد.

۲-٦.ترجمه‌شناسی شعر

از زاویه‌های مختلفی می‌توان به شعر و ترجمه نگاه کرد. برای مثال، وینه و داربلنه توجه خاصی به شعر ندارند و بیشترین تأکیدشان بر ترجمهٔ معنایی است. (وینه و داربلنه، به نقل از اسلامی و فارسیان، ۱۳۹۷) از طرف دیگر، والتر بنیامین توجه ویژه‌ای به ترجمهٔ شعر دارد و آن را منوط به ترجمهٔ مفهومیت می‌داند (بنیامین، به نقل از اسلامی و کمالی، ۱۳۹۸)؛ مفهومیت به زبان ساده تعریف یک مفهوم است. استنلی برنشاو می‌نویسد که شعر باید به نثر و به شکل واژه‌به‌واژه ترجمه شود و برای آن که مخاطب ظرائف آن را دریابد توضیحاتی نیز بر آن افزوده شود. (Vide: Burnshaw, 2015: IX-XV) رابرت بلای برای ترجمهٔ شعر هشت مرحله در نظر می‌گیرد، که از لحن و معنا گرفته تا وزن و قافیه را شامل می‌شود. (Vide: Bly, 1982) به اعتقاد آندره لفور ترجمهٔ شعر می‌تواند هفت راه‌بُرد داشته باشد (Vide: Lefevere, 1975) که از آن جمله می‌توان به ترجمهٔ وزن‌مدار (metrical translation)، ترجمهٔ قافیه‌مدار (rhymed translation) و ترجمهٔ نثرمدار (poetry into prose) اشاره کرد؛ البته او نتیجهٔ تمرکز بر هر وجهی از شعر را سبب کم‌رنگ شدن وجوه دیگر می داند. در مجموع بر اساس رابطه‌ای که میان شعر مبدأ و ترجمهٔ آن وجود دارد، ترجمهٔ شعر می‌تواند سه رویکرد محوری داشته باشد (Vide: Boase-Beier, 2009: 194):

۱. **ترجمهٔ منثور** (prose rendering). در این رویکرد مختصات معناشناسانه بازآفرینی شده و مختصات شاعرانه حذف می‌شوند. هدف از این روش معمولاً آگاهی‌رسانی به خوانندگان، یا تهیهٔ مواد خام برای کسانی است که شعر را در زبان مقصد بازآفرینی می‌کنند. در این رویکرد، معانی و صور خیال هستند که شعریت شعر را می‌سازند.

۲. **ترجمهٔ اقتباسی** (adaptation). در این رویکرد کلیدی‌ترین مختصات معناشناسانه و گاهی شاعرانه حذف می‌شوند، برای اینکه اثری که در زبان مقصد خلق می‌شود تأثیرگذارتر شود. مترجمانی که این رویکرد را در پیش می‌گیرند، گاه ادعا می‌کنند که آنچه خلق کرده‌اند، باید به عنوان یک اثر مستقل، بدون توجه به شعر مبدأ، ارزیابی شود.

۳. ترجمهٔ بازآفریننده (recreative). در این رویکرد تلاش می‌شود مختصات معناشناسانه و شاعرانهٔ شعر مبدأ، با توجه به امکانات زبان مقصد بازآفرینی شوند؛ هدف رسیدن به شباهتی نسبی میان شعرهای مبدأ و مقصد است.

در حال حاضر بیشترین بحث‌ها پیرامون ترجمهٔ بازآفریننده است؛ نظر غالب این است که هدف مترجم نباید تکرار مختصات مبدأ باشد، بلکه باید در چارچوب امکانات مقصد به خلاقیت رو کند. بسیاری با آوردن قافیه مخالف هستند؛ هم به دلایل معناشناسانه و هم به این دلیل که عملاً ترجمه را دشوار می‌کند. اما در مورد استفاده از وزن، بیشتر نظرها مثبت است، چرا که عملی‌تر به نظر می‌رسد. در مجموع بر اساس رابطه‌ای که میان وزن مبدأ و وزن مقصد وجود دارد، کاربرد وزن در ترجمه سه شکل دارد (Vide: Holmes, 1988: 25-27):

۱. ساختارمدار (mimetic). در این رویکرد، ساختار وزنی مبدأ در زبان مقصد بازآفرینی می‌شود؛ البته هیچ تضمینی برای برای موفق بودن نتیجهٔ این کار وجود ندارد. برای مثال، وزن شش‌رکنی (hexameters) برای فرانسوی‌زبانان طبیعی است، در حالی که برای انگلیسی‌زبانان که به وزن پنج‌رکنی (pentameters) عادت دارند، چنین وزنی ثقیل است.

۲. تأثیرمدار (analogical). در این رویکرد، در زبان مقصد از ساختاری استفاده می‌شود، که تأثیری مشابه با ساختار وزنی مبدأ داشته باشد. برای مثال، در ترجمه از فرانسه به انگلیسی، به جای وزن شش‌رکنی از وزن پنج‌رکنی استفاده می‌شود.

۳. اختیارمدار (organic). در این رویکرد، مترجم از وزنی استفاده می‌کند که تصور می‌کند مناسبتر است.

اکنون که اهمیت وزن در ترجمهٔ شعر بیان شد، وارد جزئیات مسئله می‌شویم. اکو معتقد است که ترجمه باید ریتم متن را حفظ کند. اما این کافی نیست. بخش زیادی از محتوای یک متن، از طریق القاگرها منتقل می‌شود و بسیاری از این القاگرها زبان‌شناختی نیستند؛ مانند وزن و بسیاری از عناصر واج‌احساسی (phonosymbolic). (Vide: Eco, 2003) او برای اثبات آنچه می‌گوید ترجمه‌هایی را مثال می‌زند؛ از جمله در مورد یک شعر می‌گوید که وزن آن، ریتم قطار و ریتم یک نوع رقص را القا می‌کند؛ در حالی که هیچ‌کدام از ترجمه‌های آن شعر، به وزن اهمیت نداده‌اند. به باور او، وزن مستقل از ساختار زبان است و

ساخت عروضی می‌تواند از زبانی به زبان دیگر منتقل شود. جالب اینکه به ترجمه‌های انگلیسی از یک شعر فرانسه انتقاد می‌کند که چرا تعداد هجاها را مراعات نکرده‌اند؛ درحالی‌که می‌دانیم مبنای وزن در این دو زبان یکی نیست. به باور ما، اولاً ساختار وزنی را نمی‌توان از زبانی به زبان دیگر منتقل کرد؛ بلکه می‌توان برای وزن زبان مبدأ، معادل وزنی مناسبی در زبان مقصد یافت؛ ثانیاً در مواقعی می‌توان از القاگر دیگری به غیر از وزن، در زبان مقصد استفاده کرد؛ ثالثاً اگر انتقال محتوای القایی خیلی ضروری باشد، می‌توان از عناصر معناشناختی برای رساندن محتوای القایی استفاده کرد. البته هدف ما از طرح راهکارهای مختلف، حذف وزن در ترجمهٔ شعر نیست؛ به باور ما، دست‌کم برای ذوق فارسی‌زبانان، حضور وزن در ترجمهٔ شعر [و حتی گاهی نثر] دلپذیر است. در واقع وزن، اگر هیچ نوع القاگری هم نداشته باشد، بازهم می‌تواند نوعی بی‌وزنی در مخاطب ایجاد کند تا پذیرای خیال‌پردازی‌های دور و دراز گردد.

اما یاکوبسن به نکتهٔ ظریفی اشاره می‌کند؛ او می‌گوید هجاها واحدهایی هستند که کنار هم نشستن‌شان می‌تواند دو پی‌آمد داشته باشد: زبانی (lingual) و زبرزبانی (metalingual). پی‌آمد زبانی یعنی اینکه چیدمانی از هجاها می‌تواند نشانه‌ای زبانی را بسازد؛ و پی‌آمد زبرزبانی یعنی اینکه چیدمانی از هجاها می‌تواند یک وزن شعری را بسازد. (Vide: Jakobson, 1987: 71-72) نتیجه‌ای که می‌توان از این سخن گرفت این است که معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند و تغییر در هریک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. به عبارت ساده‌تر، ترجمهٔ شعر، رقابت میان معنا و وزن است؛ گاهی معنا باید به نفع وزن عقب‌نشینی کند، گاهی وزن به نفع معنا. این تصور که می‌توان در ترجمه، معنای جامع و مانع شعر مبدأ را با افزودن وزن غنی‌تر کرد، به باور ما، نسبتی با واقعیت ندارد.

شاید قدیمی‌ترین هنر ایران شعر باشد. زبان فارسی، سده‌هاست که پذیرای شعر است. در طول این سال‌ها شاعران، تعدادی از خوش‌آهنگ‌ترین بحرهای عروضی را برگزیده‌اند؛ چون بحرهای برگزیده، نه هر واژه‌ای را می‌پذیرفته‌اند، و نه هر ساختار نحوی را در خود جای می‌داده‌اند، از میان واژه‌هایی که در دسترس بوده، تعدادی انتخاب و تعدادی صیقل داده شده‌اند، تا بحرها به کارایی بهینه برسند. از طرف دیگر، چون اغلب شاعران، کم یا زیاد، به نوعی جهان‌بینی صوفی‌منشانه گرایش داشته‌اند، واژه‌ها از یک صافی دیگر هم گذرانده شده‌اند. بنابراین شعر کلاسیک فارسی هم از نظر بحرها، و هم از نظر واژگان و

هم از نظر مفاهیم به نوعی محدودیت و در عین حال انسجام و کمال رسیده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که اگر آن را یک خرده‌فرهنگ بسته بنامیم، پربیراه نرفته‌ایم. این مسئله فی‌نفسه مشکل‌آفرین نیست. مشکل آنجایی شروع می‌شود که مترجمان بخواهند شعری اروپایی را در قالب و وزن و قافیه و واژگان یک شعر کلاسیک فارسی بریزند. اولاً برای اینکه محتوای مبدأ بتواند در یک قالب فارسی جای بگیرد، نیاز به افزودن یا کاستن عناصری از آن است، که این به بخش روایی شعر صدمه می‌زند. دوم اینکه از آنجا که همهٔ واژگان مبدأ در بحر کلاسیک نمی‌گنجد، یا باید مترادف‌های لغت‌نامه‌ای را به کار گرفت، که طراوت شعر صدمه می‌بیند، یا باید ملغمه‌ای از واژگان تاریخ انقضاء گذشته و واژگان نوساخته را استفاده کرد، که نتیجه‌اش اشعار طنز برخی مجلات فکاهی است. فراموش نکنیم که ترادف در حوزهٔ بلاغت معنا ندارد.

از سوی دیگر، شعر بیش از آنکه یک متن باشد، یک تجربه است؛ و شاعر نهایت تلاش خود را می‌کند که تجربه‌ای زنده‌تر و واقعی‌تر بسازد؛ پس ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ تجربه است و قصد مترجم این است که تجربه‌ای خلق کند، مشابه آنچه که مخاطب یک شعر در زبان مبدأ تجربه می‌کند. برای مخاطب شعر ترجمه‌شده ظرائف تکنیکی فی‌نفسه اهمیت ندارد، برای او عناصری مهم است که بتواند لذتی معنایی یا غیرمعنایی به بار آورد؛ چون معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند و تغییر در هر یک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. اکو ترجمه را نوعی مذاکره بین متن مبدأ و متن مقصد می‌داند؛ (اکو، به نقل از شرکت مقدم و اکرمی فرد، ۱۴۰۰: ۲۹۴) ما نیز به الهام از او، شعر ترجمه‌شده را نوعی مذاکره بین وزن و معنا می‌دانیم. بنابراین ازآنجاکه برای ذوق فارسی‌زبانان، وزن و قافیه ارجحیتی دارد، و از آنجا که این دو به مترجم محدودیتی را تحمیل می‌کنند که نفس ترجمه را به چالش می‌کشد، به باور ما، بهترین نتیجه زمانی حاصل می‌شود که به جای آنها از وزن غیرعروضی [چیزی مشابه ترنّم نثر مسجّع کلاسیک] و ابرقافیه [چیزی مشابه سجع کلاسیک] استفاده شود. قالب‌های کلاسیک عموماً محدودیت زیادی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین اگر اصراری به وجود آنها هست، می‌توان آنها را شبیه‌سازی کرد؛ یعنی با وزن غیرعروضی و ابرقافیه‌ها قالبی شبه‌کلاسیک ساخت.

۲-۷. ترجمهٔ شعر در عمل

در اینجا برای اینکه شناخت واقع‌بینانه‌تری پیدا کنیم از آنچه گفته شد، نگاهی می‌کنیم به شعر «پروانه» (Le papillon) از لامارتین (جدول ۶) و چند ترجمه از آن.

جدول ۶. شعری از لامارتین. (De Lamartine, 1925: 64)

Le papillon

Naître avec le printemps, mourir avec les roses,
Sur l'aile du zéphyr nager dans un ciel pur,
Balancé sur le sein des fleurs à peine écloses,
S'enivrer de parfums, de lumière et d'azur,
Secouant, jeune encor, la poudre de ses ailes,
S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles,
Voilà du papillon le destin enchanté!
Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose,
Et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
Retourne enfin au ciel chercher la volupté!

ترجمهٔ منثور این شعر (جدول ۷) بیشتر شبیه به یک گزارش از شعر است؛ با وجود این که از لحاظ معنایی نمی‌توان به آن انتقادی جدی کرد، برای مخاطب فارسی‌زبان نمی‌تواند تجربه‌ای زنده به ارمغان بیاورد.

جدول ۷. ترجمهٔ منثور از شعر لامارتین. (فلسفی، ۱۳۴۱: ۵۱)

پروانه

با بهار زادن و با گل‌های سرخ جان سپردن، بر بال صبا در هوای پاک شنا کردن،
بر سینهٔ گل‌های نیم‌شکفته آویختن و از بوی خوش و آفتاب و آسمان سرمست شدن،
در عین جوانی گرد از بال‌ها فرو ریختن و چون نفسی بر بام جاودان سپهر پریدن:
این است سرنوشت دل‌پذیر پروانه،
هوس آدمی نیز چنین است. دمی آرام نمی‌پذیرد،
به همه چیز دست می‌یازد، ولی هرگز خرسند نیست.

سرانجام نیز در جستجوی کامیابی به آسمان باز می‌گردد.

ترجمهٔ منظوم این شعر (جدول ۸) تمامی قواعد حاکم بر وزن و قافیه و قالب شعری را مراعات کرده‌است. اگر این ترجمه را با ترجمهٔ منثور آن (جدول ۷) مقایسه کنیم، که هر دو هم کار یک نفر [نصرالله فلسفی] است، متوجه اختلاف معنای زیادی می‌شویم، که چارچوب تنگ شعر کلاسیک فارسی به مترجم تحمیل کرده‌است. اگر بخواهیم واژگانی مانند «ز»، «زان» و «چونین» را که استفاده شده را زیر هم بنویسیم، به فهرستی طولانی می‌رسیم. در ترجمهٔ منظوم از «خزان» هم سخن می‌رود که روایت مبدأ را به انحراف می‌کشاند. در اینجا ما نمی‌خواهیم به ترجمهٔ معنایی شعر بپردازیم؛ می‌خواهیم تأثیر وزن و قافیه و قالب کلاسیک را بر طراوت شعر فرانسوی، به نمایش بگذاریم. خواندن یک شعر ترجمه‌شده، یعنی انجام یک تجربهٔ جدید، نه یادآوری تجربیات تکراری.

جدول ۸. ترجمهٔ منظوم از شعر لامارتین. (همان: ۵۵)

ز گلزار گیتی به گاه بهار	پدید آمدن چون گل از شاخسار
سحرگه در آغوش باد سحر	پریدن ز شاخی به شاخ دگر
ز مستی سر از پای نشناختن	به دوشیزگان چمن تاختن
گهی بوسه بر چشم نرگس زدن	گه از زلف سنبل پریشان شدن
گه از ناشکفته گل آویختن	گهی اشک با ژاله آمیختن
زمانی شدن در دل لاله تنگ	به خود بی‌خبر گشتن از بوی و رنگ
چو باد خزان تاخت بر بوستان	پراکنده شد گل ز باد خزان
پریشان شدن زان پراکندگی	دریدن چو گل دامن زندگی
چنین است آیین پروانگان	خوشا آنکه چونین گذارد جهان

***

هوس نیز ماند به پروانه‌ای	که مست است هر دم ز پیمانه‌ای
نه هرگز به یک جای گیرد درنگ	نه دامان خرسندی آرد به چنگ
کشد هر زمان نازی از نوگلی	گه از لاله‌ای گاهی از سنبلی

سرانجام نایافته کام را	سپارد ره تیر و بهرام را
سوی چرخ گردنده گیرد شتاب	مگر تا در آنجا شود کامیاب

در ترجمهٔ پیشنهادی (جدول ۹) سعی شده ضمن حفظ معنای کلی شعر مبدأ، وزن و قافیه و قالبی استفاده شود، که در چارچوب آن مخاطب فارسی‌زبان به تجربهٔ جدیدی دست یابد. وزن شعر ترجمه‌شده عروضی نیست و اصراری برای استفاده از قافیهٔ کلاسیک در آن نبوده‌است؛ ولی بیشتر مخاطبان متوجه آن نمی‌شوند؛ قالب آن با قالب شعر مبدأ تفاوت دارد، ولی بعید می‌دانیم برای مخاطبان مهم باشد؛ واژگان به نوعی انتخاب شده‌اند که روح شعر مبدأ بیات نشود. در مجموع، تصور می‌کنیم که مخاطب این ترجمه، احساس می‌کند تجربهٔ جدیدی انجام داده‌است.

جدول ۹. ترجمهٔ پیشنهادی ما از شعر لامارتین.

پروانه

با بهار، زاده شدن،
و با گل‌سرخ، رخت بربستن؛
به بالِ پری‌باد بهار بنْشستن؛
در آسمان صاف، شناگری کردن؛
سینه‌آویز گل‌های نوشکفته شدن؛
مست گشتن،
به عطرها،
به آسمان آبی روشن؛
تا جوانی از کف نرفته گردِ بال‌ها را تکاندن؛
مثل روحِ رهاگشته پر به بام عرش کشیدن.
سرنوشت خوشایند پروانه این باشد،
که تا به ابد

به مانند آرزو قرار نگیرد؛
به هر آنچه به دست آورد،
نه خرسند نگردد؛
و عاقبت، برای در بر گرفتن لذت،
به باغ برین باز گردد.

شعر ترجمه‌شده دو هویت دارد؛ هویتی وابسته به شعر مبدأ، که با مقایسه با آن ارزشیابی می‌شود؛ و هویتی مستقل، که با مقایسه با اشعار موجود در زبان مقصد ارزیابی می‌شود. برای ارزیابی هویت وابستهٔ ترجمهٔ پیشنهادی ما، باید آن را با شعر مبدأ مقایسه کرد؛ و برای ارزیابی هویت مستقل آن، باید آن را با اشعار مشابه در زبان فارسی قیاس کرد. برای مثال، اگر بخشی از منظومهٔ آرش کمانگیر (جدول ۱۰) با آن مقایسه شود، احتمالاً ترجمهٔ پیشنهادی نمرهٔ قبولی می‌گیرد.

جدول ۱۰. شعری از سیاوش کسرایی. (کسرایی، ۱۳۸۷: ۱۰۲)

گوسفندان را سحرگاهان به سوی کوه راندن؛
هم‌نفس با بلبلان کوهی آواره خواندن؛
در تله افتاده آهوبچگان را شیر دادن،
و رهانیدن؛
نیمروز خستگی را در پناه درّه ماندن؛

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله نشان دادیم که ریتم اهمیت غیرقابل‌انکاری دارد، اما چنان که باید مورد توجه قرار نگرفته‌است. در ابتدا سعی کردیم تعریف دقیق‌تری از آن ارائه کنیم؛ و زیرشاخه‌هایش را با ذکر تعریف و مصداق معرفی کردیم. گفتیم که ریتم از عناصری به نام گام‌زد و فواصلی به نام میان‌گام ساخته می‌شود؛ همچنین گفتیم که ریتم را با در نظر گرفتن رابطهٔ آن با زمان، می‌توان به دو زیرشاخه تقسیم کرد: زمانمند و نازمانمند.

سپس با تأکید بر این مطلب که بحث ما اساساً بر روی ریتم زمانمند است، وزن کلاسیک شعر فارسی را به عنوان مصداق آن بررسی کردیم، با ذکر مثال توضیح دادیم که بنا به باور رایج، وزن عروضی ساختار صرفاً هجایی دارد و اگر سخنی از واج به میان می‌آید، بدین خاطر است که زبان از واج‌ها ساخته شده‌است؛ اما ما بر این باوریم که وزن عروضی، ذاتاً ساختاری هجاواجی دارد؛ و نیاز به کندوکاو زیادی ندارد که متوجه شویم که ردیف و قافیه هم ذاتاً ساختاری هجاواجی دارند؛ و ما ردیف و قافیه را بخشی از وزن می‌دانیم.

ما بدون اینکه بخواهیم کارکردهای دیگر ردیف و قافیه را [مثل تأکید و جلب توجه] انکار کنیم، مهمترین وظیفهٔ آنها را، ساخت گام‌زد دانستیم؛ البته متذکر شدیم که مخاطب شعر این دو عنصر را یک مجموعهٔ واحد تلقی می‌کند؛ بنابراین شاید بهتر باشد که به هنگام بررسی عملکرد، آنها را یک واحد یک پارچه به حساب آوریم. البته به وزن‌های نوین فارسی هم پرداختیم. مهمترین بخش بحث ما این بود که از نظر قالب و وزن و قافیه می‌توان از چارچوب‌های سنتی فراتر رفت؛ به قافیهٔ ترانه‌های امروزی اشاره کردیم و ابرقافیه را، که مفهوم و مصداقی گسترده‌تر از قافیهٔ کلاسیک دارد، معرفی کردیم.

در نهایت به ترجمه‌شناسی شعر پرداختیم. گفتیم رویکردهای مختلفی وجود دارد که کارآمدترین‌شان رویکرد بازآفریننده است. در این رویکرد تلاش می‌شود مختصات معناشناسانه و شاعرانهٔ شعر مبدأ، با توجه به امکانات زبان مقصد بازآفرینی شوند؛ هدف رسیدن به شباهتی نسبی میان شعرهای مبدأ و مقصد است؛ البته در میان حامیان این رویکرد اختلاف نظر کم نیست؛ اینکه چه مختصاتی باید بازآفرینی شود، خود موجب اشتقاق در میان ترجمه‌شناسان می‌شود؛ آنچه اکثریت بر آن توافق دارند اهمیت وزن در ترجمه است. در مورد نوع وزن مورد استفاده در ترجمه هم چند رویکرد وجود دارد، که به نظر ما رویکرد اختیارمدار گزینهٔ بهتری است.

نظر ما در بارهٔ نحوهٔ ترجمهٔ شعر [خصوصاً از زبان‌های اروپایی] به زبان فارسی، این بود که چون شعر کلاسیک فارسی هم از نظر بحرها و هم از نظر واژگان و هم از نظر مفاهیم به نوعی محدودیت و در عین حال انسجام و کمال رسیده‌است، اگر مترجمی بخواهد ترجمه را در قالب و وزن و قافیه و واژگان یک شعر کلاسیک فارسی بریزد، اولاً برای اینکه بتواند محتوای شعر مبدأ را در یک قالب فارسی مثل غزل جای دهد، مجبور است چیزهایی را از

آن بزند و چیزهایی را بر آن بیافزاید که این به بخش روایی شعر صدمه می‌زند. دوم اینکه چون واژگان امروزی عموماً در بحر کلاسیک نمی‌گنجند، یا مجبور است مترادف‌های لغت‌نامه‌ای را به کار بگیرد، که طراوت شعر صدمه می‌بیند یا مجبور است ملغمه‌ای از واژگان تاریخ مصرف گذشته و واژگان نوساخته را استفاده کند، که نتیجه‌اش اشعار طنز برخی مجلات فکاهی است.

اما از آنجا که برای ذوق فارسی‌زبانان، وزن و قافیه ارجحیتی دارد، و از آنجا که این دو به مترجم محدودیتی را تحمیل می‌کنند که نفس ترجمه را به چالش می‌کشد، به باور ما برای رسیدن به بهترین نتیجه، بهتر است از وزن غیرعروضی [چیزی مشابه ترنّم نثر مسجّع کلاسیک] و ابرقافیه [چیزی مشابه سجع کلاسیک] بهره گرفت. قالب‌های کلاسیک عموماً محدودیت زیادی ایجاد می‌کنند؛ بنابراین اگر اصراری به وجود آنها هست، می‌توان آنها را شبیه‌سازی کرد؛ یعنی با وزن غیرعروضی و ابرقافیه‌ها قالبی شبه‌کلاسیک ساخت. شعر ترجمه‌شده دو هویت دارد: هویتی وابسته به شعر مبدأ، که با مقایسه با آن ارزشیابی می‌شود؛ و هویتی مستقل، که با مقایسه با اشعار موجود در زبان مقصد ارزیابی می‌شود؛ بنابراین ترجمه‌ای نمره قبولی می‌گیرد، که از این دو مقایسه سربلند بیرون آید.

شعر بیش از آنکه یک متن باشد، یک تجربه است و شاعر نهایت تلاش خود را می‌کند که تجربه‌ای زنده‌تر و واقعی‌تر بسازد؛ پس ترجمهٔ شعر، ترجمهٔ تجربه است و قصد مترجم این است، که تجربه‌ای خلق کند، مشابه آنچه که مخاطب یک شعر در زبان مبدأ تجربه می‌کند. معنا و وزن دو ساختار مجزا نیستند، و تغییر در هر یک می‌تواند به تغییر در دیگری بیانجامد. به عبارت ساده‌تر، ترجمهٔ شعر، رقابت میان معنا و وزن است؛ گاهی معنا باید عقب‌نشینی کند، گاهی وزن؛ اما در اسلوبی که ما برای ترجمهٔ شعر معرفی کردیم، لایهٔ فیزیکی می‌تواند بیشترین پیش‌روی را داشته باشد، بدون آنکه نیازی به عقب‌نشینی لایهٔ معنایی باشد.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- اسلامی، همایون و فارسیان، محمدرضا. (۱۳۹۷). «بررسی کارآمدی فنون هفتگانهٔ سبک‌شناسی تطبیقی در چارچوب ترجمهٔ ادبی (مطالعهٔ موردی: خانوادهٔ تیبو)». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۰. صص ۳۳-۴۹.

- اسلامی، همایون و کمالی، محمدجواد. (۱۳۹۸). «مفهومیت: نقطه‌ثقل بوطیقای بنیامین». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۳-۳۰.
- سپهری، سهراب. (۱۳۶۶). ***هشت کتاب***. تهران: طهوری.
- شرکت مقدم، صدیقه و اکرمی فرد، مریم. (۱۴۰۰). «نگاه هرمنوتیکی به ترجمهٔ فرانسوی برخی از واژه‌های عرفانی منطق الطیر عطار با پایهٔ آراء اُمبرتو اکو». ***زبان‌پژوهی***. دورهٔ ۱۳. شمارهٔ ۳۹. صص ۲۸۳-۳۰۹.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). ***آشنایی با عروض و قافیه***. تهران: فردوس.
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۴۱). ***اشعار منتخب از شاعران رمانتیک فرانسه***. تهران: دانشگاه تهران.
- قاسم پور مقدّم، حسین و اکبری شلدره، فریدون و همکاران. (۱۴۰۰). ***علوم و فنون ادبی: پایهٔ دهم***. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- کسرایی، سیاوش. (۱۳۸۷). ***مجموعهٔ اشعار***. تهران: نگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). ***کلیات شمس تبریزی***. تهران: امیرکبیر.

ب. منابع لاتین

- Bly, R. (1982). «The Eight Stages of Translation». ***The Kenyon Review***, 2(4) pp. 68-89.
- Boase-Beier, J. (2009). Poetry. In ***Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*** (pp. 194-196). London: Routledge.
- Burnshaw, S. (2015). ***The Poem Itself: 150 of the Finest Modern Poets in the Original Languages***. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- De Lamartine, A. (1925). ***Poésies de Lamartine***. Paris: Pierre Frasier.
- Eco, U. (2003). ***Mouse or Rat: Translation as Negotiation***. London: Phoenix.
- Gibbons, R. (1985). «Poetic form and the translator». ***Critical inquiry***, 11(4) pp. 654-671.
- Holmes, J. (1988). ***Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies***. Amsterdam: Rodopi.
- Jakobson, R. (1987). ***Language in Literature***. London: Cambridge.
- Lefevere, A. (1991). ***Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint***. Amsterdam: Van Gorcum.
- Pound, E. (1991). ***ABC of Reading***. London: Faber and Faber.
- Ragans, R. (2005***). ArtTalk***. New York: Glencoe/McGraw-Hill.

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27,winter 2023

A Comparative Analysis of the Effectiveness of Persian Poems by Pioneer poets from the book Shayest-Nashayest and the Works of Imam Mohammad Ghazzali. (Relying on the Books of Ehya-e-Ulum al-Din and Kimiyay-e)*

Leili Amiri Ebrahimabad[1], Ahmad Amiri Khorasani[2], Mohammad Sadegh Basiri[3]

1. Introduction

Shayest-Nashayest is a jurisprudential-ethical work written in the late Sasanian period detailing Zoroastrian ceremonies, rules, and rituals. The ninth, tenth, and twelfth chapters of this book address religious topics and instructions. The poems of some pioneer Persian poets also contain fundamental ideas about the ways to reach perfection. Imam Mohammad Ghazzali is also famous for his book *Ehya-e-Ulum al-Din* in Arabic and Persian prose and is also a great scholar in the field of Islamic ethics. This study seeks to address the extent to which pioneer poets were influenced by the ethical discussions in Shayest Nashayest and Ghazzali's thoughts.

This study was conducted using a comparative-analytical design with library techniques to examine moral ideas and orders in Shayest Nashayest and also the ethical instructions of some pioneer poets and

*Date received: 07/08/2022 Date review: 18/09/2022 Date accepted: 01/10/2022

1.**Corresponding author:** Student of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Iran .E-mail: leiliamiri55@gmail.com

2. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman , Kerman, Iran. E-mail: amiri@uk.ac.ir

3. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman , Iran. E-mail: ms.basiri@gmail.com.

Imam Mohammad Ghazzali in his books, Ulum al-Din and Kimiyay-e Sa'adat.

2.Methodology

This study was conducted using a comparative-analytical design with library techniques to examine moral ideas and orders in Shayest Nashayest and also the ethical instructions of some pioneer poets and Imam Mohammad Ghazzali in his books, Ulum al-Din and Kimiyay-e Sa'adat.

3.Discussion

The ideas presented in Shayest Nashayest and Ehya-e-Ulum al-Din are also reflected in some poems of Persian pioneer poets, as discussed below:

2.1 Adornment with knowledge and science

Concerning knowledge and its significance, the author of Shayest Nashayest has argued: "People should visit three places more often: The home of knowledgeable people, individuals who do good deeds, and people of great wisdom" (Mazdapour, 1990: 245) Ghazzali raised extensive discussions on the virtues and benefits of knowledge, various sciences, and their effects: "Knowledge/wisdom is a prerequisite for having a good physical life (Ibid, Vol. 1: 8). According to Nasser Khosrow, a poet who has good knowledge speaks good words, just like a clean pottery pitcher that has clean water:

A knowledgeable person does not speak anything but good words; Just as clean water comes from a good pottery pitcher (Naser Khosrow, 2005: 377).

2.2 Telling the truth and avoiding lies

In Zoroastrian religion, truthfulness is a sign of religiosity: "Spatman of Zoroastrian says that a religious man is Yuzhdasrgr (truthful). That

is, one who speaks the truth and cherished religious instructions is a religious person" (Mazdapour, 1369: 160) Ghazzali also argues that one should not utter something that is pure loss and a statement whose benefit is less than its loss (Ghazzali, n.d., Vol. 3: 108).

Narrating the story of Anushirvan, the Sassanid king, Ferdowsi (1979, Vol. 4: 434) stated:

If the tongue is accustomed to telling lies
It cannot receive divine illumination.
Telling lies is a sign of helplessness and misery
We should cry for miserable and helpless people

2.3 Conscious praise

In the 19th chapter of the book Shayest-Nashayest, the word "ahunawar" is mentioned many times. It is the most sacred prayer of Zoroastrianism, it belongs to the gods and it is recited on different occasions, in religious, farming, and wedding ceremonies for saving from strays, and purification of sins, and it is not specific to kings (cf. Mazdapour, 1990: 238-240). Describing the evils of praise, Ghazzali suggests that people who use to praise others may say what they do not realize and have no way of knowing it (Ghazzali, n.d., Vol. 3: 156). Sanai (2009: 40) also advises poets to avoid praising worthless people:

Poets who praise worthless people to earn money are shameless.

2.4 Good temperateness

In Shayest Nashayest, good temperateness as an important personality trait is juxtaposed to truthfulness, and good-natured people are considered more innocent and worthy of selection: "When they are choosing among innocent and decent people, they should choose the one with good temperateness, truthfulness, and decent action based on certain criteria" (Mazdapour, 1990: 159) Ghazzali considers the cure for all bad moods to be a part of knowledge and action and says that

acting against the cause brings the right result (cf. Ghazzali, n.d., Vol. 3: 145). Masoud Saad (1983: 636) invites poets to be good-tempered:

As a poet, you should not be bad-tempered as good poets avoid ill temperateness.

4. Conclusion

A single thought dominant in all poetic works investigated in this study as reflected in the parts of the book Shayest Nashayest and Ghazzali's thoughts is that from the point of view of Iranians before and after Islam, having a God-centered spirit, good qualities, and inner purification is a way for human liberation. Persian-speaking poets, due to their religious background and under the influence of religious thoughts, have written moral poems and recommended them to other poets.

Keywords: Ehya-e-Ulum al-Din, Imam Mohammad Ghazzali, comparative analysis, Shayest-Nashayest

References [In Persian]:

Azraghi Heravi, A. H. (1957). *Diwan. Edited by Saeed Nafisi*. Tehran: Zovar.

Porjavadi, N. (1372). *Buy-e Jan (A collection of articles about Persian mystic poetry)*, First Edition. Tehran: Academic Publishing Center.

Razmjo, H. (1977). *Ancient poetry in the scale of Islamic criticism*. 2nd edition: Mashhad: Astan Quds Razavi Press.

Rudaki, A. A. (2002). *Diwan*. Edited by J. Mansour, second edition, Tehran: Dostan.

Zarrin Koob, A. H. (1967). *Honest poetry, unmasked poetry*. First Edition. Tehran: Academic Publishing Center.

Saad Salman, M. (1983). *Diwan*. Edited by Rashid Yasemi, second edition. Tehran: Amir Kabir Press.

Sanai, A. M. (209). *Diwan*. Edited by Seyyed Mohammad Taqi Madras Razavi. 7th edition, Tehran: Sanai.

Shibli Nomani, M. (1984). *Shaar al-Ajam*. 1st edition. (S. M. Taghi Fakhr Dai Gilani, Trans.). 2nd edition. Tehran: Donyay-e Ketab.

Tusi, Kh. N. (1957). *Akhlaq-e Naseri*. Edited by Adib Tehrani. 1st edition. Tehran: Javidan.

Onsori Balkhi, A. H. A. (1963). *Diwan*. Edited by Mohammad Debirsiaghi. Tehran: Sanai.

Ghazzali, A. H. I. M. (1972). *Kimiyay-e Sa'adat*. Vo. 1 and 2. Edited by Hossein Khadiv Jam. First Edition. Tehran: Scientific and Cultural Publisher.

Ghazzali, A. H. I. M. (1979). *Ehya-e-Ulum al-Din. The second half of the quarter of salvation.* Edited by Hossein Khadio Jam. First Edition. Tehran: Iran Culture Foundation.

Ghazzali, A. H. I. M. (1979). *Ehya-e-Ulum al-Din*. Vo. 3, The quarter of fatalities. Edited by Hossein Khadiv Jam. 2nd edition. Tehran: Scientific and Cultural Publisher.

Ghazzali, A. H. I. M. (n.d.). *Ehya-e-Ulum al-Din*. The first, third and fourth parts. Edited by Badavi Tabaneh. Cairo: Keryat Futra.

Farrokhi Sistani. A. A. (1992). *Diwan*. Edited by Mohammad Debir Siaghi. 4th edition. Tehran: Zovar.

Ferdowsi, A. (1975). *Shahnameh*. Vol. 1, 2, 3, and 4. 4th edition. Tehran: Amir Kabir Press.

Christian Sen, A. (2006). *Iran during the Sasanian era*. Translated by Rashid Yasemi. 5th edition. Tehran: Seday-e Moaser.

Modbari, M. (1991). A *biography of poets without collected poetry in the 3rd, 4th and 5th centuries AH*. 1st edition. Kerman: Panos.

Mazdapur, K. (1990). *Shaiest Nashayest*. Tehran: Institute of Cultural Studies and Research.

Manouchehri Damghani, A. N. A. (1990). *Diwan*. Edited by Mohammad Debir Siyaghi. 1st edition. Tehran: Zovar.

Naser Khosrow, A. M. (1384). *Diwan of poems*. Edited by Mojtaba Minavi and Mehdi Mohaghegh. 6th edition. Tehran: Tehran University Pres.

Naser Khosrow, A. M. (1367). *Diwan*. Edited by Mojtaba Minovi. Annotations by Ali Akbar Dehkhoda. 2nd edition. Tehran: Donyay-e Ketab.

Electronic source: http://www.vajehyab.com.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

تحلیل تطبیقی اثرپذیری اشعار پارسی سرایان متقدّم از کتاب شایست ناشایست و آثار امام محمّد غزّالی (با تکیه بر احیاء علوم الدّین و کیمیای سعادت)*

لیلی امیری ابراهیم‌آباد(نویسنده مسئول)[۱]؛ احمد امیری خراسانی[۲]؛ محمّدصادق بصیری[۳]

چکیده

شایست ناشایست، متنی به زبان پارسی میانه و اثری دینی، بازمانده از دورهٔ زرتشت است. احیاءعلوم الدّین نیزکتابی دینی، اخلاقی و عرفانی مربوط به قرن پنجم است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد با تأکید بر دستورهای اخلاقی شعرای متقدّم، به مقایسهٔ اشعار آنان با این متون دینی، یعنی شایست ناشایست و احیاءعلوم الدّین امام محمّد غزّالی و ترجمهٔ فارسی آن، کیمیای سعادت، بپردازد. ادبیّات تعلیمی ما از آغاز شعر فارسی تاکنون، همواره بایدها و نبایدهای اخلاقی را مورد توجّه قرار داده، امّا در زمینهٔ مقایسهٔ اشعار شاعران متقدّم و متون دینی، پژوهش‌های کمتری صورت گرفته است. این نوشتار، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با روش استقرایی، اندیشه‌های موجود در اشعار شعرای متقدّم را با شایست ناشایست و احیاء علوم الدّین، مقایسه می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که شعرای متقدّم، بنا به پیشینهٔ باورهای اعتقادی که داشته‌اند و هم‌چنین به دلیل تأثیرپذیری از آموزه‌های اسلامی- قرآنی، بایدها و نبایدهای اخلاقی را در شعرشان، مطرح و به دیگر شعرا توصیه کرده‌اند و

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۶/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۰۹
صص ۹۵ – ۱۲۰ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.20043.3513

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. ایمیل: leiliamir@ens.uk.ac.ir
[۲] استاد زبان وادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان،کرمان، ایران. ایمیل: amiri@uk.ac.ir
[۳] استاد زبان وادبیّات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان،کرمان، ایران. ایمیل: ms.basiri@gmail.com

حلقهٔ پیوند، میان اندیشه‌های اخلاق‌مدار قبل و بعد از اسلام در ایران شدند و با زبان شعر، اهمیّت دستیابی به تطهیر باطن و معرفت الهی را نزد ایرانیان، نشان دادند.

واژگان کلیدی: احیاءعلوم الدّین، امام محمّد غزّالی، تحلیل تطبیقی، شایست ناشایست، کیمیای سعادت.

۱. مقدّمه

اندرزهای اخلاقی و رسیدن به کمال بشری، همواره اصلی سازنده در افکار ایرانیان بوده است و در شعر شاعران مسلمان و آثار منثور اندیشمندان اسلامی که به احیای سیرهٔ صالحان گرایش دارند نیز قابل مشاهده است. شایست ناشایست، اثری فقهی - اخلاقی، بازمانده از اواخر دورهٔ ساسانیان و مربوط به مراسم، احکام و آیین‌های زرتشتی است و همان‌گونه‌که از نامش پیداست، به بایدها و نبایدها و رفتارهای خوب و بد می‌پردازد. فصل‌های نهم، دهم و دوازدهم این اثر، به موضوعات و دانستنی‌های دینی مربوط است. اشعار بعضی شاعران متقدّم زبان فارسی نیز دربردارندهٔ اندیشه‌های بنیادین دربارهٔ راه‌های رسیدن به کمال است. برخی از این شاعران، جزء اثرگذارترین شاعران زبان فارسی محسوب می‌شوند. امام محمّدغزّالی نیز با اثر منثور خویش، احیاءعلوم الدّین، در نثر عربی و فارسی و در زمینهٔ اخلاق اسلامی، فردی شناخته شده و دانشمندی بنام است. این پژوهش، به شرح اثرپذیری اندیشهٔ شعرای متقدّم از مباحث اخلاقی موجود در شایست ناشایست و افکار غزّالی می‌پردازد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در شعر برخی شاعران ادب پارسی، پایبندی به اخلاق و رعایت اصول و معیارهای کمال از ویژگی‌های قابل توجّه است. این ویژگی پیش از آن در آیین زرتشتی نیز مشهود است. برخی شاعران سبک خراسانی که به اصول اخلاقی پایبند بوده‌اند، توصیه‌هایی به شعرا داشته‌اند که به توصیه‌های اخلاقی شایست ناشایست و امام محمّد غزّالی می‌ماند. نخستین شعرهای زبان فارسی به سبک خراسانی سروده شده‌اند و این سبک از لحاظ زمانی، دورهٔ

سامانیان و غزنویان و سلجوقیان را دربر می‌گیرد. امام محمّد غزّالی نیز از دانشمندان دربار وزیر نامدار ملکشاه سلجوقی، خواجه نظام‌الملک، بود. پرسشی که مطرح می‌شود این است که شاعران متقدّم به چه اصولی در شعر پایبند بوده‌اند که می‌توان نمونهٔ آن را در شایست ناشایست و احیاءعلوم الدّین غزّالی یافت و ویژگی‌های فکری مشترک این آثارچیست؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون آثار قابل توجّهی دربارهٔ احیاءعلوم الدّین غزّالی از دیدگاه علوم مختلف، ارائه شده است. در علم روان‌شناسی مانند: آثار دینداری با تأکید بر آرای روانشناختی غزّالی *در احیاء علوم الدّین* (خوانساری، ۱۳۹۳) در علم اخلاق اسلامی مانند *نظریهٔ اخلاقی فیض کاشانی و مقایسهٔ آن با نظریهٔ غزّالی*. (قانعی، ۱۳۸۶)

در عرفان اسلامی و حتّی معماری نیز تألیفاتی وجود دارد. برخی آثار نیز بر اثرپذیری احیاءعلوم الدّین از آثار دیگر تأکید دارد و برخی نیز از اثرگذاری این کتاب بر دیگر آثار می‌گوید؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: اثرپذیری محمّد غزّالی در *احیاءعلوم الدّین* از *اللّمع فی التصوّف و قوّت‌القلوب* در موضوع سماع (ملک ثابت، ۱۳۹۹) که مشخص می‌کند غزّالی در تألیف کتابش از دیدگاه تصوّف و شریعت تا چه حد، تحت تأثیر *اللُّمع* سراج طوسی و قُوّت القلوب مکّی بوده است. هم چنین مقالهٔ «آفات زبان از نظر لفظ و معنا در مثنوی مولوی و احیاءعلوم الدّین غزّالی» (بصیری و حسینی، ۱۳۹۵) و مقالهٔ «تأثیر احیاء علوم الدّین امام محمّد غزّالی بر بوستان و گلستان سعدی» (غفوریان، ۱۳۹۲) از آشنایی و تأثیرپذیری عمیق اخلاقی و عرفانی سعدی از غزّالی می‌گوید. دربارهٔ شایست ناشایست نیز مقاله‌ای با عنوان نقد و بررسی کتاب شایست ناشایست (نصرالله زاده، ۱۳۷۸) در مجلهٔ کتاب ماه تاریخ و جغرافیا منتشر شده است، امّا اثری که مربوط به بررسی تطبیقی میان شایست ناشایست، اشعار شعرای متقدّم و احیاءعلوم الدّین غزّالی باشد مشاهده نشد.

۱-۳. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله تطبیقی- تحلیلی است که به شیوهٔ کتابخانه‌ای به بررسی اندیشه‌ها و دستورهای اخلاقی شایست ناشایست، برخی شاعران متقدّم و امام محمّد غزّالی در کتاب احیاءعلوم الدّین و کیمیای سعادت می‌پردازد.

۱-٤. هدف پژوهش

هدف این پژوهش، یافتن افکار مشترک و یا نزدیک به هم شعرای متقدّم (بادیوان و بی دیوان) از منظر نظم و تطابق آن با افکار مطرح شده در شایست ناشایست، به عنوان یک اثر منثور دینی پیش از اسلام و *احیاء علوم الدّین* امام محمّد غزّالی، اثر منثور پس از اسلام است. به منظور دستیابی به این هدف، اندیشه‌های واحد، در عنوان‌های جداگانه با شاهد مثال هایی بیان و سپس به مقایسهٔ افکار ادبا پرداخته می‌شود. از ترجمهٔ فارسی *احیاء علوم الدّین* و *کیمیای سعادت* نیز استفاده شده‌است.

۲. بحث و بررسی

کتاب *شایست ناشایست* از نویسنده‌ای ناشناس، مربوط به دورهٔ ساسانی است و در بیست و سه فصل نوشته شده، برخی فصل‌ها صرفاً به مسائل فقهی می‌پردازد، برخی فصل‌ها مربوط می‌شود به مباحث دینی و باقیماندهٔ فصل‌ها، مجموعه‌ای از مطالب پراکنده هستند.کتاب *احیاءعلوم الدّین* امام محمّد غزّالی، از مهم‌ترین کتاب‌های نوشته شده به زبان عربی است که محتوای دینی، اخلاقی و عرفانی دارد. صداقت در ذکر عقاید بزرگان و اندیشمندان شریعت و عرفان، از ویژگی‌های مهمّ این اثر ارزشمند است که با لحنی صادقانه و خردمندانه به بیان شیوه‌های درست دستیابی به تطهیر باطن و خوی‌های نیکو می‌پردازد و هدف والای آن، زنده‌کردن علوم دینی و احیای سیرهٔ صالحان است.

دلیل انتخاب شعرای مطرح‌شده در این پژوهش، این است که از میان افکار و اندیشه‌هایی که در آثار برخی شاعران متقدّم از جمله رودکی، منوچهری، ازرقی، ابو شکور بلخی و... وجود دارد، ابیاتی دیده می‌شود که اخلاقی‌ترین و شبیه‌ترین عقاید را به افکار غزّالی و کتاب شایست ناشایست دارند و هرکدام به‌گونه‌ای با حکمت و نکات اخلاقی گره خورده‌اند؛ از جمله عقاید آن‌ها می‌توان علم‌دوستی، خوش‌خویی، مدح هوشمندانه، راستگویی و توجّه به ارزش حکمت در کلام و سخن را ذکر کرد:

۲-۱. آراستگی به زیور علم، دانایی و حکمت

یکی از ویژگی‌های مهمّ انسان برای دستیابی به رشد وکمال، آراستگی به زیور علم است. خواجه نصیر الدّین توسی در اخلاق ناصری، کمال قوّت و قدرت علمی را به این می‌داند

که انسان، شوق درک معارف و نیل به علوم را در خود ایجاد کند و بعد از اطلاع یافتن بر حقایق، به معرفت مطلوب حقیقی دست یابد. (ر.ک: طوسی، ۱۳۴۶: ۳۷) در کتاب شایست ناشایست، دربارهٔ دانندگی و دلیل آن آمده است: «مردمان باید رفت وآمد به سه جای بیشتر کنند: به درگاه نیک‌دانندگان، به درگاه نیکان و به درگاه آتشان». (مزداپور، ۱۳۶۹: ۲۴۵)

در توضیح دلیل رفتن به درگاه نیک‌دانندگان که همان عالمان و دانایان هستند نیز گفته است: «...تا نیک‌داننده‌تر و دین بر تن «وی» میهمان‌تر (= مستقرتر و مسلّط‌تر) شود. (همان:۲۴۶) علم‌آموزی در اندیشه‌های پیش از اسلام تا بدانجاست که آن را در شمار بزرگ‌ترین وظایف می‌دانستند:

«مردمان را این سه «کار» بزرگترین خویشکاری (=وظیفه) است: دشمن را دوست کردن، دَروَند (= پیرو دروغ، گناهکار) را پارسا کردن و دُژآگاه (= نادان و بدخوی) را دانا کردن. (همان:۲۴۵)

در شایست ناشایست، علاوه بر اهمیّت علم آموزی به حکمت نیز توجّه شده است. لفظ حکمت در این اثر، در معنای آگاه‌شدن و رسیدن به ثواب است و مردم وقتی در خدمت و فرمانبرداری عالمان دینی باشند به آگاهی می‌رسند و آگاهی، موجب ثواب و دورماندن آن‌ها از دوزخ می‌شود. «هرمزد گفت که همهٔ مردم باید تن (= خویشتن) را به پرستش (= خدمت) و فرمانبرداری آن مرد دهد که سراسر اوستا و زند را در حافظه دارد تا شما را از کار وکَرفه آگاه کند، چه مردم از آن روی به دوزخ می‌روند که تن (= دل) به هیربَدِستان نمی‌سپارند و از کار وکَرفه آگاه نمی‌شوند». (مزداپور، ۱۳۶۹: ۲۲۷)

امام محمّد غزّالی، حکمت را بالاترین جزء اخلاق حسنه می‌داند و در *احیاء علوم الدّین*، چهار ویژگی را ذکر می‌کند که بودن آن‌ها باعث کمال خوش‌خویی است. یکی از این چهار ویژگی، علم است: ««قوّة العلم فحسنها و صلاحها فی أن تصیر بحیث یسهل بها درک الفرق بین الصّدق و الکذب فی الأقوال و بین الحقّ و الباطل فی الاعتقادات و بین الجمیل و القبیح فی الأفعال فإذا صلحت هذه القوّة حصل منها ثمرة الحکمة»»[1](غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳: ۵۲-۵۳). غزّالی، مباحث گسترده‌ای در فضیلت و فواید علم، انواع علم و اثرهای آن مطرح کرده و

چنین نقل می‌کند که: «... کذلک القلب إذا منع عنه الحکمة والعلم ثلاثة أیّام یموت» (همان، المجلّد۱: ۸) او شرط حیات قلب را حکمت ودانش می‌داند.

برخی شاعران سبک خراسانی نیزکوشیده‌اند، اهمیّت و آثار علم و حکمت را در اشعار خویش بیان کنند.

الف. شهید بلخی

در بیت هجوآمیز زیر به سه ویژگی که شعر باید بدان آراسته باشد اشاره دارد. این سه ویژگی عبارت است از: حکمت و دانایی، خوش‌بودن شعر و ظرافت که می‌توان از آن به ریزه‌کاری در شعر تعبیر کرد. کسی که چنین ویژگی‌هایی در شعرش نباشد نباید ادّعای شاعری کند.

دعوی کنی که شاعر دهرم ولیک نیست در شعر تو نه حکمت و نه لذّت و نه چم

(مدبّری، ۱۳۷۰: ۳۳)

ب. ابوشکور بلخی

مرحوم دهخدا در معنی حکمت می‌گوید: «هر سخنی که مشتمل بر پند و اندرز و موعظت باشد یا رسیدن به فرزانگی را موجب شود.» (http: //www.vajehyab.com) همچنین یکی از معانی حکمت، سخن معقول دور از حشو است. در احیاءعلوم الدّین به نقل از حسن بن علی (ع) آمده‌است که « من لم یکن کلامه حکمة فهو لغو». (غزّالی، بی تا، المجلّد۴: ۴۱۱) ابوشکور، سروده‌است:

چو پخته شود تلخ، شیرین شود به دانش، سخن گوهرآگین شود

(مدبّری، ۱۳۷۰: ۹۲)

همچنین می‌گوید انسان خردمند، سخن به دانش می گوید و از کلام زشت و ناپسند می‌پرهیزد.(همان:۹۲)

ج. منوچهری دامغانی

در شکایت از حسودان و دشمنان و در مفاخره‌ای شاعرانه، ویژگی‌هایی برای خود بیان می‌کند که هر شاعری اگر به آن ها آراسته باشد، بی‌گمان شاعری تواناست. او دانستن علم

دین، طب و نحو را از مفاخرات خود می‌داند و معتقد است شاعر فارسی‌زبان، باید بسی دیوان شعر تازیان از بر داشته باشد.

گرتوای نادان ندانی، هرکسی داند که تو نیستی با من به گاه شعرگفتن هم‌قرین
من بدانم علم دین و علم طب وعلم نحو تو ندانی دال و ذال و راء و زاء و سین وشین
من بسی دیوان شعر تازیان دارم ز بر تو ندانی خواند الَا هُبّی بِصَحنکَ فَاصبَحین

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۹۱)

طلب علم، بنا به فرمودهٔ پیامبر (ص) بر هر مسلمانی واجب است، امّا این چه علم است که آموختن آن بر همه واجب است؟ غزّالی در پاسخ به این پرسش از علم کلام، فقه، حدیث، سنّت و علم احوال دل می‌گوید و درنهایت چنین بیان می‌کند که: «اختیار ما آن است که به یک علم مخصوص نیست و این همه علم‌ها نیز واجب نیست»(غزّالی، ۱۳۶۱، ج۱: ۱۳۱) و چون آدمی این بداند «دو نوع از علم واجب شدن گیرد: یکی به دل تعلّق دارد و یکی به اعمالِ جوارح، تعلّق دارد.»(همان: ۱۳۲)

هرکدام از علومی که منوچهری از آن‌ها نام می‌برد به تناسب محل، در یکی از این دو دسته قرار می‌گیرد و «هرکار که فرا پیش وی [آدمی] می‌آید، بدان وقت، علم آن واجب می‌شود.» (همان: ۱۳۳)

د. سنایی

سنایی، علم خود را الهام و موهبت الهی می‌داند و به شاعران توصیه می‌کند در پی علم دین باشند و شکر حق را به جای آورند که این‌ها رموز توفیق شاعر است.

سنایی گر سنا دارد ز علم ایزدی دارد تو دین و علم ایزد جوی تا چون او سنا یابی

(سنایی، ۱۳۸۸ : ۶۱۷)

او شاعران را به عالمانه شعر سرودن، دوری از ستیز لفظی، پرهیز از مذمّت،کژگویی و نادانی، که از نشانه های علم وعقل است دستور می‌دهد. (ر.ک: همان: ۵۰ و ۷۱۰)

ه. ازرقی هروی

ابوبکر حکیم هروی ازرقی، شاعر پارسی‌سرای نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری است که در دربار سلجوقیان می‌زیسته. در زمینهٔ لزوم دانش در سخن گفتن وشاعری می‌گوید:

سخن به دانش گویند پایگه گیرد و گر نه طوطی وشارک چو آدمی گویاست

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۷)

در احیاء علوم الدّین، به نقل از ابن عبّاس آمده است: « لا تتکلّم فیما لا یعنیک فإنّه فضل ولا تتکلّمْ فیما یعنیک حتی تجد له موضعا فإنه ربّ متکلّم فی أمر یعنیه قد وضعه فی غیر موضعه فعنت»[۲] (غزّالی، المجلّد۳: ۱۰۹-۱۱۰)

و. ناصر خسرو

او می‌گوید شاعری که به زیور علم آراسته است سخنان نیکو می‌گوید، درست مثل سبوی پاکیزه‌ای که رطوبت پاکیزه دارد.

از خاطر پرعلم سخن ناید جز خوب از پاک سبو، پاک برون آید آغار

(ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۳۷۷)

زبان پاک، کلام پاک، می‌گوید و مؤمن یا سخن نیک می‌گوید یا سکوت می‌کند.«من کان یؤمن باللّه والیوم الآخر، فلیقل خیرا أو لیصمت» (غزّالی، بی تا، المجلّد۳: ۱۰۶-۱۰۷)

ناصرخسرو می‌گوید،کلامی که به حکمت آراسته‌است، باید همچون آهن ویژگی نیرومندی و دشواری، قوّت و استحکام را دارا باشد. این چنین سخنی، ارزشمند، نیکو و تأثیر گذار است. (ر.ک: ناصرخسرو،۱۳۸۴ :۳۷) اوحکمت را گشایندهٔ دل و سبب نیکویی سخن می‌داند و سخن حکیمانه را سزاوار دفتر و دیوان. باید با انسان های دانا نشست‌وبرخاست کرد تا به سخن نیکو و خوش دست یافت. (ر.ک: همان:۵۰ و۵۳) سخن باید درست، منطقی، نافع و نغز بیان شود. (ر.ک: همان:۴۶۱) خلاصهٔ اندیشه‌ورزی‌های ناصرخسرو در بیان صادقانه، نیکوگویی و آراستگی سخن، به یک چیز ختم می‌شود وآن هم حکمت و فرزانگی گوینده‌است.

۲-۲. راست گویی و پرهیز از هجو و دروغ

راستی و درستی همواره از اصول آیینی ایرانیان پیش از اسلام بوده‌است. در کتاب *شایست ناشایست*، به مانند دیگر کتاب‌های دینی زرتشتی، به اصل مهمّ راستگویی و جایگاه سخن راست و دروغ و تأثیر آن بر بهشتی یا دوزخی شدن، توجّه و تأکید شده است. ضمن این که «برترین چیز، راستی و بترین چیز، دروغزنی «است» و «گاه» هست که کس، راست

گوید و به سبب آن، دَروَند شود و «گاه» هست که کس دروغ گوید «و» به سبب آن، اَشُو [بهشتی]شود.» (مزداپور، ۱۳۶۹: ۲۴۷)

راستگویی در آیین زرتشتی، نشانهٔ دینداری است: «چنین گوید که مرد دیندار«ای» اسپتمان زرتشت، یوژ داسرگرِ (Yuzhdasrgr) راست گفتار «است» – یعنی «آن که سخن» راست گوید «و» پرستندهٔ کلام دین «باشد» – یعنی یشت کرده باشد- «پس او» دیندار است» (همان: ۱۶۰) دروغ در این آیین«گاهی به صورت عفریته‌ای تجسّم می‌یابد». (کریستن‌سن،۱۳۸۵: ۱۶) و تأثیر آن به ویژه اگر از سوی حاکمان باشد، بسیار گسترده‌تر و مخرّب‌تر است. «یکی اینکه در شهر، چون داور دروغزن گمارند و او را به سروَری دارند، از گناه و مُهر دروج که آن داور کند، در آن شهر، ابرِ باران کم شود و شیرینی وچربی و درمان بخشی و نیز مقدار شیر گاوان و گوسفندان بکاهد و کودک، در شکم مادر بیشتر تباه شود.» (مزداپور،۱۳۶۹ :۱۲۷)

امام محمّد غزّالی در مباحث مربوط به آفت‌های زبان، آدمیان را به پرهیز از سخن نااندیشیده پند می‌دهد: «لأنّک لو صرفت زمان الکلام إلی الفکر ربّما ینفتح لک من نفحات رحمة اللّه عند الفکر ما یعظّم جدواه و لو هلّلْت اللّه سبحانه و ذکرته و سبّحته لکان خیرا لک»[۳](غزّالی، بی تا، المجلّد ۳ : ۱۰۹) غزّالی، در بیان قسمی از سخن می‌گوید، سخنی را که زیان محض است و سخنی را که سود آن کمتر از زیانش است، نباید گفت. «ما الّذی هو ضرر محض فلابدّ من السّکوت عنه و کذلک ما فیه ضرر و منفعة لا تفی بالضرر» (همان : ۱۰۸)

برخی شاعران متقدّم که شعرشان بر محور خرد است، معتقدند شاعر باید راستگو باشد و از دروغ و بیهوده‌گویی بپرهیزد تا بر ارزش کلامش افزوده شود. با این حال، «شعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیّل باشد و نه مبالغه. آن است که شنونده چون بشنودش، مطمئن شود گوینده، آن را خلاف احساس، خلاف پندار و خلاف وجدان خویش نگفته‌است. اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ، آن همه، ترجمان واقعی طرز فکر شاعر یا طرز برخورد اوست با واقعیّات.» (زرّین کوب، ۱۳۴۶: ۲۵۲- ۲۵۳).

الف. ابو شکور بلخی

در مثنوی آفرین‌نامه، دستوری عام دربارهٔ سخن دارد که می‌تواند مورد استفادهٔ شاعران نیز قرارگیرد. او می‌گوید: سخنی که بی‌فایده است، نباید بیان شود علاوه بر این، سخن گرانمایه، زمانی ارزشمندتر می‌شود که بزرگی آن را بر زبان راند.

سخن کاندر او سود نه جز زیان نباید که رانده شود بر زبان
سخن گرچه باشد گرانمایه‌تر فرومایه گردد ز کم‌سایه‌تر
سخن کز دهان بزرگان رود چو نیکو بود داستانی شود
(مدبّری، ۱۳۷۰: ۹۲)

ب. فردوسی

در روایت فردوسی از داستان پادشاهی کسری انوشیروان می‌خوانیم:

اگر جفت گردد زبان با دروغ نگیرد ز بخت سپهری فروغ
سخن گفتن کج ز بیچارگی است به بیچارگان بر، بباید گریست
(فردوسی، ۱۳۵۴، ج۴: ۴۳۴)

علاوه بر این در ابیاتی(رک: همان: ج۲: ۲۳۲ و ج۳: ۴۰۴) از اهمیّت خرد ورزی در سخن و پرهیز از بیهوده گویی، می‌گوید.

غزّالی با نقل کلام پیغمبر (ص)، دروغ و معصیت را محکوم به آتش دوزخ می داند: «...إیّاکم و الکذب فإنه مع الفجور و هما فی النّار» (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳: ۱۳۰) و از دروغگویی که از عیوب فاحش است، پرهیز می‌دهد. او بیچارگی انسان دروغگو را این گونه مطرح می‌کند: پیامبر (ص) در شب معراج، مردی دروغزن را می‌بیند که آهنی سرکج به دهان دارد و با وضعی اندوهبار تا قیامت در عذاب است. (ر.ک: همان:۱۳۲) در اندیشهٔ فردوسی نیز، اقبال سپهری از شخص دروغگو دور است و فرد دروغگو، بیچاره ای است که باید بر او گریست.

ج. عنصری بلخی

عنصری معتقد است راستگویی و افکار دور از ابهام شاعر، سبب سخن گویی جوانمردان است.

سخنور چو رای روان آورد سخن بر زبان ردان آورد
(عنصری، ۱۳۴۲: ۳۲۹)

د. سنایی غزنوی

سنایی می‌گوید: سخن دروغ و خلاف، زمینه‌ساز بیماری جسم و روح است، بنابراین باید از آن پرهیز کرد و راه دوری از آن، روی آوردن به علم و دانش است. در اندیشهٔ سنایی منظور از علم، همان علم دین است که رستگاری دنیا و آخرت را در پی دارد.

تن و جان تو بیمار از سخن‌های خلافی شد برانداز این خلاف از علم و جانت را مداوا کن

(سنایی، ۱۳۸۸: ۴۹۴)

به نظر سنایی، حق را گفتن و نترسیدن، حکمت است. امّا سخن حکیمانه گفتن، شرطی نیز دارد و آن این است که ابتدا سخن، بسنجی و شنوندهٔ لایق حکمت را بیابی، سپس حق را بگویی. (ر.ک: همان: ۳۰۶) غزّالی نیز گفته است: «وزن الأمور أوّلا و قدرها و نظر فیها و تدبّرها ثمّ أقدم علیها فباشرها». (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۴: ۳۸۴) این، معنایی است از مراقبه در سخن‌گفتن، سخن را سنجیدن، تأمّل‌کردن و آنگاه بحث‌کردن. سنایی به سکوت همراه با تفکّر، دستور می‌دهد که منجر به گویاشدن زبان باطن و جاری شدن نطق ایزدی بر زبان شاعر می‌شود، چون زبان، خاموش شود، طاووس جان، به اوج پریدن را تجربه می‌کند و حکمت‌ها بر زبان باطن آدمی جاری می‌شود (سنایی، ۱۳۸۸ : ۷۰۶)؛ نیز از حضرت پیامبر (ص) نقل است که در وصف مؤمن فرمود: «إذا رَأیتُم المؤمنَ صَموتاً وَ قَوْراً فَادْنُوا مِنْهُ فَإِنَّهُ یُلَقَّنُ اَلْحِکْمَةَ» گویی درهای رحمت الهی در سکوت، بر مؤمن گشوده می‌شود و به حمکت دست می‌یابد. (غزّالی، بی تا، المجلّد۳: ۱۰۷)

ه. مسعود سعد سلمان

او نوشتن را مهم‌تر از گفتن می داند و به نکوگویی و پرهیز از بیهوده‌گویی در گفتن و نوشتن، توصیه می‌کند و معتقد است خطای در نوشتن، می‌تواند اشتباهی مرگبار باشد.

نبشتن ز گفتن مهم‌تر شناس بگاه نوشتن به جا آر هوش

سخن با قلم چون قلم راست دار به نیک و به بد در سخن نیک کوش

دو نوک قلم را مدان جز دو چیز: یکی صرف زهر و یکی صرف نوش

تو از نوش او زندگانی ستان ز زهرش مکن جان شیرین به جوش

بگفتن تو را گر خطایی فتد ز بربط فزونت بمالند گوش

وگـــر در نبشـــتن خطـــایی کنـــی سـرت چـــون قلـــم دورمانـــد ز دوش

(مسعود سعد، ۱۳۶۲: ۶۰۴- ۶۰۵)

غزّالی دربارهٔ قلم گفته است: «فإنّ القلم أحد اللّسانین» و معتقد است «وذکر المصنّف شخصا معینا و تهجین الکلامه فی الکتاب غیبة»[۴] (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳: ۱۴۲) مسعود سعد، به نقل از لبیبی شاعر که او را استاد خود می‌داند، بر لفظ موجز و معنی مستوفی تأکید می‌کند. (ر.ک: مسعود سعد،۱۳۶۲ :۵۷ و ۱۳۲) همچنین می‌گوید: شاعر باید در بیان شعرش راستگو و درست‌اندیش باشد و با هنرمندی بتواند معانی کامل، وافی و مبسوط را در الفاظ اندک جای دهد. (ر.ک: همان:۲۹۲-۲۹۳). تکلّف در سخن و درازگویی، از آفات زبان و همواره مذموم است و حالتی از حالات شیطان دانسته شده.

و. ناصر خسرو

آنچه مسلّم است، شاعرانی در ادب فارسی بوده‌اند که در هجوسرایی و هرزه‌درایی سنگ تمام گذاشته‌اند، درحالی‌که «عفّت در کلام و پاکی زبان... نشانهٔ سلامت وادب نفس است و لغوگویی و بدگویی و هرزه‌درایی و رکاکت در گفتار، مبیّن بیماری روان و تزلزل شخصیّت و تیرگی اندیشه و گاه علامت نفاق و دورویی فرد ژاژخای یاوه‌گوست» (رزمجو، ۱۳۶۶، ج۲: ۱۵۷) ناصر خسرو در شمار شاعرانی است که خود به ویژگی عفّت کلام آراسته است، از ناسزاگویی در شعر، پرهیز می‌دهد و آن را از بین برندهٔ فروغ روی آدمی می‌داند. در روشنایی نامه چنین می‌سراید:

نخیـــزد دشـــمنی الّـــا ز هـــذیان تـــو هـــذیان بـــر زبـــان هرگـــز مگـــردان

مکـــن فحـــش ودروغ و هـــزل پیشـــه مـــزن بـــر پـــای خـــود زنهـــار تیشـــه

هـرآن کـس را کـه گفتـارش دروغ اسـت ز روی عقـل، رویـش بـی‌فـروغ اسـت

دگـــر آن را کـــه باشـــد فحـــش، گفتـــار نیابـــد نـــزد مـــردم قـــدر ومقـــدار.....

(ناصرخسرو، ۱۳۶۷: ۵۳۲)

غزّالی درکیمیای سعادت، علّت حرام‌بودن دروغ را این‌گونه شرح داده: «دروغ از آن حرام است که اندر دل اثر کند و صورت دل کوژ گرداند و تاریک بکند.» (غزّالی، ۱۳۶۱، ج۲: ۸۲) غزّالی، مصدر فحش و دشنام را خُبث و بدگوهری می‌داند و با ذکر حدیثی از

پیامبر (ص) می‌گوید: «لیس المؤمن بالطعّان و لا باللعان و لا الفاحش و لا البذیء». (غزّالی، بی تا، المجلّد۳: ۱۱۷) در قصایدی از ناصرخسرو می‌بینیم شاعران را نصیحت می‌کند به این که دبیری و شاعری عملی گزافه نیست، بلکه پیشه‌هایی نیکو هستندکه برای اندوختن راحتی آخرت مفیدند. او شاعر را پرهیز می‌دهد از این که سخنان ارزشمند را صرف مدح کند و به دروغ بیالاید؛ چراکه دروغ، سرمایهٔ کفر است. (ر.ک: ناصرخسرو، ۱۳۶۷: ۱۲) حکیم قبادیانی راستی را اصل و اساس نیکویی می‌داند. (ر.ک: همان: ۲۲)

۲-۳. مدح آگاهانه و هوشمندانه

کریستن‌سن در کتاب *ایران در زمان ساسانیان* می‌نویسد: «باید همیشه در نظر داشت که ایرانیان زمان زرتشت، مردم بدوی و بی تمدّنی نبودند، بلکه بالعکس پس از ورود به این آب و خاک، وارث تمدّن کهنی شدند... و من گمان می‌کنم که سخنان روحانی و معنوی نزد ایرانیان، با وسعت اجتماعی خود، دارای ارزش اخلاقی و معنوی و فردی بوده‌است.» (کریستن‌سن،۱۳۸۵: ۱۶-۱۵) با نگاهی به کتاب *شایست ناشایست*، مشاهده می‌شود که مدح و ستایش، خاصّ ایزدان است؛ در فصل نوزدهم این کتاب، بارها از واژهٔ «اَهُونَوَر» (ahunawar) نام برده شده که در واقع مقدّس‌ترین نیایش آیین زردشتی است، به ایزدان تعلّق دارد و خواندن آن در دفعات مختلف، در مسائل مذهبی، کشاورزی، ازدواج، نجات از بیراهه‌ها، پاکی از گناهان و... سفارش شده و فقط به شاهان محدود نمی‌شود. (ر.ک: مزداپور، ۱۳۶۹: ۲۳۸-۲۴۰) غزّالی نیز در بیان آفات مدح، آن آفتی را که متوجّه مادح است، چنین بیان می‌کند: «إنّه قد یقول ما لا یتحققه و لاسبیل له إلی الاطلاع علیه»[۵] (غزّالی، بی تا، المجلّد۳: ۱۵۶)

نمی‌توان ادّعا کرد که مدّاحی، پیشهٔ بسیاری از شاعران متقدّم نبوده و برخی شاعران با وصف ومدح، سعی درکسب جلال، در بارگاه پادشاهان نداشته‌اند، زیرا «شعر فارسی تا اواخر قرن پنجم، اساساً جنبه غیر دینی (profane) داشت و شاعران، اغلب قصیده سرایان و مدّاحانی بودند که برای مقاصد دنیوی شعر می‌سروده‌اند.» (پورجوادی، ۱۳۷۲: ۱۰۰-۱۰۱) امّا باید در نظر داشت که برخی از همین شاعران، با نگاهی خردمندانه، هم از مدح بیهوده پرهیز داده‌اند و هم ویژگی‌هایی برای مدح شایسته بر شمرده‌اند.

الف. رودکی

رودکی که از نخستین شاعران مطرح ادبیّات فارسی محسوب می‌شود، برنامه و دستور مستقیمی دربارهٔ شعر و شاعری ندارد، امّا از دوبیت باقی مانده از او می‌توان دربارهٔ مدح شاعرانه، برداشت هایی کرد. او سروده است:

اینک مدحی چنان که طاقت من بود لفظ، همه خوب و هم به معنی آسان

(رودکی، ۱۳۸۱: ۱۴۴)

از این بیت می‌توان دریافت که شاعر در مدح، اوّل باید توان علمی خود را در نظر بگیرد، سپس الفاظ خوب و قابل دریافت از نظر معنی، در شعر به کار بندد. شاعری که در مدح، اندازه نگه نمی‌دارد و در آن افراط می‌کند، به صفت نفاق و دروغ متّصف می‌شود. شبلی نعمانی می‌گوید: «مقیاس عمدهٔ زیبایی و لطف یک قصیده، گریز است یعنی ذکر ممدوح در طی تشبیب، طوری به میان آید که آن جمله، معترضه به نظر آمده و هیچ معلوم نشود که مدح ممدوح از روی قصد و اراده شروع شده یا نه و گریزهای رودکی اکثر، بدین گونه است» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳، ج۱ : ۳۴)

ب. فرّخی سیستانی

مدحت آن است که بد را به سخن خوب کند چو جز این گفتی آن مدح همه باشد ذم

(فرّخی، ۱۳۷۱: ۲۴۳)

فرّخی معتقد است: مدحی ارزنده و شایسته است که بتواند با استفاده از قدرت سخن، بدی را به خوبی تبدیل کند، در غیر این صورت آن مدح نیست، ذمّ و نکوهش است. از این رو مدح ظالمان، ناپسند و مدح نیکان، شایسته است. او همچنین شاعران را توصیه می‌کند به مدح کسی که شایستگی مدح داشته باشد. (ر.ک: همان: ۳۱) یکی از چهار صفتی که غزّالی به عنوان آفت، برای شخص مادح بر می‌شمارد این است که شخص جفاکار و ناراست کردار را بستاید : «أنّهُ قد یَفرَحُ المَمْدوحَ و هوَ ظالمٌ أو فاسقٌ و ذلکَ غیرُ جائز»[۶](غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳، ۱۵۶)

از سویی، شایست ناشایست دلیلی قابل تأمّل برای «اَهُووَیریُو» که آن هم نوعی ستایش است، بر می‌شمارد:

«...بدین دلیل است که باشد که کهتران در برابر مهتران فرمانبردارتر باشند و هومت (= اندیشهٔ نیک) و هوخت (= گفتار نیک) و هورشت (= کردار نیک) در جهان، میهمان تر و دُروج، ناتوان تر شود». (مزداپور، ۱۳۶۹: ۱۸۱-۱۸۲)

ج. سنایی غزنوی

از جمله اندیشه‌های بلند سنایی که در آن به شاعران پند می‌دهد، توجّه به معنویّت و شعر حکیمانه سرودن است و این که نباید سخن را با مدح مشتی دون، بی‌ارزش کرد.

شاعران را پایه بی‌شرمی بود تا زان قبل حاصل و رایج کنند از مدح ممدوحان عطا

(سنایی، ۱۳۸۸ : ۴۰)

در فخری شاعرانه، خود را به جهت پرهیز از مدح می‌ستاید. (ر.ک: همان: ۵۰) هم چنین مناعت طبع شاعر است که او را از مدح کردن برای رسیدن به نان باز می‌دارد؛ نه اینکه شعرش ارزشمند نباشد. (ر.کک همان: ۷۲۸) غزّالی نیز این اصل مهم، در سخن گفتن را با ذکر حدیثی از پیامبر (ص) چنین شرح می‌دهد که: «قولوا قولکم و لا یستهوینّکم الشّیطان إشارة إلی أنّ اللّسان إذا أطلق بالثّناء و لو بالصّدق فیخشی أن یستهویه الشّیطان إلی الزّیادة المستغنی عنها»[۷] (غزّالی، بی تا، المجلّد۳: ۱۱۱)

د. ازرقی هروی

او خود را از مدح ناکسان، حتّی با وجود فقر، برحذر می‌دارد. در این سخن او نشانی از مراقبت نفس و پرهیز از متابعت هوای نفس دیده می‌شود، چراکه مدح نا به جا موجب باز ماندن از عمل و متّهم شدن به زشتی‌هاست.

در مدح ناکسان نکنم کهنه‌تن بدرد زان باک نایدم که بود کهنه پیرهن

(ازرقی هروی، ۱۳۳۶، ۶۳)

او به تیره طبعی شاعران در اثر مدح نا به جای شاهان نیز اشاره کرده (ر.ک: همان: ۸۲) در احیاءعلوم الدّین، حقیقت مراقبت این گونه بیان شده است: « حقیقة المراقبة هی ملاحظة الرّقیب و انصراف الهمّ إلیه.» (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۴: ۳۸۵) وقتی مادح به جلال و عظمت خداوند می‌نگرد، حتّی با وجود فقر، به مدح فرومایگان روی نمی‌آورد و «حرکات و سکنات او را باعثی نباشد مگر حق تعالی». (غزّالی، ۱۳۵۸، نیمهٔ دوم از رُبع مُنجیات: ۱۰۸۰)

ه. ناصر خسرو

یکی از شاعرانی که مدح شاهان را به شدّت نکوهش می‌کند و شاعران را که امیران کلامند امّا در نتیجهٔ مدح‌سرایی، یاوه‌گو و شعرفروش خطاب می‌کند، ناصر خسرو است. او در روشنایی نامه سروده است:

به مدح هیچ‌کس مگشای لب را مرنجان خاطر معنی‌طلب را
نه چون این شاعران یاوه‌گویی که دست از آبروی خود بشویی
زمعنی جان ایشان را خبر نیست سخن هاشان سزا جز گاو و خر نیست
چه می‌خواهند از این بیهوده‌گفتن چه می‌جویند از این خرمهره سفتن؟
امیران کلامند اهل اشعار خداشان توبهٔ بدهد ازین کار

(ناصرخسرو، ۱۳۶۷ :۵۳۹)

هم چنین راه دستیابی به حکمت را دوری از آز می‌داند. (ر.ک: ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۴۴۷). دراحیاء علوم الدّین غزّالی، مسئلهٔ مدح امرا و پادشاهان، در گفتاری از ابن عمر این گونه شرح داده شده:

> ابن عمر را گفتندکه ما برِ امیران خود می‌رویم و سخنی می‌گوییم و چون می‌آییم غیر آن می‌گوییم. گفت: ما در عهد پیغامبر این را نفاق شمردیمی و این نفاق است هرگاه که از رفتن برِ امیر و از ثنا مستغنی باشد. و اگر از رفتن مستغنی بود ولیکن چون رفت اگر ثنا نگوید بترسد، نفاق باشد؛ که نفس خود را بدان محتاج گردانیده است و اگر مستغنی باشد از رفتن- اگر به اندکی قناعت کند و جاه و مال بگذارد- پس برای ضرورت جاه و توانگری برود و ثنا گوید، منافق باشد. (غزّالی، ۱۳۶۸، رُبع مُهلکات: ۳۲۴-۳۲۵)

و.مسعود سعد سلمان

مسعود سعد سلمان، به خاطر سرودن حبسیّات اثرگذارش در ادبیّات فارسی شهرت دارد، امّا آزادمنشی و مناعت طبع او را نیز می‌توان در سراسر اشعارش دید.

هرچند کز برای جزا بایدت مدیح والله که بر مدیح نخواهم ز تو جزا
آزاده‌ای که جوید نام نکو به شعر چون بندگان زخلق، نباید ستد بها

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲:۳)

او خود را و در واقع هم سلکان خود را از مدح، پرهیز می‌دهد به ویژه مدح دروغین آمیخته به تملّق، زیرا خداوند از چنین مدحی، بیزار است. (ر.ک: همان: ۳۶۲) غزّالی در احیاءعلوم الدّین، از قول پیامبر (ص) می‌نویسد: «حبّ الجاه و المال ینبتان النّفاق فی القلب کما ینبت الماء البقل لأنّه یحوج إلی الأمراء و إلی مراعاتهم ومراءاتهم»[۸] (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳: ۱۵۵)

۲-٤. آراستگی به صفت خوش‌خویی

در شایست ناشایست به اصل مهمّ خوش خویی، در کنار راست‌گفتاری اشاره شده است و فردی که بدین صفات آراسته باشد، بی‌گناه تر و شایستهٔ گزینش، دانسته شده:

«چون از میان یوژداسرگران (= تطهیرکنندگان) <یکی را> برگزینند... بر پایهٔ نیک‌خیمی (= سرشت وخوی نیکو) و راست‌گفتاریِ مرد و کنش <وعمل> بر پایهٔ اصول مکتوب <وی را> باید برگزینند.»(مزداپور، ۱۳۶۹: ۱۵۹)

غزّالی در احیاء علوم الدّین، بیست آفت برای زبان نام می‌برد و پس از شرح، نتیجه می‌گیرد که علاج همهٔ خوی‌های بد، معجون علم و عمل است و عمل‌کردن بر ضد آن علّت است که نتیجهٔ درست می‌دهد. «اعلم أنّ مساوئ الأخلاق کلّها إنّما تعالج بمعجون العلم و العمل و إنّما علاج کلّ علّة بمضادّة سببها فلنفحص عن سببها». (غزّالی، بی‌تا، المجلّد۳: ۱۴۵)

او با ذکر احادیث متعدّد از پیامبر (ص) و جمله‌های قصار بزرگان، می‌کوشد اهمیّت خوش خویی را برجسته سازد. در کلامی از پیامبر (ص)، به خشنود ساختن مردم، باگشاده رویی و نیک خویی دستور داده شده: «إنّکم لن تسعوا النّاس بأموالکم فسعوهم ببسطة الوجه و حسن الخلق». (غزّالی، مجلّد۳: ۴۹)

الف. فردوسی

حکیم توس، در آغاز داستان سیاوش به خردمندی، نکوگویی و نرم‌خویی در سخن و رفتار، پند می‌دهد.

تـو چنـدانک باشـی سـخنگوی بـاش خردمنـد بـاش و جهـان‌جـوی بـاش....

درشـــتی ز کـــس نشـــنود نـــرم‌گـــوی ســـخن تـــا تـــوانی بـــه آزرم گـــوی

(فردوسی، ۱۳۵۴، ج۱: ۱۱۸)

حکیم فردوسی، در نخستین ابیات شاهنامه و در وصف دقیقی شاعر، صفاتی را بیان می‌کند که شاعر باید بدان آراسته باشد؛ فصاحت در گفتار و رطب‌اللّسان بودن، طبع ظریف و جوهرهٔ شاعری داشتن و سلیس و روان سخن گفتن، صفاتی است که می‌توان آن را از فحوای کلام فردوسی دریافت. (ر.ک: همان: ج۱: ۲۳ و ۲۴و ۱۱۸)

ب. مسعود سعد سلمان

مسعود سعد، شاعران را به خوش‌رویی دعوت می‌کند و از گران‌رویی برحذر می‌دارد:

شـــاعری تـــو مـــدار روی گـــران شـــاعران روی را گـــران نکننـــد

(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۶۳۹)

او هم چنین، یکی از ویژگی های ممتاز کنندهٔ شاعر را خوش لفظی و خوش‌گویی می‌داند. (ر.ک: همان:۱۴۶) از جمله حقوق برادران مسلمان بر یکدیگر، خوش‌رویی در دیدار است که در کتاب احیاءعلوم الدّین از صفات مؤکّد، محسوب می‌شود. «با همهٔ مسلمانان، روی خوش دارد و پیشانی گشاده دارد و در روی همگنان خندان باشد. رسول (ص) گفت: خدای تعالی، گشاده‌روی و آسان‌گیر را دوست دارد.» (غزّالی، ۱۳۶۱: ۴۱۶)

۳.نتیجه گیری

از مطالب مطرح شده در این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت:

برخی شاعران متقدّم زبان فارسی به صداقت و صراحت در گفتار شهره‌اند و فضای حاکم بر شعرشان، فضای تعلیم و اندرز است. این اندیشه در دو اثر منثور شایست ناشایست و در احیاءعلوم الدّین غزّالی نیز کاملاً مشهود است و می‌تواند بیانگر توجّه و تأکید ایرانیان پیش از اسلام بر مسائل مربوط به دینداری به مانند ایرانیان پس از اسلام و اندیشمندان مسلمان باشد. شعرای متقدّمی که اندیشه‌های تعلیمی آن‌ها مطرح شد از جمله شاعران اثرگذار در زبان فارسی هستند که بیشتر آن‌ها بر ادبیّات عرب، تسلّط داشته‌اند. برخی از

آن‌ها تقریباً هم عصر غزّالی بوده‌اند مانند: مسعود سعد سلمان، ازرقی هروی و ناصر خسرو و بعضی نیز به مانند فردوسی سعی کرده‌اند پاک‌نهادی و دین‌محوری ایرانیان قبل از اسلام را به خوبی در اشعارشان بیان کنند. دستورها و اندیشه‌های دینی شاعران مطرح‌شده در این پژوهش، از جملهٔ اندیشه‌هایی هستند که در فصل‌های دهم، دوازدهم، سیزدهم، نوزدهم و بیستم شایست ناشایست و در رُبع مُنجیات و مُهلکات احیاءعلوم الدّین غزّالی نیز قابل مشاهده است. غزّالی نمونه‌های زیادی از روایات، احادیث و جملات قصار بزرگان را به صورت مستقیم و غیر مستقیم در این باره مطرح می‌کند. یک اندیشه و هدف واحد بر تمام اشعار مطرح‌شدهٔ شاعران مورد پژوهش، قسمت‌های مطرح شده از کتاب *شایست ناشایست* و افکار غزّالی، حاکم است و آن این است که از نگاه ایرانیانِ قبل و بعد از اسلام، داشتن روحیّهٔ خدا محوری، خوی‌های نیکو وتطهیر باطن، راه رهایی انسان است و همهٔ انسان‌ها به طور خاص و عام، باید برای انجام و ترویج اخلاق پسندیده تلاش کنند. شاعران فارسی زبان، به دلیل سابقهٔ دینی و تحت تأثیر اندیشه های مذهبی، اشعار اخلاقی سروده‌اند و به آن را به دیگر شعرا توصیه کرده‌اند.

پیوست‌ها:

۱- خوبی و صلاح علم در آن است که چنان شود که در گفتار، میان راست و دروغ و در اعتقاد، میان حق و باطل و در کردار، میان خوب و زشت به‌آسانی فرق بگذارد و چون علم به صلاح رسید تبدیل به حکمت می‌شود.

۲- این سخن بیانگر ارزش دانش در سخن گفتن است، خاموشی بر سخنی که ارزش بیان کردن ندارد، ارجح است و جز در بیان مهمّات سخن گفتن، چیزی جز بیهوده گویی نیست و پایگاهی ندارد.

۳- زیرا انسان اگر سخن را در فکرت، صرف کند، باشد که نفحات رحمت الهی بر او گشایشی بزرگ پدیدار سازد.

۴- یعنی اگر مصنّف از عیب شخصی با قلم خود بنویسد گویی او را غیبت کرده است.

۵- مادح، چیزی بگوید که نه حقیقت دارد نه از آن آگاه است.

۶- از آن جاکه مدح انسانی که ظالم یا فاسق است نتیجه نیکویی در بر ندارد، بلکه باعث گسترش بدی‌ها می‌شود، پس مدح چنین فردی جایز نیست.

۷- چون آدمی زبان به مدح کسی بگشاید و در این گفتن‌ها مرز ثنا را نشناسد، بنا به فرمودهٔ پیامبر اکرم (ص) بیم آن است که شیطان آن را زیاده تر از حدّی که باید بگوید و بدان نیاز باشد، بیاراید و بدین وسیله از اعتبار سخن بکاهد.

۸- سخن چرب و خوش در مدح امرا گفتن، مثل گیاه تره که چون آب ببیند بروید، آدمی را عادت می‌دهد به نشان دادن خلاف واقع و ریاکاری. پس چنین ثنایی دروغ محض است و ظلمی است که انسان هم به خود روا می‌دارد هم به دیگری.

کتابنامه

الف. کتاب‌ها

- ازرقی هروی، ابوبکرحکیم. (۱۳۳۶). ***دیوان***. تصحیح سعید نفیسی. تهران: زوّار.

- بصیری، محمّدصادق و حسینی بی‌بی‌حیاتی، سمیّه. (۱۳۹۵). «آفات زبان از نظر لفظ و معنا در مثنوی مولوی و احیاءعلوم الدین غزالی». ***نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی دانشگاه کرمان***. سال هشتم، شمارهٔ ۱۴، صص ۷۲-۹۱.

- پورجوادی، نصرالله‌پور. (۱۳۷۲). ***بوی جان*** *(مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی)*. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی

- رزمجو، حسین. (۱۳۶۶). ***شعرکهن در ترازوی نقد اسلامی***. ج۲. مشهد: آستان قدس رضوی.

- رودکی، ابوعبدالله. (۱۳۸۱). ***دیوان***. تصحیح جهانگیر منصور. چاپ دوم. تهران: دوستان

- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۴۶). ***شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب***. چاپ اول. تهران: علمی.

- سعد سلمان، مسعود. (۱۳۶۲). ***دیوان***. تصحیح رشید یاسمی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

- سنایی، ابو مجد. (۱۳۸۸). ***دیوان***. تصحیح سیّد محمّد تقی مدرّس رضوی. چاپ هفتم. تهران: سنایی.

-شبلی نعمانی، محمّد. (۱۳۶۳). ***شعرالعجم***. ج۱. ترجمه سیدمحمّد تقی فخر داعی گیلانی. چاپ دوم. تهران: دنیای کتاب.

-طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۴۶). ***اخلاق ناصری***. تصحیح ادیب تهرانی. چاپ اول. تهران: جاویدان.

-عنصری بلخی، ابوالقاسم حسن بن احمد. (۱۳۴۲). ***دیوان***. تصحیح محمّد دبیرسیاقی. تهران: سنایی.

-غزّالی، ابو حامد امام محمّد. (۱۳۶۱). ***کیمیای سعادت***. ج۱و ۲. به کوشش حسین خدیو جم. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

- غزّالی، ابو حامد امام محمّد. (۱۳۵۸). ***احیاءعلوم الدّین***. نیمهٔ دوم از ربع منجیات. به کوشش حسین خدیو جم. چاپ اول. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

-غزّالی، ابو حامد امام محمّد. (۱۳۶۸). ***احیاءعلوم الّدین***. ج۳. ربع مهلکات. به کوشش حسین خدیو جم. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی وفرهنگی.

-غزّالی، ابو حامد امام محمّد. (بی‌تا). ***إحیاءُعلومُ الدّین***. الجزءُ الأوّل و الثّالث و الرّابع. به قلم بَدَوی طَبانه. قاهره: کریاطه فوترا

-فرّخی سیستانی، ابوالحسن علی. (۱۳۷۱). ***دیوان***. به کوشش محمّد دبیر سیاقی. چاپ چهارم. تهران: زوّار.

-فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۵۴). ***شاهنامه***. ج۱و۲و۳و۴. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

-کریستین سن، آرتور. (۱۳۸۵). ***ایران در زمان ساسانیان***. ترجمهٔ رشید یاسمی. چاپ پنجم. تهران: صدای معاصر.

-مدبّری، محمود. (۱۳۷۰). **شرح احوال و اشعار *شاعران بی‌دیوان در قرن های ۳و٤و٥هجری قمری***. چاپ اول. کرمان: پانوس.

-مزداپور، کتایون. (۱۳۶۹). ***شایست ناشایست***. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

-منوچهری دامغانی، ابو نجم احمد. (۱۳۷۰). ***دیوان***. تصحیح محمّد دبیر سیاقی. چاپ اول. تهران:زوّار.

-ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۸۴). ***دیوان اشعار***. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. چاپ ششم. تهران: دانشگاه تهران.

-ناصرخسرو، ابومعین. (۱۳۶۷). ***دیوان***. تصحیح مجتبی مینوی. تعلیقات علی اکبر دهخدا. چاپ دوم. تهران: دنیای کتاب.

ب. منابع مجازی

http://www.vajehyab.com

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006
Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Review of Sartre's Thoughts in the Works of Jalal Al-Ahmad Focusing on the Story of "the life who escaped" *

Bita torabi[1],Jafar Jahangir Mirza Hessabi[2]

1. Introduction

Existentialism is one of the philosophical schools that, due to its emphasis and special view on "human", find its way into literature, especially into novels and plays. This school was first founded in Germany by Kierkegaard in the 19th century (Rasekhi langaroudi, 2018:18), and then Jean-Paul Sartre spread it in France.

In this school, the human is a lonely and abandoned being who has to do something for himself because there is no helper or necessary existence. Existentialism became popular in Iran in the forties and fifties and many were influenced by it and created many works inspired by it. Jalal Al-Ahmed was one of the intellectuals and writers of that period, who was influenced by Sartre's thoughts at some point in his activities. As a committed writer, he described the suffering of a simple porter worker in the short story "The life who escaped" in order to find a way out of the chaos and social injustice. This article tries to examine the concept of suffering in this story and in this way evaluate the influence of Sartre's thoughts on Al Ahmed. In this research, the mentioned subject has been analyzed in a descriptive-analytic way and with a comparative approach, using some elements and components of the school of existentialism. The results of this

*Date received: 23/05/2022 Date review: 27/10/2022 Date accepted: 09/11/2022

1. PhD student in French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran. E-mail: bita_torabi@yahoo.com.

2. **Corresponding author:** Assistant professor of French Language and Literature Department of Foreign Languages, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran. E-mail: Mirzahessabij@gmail.com.

research indicate that the suffering that Al-Ahmed portrays in his story is not due to frustration and passivity, but rather by portraying this suffering, he seeks to find a way to improve and enhance the troubled situation of the workers and such viewpoint stems from the theory of "committed literature" that Sartre talks about.

2. Methodology

In this research, the mentioned subject has been analyzed in a descriptive-analytical way and with a comparative approach, using some elements and components of the school of existentialism.

3. Discussion

Undoubtedly, the environmental factors and the socioeconomic conditions of the post-World War II played a decisive role in the spread of Sartre's existentialism philosophy (Dastgheib, 1975: 75). This philosophy was trying to free human thought from the prison of restrictive rules, deception and trickery. After the two world wars, people realized the futility of existence and the baselessness and bewilderment of existence and such mental turmoil made them understand anxiety, apprehension, loneliness and destitution more than before.

Due to the prevailing political and social atmosphere of Iran in the 40s and 50s, Sartre's ideas soon found their way into intellectual circles as an effective discourse. Many intellectuals, writers and translators who objected to oppression and injustice became fascinated by concepts such as " human absolute freedom", "responsible intellectual" and "writer's commitment". The philosophy of existentialism seeks awareness and responsibility to fill the void of meaning in life. Such a view of human beings in a world that is engulfed by disorder and injustice affected Al Ahmad like many others.

Sartre held responsibility for the writer and believed that the writer should be committed to his society and people. According to Sartre, the writer was obliged to help build a better world by writing about the injustices and deficiencies of society. Under the influence of such social function of literature and the author's commitment, Al-Ahmad, as a concerned intellectual, paid attention to the underprivileged and deprived society class in his stories (Rahimi, 2015:80). As two committed writers, Jean-Paul Sartre and Jalal Al-Ahmed, both deeply

believed in the commitment and responsibility towards society. They saw writing as a means to raise public awareness and depict the pains and adversities in society and life.

The short story "the life who escaped" is from the short stories collection of "Setar". Setar is the third short story collection of Al Ahmad after "Visiting" and "Of our sufferings". "The life who escaped" is an existentialist story and the roots of Sartre's philosophical ideas and Al-Ahmed's devotion to ideas such as Loneliness, doubt and inner conflict is obvious in the main essence of this story.

In the story "The life who escaped", the worker is in a situation from which he has no escape. Either he must deliver the cargo to the destination where he will get money so that he does not die of hunger, or he must abandon the cargo, while it is not known whether he can find another job or not. In this story, we see how the deterministic situation casts a shadow on the worker and leads him to the abyss of desperation, helplessness and destitution. The worker finds himself in an absurd world and the more he struggles, the more he sinks into this swamp of absurdity and failure.

Sartre believes that a person is constantly involved in different situations throughout his life and only he should decide what to do. He is free to choose and stand by his choice; in "The life who escaped", Al-Ahmed portrays this Sartre notion in a fictional form. After two days of unemployment, a worker decides to work as a porter. He is forcibly pushed into such situation, but soon realizes that he does not have the necessary strength to carry the cargo. According to Sartre, every human in any situation, can act based on his decision. So, the worker must choose between his two options; he has to take the cargo to its destination without any difficulty and accept whatever happens along the way or return it to its original place.

According to Sartre, the human being is always in the circle of possibilities. But to a certain extent, he can hope for possibilities that are exactly within his scope of action. It is "action" that makes it possible for humans to live. But "action" itself requires motivation, and this motivation comes from a level of understanding and awareness (Warnock, 2007:47). The poor worker in the story of Al Ahmed is also fully aware of the concept of hunger and knows the meaning of empty pockets and poverty. Such awareness motivates

him, despite his physical weakness, to get his cargo to destination in order to earn some money.

According to Sartre's philosophy, man is constantly choosing. In fact, planning and choosing different paths imply her freedom and freedom of action. Man is constantly forced to choose. So, man is always free and at the same time, he has to choose. Man has no way to escape from these decision makings. So, as Existentialists say: "human is condemned to freedom". Al-Ahmad also shows in a fictional and symbolic way how important the consequences of human choices are and well depicts that humans can be selective in any position and situation; even in the position of a daily worker who must carry a cargo to earn some money and get rid of his hunger. The worker can choose to get the cargo to its destination or take it back to its first place and free himself from the responsibility which is beyond his power and abilities. We are only watching the struggle of the worker who wants to push back his submission to despair as far as he can.

4. Conclusion

As a committed thinker and writer, Jalal Al-Ahmad always sought to create an escape route from the political and cultural dead ends and find a way to get out of the chaotic social situation. Influenced by Sartre and others such as Camus and Celine, he started writing realistic stories. Stories that narrate the pains and sufferings of downtrodden and oppressed people. Hoping to draw public attention to social problems and take a step, even a small one, toward their correction.

He narrates the helplessness of an abandoned human well in the story "The life who escaped". The man in Al-Ahmed's story, in a symbolic way, must take responsibility for the heavy burden that is on his shoulders. There is no one to help him. The worker in Al Ahmed's story, with all his desperation, is free, as free as Sartre has repeatedly pointed out. from the existentialist viewpoint, all humans are free, even a prisoner, a cripple or a man under the gallows.

In his suffering image, Al-Ahmad is looking for existential possibilities that implicitly open a way to hope, life and justice.

Keywords: Al Ahmed, Sartre, committed literature, suffering, social injustice

References [In Persian]:

Al-Ahmad, J. (1970). *Setar*. Third Edition. Tehran: Amir Kabir publication.

Al-Ahmad, J. (2005). *The letters of Simin Daneshvar and Jalal Al-Ahmad*. The second volume (Chapter one), Editor: Masoud Jafari; Tehran: Nilufar Publications.

Ahmadi, B. (2015). *The Sartre who writes*. Fifth Edition. Tehran: Markaz Publication.

Amnkhani, I. Samani, Samira. (2020). Existentialism and contemporary literature studies. *Contemporary Persian Literature*. Tenth year, First volume. 67-92.

Butler, J. (1996). *Jean Paul Sartre*. Translated by Khashayar Deyhimi. Tehran: Kahkeshan Publication.

Heidari, M and Sharifi Abnavi, M. (2021). The influence ofexistentialism on the First Modern Persian Novels. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*. The 10th year, Volume 4, Pages: 60-78.

Daneshvar, S. (1992). *The Downfall of Jalal*. Qom: Koram Publication.

Dastgheib, A (1975). *The existentialism Philosophies*. Tehran: Bamdad Publication.

Rasekhi langaroudi, A. (2018). *Sartre in Iran study of Jean Paul Sartre influence in thoughts of iranian intellectuals*. Tehran: Akhtaran Publication.

Rahimi, M. (2015). *In looking for maskless humanity (Sartre in Iran)*. Tehran: Nilufar Publication.

Sartre, Jean Paul (2009). *What is Literature?* Translated by Abul Hassan Najafi and Mostafa Rahimi. Tehran: Nilufar Publication.

Ghafari, Z and Khanian, H.(2015). Study of influence of Sartre's Existentialism on Sadiq Hedayat. *International conference on literary topics, language, and cultural communication.* Tehran.

Golestani ,M. (2015*). Analysis of Jalal AL-Ahmad writings: the subject, nihilism and political matter.* Tehran: Nilufar Publication.

Mohammadi F, Mohsen. Hashemizadeh, R. (2014). Analysis of Saedi's Geda (Begger) based on principles and features of Existentialism. *Literary Text Research.* NO. 60. P: 106-124.

Moosavi, Seyyed Kazemi. H, Fatemeh (2009). Hedayat interpretation of existentialism and the nostalgic dead end in Stray Dog" *Adab Pazhuhi.* No.10. P: 137-156.

Mirsepasi, A. (2005)*Negotiating Modernity in Iran*. Translated by: Jalal Tavakolian. Tehran: Tarh E No Publication.

Mirabedini, H. (2007) *One hundred years of iranian writing.* Fourth Edition. Tehran: Cheshmeh Publication.

Warnock, M. (2007). *Morality and Existentialism.* Translated by Masoud Olia. Second Edition. Tehran: Qoqnoos Publication.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بازخوانی اندیشه‌های سارتر در آثار جلال آل‌احمد با تمرکز بر داستانِ زندگی که گریخت*

بیتا ترابی[۱]؛ جعفرجهانگیر میرزاحسابی (نویسنده مسئول)[۱]

چکیده

اگزیستانسیالیسم یکی از مکاتب فلسفی است که به واسطهٔ نگاه خاص و تاکیدی که بر «انسان» دارد، از جایگاهی ویژه در ادبیات، به‌ویژه رمان و نمایشنامه برخوردار است. انسان در جهان اگزیستانسیال موجودی تنها و رهاشده است که باید به فریاد خود برسد، زیرا هیچ واجب‌الوجودی به او کمک نخواهد کرد. اندیشمندان ایرانی در دهه‌های چهل و پنجاه توجه خاصی به این مکتب، به‌ویژه از منظر سارتر داشتند و آثار متعددی خلق کردند. جلال‌آل‌احمد یکی از این روشنفکران و نویسندگان بود که در مقطعی از حیات ادبی خود تحت تأثیر اندیشه‌های سارتر قرار داشت. در داستان کوتاه «زندگی که گریخت»، او به‌عنوان یک «نویسنده متعهد»، به شرح مصائب و رنج‌های یک کارگر باربر ساده می‌پردازد و تلاش می‌کند راهی برای خروج از بن‌بست بی‌عدالتی اجتماعی بیابد. این مقاله تلاش دارد تا مفهوم رنج در این

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۸
صص ۱۲۱ – ۱۵۴ **Doi:** (DOI) 10.22103/jcl.2023.19287.3472

۱. دانشجوی دکترای گروه زبان وادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل: Bita_torabi@yahoo.com
۲ استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، واحد تهران مرکزی. دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل: mirzahessabij@gmail.com

داستان را بررسی کند و به واسطهٔ آن تاثیر اندیشه‌های سارتر بر آثار آل احمد را واکاوی کند. این تحقیق برای بررسی مفهوم ذکرشده از روش توصیفی - تحلیلی و مطالعه تطبیقی سود می‌برد تا عناصر و مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم (به‌ویژه تفکرات سارتر) را در آثار آل‌احمد بیابد. برآیند این مقاله نشان می‌دهد رنجی که آل احمد آن را به تصویر کشیده است، رو به ناامیدی و انفعال ندارد، او در پسِ ترسیم این رنج، در صدد بهبود و سامان بخشی اوضاع نابسامان کارگران است و این رویکرد برآمده از نظریه «نویسنده متعهدی» است که سارتر از آن سخن می‌گوید.

واژه‌های کلیدی: آل احمد، سارتر، ادبیات متعهد، رنج، وانهادگی، ناعدالتی اجتماعی.

۱. مقدّمه

اگزیستانسیالیسم اگرچه مکتبی فلسفی است اما چون از ادبیات کمک گرفت تا خود را بیان کند، توانست بر جریان‌های ادبی تأثیر قابل توجهی بگذارد. آنچه موجب رویکرد اگزیستانسیالیسم به ادبیات بود، دوری از مسائل و موضوعات انتزاعی و نزدیکی به امور ملموس و محسوس است و همین سبب شد بعد از مدت‌ها، فلسفه و ادبیات با هم بیامیزند. ژان پل سارتر (Jean Paul Sartre) یکی از مهم‌ترین فیلسوفان اگزیستانسیالیسم قلمداد می‌شود که با کتاب‌های خود تاثیر بزرگی بر روشنفکران دنیا گذاشته‌است. او اعتقاد دارد وظیفهٔ ادبیات نشان‌دادن بی‌عدالتی‌ها، زشتی‌ها و تاریکی‌هاست، تا بلکه راهی برای برون‌رفت از آن‌ها پیدا شود. او در دفاع از مکتب ادبی خود می‌گوید: «اگر آنچه من نشان داده‌ام تولید وحشت و نفرت می‌کند، از آن بپرهیزید، اگر می‌توانید بپرهیزید. دنیایی بیافرینید خالی از پلیدی و بدی، زیرا بر این کار قادرید.» (سارتر، به نقل از رحیمی،۱۳۹۴:۷۷).

بسیاری از روشنفکران و نویسندگان در سراسر دنیا تحت تأثیر سارتر و عقایدش قرار گرفتند. در ایران نیز، به‌خصوص در دهه‌های چهل و پنجاه، خیلی‌ها از اندیشه‌های او تأثیر

گرفتند، یکی از این نویسندگان جلال آل احمد بود. با نگاهی به کارنامهٔ ادبی آل احمد می‌توان دریافت که او نیز از برخی جنبه‌ها تحت تأثیر تفکرات این فیلسوف است. او نه‌تنها بارها خودش این را به صراحت بیان کرده بلکه در اکثر داستان‌هایش به سراغ آدم‌های بی‌پناه و تنها می‌رود و همچون سارتر اعتقاد دارد که باید با امیدِ واهی درافتاد تا آگاهی در مردم بیدار شود، بلکه به پا خیزند و به خود آیند.

جلال آل احمد (۱۳۴۸-۱۳۰۲) از نسل دوم داستان‌نویسان ایران به شمار می‌رود. پاره‌ای از داستان‌های او در سبک و سیاق رئالیسم سوسیالیستی است. ریشهٔ رئالیسم سوسیالیستی داستان‌هایش، اندیشه‌های کمونیستی بود و بعدها متناسب با وضعیت ایران رشد کرد و بسیاری از اتفاقات سیاسی و اجتماعی روی آن تاثیر گذاشت. زندگی سخت و مشقت‌بار کارگران، به عنوان قشری زیر ستم، همواره مورد توجه آل احمد بوده است؛ چه آن هنگام که به حزب توده پیوست و چه بعد از جدایی از آن، این دغدغه هیچ‌گاه رهایش نکرد. او در داستان کوتاه «زندگی که گریخت» با به تصویر کشیدن رنج یک کارگر، سعی دارد تا سختی کارشان را نشان دهد. آل احمد قصد دارد احساس بطلانی که گریبان کارگران را می‌گیرد، یادآور شود و از دلهرهٔ بیکاری که به جان‌شان می‌افتد، پرده بردارد. داستان «زندگی که گریخت» سراسر توصیف است. توصیف احوالات و رنج کارگری که به درکی ناگهانی از ناتوانی و ازکارافتادگی خودش می‌رسد و هیچ نهاد و سازمانی هم حامی او نیست و باید تا پایان عمر روزی خودش را به تنهایی به دست آورد؛ حتی آن هنگام که دیگر جسمش توان و رمق لازم برای کار ندارد، باز باید خودش به تنهایی چاره‌ای بیابد. همان‌گونه که سارتر، قهرمان زن در نمایشنامه *مگس‌ها* را تنها گذاشت تا آزادانه تصمیم بگیرد و زن نیز خودش را تسلیم دشمن کرد، آل احمد نیز کارگرِ داستانش را به حال خود گذاشته و فقط ناظر دست و پا زدن‌های اوست.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

این پژوهش سعی دارد تا با تحلیل شخصیت داستانِ «زندگی که گریخت» و بررسی مؤلفه‌های مکتب اگزیستانسیالیسم به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱-کارگر داستان «زندگی که گریخت» چه ویژگی‌هایی دارد؟

۲-وانهادگی و رنج انسان به چه شکل در این داستان نمود پیدا می‌کند؟

۳-این داستان چگونه رویکردهای فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را القا می‌کند؟

۱-۲ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ آل احمد و آثارش، تاکنون مقالات زیادی از دیدگاه‌های مختلف نگاشته، نیز به بررسی ویژگی‌های نثر وی و نوع طنز در برخی آثارش پرداخته‌اند، اما پژوهشی وجود ندارد که در آن به جنبهٔ اگزیستانسیالیستیِ آثار داستانی این نویسنده اشاره شده باشد.

در زمینهٔ تاثیر اگزیستانسیالیسم بر ادبیات داستانی ایران، مقالاتی در دست است. سید کاظم موسوی و فاطمه همایون در «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن بست نوستالژی در *سگ ولگرد*» (۱۳۸۸) کوشیده‌اند به تأثیر این مکتب فلسفی بر این اثر صادق هدایت بپردازند.

در زمینه تاثیر اگزیستانسیالیسم بر داستان‌های هدایت، باز هم مقاله‌هایی نوشته شده است و از آن میان می‌توان به «تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی» اثر محبوبه حیدری و مصطفی شریفی ابنوی، اشاره کرد که در آن به بررسی مؤلفه‌های این مکتب در *بوف کور* پرداخته شده است و یا «بررسی تأثیرپذیری صادق هدایت از اگزیستانسیالیسم سارتر» (زهرا غفاری و حمید خانیان، ۱۳۹۴).

از میان نویسندگان آن دوره، صادق هدایت بیشترین سهم را در مقالات پژوهشی از منظر تأثیر اگزیستانسیالیسم بر کارهایش دارد.

محسن محمدی فشارکی و رؤیا هاشمی‌زاده در «تحلیل داستان *گدای* ساعدی بر اساس اصول و ویژگی‌های مکتب اگزیستانسیالیسم» (۱۳۹۳) سعی داشته‌اند رد پای این نحلهٔ فلسفی را در داستان *گدا* بیابند.

اما نکتهٔ حائز اهمیتی که جا دارد به آن اشاره شود، تقلیل‌گرایی در بسیاری از این بررسی‌ها و مقاله‌هاست. عیسی امن خانی و سمیرا سامانی در مقالهٔ پژوهشی مفصلی به همین موضوع پرداخته و بیان داشته‌اند که بسیاری از پژوهش‌های اگزیستانسیالیسم محور، یک

ضعف عمده دارند و آن تقلیل‌گرایی در مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم است. امن خانی و سامانی در «اگزیستانسیالیسم و پژوهش‌های ادبی معاصر» (۱۳۹۹) نگاهی به آسیب‌شناسی پژوهش‌های اگزیستانسیالیسم محور، در ایران دارند و به این نکته اشاره می‌کنند که بسیاری از پژوهشگران ایرانی بدون در نظر گرفتن بافتی که اثر ادبی در آن نوشته شده است، سعی دارند برداشتی اگزیستانسیالیستی از آن ارائه دهند. درحالی‌که این برداشت، هیچ هم‌خوانی با اساس و ذات این مکتب ندارد. به این ترتیب، مثلاً «آزادی»های اشاره شده در داستان‌های *گدای* ساعدی و یا *سگ ولگردِ* هدایت (که در بالا به عنوان پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه، به آن‌ها اشاره شد)، «آزادی» در مفهوم لیبرالیستی هستند نه به مفهوم اگزیستانسیالیستی.

۱-۳. ضرورت پژوهش

با توجه به اهمیت مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم و تأثیرش بر ادبیات جهان و با در نظر داشتن تأثیرپذیری آل احمد از سارتر (که بارها به آن اشاره شده است)، مطالعه و پژوهش در این زمینه می‌تواند حائز اهمیت باشد. این بررسی، چگونگی و میزان تأثیرپذیری مذکور را روشن‌تر می‌کند و راه را برای علاقه‌مندان به تحقیقات بیشتر در این حوزه هموارتر می‌سازد.

۲.بحث و بررسی

۲-۱.گسترهٔ مکتب اگزیستانسیالیسم سارتر در ایران

ژان پل سارتر (۱۹۸۰-۱۹۰۵) فیلسوف فرانسوی در قرن بیستم، با اندیشه‌های خود پیرامون مکتب اگزیستانسیالیسم مرزهای جغرافیایی را درنوردید. او در بسیاری از حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی تأثیر گذاشت. البته اگزیستانسیالیسم، مکتبی نبود که به یکباره سارتر با افکارش آن را بنیان گذاشته باشد، بلکه پیشینه آن به قرن نوزدهم باز می‌گشت. سورن کی‌یرکگور(Soren Kierkegaard) فیلسوف معروف دانمارکی (۱۸۱۳–۱۸۵۵) اول بار، با افکار خود این مکتب را شکل داد اما نهایتاً این سارتر بود که با اندیشه‌هایش آن را در دنیا بر سر زبان‌ها انداخت.

تا پیش از ظهور ژان پل سارتر، این مکتب فلسفی فقط در کتاب‌ها و دایرةالمعارف‌ها شناخته و در پژوهشکده‌ها درس داده می‌شد. کسی این مکتب فلسفی را آنچنان که باید نمی‌شناخت. با ظهور شخصیتی چون سارتر، پنداری کالبد اگزیستانسیالیسم جانی تازه گرفت و به‌طرز شگفت‌آوری شناخته و جنبش‌آفرین شد. (ر.ک: راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۸)

در قرن ملتهب و ناآرام بیستم، که انسان‌ها درگیر دو جنگ جهانی خانمانسوز شدند و جنگ‌های داخلی یکی بعد از دیگری به وقوع پیوست و از سلاح‌های شیمیایی و هسته‌ای متعددی در جنگ‌ها استفاده شد، اندیشه‌های سارتر خیلی زود مورد استقبال همگان قرار گرفت. پس بدون تردید عوامل محیطی و شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر دنیا بعد از جنگ جهانی، در شیوع فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر نقشی تعیین‌کننده داشت. این فلسفه در تلاش بود تا فکر بشر را از چنگال قید و نیرنگ و فریب رها کند، انسان‌ها بعد از دو جنگ جهانی بیش از همیشه پی به بیهودگی وجود و بی‌اساسی و تحیر موجود برده بودند و همین باعث شده بود تا اضطراب، دلهره، تنهایی و بیچارگی را بیش از پیش درک کنند.

در ایرانِ دههٔ چهل و پنجاه نیز به علت فضای سیاسی و اجتماعی حاکم، خیلی زود اندیشه‌های سارتر، به عنوان گفتمانی مؤثر، در محافل روشنفکری راه یافت. بسیاری از روشنفکران، نویسندگان و مترجمانی که به ظلم و بی‌عدالتی معترض بودند، مانند علی شریعتی، صادق هدایت، مصطفی رحیمی، جلال آل احمد و... شیفتهٔ مفاهیمی چون «آزادی مطلق انسان»، «روشنفکر مسئول» و «تعهدگرایی نویسنده» شدند؛ بسیاری از کتاب‌ها در ایران آن دوره پر از نام سارتر و اندیشه‌های او بود. این «سارترزدگی» در آثار خیلی از روشنفکران دیده می‌شد.

جلال آل احمد یکی از آن‌ها بود که در مقطعی از فعالیت‌های خود، به‌شدت تحت تأثیر اندیشه‌های سارتر قرارگرفت. آل احمد از جمله نویسندگان متعهدی به شمار می‌رود که خود را در متن جامعه معاصر حس می‌کرد و سعی داشت واقعیت‌های جامعهٔ زمانهٔ خود را در داستان‌هایش ترسیم کند و با نگاهی انتقادی و در عین حال تلویحی به دنبال پیداکردن چاره مشکلات بود. او نمی‌توانست نسبت به مشکلات زنان فرودست، فقرا، کارگران و جهل مردم بی‌تفاوت باشد. آل احمد شدیداً به «ادبیات متعهد» سارتر علاقه‌مند

شد و در کانون محافل روشنفکری زمانه‌اش قرار گرفت و مقالات زیادی در باب تعهد روشنفکر و نویسنده نسبت به جامعه‌اش نوشت.

فلسفهٔ اگزیستانسیالسیم از تنهایی انسان در این جهان می‌گوید و از وانهادگی او، از اینکه انسان باید مسئولیت انتخاب و سرنوشت خویش را به دست گیرد. اگزیستانسیالیسم از هراس‌انگیزی این جهان سخن می‌گوید «جهان هرچه هراس‌آورتر می‌شود، درون انسان را هم تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و به آشفتگی و دلهره او دامن می‌زند.» (دستغیب، ۱۳۵۴ : ۷۳). فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم در چالش با بی‌معنایی زندگی، به دنبال آگاهی و مسئولیت است. همین نگاه به انسان در جهانی که نابسامانی و بی‌عدالتی آن را فراگرفته، آل احمد را همچون بسیاری دیگر تحت‌تأثیر قرار داد. او در یکی از نامه‌هایش به سیمین دانشور چنین نوشته است: «چه عبث این همه حرف را می‌نویسم. سارتر بدبخت درست گفته بود. آدمی تنهای تنهاست. هیچ‌کس حرف او را نمی‌فهمد.» (آل احمد، ۱۳۸۴ : ۴۰۴).

ناگفته نماند که شهرت سارتر نه فقط به‌خاطر اندیشه‌های فلسفی‌اش، بلکه ناشی از فعالیت‌های چشمگیرش در زمینه‌های متعدّد بود، از زمینه‌های هنری و فرهنگی گرفته تا مبارزات اجتماعی و سیاسی. بسیاری از روشنفکران و صاحبان قلم به شکل‌های مختلف در گفته‌ها یا نوشته‌های خود نام سارتر یا نقل قولی از او را می‌آوردند.

در کنار روشنفکران، برخی نویسندگان و شاعران نیز همچون صادق چوبک، غلامحسین ساعدی، شفیعی کدکنی، احمد شاملو و ... که خواسته یا ناخواسته تعهدی روی دوش خود حس می‌کردند و برای خود مسئولیت قائل بودند، تحت‌تأثیر افکار و کتاب‌های سارتر، آثار ادبی متعددی خلق کردند که بعضی از آن‌ها در تاریخ ادبی ایران ماندگار شده است.

برخی از مشخصه‌های این نوع داستان‌نویسی استفاده از مفاهیم اگزیستانسیالیستی، خاصه ادبیات داستانی سارتر است. سرسلسلهٔ این سبک از داستان‌نویسی صادق هدایت است. مشهورترین شخصیت‌های دیگر این سبک را می‌توان جلال آل‌احمد، بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری، غلامحسین ساعدی و ... نام برد (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۲۵).

می‌توان گفت سرآغاز ورود سارتر به ایران به سال ۱۳۲۴ باز می‌گردد. صادق هدایت (۱۳۳۰ – ۱۲۸۱) نخستین کسی بود که دست به ترجمهٔ داستان کوتاهی از سارتر به اسم *دیوار* زد و بعد از او به ترتیب، نوشین در سال ۱۳۲۵ با ترجمه نمایشنامهٔ *روسپی بزرگوار*، فرزانه در سال ۱۳۲۷ با ترجمه *دوزخ* و آل احمد در سال ۱۳۳۱ با ترجمه *دست‌های آلوده*، از اولین کسانی بودند که با ترجمه‌هایشان، در جهت شناساندن سارتر در ایران، گام برداشتند. بعد از آن نیز بسیاری دیگر با ترجمه‌های متعددی از آثار سارتر و با پژوهش و نگارش کتاب‌هایی پیرامون اندیشه‌های این فیلسوف ـ نویسنده سعی در روشن کردن هرچه بیشتر افکار او داشته‌اند.

آل احمد در جایگاه یک روشنفکر و نویسندهٔ متعهد، در دهه‌های سی و چهل، پس از سرخوردگی‌اش از حزب توده، از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۱به اگزیستانسیالیسم روی آورد و به‌شدت تحت‌تأثیر سارتر و گفته‌هایش قرار گرفت. آل احمد در همین دورهٔ زمانی دست به ترجمهٔ آثاری زد که هر کدام به شکلی مضامینی اگزیستانسیالیستی داشتند. *دست‌های آلودهٔ* ژان پل سارتر، *بیگانه* و *سوتفاهم* کامو و *کرگدن* یونسکو از جمله این آثار هستند. «درحقیقت تمام این آثار حاوی مضامین اگزیستانسیالیستی دربارهٔ مقاومت فرد در برابر اجتماع توده‌ای مدرن است.» (میرسپاسی، ۱۳۸۴: ۱۷۶).

۲-۲. آل احمد و سارتر دو نویسندهٔ متعهّد

سارتر برای نویسنده مسئولیت قائل بود و اعتقاد داشت نویسنده باید نسبت به جامعه و مردمش متعهد باشد. وظیفهٔ نویسنده، از دید سارتر، نوشتن از کاستی‌ها و کمبودها بود تا از این راه بتواند بر جامعه تأثیر بگذارد و محیط پیرامونش را جای بهتری کند. آل احمد هم تحت‌تأثیر این کارکرد اجتماعی ادبیات و تعهد نویسنده، به عنوان روشنفکری دغدغه‌مند، در داستان‌هایش به طبقهٔ محروم و تهی‌دست جامعه توجه می‌کرد. از کارگر گرفته تا دوره‌گرد و بنا، از پستچی مفلوک و تنها تا زن بیوهٔ مستاصل. شخصیت‌های داستان‌های جلال همواره و همیشه از قشر آسیب‌دیده و تحت ستم جامعه بودند.

سارتر از ادبیات ملتزم سخن می‌گوید و باورش این است که ادبیات از مسائل اجتماعی جدا نیست و نویسنده نباید نسبت به مصائب و سختی‌های زندگی بشر بی‌تفاوت باشد. به

باور سارتر، نویسنده باید در اثرش از پلیدی‌ها و نابرابری‌هایی که در جامعه هست پرده بردارد، اگر بدی در جامعه هست، «باید با نهایت وضوح نشان داده شود. پنهان کردن بدی، تزویر و خیانت است.» (رحیمی، ۱۳۹۴: ۸۰). ما می‌بینیم که آل احمد چگونه در داستان‌هایش از جهل، ظلم، نابرابری، فقر، استیصال، خرافات، تنهایی انسان‌های بی‌پناه و در یک کلام از بدی‌ها می‌گوید، مانند داستان کوتاهِ «زندگی که گریخت» از مجموعهٔ *سه تار*.

ژان پل سارتر و جلال آل احمد در جایگاه، دو نویسندهٔ متعهد، هر دو عمیقاً به احساس مسئولیت در قبال جامعه باور داشتند و همواره قلم را وسیله‌ای برای آگاه‌سازی مردم و بیان دردها و ناملایمات زندگی می‌دانستند. آل احمد نیز مسئولیت یا تعهد را جزء ذاتیِ کار نویسنده می‌دانست، نه چیزی افزوده بر آن. آل احمد همان‌طور که یک سر در دنیای ادبیات و قلم‌فرسایی داشت، همانند سارتر، به‌خاطر رسالتی که برای نویسندهٔ متعهد قائل بود، سری دیگر هم در دنیای سیاست و اجتماع داشت.

جلال آل احمد را پیش از هر چیز به عنوان نویسنده‌ای متعهد و روشنفکری دغدغه‌مند می‌شناسند. او جامعه را در داستان‌هایش به شکل استقرایی تحلیل می‌کرد و سعی داشت کجی‌ها، ناهمواری‌ها و زشتی‌ها را نشان دهد و همواره ذره‌بین‌اش روی انسان‌های طبقه محروم و تحت فشار بود، انسان‌هایی که کمتر کسی آن‌ها را می‌بیند. بن‌مایهٔ خیلی از آثار آل احمد مشکلات آدم‌های تحت فشار و طبقهٔ محروم است و لحظه‌ای از بازنمایی حقیقت غافل نمی‌شود.

یکی از علل پیدایش بی‌وقفهٔ تردید نزد جلال را، همچون سارتر، متأثر از اندیشه‌ورزی و تمایل او به خردگرایی می‌دانند؛ هر چند خردمحوری، یقین‌های شکل گرفته او را گاه به آشوب می‌کشد، اما این تمایل، او را از جزم اندیشی و داشتن «تفکر زنگارگرفته» مصون می‌دارد. این امر باعث می‌شود که او در راه خود، با دانش و بینش گام بردارد و مسیرهای چون دین‌ورزی، مارکسیسم، سوسیالیسم و اگزیستانسیالیسم را همچون منزلگاه‌هایی موقتی پشت سر بنهد تا سرانجام با روشن‌بینی به جوهرهٔ «شرافت انسانیت و عدالت» دست یابد. (ر.ک: دانشور، ۱۳۷۱: ۲۱-۲۲)

آل احمد برای بازنمایی حقیقت و برای بیان واقعیت زندگی به بطن جامعه می‌رود و می‌کوشد آن را در میان مردم عادی و گمنام و قشر تحت ستم پیدا کند. او همواره با مردم فرودست معاشرت می‌کرد و اغلب هم از میان همین افراد شخصیت‌های داستان‌هایش را برمی‌گزید:

> بارها شاهد بوده‌ام که در یک قهوه‌خانه دودزده در یک دهکدهٔ گمنام، ساعت‌ها پای صحبت یک پیرمرد جلنبر یا یک جوان خسته و آفتاب‌خورده و از کار بازگشته نشسته است و از ذهن تار آن‌ها، خاطرات یا مخاطرات آن‌ها را با منقاش همدری و حوصله بیرون می‌کشید. (همان: ۸)

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، آل احمد بعد از کناره‌گیری‌اش از حزب توده، در فاصلهٔ میان سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۱به‌شدت به اندیشه‌ها و گفته‌های سارتر علاقه‌مند شد و به اگزیستانسیالیسم تمایل پیدا کرد. دوره‌ای که، دو مجموعه داستانی را به نام‌های *سه تار* و *زن زیادی* چاپ کرد. غالب داستان‌های مجموعهٔ *سه تار* به مسائل اجتماعی مردمان عادی اشاره دارد که یا قربانی شرایط نابهنجار زندگی شده‌اند و یا در چنگال خرافات و جهل اسیر و گرفتارند؛ نیز مضمون اصلی داستان‌های مجموعهٔ *زن زیادی* تحلیل تدریجی آدم‌ها در محیطی تیره و تار است.

داستان کوتاه «زندگی که ریخت» یکی از داستان‌های مجموعهٔ *سه تار* است. *سه‌تار* بعد از مجموعه داستان‌های *دید و بازدید* و *از رنجی که می‌بریم*، سومین اثر داستانی جلال است. «زندگی که گریخت» داستانی با درون‌مایهٔ اگزیستانسیالیستی است. می‌توان زیربنای انگاره‌های فکری فلسفی سارتر و دلبستگی آل احمد به این اندیشه‌ها را به خوبی در جوهرهٔ اصلی این داستان یافت؛ انگاره‌هایی چون تنهایی، تردید و کشمکش درونی.

۲-۳. خلاصه داستان «زندگی که گریخت»

داستان «زندگی که گریخت» وصف‌حال کارگر باربری در یکی از شهرهای جنوبی ایران است. مرد کارگر پس از دو روز بیکاری، بالاخره موفق می‌شود کاری برای خودش دست و پا کند. او قرار است کیسه‌های برنج را از روی تل چیده شدهٔ کنار دیوار بردارد و بعد از پیمودن مسیری نه چندان طولانی و گذشتن از پلی لغزنده و نااستوار، بار را به قایقی آن سوی شط برساند، اما وزن این بار فراتر از توان اوست. کارگر بعد از قرارگرفتن گونی

برنج بر کمرش، در می‌یابد بنیهٔ لازم را برای جابه‌جاکردن بار ندارد، زانوهایش می‌لرزد و احساس می‌کند هرآن ممکن است تعادلش را از دست بدهد. او دست از تلاش برای جابه‌جاکردن آن بار، نمی‌کشد. مرد کارگر با وجود عدم تعادل، لرزش زانوها، سست‌بودن پا و عرقی که تنش را خیس کرده، تمام توان نداشته‌اش را جمع می‌کند تا بلکه یک گونی برنج هم که شده جابه‌جا کند، اما توانی در وجودش نیست. او وسط راه زیر آن بار می‌ماند و بعد از آنکه یکی دو قدم روی آن پل لغزان جلو می‌رود، در هم شکسته و بی‌رمق برمی‌گردد و بار را پای همان دیوار، جای اولش، می‌گذارد.

۲-٤. انسانِ گرفتار در موقعیتی خاص و وانهادگی او

سارتر باور دارد که انسان در طول زندگی‌اش، مدام درگیر موقعیت‌های مختلف می‌شود و خودش است که باید به تنهایی تصمیم بگیرد چه کند. او آزاد است که انتخاب کند و پای انتخابش بایستد؛ آل احمد در «زندگی که گریخت»، این باور سارتر را به شکلی داستانی به تصویر می‌کشد. کارگری بعد از دو روز بیکاری، تصمیم می‌گیرد، تن به باربری بدهد. او در این موقعیت قرار می‌گیرد اما خیلی زود می‌فهمد که توان لازم را برای حمل بار ندارد؛ از دیدگاه سارتر هر انسانی در هر موقعیتی، امکاناتی دارد و می‌تواند تصمیم بگیرد، سپس عمل کند؛ بنابراین مرد کارگر باید تصمیم بگیرد. او دو گزینه پیش رو دارد: یا باید با هر مشقت و سختی، بار را به مقصد برساند و هر اتفاقی را که در طول مسیر می‌افتد، بپذیرد، یا آن را به جای اصلی خودش برگرداند.

«زندگی که گریخت» کوتاه و تلخ است. آل احمد با ترسیم چهرهٔ یک کارگر، یک‌بار دیگر فشار و تنگنایی را که قشر محروم و تحت فشار جامعه با آن دست به گریبان است، نشان می‌دهد. مردِ کارگری که آل احمد مورد توجه قرار داده، تهیدست، خسته و بی‌آرمان است. او فقط می‌کوشد بار برنج را جابه‌جا کند تا دست‌مزدش را بگیرد و از گرسنگی به فنا نرود:

> یک باربر دیگر از راه رسید. زیاد جوان نبود. کولواره‌اش از پشت، روی کمرش افتاده بود و شل و وارفته راه می‌آمد. یک کلاه لبه‌دار به سر داشت. ریشش نتراشیده بود. یک دست خود را توی جیبش کرده بود و با دست دیگرش طناب باربند خود را روی دوش نگه می‌داشت. کسی مخالف نبود. چند

کلمه‌ای صحبت کردند و قرار شد او هم کمک کند. طنابش را به کناری نهاد. کلاهش را پایین‌تر کشید. کوله را روی پشتی‌اش جابه‌جا کرد و زیر دست آن دو نفر که روی بارها ایستاده بودند، خم شد. چشمش برق می‌زد. گونی‌ها با هم فرق نداشت. یکی هم به روی کول او گذاشتند. وقتی خم شده بود و مهیای بار گرفتن بود، هیچ فکری نمی‌کرد. کار گیرش آمده‌بود. این مهم بود. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۲)

در افکار و کنش‌های شخصیتِ اصلی این داستان، یعنی مرد کارگر، به راحتی می‌توان جنبه‌های اجتماعی و انسانی مکتب اگزیستانسیالیسم را یافت؛ اما پیش از آن که در جست‌وجوی مفاهیم اگزیستانسیالیستی بیشتری در این داستان باشیم، باید این نکته را خاطر نشان کرد که:

متن چون یک ساختار ایستا و مستقل، دربردارندهٔ معنای ثابت و مختص‌به‌خود به شمار نمی‌رود. متن وحدتی مستقل را نمی‌سازد، بلکه از کثرت واژه‌ها و گفته‌ها برساخته می‌شود و این برساختگی در بیرون، یعنی با وابستگی به دلالت‌های اجتماعی و تاریخی، رقم می‌خورد. (گلستانی، ۱۳۹۴: ۵۰)

آل احمد در قالب داستانی کوتاه، سرسختی‌ها و نابسامانی‌های محیط پیرامون را نشان می‌دهد و به وضوح چهره یک انسان وانهاده را در این میان به تصویر می‌کشد؛ انسانی که باید خود، به تنهایی بار مسئولیت خویش را به دوش کشد. این همان عصارهٔ فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم است. جلال آل احمد در داستان «زندگی که گریخت» به شکلی نمادین و تمثیلی وانهادگی انسان را به تصویر کشیده است و بدین شکل ما شاهد انسانی درمانده در قالب کارگری مستأصل هستیم؛ انسانی که باید خود به تنهایی بار گونی برنج را از پای دیوار حمل کند و به دوش بکشد، تا سکو ببرد و از آنجا بر روی الواری قدم بگذارد که کاربرد پلی لغران را دارد و از این طریق بار را از شط بگذراند و به قایق برساند. او در این مسیر تنهاست. هیچ‌کسی یاری‌گر او نیست؛ گو اینکه کسی او را نمی‌بیند. ما شاهد رنج بی‌پایانش در این جهان هستیم. آل احمد بی‌رحمانه وصف می‌کند:

می‌دانست کیسهٔ برنج چقدر وزن دارد. دیگران به‌راحتی می‌بردند، تند هم می‌رفتند ولی پای او می‌لرزید. اشکالی نداشت. می‌توانست سعی کند و نگذارد زانویش خم شود، ولی پایش می‌لرزید. حتی مچ پایش هم به لرزه می‌افتاد. یک دم چشمش را بست و به خود تلقین کرد. دید که ممکن

است به زمین بخورد. زود چشمش را باز کرد. چیزی به کنار شط نمانده بود. همهٔ راه از پای تل بار تا کنار شط، شاید چهل قدم بود. بارها را در آن طرف پیاده‌رو، پای دیوار چیده بودند. او حالا وسط خیابان بود. خوبی‌اش این بود که ماشین رد نمی‌شد. خیابان خلوت بود. او فقط در فکر این بود که پایش نلرزد و زانویش خم نشود. نمی‌بایست بار به زمین بیفتد. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۳)

آل احمد نیز همچون سارتر نمی‌توانست در برابر تلخی‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی خاموش بماند. او «در زندگی که گریخت» با قلمی رسا و بدون پیرایه، به واضح‌ترین شکل ممکن، احوال یک کارگر خسته و ناتوان را برای خواننده شرح می‌دهد.کارگرِ داستان آل احمد، در این جهان وانهاده شده است و گویی هیچ نیروی برتری هم نیست که او را یاری کند. او تنهاست. کسی کمک حالش نیست. اضطراب و ترس وجودش را فرا می‌گیرد؛ اضطراب از اینکه اگر نتواند بار را سالم به مقصد برساند چه خواهد شد؟ او خود را بیگانه حس می‌کند، در ذهنش می‌پندازد که دیگر کارگرها در گوشه‌ای جمع شده‌اند او را می‌بینند، به هم نشان می‌دهند و مسخره‌اش می‌کنند. او چاره‌ای ندارد باید زندگی کند. آل احمد خیلی خوب کارگر داستانش را در موقعیتی خاص قرار داده است. «این موقعیت‌ها به قول ژان پل سارتر مجموعه جبرهایی هستند که انسان در جهان، پیوسته با آن‌ها درگیر می‌شود.» (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۳۳).

از منظر اگزیستانسیالیست‌ها، انسان همواره در این جهان خود را رها شده و تنها می‌یابد. او احساس درماندگی و بیچارگی می‌کند و راه گریزی هم از این وانهادگی و رها شدگی ندارد جز آنکه به تنهایی، با موانع و مصائب پیش رویش مواجه شود. انسان در چگونگی مواجهه با موانع و مصائب آزاد است، اما بار مسئولیت انتخاب و عواقب کار به دوش خودش است و همین سبب اضطراب و دلهره‌ای شدید در وی می‌شود.

در داستان «زندگی که گریخت» مرد کارگر در وضعیتی است که راه گریز از آن ندارد. یا باید بار را به مقصد برساند که پولی گیرش بیاید و از گرسنگی نمیرد یا باید بار را رها کند که در این حال معلوم نیست باز کار گیرش بیاید یا نه؛ آن وقت از گرسنگی تلف خواهد شد. ما در این داستان شاهدیم که چگونه جبرِ حاکم بر آن وضعیت، روی مرد کارگر سایه انداخته است و چگونه او را به پرتگاه استیصال، درماندگی و بیچارگی سوق

می‌دهد. مرد کارگر خود را در جهانی پوچ می‌یابد. او هرچه دست و پا می‌زند با شکست بیشتری مواجه می‌شود.

حال سؤال اینجاست که به‌راستی انسان تا چه اندازه می‌تواند از جبر حاکم در موقعیت خاصی که در آن گیر افتاده است، بگریزد؟ سارتر هیچ وقت به طور مشخص به این سؤال پاسخ نداده است؛ فقط در انتهای کتاب *هستی و نیستی* می‌خوانیم: «هیچ چیز به انسان روشن‌ضمیر و صادق پیشنهاد نمی‌شود، مگر تلاشی پیوسته نافرجام برای گریختن از چرخهٔ جبریِ یگانه نگرش‌های بنیادینی که او می‌تواند نسبت به دیگران اتخاذ کند.» (علیا، ۱۳۹۵: ۹۸).

۲-۵.اختیار انسان و حضور دیگران

حضورِ «دیگری» از مباحث مهم فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر است. سارتر اعتقاد دارد انسان موجودی مختار است و می‌تواند آزادانه دست به انتخاب بزند، اما کمی بعد خودش اذعان می‌دارد که «هر قدر هم که گفته شود او مختار است تا برای خود و زندگی‌اش دست به انتخاب بزند، انتخاب‌های او، تا آنجا که دیگران را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد، بدون استثنا یا آزارگری خواهد بود، یا آزارطلبی و یا بی‌اعتنایی.» (علیا، ۱۳۹۵: ۹۸) در «زندگی که گریخت» مرد کارگر در ابتدای داستان بعد از اینکه پی به ناتوانی و لرزش پاهای بی‌رمقش می‌برد، «حضور دیگر کارگران» را احساس می‌کند که با بی‌اعتنایی از کنار او می‌گذرند و بارها را یکی بعد از دیگری از پای دیوار برمی‌دارند و بعد از طی مسیر و رد شدن از روی الوار به درون قایق می‌برند. انتخاب آن‌ها این است که هر چه بیشتر بار بردارند تا پول بیشتری گیرشان بیاید. این انتخاب آن‌هاست که در قالب بی‌اعتنایی به مرد کارگرِ ناتوان خودش را به رخ می‌کشد:

> دیگران به کار خود مشغول بودند. یک دور هم از او جلو افتاده بودند. او تازه از وسط خیابان می‌گذشت. سعی می‌کرد تندتر راه برود. ممکن نبود. می‌خواست از لرزش پاهایش جلوگیری کند. همهٔ همتش صرف این می‌شد. در فکر این نبود که زودتر به کنار شط برسد و از روی پل باریک بگذرد و بار را توی قایق به زمین بگذارد. دیگران که خیلی

حریص قدم برمی‌داشتند، در این فکر بودند. او فقط در فکر این بود که پایش نلرزد و زانویش خم نشود. نمی‌بایست بار به زمین بیفتد. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۳)

رفته‌رفته این بی‌اعتنایی دیگران در ذهن مرد کارگر، شکل دیگری به خود می‌گیرد. او می‌تواند در ذهنش مجسم کند که دیگر کارگران گوشه‌ای ایستاده‌اند و تلاش و دست و پا زدنِ بی‌حاصل او را به سخره گرفته‌اند. او این شکل از حضور دیگران را تا بُن استخوان‌های ناتوانش حس می‌کند.

آگاهی از قرارداشتن در معرض نگاه دیگران و آگاهی از این‌که شیئی مورد توجه یا ارزیابی آن‌ها هستیم، رکن رکینی از آگاهی ما از عالم و خویشتن را تشکیل می‌دهد؛ بنابراین اصالت من، نظریه‌ای است که در حقیقت اختیارکردن آن ناممکن و ساختن و پرداختن آن مستلزم تناقض است. سارتر می‌گوید ما حضور دیگران را احساس می‌کنیم و این حضور، تا مغز استخوان ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. به همان اندازه که نمی‌توانیم وجود خودمان را منکر شویم، نمی‌توانیم حضور دیگران را انکار کنیم. بر اساس دیدگاه اگزیستانسیالیستی، وجود دیگران، بخشی از ساختار جهان ماست. (علیا، ۱۳۹۵: ۵۸)

شخصیت داستانِ «زندگی که گریخت» بی آنکه سر بلند کند، حضور دیگران را حس می‌کند. این حضور بخشی از پیرامون او را شکل می‌دهد، گویی هیچ‌کس از دیدن او و رنجی که می‌کشد تا آن بار را به مقصد برساند تکان نمی‌خورد. ما می‌بینیم که هیچ‌کس تا انتهای داستان به کمکش نمی‌آید. انگار دیگران تنها منتظرند که کم بیاورد و کنار برود تا بتوانند بار او را نیز از آنِ خود کنند و دستمزد بیشتری بگیرند: «دو روز بود که کار گیر نیاورده بود. این مهم نبود. این هفت نفر حالا حتماً دارند او را می‌پایند. حتماً کارشان را ول کرده‌اند و او را نگاه می‌کنند و به هم چشمک می‌زنند.» (آل احمد، ۱۳۴۹:۶۴).

۲-۶.درک، آگاهی و انگیزهٔ عمل

از دیدگاه سارتر، انسان همواره در دایرهٔ امکان‌ها قرار دارد. اما تا جایی می‌تواند به امکان‌ها امیدوار باشد، که به‌طور دقیق، این امکان‌ها در حیطهٔ عملش قرار گیرند. اگزیستانسیالیسم به انسان یادآور می‌شود، به چیزی جز به عمل، نمی‌توان و نباید امید داشت. آنچه به انسان امکان زیستن می‌دهد، «عمل» است. اما آنچه سبب عمل می‌شود، انگیزه است و انگیزه

زمانی حادث می‌شود که فرد به درک و آگاهی لازم برسد. «آگاهی از وضع خاصی از امور به‌مثابهٔ چیزی که باید دگرگون شود، می‌تواند انگیزه‌ای برای عمل فراهم سازد.» (وارنوک، ۱۳۹۵: ۴۷). سارتر برای اینکه گفتهٔ خود را دربارهٔ آگاهی، انگیزه و عمل روشن‌تر کند، مثالی می‌زند:

> اگر من سخت احساس سرما کنم، ممکن است تصور شود که سرما انگیزهٔ من برای از جا برخاستن و گذاشتن زغال‌سنگ بیشتری در بخاری است، ولی سرما به هیچ روی نمی‌تواند به خودی خود مرا به عمل وادارد. سرما فقط می‌تواند منجر به تجربهٔ منفعلانهٔ آن یا پذیرش آن {از جانب من} شود. آنچه انگیزه‌سازِ از جا برخاستن و رفتن به سمت زغال‌سنگ می‌شود، درک من از سرما، به عنوان چیزی است که باید بر آن چیره شد، چیزی که قابل تحمل نیست. (وارنوک، ۱۳۹۵: ۴۷-۴۸)

دقیقاً همین درک، انگیزهٔ تلاش و دست‌وپازدن کارگر مفلوکِ داستان آل احمد است، انگیزهٔ نمردن از گشنگی؛ او به درک کاملی از مفهوم گرسنگی رسیده است و طعم فقر و بی‌پولی را چشیده است؛ همین درک است که او را وامی‌دارد تلاش کند و قوای نداشته‌اش را به کار گیرد بلکه بتواند بار را جابه‌جا کند تا پولی گیرش بیاید.

۷-۲. دشواریِ دست‌زدن به گزینش

«آزادی» از محوری‌ترین مفاهیم فلسفهٔ سارتر است. از نظر او «انسان آزادی است.» او در نمایشنامهٔ *مرده‌های بی‌کفن و دفن* نشان می‌دهد که حتی برای زندانیان شکنجه‌دیدهٔ در آستانهٔ مرگ نیز، این آزادی را قائل است، چراکه انسان بر اساس آن هدفی که برمی‌گزیند، قدرت و اراده دارد. اما به‌راستی انسان تا این حد آزاد است یا تصور سارتر از مفهومِ آزادی که برای انسان قائل است اساساً خام و موهوم است؟ منظور از آزادی که سارتر از آن سخن می‌گوید، دشواری انتخاب و گزینش عملکرد است. انسان چاره‌ای ندارد جز اینکه در هر موقعیت و شرایطی که هست دست به انتخاب بزند و عواقب انتخابش را بپذیرد (ر.ک: باتلر، ۱۳۷۵: ۹-۸). اگزیستانسیالیست‌ها آزادیِ انسان را جزئی از مناسبات انسانی می‌دانند اما این نکته بدیهی است که برای هر انسان بسته به موقعیتی که در آن گرفتار است، شکل‌ها و تعداد متفاوتی از امکانِ گزینش هست. سارتر همواره در

زندگی‌اش با شکل‌های گوناگون اسارت بشری، جنگ، استعمار و امپریالیسم مبارزه می‌کند.

سارتر اعتقاد دارد که در این دنیای نابرابر، آزادی برقرار است؛ چرا که انسان با گزینش‌هایی که انجام می‌دهد، چیزهایی را در این دنیا پس می‌زند و اموری را می‌پذیرد. او باور دارد که شاید انسان نتواند به‌خاطر موقعیت خاصی که در آن اسیر شده است، به واسطهٔ آزادبودن و گزینش‌هایش به خوشبختی برسد، اما می‌تواند بدبختی‌اش را به تعویق بیندازد.

در «زندگی که گریخت» آل احمد احوال کارگر را نشان‌مان می‌دهد. کارگر مدام در ذهنش بالا و پایین می‌کند که آیا می‌تواند بار را از روی پل رد کند و سالم به قایق برساند یا باید از کار کنار بکشد و بار را به جای اولش برگرداند. او در این موقعیت هم که تراژیک به نظر می‌رسد، از دیدگاه سارتر، آزاد است که تصمیم بگیرد. اگر جلو برود، ممکن است زانوهایش بلرزد و بار از پشتش به داخل آب بیفتد، آن وقت احتمالاً باید پاسخگوی صاحب‌کارش باشد و خسارت بپردازد. او با خودش کلنجار می‌رود، تلقین می‌کند، چشم‌هایش را می‌بندد، باز می‌کند، عرق می‌ریزد، نفسش را حبس و رها می‌کند، اما نمی‌تواند و از افتادن توی شط دل‌نگران است. او مدام تعلل می‌کند، می‌ایستد، کلنجار می‌رود و کنار می‌رود تا دیگران رد شوند و سد راه نباشد؛ درحالی‌که سنگینیِ بار همچنان بر پشتش است. او می‌تواند تصمیم بگیرد که برگردد و از جابه‌جاکردن آن بار شانه خالی کند.

طبق فلسفه‌ای که سارتر از آن سخن می‌گوید انسان مدام در حال گزینش است. آزادیِ انسان و عمل آزادانهٔ او درواقع همان گزینش طرح‌ها و انتخاب مسیرهاست. انسان راهی به‌جز این گزینش و انتخاب‌ها ندارد. پس همواره آزاد است و باید دست به انتخاب بزند؛ او چاره‌ای ندارد و همین است که به گفتهٔ اگزیستانسیالیست‌ها انسان محکوم به آزادی است. آل احمد نیز به شکلی داستانی و نمادین نشان می‌دهد که عواقب گزینش انسان چقدر مهم است و به خوبی ترسیم می‌کند که انسان در هر شرایط و موقعیتی می‌تواند

انتخاب‌گر باشد؛ حتی در شکل و شمایل کارگری روزمزد که باید باری را حمل کند تا پولی گیرش بیاید و از گرسنگی نمیرد. مرد کارگر می‌تواند انتخاب کند بار را به مقصد برساند یا برگردد و از زیر بار آن مسئولیت که توانش را ندارد شانه خالی کند. گاه انتخاب‌های انسان و دایرهٔ گزینش و آزادی‌اش تا همین حد محدود، تلخ و سیاه است؛ چرا که از دیدگاه سارتر اساساً انسان موجودی است که در عالمی پر از بی‌عدالتی و نابسامانی رها شده‌است.

هرچند آزادی ما مطلق است و هرگز باز نمی‌ایستد، اما قدرت‌مان آشکارا محدود است. البته وضعیتی وجود ندارد که در آن هیچ نتوانیم برگزینیم، ولی وضعیت‌هایی هم هستند که کاهش‌دهندهٔ قدرت ما و از جمله قدرتِ گزینشیِ ما باشند. (احمدی، ۱۳۹۴: ۲۳۱).

در داستان «زندگی که گریخت» تلاش مرد کارگر برای جابه‌جاکردن آن بار، ما را یاد آن افلیج مادرزاد می‌اندازد که سارتر درباره‌اش سخن گفته است که اگر یک افلیج مادرزاد قهرمان دو نشود، از بی‌عرضگی خود اوست! این مثال سارتر به خوبی نشان می‌دهد که او تا چه حد و تا کجا بارِ مسئولیت و تلاش را به دوش انسانِ تنهاافتاده در این جهان انداخته است. کارگر درماندهٔ داستان آل احمد که زانو و پاهایش توان و رمق ندارند، عرق می‌ریزد، تلاش می‌کند، دست‌هایش را از دو طرف باز می‌کند تا تعادلش را حفظ کند و سکندری نخورد، به لرزش زانوهایش فکر نمی‌کند و سعی می‌کند به خودش تلقین کند که می‌تواند بار را برساند آنجا که باید برساند:

> این‌ور و آن‌ور پل معطل او بودند. هیچ‌کس حرفی نمی‌زد. از بس دست‌هایش را روی شکمش به هم فشار داده بود، استخوان انگشتش درد گرفته بود. عرق از زیر گلو و چاک سینه‌اش می‌چکید و روی الوار می‌افتاد و پهن می‌شد. الوار داشت لنگر برمی‌داشت. اما نه، هیکل او و بارِ سنگینِ روی دوشش بود که روی پل باریک داشت لنگر برمی‌داشت. همین طور شد. نزدیک بود از پهلوی راست توی شط سرنگون شود. دست‌هایش را با عجله از هم باز کرد و تعادل خود را به سختی حفظ نمود. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۶)

سارتر برده‌ای را که انتخاب کرده آزاد باشد و برای آزادی‌اش مبارزه می‌کند، برده‌ای آزاد می‌داند نه اسیر از دید سارتر زندگیِ برده‌ای که برای آزادی‌اش شورش می‌کند و در این راه کشته می‌شود، زندگی یک آدم آزاد است نه یک اسیرِ در بند. اگزیستانسیالیسم سارتر

بارها و بارها یادآور شده است که انسان تنهاست، بدون هیچ دستاویزی که نه تکیه‌گاهش باشد نه عذرخواهش. بنابراین انسان از دیدگاه این مکتب فلسفی محکوم به آزادی است. طبق مکتب سارتر هیچ وضعیت دشوار بیرونی نمی‌تواند آزادیِ انسان را در انتخابش از بین ببرد؛ یعنی امکان انتخاب همیشه هست ولی بی‌تردید انسان گاهی در وضعیتی قرار می‌گیرد که از تنوع گزینه‌هایش برای انتخاب کاسته می‌شود. با این نگاه انسان حتی در اردوگاه کار اجباری یا زندان هم گزینه دارد و امکان انتخاب هیچ گاه از او سلب نمی‌شود. انسانی که در زندان است آزاد است که انتخاب کند. او می‌تواند راه مقاومت را در پیش گیرد و یا تسلیم شود یا تلاش کند نقشهٔ فراری برای خود بیابد. (ر.ک: احمدی، ۱۳۹۴: ۲۲۶)

پس با این تعریف از آزادیِ انسان، می‌توانیم کارگر مفلوک داستانِ «زندگی که گریختِ» آل احمد را هم آزاد بدانیم؛ چراکه در آن موقعیت خاص، چندین گزینه برای انتخاب دارد: می‌تواند اصلاً زیر بار این کار نرود، می‌تواند دنبال کار دیگری بگردد، می‌تواند با این ریسک که هر آن ممکن است بار توی شط بیفتد، باز تصمیم بگیرد از آن پل لغزنده رد شود یا می‌تواند از یکی از کارگرها کمک بخواهد. این‌ها هر کدام گزینه‌هایی است که می‌توان برای آدمی در موقعیت او متصوّر شد. طبق تعریف سارتر از آزادی، که برای زندانیِ در بند هم آزادی قائل است، این کارگر هم گرچه اسیرِ موقعیتی است که در آن گرفتار شده، اما آزاد است. در داستان آل احمد می‌بینیم که کارگر به خواست و انتخاب خودش، تصمیم می‌گیرد تن به این کار بدهد، تصمیم می‌گیرد تمام تلاش خودش را به کار گیرد و حتی تصمیم می‌گیرد چند قدمی از روی آن پل لغزنده رد شود، اما به یکباره حس می‌کند که به خطر سقوطش نمی‌ارزد و نهایتاً بازگشت را برمی‌گزیند.

البته یکی از تناقض‌های سارتر در رابطه با مفهوم آزادی مطلق بشر، جایی است که او صراحتاً می‌گوید: «احترام به آزادی دیگران واژه‌ای تو خالی‌ست. تجربهٔ با یکدیگر بودن به معنای یگانگی نیست و برای فرار از تناقض دو راه بیشتر موجود نیست: یا باید بر دیگری چیره شد، یا چیرگی را بر خود روا شمرد.» (دستغیب، ۱۳۵۴ : ۲۰). مرد کارگر می‌داند که

کارگران دیگر نه‌تنها کمکی نمی‌کنند بلکه در انتظار عقب‌نشینی او هستند تا خودشان بار بیشتری حمل کنند و دستمزد بالاتری بگیرند:

> این هفت نفر حالا حتماً دارند او را می‌پایند. حتماً کارشان را ول کرده‌اند و او را نگاه می‌کنند و به هم چشمک می‌زنند. حتماً یک بار دیگر هم، سه نفر از پهلوی او رد شدند و رفتند که بار بگیرند. (آل احمد، ۱۳۴۹:۶۴)

سارتر می‌داند که هر انسانی محدود به شرایط و موقعیتی است که در آن قرار دارد؛ چه بخواهد چه نخواهد بسیاری از جبرهای اجتماعی و زیستی او را احاطه کرده‌اند، ولی با علم به آن جبرها، باز برای انسان آزادی قائل است و باور دارد در هر موقعیت و شرایطی انسان گزینه هایی ـ خرد یا درشت ـ پیش رو دارد. باید دست به انتخاب بزند و خود مسئول انتخاب‌هایی است که می‌کند.

> سارتر می‌داند که انسان نمی‌تواند برخی از بدیل‌های توان‌مند را برگزیند. یک زندانی می‌تواند انتخاب کند که در هواخوری با زندانی دیگر زیر لبی حرف بزند یا نه، اما نمی‌تواند برگزیند که از در زندان خارج شود و در خیابان قدم بزند. واضح است که موانع فراوانی در برابر آزادی فرد قرار دارند. (احمدی،۱۳۹۴: ۲۲۷)

وگرنه کیست که بتواند این واقعیت انکارناپذیر را نادیده بگیرد که گزینه‌ها و امکان‌هایی که برای یک مدیر نهاد اداری وجود دارد به طور قطع به همان شکل و میزان، برای کارگر خدمهٔ آن نهاد وجود ندارد. و مگر جز این است که مرد کارگر داستان آل احمد هدفش از آن‌همه دست و پا زدن، رسیدن به خوشبختی نیست، بلکه هرچه بیشتر به تعویق انداختنِ فلاکت و بدبختی است. ما تنها نظاره‌گر تلاش و دست‌وپازدن کارگری هستیم که می‌خواهد تا جایی که می‌تواند تسلیم‌پذیری خودش را در برابر استیصال عقب بیندازد.

۲-۸. سرکشی و نافرمانیِ جهان

جهانی که سارتر در آثار ادبی خودش ترسیم می‌کند، هراس‌انگیز و دلهره‌آور و پر از ناکامی و تیره‌بختی است؛ جهانی تاریک همراه با بهت و سرگردانی انسان. برای درک آثار ادبی او، باید فلسفه‌اش را درک کرد. شخصیت‌های داستان‌ها و نمایشنامه‌های سارتر دنیا را تیره و تار می‌بینند؛ مثلاً شخصیت رمان *تهوع* شخصیتی منزوی است که سرش به کار خودش گرم است و به خودش هم به منظر یک شیء نگاه می‌کند و محیط و اشیای پیرامون او را به تهوعی درونی می‌رسانند. یا

قهرمان داستان *دیوار* که یک زندانیِ محکوم به اعدام است، راه نجاتی ندارد جز اینکه خیانت کند و یا شخصیت‌های نمایشنامهٔ *در بسته*، دوزخ را در وجود یکدیگر می‌بینند. این‌ها همه برگرفته از دید سارتر نسبت به ادبیات است، همان دیدی که می‌گوید باید به شفاف‌ترین و عیان‌ترین شکل ممکن، از بدی‌ها و بدبختی‌ها نوشت تا بلکه بشر به فکر فرو رود و راه چاره‌ای بیابد.

شخصیت داستانِ «زندگی که گریخت»، یک کارگر مفلوک و خسته است مشابه هزاران هزار کارگر دیگر؛ نه ویژگی منحصر به فردی دارد، نه قهرمان است و نه قرار است کاری عجیب و غریب انجام دهد. این درست طبق دیدگاه همین نحلهٔ فلسفی است.

> اگزیستانسیالیسم مخالف قهرمان‌سازی به معنای کلاسیک کلمه است؛ زیرا معتقد است که آدمی را نباید به هیچ نیرویی خارج از وجود او امیدوار کرد وگرنه این امید که قهرمان‌ها جهان را برپای خواهند داشت و حافظ نیکی‌ها و دشمن بدی‌ها خواهند بود، ذهن‌ها را دچار رکود و رخوت می‌کند. (رحیمی، ۱۳۹۴:۷۴)

سارتر و آل احمد همواره در پی یافتن راهی برای برون‌رفت بشر از نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعه هستند، البته ناگفته نماند که هر دو، در این راه، پی‌درپی، دچار تردیدها و تناقض‌های متعدد می‌شوند. «به گفتهٔ سارتر ما همواره در پی آن هستیم که به جهان خود نظم ببخشیم و در جهت غایات خاص خود آن را مهار کنیم و تحت اختیار درآوریم، اما گاه جهان سرکش و نافرمان است» (علیا، ۱۳۹۵: ۵۰)؛ یعنی همیشه و همواره نمی‌توان هر طرح و برنامه‌ای که در ذهن داریم، اجرا کنیم. مرد کارگر «زندگی که گریخت» می‌خواهد بارها را جابه‌جا کند و دستمزد کارش را بگیرد، اما به یکباره می‌فهمد که بنیه و توان لازم را برای این کار ندارد. «گاهی چیزها چنان نامساعد یا سرکش‌اند که نمی‌توان آن‌ها را مهار کرد و تحت اختیار قرار داد. عالم به این شکل ملاحظه می‌شود که بارها مطالبات نامقدور و کمرشکن را بردوش ما می‌گذارد.» (همان: ۵۱-۵۰). در داستان آل احمد دقیقاً می‌توان شاهد همین نافرمانی و سرکشیِ هستی در برابر تقلایِ مرد کارگر بود:

> قدم به جلو گذاشت. قدم اولش را روی الوار جای داد. ولی ناگهان وحشت کرد. چشمش به پایین افتاد. زانویش سخت می‌لرزید. خودش حس نمی‌کرد، اما می‌دید. انگار مچش هم به لرزه افتاده بود. وحشت‌زده شد. نزدیک بود زانویش خم شود و بار توی شط بیفتد. یک‌دم بی‌تصمیم ماند.

نمی‌دانست چه کند؛ خواست قدم دومش را هم بلند کند و به جلو بگذارد. حتی حاضر بود یک قدم کوچک بردارد. حاضر بود که قدم دومش را به جلو پرتاب هم بکند. ولی نمی‌شد. کوشش هم کرد ولی دید اگر برای یک دم هم که شده پای دومش را از روی زمین بردارد، آن دیگری بیشتر خواهد لرزید، زانویش خم خواهد شد، خودش سرنگون خواهد گردید و کیسهٔ برنج توی شط غرق خواهد شد. به بی‌تصمیمیِ خود خاتمه داد. پایش را به عجله پس کشید و دوباره به کناری رفت. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۴-۶۵)

واقعیت این است که در زندگی وجوهی هست که مشمول انتخاب نیست. مثلاً ترجیح لذت بر درد از دایرهٔ انتخاب ما خارج است. در «زندگی که گریخت» ما شاهد دست‌وپازدن بی‌حاصلِ کارگری باربر هستیم که توان جابه‌جاکردن بار ندارد. آل احمد رنج بی‌امان او را نشانمان می‌دهد؛ رنجی بی‌امان برای زنده‌ماندن و خاموش‌نشدن کورسوی امید. و همین رنج است که مخاطب را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. مخاطب در انتهای داستان می‌بیند که چگونه کارگر سر تسلیم در برابر ناامیدی فرود می‌آورد. آل احمد در این داستان به‌خوبی از پس به‌تصویرکشیدن اوجِ استیصال انسانی ناتوان و وانهاده برآمده است، و مگر سارتر جز این را برای یک نویسنده طلب می‌کند: «نویسنده باید کاری کند که هیچ‌کس نتواند از جهان بی‌اطلاع بماند و هیچ‌کس نتواند خود را از آن مبرا بداند». (سارتر، ۱۳۸۸ : ۸۶)

در انتهای داستان، کارگر شکست، گرسنگی و مرگ را به‌عنوان سرنوشت خود می‌پذیرد. تقلا و رنج بی‌حد کارگر در جهانی که به حال خود رها شده است، بی‌فایده است. ما می‌بینیم که او چگونه دست از ته‌ماندهٔ رمقش می‌کشد و شکست را پذیرا می‌شود و به‌سمت مرگ تدریجی می‌رود. در ابتدای داستان آل احمد به برق چشمان کارگر اشاره می‌کند؛ برقی که ناشی از پیداکردن کار است: «طنابش را به کناری نهاد. کلاهش را پایین‌تر کشید. کوله را روی پشتی‌اش جابه‌جا کرد و زیر دست آن دو نفر که روی بارها ایستاده بودند، خم شد. چشمش برق می‌زد.» (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۲)

اما رفته‌رفته درمی‌یابد که تلاشش برای رساندن آن بار بی‌فایده است. کورسوی امید در دلش خاموش می‌شود. آل احمد باز به چشمان کارگر اشاره می‌کند که این‌بار دیگر برقی در آن نیست:

> با آستین کتش عرق پیشانیش را پاک کرد. آستینش خیس خیس شد. سرش را بلند کرد و آن دورها، لای نخل‌های آن طرف رودخانه دنبال چیزی گشت، دیگر چشمش برق نمی‌زد. برق آن‌ها نیز به دنبال نگاهش لای نخلستان‌ها گم شد. سرش سنگینی کرد و باز به پایین افتاد. شاید یک دقیقه گذشت. پایش هنوز می‌لرزید. برگشت. (آل احمد، ۱۳۴۹: ۶۵)

«زندگی که گریخت» داستانی است که به خوبی می‌توان پوچی زجرآور هستی و وجود را در آن دید، همان‌طور که در *تهوع* سارتر می‌توان دید. داستان «زندگی که گریخت» مملو از غم و اندوه انسانی مستأصل و تک‌افتاده است که انگار هیچ‌کسی حواسش به او نیست، اگر هم هست احتمالاً از دور فقط نظاره‌گرش هستند و به سخره می‌گیرندش، از همان دست رفتارهای بی‌محتوای اجتماعی که سارتر از آن بارها و بارها حرف زده است، از آن دست رفتارهای «دیگری» که در قالبِ «تصور مورد تمسخر دیگران قرارگرفتن» خودش را در این داستان نشان می‌دهد.

در داستان‌هایی که تحت‌تأثیر سارتر و اندیشه‌هایش شکل گرفته است «زندگی یکنواخت، انفعال و پاره‌ای از سنن توخالی و رفتارهای بی‌محتوای اجتماعی و ارزش‌های دست و پاگیر توده در قالب تمسخر، به پرسش کشیده می‌شود. فرجام این پرسش نه برای تخریب که برای اصلاح است.» (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۲۷). ما رد پای به‌سخره‌کشیدن این خرافات و سنن توخالی را بارها و بارها در داستان‌های جلال دیده‌ایم.

کارگرِ «زندگی که گریخت» نمونهٔ انسان مردهٔ زنده‌نماست. آل احمد به‌خوبی توانسته است چهره خسته و دردمند او را پیش چشم ما مجسم کند، گو اینکه ما با دیدن این کارگر، به نظارهٔ انسانی دردمند، خسته و جداافتاده نشستیم.

در انتهای داستان جایی که کارگر تصمیم می‌گیرد، بعد از آن‌همه تلاش نافرجام، راه آمده را بازگردد، گویی با چهرهٔ انسانی مرگ‌اندیش روبه‌رو هستیم، انسانی شکست‌خورده، سرخورده و مأیوس:

دست‌هایش را که دو مرتبه زیر شکمش قلاب کرده بود، در هم فشرد و عقب‌عقب دو سه قدمی را که روی الوار پیش آمده بود، دوباره پیمود. پایش را روی خاک محکم سکوی کنار شط گذاشت. آن وقت حس کرد که پایش دارد می‌لرزد. توی دلش هم می‌لرزید. (آل احمد، ۱۳۴۹ ۶۷)

کارگر داستان زندگی که گریخت مدام در ذهن مغشوشش در تلاش است تا ببیند دیگر کارگرها او را چگونه می‌بینند:

دیگر نمی‌شد همان‌جا ایستاد. خیلی معطل شده بودند. حتماً خیلی به او خندیده بودند. هر چه طاقت داشت آب شده بود و به‌صورت عرق از روی آن الوار لعنتی چکیده بود و پهن شده بود، اما چه جور برگردد؟ چقدر به او خواهند خندید؟ آن وقت دیگر کی کار گیر بیاورد؟ (آل احمد: ۱۳۴۹: ۶۷)

جلال آل احمد تمام توان خود را به کار برده تا رنج این کارگر را برای خواننده به شکلی زنده و ملموس نشان دهد، آن قدر که خواننده از خواندن آن‌همه رنج نفسش بگیرد و نتواند به راحتی از کنار آن بگذرد.

آنچه داستان‌های آل احمد را از نظایرشان جدا می‌کند، این است که او آدم‌ها را در متن هیاهوی تبلیغی نشان نمی‌دهد، بلکه می‌کوشد با توصیف رنجی که هر یک از آن‌ها می‌برند، همدردی خواننده را نسبت به آنان برانگیزد. اینان مردمان ساده‌ای هستند که قربانی شرایط ناگوار زندگی شده‌اند. همین رنج گاه انسان‌ها را تغییر می‌دهد و به فکر تغییردادن دیگران می‌اندازد. (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۵۷)

«زندگی که گریخت» سراسر رنج است. قصهٔ رنج کارگری که دیگر ناتوان شده است و نمی‌تواند کار کند. ما از شروع تا انتهای داستان شاهد مقاومت او در برابر ناتوانی و رنج کشیدنش هستیم و عاقبت می‌بینیم که رنج و ناتوانیِ کارگر بر مقاومتش غلبه می‌کند؛ مگر در زندگی حقیقی جز این است که در بسیاری موارد انسان در برابر فشار رنج از پای درمی‌آید و مأیوس و درمانده می‌شود، چه بسیار وقت‌ها که آدمی در نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی اجتماعی و فشارهای ناشی از آن، هر چقدر دست و پا بزند، دوام نمی‌آورد و راهی جز تسلیم ندارد.

۳.نتیجه‌گیری

جلال آل احمد یکی از نویسندگانی است که در مقطعی از فعالیت‌های خود، به اگزیستانسیالیسم و سارتر روی آورد. در برخی از داستان‌های دو مجموعهٔ *سه تار* و *زن زیادی* رد پای مفاهیم این مکتب فلسفی و اندیشه‌های سارتر را می‌توان دید. آل احمد در برخی داستان‌هایش کوشیده است تا رنج انسان‌های درمانده و تنها را به تصویر بکشد و روایت‌گر قصهٔ آدم‌های سرگردان و مستاصل باشد. «زندگی که گریخت» نمونه‌ای از این دست داستان‌هاست. در این داستان، آل احمد با تکیه بر مبانی فکری سارتر، رنج کارگر باربری را به تصویر می‌کشد که خود را تنها می‌بیند و باید تصمیم بگیرد بار گونی برنج را بر دوش بکشد و به مقصد برساند یا به عقب برگردد چون دیگر جسم و بنیه‌اش توان این کار را ندارد.

در این داستان کوتاه مفاهیم اگزیستانسیالیستی را که با افکار و حال شخصیت داستان گره می‌خورد، به وضوح می‌توان دید. «زندگی که گریخت» کوتاه و تأثیرگذار است. ما با تصویر اضمحلال تدریجی یک کارگر خسته و از کارافتاده روبه‌رو هستیم. داستان خالی از حوادث و خرده پیرنگ است اما خواننده را تا انتها می‌کشاند. خواننده با رنج این کارگر همراه می‌شود و می‌خواهد بداند آیا او موفق می‌شود، بدون آنکه زانوهایش بلرزد، پایش را بلند کند و قدم بردارد، آیا می‌تواند روی آن پل لغزان پیش برود بی‌آنکه تعادلش را از دست بدهد؟ جلال آل احمد خیلی خوب درماندگی انسانی وانهاده در این جهان را به تصویر کشیده است. انسانی که آل احمد در داستانش آورده است، به شکلی نمادین، مسئولیت بار سنگینی را که روی دوشش است، باید بر عهده بگیرد. هیچ‌کسی هم نیست او را یاری کند. کارگر داستان آل احمد، با همهٔ استیصالش، آزاد است، همان‌قدر آزاد که سارتر بارها و بارها به آن اشاره کرده است. آزادی در مفهوم اگزیستانسیالیستی، حتی برای انسان دربند یا افلیج و یا برای انسان پای چوبهٔ دار نیز صادق است.

جلال آل احمد در جایگاه یک متفکر و نویسندهٔ متعهد همواره دنبال ایجاد یک راه گریز برای نجات از بن‌بست‌های سیاسی فرهنگی و برون‌رفت از اوضاع بهم ریخته اجتماعی بود. او متأثر از سارتر و دیگرانی چون کامو و سلین دست به نوشتن داستان‌هایی در حوزهٔ رئال زده است، از رنج و درد انسان‌های تحت فشار و ستم دیده گفت تا بلکه بتواند توجه همگان را به معضلات اجتماعی جلب کند و گامی هر چند کوچک در جهت اصلاح آن بردارد. آل احمد در این داستان با تکیه بر اصول داستان‌نویسیِ رئالیستی، به بیان دیدگاه‌های سیاسی اجتماعی خود پرداخته است. او در پس ترسیم این رنج، در صدد بهبود و سامان بخشی اوضاع نابسامان کارگران است. این نویسندهٔ متعهد و روشنفکر دغدغه‌مند در قالب این داستان، در پی آگاه کردن جامعه از وضعیت زندگی و معیشت کارگران است. او در این داستان با ترسیم رنج یکی از کارگران، قصد دارد تا دیگران را متوجه این موضوع کند که این قشر از آدم‌ها تحت حمایت هیچ سازمان و نهادی نیستند و باید فکری به حال آن‌ها کرد؛ چراکه دیر یا زود از کار افتاده می‌شوند. آل احمد در پس به تصویر کشیدن رنج شخصیت داستانش، با استفاده از امکان‌های وجودی، به طور سایه ـ روشن، به دنبال راهی برای امید، زندگی و عدالت است و دقیقاً این همان نگاه و هدف ادبیات «متعهد»ای است که سارتر بارها از آن سخن گفته است.

کتابنامه

- آل احمد، جلال. (۱۳۴۹). ***سه تار***. چاپ سوم. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- آل احمد، جلال. (۱۳۸۴). ***نامه‌های سیمین دانشور و جلال آل احمد***. کتاب دوم (بخش اول)، تدوین و تنظیم: مسعود جعفری. تهران: انتشارات نیلوفر.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۴). ***سارتر که می‌نوشت***. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.
- امن‌خانی، عیسی و سامانی، سمیرا. (۱۳۹۹). «اگزیستانسیالیسم و پژوهش‌های ادبی معاصر». ***ادبیات پارسی معاصر***. سال دهم، شمارهٔ اول، ۹۲-۶۷.

- باتلر، جودیت. (۱۳۷۵). ***ژان پل سارتر***. ترجمه خشایار دیهیمی. تهران: انتشارات کهکشان.
- حیدری، محبوبه و شریفی ابنوی، مصطفی. (۱۴۰۰). «تاثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی». ***پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت***. سال ۱۰، شمارهٔ ۴، صص ۶۰-۷۸.
- دانشور، سیمین. (۱۳۷۱). ***غروب جلال***. قم: انتشارات خرم.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴). ***فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم***. تهران: نشر بامداد.
- راسخی لنگرودی، احمد. (۱۳۹۷). ***سارتر در ایران (بررسی نقش تاثیرگذار ژان پل سارتر در اندیشه روشنفکران ایران)***. تهران: نشر اختران.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۹۴). ***درجستجوی بشریتی بی‌نقاب (نوشته‌هایی از سارتر و در باب سارتر)***. تهران: انتشارات نیلوفر.
- سارتر، ژان پل.(۱۳۸۸). ***ادبیات چیست؟*** ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات نیلوفر.
- غفاری، زهرا و خانیان، حمید. (۱۳۹۴). «بررسی تأثیرپذیری صادق هدایت از اگزیستانسیالیسم سارتر». ***همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی***، تهران.
- گلستانی، مجتبی. (۱۳۹۴). ***واسازی متون جلال آل احمد: سوژه، نهیلیسم و امر سیاسی***. تهران: انتشارات نیلوفر.
- محمدی فشارکی، محسن و هاشمی‌زاده، رویا. (۱۳۹۳). «تحلیل داستان *گدای* ساعدی بر اساس اصول و ویژگی‌های مکتب اگزیستانسیالیسم». ***متن پژوهی ادبی***. شمارهٔ ۶۰، صص ۱۲۴-۱۰۶.
- موسوی، سید کاظم و همایون، فاطمه. (۱۳۸۸). «اگزیستانسیالیسم هدایت و بن‌بست نوستالژی در *سگ ولگرد*». ***ادب پژوهی***. شمارهٔ ۱۰، صص ۱۵۶-۱۳۷.

- میرسپاسی، علی. (۱۳۸۴). ***تأملی در مدرنیته ایرانی***. ترجمه جلال توکلیان. تهران: انتشارات طرح نو.
- میرعابدینی، حسن .(۱۳۸۶). ***صد سال داستان نویسی ایران***. چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه.
- وارنوک، مری. (۱۳۸۶). ***اگزیستانسیالیسم و اخلاق***. ترجمهٔ مسعود علیا. ویراست دوم. تهران: ققنوس.

.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

A Comparative Analysis of Character in Selected Stories of Goli Taraghi and Alice Munro Based on Enneagram Theory*

Sovaida Darvish[1] , Narges Mohammadi Badr[2] , Behnaz Alipour Gaskari[3]

1. Introduction

Comparative consideration and comparing difference and similarity aspects of Iran and world famous writers, in addition to description of domestic authors position, results in richness of fiction. Story, is gate of entrance to unknown world of imagination; therefore "any text created by author's imagination that apart from quality and quantity of author's fidelity to reality, pictures one or more characters and one or more events in convergence of unique or multiple time and place, is called story" (Biniyaz, 2008, p.15).

This inquiry focuses on comparative consideration of Goli Taraghi and Alice Munro's works. Comparative literature is an important field of literature that "consider, analyze relations and similarities among various literatures and nationalities" (Mohseninia, 2014, p.33). Undoubtedly, exploring nations' literature, comparing, and contrasting them with each other, besides identifying defects and perfection of literature of any country, causes promotion of its position.

On the other hand, psychological analysis of character element in story helps with more accurate analysis of characters and levels the

*Date received: 04/12/2020 Date review: 16/02/2022 Date accepted: 26/02/2022

[1]. M.A. in Persian Language and Literature, Payame-Noor University, Tehran, Iran. E-mail: sovaidadarvish@gmail.com

[2]. **Corresponding author**: Associate Professor in Department of Persian Language and Literature, Payame-Noor University, Tehran, Iran. E-mail:badr@pnu.ac.ir

[3]. Assistant professor in Department of Persian Language and Literature, Payame-Noor University, Tehran, Iran. E-mail: alipour.gaskari@gmail.com

way for achieving viewpoint of work author. Psychological theory Enneagram is among novel typologies that has been neglected in researches of fiction, and due to the diversity of characters, and its comprehensiveness, has been attended in this paper. This psychological theory, characterizes humans' behavioral features in 9 personality types of Reformer, Helper, Achiever, individualist, Investigator, Loyalist, Enthusiast, Challenger, and Peacemaker. Researcher has analyzed and investigated selected works of two famous Iranian and Canadian authors of short stories based on Enneagram pattern to achieve new window of both author's worldviews.

Current paper, tries to answer this question that what areas of analysis can be analyzed for main characters of short stories of Goli Taraghi and Alice Munro based on Enneagram theory, and what similarities and differences can be founded by analyzing main characters of selected works of these two authors based on Enneagram pattern and their comparison together?

2.Methodology

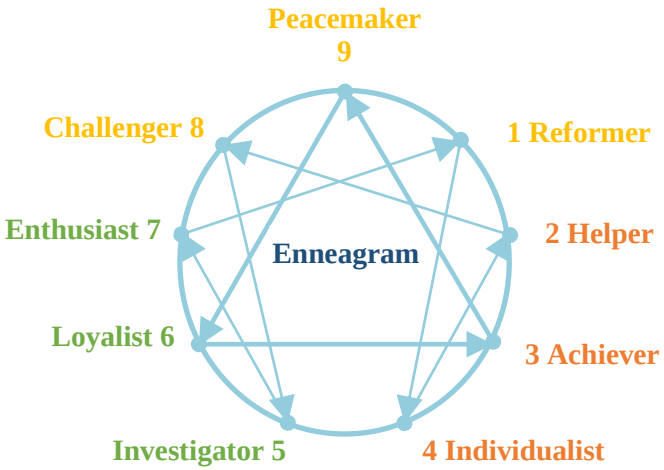
This paper is descriptive-analytic that considers main characters of two story collections "Somewhere Else" and "second opportunity" of Goli Taraghi and two story collections "The love of a good woman" and "dear life" of Alice Munro, based on Enneagram pattern. Researcher first considers main characters of all four stories based on Enneagram ennead types and then, has used obtained results for contrastive consideration of works of Goli Taraghi and Alice Munro to highlight similarities and differences of these two authors based on Enneagram pattern.

3.Discussion

Enneagram is a psychological theory that characterizes into 9 personality types based on behavioral features. Each type has specific behavioral specifications. Enneagram structure consists of a circle that 9 numbers are in its circumference. These numbers are connect with arrows. "Arrows indicates stressed and calm types. Stressed type is in

same direction of arrow and calm type is in the opposite direction of arrow" (Daniels, Price, 2009, p.18), and it means that ennead types in any condition of stress or calmness, most show behavioral characteristics of their opposite type.

Figure (3-1): Enneagram structure



Generally, in this paper, main characters of 15 stories written by Goli Taraghi and 16 stories of Alice Munro based on Enneagram ennead types were considered and type of each of the main characters of selected works of Goli Taraghi and Alice Munro was obtained. In most cases, main characters of selected works of this paper were consistent with Enneagram types and could be analyzed based on it. Since short story is a cut of life and because of its peculiarities, characterizations aren't as extended as novel, sometimes addressee does not have much information about behavioral habits of characters and, in a few cases, main characters could not be analyzed based on Enneagram pattern.

Also, by matching Enneagram types with main characters of selected works of Goli Taraghi and Alice Munro, amount of

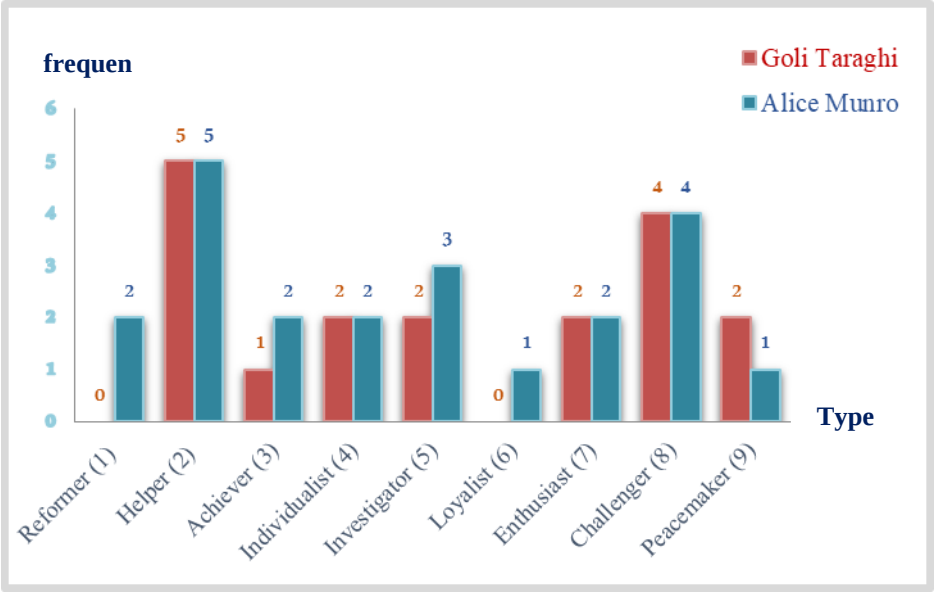
adaptability of each author's works with Enneagram pattern types was obtained that can be observed in table (2-3). Results indicate that works of both authors showed high adaptability with Enneagram theory; but main characters of Alice Munro's stories had more adaptability with Enneagram theory than Goli Taraghi's works main characters, because adaptability in Alice Munro's works and Goli Taraghi's works, is 91.66% and 85.71%, respectively.

Table (3-2): Current research statistical population and amount of adaptability of each author's works with Enneagram.

Author's name	Total number of stories	Total number of main characters	Number of characters compatible with Enneagram	Compatibility with Enneagram
Goli Taraghi	15	21	18	87.71%
Alice Munro	16	24	22	97.66%

In order to analyze more precisely the frequency of each type of Enneagram in the selected works of both authors, were considered, and studied, which can be seen in Figure (3-3).

Bar Chart (3-3): Comparison diagram of the frequency of Enneagram types in the selected works of Goli Taraghi and Alice Munro



By considering this chart, it can be founded that characterization in Alice Munro's works has more variation than Goli Taraghi's works; because, in selected works of Goli Taraghi, 7 types of Enneagram and in selected works of Alice Munro, all 9 types of Enneagrams were observed.

In addition, by observing Enneagram types frequency in selected works of both authors, similarity of Goli Taraghi and Alice Munro based on Enneagram pattern was obtained. Both authors, has used type 2 or Helper and type 8 or challenger of position more than other types and has attended these two specifically. Type 2 or Helper has often a dependent personality and plays role of victim or oppressed. He/ she does not know his/her needs and abilities and tries to attract others' attention by removing their needs and expect their support and appreciation. On the other hand, type 8 or challenger of position has often an independent and strong personality and plays role of governor and sometimes oppressor. He/she expresses his dependency and ability audaciously. He/she is self-assertive, takes the role of leader, and supports others. Since in history of story-writing, always good and evil forces have caused emergence of events, action and reaction in story and story plot has been often formed around this subject, Goli Taraghi and Alice Munro also have attended oppressor and oppressed person specifically in their conscious and unconscious. Both of authors have utilized types 2 and 8 of Enneagram equally and with the highest frequency.

4.Conclusion

Results of this study indicate that most main characters of selected stories of both authors can be analyzed by Enneagram pattern, this, from one hand shows comprehensiveness and perfection of Enneagram theory and from other hand shows competence and skill of both authors in characterization.

In selected works of Goli Taraghi, 7 Enneagram types and in selected works of Alice Munro, 9 Enneagram types were recognized. Since Enneagram ennead types have emanated from scientific study

on behavior, mood and personality of humans, it can be concluded that characterization in Alice Munro's works has more variation and this indicates that Alice Munro has deeper understanding of humans' psyche and her attitude towards humans is more extended and comprehensive.

From frequency of any Enneagram type in selected works of authors can be founded that both authors have utilized type 2 or Helper and type 8 or Challenger with the highest frequency and this indicated that Taraghi and Munro have been influenced by bipolar world and for regenerating and creating story have needed paradox collection. In whole history of fiction, always good and evil, truth and lie, purity and abomination, have been main tools of creating story, and unconscious of both authors have used two weak or dependent (type 2) and strong or independent (type 8) roles as a tool to express their intend.

Keywords: Comparative Literature, Character, Short Story, Goli Taraghi, Alice Munro, Enneagram.

References [In Persian]

Bahador, R. (2016). A comparative analysis of narrative time elements in Alice Munro's Runaway and Zoya Pirzad's Perlashez. *Comparative Literature*, 15, 205-223.

Bahri, M. (2019). *A study of female character in the works of Goli Taraghi and Virginia Woolf*. (Unpublished master's thesis). Azerbaijan charkhe Niloofari Higher Education Institute.

Biniyaz, F. (2008). *An introduction to story writing and narrative studies with a note on the pathology of the novels and short stories of Iran*. Tehran: Afraz publications.

Daad, S. (2006). *Dictionary of literary terms: A glossary of Persian and European literary concepts and terms (comparative and expositive).* Tehran: Morvarid.

Mohseninia, N. (2014). *Comparative literature in contemporary world (generalities, theoretical basics, schools).* Tehran: Elmodanesh publications.

Taraghi, G. (2000). *Somewhere else.* Tehran: niloofar publications.

Taraghi, G. (2013). *Second opportunity*. Tehran: niloofar publications.

References [In English]

Chevrel, Y. (1995). *Comparative literature.* Kirksville: Truman state university press.

Daniels, D, & Price, V. (2009). *The essential Enneagram.* New York: HarperOne.

Munro, A. (1998). *The love of a good woman.* Toronto: McClelland & Stewart Limited.

Munro, A. (2012). *Dear life.* Toronto: McClelland & Stewart Limited.

Palmer, H. (1995). *The Enneagram in love and work: Understanding your intimate. Business relationships*. New York: HarperOne.

Pearce, H. (2012). *Enneagram beyond the basics.* California: CreateSpace.

Riso, D, & Russ, H. (2000). *Understanding the Enneagram: The Practical Guide to Personality Types.* Boston: Mariner Books.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی شخصیت در داستان‌های منتخب گلی ترقی و آلیس مونرو بر مبنای نظریه اناگرام*

سویدا درویش[۱] ، نرگس محمدی بدر(نویسنده مسئول)[۲] ، بهناز علیپور گسکری[۳]

چکیده

ادبیات تطبیقی نقش مهمی در شناخت جایگاه نویسندگان ایران در جهان ایفا می‌کند. شناخت پیوندها و تفاوت‌های دو فرهنگ، مرزبندی‌ها و هم‌پوشانی‌ها را تغییر می‌دهد و نگرش جدیدی را بازآفرینی می‌کند. از طرفی، واکاوی روان‌شناختی ادبیات داستانی، شناخت زوایای پنهان آن را میسّر می‌سازد. اِناگرام یک تیپ‌شناسی نوین است که از مطالعه بر روان انسان‌ها حاصل شده‌است. این نظریه روان‌شناسی، صفات رفتاری انسان‌ها را در ۹ تیپ شخصیتی کمال‌گرا، امدادگر، موفقیت‌طلب، فردگرا، پژوهشگر، پرسشگر، خوش‌گذران، ریاست‌طلب و صلح‌طلب دسته‌بندی می‌کند. هدف پژوهش حاضر، بررسی تطبیق‌پذیری شخصیت‌های اصلی آثار منتخب گلی ترقی و آلیس مونرو، با تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام و تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌ها به منظور شناخت دقیق‌تر و همچنین مقایسه و برابر نهادنِ نتایج تحلیل، جهت دستیابی به شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه هر دو نویسنده بوده‌است. مقاله حاضر، پژوهشی توصیفی- تحلیلی است. نتایج به دست آمده، حاکی

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۰۷
صص ۱۵۵ – ۱۸۳ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.16874.3190

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران E-mail: sovaidadarvish@gmail.com
[۲] دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران E-mail: badr@pnu.ac.ir
[۳] استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران E-mail: alipour.gaskari@gmail.com

از آن است که شخصیت‌های داستانی گلی ترقی و آلیس مونرو، انطباق‌پذیری بالایی با نظریه اناگرام دارند و هر دو نویسنده از تیپ‌های ۲ (امدادگرا) و ۸ (ریاست‌طلب) با بیشترین فراوانی بهره جسته‌اند و تفاوت‌شان در این است که شخصیت‌پردازی در آثار آلیس مونرو تنوّع بیشتری نسبت به آثار گلی ترقی دارد.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، شخصیت، داستان کوتاه، گلی ترقی، آلیس مونرو، اناگرام.

۱. مقدّمه

بررسی تطبیقی و مقایسه وجوه تمایز و تشابه آثار داستان‌نویسان مطرح ایران و جهان، افزون بر تبیین جایگاه نویسندگان داخلی، به غنای ادبیات داستانی منجر می‌گردد. از طرفی، تحلیل روان‌شناختی عنصر شخصیت در داستان، راه را برای دستیابی به دیدگاه نویسنده اثر هموار می‌سازد. نظریه روان‌شناسی اناگرام، جزء تیپ‌شناسی‌های نوینی است که در پژوهش‌های ادبیات داستانی، مهجور مانده است و به دلیل تنوع تیپ‌های شخصیتی و همچنین جامعیت آن، در این مقاله مورد توجه قرار گرفته‌است. پژوهشگر، آثار منتخب دو کوتاه‌نویس مشهور ایران و کانادا را بر مبنای الگوی اناگرام مورد تحلیل و پژوهش قرار داده‌است تا با شناخت هم‌گونی و ناهم‌گونی موجود، به روزنی تازه از جهان‌بینی هر دو نویسنده دست یابد. این مقاله، پژوهشی توصیفی- تحلیلی است که به بررسی تطبیقی شخصیت‌های اصلی دو مجموعه داستان «جایی دیگر» و «فرصت دوباره» از گلی ترقی و دو مجموعه داستان «عشق زن خوب» و «زندگی عزیز» از آلیس مونرو، بر مبنای الگوی اناگرام می‌پردازد.

۱-۱. بیان مسئله

یکی از راه‌های غنی‌سازی داستان کوتاه، آشنایی با داستان‌های کوتاه سایر ملل و نویسندگان آن‌هاست تا درنهایت، زمینه گسترش و ارتقای آن برای نویسندگان ایرانی فراهم آید. تحقیق پیش‌رو، از سویی مخاطب را به شناخت و درک عمیق‌تر جایگاه داستان کوتاه ایران در مقایسه با ادبیات کانادا رهنمون می‌سازد و از دیگر سو به معرفی و تبیین

شخصیت‌های داستان از منظر نظریه روان‌شناسی اناگرام می‌پردازد تا بر این اساس به اشتراکات و تفاوت‌های آن پی برده، به تجزیه و تحلیل دقیق‌تر شخصیت‌ها دست یابد. مقالهٔ حاضر، سعی دارد به این پرسش پاسخ دهد که شخصیت‌های اصلی داستان‌های کوتاه گلی ترقی و آلیس مونرو بر مبنای نظریه اناگرام، در چه زمینه‌هایی تحلیل‌پذیرند و از تحلیل شخصیت‌های اصلی آثار منتخب این دو نویسنده بر اساس الگوی اناگرام و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، به چه تشابهات و تفاوت‌هایی می‌توان رسید؟

۱- ۲. اهداف پژوهش

هدف اصلی پژوهش حاضر، بررسی تطبیق‌پذیری شخصیت‌های داستانی هر دو نویسنده با نظریه اناگرام و تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌ها، به منظور شناخت دقیق‌تر و همچنین مقایسه و برابرنهادنِ نتایج تحلیل آثار این دو نویسنده با یکدیگر جهت دستیابی به اشتراکات و تفاوت‌ها بوده‌است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

بر اساس جستجوهای به عمل آمده، پژوهشی در حوزهٔ بررسی تطبیقی آثار گلی ترقی و آلیس مونرو، آن هم از منظر روان‌شناختی صورت نگرفته‌است و تحقیق پیش‌رو از این منظر نوآور است. از پژوهش‌های انجام شده می‌توان به پایان‌نامه «بررسی شخصیت زن در آثار گلی ترقی و ویرجینیا ولف» اشاره کرد که در آن محقق با مطالعه شخصیت‌های زن داستان‌های گلی ترقی و ویرجینیاولف به بررسی شباهت‌های کلی آثار این دو نویسنده پرداخته‌است. (رک: بحری، ۱۳۹۸)؛ دیگر پژوهش صورت گرفته در این زمینه، مقاله «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زمان روایی در داستان *فرار* آلیس مونرو و داستان *پرلاشز* زویا پیرزاد» اشاره کرد که در آن داستان‌های منتخب دو نویسنده، از منظر مؤلفه‌های زمان روایی، بر مبنای نظریه ژرار ژنت، مورد بررسی و تحلیل تطبیقی قرار گرفته‌است. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که آثار دو نویسنده در فرم و محتوا دارای ویژگی‌های مشترکی همچون مؤلفه‌های زمان روایی با تأکید بر مسائل زنان است. (رک: بهادر، ۱۳۹۵: ۲۰۵-۲۲۳).

۱-٤. ضرورت پژوهش

با توجه به رشد روزافزون تکنولوژی، شرایط زندگی امروز و محدودیت زمانی موجود، توجه مخاطبان بیش‌تر به سوی داستان کوتاه معطوف است؛ لذا بررسی این نوع ادبی از زوایای مختلف می‌تواند به ارتقای کیفیت آن منجر شود. بررسی شخصیت‌های داستان‌های کوتاه دو نویسنده براساس نظریه روان‌شناسی اناگرام، مخاطب را به درک و تحلیل دقیق‌تر محتوای آثار ادبی هدایت می‌کند. از طرف دیگر، جایگاه نویسندگان کوتاه‌نویس ایران و کانادا تبیین می‌شود و راه را برای شناخت دستاوردها و کاستی‌های هر یک هموار می‌سازد.

۲. بحث و بررسی

داستان، دروازهٔ ورود به جهان ناشناختهٔ خیال است؛ بنابراین «هر متنی که زاییدهٔ تخیل نویسنده باشد و صرف‌نظر از کیفیّت و کمیّت پایبندی نویسنده به واقعیت، یک یا چند شخصیت و یک یا چند رویداد را در تلاقی زمان و مکان واحد یا چندین‌گانه تصویر کند، داستان خوانده می‌شود.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۵) داستان کوتاه یکی از انواع داستان است که در ایران سبقه طولانی ندارد و پیشینهٔ آن، به سال ۱۳۰۰ شمسی برمی‌گردد؛ یعنی به زمانی که محمدعلی جمال‌زاده اولین مجموعه داستان خود، «یکی بود و یکی نبود» را منتشر کرد. پس از او، صادق هدایت در ارتقاء داستان کوتاه در ایران نقش مهمی داشت؛ سپس «نویسندگانی چون بزرگ علوی، جلال آل‌احمد، صادق چوبک، غلام‌حسین ساعدی، سیمین دانشور، احمد محمود، ابراهیم گلستان، جمال میرصادقی، نادر ابراهیمی و بسیاری دیگر، افق‌های تازه‌ای فرا روی نویسندگان جوان گشودند.» (داد، ۱۳۸۵: ۲۱۷)

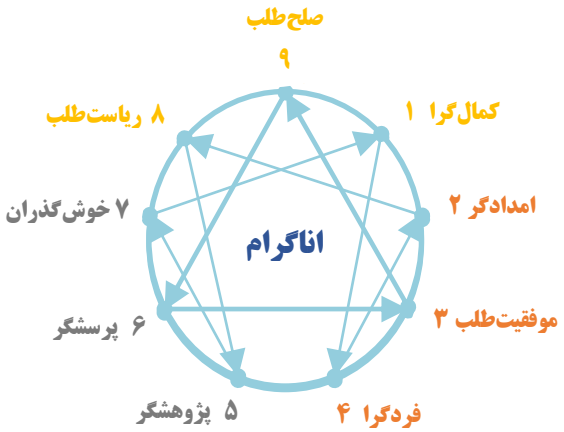
پیش‌تر ذکر شد که تمرکز این پویش، بررسی تطبیقی آثار گلی ترقی و آلیس مونرو است؛ بنابراین ابتدا باید دانست که ادبیات تطبیقی چیست؟ «ادبیات تطبیقی اقدامی است عقلایی با هدف مطالعه و بررسی هر چیزی که بتوان گفت ادبی است و مرتبط‌نمودن آن با دیگر عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک فرهنگ.» (شورل، ۱۳۸۶: ۲۳) این نوع ادبی، حوزهٔ مهمی از مطالعهٔ ادبیات است که به «بررسی، تجزیه، تحلیل ارتباط‌ها و شباهت‌های میان ادبیات و ملیت‌های گوناگون می‌پردازد.» (محسنی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۳) بی‌تردید کاوش در ادبیات ملل و

مقایسه و مقابلهٔ آن‌ها با یکدیگر، علاوه بر شناسایی کاستی‌ها و کمال ادبیات هر کشور، موجب ارتقای جایگاه آن می‌شود. در ادامه، ویژگی‌های نظریهٔ اناگرام شرح و بسط داده‌می‌شود.

۲-۱. معرفی اناگرام

اِناگرام یا اِنیاگرام (Enneagram)، یک نظریه روان‌شناسی است که انسان‌ها را بر اساس ویژگی‌های رفتاری، به ۹ تیپ شخصیتی دسته‌بندی می‌کند. هر تیپ، خصلت‌های رفتاری ویژه‌ای دارد. ساختار اناگرام از یک دایره تشکیل شده‌است که در محیط آن، ۹ عدد وجود دارد. این اعداد با پیکان‌هایی به یکدیگر متصل شده‌اند. «پیکان‌ها، بیانگر تیپ‌های تنشی و آرامشی هستند. تیپ تنشی در جهت پیکان و تیپ آرامشی در خلاف جهت پیکان است» (دانیلز و پرایس، ۱۳۹۵: ۱۸) و به این معنا است که تیپ‌های نُه‌گانه در هریک از شرایط تنش یا آرامش، اغلب ویژگی‌های رفتاری تیپ مقابل خود را بروز می‌دهند.

شکل (۲-۱): ساختار



۲-۱-۱. معرفی تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام

تیپ‌های اناگرام عبارت‌اند از: کمال‌گرا، امدادگر، موفقیت‌طلب، فردگرا، پژوهشگر، پرسشگر، خوش‌گذران، ریاست‌طلب و صلح‌طلب. هر تیپ، ویژگی‌های رفتاری خاصی دارد که به منظور خلاصه کردن مطالب و پرداختن به بحث اصلی، در جدول (۲-۱) نمایش

داده‌می‌شود. (رک: ضمائم)، جدول مذکور از داده‌های موجود در کتب مختلف اناگرام استخراج شده‌است.

۲-۱-۲. تعریف بال یا جناح در نظریه اناگرام

بال یا جناح، به شماره مجاور تیپ اصلی هر فرد در ساختار اناگرام اطلاق می‌شود. گاه ممکن است برخی از انسان‌ها در موقعیت‌هایی، علاوه بر رفتارهای مرسوم و معمول تیپ غالب خود، ویژگی‌های رفتاری تیپِ کناری خود را به نمایش بگذارند؛ به عنوان مثال تیپ‌های ۲ و ۹، برای تیپ غالب ۱ یا کمال‌گرا، بال یا جناح محسوب می‌شوند. (رک: پیرس، ۱۳۹۷: ۵۳)

۲-۲. تحلیل شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخبِ گلی ترقی و آلیس مونرو بر اساس نظریه اناگرام

به طور کلی در این مقاله، شخصیت‌های اصلیِ ۱۵ داستان از گلی ترقی و ۱۶ داستان از آلیس مونرو بر اساس تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام مورد پژوهش قرار گرفته‌است. اکنون، برای آشنایی بیشتر با شیوه تحلیل، یک نمونه از تحلیلِ داستان‌های گلی ترقی و آلیس مونرو ذکر می‌گردد:

۲-۲-۱. خلاصه داستان «بازی ناتمام» از گلی ترقی

داستان «بازی ناتمام» از مجموعه داستان «جایی دیگر» نوشتهٔ گلی ترقی، دربارهٔ بازیِ زندگی است که حوادث پیش‌بینی‌نشده‌ای را برای آدم‌ها رقم می‌زند. شخصیت اصلی داستان «آزاده درخشان» است. راویِ داستان که نامش ذکر نمی‌شود، مسافر پروازِ پاریس- تهران است. او در هیاهوی فرودگاه چهره‌ای آشنا می‌بیند و درمی‌یابد که زنِ میان‌سال، «آزاده درخشان»، هم‌مدرسه‌ای سابقش است. آزاده، دو سال از او بزرگ‌تر و مهم‌ترین شاگرد دبیرستان و در همه چیز زبانزد بود. هر دو وارد هواپیما می‌شوند و راوی از بی‌نظمی هواپیما استفاده می‌کند و کنار او می‌نشیند و با تردید نامش را به زبان می‌آورد. آزاده هم او را به یاد می‌آورد و سر صحبت باز می‌شود. راوی می‌فهمد که آزاده درخشان در آمریکا زندگی می‌کند و در آنجا پرستار است. مادرش در غیاب او مرده و حال، برگشته تا خانه‌اش را از غریبه‌هایی که آنجا را به ناحق تصاحب کرده‌اند، پس بگیرد؛ همچنین همسر

پزشکش را که به تازگی با دخترِ جوانی ازدواج کرده، سر زندگی‌اش برگرداند. در انتهای سفر، آن‌ها شماره‌های یکدیگر را می‌گیرند و قراری پادرهوا می‌گذارند و از هم جدا می‌شوند. (رک: ترقی، ۱۳۹۶: ۴۱ - ۹)

۲-۲-۲. تحلیل شخصیت اصلیِ داستان «بازی ناتمام» بر مبنای اناگرام

تیپ ۸ اناگرام یا ریاست‌طلب که با نام حاکم یا مدیر هم شناخته می‌شود، فردی مستقل، قدرتمند، مقتدر، قاطع، خودرأی، حامی و مسئولیت‌پذیر است. او اهل رقابت است و تمایل دارد بر دیگران مسلط شود و نقش رهبر را به عهده بگیرد. از شکست‌خوردن اجتناب می‌کند و ماجراجو و ریسک‌پذیر است. شخصیت «آزاده درخشان» هم ویژگی‌های رفتاری تیپ ۸ را از خود بروز می‌دهد. راوی در همان ابتدای داستان به‌صراحت از شکست‌ناپذیری او یاد می‌کند.

«آزاده درخشان، شکست‌ناپذیر، قهرمان تمام رشته‌های ورزشی و قهرمان رؤیاهای من.» (ترقی، ۱۳۹۶: ۱۳)

همچنین راوی به مسئولیت‌پذیری او اشاره می‌کند. زمانی که خانمی به دنبال مسافر دلسوز و مطمئنی می‌گردد تا بسته دوایی را به مادرش برساند و با التماس می‌گوید که اگر دارو به او نرسد می‌میرد، هیچ‌کس اعتنا نمی‌کند؛ اما آزاده بسته را می‌پذیرد.

«آزاده درخشان بسته را می‌پذیرد. اسم و آدرس گیرنده‌اش را یادداشت می‌کند. زن دقیق و متمدنی است. می‌شود بهش اطمینان کرد.» (همان: ۱۴)

تیپ ۸، از محدودیت بیزار است و گاه «در رفتارهای خود به قانون یا محدودیت احترام نمی‌گذارد.» (ریسو و هادسون، ۱۳۹۷: ۱۷۹) راوی به یاد می‌آورد که در دبیرستان «انوشیروان دادگر»، پوشیدن جوراب کوتاه ممنوع بوده‌است؛ اما آزاده توجهی به این قانون نمی‌کرد.

بارزترین دلیل برای انطباق شخصیت آزاده درخشان با تیپ ۸، شخصیت مستقل و مقتدر اوست. آزاده در همه زمینه‌های ورزشی، هنری و تحصیلی، با قدرت ظاهر می‌شد. به

گفته راوی، او مهم‌ترین شاگرد دبیرستان بود و معلمان به او احترام می‌گذاشتند. راوی، بارها در داستان از اعتبار آزاده میان دیگران سخن می‌گوید:

«آزاده درخشان قهرمان دو و پرش است، قهرمان تمام رشته‌های ورزشی است. هیچ کس حریف او نیست. مهم‌ترین شاگرد دبیرستان است و کامل‌ترین آدم دنیا به چشم من.» (ترقی، ۱۳۹۶: ۱۸)

«چندتا از شعرهایش در صفحه ادبی روزنامه تهران‌مصور چاپ شده و معلم‌ها با احترام نگاهش می‌کنند. هیچ‌کس قادر به رقابت با او نیست.» (همان: ۲۴)

زمانی که آزاده درخشان با دختری از دبیرستان «نوربخش»، مسابقه پینگ‌پونگ می‌دهد، در حین مسابقه، حال رقیب بد می‌شود؛ اما او سرسختانه به مسابقه ادامه می‌دهد و گویی زندگی و مرگ حریف برایش اهمیتی ندارد و تنها به برنده‌شدن فکر می‌کند. راوی شرح می‌دهد:

«آزاده درخشان شکل گرگ شده‌است. کنار لبش را جویده و گوشهٔ دهانش خونی است. باید برنده شود. باید. باید. به هر قیمتی شده.» (همان: ۲۷)

با توجه به جملاتی از این دست و تمایل آزاده درخشان به برنده‌شدن، گمان آن می‌رود که او، تیپ ۳ اناگرام (موفقیت‌طلب) باشد. در اینجا لازم است در خصوص تفاوت تیپ‌های ۳ و ۸ اناگرام توضیحی ارائه شود. هر دو تیپ خواهان موفقیت‌اند؛ اما برای تیپ ۳، تأیید دیگران اهمیت دارد و شهرت و دیده‌شدن، بالاترین هدف اوست، درحالی‌که تیپ ۸، راه خود را می‌رود و نگران تأیید و تصدیق دیگران نیست. در مسابقهٔ مذکور، آزاده اعتنایی به حالِ حریف نمی‌کند و به بازی ادامه می‌دهد و برایش اهمیتی ندارد که تصویرش در ذهن دیگران مخدوش شود. اگر او تیپ ۳ اناگرام بود، سیاست پیشه می‌کرد و دست‌کم، در ظاهر به گونه‌ای انسانی رفتار می‌کرد و به مسابقه ادامه نمی‌داد، اما آزاده درخشان در آن لحظه، فقط می‌خواست رقیب را از سر راه خود بردارد و نگران چیز دیگری نبود. برای او تنها هدفش مهم بود؛ بنابراین با توجه به این دلایل، آزاده درخشان نمی‌تواند تیپ ۳ اناگرام باشد. راوی می‌گوید:

«آزاده درخشان حالیش نیست. اگر هم هست برایش مهم نیست. به درک! تنها به یک چیز فکر می‌کند: باید برنده شود، باید! به هر قیمتی شده. سکوی پرش و مدال طلا مال اوست. فقط او.» (ترقی، ۱۳۹۶: ۲۷)

تیپ ۸، در شرایط تنش، رفتار تیپ ۵ (پژوهشگر) را از خود بروز می‌دهد. او همانند تیپ ۵، انزواطلب می‌شود و در خود فرو می‌رود و به درون‌نگری می‌پردازد. در این حالت روابط خود با دیگران را کم یا قطع می‌کند و «اگر بتواند شرایط را اداره کند، از لاک خود بیرون می‌آید.» (پالمر، ۱۳۹۶: ۲۵۲)، آزاده درخشان هم بعد از خیانتِ شوهر و تصاحب خانه پدری، تصمیم می‌گیرد به وطن برگردد و ادارهٔ امور را به دست بگیرد. او دوباره آماده جنگیدن می‌شود:

«برگشته تا خانه‌اش را پس بگیرد، شوهرش را پس بگیرد و پسرهایش را بازگرداند. چه برنامه‌هایی در پیش دارد، چه دویدن‌هایی، چه رقابت‌هایی!» (ترقی، ۱۳۹۶: ۳۰)

او در بازی زندگی با شکست مواجه شده‌است و رقابت سختی پیش‌رویش است. برگشت به وطن، گواهِ روحیه جنگجویانه اوست؛ بنابراین، با توجه به شواهد موجود در داستان، شخصیت آزاده درخشان با تیپ ۸ اناگرام مطابقت دارد.

۲-۲-۳. خلاصهٔ داستان «زندگی عزیز» از آلیس مونرو

داستان «زندگی عزیز» از مجموعه داستانی به همین نام، درباره زنی است که خاطرات نوجوانی‌اش را بیان می‌کند. این داستان از یک شخصیت اصلی تشکیل شده که خود، راوی داستان است و نامش ذکر نمی‌شود. دوران کودکی زن، در خانه‌ای روستایی می‌گذرد. خانواده‌اش هر چه پول داشتند برای خرید زمینی هزینه می‌کنند تا روباه نقره‌ای پرورش دهند؛ اما ورشکست می‌شوند. از طرفی، مادرش به بیماری پارکینسون مبتلا می‌شود و او در کنارِ درس‌خواندن و رسیدگی به امور خانه، ناچار می‌شود از مادرش هم پرستاری کند. او در داستان خاطره‌ای از مادرش را به یاد می‌آورد که درباره پیرزن دیوانه‌ای به نام «نِترفیلد» (Netterfield) است. یک روز وقتی که راوی نوزاد بود، خانم نترفیلد به سمت خانه آن‌ها می‌آید و مادرش از ترس اینکه خانم نترفیلد، آسیبی به

کودکش نزند، او را از کالسکه‌اش که در حیاط بود، بیرون می‌آورد و به خانه می‌رود و گوشه‌ای پناه می‌گیرد. خانم نترفیلد، دور خانه می‌گردد و از تمام پنجره‌ها به داخل خانه نگاهی می‌اندازد و چندین‌بار در می‌زند و می‌رود.

سال‌ها بعد، راوی ازدواج می‌کند و ساکن ونکوور می‌شود و روزنامهٔ شهری که در آن بزرگ شده بود، به دستش می‌رسد. او با خواندن روزنامه، متوجه می‌شود که خانه آن‌ها در گذشته، متعلّق به خانواده نترفیلد بوده‌است. خاطرات کودکی، دوباره به یادش می‌آید و دلتنگِ مادری می‌شود که دیگر دستش به او نمی‌رسد. (رک: مونرو، ۱۳۹۵: ۲۲۳ – ۲۰۵)

۲-۲-٤. تحلیل شخصیت اصلیِ داستان «زندگی عزیز» بر مبنای اناگرام

تیپ ۵ اناگرام یا پژوهشگرکه با عناوین کنجکاو، فکور و مشاهده‌گر هم نامیده می‌شود، تمایل بسیار به یادگیری و علم و دانش دارد. او اغلب در تفکر عمیق می‌شود و به کنه مسائل دست می‌یابد و خلاق و نوآور است. او فرد متمرکزی است که علاقه‌مندی‌های محدودی دارد، اما در هر کدام، از مهارت بالایی برخوردار است. تیپ ۵، درون‌گراست و تنهایی را دوست دارد و «برای نزدیک شدن به افراد نیاز به زمان دارد.» (پیرس، ۱۳۹۷: ۳)، او در جستجوی استقلال فردی است و در عین حال انسان قانعی است. «در بهترین حالت، به دلیل کناره‌گیری از دیگران، به درستی مسائل را تجزیه و تحلیل می‌کند.» (پالمر، ۱۳۹۶: ۳۱)

شخصیت اصلی در این داستان، راوی است که ویژگی‌های شخصیتی تیپ ۵ اناگرام را از خود نشان می‌دهد. مهم‌ترین دلیل برای این انطباق، علاقه‌مندی او به مطالعه و تنهایی است. راوی در دوره‌ای می‌زیست که اغلب جوان‌ها، یا دبیرستان را ناتمام می‌گذاشتند و مشغول به کار می‌شدند؛ یا ازدوج می‌کردند. اما او علی‌رغم مسئولیت‌هایی که در خانه داشت، با جدیّت درس می‌خواند و دبیرستان را تمام می‌کند. در داستان به این مورد اشاره می‌شود:

«من به دبیرستان می‌رفتم و درسم سال به سال بهتر می‌شد.» (مونرو، ۱۳۹۵: ۲۱۳)

«وقت امتحانات که می‌رسید شروع می‌کردم به درس‌خواندن و تقریباً تا صبح بیدار می‌ماندم وکله‌ام را از هر آنچه می‌بایست بدانم پُر می‌کردم.» (همان: ۲۱۵)

این ویژگی راوی نشان می‌دهد که او همانند تیپ ۵ به دنبال کسب مهارت و شایستگی است تا «بیشتر احساس اطمینان کند و برای مواجهه با چالش‌های زندگی آماده شود.» (ریسو و هادسون، ۱۳۹۷: ۱۵۶)، تیپ ۵، در جستجوی جایی است که با خود تنها باشد؛ زیرا «برای بررسی افکار خود، بروز احساسات عمیق و مرور کارهایش به زمان نیاز دارد.» (پالمر، ۱۳۹۶: ۱۶۸)، راوی هم از تنهایی لذت می‌برد، او از اینکه در کارهای مزرعه به پدرش کمک می‌کرد، راضی و خشنود است:

«از این کار لذت می‌بردم. اهمیت این کار و تنهایی همیشگی‌اش، درست همان چیزی بود که دوست داشتم.» (مونرو، ۱۳۹۵: ۲۱۱)

راوی بسیار اهل رمان خواندن است و اغلب بعد از اتمام کارهای خانه مطالعه می‌کند:

«می‌نشستم و پاهایم را دراز می‌کردم توی اجاق گرم که درش کنده شده‌بود و رمان های کَت‌وکلفتی را که از کتابخانه شهر امانت می‌گرفتم، می‌خواندم.» (همان: ۲۱۵)

تیپ ۵، گاه «از دنیای واقعی به دنیای درونی مفاهیم و تصورات خود عقب‌نشینی می‌کند و به جای واقعیّت، با پنداره‌ها و تفسیرهای خود مشغول می‌شود» (ریسو و هادسون، ۱۳۹۷: ۱۵۲)، راوی هم وقتی در مزرعه کار می‌کرد، شاهد کشتار اسب‌هایی بود که باید خوراک روباه‌ها می‌شدند، اما قدرت خیال به کمک او می‌آمد و با این شیوه، وضعیت موجود را تاب می‌آورد:

«ولی من به این کشتارها عادت داشتم و به راحتی می‌توانستم همه را نادیده بگیرم و صحنه‌ای پاک و منزّه را مجسّم کنم.» (مونرو، ۱۳۹۵: ۲۱۱)

تیپ ۵، در شرایط تنش به سمت تیپ ۷ (خوش‌گذران) متمایل می‌شود. وجه مثبت گرایش به تیپ ۷، از او آدم خوش‌بینی می‌سازد و سعی می‌کند به دیگران کمک کند. راوی زمانی که پدرش ورشکست و مادرش بیمار می‌شود، روحیه‌اش را حفظ می‌کند و همزمان بارِ چندین مسئولیت را به دوش می‌کشد و شکایتی نمی‌کند. قانع‌بودن، یکی دیگر از صفات تیپ ۵ است:

«عجیب است که آن دوران در ذهنم، دورانی اندوه‌بار نیست. فضای خانه آن‌قدرها هم غم‌زده نبود.» (مونرو، ۱۳۹۵: ۲۱۴)

«با همه این مشکلات، خودم را آدم خوش‌اقبالی می‌دانستم.» (همان: ۲۱۵)

از سویی تیپ ۵، در شرایط آرامش و امنیت به سمت تیپ ۸ گرایش پیدا می‌کند. در این حالت افکار ریاست‌طلبانه در او رشد می‌یابد و دوست دارد اوضاع، تحت کنترل او باشد. راوی، اوقاتِ بعد از صرف شام را توصیف می‌کند:

«آن‌قدر به جان برادرم غُر می‌زدم تا اینکه آب ظرف‌شویی را می‌بُرد و در مزرعهٔ تاریک می‌ریخت. خودم می‌توانستم این کار را بکنم ولی خوشم می‌آمد دستور بدهم.» (همان: ۲۱۵)

راوی کمال‌گرایی تیپ ۱ را ندارد و پایبند به سنّت‌ها و اصول نیست. زمانی که مادرش فوت می‌کند، به خاطر داشتن بچه‌های کوچک و دوری راه، به مراسم خاکسپاری او نمی‌رود. از سویی، ویژگی‌های رفتاری تیپ‌های ۲ و ۷ را هم ندارد که خواهان روابط اجتماعی و ارتباطات گسترده‌اند؛ بلکه تنهایی را ترجیح می‌دهد. او عمل‌گرایی تیپ ۳ را هم ندارد؛ زیرا در شرایط نامناسبی که داشت، حتماً درس را رها می‌کرد و به کار مشغول می‌شد. رفتارش، ویژگی‌های تیپ ۴ اناگرام را هم تداعی نمی‌کند؛ زیرا احساساتش را ابراز نمی‌کند و هرگز از مشکلاتش شکوه‌ای نمی‌کند و مانند تیپ ۵ «اهمیت فراوان به کنترل هیجانات و احساساتش می‌دهد» (پالمر، ۱۳۹۶: ۱۵۹)؛ از طرفی او نمی‌تواند تیپ ۶ باشد، چون انسان شکاکی نیست و کمتر به دیگران وابسته است. او کنترل‌گری تیپ ۸ را هم ندارد. پُرتلاش و مصمم است و با تیپ ۹ که آسان‌گیر و گاه تنبل است تمایز دارد. بنابراین، طبق شواهد موجود، شخصیت راوی با تیپ ۵ اناگرام هم‌خوانی دارد.

سایر شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب این پژوهش، مطابق با نمونه‌ای که ذکر گردید تحلیل شد. نتایج تطبیق شخصیت‌های اصلی داستان‌های گلی ترقی و آلیس مونرو در چهار مجموعه داستان «جایی دیگر»، «فرصت دوباره»، «زندگی عزیز» و «عشق زن

خوب» با تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام به ترتیب در جداول (۲-۲)، (۲-۳)، (۲-۴) و (۲-۵) قابل مشاهده است.

جدول (۲- ۲): نتایج تحلیل شخصیت‌های اصلی «جایی دیگر» از گلی ترقی بر مبنای اناگرام

	ردیف	نام داستان	نام شخصیت‌های اصلی	نتایج تحلیل بر مبنای اناگرام
مجموعه داستان «جایی دیگر»	۱	بازی ناتمام	آزاده درخشان	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
	۲	اناربانو و پسرهایش	اناربانو چناری	تیپ ۲ یا امدادگر
	۳	سفر بزرگِ امینه	امینه	تیپ ۲ یا امدادگر
			راجا	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
	۴	درخت گلابی	راوی (نویسنده)	تیپ ۵ (پژوهشگر) با بال ۴ (فردگرا)
	۵	بزرگ‌بانوی روحِ من	راوی (استاد دانشگاه)	تحلیل‌ناپذیر
	۶	جایی دیگر	امیرعلی	تیپ ۹ یا صلح‌طلب
			ملک‌آذر	تیپ ۲ (امدادگر) با بال ۱ (کمال‌گرا)

جدول (۲- ۳): نتایج تحلیل شخصیت‌های اصلی «فرصت دوباره» از گلی ترقی بر مبنای اناگرام

مجموعه داستان «فرصت دوباره»	ردیف	نام داستان	نام شخصیت‌های اصلی	نتایج تحلیل بر مبنای اناگرام
	۱	بانوخانم	بانوخانم	تیپ ۳ یا موفقیت‌طلب
			سیما مهدوی	تیپ ۷ یا خوش‌گذران

	۲	انتخاب	مادربزرگ	تیپ ۲ یا امدادگر
			امیرحسین	تیپ ۴ یا فردگرا
	۳	دزد محترم	مادربزرگ	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
			دایی همایون	تیپ ۵ یا پژوهشگر
	۴	آن یکی	آن یکی	تیپ ۲ یا امدادگر
			نازمریم	تیپ ۷ یا خوش‌گذران
	۵	پوران‌خیکی و آرزوهایش	پوران‌خیکی	تحلیل‌ناپذیر
	۶	گذشته	عمه بدری	تیپ ۴ یا فردگرا
	۷	شاپرک و آقای عدل طباطبایی	آقای عدل طباطبایی	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
	۸	زندگی ساده	علیرضا م.	تیپ ۹ یا صلح‌طلب
	۹	فرصت دوباره	راوی	تحلیل‌ناپذیر

جدول (۲- ۴): نتایج تحلیل شخصیت‌های اصلی «عشق زن خوب» از آلیس مونرو مبنای اناگرام

مجموعه داستان «عشق زن خوب»	ردیف	نام داستان	نام شخصیت‌های اصلی	نتایج تحلیل بر مبنای اناگرام
	۱	خواب مادرم	جیل	تیپ ۵ یا پژوهشگر
	۲	جزیره کورتِس	خانم گوری	تیپ ۶ یا پرسشگر
	۳	عشق زن خوب	اِنید	تیپ ۱ یا کمال‌گرا

	۴	در پس صحنه	گرانت	تیپ ۲ یا امدادگر
	۵	از جنبه...	دوری	تیپ ۲ یا امدادگر
			لوید	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب

جدول (۲- ۵): نتایج تحلیل شخصیت‌های اصلی «زندگی عزیز» از آلیس مونرو بر مبنای اناگرام

	ردیف	نام داستان	نام شخصیت‌های اصلی	نتایج تحلیل بر مبنای اناگرام
مجموعه داستان «زندگی عزیز»	۱	آموندسِن	ویویَن تاک	تیپ ۲ یا امدادگر
			اَلیستر فاکس	تیپ ۹ یا صلح‌طلب
	۲	رفتن از میورلی	ری الیوت	تیپ ۴ یا قردگرا
			لئا	تیپ ۷ یا خوش‌گذران
	۳	گوشه امن	داون	تیپ ۲ یا امدادگر
			جاسپر	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
	۴	غرور	راوی	تیپ ۵ یا پژوهشگر
			اونایدا	تیپ ۷ یا خوش‌گذران
	۵	کری	کری	تیپ ۲ یا امدادگر
			هاوارد	تیپ ۳ یا موفقیت‌طلب
	۶	چشم‌انداز دریاچه	نانسی	تحلیل‌ناپذیر

	۷	دالی	فرانکلین	تیپ ۴ یا فردگرا
			راوی	تیپ ۱ یا کمال‌گرا
	۸	چشم	مادر راوی	تیپ ۸ یا ریاست‌طلب
			سِیدی	تیپ ۸ (ریاست‌طلب) با بال ۷ (خوش‌گذران)
	۹	شب	راوی	تحلیل‌ناپذیر
	۱۰	صداها	مادر راوی	تیپ ۳ یا موفقیت‌طلب
	۱۱	زندگی عزیز	راوی	تیپ ۵ یا پژوهشگر

همان‌طور که در جداول مشخص است، تنها موارد انگشت‌شماری از شخصیت‌های اصلی آثار منتخب این مقاله بر اساس الگوی اناگرام تحلیل‌پذیر نبودند. از آنجا که داستانِ کوتاه، برشی از زندگی است و به واسطه مختصاتی که دارد، شخصیت‌پردازی‌ها همچون رمان گسترده نیست، گاه مخاطب از عاداتِ رفتاری شخصیت‌ها اطلاع چندانی ندارد؛ به طور مثال در داستان «پوران‌خیکی و آرزوهایش» از مجموعه داستان «فرصت دوباره»، ترقی، داستانِ شیطنت دو کودک را روایت می‌کند که به دلیل ناآگاهی، دچار خطا می‌شوند که از این دست خطاها ممکن است در دوران کودکیِ اغلب افراد با تیپ‌های مختلف اناگرام رخ دهد، بنابراین امکان تطابق شخصیت اصلی این داستان با تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام وجود نداشت؛ یا شخصیت اصلی داستان «بزرگ‌بانوی روح من» از مجموعه داستان «جایی دیگرِ» گلی ترقی، با هیچ‌کدام از تیپ‌های اناگرام هم‌خوانی نداشت. در این داستان، شخصیت اصلی که همان راوی است، وقایع انقلاب را با ضرب‌آهنگی تند و گذرا روایت می‌کند و در بیش‌تر داستان نقش ناظر و راوی را به عهده گرفته است؛ بنابراین زوایای مختلف شخصیتش، از دید مخاطب پنهان است و

پژوهشگر امکان مقابله آن با تیپ‌های نُه‌گانه را نداشت؛ یا در داستان «چشم‌انداز دریاچه» از مجموعه داستان «زندگی عزیز»، آلیس مونرو به بیان زندگی یا خواب یا توهم شخصیت اصلی می‌پردازد که خود دچار بیماری فراموشی است و مونرو، هیچ اطلاعاتی از ویژگی‌های رفتاری شخصیت اصلی، قبل از ابتلا به بیماری آلزایمر به مخاطب نمی‌دهد؛ پس در موارد اندکی، تحلیل و برابر نهادن تیپ‌های اناگرام با شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب دو نویسنده، امکان‌پذیر نبوده‌است؛ اما در اغلب موارد شخصیت‌های اصلی آثار منتخب این مقاله با تیپ‌های اناگرام هم‌خوانی و بر این اساس قابلیت تحلیل داشتند.

۲-۳. تطبیق شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب گلی ترقی و آلیس مونرو بر مبنای نظریه اناگرام

ازآنجاکه هدف این پژوهش تطبیق آثار گلی ترقی و آلیس مونرو بر اساس نظریه اناگرام است، نتایج تحلیل آثار این دو نویسنده با همدیگر مقایسه شدند. بر اساس نتایج به دست آمده از مطابقت تیپ‌های اناگرام با شخصیت‌های اصلی آثار منتخب نویسندگان، میزان انطباق‌پذیری آثار هر نویسنده با تیپ‌های الگوی اناگرام به دست آمد که در جدول (۲-۶) قابل مشاهده است. نتایج حاکی از آن است که آثار هر دو نویسنده انطباق‌پذیری بالایی با نظریه اناگرام نشان دادند؛ اما شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب آلیس مونرو نسبت به گلی ترقی، انطباق‌پذیری بیشتری با نظریه اناگرام داشتند، چراکه میزان انطباق‌پذیری در آثار آلیس مونرو ۹۱,۶۶٪ و در آثار گلی ترقی ۸۵,۷۱٪ است.

جدول (۲- ۶): جامعه آماری پژوهش حاضر و میزان انطباق‌پذیری آثار هر نویسنده با اناگرام

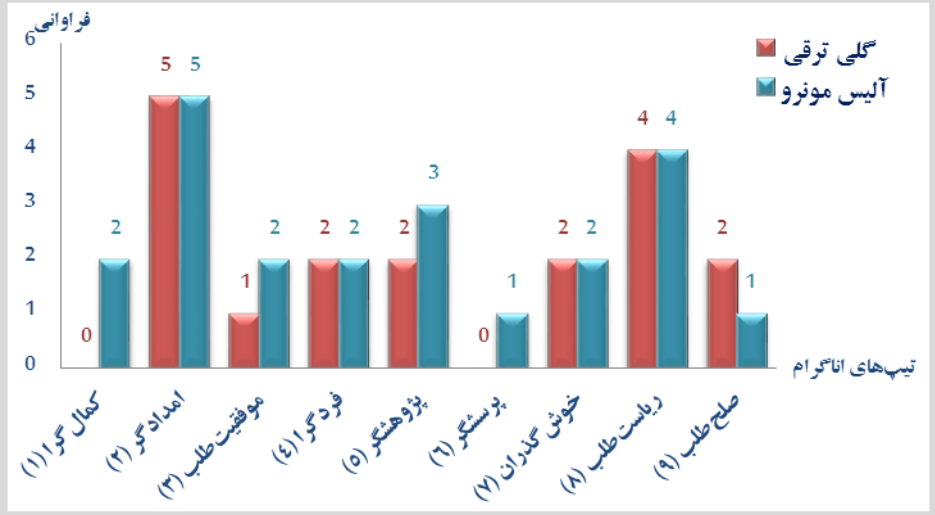
نام نویسنده	تعداد کل داستان‌ها	تعداد کل شخصیت‌های اصلی	تعداد شخصیت‌های تطبیق‌پذیر با اناگرام	میزان انطباق با اناگرام
گلی ترقی	۱۵	۲۱	۱۸	٪ ۸۵,۷۱
آلیس مونرو	۱۶	۲۴	۲۲	٪ ۹۱,۶۶

بنابراین اغلب شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب آلیس مونرو با نظریه اناگرام تحلیل‌پذیر بودند؛ درحالی‌که در آثار منتخب گلی ترقی انطباق‌پذیری کمتری وجود داشت.

۲-٤. مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های هر دو نویسنده بر مبنای الگوی اناگرام

برای تحلیل دقیق‌تر، فراوانی هر یک از تیپ‌های اناگرام در آثار منتخب هر دو نویسنده مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت که در نمودار شکل (۲-۲) نمایش داده می‌شود:

شکل (۲-۲): نمودار مقایسه فراوانی تیپ‌های اناگرام در آثار منتخب گلی ترقی و آلیس مونرو



با بررسی این نمودار، می‌توان پی برد که شخصیت‌پردازی در آثار آلیس مونرو نسبت به گلی ترقی، از تنوّع بیشتری برخوردار است؛ زیرا در آثار منتخبِ گلی ترقی، ۷ نوع تیپ اناگرام و در آثار منتخبِ آلیس مونرو، تمام ۹ تیپ اناگرام مشاهده شده‌است.

همچنین با مشاهده فراوانی تیپ‌های اناگرام در آثار منتخب هر دو نویسنده، شباهت گلی ترقی و آلیس مونرو، بر اساس الگوی اناگرام به دست آمد. هر دو نویسنده، از تیپ ۲ یا امدادگر و تیپ ۸ یا ریاست‌طلب به ترتیب بیشترین بهره را برده‌اند و به آن توجه ویژه‌ای داشته‌اند. تیپ ۲ یا امدادگر اغلب شخصیت وابسته‌ای دارد و نقش قربانی یا مظلوم را بازی می‌کند. او به نیازها و توانمندی‌های خود آگاه نیست و با رفع نیازهای دیگران سعی در

جلب توجه و محبت آنان دارد و توقع دارد مورد قدردانی و حمایت قرار بگیرد. از طرفی، تیپ ۸ یا ریاست‌طلب اغلب شخصیت مستقل و قدرتمندی دارد و نقش حاکم و گاه ظالم را بازی می‌کند. او جسورانه استقلال و توانمندی خود را ابراز می‌کند. خودرأی است و نقش رهبر را به عهده می‌گیرد و حامی دیگران است. ازآنجاکه در تاریخ داستان‌نویسی، همواره نیروهای خیر و شرّ، منجر به بروز حوادث، کشمکش و کنش و واکنش در داستان شده‌اند و اغلب، پیرنگ داستان، پیرامون همین موضوع شکل گرفته‌است، گلی ترقی و آلیس مونرو نیز، در ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه خود، توجه ویژه‌ای به شخصیت ظالم و مظلوم داشته‌اند و به یک اندازه و با بالاترین بسامد از تیپ ۲ و ۸ اناگرام بهره برده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این تحقیق حاکی از آن است که غالب شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخبِ هر دو نویسنده با الگوی اناگرام تحلیل‌پذیرند و تنها در موارد اندکی، تحلیل و برابر نهادن تیپ‌های اناگرام با شخصیت‌های اصلی داستان‌های منتخب دو نوبسنده، امکان‌پذیر نبوده‌است. شخصیت‌های اصلی آثار منتخب گلی ترقی، ۸۵,۷۱٪ و شخصیت‌های اصلی آثار منتخب آلیس مونرو، ۹۱,۶۶٪ با تیپ‌های نُه‌گانه نظریه اناگرام مطابقت دارند و این از یک سو، بیانگر جامع و کامل‌بودن نظریه اناگرام است و از سویی دیگر، کاردانی و مهارت هر دو نویسنده را در شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد.

در آثار منتخبِ گلی ترقی، ۷ نوع تیپ اناگرام و در آثار منتخبِ آلیس مونرو، ۹ تیپ اناگرام شناسایی شد و از آنجا که تیپ‌های نُه‌گانه اناگرام از مطالعه علمی بر رفتار، خلق‌وخو و شخصیت انسان‌ها نشأت گرفته‌است، می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت‌پردازی در آثار آلیس مونرو از تنوع بیشتری برخوردار است و این نشان می‌دهد که آلیس مونرو، شناخت عمیق‌تری از روان انسان‌ها دارد و نگرش او به آدم‌ها جهان‌شمول‌تر است.

از فراوانی هر تیپ اناگرام در آثار منتخب نویسندگان می‌توان دریافت که هر دو نویسنده از تیپ ۲ یا امدادگر و تیپ ۸ یا ریاست‌طلب، با بالاترین بسامد بهره برده‌اند و این بیانگر آن است که ترقی و مونرو از جهان دو قطبی تأثیر پذیرفته‌اند و برای بازآفرینی و

خَلق داستان به جمع اضداد نیاز داشته‌اند. در سراسر تاریخِ ادبیات داستانی همواره خیر و شر، راستی و دروغ، معصومیت و پلیدی، دست‌مایه اصلی آفریدن داستان بوده‌اند و ضمیر ناخودآگاه هر دو نویسنده، از دو نقش ضعیف یا وابسته (تیپ ۲) و قوی یا مستقل (تیپ ۸) به عنوان ابزاری برای بیان مقصود خود بهره جسته‌اند.

ضمائم

جدول (۲-۱): صفات رفتاری تیپ‌های اناگرام

تیپ اناگرام	ویژگی‌های رفتاری بارز
تیپ ۱ یا کمال‌گرا (Reformer)	پایبند به اخلاقیات و اصول و قوانین، خودرأی، سخت‌کوش، جزئی‌نگر، انجام‌دهنده امور به شیوه صحیح، اصلاح‌کننده عیوب، منتقد خود و دیگران، هدفمند، خودکنترلگر، صادق، مسئولیت‌پذیر، دیر تصمیم‌گیرنده، کنترل‌کننده احساسات خود، وظیفه‌شناس، قابل اتکا، منضبط، دقیق و نکته‌سنج.
تیپ ۲ یا امدادگر (Helper)	مهربان و دلسوز، بخشنده، اهل معاشرت و خونگرم، حامی، اغواگر، خواهان جلب توجه و محبت دیگران، ناتوان در «نه» گفتن، کنترلگر، توانا در شناخت استعداد دیگران، از خود گذشته، طلبکار و متوقع از دیگران، ناتوان در ابراز نیازهای خود، کوشا در رفع نیاز دیگران، متواضع، نیازمند به تأیید دیگران.
تیپ ۳ یا موفقیت‌طلب (Achiever)	بلندپرواز، حساس به تصویر ذهنی خود نزد دیگران، خودنما، تمایل به منحصربه‌فرد بودن، هدفمند و عملگرا، خودشیفته و مغرور، در جستجوی کسب مقام و جایگاه اجتماعی، بیزار از شکست، شهرت طلب، خواهان جلب توجه و محبت دیگران، رقابت‌جو، ارجح دانستن کار بر احساسات، اغواکننده و متظاهر، تحقیرکننده دیگران، تمایل به برنده بودن و اول شدن، دارای اعتمادبه‌نفس بالا.
تیپ ٤ یا فردگرا (Individualist)	دارای روحیه حساس، مهربان، تمایل به عشق‌های نامتعارف، مبادی‌آداب، مستعد ابتلا به افسردگی، دلبستگی به آرزوهای دور ازدسترس، خلاق و هنرمند، خیال‌باف، تمایل به متمایز بودن با دیگران، احساساتی، بیزار از زندگی یکنواخت و پرهیز از معمولی بودن، دارای روحیه و خلق‌وخو و سلیقه خاص.
تیپ ٥ یا پژوهشگر (Investigator)	تمایل زیاد به یادگیری، خلاق و نوآور، هوشمند، در جستجوی علم و دانش، درون‌گرا، فکور، دارای علاقه‌مندی‌های محدود، منزوی و گوشه‌گیر، کنجکاو، درجستجوی خلوت و تنهایی، کوشا، متمرکز، قانع، تحلیلگر، در جستجوی استقلال فردی، کنترل‌کننده احساسات و عدم ابراز آن، تمایل به مفید بودن.
تیپ ٦ یا پرسشگر	متعهد، امنیت‌طلب، صرفه‌جو و دارای عقل‌معاش، شکاک، مضطرب، بدبین، عیب‌یاب، بازخواست کننده دیگران، منفی‌باف، اهل عمل و پُرتلاش، قابل اتکا برای اطرافیان، طعنه‌زن و سرزنشگر، محتاط و

(Loyalist)	ترسو، آماده برای خطرهای احتمالی، مراقبت کننده از خود و دیگران.
تیپ ۷ یا خوش‌گذران (Enthusiast)	بیزار از مسئولیت و تعهد، شاد و پُرانرژی، بی‌ثبات، ماجراجو، تنوع‌طلب، مضطرب، بی‌توجه به عواقب کارها، همه فن حریف، نامتمرکز، خوشبین، خودخواه، ولخرج، اهل مزاح، اجتماعی، دوستدار هیجان، بیزار از محدودیت، پُرحرف و توجه‌طلب، خوش‌گذران، رها کننده فعالیت‌ها و علایق در میانه‌راه.
تیپ ۸ یا ریاست‌طلب (Challenger)	متکی به خود، قاطع و صریح و مقتدر، دست‌ودلباز، خودرأی، ستیزه‌جو و قدرتمند، عملگرا، رهبر بالفطره، تمایل شدید به کنترل دیگران، شجاع، حامی، بیزار از محرومیت، خودخواه، سخت‌کوش و پُرتلاش، خودکفا، ماجراجو و ریسک‌پذیر، پاسخ‌گو و مسئول، خودنما، رقابت‌جو، مستقل.
تیپ ۹ یا صلح‌طلب (Peacemaker)	بیزار از خشم و نزاع، خوش‌برخورد، سازگار، مذاکره‌کننده، مهربان، حمایتگر، ناتوان در «نه» گفتن، خوش‌بین، میانجی‌گر، تنبل و راحت‌طلب، از خود راضی، ناتوان در تصمیم‌گیری، خونسرد، صبور، کنترل شرایط از راه سماجت و لجاجت، سرکوب‌کننده امیال و خشم، عدم اتخاذ موضع جهت حفظ آرامش.

کتابنامه

- بحری، مریم. (۱۳۹۸). **بررسی شخصیت زن در آثار گلی ترقی و ویرجینیا ولف: با تکیه بر داستان‌های جایی دیگر، اناربانو و پسرهایش، سفر بزرگ امینه، خانم‌ها، گل‌های شیرازی، اتوبوس شمیران، خانم دالوی و به سوی فانوس دریایی**. به راهنمایی پروانه عادل‌زاده. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. مؤسسه آموزش عالی چرخ نیلوفری آذربایجان.
- بهادر، راحله. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زمان روایی در داستان فرار آلیس مونرو و داستان پرلاشز زویا پیرزاد». ***ادبیات تطبیقی***. سال ۸ شماره ۱۵. ص ۲۲۳– ۲۰۵.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران***. تهران: انتشارات افراز.
- پالمر، هلن. (۱۹۹۵م). ***اناگرام (شخصیت‌شناسی) در محیط کار و زندگی***. ترجمهٔ احسان الوندی. (۱۳۸۹). چاپ پنجم. تهران: رسا.
- پیرس، هرپ. (۲۰۱۲م). ***نگاهی نو به اناگرام تیپ‌های نه‌گانه شخصیت***. ترجمهٔ نازلی پارسا. (۱۳۹۷). تهران: تمدن علمی.
- ترقی، گلی. (۱۳۷۹). ***جایی دیگر***. چاپ نهم. تهران: انتشارات نیلوفر.

- ترقی، گلی. (۱۳۹۲). ***فرصت دوباره***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)***. تهران: مروارید.
- دانیلز، دیوید و پرایس، ویرجینیا. (۲۰۰۹م). ***شخصیت‌شناسی (انیاگرام): راه شما به شادکامی چیست؟***. ترجمهٔ نیما سیدمحمدی. (۱۳۹۵). تهران: ارسباران.
- ریسو، دان‌ریچارد و هادسون، راس. (۲۰۰۰م). ***درک و دریافت انیاگرام: راهنمای عملی برای شناخت تیپ‌های شخصیتی***. ترجمهٔ جعفر واعظی. (۱۳۹۷). تهران: انتشارات بازاریابی.
- شورل، ایو. (۱۹۹۵م)، ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ طهمورث ساجدی. (۱۳۸۶). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- محسنی‌نیا، ناصر. (۱۳۹۳). ***ادبیات تطبیقی در جهان معاصر (کلیات، مبانی نظری، مکاتب)***. تهران: نشر علم و دانش.
- مونرو، آلیس. (۱۹۹۸م). ***عشق زن خوب***. ترجمهٔ شقایق قندهاری. (۱۳۸۸). چاپ هشتم. تهران: نشره قطره.
- مونرو، آلیس. (۲۰۱۲م). ***زندگی عزیز***. ترجمهٔ مژده دقیقی. (۱۳۹۳). چاپ چهارم. تهران: نشره ماهی.

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006
Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

A Comparative Research about the Origin of the Name and Personality of Kaveh Ahangar*

Vahid Rooyani [1]

1. Introduction

The story of Kaveh Ahangar is one of the fascinating stories of the Shahnameh, which has attracted the attention of researchers due to its features such as the uprising against the oppression of the tyrannical king, the victory of the uprising and the dethronement of the cruel king and etc. In addition to Shahnameh, this story can be seen in Asadi Tusi's Garshasb-Nameh and some historical texts after Islam with some differences. But there is no mention of this story in Avesta and Persian texts before Islam And in the Shahnameh, Kaveh appeared only in the story of Fereydoun. For this reason, the origin of this story and the origin of Kaveh's name and character have become controversial .And so far, researchers have presented different theories about it, which can be divided into four categories. The first group believes that Kaveh's name is related to Avestan names but his character is not old and this story was written after the Parthian period which was included in the Sasanian Khoday-Nameh and the legendary history of this period. Ferdinand Justi, Arthur Christensen and

*Date received: 16/10/2022 Date review: 01/12/2022 Date accepted: 12/12/2022

[1]. Associated Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature of Golestan University, Gorgan, Iran. E-mail: vahidrooyani@yahoo.com

Zabihullah Safa can be mentioned in this group. The second group considers his name and character are old and legendary, and they have tried to find a connection between his personality and Kai-Qubad or Tvashtr, the blacksmith of the gods in the Rig Veda personality. Johannes Hertel, Bahman Sarkarati, and Turaj Daryaei can be mentioned in this group. The third group believes that the story of Kaveh is not the mythological story but is a Persian Ayyari story that entered the national epic at the end of the Sassanid period and the beginning of the Islamic period. Mehrdad Bahar is in this group. The fourth category believes that Kaveh has been associated with the cow, which plays an important role against Ahriman from the beginning of creation in Iranian myths, especially in the story of Fereydoun.

2. Methodology

Iranian researchers and orientalists have written various articles about the relationship between Kai-Kavus in the mythological texts of Iran and Kavi-Uśanas in the mythological texts of ancient India and they considered these two characters the same in the age of the Vedas. For example, Georges Dumezil, in the book "The plight of a sorcerer", considered these two characters to be the same. Also, Christensen suggests that India took this character from Iran. Herman Lommel says that in the Rig-Veda Kavi-Uśanas is the only one whose name is connected with the title of Kavi, and in Iran this title is connected only with the name of Kai-Kavus. Mehrdad Bahar, one of the Iranian researchers, believes that in an Indo-Iranian stage, Kavi-Uśanas or Kai-Kavus was a warrior-Priest, and in the Avesta and Pahlavi era, a king-Priest, But in the Persian literature and some Pahlavi narratives, his character has been transformed especially in the Shahnameh, into a tyrannical, imprudent and unwise king.

3. Discussion

In the Rig-Veda, the name Kavi-Uśanas is mentioned in three forms: Usana the son of kavi, UŚana kavya and Uśana, and various characteristics and actions have been listed for him. His actions are of four categories: mediating between the Div`s and the Asuras, making a Vajra mace for Indra, knowing the secrets of the cows (sometimes considered treasures), getting rewarded by Indra for serving him. Here we compare the works of UŚana kavya with the works of Kaveh.

3.1- Making a Mace: Making a mace is the most important act of Kavi-Uśanas and Kaveh, because with this mace (Vajra) Indra kills the dragon of drought and darkness Vritra and releases the waters. Although the making of this mace is attributed to Tvashtr (Black Smith), in several hymns of the Rig-Veda, Kavi-Uśanas is the maker of the mace.

3.2- Having Wisdom and knowledge: In the Indian texts, Kavi-Uśanas and his father "Kavi" are attributed to wisdom. In a hymn of the Rig-Veda, Kavi-Uśanas is described as the owner of wisdom and knowledge. Sometimes also the power of prophecy is attributed to them. We can see also this power at Kaveh. For example, after Fereydoun ascended the throne, Zahhak's supporters prevented him from being killed and imprisoned, and Kaveh planned a friendship with Zahhak and then imprisoned him.

3.3- being rich: In the Indian texts, Kavi-Uśanas is very rich. For example, he reigns on the top of Mount Meru, and three-quarters of all the gold and gems in the world belong to him. There are also narrations in Naqqali texts which emphasize that Kaveh was a rich man and owner of a clan.

3.4- Piety: According to the analysis of Georges Dumezil in the Rig-Veda, Kavi-Uśanas is neither a god nor a warrior, but a powerful and wise saint who had an ambiguous personality in the past. Indians and Iranians later mentioned him in two different ways. This feature is also mentioned in the Naqqali scrolls for Kaveh. For example, Zariri

says: Kaveh and his children were so chaste, pious, and manly that they were considered saints of God. They never lie or do bad things.

3.5- Magic: In the Indian texts, has been attributed Kavi-Uśanas magical powers several times and there are also stories that he has used this power. Although there is no mention of Kaveh's magical power in the Shahnameh and he is described as a simple blacksmith, in the Naqqali scrolls, not only Kaveh himself is attributed magical powers, but there are also magical elements in his stories.

3.6- panacea: According to a hymn of the Rig-Veda, Kavi-Uśanas has the power to make the old people young and vice versa. He can also raise the dead. This feature is seen in the Shahnameh as a panacea that is kept in the treasure of Kai-Kavus that is mentioned in the story of Rostam and Sohrab.

4.Conclusion

Kaveh's connection with Kai-Kavus and Kavi-Uśanas is a point that researchers have not paid attention to regarding the origin of Kaveh Ahangar's name and character. Dumezil believes that there are similarities between these two that is neither coincidence nor borrowing. The innovations that are assigned to Kai-Kavus in the Pahlavi and epic texts of the Islamic period are a form of a new dress that preserves the previous materials. Exactly the story of Kaveh is a new version of this ancient myth, which, in addition to the same root of the name, is similar to the story of Kai-Kavus and Kavi-Uśanas in six features: 1- Making a Mace, 2- Having Wisdom and knowledge, 3- being rich, 4- Piety, 5- Magic, 6- panacea. This ancient myth during the transition from the age of mythology to the epic divided into two parts, and each part’s name refers to a character, Kavi and Kaveh became a blacksmith and Uśanas a priest, religious and holy man. But by time, the myth of Kavi-Uśanas was forgotten and Semitic mythology took its place, and the character of Joshua, who was more famous, replaced Uśanas.

*Keywords***:** Kaveh, Kai-Kavus, Kavi-Uśanas, comparative mythology, the failure of the myth

References [In Persian]:

Akbarzadeh, D. (2015). A new comparative note on Zahhak's Myth (According to Sasanian and Post-Sasanian Texts*), Journal of Comparative Literature*, (13), 1-12.

Ardestani Rostami, H. (2018). *Shahname's Zahhak.* Tehran: Contemporary look Press.

Asadi Tusi, (2007). *Garshasbnameh*. By Habib Yaghmayi. Tehran: world of book Press.

Atooni, B. (2021). A research about the saintly and mystical figure of Kaveh Ahangar in folk traditions and narratives of the Shahnameh. *Journal of mystic literature and cognitive mythology*. (65), 13- 38.

Aydenloo, S. (2021). Again Kaveh or Gaveh?. *Bukhara Magazine,* 24 (149), 1- 21.

Aydenloo, S. (2021). Kaveh or Gaveh?. *Bukhara Magazine,* 24 (146), 26- 54.

Bahar, M. (2012). *A survey of Iranian culture*. Tehran: Cheshme Press.

Bahar, M. (2012*). From myth to history*. Tehran: Cheshme Press.

Balami, A. (2013). *The history of Balami*. Edited By M. T. Bahar & M. Parvin Gonabadi. Tehran: Zavvar Press.

Christensen, A. (2008). *Kaveh Ahangar and Kaviani flag* (M. Ahadzadegan Ahani, Trans.). Tehran: Tahuri. (1919)

Dostkhah, J. (1991). Kaveh Aghagar according to the narrative of naghalan. *Iran Namah*, (37), 122- 144.

Dumezil, G. (2005). *The plight of a sorcerer* (S. Mokhtariyan, Trans.). Tehran: Story Press. (1986)

Enjavi Shirazi, A. (1984). *Ferdowsi- Nameh*. Vole 3. Tehran: Elmi Press.

Ferdowsi, A. (2007). *Shahnameh*, Edited by Jalal khaleghi Motlagh, Tehran: markaze dayeratolmaarefe islami.

Gardizi, A. (2005). *Zain Al-Akhbar*, Edited By Rahim Rezazadeh Malek. Tehran: Association of Cultural works and Honors Press.

Hosseini Shoar, E., Rezaei, S. & Shahsavari, Gh. (2019). Effects of sustainable literature in the story of Kaveh and Zahhak in

Shahnameh. *Quarterly Journal of Sacred Defense Studies*, (17), 9-31.

Ibn Balkhi. (1984). *Farsnameh*, By Guy Lestrange& Reynold Alleyne Nicholson. Tehran: The world of books Press.

Ismailpour, A. (2013). Kai-Kavus and Kavi- Uśanas. *Sub-Continent Magazine, (special journal of Farhangistan)*, (1), 117-137.

Justi, F. (2003). *Iranisches Namenbuch*, Tehran: Asatir Press & International Center for Dialogue of Civilizations.

Kahrizi, Kh. (2020). Another image about Kaveh Ahangar. *Historical Essays* Journal *of Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies*, (2), 1-20.

Kahrizi, Kh. (2020). *Shahnameh and hidden text*, Tehran: Sokhan Press.

Khaleghi Motlagh, J. (2017). Kaveh. In *the Encyclopedia of Persian Language and Literature*. Under the supervision of Ismail Saadat. (5), 241-245. Tehran: Persian Language and Literature Academy.

Khatibi, A. (2021). About the authenticity of the pronunciation of Kaveh, a critique on Kaveh or Gaveh. *Bukhara magazine*, 24 (147), 537- 545.

Koyaji, J. C. (1974). *Rituals and legends of ancient Iran and China*, (J. Dostkhah, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Press. (1936)

Masoudi, A. (2010) *Al-Tanbih and Al-Ashraf*, Translated by Abolghasem Payandeh. Tehran: Scientific and Cultural Press.

Mirkazemi, S. (2011). *Me and Rostam and Mace and Afrasiab*, Gorgan: Azhineh Press.

Mojmal Al-Tawarikh and Al-Qesas, (2010). Edited by Malik al-Shuara Bahar. Tehran: Asatir Press.

Mousavi, S., Khosravi, A. (2009). Kaveh, a low blacksmith or a descended god. *Bostan Adab Journal of Shiraz University*, (55), 147- 160.

Naghali scroll of Shahnameh, (2012). Edited By Sajjad Aidenloo. Tehran: Behnegar Press.

Pahlavi narration. (1988). Translated by Mahshid Mirfakhrai. Tehran: Institute of cultural studies and research.

Pejmanfar, S. & Sarmadi, M. (2015). Examination of the concept of revolution in the story of Zahhak with Goldman's theory. *Dehkhoda Quarterly*, (28), 143- 165.

Ranjbar Derakhshiler, J. (2021). The farmer Kaveh or blacksmith Kaveh. Pazh *magazine*, (44), 82 - 92.

Razi, H. (1966). Kavi-usan(Kai-Kavus). *Mehr journal*, 12(2), 124-128.

Razi, H. (1966). Kavi-usan(Kai-Kavus). *Mehr journal*, 12(3), 189-192.

Razi, H. (1966). Kavi-usan(Kai-Kavus). *Mehr journal*, 12(4), 261-268.

Sarkarati, B. (2006). The mythological foundation of Iran's national epic. In *Hunted shadows*, (pp. 71- 112). Tehran: Tahuri press.

Sarkarati, B. (2006). The special weapon of the warrior in Indo-European epic narratives. In *Hunted shadows,* (pp. 363- 390). Tehran: Tahuri press.

Sedaghat Najad, J. (1995). *Ferdowsi's Shahnameh old scroll*, Tehran: World of books.

Seven armies. (1998). Edited by Mehran Afshari and Mehdi Modaini. Tehran: Research institute of humanities and cultural studies press.

Tabari, A. (2005). *History of Al-Rosol and Al-Moluk*, (S. Nashat, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications.

Taslimi, A. &Nikoyi, A. & Bakshi, E. (2004). A mythological perspective on the story of Zahhak and Fereydoun based on the structural analysis of its elements. *Journal of the faculty of literature,* Ferdowsi university of Mashhad, (150), 157- 176.

Thaalabi, H. (1993). *Old Shahnameh*. (S. M. Rouhani, Trans.). Mashhad: Ferdowsi University Press.

Yarshater, E. (1951). Indra. *Yaghma magazine*, 10 (4), 433- 447.

Yashts. (1998). Tafsir and authored by Ebrahim Pourdavud. Tehran: Asatir press.

Yousefi, G. (1990). Justice seeker Kave. *Adabestan magazine*, (10), 8-12.

Zand, Z. (2021). On the suggestion of "Gaveh" instead of "kaveh". *Pazh magazine,* (43), 29- 39.

Zariri *Isfahani*, A. (2017). *Shahnameh Naghalan*, Edited by Jalil Dostkhah. Tehran: Phoenix press.

References [In English]:

Achtemeier, P. j. (1989). *Bible dictionary*, San Francisco: Harper Collins.

Aharoni, S. & Sperling, D. (2010). Joshua. *Encyclopedia Judaic a.* 2nd ed. Volume 11. p. 442

Banerjea, K. M. (1880). *Two Essays as Supplements to the Arian Witness*, Calcutta: Thacker Spink &co.

Begley, W. E. (1973). *Vishnu's Flaming Wheel: The Iconography of the Sudarśana-cakra*, New York: New York University Press.

Blažek, V. (2010). The Indo-European smith. *Journal of Indo-*European *Studies Monograph Series*, (58), 119- 127.

Campbell, J. (2009). *The Hittites, their inscriptions* and *their history*, London: John C. Nimmo.

Kuppuswami, A. (1983). *Bhagavat Gita, with Sanskrit Text*, New Delhi: Chaukhambha orientalia.

Muni Shastri, D. (1983). *A Source-book in Jaina Philosophy*, India: Granthalaya publications.

Omidsalar, M. (2013). Kāva. In E. Yarshater (Eds.), *Encyclopedia Iranica*, (pp. 130-132). XVI volume.

Shendge, M. (1977). *The Civilized Demons, the Harappans in RGVEDA*, New Delhi: Abhinav Publications.

The Rig Veda, (2005). (W. Doniger, Trans.). London: Penguin classics.

Wright, P. (1998). *Joshua/ Judges. Nashville*, Tennessee: Holman reference.

.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

پژوهشی تطبیقی پیرامون منشأ نام و شخصیت کاوه آهنگر *

وحید رویانی[۱]

چکیده

سرمنشأ نام کاوه و ریشه شخصیت او یکی از موضوعات بحث‌برانگیز در بین پژوهشگران می‌باشد که دستمایه پژوهش‌های گوناگون با نتایجی متفاوت شده است. مجموعه نظرات پژوهشگران و نتیجه پژوهش‌های آنها پیرامون این موضوع را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول معتقدند نام کاوه با اسامی اوستایی ارتباط دارد، ولی شخصیت او قدمت ندارد. دسته دوم هم برای نام و هم شخصیت او قدمت اساطیری قائل‌اند. دسته سوم آن را داستانی عیّاری دانسته‌اند که در اواخر دورهٔ ساسانیان و اوایل دوره اسلامی وارد حماسه ملی شده است و دسته چهارم کاوه را نمودی دیگر از گاو دانسته‌اند. اما نکته‌ای که تاکنون مغفول مانده ارتباط کاوه با اسطوره کیکاوس و کوی‌اوشنس هندی است. این پژوهش که به شیوه اسطوره‌شناسی تطبیقی با متون هندی انجام شده است به بررسی و مقایسه شخصیت کاوه با کوی‌اوشنس می‌پردازد که نتیجه نشان می‌دهد داستان کاوه جامهٔ جدیدی از این اسطوره کهن است که علاوه بر یکی بودن ریشه نام، در شش ویژگی با آن مشابهت دارد: ساختن گرز، حکمت و دانایی، ثروت و تموّل، پرهیزگاری، جادو و نوشدارو. این اسطوره کهن هنگام انتقال از عصر اساطیر به حماسه دچار شکست شده و دو بخش نام آن، هرکدام بر یک وجه از یک شخصیت اساطیری اطلاق شده است.

واژه‌های کلیدی: کاوه، کیکاوس، کوی‌اوشنس، اسطوره‌شناسی تطبیقی، شکست اسطوره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۱

صص ۱۸۵ – ۲۱۸ **Doi:** 10.22103/jcl.2023.20374.3547

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. ایمیل: vahidrooyani@yahoo.com

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

داستان کاوه آهنگر یکی از داستانهای جذّاب و خاص شاهنامه است که به سبب داشتن برخی ویژگیها همچون قیام بر ضد ستم، به سرانجام رسیدن قیام و از تخت برانداختن شاه ظالم، بر تخت نشاندن شاهی نو و عادل و... بسیار مورد توجه ادبا، نویسندگان و پژوهشگران بوده و درباره آن پژوهش‌های زیادی انجام شده است. خصوصاً در صد سال اخیر با اوج گرفتن جنبش‌های ملی توجه به این داستان بیشتر شده است[۱]. این داستان علاوه بر شاهنامه در گرشاسب‌نامه اسدی توسی و برخی متون تاریخی بعد از اسلام و متون نقالی نیز با برخی تفاوت‌ها دیده می‌شود، اما از این داستان در اوستا و متون پهلوی نشانی نیست و در شاهنامه نیز کاوه تنها در داستان بر تخت نشاندن فریدون ظاهر شده و سپس گویا فراموش می‌شود، به همین جهت سرمنشأ این داستان و ریشهٔ نام و شخصیت خود کاوه بحث‌برانگیز شده است و تاکنون پژوهشگران نظریات متفاوتی درباره آن ارائه کرده‌اند که آنها را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد.

۱-۲.پیشینه پژوهش و نظر پژوهشگران پیرامون کاوه

۱-۲-۱.دسته اول معتقدند نام کاوه با اسامی اوستایی ارتباط دارد، ولی شخصیت او قدمت ندارد.

قدیمی‌ترین اظهار نظر دربارهٔ شخصیت کاوه از فردیناد یوستی است. او در کتاب *نامنامهٔ ایرانی*، ریشهٔ نام کاوه را از واژه اوستایی کاوی(Kāwaya) به معنی شاهانه و از خاندان کوی می‌داند. با این حال در مورد منشأ افسانه کاوه به نتایجی نمی‌رسد.(یوستی، ۱۳۸۲: ۱۶۰) نظر بعدی از آرتور کریستن‌سن است، او در کتاب *کاوه آهنگر و درفش کاویانی*، بر این عقیده است که این داستان پس از دوره اشکانیان شکل گرفته و در *خدای‌نامه* دورهٔ ساسانی وجود داشته و در تاریخ افسانه‌ای این دوره جای گرفته است. او واژه کاوه را با واژه اوستایی کوی (Kavi) مرتبط می‌داند که معمولاً شاهزاده ترجمه می‌شود و در *اوستای* جدید نام گروهی از دشمنان زردشت است. او معتقد است واژهٔ کوی در *اوستا* با واژهٔ کوی سانسکریت که به معنی دانا است از یک ریشه است و بعدها صفت

کویان به معنی شاهانه از این اسم ساخته شده و درفش کاویان به معنی درفش شاهی است. او همچنین کاوه را با توَشتر، ایزد آهنگر سازنده رزم‌افزار ایندره، مربوط دانسته و معتقد است شکل قدیمی ایرانی افسانه دهاک-ثریتئونه مربوط به داستانی بوده دربارهٔ آهنگری، به احتمال زیاد یک ایزد پیشین، که این سلاح را ساخته است و هنگامی که منشأ درفش ملی با قیام فریدون ارتباط پیدا کرد، تعبیر نادرست از واژه فارسی میانه درفش کاویان، باعث شد کاوه، آهنگر اسطوره قدیمی، به آفریننده درفش افسانه‌ای تبدیل گردد، اما کاوه پیشه آهنگری را به عنوان یادگاری از منشأ افسانه حفظ کرد. (کریستن‌سن، ۱۳۸۷: ۳۷- ۵۵) ذبیح الله صفا نیز از همین عقیده پیروی کرده است: «کاوه یکی از پهلوانان داستانی است که داستان او علی‌الظاهر در دوره اشکانی و ساسانی ابداع شده و علت این ابداع وجود درفش معروف کاویان بوده است.»(صفا، ۱۳۷۹: ۵۷۰)

۱-۲-۲. دستهٔ دوم هم برای نام و هم شخصیت او قدمتی اساطیری قائل‌اند.

هرتل، کاوه را همان «کوی ائی پی وهو» پسر کی‌قباد دانسته است. اما صفا با دلایل زبان‌شناسانه این نظر را رد کرده است. او معتقد است نام کاوه در متون پهلوی بایست کاوک یا کاوگ آمده باشد، درصورتی‌که نام پسر کی‌قباد در متون پهلوی کی‌اپیوه ثبت شده و با اشکال محرّف غلط در متون اسلامی کی‌افیوه. بنابراین اشتقاق کاوگ از کوی ائی پی وهو دور از قاعده است؛ همچنین نمی‌توانیم تصور کنیم که دو نام برای یک مرد از دو ریشه در یک دوره معمول بوده باشد.(صفا، ۱۳۷۹: ۵۷۰)

بهمن سرکاراتی در مقاله «سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هند و اروپایی» هرچند نظر کریستن‌سن را در قسمت اول تأیید کرده و آورده است: «پهلوان در نبرد با سهمگین‌ترین دشمنانش که غالباً اژدهاست به سلاحی مخصوص نیاز دارد که باید با دقت و مهارت زیاد و گاه از روی طرح و انگاره‌ای ویژه ساخته شود و سازندهٔ آن یا آهنگری است چیره‌دست که صفات خارق‌العاده دارد و یا ایزدی است ذوفنون»(سرکاراتی، ۱۳۸۷: ۳۸۵)، اما با آوردن نمونه‌های گوناگون از اساطیر اقوام هندو اروپایی به واجرا یعنی سلاح آذرخشین ایندرا پرداخته که برای کشتن اژدهای گیهانی ورترا توسط ایزد چیره‌دست

توشتر ساخته شده و همچنین گرز گاوسار فریدون که توسط کاوه ساخته شده‌است(همان: ۳۸۵) و به این ترتیب برخلاف کریستن‌سن برای شخصیت کاوه نیز قدمتی اساطیری قائل شده است.

تورج دریایی در دو مقاله تقریباً مشابه «سهم منابع هند و اروپایی در شناخت شاهنامه: هویت کاوه آهنگر» که در سال ۱۳۷۶ منتشر شده است و «کاوه آهنگر : صنعتگری هند و ایرانی؟» که در سال ۱۳۸۲ منتشر شده، همین مبحث را دنبال کرده است. او با رد نظر نویسندگان دسته اول، معتقد است کلید حل این معما را باید در *وداها* جستجو کرد. او ضمن پرداختن به اسطوره کشته شدن ورترا توسط گرزی که توشتر(Tvaṣṭr) برای ایندرا ساخته بود به روایت دیگری از این اسطوره پرداخته که در آن ایندرا، تریته آپتیه(Trita āptiya) را برانگیخته که پسر توشتر را که به صورت ماری سه سر درآمده بود، معدوم کند. اما در ایران شخصیت اصلی این افسانه عوض شده و مأموریت به جای آبتین به پسر او ثرئتون (فریدون) واگذار شده است. او پس از بیان ارتباط فریدون با ایندره، به ارتباط کاوه با توشتر به عنوان یک آهنگر پرداخته و سعی کرده است از طریق ریشه‌شناسی واژگان هند و اروپایی این ارتباط را بیان کند: اولین کار یک آهنگر ریخته‌گری و ساختن است. کلمهٔ آهنگر از مصدر فعلی(kau*) به معنی ضربه‌زدن یا ساختن می‌آید. در این زبانها کلماتی که برای ریخته‌گری و آهنگری می‌آید به قرار زیر است: اسلاوی کلیسایی قدیم: (kovati)، روسی(kovat)، و آهنگر در زبان لیتوانی(kalvis) و لهستانی (kowal) می باشد. دلیل فراموش شدن این موضوع این است که در *اوستا* به خاطر اصلاحات زرتشت اسپنتامئینیو(spəntā mainyū) این کار را به عهده می‌گیرد و به مرور ایام کلمه کاوه فراموش شده و در *شاهنامه* نام او به شغلش تبدیل گشته است.(دریایی،۱۳۷۶: ۲۷۹- ۲۸۴) دریایی در مقاله بعدی با آوردن نمونه‌هایی از ادب عامه و متون نقالی همان نظر را مطرح کرده و پرورانده است، اما درنهایت خودش ایراد این نظریه را نیز بیان کرده: «مشکل اینجاست که این ریشه فقط در زبانهای اسلاوی دیده شده است و نه در زبانهای هند و اروپایی؛ بنابراین مورد تردید واقع می‌شود.»(دریایی، ۱۳۸۲: ۷۴- ۸۴) خالقی مطلق در

مدخل «کاوه» *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، با قید احتمال ارتباط کاوه با کوی اوستایی به معنی شاه را پذیرفته، ولی با اشاره به آهنگران گوناگونی که در اساطیر هندو اروپایی نقش سازندهٔ رزم‌افزار شاه و پهلوان را به عهده دارند، ساخته‌شدن این افسانه در دورهٔ ساسانیان را رد کرده و آن را قدیمی‌تر دانسته است.(خالقی مطلق،۱۳۹۶: ۳۲۵- ۳۲۷) موسوی و خسروی در مقالهٔ «کاوه، آهنگری فرودست یا خدایی فرود آمده» که سال ۱۳۸۸ در مجلهٔ *بوستان ادب* منتشر شده است، با توجه به پیکار ایزد آتش با اژی‌دهاک و پیکار ایزد آتش در اساطیر هندی و یونانی با مار سه‌سر، شخصیت کاوه در شاهنامه را نتیجهٔ ادغام، دگرگونی و پیکرگردانی ایزدان آتش و فلز دانسته‌اند که در روند اسطوره‌زدایی و گیتیانه شدن عوامل مینوی از مقام ایزدی فرود آمده و آهنگر شده است.(موسوی و خسروی،۱۳۸۸: ۱۵۸)

۱-۲-۳. دسته سوم ریشهٔ داستان را در داستان‌های عیاری می‌داند.

به نظر مهرداد بهار، داستان کاوه هیچ قدمت اساطیری ندارد و در آثار زرتشتی نیامده و شخصیت کاوه، در بازار بودن او، درفش از پیشبند چرمی خود درست‌کردن، و به دنبال پادشاه عادلی گشتن تا او را به حکومت برساند و ستم را ساقط کند، اینها همه دقیقاً درونمایه داستانهای عیّاری است که در اواخر ساسانیان و اوایل دورهٔ اسلامی وارد حماسه ملی شده است.(بهار،۱۳۸۶: ۴۵۱)

۱-۲-۴- دسته چهارم کاوه را با گاو[۲] در اساطیر ایران مرتبط می‌دانند.

آنچنان که آیدنلو ذکر کرده، گویا اولین بار پژوهنده‌ای با نام مستعار یا اصلی بهداد در سال ۱۳۷۴ در کتاب *کاوه و ضحاک* با توجه به نقش توتمیک گاو در سرگذشت فریدون نوشته‌اند: «به نظر این جانب نام کاوه نیز احتمالاً تغییر شکل یافته «گاوک» می‌باشد و از توتم ایرانیان قدیم «گاو» اخذ شده است.(بهداد، نقل از: آیدنلو، ۱۴۰۰: ۷) پس از او تسلیمی، نیکویی و بخشی در مقاله «نگاهی اسطوره شناختی به داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل ساختاری عناصر آن» که در سال ۱۳۸۴ منتشر شده است به صورتی دیگر همین مسئله را مطرح کرده و از دیدگاه اسطوره‌شناختی داستان ضحاک را داستان نبرد گاو

با اژدها دانسته‌اند که جنبه توتمیک دارد.(۱۳۸۴: ۱۵۷) اردستانی رستمی در کتاب *ضحاک شاهنامه* که سال ۱۳۹۷ منتشر شد با آوردن شاهد مثال‌هایی از متون اساطیری ایران و هند کاوه را همچون فریدون با گاو و کشاورزی مرتبط دانسته‌است.(۱۳۹۷: ۱۰۲– ۱۰۵) خلیل کهریزی در مقاله «انگاره‌ای دیگر درباره کاوه آهنگر» که سال ۱۳۹۹ منتشر شده و همچنین در کتاب *شاهنامه و متن پنهان* که در سال ۱۴۰۰ منتشر شده است، کاوه را با گاو مرتبط دانسته است:

> بر پایهٔ جست‌وجوهای ما، کاوه می‌تواند نمودی دیگر از گاو باشد که نه تنها در داستانِ فریدون، بلکه از آغاز آفرینش در اسطوره‌های ایرانی نقش مهمی علیه اهریمن بر عهده دارد. پس از کشته‌شدن برمایه به دست ضحّاک، که نمود گیتیک اهریمن است، گاو در قالبِ شخصیّتی انسانی و با کمکِ آهن که ابزاری اورمزدی در برابر اهریمن است، به یاری فریدون می‌آید. نمودی دیگر از این حیوانِ اهریمن‌ستیز، گرزهٔ گاوسر است که مانند کاوه آمیخته‌ای از گاو و آهن است و فریدون با آن ضحّاک را به بند می‌کشد .(کهریزی، ۱۳۹۹: ۱۲)

سجاد آیدنلو در مقاله «کاوه یا گاوه؟ طرح نمونه‌ای از مشکلات شاهنامه» که در *مجله بخارا* منتشر شد، این مسئله را مطرح می‌کند که چون از نظر ریشه‌شناسی و رسم‌الخط نسخه‌های شاهنامه قرینه محکمی برای صحّت ضبط و تلفّظ کاوه(Kāva) در دست نیست و وجهی که همه مصحّحان *شاهنامه* خوانده و نوشته‌اند، بیشتر مبتنی بر عادتهای ذهنی و تکرار صورت کاوه در تداول عام بوده است، آیا احتمال دارد که فردوسی این نام را مانند نام‌هایی چون گرازه و گرگین با گاف تلفّظ می‌کرده، ولی طبق شیوه رایج نگارش با کاف نوشته شده است؟ او با استناد به ترجمه عربی *شاهنامه بنداری* که این نام را «جاوه» معادل «گاوه» ضبط کرده است و همچنین چند فرهنگ لغت و یک طومار نقالی ترکی، تلفّظ این نام را گاوه دانسته است و نه کاوه. همچنین برای این مدّعا شواهدی اساطیری از متون اساطیری و باستانی نیز آورده است مانند وجود نام گاو در اسامی برخی نیاکان فریدون، ارتباط فریدون با گاو برمایه، گرز گاوسر فریدون و آزادی گاو اثفیان نیک‌سرشت. او همچنین دربارهٔ ارتباط کاوه با گاو سه نکته مطرح کرده است: ۱– در *تاریخ طبری و بلعمی* کاوه کشاورز و دهقان معرفی شده است؛ ۲– در اساطیر شواهدی وجود دارد که برخی

آهنگران با گاو ارتباط داشته اند؛ ۳- بنای شهر قاین به کاوه نسبت داده شده که در اصل گاوآیین بوده و سپس قاین شده است و درنهایت نتیجه گرفته است که بسیار محتمل خواهد بود که نام شخصی هم که آغاز کنندهٔ شورش مردمی علیه ضحاک گاواوژن و درهم شکننده هیبت او و زمینه ساز نبرد فریدون با وی است با گاو پیوند داشته داشته و در انتساب به آن گاوه باشد.(آیدنلو،۱۴۰۰الف: ۲۶- ۵۴) رنجبر درخشیلر در مقاله گاوه دهقان یا کاوه آهنگر؟ که زمستان ۱۴۰۰ منتشر کرده به تأیید نظر دکتر آیدنلو پرداخته و صورت گاوه را در گذشته رایج دانسته است.(رنجبر درخشیلر، ۱۴۰۰: ۸۲-۹۲) ابوالفضل خطیبی با ارائه سه دلیل تلفّظ پیشنهادی «گاوه» و «گاویان» به جای کاوه و کاویان را رد کرده و محتمل ندانسته است و نظر کریستن‌سن مبنی بر ارتباط کاوه با کوی (kawi) اوستایی را هوشمندانه دانسته است (خطیبی،۱۴۰۰: ۵۴۵) و زاگرس زند با برشمردن دلایل آیدنلو یکی یکی به آنها پاسخ داده و این فرضیه را ضعیف دانسته است. او معتقد است حتی یک شاهد در متون ایران باستان و فارسی میانه و متون ارمنی وجود ندارد که ضبط گاوه را تأیید کند؛ همچنین در منظومه‌های حماسی- دینی کردی (گورانی) که متّکی بر سنت‌های شفاهی هستند و راویان آنها بیشتر به صورت شنیداری و گفتاری داستانها را منتقل کرده‌اند این ضبط وجود ندارد و اگر صورت گاوه اصالت داشت، دلیلی وجود نداشت آن را به کاوه تبدیل کنند. به‌ویژه اینکه کاوه در غرب ایران بسیار محبوب بوده و او را پهلوان کرد می‌دانند و حتی گاه نیای کردان. زاگرس زند درنهایت ریشه‌شناسی یوستی، کریستن‌سن، هرتل و ویکاندر درباره ارتباط نام کاوه با کوی اوستایی و کی و کیانی را مهم و تأیید شده دانسته است.(ر.ک: زند،۱۴۰۰: ۲۹- ۳۹)

آیدنلو در مقاله دیگری که با عنوان «باز هم کاوه یا گاوه؟» در *مجله بخارا* منتشر نمود به این نقدها پاسخ داد و درنهایت دو احتمال را در نظر گرفت: ۱- چون هنوز گواهی روشن متنی برای کاوه تا قبل از سده یازدهم نداریم و شواهد و قراین گاوه قدیمی‌تر و بیشتر است، گاوه را با احتمال و احتیاط صورت اصلی و کهن این نام بدانیم. ۲- شاید دو نگارش و خوانش برای این نام در کنار هم - حداقل در برخی مناطق ایران و بیرون از

ایران- وجود داشته که از ضبط گاوه گواهی‌های آشکاری در بعضی منابع باقی مانده، ولی از کاوه به دلیل عدم تمایز کتابت کاف و گاف در دست‌نویس‌های *شاهنامه* و دیگر متون نشانه‌های روشنی بر جای نمانده است.(آیدنلو،۱۴۰۰ب: ۱- ۲۱) اما نکته‌ای در داستان کاوه وجود دارد که تاکنون پژوهشگران بدان توجه نکرده‌اند و این نکته می‌تواند مشکل نام و شخصیت کاوه در حماسه ملی ایران را از طریق اسطوره‌شناسی تطبیقی حل کند و آن ارتباط کاوه با کیکاوس و کاویه‌اوشنس ودایی است. در اینجا ابتدا به همانندی‌های کیکاوس و کاویه‌اوشنس می‌پردازیم که باعث شده پژوهشگران این دو شخصیت اوستایی و ودایی را یکی بدانند و سپس ارتباط کاوه را با آنها بیان می‌کنیم.

۲.بحث و بررسی

۲-۱.کیکاوس و کاویه‌اوشنس

دربارهٔ ارتباط کیکاوس در متون اساطیری ایران با کاویه‌اوشنس در متون اساطیری هند باستان پژوهشگران ایرانی و مستشرقان مقالات گوناگونی نوشته و بر پیوند و یگانگی این دو شخصیت در عصر وداها و زمان پیوستگی دو قوم ایرانی و هندی تاکید کرده‌اند. از جمله دومزیل در کتاب « Types Epiques indo eroupeens un hero, un sorcier un roi et epopee»که جلد دوم کتابهای سه‌گانه «Mythe et epopee» می‌باشد که سال ۱۹۸۶ در فرانسه منتشر شد و در انگلیسی به نام «The plight of a sorcerer» و در فارسی با نام *بررسی اسطورهٔ کاووس در اساطیر ایرانی و هندی* ترجمه شده، به طور مفصّل به این مسئله پرداخته و این دو شخصیت را یکی دانسته است. از دیگر پژوهشگران می‌توان به اشپیگل(441 :1871) اشاره کرد که علاوه بر سفر به آسمان، به دانش جادوگری این دو شخصیت و در کنار یا پیشاپیش دیوان قرار گرفتن و خصم ایزدان بودن تاکید کرده است(دومزیل، ۱۳۸۴: ۳۷)، همچنین کریستن‌سن[۳] با اشاره به کاویه اوشنس این احتمال را می‌پذیرد که امکان دارد این شخصیت را هند از ایران به وام گرفته باشد. (همان: ۴۱) او معتقد است استبعادی ندارد که شهرت کیان در دره سند(ایندوس) نفوذ کرده باشد، زیرا ارتباط بین آریاییان ایران شرقی و آریاییان هند بسیار آسانتر از ارتباط بین قبایل ایران شرقی

و غربی بوده که به وسیلهٔ صحاری بزرگ از یکدیگر جدا می‌شده‌اند.(کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۴۶) لومل (Kāvya Ucan, 1939: 209- 214) با اشاره به این نکته که در *ریگ‌ودا* تنها کوی اوشنس است که نامش با لقب کوی پیوسته است و در ایران نیز اگر چه کوی لقب مشترک هشت شهریار است، اما تنها کیکاوس است که همواره این لقب با نامش پیوسته است و درنهایت با برشمردن برخی ویژگی‌های مشترک دیگر نتیجه می‌گیرد این شخصیت افسانه‌ای هند و اروپایی در میان دو قوم هندی و ایرانی دستخوش تحولات گوناگونی شده و در میان هندیان به صورت برهمن و در میان ایرانیان به صورت شهریار پدیدار شده است(دومزیل، ۱۳۸۴: ۴۴). شارپانتیه[۴] معتقد است در کوی‌اوسنس(اوسنس کاویَ) که معادل کوی‌اوسن *اوستا*ست و همچنین در بعضی دیگر از افرادی که بر گرد ایندرا قرار داده شده‌اند مسلماً آثار وجودی افراد آدمی از ازمنه قدیم دیده می‌شود.(کریستن‌سن، ۱۳۸۱: ۴۶) از محققان ایرانی مهرداد بهار معتقد است محتملاً در مرحله‌ای هند و ایرانی، کاویه‌اوشنس یا کیکاوس یک پهلوان-روحانی و در عصر اوستایی و پهلوی یک شاه – روحانی ستوده و متقی به شمار می‌آمده است، ولی در ادبیات فارسی و بعضی روایات پهلوی شخصیت او دگرگون گشته و به‌ویژه در *شاهنامه* به شاهی خودکامه، بی‌تدبیر و بی‌خرد مبدّل شده است.(بهار،۱۳۸۵: ۱۱۹)

هاشم رضی در سه مقاله به بررسی شخصیت کاووس در متون ایرانی و مقایسهٔ او با اساطیر هند و اروپایی و سامی پرداخته است. او معتقد است در مجموع نامه‌ها و متون پهلوی درباره کاووس بیش از دیگر کیانیان سخن رفته است و توجه دقیق به این روایات نشان می‌دهد که چگونه مؤلفان و گردآورندگان نامه‌های پهلوی دربارهٔ این کوی داستان ترکیبی ساخته و فراهم آورده‌اند.(رضی،۱۳۴۵: ۱۲۵) سرکاراتی نیز معتقد است کیکاوس بیش از آنکه شخصیتی تاریخی وابسته به سلسله‌ای از شهریاران ایران شرقی باشد، تنها یک شخصیت اسطوره‌ای هند و ایرانی است که هم در *ریگ‌ودا* و هم در *اوستا* و هم در حماسه *مهابهاراتا* از او آگاهی‌هایی مانده است.(سرکاراتی، ۱۳۸۸: ۸۵) ابوالقاسم اسماعیل‌پور نیز در مقاله «کیکاوس و کوی‌اوشنس» با بررسی اعمال و ویژگی‌های کیکاوس در متون

اوستایی، پهلوی و فارسی و مقایسه آنها با اعمال و ویژگی‌های کوی‌اوشنس آن دو را یکی می‌داند.(۱۳۹۲: ۱۱۷– ۱۳۷) از میان پژوهشگران هندی نیز بنرجی بر یگانگی این دو شخصیت تأکید دارد.(Banerjea, 1880:30) مهمترین وجوه اشتراک آنها علاوه بر همانندی و تشابه آوایی و معنایی نام که در *اوستا* کیکاوس به صورت کوی‌اوسن(Kavi-usan) و در *ریگ‌ودا* کوی‌اوشنس (Kavya- uśanas) ضبط شده است، عبارتند از: کویه‌اوشنس در هند نه خداست و نه پهلوان، بلکه گونه‌ای قدیس توانمند و خردمند است. در *یشت‌ها* نیز فروهر کیکاوس به عنوان شخصی پاک‌دین ستوده شده است که دارای فرّه نیز می‌باشد.

اوشنس در عین اینکه در خدمت دیوان است با ایزدان روابط خوبی دارد، اما در میان آنها زندگی نمی‌کند. در ایران نیز کیکاوس نه تنها بر دیوان چیرگی می‌یابد، بلکه در بنای کاخ شگرف خود از نیروی آنها استفاده می‌کند. اوشنس در آسمان و بر چکاد کوه اسطوره‌ای مِرو(Meru) ثروتی افسانه‌ای و گنجینه‌ای بس بزرگ دارد. کیکاوس نیز بر قله کوه البرز کاخی هفت قسمتی دارد که هر قسمت آن از یک فلز ساخته شده و گنجینهٔ او در آن جای دارد. در ایران کوی اوسن به آسمان پرواز می‌کند و در هند داماد کوی اوشنس. اوشنس نخستین قربانی را بنیان می‌نهد و کیکاوس در بالای کوه ارزیفیه(Erezifya) برای اردویسور آناهیتا(Aredvi Sura Anāhitā) قربانی می‌کند. در *وداها* اوشنس از قدرت جادو برخوردار است و در *آبان یشت*(بند ۴۵– ۴۷) کیکاوس می‌خواهد که بر جادوگران و پری‌ها و... دست یابد و اردویسور آناهیتا این قدرت را به او می‌دهد و در *روایت پهلوی* او با عنوان شاهی پر ورج (اعجاز) یاد شده است.(۱۳۶۷: ۵۷) اوشنس قدرت زنده‌کردن مردگان را دارد و می‌تواند پیر را جوان و جوان را پیر کند و کیکاوس اکسیر جوانی و نوشدارو دارد که پیر را جوان می‌کند و بیمار را از مرگ نجات می‌دهد. به کوی‌اوشنس سه امتیاز عطا شده: پیروزی، دولتمندی و نامیرایی که در مورد کیکاوس نیز این سه ویژگی دیده می‌شود، خصوصاً در *اوستا* تأکید شده که او جزو جاودانان بوده است.(یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۲۳۵) دومزیل معتقد است در ادوار بس دور یا

کوی‌اوشنس شخصیتی مبهم داشته که هندیان و ایرانیان بعدها از وی به دو شیوهٔ کاملاً مستقل یاد کرده‌اند(برهمن شدگی کاویه‌اوشنس و غیردینی شدگی کوی‌اوسن) یا افسانه‌های دقیق‌تری بوده که در هر دو سو یا دست کم در یک سو به فراموشی سپرده شده و اطلاعات جدیدی جای آنها را گرفته است.(دومزیل، ۱۳۸۴: ۳۵)

۲-۲. کاوه و کاویه‌اوشنس

در *ریگ ودا* نام کاویه اوشنس به سه صورت آمده است: اوشنس پسر کوی(Usana the son of kavi)، اوشنس کاویه(UŚana kavya) و اوشنس (UŚana). و ویژگی‌ها و صفات و اعمال گوناگونی برای او برشمرده شده است. اعمال او را زیر چهار دسته می‌توان جای داد: میانجیگری بین دیوان و اسوره‌ها، ساختن گرز واجرا برای ایندرا، دانستن اسرار گاوها (گاه آن را گنج‌ها نیز دانسته‌اند)، پاداش‌گرفتن از ایندرا به خاطر خدمت به او. (Shendge,1977 : 75) این ویژگی‌های اوشنس را که در *ریگ ودا* به صورت پراکنده و در قالب سرودهایی که به ایندرا تقدیم شده آمده است، در مقایسه با اعمال کاوه ذکر می‌کنیم.

محمود امیدسالار معتقد است سنّت‌های مرتبط با کاوه و ماجراهای او در طول حکومت ضحاک و فریدون باید خیلی بیشتر از چیزی باشد که در شاهنامه منثور بوده و امروزه در شاهنامه فردوسی می‌بینیم.(Omidsalar, 2013, Vol. XVI: 130) بخشی از این سنّت‌ها و حوادث در منابع تاریخی دوره اسلامی و متون نقالی و ادب عامه حفظ شده است که با استناد به آنها می‌توان شخصیت کاوه را با کاویه اوشنس مقایسه کرد:

۲-۲-۱. ساختن گرز

ساختن گرز مهمترین عمل کوی‌اوشنس و کاوه می‌باشد، زیرا ایندرا با این گرز (Vajra)[۵] اژدهای خشکسالی و تاریکی ورترا را در هم می‌شکند و آبها را آزاد می‌کند. هرچند ساختن این گرز به توشتری آهنگر نیز نسبت داده شده است، ولی در چند جا در *ریگ ودا* کوی‌اوشنس سازندهٔ گرز است؛ از جمله در سرود زیر، گرز ساخته‌شده توسط کوی‌اوشنس را دارای سه ویژگی دانسته است: «قدرتمند، خشنودی‌بخش و ورتره اوژن»: او به شیوه‌ای که خود می‌دانسته گرزی برای ایندرا ساخته است که قدرتمند، خشنودی

بخش و ورتره اوژن است(Hymn Cxxi, 12) و در سرودی دیگر آن را اسلحه قدرتمند هزار میخ معرفی کرده است: «اوشنس برای کشتن آن جانور وحشتناک، اسلحه قدرتمند هزار میخ را به ایندرا داد»(Hymn xxxiv, 2) و در سرودی دیگر بدون نام آوردن از گرز و به صورت غیرمستقیم از قدرتی یاد کرده که اوشنس به ایندرا بخشیده است: «اوست که به ایندرا قدرت بخشیده است، قدرتی که می‌تواند دو جهان را در هم شکند.(Hymn LI, 10) زمانی که ایندره از این قدرت کویه‌اوشنس برخوردار شد بر اسب‌های سرکش خود سوار شد که پیوسته به چپ و راست می‌رفتند.»(Hymn LI, 11) آنچنان که از سرودهای ریگ‌ودا برمی‌آید کوی‌اوشنس در امور جنگی دارای هوش و بصیرت است و خصوصاً برای جنگ مأموریت دارد(Shendge,1977: 75) و در جنگ با ورتره که مهمترین جنگ ایندرا می‌باشد یاریگر اوست.

همین مستندات باعث شده تا پژوهشگری به نام بلاژک با قید احتمال او را آهنگر ایزدان بداند و نه توشتری را(Blažek, 2010: 8) دربارهٔ جنس گرز ایندره (Vajra) محققان نظرات گوناگونی دارند. واژه‌ای که در *ریگ ودا* بر جنس این گرز دلالت دارد آیَسه (āyasa) است، برخی آن را به طور کلی به معنی فلز گرفته‌اند(Begley, 1973: 8)، برخی آهن معنی کرده‌اند(Muni Shastri, 1983: 118) که در اصل مس یا برنز بوده و بعداً آهن شده است.(Blažek, 2010: 8) در شاهنامه طرح اصلی گرز را خود فریدون می‌کشد و آهنگران آن را می‌سازند، بنابراین جنس آن باید آهن یا فولاد باشد:

نگاری نگارید بر خاک پیش — همیدون به‌سان سر گاو میش
بدان دست بردند آهنگران — چو شد ساخته کار گرز گران
به پیش جهانجوی بردند گرز — فروزان به کردار خورشید برز
پسند آمدش کار پولادگر — ببخشیدشان جامه و سیم و زر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۷۱)

اما در مورد جنس این گرز دو روایت متفاوت در متون ادب عامه آمده است: در روایت *فردوسی‌نامه* آمده که امیر کاوه کاویانی با استفاده از علم بخصوصی که داشت این گرز را

از نوعی فلز مخصوص تهیه کرد. در میان نشان‌های گرز یعنی وسط پیشانی آن طلسمی با اشکال و حروف مختلف حک کرد و همین طلسم هم سبب شد کوبندهٔ عمود بر حریف خود غلبه کند(انجوی، ۱۳۶۳: ج۳/ ۳۶) و در *شاهنامه نقالان* آمده است که سیمرغ حکیم چهار بیضه فولاد به کاوه می‌دهد تا از آن برای فریدون گرز بسازد.(زریری، ۱۳۹۶: ۳۱) در روایتی دیگر سیمرغ به فریدون گنجی همراه با بیضه فولادی هزار منی می‌دهد تا کاوه عمودی نهصد منی از آن بسازد.(طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۰: ۲۰۴)

۲-۲-۲. داشتن حکمت و دانایی

در متون هندی بخصوص *مهابهاراتها* و *ریگ ودا* به کاویه‌اوشنس و پدر او «کوی» و کلاً کویان، داشتن حکمت و خرد نسبت داده شده و آنها را با این صفات ستوده‌اند. در یک سرود *ریگ ودا*، کوی‌اوشنس را صاحب حکمت و دانایی معرفی کرده است(Hymn lxxxvii, 3) و در سرودی دیگر گفته گاه ایزدان به خاطر داشتن بلندمرتبگی و خرد به او تشبیه شده‌اند(Hymn xcvii, 7). در سرودی دیگر آمده است آشوین‌ها(دو قلوهای خردمند) به اوشنس کمک می‌کنند.(Hymn x l.7) در *مهابهاراتها* کوی به صورت کپی نیز آمده است که نام پدر اوشنس نیز می‌باشد و کویان گروهی از کاهنان خردمندند که شعر می‌سرایند و اشعار به وسیله ایزدان به آنها الهام می‌شود.(Campbell, 2009: 138) گاه به آنها قدرت پیشگویی نیز نسبت داده شده است (Kuppuswami, 1983: 75) و به خود اوشنس نیز چنین قدرتی منسوب است.(دومزیل، ۱۳۸۴: ۷۵) در *ریگ‌ودا* ظاهراً به خاطر همین حکمت و جایگاه بلند اوشنس است که تأکید شده ایندرا همراه با کوستا از قلمروهای دور آسمان سوار بر توسن سیاه باد، که هیچ ایزد یا انسان میرایی نمی‌تواند بر آن بنشیند به خانه اوشنس می‌آید.(Hymn xxii, 7) در *شاهنامه* فقط به بی‌آزار بودن کاوه اشاره شده است: «یکی بی‌زیان مرد آهنگرم» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۶۹)، ولی در متون تاریخی نشانه‌هایی از این حکمت و دانایی مشهود است. به عنوان نمونه در *تاریخ طبری* آمده است که تظلّم‌خواهان کاوه را به نمایندگی از خود به دربار ضحّاک می‌فرستند و او در گفتگویی که با ضحّاک دارد چنان ضحّاک را تحت تأثیر قرار می‌دهد که به گناهان خود اعتراف می‌کند.(طبری، ۱۳۸۴: ۴۳) در طومارهای نقالی نیز می‌توان نشانه‌هایی از این

حکمت و دانایی کاوه را دید؛ به عنوان مثال آنچنان که در *شاهنامه نقالان* آمده است پس از بر تخت نشستن فریدون، طرفداران و وکلای ضحاک مانع کشتن و حبس او می‌شوند و کاوه با زیرکی و حکمتی که دارد با ضحاک طرح دوستی ریخته، سپس با نقشه و بدون دخالت فریدون ضحاک را به بند می‌کشد.(زریری، ۱۳۹۶: ۲۲۷) یا ارتباط او با سروش و یا آگاهی‌یافتن از اسرار و عالم غیب می‌تواند صورت تغییریافتهٔ قدرت پیشگویی کویان باشد که به کاوه رسیده است. در طومار *من و رستم و گرز و افراسیاب* سروش دو بار به سراغ کاوه می‌آید: یک بار او را تشویق به شورش می‌کند و بار دیگر به او می‌گوید که پیشبند را بر سر علم کند(میرکاظمی،۱۳۹۰: ۲۳) یا در *هفت لشکر* آمده که سروش به او می‌گوید که لشکرهای عالم غیب به کمکت می‌آیند و بر پیشبند او نام یزدان پاک رقم می‌خورد(۱۳۷۷: ۲۲)؛ همچنین کاوه طهمورث دیوبند را در خواب می‌بیند که خبر فریدون را به او می‌دهد.(همان: ۲۱) در البرز جمشید به خواب کاوه آمد و او را از مکان فریدون مطلع نمود.(همان: ۳۰؛ طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۰: ۲۰۳). در داستان دیگری از *فردوسی‌نامه* آمده است که شبی شخصی ناشناس در خواب به کاوه مأموریت می‌دهد که فریدون را پیدا کند(انجوی، ۱۳۶۳، ج۳: ۳۴)؛ همچنین خود کاوه به خواب گودرز می‌رود و او را از وجود کیخسرو با خبر می‌کند(همان: ۱۵۰).

۲-۲-۳. داشتن ثروت و تموّل

آنچنان که در متون هندی آمده نه تنها کوی‌اوشنس رئیس اسوره‌هاست که آنها را هدایت می‌کند و سعی می‌کند تعادل بین آنها و دیوان حفظ شود(Campbell, 2009: 138)، بلکه ثروت بی‌حد و حصری به کوی‌اوشنس نسبت داده شده که او را فردی بسیار متموّل نشان می‌دهد. به عنوان مثال او بر چکاد کوه مِرو به شهریاری می‌نشیند و سه چهارم همه زر و گوهر جهان از آن اوست(دومزیل، ۱۳۸۴: ۸۳). در جایی دیگر آمده گوهرهای گرانبها از آن اوست و او را گنجینه‌ای بس بزرگ است(همان: ۷۹) و در بخشی دیگر به دخترش دویانی می‌گوید: «برهما به خشنودی مرا گفت هر آنچه در آسمان و زمین است جاودانه مراست. منم که بند آبها می‌گشایم، همه رستنیها را می‌پرورم.»(همان: ۶۴) همچنین در *ریگ ودا* او را صاحب گلّه گاوان دانسته است.(Hymn Lxxxiii, 5) هرچند در *شاهنامه*

فردوسی به ثروت و تموّل کاوه اشاره نشده است، ولی در متون تاریخی شواهدی هست که او را صاحب ثروت و بزرگی نشان می‌دهد؛ به عنوان مثال در *شاهنامه کهن* آمده است که فریدون، کاوه و فرزندش را از مال و خواسته خرسند و خشنود کرد(ثعالبی، ۱۳۷۲: ۵۸) یا در *زین‌الاخبار* آمده است که او یکی از کدخدایان ایران بود به همین جهت از او خواستند که محضر ضحاک را امضا کند.(گردیزی، ۱۳۸۴: ۶۹) و *تاریخ بلعمی* ذکر کرده که فریدون نه تنها کاوه را سپهسالار کرد، بلکه همه چیز را به او سپرد(بلعمی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). *مجمل التواریخ* نیز او را در ردیف بزرگان دربار نام می‌برد.(۱۳۸۹: ۹۰)

در متون نقالی نیز روایت‌هایی آمده است که تأکید می‌کند کاوه مردی متموّل و صاحب طایفه بوده است: «اما بشنو از کاوه آهنگر، وی مردی بود متموّل و صاحب طایفه، چنین که سلسله کاوه را طایفه کاویانی و زرین خود می‌نامیدند. قریب به دوازده‌هزار تن بودند و کاوه در شهر اصفهان دکّان بزرگ حدادی داشت که متجاوز از یک‌صد نفر در آن کار می‌کردند» (زریری، ۱۳۹۶: ۱۸۶) و یا اینکه او را صاحب هشتاد پسر(هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۱۹) و یا هفتاد و چهار پسر(طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۰: ۲۰۰؛ میرکاظمی، ۱۳۹۰: ۲۱) دانسته‌اند نشان از تموّل و صاحب طایفه‌بودن او دارد. در زمان خشکسالی و ستم ضحاک مرد متموّلی بوده و خواروبار زیادی داشته است.(انجوی،۱۳۶۳: ج۲/ ۳۱۸) همچنین آمده است مردی دولتمند بود و گندم زیادی انبار کرده بود(همان: ۳۱۷) و یا هنگامی که فریدون بر تخت می‌نشیند، هوم به او می‌گوید: کاوه چون باکفایت است این ریاست‌ها سزاوار اوست، اول صدر اعظم، دوم قاضی‌القضاه، سوم ذوالریاستین، چهارم ذوجنبتین. (زریری، ۱۳۹۶: ۲۴۷) همچنان که دوستخواه گفته قدرت کاوه در این ساختار شخصیتی تنها از رئیسی او بر طایفه و قبیله‌اش نیست، بلکه ریشهٔ فراطبیعی و مذهبی دارد و او و بزرگان دودمانش همه از اولیاءالله‌اند و کاوه به واسطه مرادش با جهان غیب ارتباط دارد و ترکیب این دو عنصر قدرت‌زای را می‌توان با کلید واژه شهریار- پریستار یا شاه-کاهن بیان داشت.(دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۳۸)

۲-۲-٤. پرهیزگاری و پارسایی

طبق تحلیل ژرژ دومزیل در *ریگ‌ودا* کویه‌اوشنس نه خداست و نه پهلوان، بلکه گونه‌ای قدّیس توانمند و خردمند است(دومزیل، ۱۳۸۴: ۳۱) که در ادوار بس دور یا وی شخصیتی مبهم داشته که هندیان و ایرانیان بعدها از وی به دو شیوه کاملاً مستقل یاد کرده‌اند یا

افسانه‌های دقیق‌تری بوده که در هر دو سو یا دست کم در یک سو به فراموشی سپرده شده و اطلاعات جدیدی جای آنها را گرفته‌است.(همان: ۳۵) در *ریگ‌ودا* اوست که آگنی (ایزد آتش) را به عنوان کاهن قربانی‌کننده تثبیت می‌کند (Hymn xxiii, 17)؛ همچنان‌که گذشت این ویژگی در *شاهنامه* با عنوان بی‌آزاری به کاوه نسبت داده شده بود، اما او در *التنبیه و الاشراف* به صفت پارسایی ستوده شده است(مسعودی، ۱۳۸۹: ۸۲) و در *فارس‌نامه* نکته‌ای آمده است که از پرهیزگاری کاوه و دوری او از حرص و آز نشان دارد. طبق این روایت هنگامی که کاوه ضحاک را از تخت پادشاهی برانداخت مردم به او پیشنهاد دادند که به پادشاهی بنشیند، ولی او نپذیرفت و به دنبال فریدون رفت.(ابن‌بلخی، ۱۳۶۳: ۳۵) در *تاریخ بلعمی* نیز به این مسئله اشاره شده است.(بلعمی، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

این ویژگی در طومارهای نقالی به صورت مبسوط‌تری ذکر شده است؛ به عنوان مثال زریری می‌گوید: کاوه و فرزندانش در پاکدامنی و پرهیزگاری و مردانگی چنان بودند که از اولیاءالله[۶] به شمار می‌رفتند. هرگز پیرامون دروغ‌گفتن و کارهای زشت نگشتند(دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۲۵). در این روایت او مرید یوشع بن نون است که از اولیاءالله به‌شمارمی‌رود و کاوه هر شب جمعه به دیدار او می رود.(همان: ۱۲۶) در روایتی دیگر کاوه از نظر به زن نامحرم توبه می‌کند(انجوی، ۱۳۶۳: ج۲/ ۳۱۸)؛ همچنین مردم را به توبه از گناه و انابت دعوت می‌کند: «ای مردم شما تا امروز تحت عقاب و کیفر الهی بودید، حال از گناهان خود توبت و انابت جویید تا خدا شر این سلطان جبّار را از سر شما بگرداند»(دوستخواه: ۱۳۰) یا برای یافتن فریدون گریه و مناجات می‌کند(همان: ۱۳۲) و به همین خاطر رسالت آسمانی از تخت افکندن و به‌بندکشیدن ضحاک به او واگذار شده است که در برخی روایتها می‌بینیم بازیگر اصلی این داستان اوست و فریدون در به‌بندکشیدن ضحاک یا نقش ندارد و یا نقشش کم رنگ است؛ به عنوان مثال در روایتی آمده است که کاوه برادر زن ضحاک بود و آزادنه به کاخ او رفت و آمد می‌کرد. روزی جرقّه‌ای بر پیشبند او افتاد و نوشت ای کاوه آهنگر تو کشنده ضحاک ماردوشی، برو او را بکش و کاوه با کاردی که خودش درست کرده بود، ضحاک را کشت.(انجوی، ج۳: ۲۷)

در روایتی دیگر کاوه پس از به‌بندکشیدن ضحاک در چاه دماوند با فریدون روبرو می‌شود و او خود را به کاوه معرفی می‌کند.(همان: ۲۵)

۲-۲-۵. جادو

در متون هندی چندین بار به کوی اوشنس قدرت جادویی نسبت داده شده و داستان‌هایی نیز وجود دارد که او از این قدرت استفاده کرده است؛ به عنوان مثال در جدالی که بین دیوها و اسوره‌ها وجود دارد، داستانی آمده است که دیوها شخصی به نام کاچه را به عنوان شاگرد نزد کاویه می‌فرستند تا دانش زنده‌کردن مردگان را از او بیاموزد، ولی اسوره‌ها چند بار این شخص را می‌کشند و هر بار کاویه او را زنده می‌کند. درنهایت به صورتی او را نابود می‌کنند که کاویه تنها با بخشیدن قدرت جادویی‌اش به کاچه می‌تواند او را زنده کند(دومزیل: ۶۲)؛ همچنین بر طبق یافته‌های بلاژک در متون غیر هندواروپایی حداقل سه بار آهنگر به معنی جادوگر به کار رفته است.(Blažek , 2010: 97)

در شاهنامه به صورت مستقیم به این قدرت کاوه اشاره نشده است، ولی نشانه‌ای از این نوع قدرت یا ارتباط کاوه با نیروهای ماورایی وجود دارد. زمانی که کاوه در حضور ضحاک و درباریان محضر را پاره می‌کند، بزرگان به ضحاک اعتراض می‌کنند که چرا او را مجازات نکردی و او می‌گوید:

که چون کاوه آمد ز درگه پدید — دو گوش من آواز او را شنید
میان من و او ز ایوان درست — یکی کوه گفتی ز آهن برست
همیدون چنو زد به‌سر بر دو دست — شگفتی مرا در دل آمد شکست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۶۹)

این مطلب در شاهنامه ثعالبی چنانکه شیوه اوست به صورت منطقی و باورپذیر آمده است: «ضحاک به کوششی بیهوده برخاست و بر آن شد که از گوشه‌ای بر آنان بتازد و آتش را بخواباند، ولی بیمناک گردید و از این اندیشه ترسید.»(ثعالبی، ۱۳۷۲: ۵۵) در متون نقالی نه تنها به خود کاوه قدرت جادوگری نسبت داده شده، بلکه در داستان‌های او نیز عناصر جادویی وجود دارد؛ به عنوان مثال در *شاهنامه نقالان* آمده است کاوه هنگامی که ضحاک را به دماوند برد، پنج طلسم همراه داشت که آن الواح را در آنجا دفن کرد تا ضحاک

نتواند فرار کند.(زریری، ۱۳۹۶: ۲۲۸) یا در *هفت لشکر* آمده است برای گذشتن از طلسم، وردی را که باطل سحر بود و سیمرغ حکیم به او آموخته بود، خواند.(هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۳۳) در روایتی دیگر آمده است کاوه با زنجیری که خود ساخته بود ضحاک را بست و طلسم کرد. هر روز مارهای ضحاک زنجیر را می‌لیسند و نازک می‌کنند، ولی وقتی خروس سفید بانگ می‌زند، دوباره زنجیر به حالت اول برمی‌گردد.(انجوی، ۱۳۶۳: ج۳/ ۲۴) همچنین با راهنمایی سیمرغ، ضحاک را که چند بار فرار کرده بود، گرفته، دوالی از پشت او کنده، او را می‌بندند و در چاه دماوند زندانی می‌کنند.(همان: ۳۴)

طبق روایت *هفت لشکر*، درباریان از ضحاک می‌پرسند چرا کاوه را مجازات نکردی و او می‌گوید اژدهایی در دست داشت می ترسیدم به من حمله کند، درباریان گفتند اژدها نبود چوب بود.(هفت لشکر، ۱۳۷۷: ۲۱) در طومار نقالی شاهنامه آمده هرگاه کاوه آهنگر دو شاخه را به جانب ضحاک حرکت کردی، دو اژدها از شاخ او به هم رسید، چون ضحاک او را بدید و آن حرفها را از کاوه آهنگر شنید زبانش از ترس او به بند افتاد.(۱۳۹۰: ۲۰۱) در دو داستان *فردوسی-نامه* آمده است که آتش دست کاوه را نمی‌سوزاند و او می‌تواند آهن داغ را با دست خالی از کوره بیرون آورد که علت این قدرت کاوه را دعای زنی می‌دانند که کاوه به او کمک کرده بود و از شهوتش چشم پوشیده بود(انجوی، ۱۳۶۳: ج۲/ ۳۱۸و ۳۱۹)؛ همچنین در روایتی مرغ با کاوه سخن می‌گوید یا پیشبند چرمی متبرّک‌شده‌ای دارد که به او نیروی فراوان و قوّت عجیبی می‌بخشد(دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۲۸) که این نیرو یادآور نیروی عجیب کوی‌اوسن است که در *بهرام یشت*، نیروی شگفت مرغ وارغن، به نیروی او و ثرئتونه (فریدون) تشبیه شده است (۱۴/ ۳۹-۴۰)؛ همچنین بر روی این پیشبند حضرت یوشع طلسمات و آیات و اسماءالله نقش کرده بود که به دستور هوم همین طلسمات را کاوه بر گرز فریدون منتقل می‌کند(دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۳۴) و در روایتی دیگر سیمرغ از کاوه می‌خواهد پیشبندش را نزد او ببرد و او سوراخهای پیشبند را شمرده، در هر سوراخ او یک اسم اعظم می‌خواند که خق تعالی به قدرت خود نوشته بود.(طومار نقالی شاهنامه، ۱۳۹۰: ۲۰۴)

۲-۲-٦. نوشدارو

بر طبق روایت *ریگ ودا* کاویه اوشنس قدرتی دارد که می‌تواند پیر را جوان و جوان را پیر کند؛ همچنین او می‌تواند مردگان را زنده سازد.(دومزیل، ۱۳۸۴: ۵۳) او در نبردی که

بین ایزدان (دیوها) و اسوره‌ها (دانوَه‌ها) جریان دارد، به نیروی دانش خود اسوره‌های کشته‌شده را به زندگی برمی‌گرداند.(همان: ۵۵) این ویژگی در شاهنامه در نوشدارویی دیده می‌شود که در گنج کیکاوس نگهداری می‌شود و در داستان رستم و سهراب بدان اشاره شده است:

از آن نوشدارو که در گنج تست کجا خستگان را کند تندرست

به نزدیک من با یکی جام می سزد گر فرستی هم اکنون به پی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/ ۱۹۰)

و در داستان کاوه بر طبق روایت زریری این نوشدارو در اختیار هوم عابد است و هنگامی که فریدون می‌خواهد از کوه فلک فرسا و غار هوم عابد همراه کاوه به ایران برگردد، هوم به او می‌گوید: در فلان جا کوزه‌ای هست و در آن کوزه دوایی به نام نوشدارو. آن را همراه ببر به کارت آید.(زریری، ۱۳۹۶: ۱۹۶)

۲-۲-۷. یوشع بن نون

نکته دیگری که درباره داستان کاوه آهنگر قابل توجه است وجود شخصیت یوشع بن نون در روایت نقالی زریری می‌باشد. زریری در این باره می‌گوید: اما آنچه در خصوص پیشدامنی و علوم کاوه به نظر فقیر رسیده مطلب از این قرار است: کوهی در سمت جنوب شهر اصفهان واقع است به نام کوه صفه و در آن کوه چشمه‌ای است موسوم به چشمه نُقَط و مغاری در نزدیکی چشمه و در آن زمان یکی از اولیاءالله در آن مغار عبادت یزدان می‌کرد و بعضی آن بزرگوار را یوشع بن نون دانسته‌اند و محل آرامگاه آن حضرت اول تخت فولاد، مکانی موسوم به لسان‌الارض می‌باشد... کاوه یکی از مریدهای آن حضرت بود که هر شب جمعه دست از کار کشیده، به حمام رفته، تغییر لباس می‌داد... می‌رفت نزد یوشع و شب شنبه به شهر مراجعت می‌نمود.(زریری، ۱۳۹۶: ۱۸۷– ۱۸۸) نقش یوشع در این داستان دادن چرمی جادویی به کاوه است که کاوه از آن به عنوان پیشبند یا پیشدامنی استفاده می‌کند و چنان که گذشت این پیشبند به کاوه قدرتی عجیب می‌بخشد که به وسیله همین قدرت می‌تواند در مقابل ضحاک بایستد. یوشع هنگام دادن چرم به کاوه می‌گوید:

«قدر این چرم را بدان که به عالمی ارزش دارد.»(همان: ۱۸۸) این نام اگر درست ثبت شده باشد، با یک شخصیت در تورات همخوانی دارد. او یکی از پیامبران دین یهود است که یکی از کتابهای عهد عتیق به نام اوست.(Book of Joshua) او جانشین حضرت موسی و راهنمای قوم یهود در سفر به کنعان است و یکی از رهبران فاتح جنگ است. (Achtemeier, 1989: 546) نامش یعنی: «خدا نجات می‌دهد.» در عهد عتیق نام او در اصل هوشع بوده و سپس به یوشع تغییر یافته است. کتاب یوشع که کتاب ششم عهد عتیق می‌باشد برخلاف نامش به زندگینامه یوشع نمی‌پردازد. پژوهشگران بر این عقیده‌اند که این کتاب توسط یوشع نوشته نشده و بعدها توسط کسانی که تاریخ قدیم اسرائیل را نوشته‌اند به تورات اضافه شده است.(wright, 1998: 2) برخی از محققان معتقدند یوشع یک پهلوان افسانه‌ای در حماسه‌های سبط یوسف بوده است و این شخص موجودیت تاریخی ندارد.(Aharoni, Sperling, 2010: 442) زریری دربارهٔ داستان یوشع می‌گوید: ممکن است این یوشع بن نون که در کوه صفه مقام داشته، یک تن از اولیاءالله و شاید پیغمبر بوده و با آن یوشع بن نون خلیفه موسی همنام بوده است و اکنون مزارش در تخت فولاد در محل مذکور مورد احترام و زیارتگاه خاص و عام می‌باشد.(زریری، ۱۳۹۶: ۱۸۷) آیا احتمال ندارد که این یوشع صورت دیگری از اوشنس و اوسن باشد؟ درواقع کاویه‌اوشنس یا کوی‌اوسن که در *ریگ ودا* و *اوستا* شخصیتی چند وجهی دارند، هنگام انتقال از عصر اساطیر به عصر حماسه و تاریخ دچار شکست شخصیت شده و هر وجه از شخصیت آنها تبدیل به شخصیتی مستقل شده است. در شاهنامه پادشاهی و قدرتمندی به کیکاوس رسیده و جنگاوری به کاوه، ولی در ادب عامه علاوه بر این دو بخش، وجه کاهنی و دینداری نیز همراه نام اوشنس باقیمانده است. دقیقاً همان شکستی که در شخصیت گرشاسب نیز می‌بینیم و به سه شخصیت گرشاسب، سام و نریمان تبدیل شده است. چون به مرور زمان اسطوره کوی اوشنس کم رنگ شده و اساطیر سامی جای آنها را گرفته یا با اساطیر سامی آمیخته شده‌اند، داستان یوشع که معروف‌تر بوده جای آن را گرفته است.

۳.نتیجه گیری

سرمنشأ نام کاوه و ریشه شخصیت او یکی از موضوعات بحث‌برانگیز در بین پژوهشگران می‌باشد که دستمایهٔ پژوهش‌های گوناگون با نتایجی متفاوت شده است. مجموعه نظرهای پژوهشگران و نتیجهٔ پژوهش‌های آنها پیرامون این موضوع را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: دسته اول معتقدند نام کاوه با اسامی اوستایی ارتباط دارد، ولی شخصیت او قدمت ندارد و این داستان پس از دورهٔ اشکانیان شکل گرفته و در *خدای‌نامهٔ* دورهٔ ساسانی و تاریخ افسانه‌ای این دوره جای گرفته است. دستهٔ دوم هم برای نام و هم شخصیت او قدمت اساطیری قائل‌اند و سعی کرده‌اند بین شخصیت او و کی‌قباد یا تواشتر آهنگر خدایان در *ریگ ودا* ارتباط پیدا کنند. دستهٔ سوم معتقدند داستان کاوه قدمت اساطیری ندارد و دقیقاً درونمایه داستان‌های عیّاری فارسی را دارد که در اواخر دورهٔ ساسانیان و اوایل دوره اسلامی وارد حماسه ملی شده است. دسته چهارم کاوه را نمودی دیگر از گاو دانسته‌اند که نه تنها در داستان فریدون، بلکه از آغاز آفرینش در اسطوره‌های ایرانی نقش مهمی علیه اهریمن بر عهده دارد. اما نکته‌ای که تاکنون مغفول مانده ارتباط کاوه با کیکاوس و کاویه اوشنس است. دومزیل معتقد است میان این دو همانندی‌هایی هست که نه حاصل تصادف است و نه وام گرفتن. نوآوری‌هایی که در متون پهلوی و حماسی دورهٔ اسلامی به کی‌اوس منسوب است به صورت جامه جدیدی است که مواد پیش از دوره زرتشت را در خود حفظ کرده است و دقیقاً داستان کاوه جامه جدیدی از این اسطوره کهن است که علاوه بر یکی بودن ریشه نام، در شش ویژگی با داستان کیکاوس و کاویه اوشنس مشابهت دارد: ۱- ساختن گرز؛ ۲- حکمت و دانایی؛ ۳- ثروت و تموّل؛ ۴- پرهیزگاری؛ ۵- جادو؛ ۶- نوشدارو. این اسطورهٔ کهن هنگام انتقال از عصر اساطیر به حماسه دچار شکست شده و دو بخش نام آن هر کدام بر یک وجه از شخصیت اطلاق شده است. کوی و کاوه شده وجه آهنگر و اوشنس وجه کاهنی و دیندار و مقدّس. چون به مرور زمان اسطوره کوی اوشنس کم‌رنگ شده و اساطیر سامی جای آن را گرفته، شخصیت یوشع که معروف‌تر بوده جایگزین اوشنس شده است.

یاداشت‌ها

۱.به عنوان مثال می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد که بر جنبه ملی‌گرایی و قیام کاوه تأکید کرده-اند: «افسانه کاوه نماد قیامی پیروز در تاریخ ملی ایران»، محمدپور، محمد امین؛ حسن‌زاده میرعلی، عبدالله؛ مجله : جامعه شناسی تاریخی ۱۳۹۳، صص ۷۳ تا ۹۲. «بررسی مفهوم انقلاب در داستان ضحاک با نظریه‌ی گلدمن»، پژمان‌فر، صبا؛ سرمدی، مجید، ۱۳۹۵، فصلنامه دهخدا، شماره ۲۸، صص ۱۴۳- ۱۶۵. « جلوه های ادبیات پایداری در داستان کاوه و ضحاک شاهنامه»، حسینی شعار، الهه؛ رضایی، صدیقه؛ شهسواری، غلامرضا، ۱۳۹۸، فصلنامه مطالعات دفاع مقدس، شماره ۱۷، صص ۹- ۳۱. «بازنمود آرمان‌خواهانهٔ اسطورهٔ کاوه در نمایشنامهٔ منظوم«کاوهٔ ئاسنگەر» شیرکو بیکس» ایرانی، محمد ؛ کنعانی، سمیرا ؛ مجله فرهنگ و ادبیات عامه، ۱۳۹۶، شماره ۱۴ صص ۲۳ تا ۴۸.

۲. کویاجی در کتاب آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، کاوه را با گاگا، رب النوع بابلی، مقایسه کرده است که در نبرد با کینگو و تیامات شرکت دارد(کویئاجی،۱۳۵۳: ۱۸۳) و غلامحسین یوسفی قیام او را با عصیان پرومتئوس علیه زئوس در اساطیر یونان مقایسه کرده است.(یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۰)

۳. *Les Kayanides*, p. 28

۴. Le Monde oriental, 1931: 24

۵. یارشاطر معتقد است سلاح خاص ایندرا معادل وزره (Vazra) اوستایی و گرز فارسی است ولی گرز نیست، بلکه سلاح نوک تیز و کوتاهی است که اصولاً از سنگ می‌تراشیده‌اند و در زبان فارسی لفظی که معرّف آن باشد ظاهراً نیست و گرز که صورت فارسیی آن است تغییر معنی داده است.(یارشاطر، ۱۳۳۰: ۴۳۵)

۶. بهزاد اتونی شخصیت کاوه را در متون نقالی، نه یک پهلوانی ملی، بلکه یکی از اولیاءالله دانسته که با یاری جستن از نیروهای قدسی و ماورائی، در برابر نیروهای اهریمنی می‌ایستد و بسیاری از مضامین زندگی او در این متون از قبیلِ: رسیدن به مقام اولیاءاللّهی، ساخت درفش کاویانی به یاری اسماءالله و نقوش و نوشته‌های مینوی، طلسم‌افکنی بر راهِ شخصیت‌های اهریمنی، منطق‌الطیردانی او و سرانجامِ زندگیش که با مرگی اختیاری پایان می‌یابد، همگی برگرفته از داستان‌های اولیاءالله، متصوّفه و شاهانِ فره‌مندِ ایرانی است (اتونی، ۱۴۰۰: ۱۳).

کتابنامه

الف. منابع فارسی

-آیدنلو، سجاد. (۱۴۰۰). «کاوه یا گاوه؟». ***مجله بخارا***. سال ۲۴، ش۱۴۶، ص۲۶-۵۴.

-آیدنلو، سجاد. (۱۴۰۰). «باز هم کاوه یا گاوه؟». ***مجله بخارا***. سال ۲۴، ش ۱۴۹، ص ۱-۲۱.

- ابن بلخی. (۱۳۶۳). ***فارس‌نامه***. به کوشش گای لیسترانج و رینولد آلن نیکلسون. تهران: دنیای کتاب.

- اتونی، بهزاد. (۱۴۰۰). «پژوهشی پیرامون چهره اولیاءاللهی و عرفانی کاوه آهنگر در روایات عامیانه و نقالی شاهنامه». ***مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***. شماره ۶۵، صص ۱۳-۳۸.

- اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۳۹۷). ***ضحاک شاهنامه***. تهران: نگاه معاصر.

- اسدی توسی.(۱۳۸۶). ***گرشاسب‌نامه***. به کوشش حبیب یغمایی. تهران: دنیای کتاب.

- اسماعیل پور، ابوالقاسم.(۱۳۹۲). «کیکاوس و کوی اوشنس». ***نشریه شبه قاره*** (ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)، شماره ۱، صص ۱۱۷- ۱۳۷.

- اکبرزاده، داریوش. (۱۳۹۴). «یادداشتی بر اسطوره ضحاک (مطالعه تطبیقی میان شاهنامه-کوش‌نامه و گزیده‌ای از متون اسلامی)». ***نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. شماره ۱۳، صص ۱- ۱۲.

- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۶۳). ***فردوسی‌نامه***. ۳ جلد. تهران: انتشارات علمی.

- بلعمی، ابوعلی. (۱۳۹۲). ***تاریخ بلعمی***. به کوشش محمدتقی بهار و محمد پروین گنابادی. چاپ پنجم. تهران: زوّار.

- بهار، مهرداد. (۱۳۹۱). ***از اسطوره تا تاریخ***. تهران: نشر چشمه.

- بهار، مهرداد. (۱۳۸۵). ***جستاری در فرهنگ ایران***. چاپ دوم. تهران: اسطوره.

-پژمان‌فر، صبا و سرمدی، مجید.(۱۳۹۵). «بررسی مفهوم انقلاب در داستان ضحاک با نظریه‌ی گلدمن». ***فصلنامه دهخدا***. دوره ۸، شماره ۲۸، صص ۱۴۳- ۱۶۵.

-تسلیمی، علی؛ نیکویی، علیرضا؛ بخشی، اختیار.(۱۳۸۴). «نگاهی اسطوره‌شناختی به داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل ساختاری عناصر آن». ***مجله دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد***. شماره ۱۵۰، صص ۱۵۷- ۱۷۶.

- ثعالبی، حسین بن محمد. (۱۳۷۲). ***شاهنامه کهن.*** ترجمهٔ سید محمد روحانی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- حسینی شعار، الهه و رضایی، صدیقه و شهسواری، غلامرضا. (۱۳۹۸). «جلوه‌های ادبیات پایداری در داستان کاوه و ضحاک شاهنامه». ***فصلنامه مطالعات دفاع مقدس***. شماره ۱۷، صص ۹-۳۱.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۶). «کاوه». در ***دانشنامه زبان و ادب فارسی***، جلد ۵. به سرپرستی اسماعیل سعادت، صص ۲۴۱- ۲۴۵. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- خطیبی، ابوالفضل. (۱۴۰۰). «درباره اصالت تلفّظ کاوه، نقدی بر جستار کاوه یا گاوه». ***مجله بخارا***. شماره ۱۴۷، صص ۵۳۷- ۵۴۵.
- دوستخواه، جلیل. (۱۳۷۰). «کاوه آهنگر به روایت نقّالان». ***ایران‌نامه***. شماره ۳۷، صص ۱۲۲-۱۴۴.
- دومزیل، ژرژ. (۱۳۸۴). ***بررسی اسطوره کاوس در اساطیر ایرانی و هندی.*** ترجمهٔ شیرین مختاریان. تهران: قصه.
- رضی، هاشم. (۱۳۴۵). «کوی-اوسن(کیکاوس)». ***نشریه مهر***. سال ۱۲، شماره ۲، صص ۱۲۴-۱۲۸.
-رضی، هاشم. (۱۳۴۵). «کوی-اوسن(کیکاوس)». ***نشریه مهر***. سال ۱۲، شماره ۳، صص ۱۸۹-۱۹۲.
-رضی، هاشم. (۱۳۴۵). «کوی-اوسن(کیکاوس)». ***نشریه مهر***. سال ۱۲، شماره ۴، صص ۲۶۱-۲۶۸.
- رنجبر درخشیلر، جواد.(۱۴۰۰). «گاوه دهقان یا کاوه آهنگر». ***نشریه پاژ***. شماره ۴۴، صص ۸۲-۹۲.
- ***روایت پهلوی***. (۱۳۶۷). ترجمه مهشید میرفخرایی. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- زریری اصفهانی. (۱۳۹۶). ***شاهنامه نقالان.*** به کوشش جلیل دوستخواه. تهران: ققنوس.
- زند، زاگرس.(۱۴۰۰). «درباره پیشنهاد «گاوه» به جای «کاوه». ***نشریه پاژ***. شماره ۴۳، صص ۲۹-۳۹.

- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). «سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هندواروپایی». ***سایه-های شکار شده.*** تهران: طهوری، صص ۳۶۳- ۳۹۰.
- سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). «بنیان اساطیری حماسه ملی ایران». ***سایه‌های شکار شده.*** تهران: طهوری، صص ۷۱- ۱۱۲.
- صداقت‌نژاد، جمشید. (۱۳۷۴). ***طومار کهن شاهنامه فردوسی***. تهران: دنیای کتاب.
- طبری، ابوجعفر محمد بن جریر. (۱۳۸۴). ***تاریخ الرسل و الملوک***، ترجمه صادق نشأت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ***طومار نقالی شاهنامه***. (۱۳۹۱). به کوشش سجاد آیدنلو. تهران: به نگار.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). ***شاهنامه.*** به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: سخن.
-کریستن‌سن، آرتور. (۱۳۸۷) ***کاوه آهنگر و درفش کاویانی.*** ترجمهٔ منیژه احدزادگان آهنی. چاپ دوم. تهران: طهوری.
-کهریزی، خلیل.(۱۳۹۹). «انگاره‌ای دیگر درباره کاوه آهنگر». ***جستارهای تاریخی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.*** شماره ۲، صص ۱- ۲۰.
-کهریزی، خلیل. (۱۴۰۰). ***شاهنامه و متن پنهان.*** تهران: سخن.
-کویاجی، جی، سی.(۱۳۵۳) ***آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان***. ترجمه جلیل دوستخواه. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.
-گردیزی، ابوسعید عبدالحی. (۱۳۸۴). ***زین الاخبار***. به کوشش رحیم رضازاده ملک. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ***مجمل التواریخ و القصص***. (۱۳۸۹). به تصحیح ملک‌الشعرای بهار. تهران: اساطیر.
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین. (۱۳۸۹) ***التنبیه و الاشراف***. ترجمه ابوالقاسم پاینده. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.
- موسوی، سید کاظم. خسروی، اشرف.(۱۳۸۸). «کاوه، آهنگری فرودست یا خدایی فرود آمده». ***مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز***. شماره ۵۵. صص ۱۴۷- ۱۶۰.
- میرکاظمی، سیدحسین. (۱۳۹۰) ***من و رستم و گرز و افراسیاب.*** گرگان: آژینه.
- ***هفت لشکر.*** (۱۳۷۷). به کوشش مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

-یارشاطر، احسان. (۱۳۳۰). «ایندرا». ***مجله یغما***. سال ۱۰، شماره۴، صص ۴۳۳- ۴۴۷.

-***یشت‌ها***. (۱۳۷۷). تفسیر و تألیف ابراهیم پورداود. تهران: اساطیر.

-یوستی، فردیناند. (۱۳۸۲). ***نامنامه ایرانی***. تهران: انتشارات اساطیر و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدّنها.

-یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۹). «کاوه دادخواه». ***مجله ادبستان***. شماره ۱۰، صص ۸- ۱۲.

ب. منابع لاتین

-Achtemeier, Paul .j. (1989). **Bible dictionary**. San francisco: Harper Collins.

-Aharoni, Yohanan S. and Sperling, David. (2010). "Joshua". Encyclopedia Judaica. 2nd ed. Volume 11. p. 442

-Banerjea, K. M. (1880). ***Two Essays as Supplements to the Arian Witness***. Calcutta: Thacker Spink &co.

-Begley, W. E. (1973). ***Vishnu's Flaming Wheel: The Iconography of the Sudarśana-cakra***. New York: New York University Press.

-Blažek, Vâclav (2010). "The Indo-European "Smith". Journal of Indo-European Studies Monograph Series. No. 58, pp 119- 127.

-Campbell, John. (2009). ***the Hittites, Their Inscriptions and Their History***. London: John C. Nimmo.

-Kuppuswami, Appiah. (1983). ***Bhagavat Gita, with Sanskrit Text***. New Delhi: Chaukhambha orientalia.

-Muni Shastri, Davendra. (1983). *A Source-book in Jaina Philosophy*. India: Granthalaya Publications.

-Omidsalar, Mahmud. (2013). "Kāva". ***Encyclopedia Iranica***. Edited by Ehsan Yarshater, Vol. XVI, and Fasc. 2, pp. 130-132.

-Shendge, Malati. (1977). ***the Civilized Demons, the Harappans in RGVEDA***. New Delhi: Abhinav Publications.

-***The Rig Veda***. (2005). Translated to English by Wendy Doniger, London: Penguin Classics.

-Wright, Paul. (1998). ***Joshua/ Judges***. Nashville, Tennessee: Holman Reference.

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27 winter 2023

Examining the Dimensions of the Character of Abji Khanum in the Short Story of Sadegh Hedayat and Miss Kilman in the Novel "Mrs. Dalloway" by Virginia Woolf *

Hossein Taheri [1]

1. Introduction

Mrs. Dalloway's novel is the story of a fine day in London in 1923; Clarissa Dalloway is preparing a big party and many people are introduced during her tours of the house, the town and her relationships with others. She has hired a tutor for her daughter Elizabeth, whose name is Miss Doris Kilman. She is one of the non-main characters who has a short presence, But it is very strong in the novel. While promoting the party and in just a few pages, the author shows us Kilman's character from the mind and point of view of Clarissa, Elizabeth and Kilman herself and the author reveals her appearance and psyche. In Hedayat's short story, Abji is an ugly girl ~~who~~, although she is twenty-two years old, her time for marriage has passed and because she has no hope of any enjoyment in this world, she has taken refuge in religion and hopes for the blessings of the other world in heaven. She commits suicide in her younger sister's wedding due to humiliation and jealousy. Hedayat wants to show the destructive effects of people's beliefs. Therefore, the tragic end of Abji khanum's story is a bitter criticism of the culture of his time.

2.Methodology

Today, intertextuality has provided the necessity of research between texts; the discussion of texts and intertextual influences examines the many commonalities and differences in the texts. This issue is the

*Date received: 04/03/2022 Date review: 06/10/2022 Date accepted: 09/11/2022
[1]. Ph.D of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature of Shiraz University, Shiraz, Iran. E-mail: hosseintaheri2013@gmail.com

main necessity of all comparative research. This article, with the library method and characterological investigation of two stories that have different origins, habitats and languages, seeks to compare many similarities and differences of these two stories characters.

3.Discussion

Each person's unique personality is made from his genetics, environment, interaction and lived experience with others; But some factors cause the emergence of similar characters, If one person interprets an experience as similar to another person, then their processes are psychologically similar. This is how the characters analyzed in this article, namely Abjikhanam and Doris Kilman, are similar. Abjikhanam and Doris Kilman, although they were created in two different countries, cultures, times and languages, have deep similarities to each other; Because they have similar psychological, interpersonal and family background. Wolff's view of the female characters in his stories is combined with feminist attention. There are many women in Mrs. Dalloway, each of them is treated as necessary; But in the characterization of Doris Kilman, she used a lot of precision and in addition to characterization techniques, she also used psychoanalysis. Hedayat also considered the psychological dimensions and invisible causes of behavior in dealing with Abji's character, and both works have a psychological infrastructure. The influence of family, community and relationships in the formation of human characters is undeniable; The basis of the personality of both women in both works is in addition to the direct psychological aspects related to the family and the dominant culture of the time.

4.Conclusion

In the comparative analysis of the characters of Doris Kilman and Abji Khanum, it should be noted that both authors have spoken about the past of the characters in such a way that their current personality, intellectual and psychological characteristics can be seen. Also, the influence of family and general culture is prominent in the formation of both stories; Poverty and ugliness have increased Doris Kilman's sense of humiliation. She is alone, she has no supporter, friend or family, and most importantly, she has never been able to attract a man's attention. She is looking for a replacement to fill all her

emotional and psychological voids; So she goes to church. Now she is a radical Christian. Abji khanum is also the same; she is ugly, she has a poor and ignorant family, she grew up with humiliation and discrimination from childhood, and as a result, she is now grumpy, jealous, hopeless and self-deprecating; her compensatory behavior is the extreme refuge in the mosque. Both characters believe that they should win over everyone and show off their superiority; Abji wants to achieve this goal with religious knowledge and Doris with her university degree. In addition, both of them wish for a situation where the differences between people disappear and everyone is equal; A condition or situation like heaven.

The misbehavior and aggression of these two are also reactions of two damaged and wounded souls, with the difference that Doris had a happy life in Germany as a child; But Abji khanum has not benefited from this blessing either. Her mother always beat her and told her from the age of five that she was ugly and no man would marry her.

The suicide of Hedayat's character shows the difference between his attitude and Wolff's. Woolf was an egalitarian feminist and wrote the character of Doris in such a way as to show her stubbornness in the unequal male system: Doris struggles for her life. Woolf - contrary to Hedayat - lived in a time when women had taken great strides for their rights. So, these two oldgirls have two different destinies, because the historical-cultural conditions and environmental conditions and the views of their authors are different.

*Keywords***:** Abji Khanum, Sadegh Hedayat, Doris Kilman, Virginia Woolf, Ms. Dalloway.

References [In Persian]:

Alizadeh, N. Dastmalchi, V.Taheri, H. (2017). *About the Literary Schools of the world*. Tabriz: Publication of Shahid Madani University of Azarbaijan.

Alizadeh, N. Taheri, H. Dastmalchi,V. (2021). *About the Literary Theories of the world.* Tabriz: Aydin.

Arianpour, Y. (1995). *From Nima to our time*. The third volume. Tehran: Zovvar.

Brahni, R. (1989). *Story writing.* Fourth edition. Tehran: Alborz.

Feist, J. Feist, Gj. (2009). *Theories of personality*. Translated by Yahya Seyed Mohammadi. Fourth edition. Tehran: Rovan

Fromm, E. (1980). *Psychoanalysis and religion*. Translated by Arsen Nazarian. Fourth edition. Tehran: Pouyesh.

Hedayat, S. (1963). *A collection of Buried Alive*. Sixth edition. Tehran: Amir Kabir.

Horney, K. (1990. A). *New ways in psychoanalysis*. Translation by Akbar Tabrizi. Tehran: Bahjat.

Horney, K. (1990. b). *The neutic personality of our time*. Translated by Ebrahim Khajenouri. Fifth Edition. Tehran: Sharq.

Massoudnia, E. (2007). General self-efficacy and social phobia: Evaluation of Bandura's social cognitive model. *Psychological Studies*. Volume 2, Number 3. pp. 115-127.

Maurois, A. (1987). *A history of England.* Translated by Inayatullah Shakibaipour. Second edition. Tehran: Jomhouri.

Mir Abdini, H. (2007). *One hundred years of Iran's story writing*. The first volume. Tehran: Cheshmeh.

Montasheri, I. (2018). Sadeq Hedayat’s The Blind Owl and Virginia Woolf’s The Waves: narrative exhaustion. *Journal of Comparative Literature Research*. Year 6, Number 2. pp. 43-64

Najian Asl, Z. Afhami, R. Shariatmadari, A. Fahimifar, A. (1396). Designing an integrated model of self-actualization based on humanistic theories. *Consulting Research.* Volume 16, Number 64, pp. 30-54.

Robbs, P. (2011). *Human development, developmental psychology from birth to death*. Translated by Mahshid Foroughan. Fifth edition. Tehran: Arjmand.

Sabzianpour, N. (2017). Two psychoanalytic analyzes of one story: Abji Khanum written by Sadegh Hedayat. *The work of Literary Texts of the Iraqi period.* Year 2, Number 3.

Schultz, D.P & Schultz, S.E (2010). *Theories of personality*. Translated by Yahya Seyed Mohammadi. 17th edition. Tehran: Virayesh.

Sepanalo, M. A. (2008*). Iran's leading writers*. The seventh edition. Tehran: Negah.

Spilka, B & HOOD, RW. (2011). *The psychology of religion: An empirical approach.* Translated by Dehghani, M. Tehran: Roshd.

Woolf, V. (2010*). Mrs. Dalloway*. Translated by Khojasteh Keihan. Third edition. Tehran: Negah.

Woolf, V. (2011). *lady in the mirror*. Translated by Farzaneh Qochanlou. Second edition. Tehran: Negah.

نشریه ادبیات تطبیقی
شاپا: ۶۵۱۲-۲۰۰۸

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی ابعاد شخصیت «آبجی‌خانم» در داستان کوتاه صادق هدایت و «دوشیزه کیلمن» در رمان «خانم دالووِی» اثر ویرجینیا وولف *

حسین طاهری[۱]

چکیده

با آنکه رمان خانم دالووی و داستان کوتاه آبجی‌خانم در دو سبک داستانی و در دو زمان و مکان متفاوت خلق شده، اما تیپ شخصیت دوشیزه دوریس کیلمن و آبجی‌خانم بسیار به یکدیگر نزدیک است. دوریس کیلمن متعلق به طبقهٔ فرودست فرهنگ ویکتوریایی بعد از جنگ جهانی دوم و آبجی برآمده از فرهنگ خرافه‌زدهٔ طبقهٔ فرودین ایران است. ویژگی‌های خلقی، ظاهر شخصی، مسائل تربیتی و عاطفی، طبقهٔ اجتماعی، محدودیت‌های فردی، ذهن و روان و عوامل مهمی که موجب شکل‌گیری شخصیت یک انسان می‌شود و دلیل پیدا یا ناپیدای کنش و واکنش‌های اوست، در لایه‌های سطحی و عمقی هر دو داستان قرار داده شده و نویسندگان با آگاهی از این موارد شخصیت‌های خود را خلق کرده‌اند. این مقاله به بررسی وجوه شباهت‌های بنیادین میان این دو شخصیت پرداخته و سپس تفاوت‌های میان آن‌ها را _که بر آمده از زیست تاریخی_فرهنگی و رویکرد دو نویسنده نسبت‌به زن است_ تحلیل کرده است. هم‌چنین هر دو اثر متضمن نکات روان‌شناختی و نشان‌دهندهٔ درک عمیق نویسندگان از روان انسان و ساختارهای سازندهٔ شخصیت، در داستان هستند.

واژه‌های کلیدی: آبجی‌خانم، صادق هدایت، دوریس کیلمن، ویرجینیا وولف، خانم دالووی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۴

صص ۲۱۹ – ۲۵۳ **Doi:** 10.22103/jcl.2022.19130.3446

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: hosseintaheri2013@gmail.com

۱. مقدّمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

آدلاین ویرجینیا استیفن معروف به ویرجینیا وولف (۱۹۴۱-۱۸۸۲) اصلی‌ترین نمایندهٔ داستان مدرن بریتانیا (وولف، ۱۳۹۰: ۲۴۸)رمان مشهور «خانم دالووِی» را به شیوهٔ امپرسیونیستی نوشت. این اثر «متکی بر الگو و برون‌فکنی ذهنیات شخصیت‌ها» است (براهنی، ۱۳۶۸: ۴۲۸). «ذهنیت‌گرایی و تداعی آزاد ویژگی بارز امپرسیونیسم است؛ به همین دلیل آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد بدون این‌که بر زبانشان جاری شود ارائه می‌گردد. این شیوه بارزترین نوع روایت‌پردازی در رمان‌های وولف است» (علیزاده، دستمالچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۸).

رمان خانم دالووی داستان یک روز خوش در لندن ۱۹۲۳ است؛ کلاریسا دالووی در تدارک یک میهمانی بزرگ است و در خلال گشت‌وگذارهای او در خانه، شهر و روابطش با دیگران، افراد بسیاری معرفی می‌شوند. او برای دخترش الیزابت، یک معلم سرخانه به نام دوشیزه دوریس کیلمن استخدام کرده‌است. کیلمن یکی از شخصیت‌های فرعی است که حضوری کوتاه، اما بسیار قوی در رمان دارد. نویسنده در ضمن پیش‌برد میهمانی و تنها در چند صفحه، شخصیت کیلمن را از ذهن و زاویهٔ دید کلاریسا، الیزابت و خود کیلمن به ما نشان می‌دهد و ظاهر و روان او را آشکار می‌کند. انعکاس اندیشه‌های دوشیزه کیلمن در برخورد با کلاریسا و الیزابت و احساس او نسبت به مردم، در شناخت ابعاد شخصیت او بسیار مؤثر واقع شده است.

این شیوهٔ ویژهٔ وولف در شخصیت‌پردازی است که با جریان سیال ذهن، زمان خطی و کورنومتریک را به هم می‌زند و روابط و آدم‌های داستان را به شکلی خاص به یکدیگر می‌تند. «تمام شخصیت‌های این قصه، از طریق علامات و اشارات زمان حال... بلافاصله به دورانی در گذشته برمی‌گردند، وقوف‌های مختلف در هم می‌آمیزند و همه با هم به‌سوی

زمان حال، زمانی که خانم دالووی در آن زندگی می‌کند، رانده می‌شوند.» (براهنی، ۱۳۶۸: ۴۱۱) درواقع «رمان جریان سیال ذهن فرصتی مناسب است برای روایت‌های روان‌شناختی، دربارهٔ شخصیت‌ها، واکاوی عمق خاطرات و گذشتهٔ ممنوع آن‌ها.» (علیزاده، طاهری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۷۳)

کیلمن، بیش از چهل سال سن دارد و چون از زیبایی و ثروت بالکل بی‌بهره و نومید از ازدواج است، به مذهب پناه برده و طالب برتری معنوی است؛ رفتار جبرانی او برخاسته از حس تحقیر و خودکم‌پنداری دیرپایی است که از کودکی با او بزرگ شده است. او خانواده ای ندارد و چون اصلاتاً آلمانی است در لندنِ بعد از جنگ جهانی به چشم دشمن دیده می‌شود؛ همچنین ویژگی‌های بسیاری دارد که با شخصیت آبجی‌خانم منطبق است. داستان آبجی‌خانم «بی‌طرفانه نوشته شده و ترحم خواننده را نسبت به زن بددل، اما تیره‌روز و همواره تحقیرشده جلب می‌کند. هدایت با جزءنگاری، احساس تنفر و حسادت زن رانده‌شده را به خوبی القا می‌کند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۱)

صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۱) با ادبیات غرب آشنا بود و نویسندگان مؤثر و پیشرو روزگار خود را به‌خوبی می‌شناخت. او کافکا، سارتر، شنیتسلر و هسه و ویرجینیا وولف را می‌شناخته است؛ نیز به‌دلیل آشنایی با تکنیک‌های داستان‌نویسی مدرن، روانکاوی و روان‌شناسی، شخصیت‌هایی آفریده که در نوع خود ممتاز و ماندگارند. هدایت «با تحلیل روانی آدم‌های داستان و نشان‌دادن تناقضات درونی آن‌ها، تا حد داستان روان‌شناختی پیش رفت.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۵) «بیشتر آثار او بر گرد احوال و اعمال طبقات محروم و بینوا می‌چرخد» (سپانلو، ۱۳۸۷: ۹۸)؛ او «قربانیان سرنوشت را به آثارش راه داد و ارواح در هم شکسته‌شده‌شان را به نمایش گذاشت.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۵) بر همین مبنا، داستان آبجی‌خانم را بر محور یک کاستی ظاهری نوشت: زشتی. رنج نتیجهٔ مستقیم این مسئله

است. رویکرد روان‌شناسانهٔ هدایت تقریباً در همهٔ آثارش مخاطب را به تحلیل و بررسی سوق می‌دهد. تحقیرکردن و تحقیرشدن یکی از موتیف‌هایی است که در آثار هدایت پیوسته تکرار می‌شود؛ «داود گوژپشت»، «بوف کور»، «سگ ولگرد»، «آبجی‌خانم»، «سه قطره خون»، «زنی که مردش را گم کرد»، «علویه‌خانم»، «دون‌ژوان کرج» هرکدام با توجه به ساختار و شخصیت‌پردازی مخصوص خود، کیفیتی از این مسأله را دارا هستند. در این میان داستان‌های «آبجی‌خانم» و «داودگوژپشت» بر یک ایراد جسمی تکیه دارد و درون‌مایهٔ تحقیر، از این رهگذر نمود پیدا می‌کند.

آبجی دختری است زشت‌رو که اگرچه بیست و دو سال سن دارد، وقت ازدواجش گذشته و چون از این دنیا امیدی به هیچ‌گونه تمتعی ندارد، به‌عنوان رفتاری جبرانی به مذهب پناه برده و امید به تمتعات دنیای دیگر بسته است. «کشمکش مادر و آبجی‌خانم به درگیری او با خود و دیگران قطعیت می‌بخشد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۱) در شب عروسیِ خواهر کوچکش، خود را در آب غرق می‌کند. هدایت که در پی وانمودن تأثیرهای مخرّب باورهای تودهٔ مردم است، «زندگی نابهنجاری را که سبب مطرودشدن آدم‌ها می‌شود، نمی‌پذیرد و تصاویر انتقادی گزنده‌ای از آن ترسیم می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۰۱)؛ از این رو پایان تلخ داستان آبجی‌خانم نیشی گزنده و انتقادی تلخ به فرهنگ روزگار عصر اوست.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ صادق هدایت تحقیقات بسیاری در قالب مقاله و کتاب نوشته شده و آثار او از جنبه‌های مختلف بررسی و تبیین شده است. داستان کوتاه آبجی‌خانم را ناصر سبزیان‌پور در مقاله‌ای با نام «دو تحلیل روانکاوانه از یک داستان: آبجی‌خانم نوشتهٔ صادق هدایت» در نشریهٔ کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی، از منظر روانکاوی با تکیه بر تفاوت‌های میان دو

خواهر که یکی زشت و دیگری زیباست، بررسی کرده که از بسیاری جهات با نوشتهٔ پیش رو متفاوت است. آثار ویرجینیا وولف نیز بررسی شده؛ اما آنچه به کار ما مربوط است، یعنی بررسی موازی آبجی‌خانم و شخصیت دوریس کیلمن، مطلقاً وجود ندارد و تاکنون به آن اشاره‌ای نشده و از حیث موضوع، بیان و نتایج کاملاً تازه است. اما مقاله‌ای را ایرج منتشری نوشته که در آن به تأثیر رمان خیزاب‌های وولف بر بوف کور هدایت پرداخته و با تطبیق پاره‌هایی از جملات و بندهای بوف کور با خیزاب‌ها چنین نتیجه گرفته که هدایت در نوشتن بوف کور تحت تأثیر وولف و رمان خیزاب‌ها بوده است. این مقاله با عنوان «بوف کور صادق هدایت و خیزاب‌های ویرجینیا وولف: روایت روایت زدگی» در نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی چاپ شده است.

۱-۳.ضرورت و اهمیت مسئله

امروزه بینامتنیت ضرورت تحقیق میان متون را فراهم کرده است؛ گفتگوی متن‌ها و تأثیرات بینامتنی، وجوه اشتراکات و افتراقات بسیاری را در دل متون کندوکاو می‌کند. همین مسئله خود ضرورت اصلی تمام تحقیق‌های تطبیقی است. این مقاله با روش بررسی شخصیت‌شناختی دو داستان که از دو خاستگاه، زیستگاه و زبان متفاوت‌اند، به‌دنبال ارائهٔ شباهت‌های فراوانی است که شخصیت‌های مهم این دو داستان از آن برخوردارند، اما در نهایت سرنوشت متفاوتی را رقم می‌زنند. هر دو اثر به تیپ شخصیتی «پیردختر» پرداخته‌اند و برای شخصیتی که خلق کرده‌اند ویژگی‌های ظاهری، خُلقی و روانی مشابهی برگزیده‌اند؛ اما مسئلهٔ مهم‌تر، دیدگاه‌های متفاوتی است که دو نویسنده از آن برخوردارند و باعث کنش نهایی شخصیت‌ها شده‌اند. شخصیت آبجی در داستان کوتاه «آبجی‌خانم» صادق هدایت ویژگی‌های فردی، روابط بینافردی، کنش‌های علی_معلولی داستانی، اندیشه و ضمیر پنهان و روان مشابهی با شخصیت فرعی رمان «خانم دالووی» یعنی دوریس کیلمن دارد. مقالهٔ پیش رو وجوه شباهات و تفاوت‌ها را به‌طور موازی در هر دو داستان بررسی و

لایه‌های پیدا و پنهان شخصیت‌ها را در کنار هم بررسی می‌کند تا به منشأ تفاوت این دو که همان دیدگاه مسلط نویسندگان است، دست یابد.

۱-٤.مبانی نظری و تئوری‌های پشتیبان

شخصیت یگانهٔ هر فرد از ژنتیک، محیط، تعامل و تجربهٔ زیسته‌اش با دیگران، ساخته می‌شود؛ اما برخی عوامل موجب پیدایش شخصیت‌های مشابه می‌شوند. چنان‌که از نظر جرج کِلی (۱۹۶۷-۱۹۰۵) «افراد با یکدیگر تفاوت دارند؛ اما بنا بر اصل تبعی اشتراک، شباهت‌هایی بین افراد فرض می‌شود. اصل تبعی اشتراک اعلام می‌دارد که درصورتی‌که یک نفر تجربه‌ای را شبیه فرد دیگری تعبیر کند، در این صورت فرایندهای آن‌ها از لحاظ روان‌شناختی با یکدیگر مشابه هستند.» (فیست و جی.فیست، ۱۳۸۸: ۴۹۹) شخصیت‌های مورد نظر این مقاله، یعنی آبجی‌خانم و دوریس کیلمن این‌گونه با هم شباهت دارند.

نظریه‌های گوناگون روان‌شناسی و روان‌کاوری هر کدام به‌نوبهٔ خود، به تئوری شخصیت پرداخته و به روان انسان از منظر خود اندیشیده و برایندی به‌دست داده‌اند. آلفرد آدلر (۱۹۳۷-۱۸۷۰) در روان‌شناسی فردنگر خود به احساس‌های حقارت به‌عنوان منبع تلاش انسان نگاه می‌کند و از عقدهٔ حقارت نام می‌برد که روی دیگر آن عقدهٔ برتری است (ر.ک: پی، شلتز، ۱۳۸۹ :۱۴۷-۱۴۵)؛ بنابراین در کسانی که نقص عضو یا چهرهٔ زشتی دارند، این نقایص «زمانی‌که احساس‌های ذهنی حقارت را تحریک می‌کنند با معنی می‌شوند... برخی افراد با پیش‌روی به‌سوی سلامت روانی و سبک زندگی سودمند این احساس حقارت را جبران می‌کنند، درحالی‌که برخی دیگر، جبران افراطی می‌کنند و برای سرکوب دیگران یا کناره‌گیری‌کردن از آن‌ها و اختیارکردن سبک زندگی بی‌حاصل، باانگیزه می‌شوند.» (فیست و جی.فیست، ۱۳۸۸ :۹۲-۹۰) البته آدلر بر نقص‌های ظاهری تأکید نمی‌کند؛ بلکه بر احساس‌های حقارت برجسته‌ای که به‌همراه دارند، تأکید می‌ورزد.

روان‌شناسی تعامل‌گرای جولین راتر (۲۰۱۴-۱۹۱۶) در این باره اصل را بر نیاز به تأیید فرد از جانب دیگران گذاشته و تأکید کرده است که «تأیید-مقام» نیاز اصلی همهٔ انسان‌هاست؛ بنابراین فردی که ظاهر زشتی دارد ممکن است نیاز به تأییدش را دیگران اراضا نکنند، ازاین‌رو نوعی رفتار ناسازگارانه در او به وجود می‌آید. از عوامل دخیل در رفتار ناسازگارانه، آزادی حرکتِ کم است؛ یعنی ممکن است افراد، وضعیت فعلی خود را درست ارزیابی نکنند و با تکیه بر نظر دیگران مثلاً تو چقدر زشتی، خود را دست کم بگیرند و میدان فعالیت تنگی پیدا کنند. راتر معتقد است که شخصیت انسان در تعامل با اجتماع و محیطش معنی‌دار می‌شود؛ بنابراین «تعامل شخص با محیط عامل مهمی در شکل‌دهی رفتار است.» (همان: ۴۰۴)

رفتار افرادی مانند آبجی‌خانم و دوریس کیلمن برخاسته از شرایط محیطی و شناختی آنان است؛ زیرا «همیشه پلی دوطرفه بین فرد از یک‌سو و فرهنگ و اجتماع و خانواده از سوی دیگر وجود دارد و فرد همیشه خود و اجتماع را در یک موقعیت تعاملی نگه می‌دارد و با ورود خود به اجتماع... در اجتماع محیط اثر می‌گذارد» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۸۸) از منظر روان‌شناسی شناختی آلبرت بندورا (۲۰۲۱-۱۹۲۵)، حس ناکارامدی آنان برمی‌گردد به «عقاید آن‌ها دربارهٔ این که می‌توانند یا نمی‌توانند رفتار لازم را برای به‌بارآوردن نتایج مطلوب در هر موقعیت خاص، انجام دهند... بندورا این انتظارات را کارایی شخصی می‌نامد.» (فیست و جی.فیست، ۱۳۸۸: ۳۷۰) شکست و احساس بی‌فایدگیِ برآمده از افسردگی، نتیجهٔ قطعی ناتوانی شناختی است. بنا بر این «افراد با فوبی اجتماعی بالا در تعامل با دیگران و حفظ و تداوم رفار خود با دیگران دشواری زیادی دارند.» (مسعودنیا، ۱۳۸۶: ۱۲۴)

نداشتن سلامت روان در برخی موارد باعث اتخاذ یک جای‌گزین می‌شود؛ پناه‌بردن افراطی به الکل، مواد مخدر، بی‌بند و باری و یا برعکس، کشش افراطی به مذهب عکس‌العملی است که یک روان ناسالم اتخاذ می‌کند. اریک فروم (۱۹۸۰-۱۹۰۰) در مسئلهٔ پناه‌بردن به دین می‌گوید: «مسألهٔ اساسی، بازگشت فرد به دین و اعتقاد به خدا نیست، این نکته است که آیا در زندگی او عشق و محبت جایی دارد یا نه؟» (فروم، ۱۳۵۹: ۱۹) زیرا «افرادی که هرگز محبت ندیده‌اند، هیچ‌گاه کسی آن‌ها را نبوسیده یا نوازش نکرده است، می‌توانند مدت‌های مدیدی بدون ابراز محبت زندگی کنند.» (فیست و جی.فیست، ۱۳۸۸: ۵۹۴) بنابراین اگر نیاز به محبت و احترام ارضا نشود، فرد موضعی پرخاشگرانه به خود می‌گیرد.

خودناباوری، خودخوارشماری و نداشتن اعتماد به نفس، نتیجهٔ اصلی ارضانشدن نیاز به محبت و احترام است؛ آبراهام مَزلو (۱۹۷۰-۱۹۰۸) آن را عامل اصلی فراآسیب بی‌معنایی زندگی و فقدان شکوفایی دانسته است. او نیازهای بشر را در پنج گروه طبقه‌بندی کرده است: نیازهای فیزیولوژیک، نیاز به امنیت، نیاز به عشق و تعلق‌پذیری، نیاز به احترام، نیاز به خودشکوفایی. (ر.ک: رابس، ۱۳۹۰: ۴۶)

چند ویژگی انسان خودشکوفا از نظر مزلو چنین است: پذیرش خود و دیگران، خودانگیختگی، خودمختاری، استقلال از فرهنگ و محیط، علاقهٔ اجتماعی، روابط بین فردی، ساختار شخصیت مردمی و آزادمنشی. (ناجیان اصل و همکاران،۱۳۹۶: ۳۲) هری استک سالیوان(۱۹۴۹-۱۸۹۲) نیز به محبت به‌عنوان اساسی‌ترین نیاز میان‌فردی انسان اشاره کرده است. بنا بر نظر کارن هورنای (۱۹۵۲-۱۸۸۵) «تجربه‌های اولیهٔ حاکی از بدرفتاری... سبب خواهد شد که کودک در سنین اولیه اعتماد خودانگیختهٔ خود را به نیک‌خواهی و عدالت دیگران و یقین به محبوبیت از دست دهد یا اصلاً به دست نیاورد» (هورنای، ۱۳۶۹:

۱۴۹) به عقیدهٔ این روانکاو اجتماعی، احساس انزوا، حقارت و بیگانگی با خود، نتیجهٔ پرورش انسان در محیط‌های غیرصمیمانه است؛ بنابراین روانِ رنجور به سه گرایش برای محافظت از خود نیاز پیدا می‌کند: بهانه تراشی، پرخاشگری و کناره‌گیری. چنان‌که آدلر اذعان کرده روان تحقیر شده، برای حفاظت از عزت نفس متزلزلش، به اشکال پرخاش روی می‌آورد؛ مثلاً دیگران را تحقیر می‌کند، اتهام می‌زند، سرزنش می‌کند و به خاطر شکست‌هایش از دیگران انتقام می‌گیرد تا بیشتر از خودش، رنج بکشند (ر.ک: فیست و جی.فیست، ۱۳۸۸: ۱۰۲)

۲ . بحث و بررسی

«پیر دختر» یک تیپ داستانی است که به‌جز وولف، دیگر نویسندگان انگلیسی تا آن روزگار بدان پرداخته‌اند؛ مثلاً *جین آستن (۱۸۱۷_۱۷۷۵)* در رمان «اما»، *چارلز دیکنز (۱۸۷۰_۱۸۱۲)* در رمان‌های «دیوید کاپرفیلد» و «نیکولاس نیکولبی»، *جورج گیسینگ (۱۹۰۳_۱۸۵۷)* در رمان «زنان غیر عادی»، *هنری جیمز (۱۸۴۳-۱۹۱۶)* در رمان «بوستونی‌ها»، *سیلویا تاونزند وارنر (۱۹۷۸_۱۸۹۳)* در رمان «لولی ویلوز»، *میوریل اسپارک (۲۰۰۶_۱۹۱۸)* در رمان «بهار جوانی دوشیزه جین برودی». حتی *بالزاک* فرانسوی (*۱۸۵۰_۱۷۹۹*) نیز رمانی دارد با نام «پیردختر». می‌دانیم که «هر تیپی موقعی که وارد قصه می‌شود با خود وسواس‌ها، احساس‌ها و اندیشه‌های طبقهٔ خود را به‌همراه می‌آورد» (براهنی، ۱۳۶۸ :۲۹۰). این تیپ می‌تواند تا پایان، ایستا بماند یا تغییر کند و به فرد تبدیل شود.

تیپ آبجی‌خانم و دوریس کیلمن، با آنکه در دو کشور، فرهنگ، زمانه و زبان متفاوت خلق شده‌اند، شباهت‌های عمیقی به یکدیگر دارند؛ زیرا تا حدود بسیاری زمینهٔ روانی، بینافردی و خانوادگی مشابهی دارند.

در ادامه وجوه شباهت‌های میان این دو شخصیت و سپس تفاوت‌های اساسی آن‌ها بررسی و تحلیل شده است.

۲ -۱. شباهت‌ها

آبجی و دوریس شباهت‌های بسیاری به هم دارند؛ این شباهت هم ظاهری است و هم باطنی؛ نگاه وولف به شخصیت‌های زن داستان‌هایش توأم با توجهی فمینیستی است، در خانم دالووی زنان بسیاری وجود دارند که به هر کدام در حد لزوم پرداخته؛ اما در شخصیت‌پردازی دوریس کیلمن دقت بسیاری به کار برده و علاوه بر تکنیک‌های شخصیت‌پردازی از روانکاوی نیز بهره برده است. هدایت نیز در پرداختن به شخصیت آبجی، ابعاد روان‌شناختی و علل ناپیدای رفتارها را مد نظر داشته و هر دو اثر از این حیث، دارای زیرساختی روان‌شناختی هستند. تأثیر خانواده، اجتماع و روابط در شکل‌گیری شخصیت‌های انسانی غیرقابل انکار است؛ زیربنای شخصیت هر دو زن، در هر دو اثر علاوه بر جنبه‌های مستقیم روان‌شناختی مربوط به خانواده و فرهنگ مسلط روزگار است. زیرا رفتار انسان بر اساس تعامل است، یعنی «فرد در اجتماع هم عامل است و هم معمول و تعامل بر اساس فرمول انگیزه و پاسخ در برابر انگیزه صورت می‌گیرد. انگیزه اغلب در محیط خانوادگی و یا اجتماعی است» (براهنی، ۱۳۶۸ : ۲۸۳)

نوع مواجههٔ نویسندگان این دو اثر با این دو شخصیت نیز گاهی به یکدیگر بسیار شباهت می‌یابد. در ادامه آنچه میان این دو شخصیت مشترک است و تأثیر مستقیمی در شخصیت‌پردازی دارد، ذکر و بررسی می‌شود.

۲-۱-۱. زشت بودن چهره

هدایت مستقیماً ظاهر آبجی‌خانم را وصف می‌کند: «آبجی‌خانم بلندبالا، لاغر، گندمگون، لب‌های کلفت، موهای مشکی داشت و روی هم رفته زشت بود» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۳) و

زشتی چهرهٔ او را بارها از زبان مادر برای تحقیر او یا برای تأسف احوال او به مخاطب بازگو می‌کند. آنچه دربارهٔ زشتی چهرهٔ آبجی‌خانم دردناک است نحوهٔ برخورد مادر با این مسئله است؛ آبجی‌خانم بیشتر از آن‌که زشت باشد، از طرف مادرش زشت دیده و تعبیر می‌شود. رفتار مادر و نقص چهرهٔ آبجی باعث ایجاد عقدهٔ حقارت در او شده است؛ به‌عقیدهٔ آدلر «عقدهٔ حقارت از سه منبع در کودکی ناشی می‌شود: حقارت عضوی، لوس‌کردن، غفلت.» (پی، شلتز، ۱۳۸۹: ۱۴۶)

در داستان وولف، دیگران دوریس را زشت می‌یابند و نویسنده قضاوت آنان را برون‌ریزی می‌کند؛ مثلاً از نظر کلاریسا، دوشیزه کیلمن «سنگین، زشت، مبتذل و بدون هیچ مهربانی یا جاذبه‌ای» بود. (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۰). خود دوریس نیز این مسأله را پذیرفته و با خود چنین مونولوگ می‌کند: «چه می‌توانست بکند که زشت به دنیا آمده بود؟ لباس‌های زیبا هم وسعش نمی‌رسید که بخرد.» (همان: ۱۶۴)

هر دو داستان به مسألهٔ زشتی ظاهر پرداخته‌اند؛ اما بیش از آن‌که بر زشت‌بودن شخصیت تأکید کنند، وضعیت فلاکت‌باری را گزارش می‌کنند که دیدگاه نزدیکان این دو شخصیت در طرز تلقی‌شان از زشتی و زیبایی به بار آورده است؛ در داستان هدایت، مادر آبجی و در داستان وولف، کلاریسا در این قضیه گناه‌کارند.

۲-۱-۲.شخصیت تلخ و پر دافعه

آبجی و کیلمن، هر دو از نظر شخصیتی سختگیر، کج‌خلق و دارای دافعه‌اند و معاشرت با آنان آسان نیست.

«آبجی‌خانم از بچگی ایرادی، جنگره و با مردم نمی‌ساخت؛ حتی با مادرش دو سه ماه قهر می‌کرد.» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۳)

«*دوشیزه کیلمنِ تلخ و آتشین دو سال و سه ماه پیش از آن، به کلیسایی رو آورده بود.*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

«*کلاریسا او را بی‌دست و پا، سلطه‌جو، ریاکار، حسود، بی‌نهایت ظالم و بی‌اخلاق می‌دید، آدمی که پشت در گوش می‌ایستد... تظاهر به دینداری*» (همان: ۱۶۲).

الیزابت که دوست کیلمن بود او را انسانی پرادعا و خودخواه می‌دانست:

«*آنچه معاشرت با دوشیزه کیلمن را دشوار می‌کرد حرف‌هایی بود که مدام دربارهٔ رنج و ناراحتی خودش می‌زد و آیا درست می‌گفت؟ اگر برای کمک به فقرا عضویت در کمیته‌ها و اختصاص چندین ساعت در روز لازم بود (وقتی در لندن بودند تقریباً او را نمی‌دید) خدا می‌داند که پدرش خود را وقف این کار کرده بود.*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۷۳)

۲-۱-۳.پناه بردن افراطی به مذهب به‌عنوان رفتاری جبرانی

آبجی‌خانم و دوریس کیلمن سال‌هاست آزار دیده و زخم خورده‌اند، آن هم به دلیل چیزی که در شکل‌گیری‌اش کمترین دخالتی نداشته‌اند؛ این گونه است که رنجیده و ناامید تلاش کرده‌اند به چیزی دست یابند که داغ قلبشان را خنک و رنج‌هایشان را تسلی دهد، آنان در مذهب چنین خاصیتی یافته‌اند. «دین می‌تواند افراد دچار ناراحتی روانی را از فشارهای زندگی روزمره در امان بدارد و لنگرگاهی امن و دور از غوغا و آشوب زندگی باشد.» (اسپیلکا و همکاران، ۱۳۰: ۷۱۸) از این روست که آبجی‌خانم پیوسته در مجالس وعظ و منبر خودنمایی می‌کند و یا همواره در حال نماز و روزه است. دوریس کیلمن نیز برای جبران نقص ظاهر، چنین رفتاری در پیش می‌گیرد؛ بااین‌تفاوت که او به‌راستی مؤمن است. البته این معنویت نتواسته زخم‌های او را ترمیم کند و چنان که نویسنده می‌گوید «نزدیکی به خدایش دشوار بود و خواسته‌هایش بسیار.» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۷۱)

هدایت یک‌راست ما را به اصل قضیهٔ مذهبی‌شدن آبجی‌خانم می‌برد؛ او به‌روشنی از رفتار جبرانی آبجی پرده بر می‌دارد:

«[مادرش] ظاهراً رو به‌روی مردم، رو به‌روی همسایه‌ها برای او غصه‌خوری می‌کرد، دست روی دستش می‌زد و می‌گفت: این بدبختی را چه کنم هان؟ دختر به این زشتی را کی می‌گیرد؟ می‌ترسم آخرش بیخ گیسم بماند! یک دختری که نه مال دارد، نه جمال دارد و نه کمال، کدام بیچاره است که او را بگیرد؟ ازبس‌که از این جور حرف‌ها جلوی آبجی‌خانم زده بودند او هم به کلی ناامید شده بود و از شوهرکردن چشم پوشیده بود. بیشتر اوقات خود را به نماز و طاعت می‌پرداخت» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۴).

انگیزهٔ آبجی کاملاً روشن است: *«ازآنجایی‌که از خوشی‌های این دنیا خودش را بی‌بهره می‌دانست و می‌خواست به‌زور نماز و طاعت اقلاً مال دنیای دیگری را دریابد، ازاین‌رو برای خودش دلداری پیدا کرده بود»* (همان).

وولف نیز یک‌راست ما را به اصل قضیه می‌برد: *«نور ایمان به قلبش تابیده بود-همیشه افکارش وقتی به اینجا می‌رسید سر خم می‌کرد- دوسال و سه ماه پیش نور را دیده بود»* (وولف، ۱۳۸۹: ۱۵۹)؛ کیلمن باور دارد که خود خداوند او را به این مسیر کشانیده و او جایگزین همهٔ نداشته‌ها و جبران‌کنندهٔ زخم‌هایش است:

«موعظهٔ پدر روحانی ویتاکر و آواز دستهٔ کر را شنیده و تابش نور را در کلیسا دیده بود، اما احساس طوفانی که در او بیدار می‌شد و درونش را می‌سوزاند، تسکین یافته بود؛ بسیار گریسته بود و بعد برای دیدن پدر ویتاکر به منزلش در کنزینگتون رفته بود. پدر روحانی گفته بود دست خداوند در کار است و هم اوست که راه را به دوشیزه کیلمن نشان داده. این بود که حالا هر وقت این احساسات داغ و رنج‌آور در درونش می‌جوشید، این نفرت از خانم دالووی، این دلخوری از دنیا، به خدا فکر می‌کرد» (همان).

۲-۱-٤.تنهایی عمیق

اضطراب بنیادی «احساس فراگیر و فزایندهٔ تنها و درمانده بودن در دنیای خصمانه» است. (پی و همکاران، ۱۳۸۹ : ۱۸۰) آبجی‌خانم تنهاست، در خانه با مادر و خواهرش بیگانه و حتی دشمن است و در بیرون از منزل نیز دوستی ندارد، تنهایی او آنقدر عمیق است که در پایان به تراژدی ختم می‌شود؛ این تنهایی مولود نگرش مادر اوست، مرگ او نیز نتیجهٔ رفتارهای تحقیرآمیز مادر و پیامد تنهایی عمیقی است که سال‌هاست بدان گرفتار است. او

حتی دوستی برای درددل‌کردن ندارد و حضور او در اجتماع نیز مبتنی بر روابط دوستانه نیست؛ اما کیلمن اندکی خوش‌اقبال‌تر است؛ زیرا او توانسته یک دوستی زلال را تجربه کند؛ تنها کسی که دوست دوشیزه کیلمن است الیزابت دختر خانم دالووی است که شاگرد درس تاریخ معاصر اوست؛ «*اخیراً به نظرش می‌آمد که به جز الیزابت، تنها برای غذاخوردن زندگی می‌کند؛ لذت‌های کوچکش، شامش، عصرانه‌اش؛ و شب‌ها کیسهٔ آب جوشش*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۵)؛ او چنان تنهاست که آرزو می‌کند هرگز الیزابت از پیشش نرود:

«*احساس کرد دارد از هم متلاشی می‌شود، عذابش فوق‌العاده بود. اگر می‌توانست الیزابت را بگیرد، او را چنگ بزند، اگر می‌توانست او را تمام و کمال و برای همیشه از آن خود کند و بعد بمیرد؛ تنها چیزی که می‌خواست همین بود... اینکه می‌دید الیزابت از او روی‌گردان می‌شود و حتی به‌نظر او هم نفرت‌انگیز می‌آید، بیش از اندازه بود؛ نمی‌توانست تحمل کند.*» (همان: ۱۶۸)... «*دوریس کیلمن گفت: فراموشم نکن. صدایش لرزید...الیزابت دور شد، درحالی‌که دوشیزه کیلمن احساس کرد همهٔ اندرونش را با خود به آن سوی سالن می‌برد*»(همان: ۱۶۹).

۲-۱-۵.محرومیت از عشق و ازدواج

بی‌بهرگی از جذابیت‌های زنانه باعث شده تا آبجی‌خانم و دوریس کیلمن خود را لایق هیچ نگاه مهرورزانه‌ای ندانند و برای همیشه میل طبیعی به ازدواج را در خود دفن کنند. آبجی‌خانم «*اصلاً قید شوهر کردن را زده بود؛ یعنی شوهر هم برایش پیدا نشده بود. یک دفعه هم که می‌خواستند او را بدهند به کلب‌حسین شاگرد نجار، کلب‌حسین او را نخواست.*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۴)

دوریس کیلمن نیز «*بیش از چهل سال داشت و هرچه باشد برای پسند دیگران لباس نمی‌پوشد.*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۵۸) او چنان از این‌که مورد توجه مردی واقع شود نومید است که حتی به وضع مو و رویش هم رسیدگی نمی‌کند: «*تحمیل ظاهر ناپسندی که هیچ‌کس تحمل دیدنش را نداشت...موهایش را هرطوری درست می‌کرد، پیشانی‌اش سفید و براق، مثل پوست تخم مرغ بیرون می‌زد. هیچ لباسی به او نمی‌آمد. هر چه می‌خرید بی‌فایده بود و البته برای یک زن معنی‌اش این بود که جنس مخالف هرگز به او نزدیک نمی‌شد. هرگز نمی‌توانست برای هیچ‌کس نفر اول باشد*» (همان: ۱۶۵).

توصیفات وولف از دوریس به‌گونه‌ای است که این زن هیچ گرایشی به دگرجنسانش ندارد.

۲-۱-٦.احساس حقارت دایمی

تحقیرِ پیوسته باعث تثبیت حس خودکم‌بینی در فرد و تبدیل به آسیب عمیق روانی می‌شود. آبجی‌خانم از کودکی تحقیر شده و مادر شرورش او را کتک می‌زده است. خشونت‌های رفتاری و کلامی مادر نامهربان، عامل اصلی آن عزت نفس آسیب دیده است که خودکشی شخصیت را در پی دارد. «*از همان بچگی آبجی‌خانم را مادرش می‌زد و با او می‌پیچید*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۳)...«*از پنج سالگی شنیده بود که زشت است و کسی او را نمی‌گیرد*» (همان: ۷۴).

در دعوایی که میان آبجی و مادرش درمی‌گیرد مادر در دفاع از ماهرخ (دختر کوچکتر و زیبای خانواده) به خشونت حاد کلامی روی می‌آورد: «*تو بمیری که با این ریخت و هیکل کسی تو را نمی گیرد. حالا از غصه‌ات به خواهرت بهتان می‌زنی؟ مگر خودت نگفتی خدا توی قرآن خودش نوشته که درغگو کذاب است؟ هان؟ خدا رحم کرده که تو خوشگل نیستی وگرنه دم ساعت که به بهانهٔ وعظ از خانه بیرون می‌روی بیشتر می‌شود بالای تو حرف در آورد. برو، برو همهٔ این نماز و روزه‌هایت به لعنت شیطان نمی‌ارزد؛ مردم گول زنی بوده*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۹)

نکتهٔ دیگر در مسألهٔ تحقیر این است که روان انسان آسیب‌دیده همواره خود را در معرض تحقیر دیگران می‌بیند؛ این انسان عصبی نسبت به دیگران کینه و عناد عمیقی دارد که «اغلب به‌صورت میل به تحقیر دیگران و حسادت به آن‌ها بروز می‌کند» (هورنای، ۱۳۶۹.ب: ۱۴۰) آبجی‌خانم چون پیوسته از کودکی در معرض توهین و تحقیر بوده همه‌چیز را نشانه‌ای مبنی بر تحقیر خود می‌پندارد؛ حتی خندهٔ داماد را نیز تحقیری به خود تعبیر می‌کند: «*داماد دست انداخته بود به کمر ماهرخ، چیزی در گوش او گفت، مثل چیزی که متوجه شده باشند. شاید هم که او خواهرش را شناخت؛ اما برای اینکه دل او را بسوزاند با هم خندیدند*» (همان: ۸۱).

در رمان وولف هم همین پیش‌آمد رخ می‌دهد؛ کلاریسا وقتی در مکالمه با دوریس کیلمن متوجه می‌شود کمی دربارهٔ او اغراق کرده و او آنقدرها هم بد نیست و آن هیولایی که از او ساخته بود، لحظه به لحظه در ذهن او کوچک و کوچک‌تر می‌شود، خنده‌اش می‌گیرد. این خندهٔ کلاریسا باعث می‌شود تا کیلمن چنین تعبیر کند که کلاریسا او را حقیر می‌داند و به او می‌خندد. این خنده که سوءتفاهمی بیش نیست، دوریس کیلمن را به گریه می‌اندازد: «*باید نفس خود را کنترل کرد. کلاریسا دالووی به او توهین کرده بود. البته انتظارش را داشت...کلاریسا دالووی برای این خندیده، او را به مسخره گرفته بود که او زشت و بی‌دست و پا بود و همین تمایلات نفسانی را در او بیدار کرده بود... بااین‌وجود دوریس کیلمن را شکست داده بود. درواقع بعد از اینکه کلاریسا دالووی خندیده بود نزدیک بود بزند زیر گریه.*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۴)

دوشیزه کیلمن با الیزابت به فروشگاه بزرگی می‌رود و تنها یک لباس زیر می‌خرد؛ گذر مشتری‌هایی که بسته‌های بزرگ خریدشان را در دست دارند و از کنار او می‌گذرند ناخودآگاه در او احساس خودکم‌بینی ایجاد می‌کند: «*دوشیزه کیلمن فقط برای اینکه الیزابت را نگه دارد گفت: من هیچ‌وقت به مهمانی نمی‌روم، یعنی کسی دعوتم نمی‌کند... ادامه داد: چرا باید دعوتم کنند، قیافه‌ام معمولی است، شاد و بگو بخند هم نیستم... اما دیدن همهٔ آن آدها بود، آدم‌هایی که با بسته‌هاشان می‌گذشتند و او را تحقیر می‌کردند بود، که باعث شده بود این حرف‌ها را بزند*» (همان: ۱۶۸).

افزون بر این‌ها دوشیزه کیلمن همواره در زندگی تحقیر شده است، حس حقارت او بازخوردی است که از رفتار و گفتار دیگران گرفته است، حالا او کینهٔ شدیدی نسبت به دنیا دارد؛ «دنیایی که او را خوار می‌شمرد، ریشخند می‌کرد و دور می‌انداخت.» (همان: ۱۶۴)

۲-۱-۷.تفاخر و تحقیر دیگران

هر دو شخصیت در توسل افراطی به مذهب به‌عنوان کارکرد جبرانی موفق عمل کرده‌اند؛ آنان از این بابت دیگران را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ زیرا گوی سبقت را از همه ربوده‌اند. آبجی‌خانم اگر در همه چیز شکست خورده؛ اما در مسائل مذهبی یکه‌تازی می‌کند و جایگاه قابل قبولی در میان اهالی آن به‌دست‌می‌آورد. او در فقه و دوریس کیلمن در تاریخ به

موفقیت دست پیدا کرده است. آبجی‌خانم به‌خوبی متوجه شده که اگر در ظاهر او نقصی هست که مایهٔ تحقیر اوست، باید در باطن به کمالی دست یابد که مایهٔ تحقیر دیگران شود؛ «*همهٔ روضه‌خوان‌ها او را می‌شناختند و خیلی مایل بودند که آبجی‌خانم پای منبر آن‌ها بوده باشد تا مجلس را از گریه، ناله و شیون خودش گرم کند. بیشتر روضه‌ها را از بر شده بود، حتی از بس که پای وعظ نشسته بود و مسئله می‌دانست اغلب همسایه‌ها می‌آمدند از او سهویات خودشان را می‌پرسیدند. سفیدهٔ صبح او بود که اهل خانه را بیدار می‌کرد، اول می‌رفت سر رختخواب خواهرش به او یک لگد می‌زد می‌گفت: لنگهٔ ظهر است پس کی پا می‌شوی نمازت را به کمرت بزنی؟*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۵).

موفقیت او در این عرصه به حدی است که خود را لایق بهشت می‌داند و می‌گوید: «اگر خدا من را نبرد به بهشت، پس کی را خواهد برد؟» (همان). این غرور مذهبی به او حس تفاخر و انتقام می‌بخشد. او به این صورت، دست به عکس‌العمل می‌زند و با خرده‌گیری‌های مذهبی از خواهر و مادر و تفاخر به دانستن شرعیات آنان را تحقیر می‌کند و بر آنان برتری نشان می‌دهد.

کسی که عمری تحقیر دیده، به‌عنوان واکنش تقابلی، به عمل تحقیر دست می‌زند؛ آبجی‌خانم که خود را کم می‌بیند و عزت نفسش از بین رفته، به تحقیر خواهرش می‌پردازد تا به آن حسادت درونی که به خودکم‌پنداریِ تلقین شده از سوی مادرش برمی‌گردد، پاسخ بگوید: «*بعد هم که دور هم می‌نشستند به خواهرش گوشه و کنایه می‌زد و شروع می‌کرد به موعظه در باب نماز، روزه، طهارت، شکیات. مثلاً می‌گفت: از وقتی که این زن‌های قری و فری پیدا شدند نان گران شد، هرکس رو نگیرد، در آن دنیا با موهای سرش در دوزخ آویزان می‌شود. هرکه غیبت بکند، سرش قد کوه می‌شود و گردنش قد مو. در جهنم مارهایی هست که آدم پناه به اژدها می‌برد*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۶).

دوریس کیلمن تقریباً در همه‌چیز از جمله هویت انگلیسی، طبقهٔ اجتماعی، پول و رفاه، زیبایی، قدرت بیان هیچ عرصه‌ای برای خود نمی‌بیند؛ اما در دو چیز مجال عرض اندام دارد: در علم تاریخ و در مسائل مذهبی. او از این دو بابت خود را برتر می‌بیند و حد اقل در درون خویش از دیگران مخصوصاً کلاریسا دالاوی انتقام می‌جوید.

راوی، ذهنیات دوریس کیلمن را دربارهٔ خودش چنین برملا می‌کند: «*با این همه او دوریس کیلمن بود و مدرک دانشگاهی داشت. زنی بود که روی پای خودش ایستاده بود. معلوماتش دربارهٔ تاریخ مدرن واقعاً قابل احترام بود*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۸). و از این دو بابت بود که در باطن به کلاریسا فخر می‌فروشد: «*خانم دالووی متعلق به بی‌ارزش‌ترین طبقه بود-طبقهٔ ثروتمند، او ثروتمند و بی‌معلومات بود. خانه‌شان پر از اشیای گران‌قیمت بود، تابلو، فرش، هم‌چنین پر از خدمتکار. به‌نظر دوشیزه کیلمن هر کاری که دالووی‌ها برایش می‌کردند حق او بود*» (همان: ۱۵۸).

حس خودکم‌بینی دوشیزه کیلمن پیوسته دنبال نقطه‌ضعفی در دیگران است تا مجال برتری بیابد و به تحقیر آنان دست بزند، او که خود تحقیرشده، گویی از تحقیر دیگران لذت می‌برد؛ او نیز مانند دیگران صرفاً به‌دلیل بهره‌مندی از چیزهایی که دیگران را فاقد آن‌ها می‌داند به تحقیر این و آن می‌پردازد: «*با تمام قلب برای این قبیل زن‌ها متأسف بود و آن‌ها را حقیر می‌شمرد. بااین‌همه تجمل، به بهبود اوضاع چه امیدی بود؟ به جای دراز کشیدن روی کاناپه -الیزابت گفته بود مادرم استراحت می‌کند- باید در کارخانه یا پشت پیشخوان باشد، خانم دالووی و همهٔ این خانم‌های مکش مرگ ما*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۵۹).

دوشیزه کیلمن در ذهنش کلاریسا را تحقیر می‌کند و خود را شایسته‌تر از او می‌داند؛ چون به نظرش کلاریسا انسان بی‌کاره و بی‌فایده‌ای است و هیچ ایمانی نیز ندارد، ایمان دوشیزه کیلمن باعث خودخواهی و خودبرتربینی و رقابت‌جویی با کلاریسا است. همان‌گونه که آبجی‌خانم با مادر و خواهرش در حال تسویه حساب بود، دوشیزه کیلمن نیز به انتقام دست می‌زند: «*گفت من دلم برای خودم نمی‌سوزد، بیشتر برای...نزدیک بود بگوید برای مادرت؛ اما نه، نمی‌توانست چنین چیزی را به الیزابت بگوید. بیشتر برای دیگران متأسفم*» (همان: ۱۶۹).

۲-۱-۸.حسادت

آبجی درونگرا و حسود است؛ «*آبجی‌خانم بیست و دو سالش بود و در خانه مانده بود و در باطن با خواهش حسادت می‌ورزید*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۶). او همواره مورد تبعیض بوده و پدر و مادرش صریحاً ماهرخ را بیشتر از او دوست داشته‌اند (همان: ۷۳). نام‌گذاری شخصیت‌ها

خود نمود خفیف همین تبعیض است، اگرچه هدایت با انتخاب این دو نام نوعی طنز ایجاد کرده؛ اما همین که، در خانواده دختر بزرگ را _که زشت است_ بدون هیچ نامی، تنها آبجی‌خانم بنامند و دختر کوچک را _که زیباست_ ابتدابه‌ساکن ماهرخ صدا کنند، خود نشانگر توجه نویسنده به اهمیت این مسئله است. توجه تبعیض‌آمیز والدین موجب ایجاد حسادتی بیمارگونه در آبجی شده است، به حدی که در شب عروسی ماهرخ، خود را می‌کشد:

«*آبجی‌خانم خون خونش را می‌خورد، همین که مطالب را [خواستگاری از ماهرخ] دانست، دیگر نتوانست به باقی بله‌بُری‌هایی که شده گوش بدهد؛ به بهانهٔ نماز بی‌اختیار بلند شد، رفت پایین در اتاق پنج‌دری، خودش را در آینهٔ کوچکی که داشت نگاه کرد. به‌نظر خودش پیر و شکسته آمد و مثل این بود که این چند دقیقه او را چندین سال پیر کرده بود*» (همان: ۷۷).

دوریس کیلمن به حال کلاریسا حسادت می‌کند و از این‌که او را صاحب زیبایی، رفاه و تشخص اجتماعی می‌بیند متنفر می‌شود: «*از فقدان زیبایی خود در مقایسه با کلاریسا آگاه بود، وانگهی در مقایسه با او در صحبت کردن هم کم می‌آورد؛ اما چرا دلش می‌خواست شبیه او باشد؟ چرا؟ او که از ته قلب از خانم دالووی نفرت داشت*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۴).

۲-۱-۹.جنگ و کشمکش با اطرافیان

آبجی‌خانم همیشه با مادر و خواهرش در جدال است؛ در ماجرای ازدواج ماهرخ، با مادرش دعوا می‌کند و هر دو طرف حرف‌های ناروایی به هم نسبت می‌دهند. «*از این حرف‌ها در این چند روزه مابین آن‌ها رد و بدل می‌شد. ماهرخ هم مات و مبهوت به این کشمکش‌ها نگاه می‌کرد و هیچ نمی‌گفت*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۹).

در رمان وولف، ورود دوشیزه کیلمن به داستان، با جدال همراه است: «*الیزابت به دوشیزه کیلمن گفت که دست‌کش‌هایش را فراموش کرده _به این خاطر که دوشیزه کیلمن و مادرش از یکدیگر متنفر بودند، نمی‌توانست حضور هم‌زمان آن دو را تحمل کند-و به‌سرعت به اتاق بالا رفت تا دستکش‌ها را بیاورد*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

کشمکش درونی دوشیزه کیلمن با کلاریسا در همه‌جای داستان هست؛ مخصوصاً که این شاخ و شانه کشیدن‌های زنانه، طنزی پنهان و آشکار نیز دارد؛ طنز قضیه اینجاست که دوشیزه کیلمن به دنبال نقشه‌ای برای به گریه درآوردن کلاریساست، اما کلاریسا با لبخندی او را به گریه در می‌آورد. «*[دوشیزه کیلمن کلاریسا را برانداز کرد] با خود گفت: دیوانه! احمق! تو که هرگز با رنج یا لذت آشنا نبوده‌ای و زندگی را هدر داده‌ای! و تمایل فوق‌العاده‌ای به او دست داد، تمایل به این که بر کلاریسا پیروز شود؛ که چهرهٔ واقعی‌اش را نشان دهد. اگر او را تکه‌تکه می‌کرد آرام می‌گرفت؛ اما مسئله جسم نبود؛ او می‌خواست بر روح و حالت استهزاآمیز او غلبه کند و چیزگی خود را بنمایاند. اگر می‌توانست او را به گریه بیندازد، بیچاره‌اش می‌کرد، تحقیرش می‌کرد؛ گریه‌کنان او را به زانو در می‌آورد*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۰). او حتی دسته‌گلی را که کلاریسا به او داده، زیر پا لگد می‌کند (همان: ۱۶۷).

۲-۱-۱۰.جدال درونی با خود

هدایت در داستانش به‌طور مستقیم به احساسات آبجی‌خانم نپرداخته و از چالش‌های درونی او سخنی نگفته است. تنها توصیفاتی به‌دست داده که نشانهٔ کشمکش‌های درونی اوست. «*رفت روی رختخواب بسته که کنار دیوار گذاشته بودند، نشست؛ بدون اینکه چادر سیاه خودش را باز بکند و دست‌ها را زیر چانه زده به زمین نگاه می‌کرد. به گل و بته‌های قالی خیره شده بود، آن‌ها را می‌شمرد و به نظرش چیز تازه می‌آمد. به رنگ‌آمیزی آن‌ها دقت می‌کرد. هرکس می‌آمد، می‌رفت نمی‌دید یا سرش را بلند نمی‌کرد که ببیند کیست*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۸۲-۸۱).

دوشیزه کیلمن وقتی خود را از دست‌رفته و زندگی‌اش را پر از رنج و مصیبت می‌بیند، به چالشی درونی گرفتار می‌شود، از سویی به خدا پناه می‌برد و از دیگرسو به خدا اعتراض می‌کند: «*ولی آدم باید مبارزه کند، بر این احساسات پیروز شود، به خداوند ایمان داشته باشد. آقای ویتاکر گفته بود که او برای هدفی به جهان آمده؛ اما هیچ‌کس میزان رنج او را نمی‌دانست. آقای ویتاکر به صلیب اشاره کرده، گفته بود خداوند داند؛ اما وقتی زن‌هایی مثل کلاریسا دالووی از غم رها بودند، او چرا باید رنج می‌کشید؟*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۵)

۲-۱-۱۱.افسردگی و محرومیت از داشتن لذت‌ها

آبجی‌خانم از هیچ چیز لذت نمی‌برد؛ برای او از مادیات هیچ چیز جذابی باقی نمانده؛ تنها آرزوی او نیز معنوی است؛ *«حالا همهٔ آرزویش این بود که هر طوری شده، یک سفر به کربلا برود و در آنجا مجاور بشود»* (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۵). بارها از مادرش آن جانماز ترمه را می‌خواهد، اما مادر آن را دریغ می‌کند و به‌عنوان وسایل جهاز به ماهرخ می‌بخشد (همان: ۷۸).

دوشیزه کیلمن آنقدر از داشتن لذت‌های معمولی و همگانی بی‌نصیب بوده که به خوردن پناه آورده. خوردن کارکرد جبرانی دارد و جای‌گزینی است برای تمامی لذت‌هایش؛ مخصوصاً حالا که الیزابت پول عصرانه را حساب می‌کند: *«الیزابت در دل پرسید دوشیزه کیلمن واقعاً گرسنه است؟ آخر به‌شدت می‌خورد و می‌خورد و مدام به شیرینی‌های شکری که روی میز بغلی بود نگاه می‌کرد. وقتی یک خانم و بچه سر آن میز نشستند و بچه شیرینی را برداشت، آیا دوشیزه کیلمن ناراحت شد؟ بله، دوشیزه کیلمن ناراحت شد، چون آن شیرینی را می‌خواست-آن شیرینی صورتی رنگ را. لذت خوردن تقریباً تنها لذتی بود که برایش باقی مانده بود و حالا حتی در این مورد هم کلاه سرش رفته بود»* (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۶).

۲-۱-۱۲.انتقام از همه با بهشت

آبجی و کیلمن هر دو در پی سعادت هستند، آن‌ها در عوض آنچه ندارند می‌خواهند سعادت ابدی و بهشت خدا را تصاحب کنند و از این بابت بر بقیه فخر بفروشند.

آبجی‌خانم چنین می‌اندیشید که *«آری این دنیای دو روزه چه افسوسی دارد؟ اگر از خوشی‌های آن برخوردار نشود دنیای جاودانی و همیشگی مال او خواهد بود. همهٔ مردمان خوشگل، هم‌چنین خواهرش و همه، آرزوی او را خواهند کرد»* (هدایت، ۱۳۴۲: ۷۴).

دوشیزه کیلمن چون یارای رقابت با کلاریسا را در خود نمی‌بیند، می‌اندیشد که *«اما این خواست خدا بود، نه دوشیزه کیلمن. می‌بایست پیروزی‌اش مذهبی باشد. این بود که خیره ماند»* (وولف، ۱۳۸۹: ۱۶۰).

او در نگاه دعاکنندگان تبدیل به انسانی وارسته و روحی زلال می‌شود و یا این‌که خود چنین تصوری دربارهٔ خود دارد: «*دوشیزه کیلمن را در آخر ردیف صندلی‌ها دیدند که دعا می‌کرد، دعا می‌کرد و هنوز در آستانهٔ این دنیای دون بود، با محبت نگاهش کردند؛ زیرا روحی بود که مانند آن‌ها خدا را می‌جست، روحی غیرمادی، نه یک زن، بلکه یک روح*» (همان: ۱۷۰).

۲-۱-۱۳.آرزوی سعادت و برابری

داستان هدایت شرح رنج است؛ رنجی که حاصل نابرابری‌هاست، آبجی قربانی چیزی است که به آن تقدیر می‌گویند؛ چنان‌که مادرش می‌گفت: «*دیگر زشتی و خوشگلی به‌دست من نیست، کار خداست*» و آبجی وقتی می‌میرد، چهرهٔ او به مخاطب چیزی را القا می‌کند که در زندگی جویای آن بوده، جایی که همه چیز یکسان است، جایی که زشتی و زیبایی برابر است و کسی به خاطر زشت بودن رنج نمی‌برد، جایی که واقعاً عدالت حاکم باشد. این ناکجاآباد که مابه‌ازای خارجی ندارد همان بهشت است که هدایت از آن سخن می‌گوید:«*صورت او یک حالت باشکوه و نورانی داشت. مانند این بود که او رفته بود به یک جایی که نه زشتی ونه خوشگلی، نه عروسی و نه عزا، نه خنده و نه گریه، نه شادی و نه اندوه در آنجا وجود نداشت: او رفته بود به بهشت.*» (هدایت، ۱۳۴۲: ۸۳)

دوریس کیلمن نیز به دنبال این ناکجا آباد است، جایی که در آنجا طبقهٔ اجتماعی، جنسیت و نژاد، غرور، میل، عشق و نفرت حاکم نباشد:«*سرسختانه به سوی آن مکان مقدس دیگر، یعنی صومعهٔ وستمینستر به راه افتاد و در آنجا در کنار سایر افرادی که به آن پناه آورده بودند نشست و دست‌ها را برای دعا بالا برد و مقابل چهره گرفت؛ مؤمنین مختلفی که دست‌ها را مقابل چهره گرفته بودند، گویی از موقعیت اجتماعی و جنسیت خود رها شده بودند... دوشیزه کیلمن هم‌چنان چشم‌هایش را با دو دست پوشانده بود و سعی داشت در این تاریکی مضاعف-زیرا صومعه کم نور بود-از غرورها، تمایلات، فکر لوازم و اشیا فراتر برود و خود را از عشق و نفرت رها سازد*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۷۰).

۲-۲. تفاوت‌ها

در جامعهٔ سنتی برچسب‌هایی مانند «دختر ترشیده» و «پیر دختر» به زنانی اطلاق می‌شود که بیرون از چهارچوب مسلّط مردانه و تنها زندگی می‌کنند؛ این واژه‌ها همان‌قدر که تحقیرآمیزند، بار بی‌کفایتی و درماندگی را نیز بر چنین زنانی تحمیل می‌کنند؛ حال فرقی

نمی‌کند که این تیپ در داستان ایرانی ظاهر شده باشد یا در داستان انگلیسی. تفاوت بنیادین در نوع نگاه نویسنده و مقدار دوری/نزدیکی او از/به این سنّت است. موضوع اصلی این دو داستان زندگی یک پیردختر و حضور او در جامعهٔ مردانه است؛ اما سرنوشت متفاوتی برای این دو شخصیت رقم خورده است. آبجی‌خانم منفعلانه، خودش را می‌کشد و داستان به تراژدی ختم می‌شود؛ اما دوریس کیلمن سخت‌کوش، فعالانه به زندگی تلخ و پرحسرتش ادامه می‌دهد. بنا بر نظر کارن هورنای در روان‌شناسی زنانه‌اش «روان زن تحت تأثیر نیروهای فرهنگی قرار دارد و حتی به‌وسیلهٔ آن تعیین می‌شود» (پی، شلتز، ۱۳۸۹: ۱۹۳)

این دو نویسنده از نظر جنسیت نیز تفاوت دارند؛ نویسندهٔ ایرانی مرد و نویسندهٔ انگلیسی زن است. بی‌راه نیست اگر گفته شود که نوع نگاه نویسندهٔ مرد نسبت به هویّت، جایگاه و سرنوشت کاراکتر زن قصه با نوع نگاه نویسندهٔ زن، در این باره متفاوت است.

به‌طور کلی تفاوت‌های اساسی این دو اثر که باعث خلق نتایج متفاوتی در سرنوشت یا کنش نهایی شخصیت‌ها شده، برآمده از مکان، زمان، فرهنگ جامعه و دیدگاه نویسنده است.

هدایت در سال ۱۳۰۹ داستان آبجی‌خانم را در مجموعهٔ «زنده‌به‌گور» منتشر کرد. از سال ۱۳۱۴ بود که زنان از نظر قانونی «به مدارس و آموزشگاه‌های عالی و خدمات عمومی راه یافتند و در امور تولیدی و اداری دخالت و شرکت کردند» (آرین‌پور، ۱۳۷۴: ۱۳)، بنابراین قیود عرفی و شرایط فرهنگی بر جامعهٔ زمان چنان بود که هدایت در بستر ایران آن روزگار داستان را نوشت؛ هر چند حدوداً از سال ۱۲۹۸ دربارهٔ فمینیسم و حقوق زنان در روزنامه‌های ایرانی سخن رفته بود. (همان: ۱۰) او به هنر و ادبیات توده علاقهٔ فراوانی داشت و دو کتاب *اوسانه* و *نیرنگستان* مجموعه‌ای از ترانه‌ها، لالایی‌ها، متل‌ها، قصه‌ها، مراسم و آیین‌های مختلف و آثار فولکلور بود که عمیقاً می‌خواست در گذر روزگار از بین نروند.

داستان «علویه‌خانم» نمونهٔ اعلای تسلط هدایت بر فرهنگ عامه و وضعیت خرافه‌زده و عقب‌ماندهٔ اجتماع آن دوره است؛ بنابراین روشن است که آبجی‌خانم حاصل کدام رویکرد و چه زمان و مکانی است.

در دیگر داستان‌های هدایت، اگرچه گاهی زنانی حضور می‌یابند که ظاهراً مترقی هستند، اما در عمل گرفتار همان کلیشه‌های عذاب‌آور فرهنگ مسلط‌اند، زیرا هدایت به سیاق رئالیسم روزگارش، در پی بازنمون واقعیت‌های زمانه و نمایش عوامل پنهان و پیدا، اجتماعی و روانی آن‌هاست؛ بنابراین آبجی‌خانم سیمای واقعی بسیاری از زنان سرخورده و سنّتی آن دورهٔ ایران است.

کتاب خانم دالووی در سال ۱۹۲۵ منتشر شد؛ اما داستان در بیستم ژوئن ۱۹۲۳ روایت می‌شود. وولف تقریباً پنج سال زودتر از هدایت کتابش را منتشر کرده است. مکان و زمان داستان، لندنِ پس از جنگ جهانی است؛ اجتماع در حال تحول سریع است و زنان در حال پیش‌روی فرهنگی و مدنی هستند. در سال ۱۳۱۸ به بانوان بالای سی سال حق شرکت در انتخابات داده بودند؛ اما اکنون سن رأی زنان با مردان مساوی اعلام می‌شود. انحلال حزب لیبرال در برابر حزب کارگر، مسئلهٔ بیکاری و رکود شدید اقتصادی از تبعات منفی پس از جنگ است. (موروا، ۱۳۶۶: ۵۵۱) خانم وولف نیز یکی از فعالان فمینیست بود و توجه خود را معطوف به زن و نوشتار زنانه کرده بود، به‌زعم او «در این جوّ نویسندگی مردانه، زن نویسنده مجبور بود تا ارزش‌های خود را به نفع این نظام حاکم بر نویسنده تغییر دهد و دید خود را به نفع ارزش‌های غالب مردانه عوض کند.»(علیزاده طاهری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۶۱) او راه را برای نویسندگان زن هموار کرد و پس از او زنان نویسنده توانستند به موضوعاتی بپردازند که تا پیش از این ممنوع بود. در این زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی، شخصیت‌های رمان او شمایل روشنی دارند: خانوادهٔ دالووی نمونهٔ بارز اشراف فرهنگ

ویکتوریایی است و دوریس کیلمن نمونهٔ طبقهٔ فرودست؛ بنابراین وولف در حالی به پردازش شخصیت دوریس کیلمن می‌پردازد که جامعهٔ انگلستان در حال بازتعریف هویّت زنانه است. پس زمان و مکان این دو اثر در نوع نگاه و شخصیت پردازی تأثیر مستقیمی داشته است.

چنان‌که ذکر شد هدایت به بازافرینی فرهنگ طبقهٔ فرودست علاقهٔ بسیاری داشت؛ بیشتر شخصیت‌هایی که او ساخته است از دل طبقات پایین اجتماع بر آمده‌اند و بازتاب طبقهٔ خود هستند؛ هدایت با جنبش‌های برابرخواهی زنان و حرکت‌های ترقی‌جویانهٔ فمینیسم غربی آشنا بود؛ اما در داستانش با توجه به باورمندی تودهٔ مردم به خرافات، سنّت و فرهنگ مسلّط، راه بیرون‌رفتی ارائه نکرده است. درواقع هدایت، آبجی‌خانم را دختری در چنگال عقاید نادرست نشان داده که خارج از چهارچوب نظام مسلط مردانه، هویّتی ندارد؛ بنابراین باید داستان به تراژدی ختم شود. از نظر هدایت مرگ خودخواستهٔ آبجی، یعنی اینکه راهی برای خروج یا حتی ماندن و جنگیدن برای چنین زنی در چنین مکان، زمان و فرهنگ مسلّطی نیست.

اما وولف نگاه دیگری دارد و دیدگاه او همپای رشد فمینیسم روزگار اوست؛ وولف یکی از نمایندگان اصلی فمینیسم انگلیسی است و دیدگاه او نسبت به زن، متفاوت است؛ او اگرچه پیردختر را گرفتار در چنگ همان نظام مردسالانه می‌داند که برای حفظ هویّت زنانه، باید به‌عنوان همسر در کنار یک مرد قرار گیرد، اما راه برون‌رفتی نیز برای او در نظر گرفته است. دوریس کیلمن بر عکس آبجی‌خانم، منفعل نیست، تلاشگر است و برای بقای خود می‌جنگد.

هدایت نام شخصیتش را ابتدا به ساکن آبجی گذاشته و تمام ویژگی‌های یک پیردختر مأیوس و منفعل را در همین نام با طنزی مخفی که سبک اوست در کنار نام خواهر

کوچک‌تر یعنی ماهرخ، گنجانده؛ اما وولف پیردختر داستانش را کیلمن یا مردکش نامیده تا به‌طور ضمنی خروج او را از نظام مسلّط مردانه و بقای هویت زنانهٔ او را نشان دهد.

هر دو شخصیت در هر دو داستان، فقیرند. روایت هدایت به‌گونه‌ای است که ما کمتر به‌طور مستقیم با احوالات درونی و احساسات شخصیت‌ها مواجه می‌شویم؛ بنابراین تنگدستی و فقر مادی خانوادهٔ آبجی‌خانم روی دیگر فقر فرهنگی و فکری آن‌هاست؛ شرح زندگی این خانواده به‌گونه‌ای طبیعی است که مخاطب آن را می‌پذیرد و همراه می‌شود، اگرچه تحت تأثیر قرار می‌گیرد. آبجی‌خانم در خانوادهٔ فقیری به دنیا آمده و تلاشی نیز برای رفاه خود انجام نمی‌دهد، او کاری بلد نیست و هنر بخصوصی که کمک‌خرجش باشد ندارد؛ پدر او بناست و خواهرش کلفت خانه‌ها و چنان که مادرش اذعان می‌کند غیر از جمال، از مال نیز بی‌بهره است. آبجی‌خانم فقر را پذیرفته و آن را مانند زشتی ظاهرش کار خدا می‌داند، پس تلاشی برای خروج از وضعیتش انجام نمی‌دهد؛ اما دوریس کیلمن با فقر جنگیده و نگذاشته بر او مسلط شود؛ اگرچه همواره گرفتار تنگدستی است، اما توانسته به دانشگاه برود و در رشتهٔ تاریخ معاصر متخصص شود. او از راه تدریس همین رشته اندک حقوقی دارد. توصیف احوال دوریس کیلمن از خلال ذهنیات او یا شخصیت‌های دیگر، خالی از حس ترحّم نیست و مخاطب را متأثّر می‌کند: «*بله، دوشیزه کیلمن در سرسرا ایستاده بود و بارانی پوشیده بود، اما دلایل خودش را داشت. اول اینکه بارانی ارزان بود... وانگهی او فقیر بود و به نحو تحقیرآمیزی فقیر*» (وولف، ۱۳۸۹: ۱۵۸)؛ «*هر دختری استحقاق گونه‌ای از خوشبختی را دارد و او هرگز طعم خوشبختی را نچشیده بود؛ زیرا بی‌دست و پا و فقیر بود*»(همان). اما زن‌گرایی لیبرال وولف، دوریس کیلمن را به‌عنوان یکی از زنان انگلیسی آن روزگار نشان می‌دهد که در پی بقای هویت زنانه در جامعه‌ای است که دارد به سمت برابری اجتماعی خیز برمی‌دارد.

۳.نتیجه‌گیری

وجود شباهت‌های بسیار میان این دو شخصیت صرفاً نشانگر نزدیکی نگاه دو نویسنده به یک تیپ داستانی است و نشانهٔ تأثیر هدایت از وولف نیست، او در داستان‌پردازی مستقل از وولف عمل کرده است. در بررسی موازی شخصیت دوریس‌کیلمن و آبجی‌خانم باید توجه کرد که هر دو نویسنده از گذشتهٔ شخصیت‌ها به‌نحوی سخن گفته‌اند که شاکله‌های شخصیتی، فکری و روانیِ اکنون آنان قابل پی‌گیری باشد. دیگر آن‌که نقش خانواده و فرهنگ عمومی در شکل‌گیری هر دو داستان پررنگ است. دوریس کیلمن اصلالتاً آلمانی و ساکن لندن است، اما اکنون جنگ پایان‌یافته و انگلستان دوباره به پا خاسته است، بنا بر این هنوز آلمان و آلمانی‌ها دشمنان انگلیسی‌ها به‌شمارمی‌آیند. دالووی‌ها نمونهٔ برجستهٔ آدم‌های فرهنگ ویکتوریایی هستند و نوع نگاهشان به انسان‌ها از جمله دوریس کیلمن برخاسته از همین فرهنگ مسلّط عصر است؛ پس بخش بزرگی از حس حقارتی که گریبان‌گیر دوریس کیلمن است برخاسته از همین فرهنگ عمومی لندن است. افزون بر این، فقر و فقدان زیبایی ظاهری بر حس تحقیر دوریس افزوده است، او تنهاست، هیچ حامی، دوست یا خانواده‌ای ندارد و مهم‌تر از همهٔ این‌ها هرگز نتوانسته نظر مردی را به خود جلب کند. وی به دنبال جای‌گزینی است که تمام خلأهای احساسی و روانی‌اش را پر کند؛ بنا بر این به کلیسا پناه می‌برد. حالا او یک مسیحی افراطی است.

آبجی‌خانم نیز همین‌طور است. زشت است، خانواده‌ای فقیر و نادان دارد، از کودکی با تحقیر و تبعیض بزرگ شده، درنتیجه اکنون بدخلق، حسود، ناامید و خودکم‌بین است؛ رفتار جبرانی او پناه بردن افراطی به مسجد است. هم آبجی و هم دوریس بسیار تحقیر شده‌اند؛ بنابراین اگر مجالی بیابند در پی انتقام برخواهند آمد و دست به تحقیر خواهند زد. هر دو شخصیت معتقدند که باید بر همه پیروز شوند و برتری خود را به رخ بکشند. آبجی‌خانم می‌خواهد با حضور در مجالس وعظ و فقه به این هدف برسد و دوریس با

مدرک دانشگاهی‌اش. علاوه بر این هر دو آرزومند شرایطی هستند که تفاوت انسان‌ها از بین برود و همه در یک مرتبه و یکسان باشند؛ شرایط یا موقعیتی مانند بهشت. اما باید به این نکته اشاره کرد که اگرچه هر دو شخصیت تلاش می‌کنند تا به مذهب مؤمن بمانند، اما موقعیت‌های بغرنج باعث می‌شود که از پس این کار برنیایند. نتیجهٔ شک به این مسئله در داستان هدایت، خودکشی آبجی و در داستان وولف، اعتراض دوریس به خداست: این‌که چرا باید رنج بکشد در حالی‌که زنان بسیاری از جمله کلاریسا از غم آزادند. از نظر او، برای دیگران خداوند در دسترس و راه رسیدن به او هموار است، اما برای او نزدیکی به خدایش دشوار است؛ بنابراین حتی معنویت نیز پناهی راستین برای دردهای عمیق این دو شخصیت نیست. بدرفتاری‌ها و تلخ‌زبانی‌های این دو نیز واکنش‌هایی است برخاسته از دو روح آسیب‌دیده و زخم‌خورده، با این تفاوت که دوریس در کودکی زندگی خوشی در آلمان داشته، اما آبجی‌خانم از این موهبت نیز بی‌بهره بوده است، مادر همواره او را کتک می‌زده و از پنج‌سالگی از او می‌شنیده که زشت است و هیچ مردی حاضر به ازدواج با او نخواهد شد؛ ازاین‌رو، خودکشی او در شب عروسی خواهر کوچک‌ترش-که از قضا هم بسیار زیباست و هم محبوب خانواده- منطق داستانی نیرومندی دارد و بر پایهٔ روابط علی-معلولی پیشین استوار است. تراژدی مرگ خودخواستهٔ شخصیت داستان هدایت، نشان‌دهندهٔ تفاوت دیدگاه او با دیدگاه وولف است. وولف یک زن‌گرای برابری‌خواه بود و شخصیت دوریس را به‌طرزی نوشت که سرسختی او را در نظام نابرابر مردانه نشان دهد: دوریس برای زندگی‌اش تلاش می‌کند. افزون بر این وولف -بر خلاف هدایت- در زمانه‌ای می‌زیست که زنان برای حقوق خود گام‌های بلندی برداشته بودند؛ بنابراین دو پیردختر به‌دلیل ویژگی‌های تاریخی-فرهنگی و شرایط محیطی متفاوت و نگاه خاص نویسندگانشان -باوجود شباهت‌های عمیق- از دو سرنوشت متفاوت برخوردار شده‌اند.

کتابنامه

- آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۴). ***از نیما تا روزگار ما***. جلد سوم، تهران: زوار.
- اسپیلکا، برنارد و هود، رالف دبلیو و همکاران. (۱۳۹۰). ***روان‌شناسی دین بر اساس رویکرد تجربی***. ترجمهٔ محمد دهقانی. تهران: رشد.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۸). ***قصه‌نویسی***. چاپ چهارم. تهران: البرز.
- پی، دوان و شولتز، سیدنی. (۱۳۸۹). ***نظریه‌های شخصیت***. ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی. چاپ هفدهم. تهران: ویرایش.
- رابس، فیلیپ. (۱۳۹۰). ***رشد انسان، روانشناسی رشد از تولد تا مرگ***. ترجمهٔ مهشید فروغان. چاپ پنجم. تهران: ارجمند.
- سبزیان‌پور، ناصر. (۱۳۹۶). «دو تحلیل روانکاوانه از یک داستان: آبجی خانم نوشتهٔ صادق هدایت». ***کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی***. سال ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱۲۳ – ۱۲۹.
- سپانلو، محمدعلی. (۱۳۸۷). ***نویسندگان پیشرو ایران***. چاپ هفتم. تهران: نگاه.
- علیزاده، ناصر و دستمالچی، ویدا و همکاران. (۱۳۹۶). ***دربارهٔ مکتب‌های ادبی جهان***. تبریز: انتشارات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.
- علیزاده، ناصر و طاهری، حسین و همکاران. (۱۴۰۰). ***دربارهٔ نظریه‌های ادبی جهان***. تبریز: آیدین.
- فروم، اریک. (۱۳۵۹). ***روانکاوی و دین***. ترجمهٔ آرسن نظریان. چاپ چهارم. تهران: پویش.
- فیست، جس؛ فیست، جی گری‌گوری. (۱۳۸۸). ***نظریه‌های شخصیت***. ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی. چاپ چهارم. تهران: روان.
- مسعودنیا، ابراهیم. (۱۳۸۶). «خودکارامدی عمومی و فوبی اجتماعی: ارزیابی مدل شناختی اجتماعی بندورا». ***مطالعات روان‌شناختی***. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳. صص ۱۲۷-۱۱۵.
- منتشری، ایرج. (۱۳۹۷). «بوف کور صادق هدایت و خیزاب های ویرجینیا وولف: روایت روایت‌زدگی». ***نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***. سال ۶، شمارهٔ ۲. صص ۶۴-۴۳

- موروا، آندره. (۱۳۶۶). ***تاریخ انگلستان***. ترجمهٔ عنایت‌الله شکیبایی‌پور. چاپ دوم. تهران: جمهوری.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). ***صد سال داستان نویسی ایران***. مجلد اول. تهران: چشمه.
- ناجیان اصل، زهرا؛ افهمی، رضا؛ شریعتمدار، آسیه؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۶). «طراحی الگوی یکپارچهٔ خودشکوفایی مبتنی بر نظریات انسان‌گرایانه». ***پژوهش‌های مشاوره***. جلد ۱۶، شمارهٔ ۶۴. صص۵۴-۳۰.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۹). ***خانم دالاوی***. خجسته کیهان. چاپ سوم. تهران: نگاه.
- وولف، ویرجینیا. (۱۳۹۰). ***بانو در آینه***. فرزانه قوچانلو. چاپ دوم. تهران: نگاه.
- هدایت، صادق. (۱۳۴۲). ***مجموعه داستان زنده به گور***. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.
- هورنای، کارن. (۱۳۶۹. الف). ***راه‌های نو در روانکاوی***. ترجمهٔ اکبر تبریزی. تهران: بهجت.
- هورنای، کارن. (۱۳۶۹. ب). ***عصبانی‌های عصر ما***. ترجمهٔ ابراهیم خواجه‌نوری. چاپ پنجم. تهران: شرق.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Khaleh Souske and *Gulliver's Fourth Travel*: A Posthumanist Reading*

Zahra Taheri [1]

1. Introduction

Storytelling, especially for children, has been started since the beginning of history because fiction is among the first tools human used for a better understanding of the world around; such background foregrounds the significant role storytelling has played in cultural and social life all over the world. With the emergence of the discourse of humanism and the importance this discourse put on education and the disciplining of the young generation, a utilitarian use of narratives was normalized; in other words, narratives were deployed as an efficient means to form the social and individual identity of children in desired directions while guaranteeing collective and civil life. Even though due to the child's lack of experience and awareness, the majority of children's literature inevitably became didactic, what was conveyed through this literary genre was to institutionalize the value structures popularized by the ruling humanistic discourse as well. Through techniques of repetition and, consequently, 'naturalization', Children's narratives formed an integral part of their identity. However, this instrumental use of children's literature to control and direct children's psyches towards predetermined behavior patterns caused deeper

*Date received: 25/05/2022 Date review: 11/11/2022 Date accepted: 14/11/2022
[1]. Asissant Professor of English Language and Literature, Department of Languages and Foreign Literature, University of Kashan, Kashan, Iran. E-mail: ztaheri@kashanu.ac.ir

concerns in society when those dualisms governing the humanistic discourse approximated to extreme behaviors such as racism and sexism. Therefore, it was felt that the real nature of liberal discourse, as a 'construct', should be revealed, and its doctrines should be open to questions. Such challenges were posed by different movements. One of these movements was post-humanism. The main axis of post-humanist thinking, as Flanagan has also pointed out, was the "redefinition and expansion of the human subject" (2014: 5), which has been associated with the challenge of the dual-centered structures of the ruling humanist discourse and the critique of 'essentialism'.

2. Methodology

The present study has attempted to examine "Khaleh Souske" and *Gulliver's Fourth Travel* from the perspective of posthumanism. It has investigated the deconstructive effect of posthumanism on children's literature in a comparative reading. It deploys a descriptive-analytic approach to explore how children's literature, once deployed as a means at the service of spreading the ideology of liberal humanism, can also be adopted by the counter-discourses to open up new horizons. The methodology is based on a posthumanist approach focusing on discursive hierarchies of "the self"/"the other" and human/animal. To approach the text from a post-humanistic perspective is to challenge the hierarchies and the superiority it has claimed for man to nature. Consequently, a post-humanist technique reveals the dependence of man on nature, and tries to bring nature and culture together. Such attempts depict man and nature as equal and, thus, question man's superiority to nature; this outcome provides a different definition of man and nature.

3. Discussion

This article, as discussed above, focuses on the notions of posthumanism and its deconstructive effect on children literature in a comparative reading of *Gulliver's Fourth Travel,* a work by Jonathon Swift (the British writer), and "Khale Souskeh," a Persian folklore

story. Using a posthumanist approach, the writer tries to discuss how children literature, once deployed as a means at the service of spreading the ideology of the dominant discourse (liberal humanism) to instill the discursive hierarchies of "the self"/"the other" and human/animal, can also be adopted by the counter-discourses to open up new horizons up to the postmodern man. It is argued that through the blurring of the borders between human/animal and, thus, the breach of the hierarchical "chain of being," an anti-narrative is formed which can redefine the concepts of gendered "identity" and "self."

In this part, the most important humanistic elements in *Gulliver's Fourth Travel* and "Khale Souskeh," have been analyzed, and the stands of these two works on various doctrines have been compared. These works have mainly questioned liberal humanism for three major doctrines: man's superiority to nature, essential identity, and binary of man versus nature.

3-1. Man's Superiority to Nature

Besides its focus on the notion of ontology and its challenge of humanist binary oppositions, post-humanism tries to destroy the existential superiority of man in existence, and this sometimes approximates to the border of satire. In other words, by highlighting the capabilities of other beings in nature (animals here), the liberal human-centered view, expressed in the form of 'man as the center of existence', is challenged and, along with that, 'the chain of being', once justifying this idea. Such stand substitutes hierarchical relationships with a rhizomic one, in which a horizontal relationship replaces the former vertical structure imposed on human and animals.

3-2. Essential Identity

Satirizing human supremacy requires the creation of 'in-between' beings in these works. While these creatures look like animals, on the one hand, they also have the physical and behavioral characteristics of humans, and, consequently, create cultural structures which depict such 'in-between-ness'. The heterogeneity that these creatures display questions all the essentialist doctrines, especially that of 'fixed, essential identity', to which liberal humanism has referred over centuries to justify its racist, sexist, and supremacist stands.

3-3. Man versus Nature

In works centered on animals, the first challenge the audience are facing is an entrance into a world where animals speak the language of the audience. This promises a different story. In fact, the ability of animals to speak is the first feature that moves animal boundaries; furthermore, it is at this time that the humanistic 'ontology' and the human/animal dualism are shaken. The reason lies in the fact that in the past, the most significant characteristic distinguishing humans from animals is their speaking power, and this power is drawn from one's wisdom. Therefore, the existence of this power in animals presupposes special wisdom, which, if not higher than human wisdom, is equal to that.

4. Conclusion

Post-humanism, by providing such space of heterogeneity, makes a new sense of belonging to be formed, the outcome of which would be a challenge posed to essentialism. Accordingly, it questions liberal humanism and its discriminatory system since 'essentialism' is its building block. By challenging the 'ontological" discourse of liberal humanism, blurring the boundaries of "self/other" and highlighting the concept of 'fluidity of identity', post-humanism can form a kind of 'anti-narrative' that tries to create a new culture, in which relationships are based on equality. Furthermore, it expands liberal humanism's ontology and treats man as an entity that just coexists with nature. This expansion will later build up a better relationship between man and his environment and, thus, teaches children to act as such. Besides, by equating animals with humans, these works have tried to restore the lost balance of the universe, which has been exacerbated by the hierarchical structures of liberal humanist discourse and its efforts to conquer nature. Furthermore, they can provide some awareness to the children of the current generation about the status of man in nature, as another being rather than the only being for which the universe has been created. This knowledge

modifies man's ambition and makes him build up a kind of peaceful coexistence with nature.

Keywords: children literature, liberal humanism, posthumanism, Swift, Iranian folklore

References [In Persian]:

Pashaei, R. (2014). Agency in khale souskeh and whom has the fairy taken away? *Pazhuheshnameh Adabiyat Koudak and Nojavan*. Accessed at *http://pazhuheshnameh.ir/1393/08/5*

Parsaei, H. (2008). An analysis of *Gulliver's travels* by Johnotan Swift's through Erich Kastner: The second author's mental feedback. *Koudak and Nojavan Mahnameh.* (43), 23-31.

Pourgive, F, & Zekavat M. (2010). A Study of gender roles in "Khale Sooske". 1(2), 27-43.

Mohtadi, F. (2001). Who was khales souskeh and what did she do? A sociology of Iranian oral literature. *Pazhuheshnameh Adabiyat Koudak and Nojavan*. (38), 82-85.

References [in English]

Badmington, N. (2004). Mapping Posthumanism. *Environment and planning A, 36*(8), 1341–1363.

Flanagan,V. (2014). *Technology and identity in young adult fiction*. London: Palgrave.

Haraway, D. *Philosophy in Children's Literature* . (1985). Manifesto for cyborgs science, technology, and socialist feminism in the 1980s. *Socialist Review, 15*(2), 65–107.

Hayles, N. K. (1999). *How we became post-human: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: The University of Chicago.

Lerman, L. (2012). Lovingly impolite. In Peter Costello (Ed.), *Philosophy in Children's Literature* , 301–314.

Markowsky, J. K. (1975). Why anthropomorphism in children's literature? *Elementary English*, *52*(4), 460-466.

Nikolajeva, M. (2000). *From mythic to linea*. CHLA, London: Scarecrow Press.

Pepperell, R. (1995). *The post-human condition*. Exeter: Intellect Books.

Rudy, K. (2013). If we could talk to the animals: On changing the (post) human subject. *Speaking for animals: Animal autobiographical writing.* Ed. Margo DeMello. New York, NY: Routledge, pp. 149–159.

Swift, Jonathan. (2011). *Gulliver's travels*. London: Collector's Library.

Watson, V. (2001). *Animals in fiction. Cambridge guide to children's books in English*, Ed. V. Watson. Cambridge: Cambridge University Press.

Zoe, J. (2015). *Children's literature and the posthuman: Animal, environment, cyborg*. New York: Routledge.

.

شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

ادبیات تطبیقی

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

«خاله سوسکه» و سفر چهارم گالیور: روایاتی پسااومانیستی *

زهرا طاهری[۱]

چکیده

مقالهٔ حاضر به بررسی مقولهٔ پسااومانیسم در ادبیات کودک می‌پردازد، با وجود آنکه ادبیات کودک همواره به‌منزلهٔ ابزاری در خدمت فرهنگ حاکم دیده شده‌است؛ ابزاری که می‌کوشد بن‌مایه‌های تعلیمی، ارزش‌ها، هنجارها و کلیشه‌های فرهنگی را، که غالباً مبتنی بر تفکر اومانیستی و رابطهٔ سلسله مراتبی «خود/ دیگری» هستند، به نسل بعد انتقال دهد؛ تعالیمی که زنجیره‌ای از تقابل‌های دوگانه نظیر «مرد/زن» و «انسان/حیوان» را شامل می‌شوند. اما فرهنگ‌ها هم‌زمان شاهد ظهور آثاری هستند که در راستای واشکنی این ساختارها و دوانگاره‌های فرهنگی غالب گام برمی‌دارند تا بتوانند گفتمانی پسا-اومانیستی را بسط دهند. از این آثار، می‌توان به *سفر چهارم گالیور*(۱۷۲۶)، نوشتهٔ جاناتان سویفت بریتانیایی و داستان «خاله سوسکه»، فولکلور ایرانی، اشاره کرد. این پژوهش می‌کوشد با روشی توصیفی- تحلیلی ودر خوانشی با تکیه بر تحلیل محتوا به بررسی نمودهای گفتمان پسااومانیستی و چگونگی تقابل آن با پارامترهای گفتمان انسانگرای حاکم در دو فرهنگ غربی و شرقی بپردازد. چنین استدلال می‌شود که هر دو اثر با چالش گفتمان «هستی‌شناختی» اومانیستی، کمرنگ‌کردن مرزهای «خود/دیگری» و برجسته‌سازی مفهوم «عدم اصالت هویّت» نوعی «ضدروایت» را شکل می‌دهند که می‌کوشد با خلقِ گفتمان فرهنگی نوین، نوعی رابطهٔ غیرسلسله‌مراتبی مبتنی بر تساوی را رقم زند. ماحصل این موضوع، تلاش دو اثر بر صلح و آشتی دوباره کودک با طبیعت پیرامون و ایجاد مقدمات برای شکل‌گیری گفتمان نوینی

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳

صص ۲۵۵ – ۲۸۴ **Doi:** 10.22103/jcl.2023.19457.3471

۱. استادیار دانشکده زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه کاشان،کاشان، ایران. ایمیل: ztaheri@kashanu.ac.ir

است که، برخلاف گفتمان اومانیستی، به جای تسخیرِ صرفِ طبیعت بر همزیستی مسالمت‌آمیز با آن تأکید دارد.

واژه‌های کلیدی: پسااومانیسم، گفتمان انسان‌گرا، جاناتان سویفت، «خاله سوسکه»، ادبیات کودک.

۱. مقدّمه

قدمت داستان‌گویی، به‌ویژه برای کودکان، با عمر بشر برابری می‌کند؛ چراکه ادبیات داستانی به منزلهٔ نخستین ابزار بشر جهت درکی بهتر از جهان پیرامون خود به‌کاررفته‌است و این امر جایگاه ویژه‌ای برای داستان‌گویی در حیات فرهنگی و اجتماعی بشر رقم‌می‌زند. با ظهور گفتمان انسانگرایی (اومانیسم) و اهمیت آموزش و تأکید بر ضرورت تأدیب نسل جوان، استفادهٔ ابزاری از روایات و داستان‌ها جهت شکل‌دهی هویّت فردی و اجتماعی کودکان در مسیر دلخواه و همچنین تضمین حیات جمعی و مدنی طبق گفتمان حاکم عادی‌سازی‌شد. این امر، بعدها در قالب نظریهٔ لاکان دربارهٔ هویّت، بیش از پیش مورد تأیید قرارگرفت؛ از این‌رو، داستان‌ها به‌منزلهٔ نخستین اشکال زبانی نقش به‌سزایی در شکل‌گیری هویّت فردی و اجتماعی کودک و تعریف وی از «خود» ایفامی‌کنند. اشتیاق کودک به داستان، درواقع، بازنمایی از اشتیاق وی به این تعامل و در نتیجه تلاش در راستای شناخت و درک جهان و حوادث پیرامون آن است، اما بی‌تجربگی و عدم آگاهی کودک و همچنین تأثیرپذیری فکری و روانی سریع وی، ناگزیر غالب ادبیات کودکانه را به سمت ادبیات تعلیمی و اخلاقی می‌برد تا ساختارهای ارزشی موجود در گفتمان اومانیستی حاکم را در کودک نهادینه و از طریق تکرار و در نتیجه «عادی‌سازی» (Naturalize) آنها به‌جزء لاینفک هویّت وی بدل کنند.

استفادهٔ ابزاری از ادبیات کودک در راستای کنترل روانی و اجتماعی کودکان و هدایت آنها به سمت الگوهای رفتاری از پیش تعیین‌شده، زمانی باعث نگرانی عمیقی در جامعه شد که دوانگاره‌های حاکم بر گفتمان اومانیستی به سمت رفتارهای افراطی،

نژادپرستانه و جنسیت‌مدار پیش‌رفتند. این امر به ابداع گفتمان‌های منجرشد که علیه «ماهیّت برساختی» گفتمان انسانگرای حاکم دست به‌افشاگری زدند. در همین راستا، از کارکرد خود ادبیات نیز استفاده شد. یکی از این‌گفتمان‌ها، «پسااومانیسم» (Post-humanism) بود. محور اصلی تفکر پسااومانیستی، همان‌طور که فلنگن نیز اشاره می‌کند، «بازتعریف و بسط سوژهٔ انسانی» بود (۲۰۱۴: ۵) که با چالش ساختارهای دوانگاره‌محور گفتمان انسانگرای حاکم و نقد تفکراصالت‌گرایانه همراه است؛ آثار مبتنی بر این گفتمان، از انسان‌محوری گفتمان اومانیستی و تسلّط برتری‌جویانهٔ بشر بر طبیعت انتقاد می‌کنند و می‌کوشند نوعی سازگاری را بین انسان و طبیعت پیرامون وی، که سال‌ها در زمرهٔ «دیگری» بوده، رقم زنند. ماحصل این آثار ارائهٔ تصویری بکر از «دیگری» بشری است که ماهیت برترانگارانهٔ «خود» بشری را زیر سوال می‌برد.

اما نکتهٔ قابل توجه آن است که با وجود نقاط مشترک بسیار گفتمان پسااومانیستی با گفتمان‌هایی نظیر پساساختارگرایی و فمنیسم در غرب، آثار مبتنی بر پسااومانیسم را صرفاً نمی‌توان محدود به پسامدرنیته و یا فرهنگی خاص دانست؛ چراکه رگه‌هایی از این رویکرد، مدت‌ها پیش از شکل‌گیری گفتمان پسامدرنی در ادبیات، به‌ویژه در ادبیات کودک و حیواناتِ سخنگوی آن موجود بوده‌است: آثاری نظیر *سفر چهارم گالیور* (۱۷۲۶ م)، نوشتهٔ جاناتان سویفت و «خاله‌سوسکه»، فولکلور ایرانی؛ آثاری محبوب که ماهیّت ضداومانیستی آنها کمتر مورد توجه قرار گرفته و خوانش‌های آنها همچنان از تسلط پیش‌فرضی سنّتی مبنی بر ناتوانی کودکان در درک مفاهیم پیچیدهٔ اجتماعی نشئت گرفته است.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

مقاله حاضر با استفاده از روش استنباطی ـ کیفی به بررسی آثاری از ادبیات شرق و غرب می‌پردازد. از این‌رو، در این پژوهش سعی‌شده در روشی توصیفی ـ تحلیلی و خوانشی تطبیقی به ماهیت «پسااومانیستی» این آثار و پیام‌های آن به‌نسل آینده از طریق پاسخ به این پرسش‌ها بپردازد: گفتمان پسااومانیستی چگونه در ادبیات کودک ظهور و بروز پیدا می‌کند؟ تقابل دوانگارهٔ «انسان/حیوان» به‌منزلهٔ مهمترین بازنمود گفتمان انسانگرایی

(اومانیسم) چگونه در این آثار به تصویر کشیده شده‌اند؟ چگونه این دو اثر مقولهٔ انسان‌محوری، برتری‌جویی بشری و کلان‌روایت بنیادین «اصالت هویّت» را در گفتمان اومانیستی به چالش‌می‌کشند؟ ماحصل این رویکرد پسااومانیستی در آثار کودک و اهمیت ایدئولوژیکی آن چیست؟

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

مقالات بسیاری وجود دارند که به بررسی موردی و *سفرهای گالیور* پرداخته‌اند. برای مثال، مقالهٔ «نقد و بررسی رمان *سفرهای گالیور* اثر «جاناتان سویفت» به روایت «اریش کستنر» / بازخورده های ذهنی نویسندهٔ دوم» (۱۳۸۸) نوشتهٔ حسن پارسایی است که بازخوانی این اثر را از سوی اریش کستنر مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

۱-۳. ضرورت و اهمیّت پژوهش

از آنجاکه ادبیات کودک به دلیل مخاطب ویژهٔ خویش از اهمیتی خاص در تربیت نسل آینده برخوردار است، آگاهی به لایه‌های پنهان گفتمانی آن ضرورت‌دارد. این تحقیق با تمرکز بر آثاری کلاسیک در دو فرهنگ متفاوت می‌کوشد قابلیت ادبیات کودک در رقم‌زدن جریان‌های فکری فارغ از زمان و مکان را بیان‌کند و بدین‌ترتیب توجه بیشتری را به ماهیت آثار کودک و درنتیجه کاربرد آنها در شکل‌گیری جریان‌های فرهنگی جدید معطوف‌کند. علت این امر آن است که ادبیات کودک به دلیل ماهیت ویژهٔ مخاطب خود و لزوم عدم وجود جنسیت‌مداری، نژادگرایی و تفکر طبقاتی و همچنین تلفیق دنیای خیال و واقعیت و نقش پررنگ حیوانات در این نوع ادبی، از گفتمان سلسله‌مراتبی اومانیستی حاکم بر دیگر آثار، متفاوت است و در تلاش است با تمرکز بر سوالات هستی‌شناسانه، «چیستی» متفاوتی از انسان‌بودگی و طبیعت ارائه‌دهد.

۲.بحث و بررسی

۲-۱. ادبیات کودک و پسااومانیسم

از آنجاکه کودکان نسبت به گروه بزرگسال قرابت بیشتری به طبیعت و عناصر طبیعی دارند، مرزهای تمایز انسانی/حیوانی در رابطه با کودکان کمرنگ‌تر است. بهترین حوزه‌ای

که به انعکاس این امر می‌پردازد ادبیات کودک است؛ آثاری که ناخودآگاه ذهن را به سمت روایاتی مبتنی بر شخصیت‌های حیوانی پیش‌می‌برند که همانند انسان فکرمی‌کنند، سخن می‌گویند و احساس دارند، شخصیت‌های که مشکلاتشان شبیه به انسان‌هاست، دردها و رنج‌های مشابهی را تجربه می‌کنند، همانند انسان‌ها شادی می‌کنند و مانند آنها مقهور ساختارهای حکومتی و فرهنگی هستند؛ گویا دنیای آنها همین دنیای آشنا و پیرامون ماست، با این تفاوت که شهروندانش را انواع حیوانات تشکیل‌می‌دهند. گویا ادبیات کودکانه بازنمودی از دنیای واقعی هست و نیست. فن انسان‌انگاری (Anthropomorphism) نویسنده فضایی را در داستان رقم‌می‌زند که بسیار شبیه جهان واقعی است، لیکن از ماهیت رئالیستی آن بسیار فاصله دارد. خواننده معمولا با تمثیلی از دنیای واقعی روبه‌رو می‌شود که با تمرکز بر مشکلات زندگی بشری غالبا ماهیتی تعلیمی و اخلاقی دارد.

از نظر منتقدانی نظیر نیکولایوا (Nikolajeva)، زوئی (Zoe) و هاراوی (Haraway) استفاده از شخصیت‌های حیوانی را در ادبیات کودک، می‌توان به چند دلیل عمده نسبت داد؛ دلیل نخست حذف مقوله‌های جنسیت و نژاد در داستان حیوانات است که خود می‌تواند خوانندگان بیشتری را به این آثار جذب‌کند. به گفتهٔ واتسون (Watson): «شخصیت‌های حیوانی نه تنها از مقولهٔ قومیت مستثنا هستند، بلکه مفهوم جنیست هم دربارهٔ آنها صادق نیست» (۲۰۰۱: ۳۵). از این‌رو، همه خوانندگان قادرند با شخصیت‌های انسان‌نمای این داستان‌ها فارغ از جنسیت و قومیت خویش همزاد پنداری‌کنند و نوعی وحدت فرهنگی و اجتماعی را فارغ از طبقه‌بندی‌ها اجتماعی و اقتصادی، تجربه‌کنند. دیگر دلیل استفاده از حیوانات در آثار کودک فرار از مقولهٔ سانسور است؛ ازآنجاکه غالب این شخصیت‌ها حیوان هستند، این آثار قادرند به طرح مسائلی بپردازند که بیان آنها به طور معمول با نوعی محدودیت همراه است. درنهایت، پتانسیل این آثار در خلق گفتمانی نوین را هم می‌توان دلیل دیگری بر استفاده از شخصیت حیوانات برشمرد. به گفتهٔ ماروکوفسکی: «شیوهٔ انسان‌انگاری در داستان‌ها، به‌ویژه با اعطای قدرت کلام به حیوانات و

تبدیل آنها به سوژه، به معنای تخریب ماهیّت حیوانی آنها نیست؛ بلکه اعطای بیان واضح و احساسات و نظرات قابل فهم [درواقع] به معنای بخشیدن ماهیّتی دوباره به آنهاست» (۱۹۷۵: ۴۶۴). این ماهیت جدید نوعی هستی‌شناسی متفاوت را رقم‌می‌زند که پیش‌درآمد گفتمان پساانسانگرایی یا پسااومانیستی و بازگشایی افق‌های فکری نوین است که از محدودشدن این نوع از ادبیات به بُعد تعلیمی و اخلاقیِ صرف و رقم‌خوردن خوانشی تقلیلی پیشگیری می‌کند.

به گفتهٔ نیکولایوا، حضور این حیوانات در ادبیات کودک می‌تواند به دو شکل عمده صورت پذیرد: گاهی این کاربرد در قالب فابل (Fable) بروز می‌کند که در آن حیوانات، علی‌رغم دارا بودن تمام خصوصیات انسانی، در محیط‌های طبیعی جدای از دنیای انسانی به سر می‌برند و گاهی در قالب روایاتی که در آنها شخصیت‌های حیوانی در تعاملی مستقیم با انسان‌ها قراردارند (۲۰۰۰: ۳۵). از بین این دو، آثار با شخصیت‌پردازی مرکب جایگاهی ویژه دارند؛ چراکه این آثار علاوه بر بازنمایی تعامل انسان وحیوان در قالب روایتی خلاق، کودک را با حیواناتی انسان‌نما مواجه می‌کنند که در کنار دیگر شباهت‌ها، از ویژگی‌های برجستهٔ انسانی نظیر کلام، خرد و اخلاق نیز برخوردارا هستند. دنیای این نوع آثار نه تنها نمایی نزدیک‌تر از جامعهٔ بشری و ساختار گفتمانی حاکم در اختیار کودکان قرارمی‌دهد، بلکه ماهیت «پسااومانیستی» در روایات نوع دوم به‌مراتب برجسته‌تر است؛ چراکه فابل صرفا متشکل از شخصیت‌های حیوانی انسان‌نماست و بر جنبهٔ اخلاقی و تعلیمی تمرکز دارد؛ حال آنکه در نوع دوم، ترکیب شخصیت‌های انسانی و حیوانی به نحو بارزتری دوانگاره‌ها، الگوها و چارچوب‌های حاکم بر زندگی بشری، به‌ویژه دوانگارهٔ بنیادی «انسان/ حیوان»، را به‌چالش‌می‌کشند و خواننده را به سمت خوانشی نوین از گفتمان انسانگرای حاکم ــ که مبتنی بر برتری بشر بر حیوان و «اصالت‌گرایی» است ــ دعوت می‌کنند؛ این خوانش خود به‌گشایش افق متفاوتی فرا روی خواننده منجرمی‌شود که بر مقولهٔ «شباهت» و ساختار افقی متمرکز است؛ مقولاتی که پیش از این در گفتمان پسامدرنیستی ساختارشکن نیز متصور شده‌اند. سؤالی که حال مطرح می‌شود آن است که با وجود گفتمان پساساختارگرایانه و

رویکرد مشابه آن، ضرورت گفتمان پسااومانیستی چیست؟ سؤالاتی از این دست درواقع نقطهٔ افتراق این دو گفتمان و همچنین ارتباط آنها با ژانر ادبیات کودک را پررنگ می‌کنند. ویکتوریا فلنگن در این باره می‌گوید:

اگرچه واشکنی سوژهٔ انسانی، پروژه‌ای بود که دهه‌ها پیش از این با پیدایش جریان پسامدرن در نیمهٔ دوم قرن بیستم آغاز شد، لیکن ادبیات کودک در اقتباس ایدئولوژی پسامدرن کاملا مطمئن نبود؛ چراکه آنرا در بازتعریف سوژهٔ انسانی بسیار افراطی دید. فقدان عاملیت که معرف مفهوم سوژگی انسانی پسامدرنی است در بافت ادبیات کودک عمدتا چالش‌برانگیز است. به معنای واقعی کلمه چنین دیدگاهی نسبت به سوژگی کودکان برخلاف ویژگی‌های ادبیاتی است که هدفمندانه در پی تجویز الگوهای دلخواه از رشد و رفتار کودک است. (۲۰۱۴: ۵)

با این توصیف، گفتمان پسااومانیستی گفتمانی بسیار پیچده‌است؛ از منظر برخی «پسااومانیسم» در ظاهر به گفتمانی اطلاق می‌شود که از منظر تاریخی پس از جریان «اومانیسم» بروز و ظهور یافته‌است. از این‌رو، از منظر این گروه، فهم آن منوط به درک کلی از مقولهٔ «اومانیسم» می‌باشد. آغاز اومانیسم، که در تفکر فلسفی از آن به انسان‌محوری نیز یاد می‌شود، می‌توان به گفتمان ارسطویی و قاعده «عدم اجتماع نقیضین» (The law of non-contradiction) منتسب‌دانست؛ گفتمانی که به شکل‌گیری قانون دوانگاره‌ها به‌منزلهٔ اصلی‌ترین روش نگرش به‌جهان می‌پردازد و در این میان، دوانگاره‌ها تقابل «انسان/ حیوان» را به منزلهٔ یکی از بنیادی‌ترین اصول معرفی‌می‌کند که بعدا در قاعدهٔ «زنجیرهٔ هستی» (Chain of being) در دوران رنسانس تثبت شده و به برتری کامل انسان برتمام هستی منجرمی‌شود. ماحصل این پنداشت برتری‌جویانه، شروع جدی گفتمان اومانیسم در مغرب‌زمین است. در این تفکر انسان، که به منزلهٔ جانشین بی‌رقیب خداوند روی زمین به‌شمار می‌رود، به علت عقل و منطق خویش بر تمام موجودات برتری داده می‌شود؛ هرچند وی در برخی ویژگی‌های غریزی با دیگر موجودات، به‌ویژه حیوانات، قرابت دارد. به گفتهٔ نیل بدمینگتون (Neil Badmington):

> اومانیسم گفتمانی است که مدعی می‌شود انسان به طور طبیعی در مرکز همه چیز است، به نحو بارزی از حیوانات، ماشین‌ها و دیگر چیزهای غیرانسانی مجزاست، کاملاً شناخته شده‌است،

خودش را می‌تواند بشناسد، منبع معنا و تاریخ است و با دیگر افراد در ماهیّتی جهان‌شمول شریک است. این فرضیه‌های مطلق‌گرا، خود نشانه آن است که گفتمان انسان‌محور مبتنی بر یک گروه از دوانگاره‌های متقابل نظیر انسان/ غیرانسان، خود/ دیگری، طبیعی/ فرهنگی، برون/ درون، سوژه/ ابژه، ما/ آنان، اینجا/ آنجا، فعال/ منفعل و وحشی/ رام است. (۲۰۰۴: ۱۳۴۵)

در این تعریف، «انسان‌بودگی» به‌منزلهٔ «موقعیتی تعریف‌شود که آفریدهٔ تمایز پیوسته از حیوانیّت» است؛ ازاین‌رو، پرورش آن مستلزم جدایی مداوم از دنیای طبیعت است (لرمن، ۲۰۱۲: ۳۰۳). این تفکر دوانگاره‌محور بعداً به شکل‌گیری تقابلِ کلی‌تر در حوزهٔ انسانی منجرمی‌شود که از آن به دوانگارهٔ «خود/ دیگری» تعبیرمی‌شود؛ تقابلی که خود آغاز جریان‌های بزرگ تاریخی نظیر استعمار، نژادپرستی و زن‌ستیزی است. در این تفکر، که ریشه در اندیشه متفکران عصر روشنگری نظیر دکارت، کانت و هگل دارد، انسان‌ها نیز در نوعی رابطهٔ سلسله‌مراتبی نسبت به یکدیگر به‌سرمی‌برند. به‌دیگرسخن، دوانگارهٔ «خود/ دیگری» به حوزهٔ حیات بشری نیز ورود پیدامی‌کند؛ به‌طوری‌که کلیهٔ گروه‌های انسانی به غیر از مردان سفیدپوستِ مسیحیِ ثروتمند در زمرهٔ «دیگری» انسانی محسوب‌می‌شوند که از رتبهٔ پایین‌تری در ارزیابی‌های اومانیستی برخوردار هستند.

با این درک کلی از «اومانیسم»، می‌توان گفت که پسااومانیسم «به‌منزلهٔ بررسی ماهیّت انسانی و رابطهٔ آن با مابقی جهان، اعم از حیوانات و یا محیط پیرامون است که چشم‌اندازی جذاب از پشت سرگذاشتن تفکرات قدیمی و شروع روش‌های نوینِ تفکر دربارهٔ مفهوم انسان‌بودگی را به‌دست می‌دهد» (هی‌لیز، ۱۹۹۹: ۲۸۵). ازاین‌رو، پیشوند «پسا» از نظر مفهومی به زمانی بعد از وجود انسان یا چیزی فراتر از وجود انسانی اشاره‌نمی‌کند؛ بلکه منظور از پیشوند «پسا» آن است که بشر باید سناریوهای پیشین را به‌دست فراموشی‌بسپارد تا نظم جهانی نوینی را تجربه‌کند که در آن حیات دچار چالش، تغییر و ارتقا شده و به مرحله‌ای رسیده‌است که فرای دانسته‌ها و تعاریف پیشین تعریف‌می‌شود (همان:۲۸۳). از این‌رو، می‌توان گفت که تفکر پسااومانیستی به‌معنای «پایان انسان نیست، بلکه به‌معنای پایان انسان‌محوری در جهان هستی است» (پیری، ۱۹۹۵: ۱۷۶)؛ به‌این معنا که تعاملات انسان با

حیوانات و طبیعت به نحوی دگر ارزیابی می‌شوند، به‌طوری‌که انسان صرفا نقشی محوری و تعیین‌کننده در جهان پیرامون نخواهد داشت. از منظر دانا هاراوی:

> قبل از پایان قرن بیست . . . مرز بین انسان و حیوان کاملا شکسته شد. آخرین حوزه‌های بی‌همتایی بشر، اگر نگوییم دستآویز طنز شدند، اما آلوده شدند. زبان، کاربرد ابزار، رفتار و وقایع ذهنی، هیچ چیز درواقع نتوانست به نحوه متقاعدکننده‌ای به مقولهٔ جدایی انسان از حیوان پایان بخشد و افراد بسیاری نیاز به چنین جدایی را پس از آن ضروری نمی‌دیدند. (۱۹۸۵: ۶۸)

بدین ترتیب، بنیاد تفکر «پسااومانیستی» حول محور تلاش در راستای حذف مرزها/ «تفاوت‌ها» و تمرکز بر «شباهت‌ها» می‌چرخد؛ بدین‌معنا که از یک سو می‌کوشد مرزهای بین ماهیت انسانی و دیگر موجودات را کمرنگ‌کند و از سوی دیگر غیرمستقیم می‌کوشد شباهت مابین ماهیت بشری و حیوانی را برجسته‌کند؛ در چنین حالتی، گفتمان «پسااومانیستی» بر تعامل بین این دو گروه متمرکزمی‌شود تا سیالیت بین‌مرزی آنها را ارزیابی کند (زوئی، ۲۰۱۵: ۳). با سیّال‌شدن مرزها، در وهلهٔ نخست دوانگارهٔ «خود/ دیگری» به چالش‌کشیده‌می‌شوند و نوعی فضای آشتی در راستای بسط وجودی هریک فراهم‌می‌شود (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۱)؛ چراکه گفتمان پسااومانیسم نباید به منزلهٔ «نوعی ایدئولوژی تلقی شود که پایان موجودیت سوژهٔ اومانیستی را رقم‌می‌زند. [. . .] پسااومانیسم در اصل مبتنی بر نقدی پایدار از شرایط بشری است و این نقد مستلزم کاربرد مقولهٔ خرد (همانند اومانیسم) است تا جایگاه ممتازی را که تفکر اومانیستی به‌سوژهٔ انسانی بخشیده، واشکنی‌کند. بنابراین، پسااومانیسم *شناختی نوینی از انسان‌بودگی* در عصر حاضر به‌دست می‌دهد.»(همان: ۱۱-۱۲)

این تعریف نوین، بر مقولهٔ بسط وجودی انسان و بازشناخت ماهیت انسانی وی و بازنویسی نحوهٔ تعامل آن با جهان متمرکز است و به هیچ‌وجه در پی فروپاشی کلِ هویّت فردی و یا واشکنی ساختارهای اجتماعی در لحظه نیست. اگرچه با رخداد این بسط به تدریج این ساختارهای سلسله‌مراتبی نیز جایگزین می‌شوند. ادبیات کودکِ مبتنی بر اختلاط شخصیت‌های حیوانی و انسانی از جمله آثاری هستند که توانسته بازنمایی جذاب از این بسط وجود و بازنویسی روابط بشر با جهان پیرامون را از مدت‌ها پیش به تصویر

کشد؛ چراکه مبنای خیالی ادبیات کودک فرای گفتمان «هستی شناختی» انسان‌گرایانه عمل می‌کند و از این‌رو مرزهای ما بین انسان و حیوان را به‌چالش‌می‌کشد، به‌طوری‌که کلیه حیوانات قادر به انجام هر عمل ممکن در جامعهٔ انسانی هستند بدون آنکه محدودیتی برای آنها در نظر گرفته شده‌باشد؛ گویا مرزهای بین گونهٔ انسانی و حیوانی کاملا کمرنگ و بی‌اثر هستند. بنابراین، ماهیت خیالی و مرزشکن ادبیات کودک، علاوه بر آنکه به منزلهٔ جایگاهی در راستای شکل‌گیری «پسااومانیسم» و فلسفهٔ «پسااومانیستی» اولیه بازنمایی می‌شود، موقعیتی جهت بررسی تنش‌های حاصل از این فلسفه را نیز فراهم آورده‌است. [. . .]؛ درنتیجه، ادبیات کودک می‌تواند به منزلهٔ منبع تا کنون فراموش‌شده‌ای جهت درک فرهنگِ انسانی و غیرانسانی به شمارروود؛ در حالی‌که همزمان الگوها، ماهیت و حاکمیت بشر را زیرسوال‌می‌برد. (همان: ۶)

درهر صورت ادبیات کودک با صدابخشی همزمان به حیوانات و موجودات خیالی و واقعی و با درهم‌شکستن گفتمان «هستی‌شناختی» انسان‌گرایانه در راستای تفکر پسااومانیستی گام‌برمی‌دارد؛ چراکه این امر مقولهٔ «رئالیسم»، که بنیان تفکر انسانگرایی است، را به‌چالش می‌کشد. به‌دیگرسخن، این آثار با معرفی موجودات خیالی، که رفتارهایی کاملا انسان‌گونه دارند، باعث‌می‌شوند که خواننده واقعیت وجودی آنها و یا حداقل امکان وجودی آنها را باورکند. در نتیجهٔ این روند باورپذیری، دوانگارهٔ «واقعیت/خیال»، که بنیان اومانیسم خردگرا و تجربه‌محور است، زیرسؤال‌می‌رود (هاراوی، ۱۹۸۵: ۶۵). به‌علاوه، «پسا-اومانیسم ذاتا گفتمان اقلیت درحاشیه است ــ همان‌طورکه دوران کودکی در حاشیهٔ اعمال قدرت بر ماشین، حیوانات و انسانها قرار دارد» (زوئی، ۲۰۱۵: ۸). از این‌رو، می‌توان گفت که ادبیات کودک در چالش مرزها، کمرنگ‌کردن دوانگاره‌های موجود و صدا بخشیدن به «دیگری» و اقلیت در حاشیه بسیار شبیه گفتمان پسااومانیستی عمل‌می‌کند و از این‌رو قادر است که جغرافیای فرهنگی نوینی را رقم‌زند. بنابراین، می‌توان گفت که ادبیات کودک برخلاف تصور عامه می‌تواند ادبیاتی سیاسی شمرده شود که می‌کوشد با تأکید بر روابطِ افقی نوعی دموکراسی اجتماعی را به‌تصویرکشد، نوعی مساوات که کمتر در جوامع شاهد آن هستیم؛ چراکه به‌گفتهٔ استیو

بیکر (Steve Baker): «اینکه روایات حیوانات سخنگو واقعاً دربارهٔ خود حیوانات نیست- اینکه حتی روایات ارزشمند آنها باید دربارهٔ موضوعی فراتر از صرف حیوانات باشد- با مقولهٔ گستردهٔ دون‌شماری حیوانات و درحاشیه‌انگاری فرهنگی آنها تطابق‌دارد» (به نقل از زوئی، ۲۰۱۵: ۱۳۸). با این توصیف، ادبیات کودک در کنار کارکرد سرگرم‌کنندگی و ماهیّت تعلیمی خویش می‌تواند رسالتی سیاسی و اجتماعی نیز ایفاکند و با تمرکز بر مشکلات موجود، افق فرهنگی جدیدی را فرا روی جامعهٔ بشری در راستای حل آن مسایل بگشاید.

۲-۲. خلاصهٔ روایات سفرچهارم گالیور و «خاله‌سوسکه»

پس از آنکه جاناتان سویفت در سال ۱۷۲۶ *سفرهای گالیور* را نوشت، جان نیوبری اولین مجلهٔ ادبیات کودک را در سال ۱۷۵۱ چاپ کرد و نام آنرا مجلهٔ *لی‌لی‌پوتی‌ها* نامید. این امر برای نخستین بار اثر سوفیت را رسماً به‌منزلهٔ ادبیات کودک اعلام‌کرد. اما نکته قابل توجه آن است که در چاپ‌های بعدی، اثر سویفت به‌تدریج به دو سفر اوّلیه که شامل سفرهای او به سرزمین کوتوله‌های لی‌لی‌پوت و غول‌ها بود تقلیل پیداکرد و دو بخش آخر داستان نادیده‌گرفته‌شد؛ به‌طوری‌که حتی در فیلمی که بعدا از اثر اقتباس‌شد، اثری از سفرهای آخر گالیور دیده‌نمی‌شود.

شاید حذف این بخش‌ها را بتوان به‌ماهیت ویژه این دو بخش و مباحث پیچیده فلسفی پنهان در این آثار یا نقد تند اجتماعی–سیاسی آنها نسبت‌داد؛ ویژگی‌هایی که ماهیت سرگرم‌کنندهٔ این اثر را نسبت به‌سفرهای اولیه تحت‌الشعاع قرار داده است. زوئی معتقد است که تمرکز دو سفر اول بر کوتوله‌ها یا غول‌ها و تداعی آنها با داستان‌های تخیلی باعث محبوبیت بیشتر این دو بخش از اثر و حذف تدریجی دو بخش آخر شده‌است (زوئی، ۲۰۱۵: ۹). این در حالی است که سفر چهارم نه‌تنها ماهیت تخیلی و سرگرم‌کننده دارد، بلکه با حضور اسب‌های سخنگو و موجودات عجیبی به نام «یاهو» (Yahoo) بیش از دو سفر پیشین می‌تواند با آثار کودک و فضای غیر رئال و فانتزی آنها تداعی‌شود؛ اما شاید از آنجا که این بخش مانند دیگر آثار کودک به خوبی و شادی ختم نمی‌شود گزینهٔ مناسبی جهت سرگرمی کودکان به‌نظر نرسیده‌باشد. به گفتهٔ پدریک کالم (Padraic Colum)،

سفرهای گالیور یک داستان پری معکوس است. در داستان پریان، موجودات کوچک زیبا و مهربان هستند، غول‌ها موجوداتی احمقند، حیوانات کمک‌کار انسانها هستند و انسانیت به‌منزلهٔ پیروز نهایی بازنمایی‌می‌شود. در داستان گالیور، موجودات کوچک آزاردهنده، غول‌ها از انسانها خردمندتر، حیوانات حاکمِ بر انسانها و انسانیت به منزلهٔ مقوله‌ای دون و فرومایه تا پیروزمند بازنمایی‌می‌شود. (به نقل از زوئی، ۲۰۱۵: ۱۶-۱۷)

داستان گالیور شرح روایت دریانوردی باتجربه است که به سفرهای متعدد می‌رود و در هریک به طرز شگفت‌انگیزی با موجودات خیالی و سرزمین‌های ناشناخته روبه‌رو می‌شود. سفر چهارم گالیور زمانی آغاز می‌شود که وی پس از بازگشت از سفر سوم خود و چندین ماه استراحت دوباره عازم سفری دریایی می‌شود، اما در میانهٔ سفر ملوانان کشتی علیه گالیور، کاپیتان کشتی، شورش می‌کنند و با زندانی‌کردن وی در کابین خود کنترل کشتی را به‌دست‌می‌گیرند تا کشتی را جهت دزدی دریایی از آن خود کنند. پس از طی مدت زمانی وقتی کشتی به نزدیکی جزیره‌ای ناشناخته می‌رسد، ملوانان گالیور را در جزیره تنها رها کرده، به سفر خود ادامه‌می‌دهند. گالیور پس از مدتی استراحت در ساحل، متوجه حضور موجودی در پیرامون خود می‌شود که همزمان حیوان هست و نیست. این موجود به محض دیدن گالیور، با فریادی دیگر همنوعان خود را دور گالیور جمع‌می‌کند و همگی به قصد خوردن گالیور به سمت وی حمله‌ور می‌شوند که ناگهان اسبی خاکستری به آن سمت می‌آید. حضور اسب به فرار آن موجودات و در نتیجه نجات گالیور منجرمی‌شود. در این هنگام اسب خاکستری دیگری نیز از راه می‌رسد و به زبانی خاص با اسب نخست شروع به‌صحبت می‌کند، اما از آنجا که نام «یاهو» در مکالمهٔ آنها پیوسته تکرارمی‌شود، گالیور استنباط‌می‌کند که «یاهو» باید نام همان موجودات عجیب باشد. پس از این واقعه است که اسب خاکستری جهت بررسی وضعیت گالیور، وی را به منزل بسیار بزرگ و شاهانهٔ خود می‌برد. گالیور به گمان آنکه همراهی وی با آن اسب شاید فرصتی جهت آشنایی با صاحب اسب را فراهم آورد در پی اسب راهی‌می‌شود، اما وقتی آن دو به خانه‌ای بزرگ می‌رسند، گالیور اثری از حضور انسان در آن خانه نمی‌یابد؛ اندکی بعد، گالیور متوجه حضور خود در سرزمین امپراطوری اسب‌ها و همراهی رهبر آنها می‌شود. زان پس

سفر گالیور وارد مرحله‌ای شگفت‌انگیز می‌شود که در نهایت با اخراج وی از سوی جامعهٔ اسب‌ها و بازگشت اجباری به خانه پایان‌می‌رسد.

۲-۳. *سفرچهارم گالیور* و «خاله‌سوسکه»: چالش گفتمان اومانیستی و بسط مقولهٔ «هویّت»

چنانچه پیشتر نیز اشاره شده، گفتمان پسااومانیستی به دلیل پیچیدهاگی ماهیتی، فرهنگی و نوع موضوع اثر می‌تواند به شیوه‌های متفاوتی در متن بروز و ظهوریابد؛ ماهیت فانتزی غالب بر ادبیات کودک و آمیختگی جهان طبیعت با دنیای متمدن بشری سبب شده‌است تا این گفتمان در آثار کودک بر مقوله‌های «هستی‌شناختی» و فروپاشی دوانگارهٔ انسان/حیوان، به‌سخره‌گرفتن برتری جویی انسانی و سیالیت مقولهٔ «هویّت»، اخلاق و ارزش‌های انسانی متمرکزشود تا نقش راهبردی این آثار در تغییر جغرافیای فرهنگی و چالش چگونگی تعامل انسان با طبیعت بیش از پیش روشن‌شود.

۲-۳-۱. فروپاشی دوانگارهٔ انسان/حیوان

در داستان سویفت، اولین چالش پیش روی گالیور پس از مواجه با دنیای حیوانات ارتباط با پیرامون خود و یادگیری زبان اسبان است؛ چراکه ارتباط با فضای موجود و گفتگو با اسب خاکستری مستلزم ابزاری ارتباطی است. گالیور موفق می‌شود که در آن مدت کوتاه زبان اسبان را فراگیرد و آنها را شگفت‌زده کند. این خود به‌معنای ورود داستان به‌مرحلهٔ جدیدی است. درواقع توانایی اسب‌ها بر سخن گفتن اولین ویژگی‌ای هست که مرزهای حیوانی را جابه‌جا می‌کند؛ چراکه از گذشته مهمترین ویژگی تمیزدهندهٔ انسان از حیوان، قدرت ناطقهٔ وی است که مبتنی بر قوّهٔ خرد فردی است.

آنچه اثر سویفت را متمایزمی‌کند، سخن‌گفتن اسب‌ها به زبان خاص خود است نه به زبان انسانی، آنچه معمولاً در دیگر آثار کودک دیده‌می‌شود. زبانی که ساختار خاصی دارد و قابل یادگیری است. این امر وجود خرد خاصی را در این حیوانات مفروض‌می‌گیرد که اگر بالاتر از خرد بشری نیست با آن برابری می‌کند: «برای چه کسی می‌توان از خصایل هوونیم‌های (Houyhnhnms) بزرگ حرفی زد بدون آنکه از بدی‌های خود شرمسار نبود. [به ویژه] زمانی که خود را حیوانی متفکر و رهبر جامعهٔ خویش می‌پندارد» (سوئیفت،

۲۰۱۰: ۳۶۵). در این هنگام است که «هستی‌شناسی» اومانیستی و دوانگارهٔ انسان/حیوان است دچار تزلزل می‌شود.

در آثاری با محوریت حیوانات اولین چالش پیش‌روی مخاطب مواجه با دنیایی است که در آن حیواناتی با زبان مخاطب صحبت‌می‌کنند. این خود نوید ورود به داستان متفاوتی، برای مخاطب رقم‌می‌زند. درواقع، توانایی حیوانات بر سخن گفتن اولین ویژگی‌ای است که مرزهای حیوانی را جابه‌جا می‌کند؛ دقیقاً در این هنگام است که «هستی‌شناسی» اومانیستی و دوانگارهٔ انسان/حیوان دچار تزلزل‌می‌شوند. در داستان خاله سوسکه این تمایز زبانی وجود ندارد؛ به‌طوری‌که خاله‌سوسکه به‌راحتی با قصاب، علاف و بقال به‌گفتگو می‌نشیند و چنان به دنیای انسانی تسلّط دارد که حتی گفتار خود را مبتنی بر گفتمان‌های جنسیتی و فرهنگی موجود در دنیای انسانی پیش‌می‌برد: «*اگر زنت بشم، وقتی که دعوامان شد، مرا با چی می زنی؟*» (مهتدی، ۱۳۸۰: ۵۹) لیکن تمایز پیش‌فرض در داستان «خاله سوسکه» مبتنی بر تمایز «هستی‌شناختی» است؛ به‌دیگرسخن، خاله سوسکه با توجه به مخاطب خویش مبنای گفتمانی خود را تغییرمی‌دهد. بدین معنا که وقتی وی به پیشنهاد آقا موشه مبنی بر ازدواج می‌اندیشد، تنها درباره محل سکونت از وی می‌پرسد و از بحث پیرامون گفتمان خشن مردسالار- که اصل گفتگوی خاله سوسکه با مردان داستان را شکل می‌دهد- دیگر اثری نیست. این خرد موجود در انتخاب صحیح گفتمان از سوی خاله سوسکه، موضوع انحصاری‌بودن مقولهٔ خِرد به نوع انسانی، برتری پیش‌فرض انسان در طبیعت و در نهایت دوانگارهٔ انسان/ حیوان را به‌چالش‌می‌کشد.

۲-۳-۲. چالش برتری‌طلبی انسانی

علاوه بر تمرکز بر مقولهٔ هستی‌شناختی و چالش دوانگاره‌های گفتمان اومانیستی، پسا-اومانیسم درصدد است برتری وجودی انسان در هستی را فروشکند و این امرگاها تا مرز هجو پیش‌می‌رود. به‌دیگرسخن، بابرجسته‌کردن قابلیت‌های دیگر اجزای هستی (حیوانات در اینجا)، دیدگاه انسان‌محوری اومانیستی، که در قالب «انسان به منزلهٔ مرکز هستی» بروز یافته، به‌چالش‌کشیده‌می‌شود و زنجیرهٔ هستی و رابطهٔ سلسله مراتبی آن دچار تحول شگرف ریزومی می‌شود، به طوری‌که ساختار عمودی رابطه انسان و حیوان به رابطه‌ای افقی و

همتراز تغییرمی‌کند. در روایت سوئیفت، این امر در جریان ضرورت یادگیری زبان اسب‌ها از سوی گالیور محقق‌می‌شود، اما با خواندن مابقی داستان خواننده متوجه‌می‌شود که سویفت به این رابطهٔ هم‌تراز هم قانع نیست و به منظور اثربخشی بیشتر تا مرز هجو و معکوس‌کردن دوانگارهٔ انسان/حیوان پیش‌می‌رود.

این امر در دو بخش از داستان اتفاق‌می‌افتد: بخش اول مربوط به زمانی است که گالیور می‌تواند با اسب خاکستری به گفتگو بنشیند. جذابیت این تبادل آرا آنجا رخ‌می‌دهد که اسب خاکستری درباره دنیای انسان‌ها می‌پرسد و از شنیدن حرف‌های گالیور دربارهٔ دنیای انسانی و انواع تبعیض‌ها، جنگ‌ها، کشورگشایی‌ها، خیانت‌ها، فساد حقوقی و پزشکی آن حیرت‌زده می‌شود؛ نکتهٔ شگفت‌آور نحوهٔ برخورد اسب‌ها با مسایل مشابه در سرزمین خویش است که در مقایسه با دنیای انسانی، علی‌رغم انتظار بسیار انسانی، اخلاق مدار و خردمندانه است؛ اخلاقی که حتی در زبان گفتاری آنها نیز دیده می‌شود:نمی‌دانم که آیا این امر ارزش مشاهد را دارد یاخیر؛ لیکن هوونیم‌ها هیچ واژه‌ای برای بیان مفاهیم ناپسند ندارند، به استثنای آنچه آنها برای بیان ویژگی‌ها بد یا عیوب مربوط به‌یاهوها دارند (سوئیفت، ۲۰۱۰: ۳۰۱).

این امر سبب‌می‌شود که جایگاه گالیور به‌منزلهٔ موجود برتر ناخودآگاه از سوی خواننده مورد بازبینی قرارگیرد؛ گویا سرزمین اسب‌ها همان مدینهٔ فاضله‌ای را ترسیم‌می‌کند که گفتمان اومانیستی از آغاز رنسانس در پی شکل‌دادن آن بوده‌است؛ آرمان‌شهری مبتنی بر خرد جمعی، دموکراسی، برابری و آزادی؛ همان ارزش‌هایی که در جامعهٔ انسانی قربانی اختلاف سلایق و سلسله مراتب‌های بی‌اساس شده‌اند، اما به نحو تناقض‌آمیزی از اصول بنیادین سرزمین اسب‌ها به شمارمی‌روند:

اختلاف سلایق به بهای ازدست‌رفتن زندگی‌های زیادی تمام شده‌است: [. . .] اینکه سوت‌زدن رذیله است یا فضیلت، بهتر است ستونی را ببوسیم یا آنرا در آتش بسوزانیم، بهترین رنگ برای یک کت چیست، مشکی، سفید، قرمز، خاکستری؟ آیا آن کت باید کوتاه باشد یا بلند، باریک یا پهن، تمیز یا کثیف و غیره. (همان:۳۰۰)

کارکرد دیگر این مقایسه تمرکز بر هوونیم‌های «دگرشده»است که بیشتر به ایده‌آل انسانی شبیه هستند تا انسان‌های به ظاهر متمدن؛ واقعیتی که خودبرتربینی انسان را تا مرز توهّم فرومی‌کاهد.

در ماجرای خاله‌سوسکه، به‌سخره‌گرفتن خودبرتربینی بشری، در معیارها و ارزش‌های شخصیت‌های حیوانی داستان بروز و ظهورمی‌یابد. اگر خاله سوسکه برای این که مقبول عمو رمضون (سمبل مردان ثروتمند و برتر جامعه) قرارگیرد نه تنها باید خود را با پیرایش و آرایش و جذابترین پوشش به نوعی ابژه جنسی تقلیل‌دهد- «*از پوست پیاز پیرهنی درست کرد و پوشید و از پوست سیر روبندی زد و از پوست بادنجان چادریی دوخت و به‌سرکرد و از پوست سنجد هم یک جفت کفش به‌پاکرد*» (مهتدی، ۱۳۸۰: ۵۸) ـ بلکه باید از سلاح طنازی‌های خاص جنسیتی نیز استفاده‌کند و «با چم‌وخم و کش‌وفش و آب‌و تاب» به جذب مردان بپردازد و همچنان در جذب کامل مرد دلخواه ناموفق باشد ـ «*چراکه عمو رمضون حرم‌سرایی از زنان زیبارو دارد ولی بازهم در صورت یافتن زنی زیبارو ازدواج خواهدکرد*» (همان)؛ از این‌روست که وقتی خاله سوسکه در آب می‌افتد از شاهی سوار که لب رود است درخواست کمک‌نمی‌کند، تا مبادا وی را به‌آن قیافهٔ آشفته ببیند؛ بلکه از او می‌خواهد به سراغ آقا موشه برود. بنابراین، خاله‌سوسکه در زمان ملاقات با آقا موشه در بدترین شکل ظاهری خود قراردارد؛ چراکه در آب افتاده و تمام رنگ‌ها و آرایش‌ها رنگ باخته‌اند.

رفتار آقا موشه با خاله سوسکه در چنین شرایطی در تضادی آشکار بامعیارهای ارزشی عمو رمضان است و تصویری برتر از آقا موشه و موازین اخلاقی وی به کودک ارائه‌می‌دهد؛ چراکه این رفتار از سوی آقا موشه ارزشمندی وجودی خاله سوسکه را برجسته‌می‌کند تا جذابیت‌ها و فانتزی‌های جنسی وی را. در اینجاست که خواننده از یک سو به علت برتری آقا موشه بر گروه خواستگاران انسانی پی‌می‌برد و از سوی دیگر مجذوب خرد و درک بی‌نظیر خاله سوسکه در انتخاب فرد شایسته می‌شود؛ انتخابی که شاید از دیدگاه بسیاری از زنان با توجه به معیارهای ارزشی جامعه انسانی نادرست می‌نمود. درواقع، برتری ساختار فکری آقا موشه (حیوان) به‌تفکر مردان موجود در داستان به نوعی سقوط اخلاقی انسان در نظام هستی را به‌تصویرمی‌کشد. به‌همین دلیل است که مقولهٔ

اخلاق، دیگر ویژگی متون مبتنی بر گفتمان پسااومانیستی شمرده‌می‌شود. خلق موجوداتی اخلاق‌مدار که انعکاس کامل ارزش‌های انسانی هستند، روشی دیگر در جهت تقابل با برتری‌جویی بشری است. دو شخصیت آقاموشه و خاله سوسکه، علاوه بر دارابودن ویژگی‌های جسمی انسانی که در حیوانات دیگر داستان‌ها نیز دیده می‌شوند، نوعی جوهرهٔ انسانی نظیر خردمندی، اخلاق و عطوفت را نیز منعکس‌می‌کنند. به دیگر سخن، علی‌رغم آنکه آقاموشه و خاله سوسکه مانند دیگر شخصیت‌های حیوانی آثارِ کودک، مشابه انسانها صحبت‌می‌کنند و لباس می‌پوشند، اما دارای جوهرهٔ اخلاقی/ انسانی نیز هستند؛ بدین‌معنا که اگر در داستان حیوانات «راز حیوان خوبِ ملبس آن است که، علی‌رغم انطباق با شیوه‌های رفتاری انسان‌ها، در جوهرهٔ خویش همان خوک، موش یا خرگوشی که در واقعیت هست باقی‌بماند» (ماروکوفسکی، ۱۹۷۵: ۴۶۱-۴۶۲)، در اینجا آقا موشه و خاله سوسکه کمی «انسان‌تر» به‌نظرمی‌رسند.

۲-۳-۳. سیالیت مقولهٔ «هویّت»

تمسخر برتری‌طلبی انسانی مستلزم آفرینش موجوداتی بینابینی در این آثار است؛ این موجودات در حین آنکه حیوانند، از یک سو، ویژگی‌های فیزیکی و رفتاری انسان‌ها را نیز دارا هستند و از سوی دیگر ساختارهای فرهنگی بینابینی نوینی را به تصویرمی‌کشند. در اثر سوئیفت می‌توان این امر در وجود موجوداتی به نام «یاهو» مشاهده‌کرد. این موجودات که از ابتدای ورود گالیور بُعد وحشی و خونخوار خود را به خواننده نشان‌می‌دهند یکی از جذاب‌ترین شخصیت‌های داستان سویفت هستند. این موجودات با ظاهر مشمئزکننده و برخورداری از طبیعتی پلید نقش «دیگری» را در سرزمین اسب‌ها دارند. نکتهٔ قابل توجه در مورد یاهوها از یک سو شباهت ظاهری آنها به انسانها (گالیور در اینجا) و از دیگر سو ماهیت حیوانی آنهاست. درواقع، می‌توان گفت که آنچه یاهوها را، علی‌رغم شباهت ظاهری آنها به انسانها متمایز ساخته، عدم ادعای آنها بر عقلانیت و خردمندی است:

گرچه اربابم از یاهوهای این سرزمین متنفر بود، اما هیچ‌گاه به آنها به دلیل ویژگی‌های ناپسندشان خرده نمی‌گرفت، همان‌طورکه نمی‌شود پرنده شکاری را برای بی‌رحمی و سنگی، که سم او را می‌شکافد، برای

تیزی سرزنش کرد. اما هنگامی که موجود مدعی عقلانیت، پتانسیل انجام چنین جنایاتی را داشته‌باشد، از آن می‌ترسد که فساد این قوه از حیوانیت بدتر خواهدبود. (سوئیفت، ۲۰۱۰: ۲۳۱)

از این‌رو، انسان‌ها نیز نوعی یاهو هستند با این تفاوت که خوی حیوانی خود را در سایه تمدن و ادعای خردورزی پنهان‌کرده‌اند. درواقع، شخصیت یاهو تمایز بین انسان و حیوان را بسیار سخت می‌کند. این امر به نوبهٔ خود «هویّت» انسانی را به‌منزلهٔ مقوله‌ای اصالت‌محور و متمایز زیرسؤال‌می‌برد و اختلاط بنیادی و ماهیت تکاملی هویّت (تئوری تکامل داروین) را برجسته‌می‌کند. درواقع آنچه در شخصیت یاهو دیده‌می‌شود بسیار به شخصیت سایبرگ (Cyborg) در داستان‌های علمی- تخیلی شباهت‌دارد؛ اگر چه در تعریف کلی، سایبرگ تداعی پیوند ربات‌ها، ماشین‌ها و انسان هستند اما می‌توان گفت که در تعریفی گسترده‌تر، سایبرگ‌ها از پیوند دیگر ارگانیسم‌ها با انسان نیز می‌توانند به‌وجودآیند؛ همان ساختارهایی که در انگاره‌ای متقابل در برابر انسان و متمایز از آن قرارمی‌گیرند. همان‌طورکه کثی رودی (Kathy Rudy) اشاره می کند:

> حتی پسااومانیسم در ابتدایی ترین تعریف [. . .] رموز ارتباط بین ارگانیسم‌ها و محیط را پی‌گیری می‌کند و می‌کوشد که با بیان جزئیات اشاره‌کند که چگونه انسان بخشی از طبیعت است تا در جایگاهی برتر و بالاتر نسبت به آن. (۲۰۱۳: ۱۵۱)

در نظری مشابه، لوئیس وسلینگ معتقد است که پسااومانیسم در تعریف جایگاه انسان در اکوسیستم بسیار موثر است؛ چراکه با به‌چالش‌کشیدن و یا پاک‌کردن مرزهای فرضی بین گونه‌های زیستی، جدایی انسان از ما بقی طبیعت را زیرسؤال‌می‌برد. (به نقل از زوئی، ۲۰۱۵: ۳۱) در نتیجه چنین امری است که گالیور از یاهوها متنفرمی‌شود؛ چراکه شباهت بسیار آنها به انسان‌ها گالیور را غیرمستقیم به نوعی خودآگاهی می‌رساند که وی سعی بر سرکوب آن دارد. این تنفر درونی است که باعث می‌شود گالیور به اسب‌ها روش اخته‌کردن یاهوهای جوان را بیاموزد (روشی که در اروپا برای اسب‌ها استفاده می‌شود) تا به‌تدریج انقراض نسلی آنها را رقم‌زند. این امر در حالی صورت‌می‌گیرد که یاهوها ماهیتی بینابینی یا اختلاطی دارند؛ آنها فاقد دم هستند و حتی به جز در برخی جاها بدنشان هیچ نوع پوششی مویی ندارد. مانند انسانها روی دوپا راه‌می‌روند ولی مانند حیوانات پنجه دارند، اما

خصوصیات رفتاری آنها شبیه انسانهاست. این موضوع باعث‌می‌شود که گالیور به نوعی انسان‌گریزی روی‌آورد که تا مدت‌ها، حتی پس از اخراج از کشور اسب‌ها و بازگشت به خانه، با وی باقی‌می‌ماند، به‌طوری‌که خانواده خود را در هیات یاهوهایی می‌بیند که نیازمند تعالیم اسب‌های خاکستری هستند تا به‌انسانی واقعی تبدیل‌شوند: «میخواستم آن تعالیم والایی اخلاقی را که از اسب‌ها آموختم برای تعلیم یاهوهایی از خانوادهٔ خودم ـ تا زمانی که حیوانات رامی باشند ـ به‌کار بندم» (سوئیفت، ۲۰۱۰: ۳۰۰). در اینجا گالیور مرز هستی‌شناسی انسان‌گرا را جابه‌جامی‌کند و با معرفی تیره‌ای از حیوانات به منزلهٔ مصداق بارز اخلاقیات و انسانیت، نوعی گفتمان هستی شناختی جدیدی را رقم‌می‌زند که ساختارهای سلسله‌مراتبی مبتنی بر نژاد، قومیّت، جنسیّت و مذهب را بی‌معنا جلوه‌می‌دهد و جهان را به نوعی برابری و مواسات دعوت‌می‌کند.

در ماجرای خاله سوسکه، این «بینیت» در وهلهٔ نخست در نام اثر خودنمایی‌می‌کند. استفاده از عبارات «خاله» و «آقا» مرزهای هستی‌شناسانه انسان/حیوان را کمرنگ‌کرده و نوعی خویشاوندی (همان‌طورکه از واژه «خاله» برمی‌آید) بین انسان و «سوسک» قائل می‌شود و این پیوستگی در طول روایت پیوسته پررنگ‌تر می‌شود؛ اگر خواننده پیش از شروع داستان ناخودآگاه پیش‌زمینه ذهنی منفی خود را دربارهٔ گونهٔ سوسک‌ها و موش‌ها معلق می‌گذارد تا با دنیای داستان همراه شود، اما در طول روایت با موجوداتی رویارو می‌شود که در انعکاس ماهیت انسانی از انسان‌های حاضر در داستان موفق‌تر هستند. ماحصل تأکید بر «بینیت» از یک سو بسط دوانگاره انسان/حیوان در اثر است؛ یعنی خواننده با موجوداتی مواجه می‌شود که در حین آنکه حیوانند، ویژگی‌های فیزیکی و جسمانی انسانها را نیز دارا هستند؛ به‌عنوان مثال خاله‌سوسکه علاوه بر قدرت تکلم و راه‌رفتن روی دو پا (یک جفت کفش برای خودش درست می‌کند)، از لپ، ابرو، مو و خال نیز برخوردار است و در گفتمان‌ها می‌تواند تعاملی خردمندانه با انسان‌ها برقرارکند؛ آقا موشه نیز (که درحالت داستان‌های معمول باید از انسانها گریزان باشد) با آنکه دم دارد، اما روی

دو پا راه می‌رود، شلوار می‌پوشد، موهای سرش را زیر کلاهی مخفی‌می‌کند و آشپز آشپزخانه شاهی است.

از دیگر سو، پدیدهٔ «بینیّت» به بسط دوانگاره جنسیتی (با تمرکز بر کلیشه‌های فرهنگی حاکم) و خلق شخصیت‌های بینابینی زن ـ مرد منجرمی‌شود. (چون داستان به مقولهٔ ازدواج می‌پردازد، تأکید بر مقولهٔ جنسیت در این داستان، برخلاف دیگر آثار کودک که نسبت به‌پدیدهٔ جنسیت بی‌تفاوتند، به منظور الگودهی ضروری و ناگزیر است). اگردر تفکر اومانیستی زن با مقوله «بدن» و مرد با «ذهن» تداعی‌می‌شود، در آثار پسااومانیستی نقشی بدن در خلق هویّت زنانه در جهانی مردانه ـ که پیوسته شیوهٔ خاصی از پوشش، قیافه و رفتار را طلب‌می‌کند ـ بسیار پررنگ می‌شود (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۰۱)؛ از این‌رو است که پیوسته متن بر چهرهٔ خاله سوسکه تأکیدمی‌کند. اما در این حوزه متوقف نشده و با برجسته‌کردن واکنش‌های وی به مقوله‌ی دعواهای زناشوئی و اعلان انتظارات وی از مرد آینده‌اش نه تنها مقوله خردورزی را به حوزهٔ زنانگی بسط‌می‌دهد، بلکه نوعی رفتار غیرمنفعلانه را در برابر خشونت‌های خانگی در زنان برجسته‌می‌کند که در فرهنگِ سنّتی مردانه کمتر از زنان انتظار می‌رفته‌است.

همچنین تهور خاله‌سوسکه و گام‌نهادن در سفری فردی جهت‌یافتن شوهرِ مناسب، رفتار نوینی است که در فرهنگ آن دوره به دور از زنانگیِ تأییدشده به شمار می‌رفته‌است. به‌علاوه، ایفای نقش سوژه‌ای انتخابگر به جای ابژهٔ مرسوم از سوی خاله سوسکه، تصویری بینابینی از زن ایرانی به‌دست‌می‌دهد؛ چراکه انتخابگری در این فرهنگ همواره امری منتسب به‌مردان بوده‌است، همان‌طورکه مهربانی، عطوفت و عدم خشونت آقاموشه از ویژگی‌های رفتاری منتسب به زنان شمرده شده و از الگوی مردانه خشن مرسوم فاصله داشته‌است؛ بنابراین اگر آقاموشه به جای چاقوی قصابی، خاله سوسکه را با دم نرم خویش نوازش‌می‌کند، نوعی از مردانگی را به‌تصویرمی‌کشد که در فرهنگ آن دوره مذموم شمرده می‌شده‌است (چراکه خشونت به طور پیش‌فرض امری مردانه محسوب‌می‌شود). فاصله آقا موشه از کلیشه‌های جنسیتی حاکم را می‌توان در شغل وی به عنوان آشپز شاهی

(آشپزی به‌منزلهٔ امری زنانه) نیز مشاهده‌کرد. به علاوه، تلاش وی بر پرستاری، مراقبت و پذیرایی از خاله سوسکه بعد از نجات وی از آب نمود دیگری از رفتارهای به اصطلاح غیرمردانهٔ (زنانه) آقاموشه است که کلیشه‌های مردانگی حاکم را به‌چالش می‌کشد. این امر، بازنمای کمرنگ‌شدن مرز دوانگارهای اومانیستی (مرد/زن) و یا، به‌گفتهٔ هاروی، «جنگ مرزها» است (۱۹۸۵ : ۱۵۰) که بازنمای «اختلاط گفتمان‌های اومانیستی و پسااومانیستی است [. . .] که هرآن چیزی را که زنانه [و مردانه] و یا به‌طورکلی انسانی خوانده‌می‌شود، به‌چالش‌می‌کشد» (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۰۵). نتیجهٔ این امر، چالش مقولهٔ «خود» به منزلهٔ مفهومی پایدار، واحد و منسجم است (هاراوی: ۱۹۸۵: ۱۵۰). بنابراین، در روند بسطِ، و نه واشکنی صرف، الگوهای غالب زنانگی و مردانگی است که هویّت زنانه و مردانه بازتعریف‌می‌شوند و با پررنگ‌شدن تفاوت‌های بین فضای داستان و دنیای پیرامون، امکانِ مقایسه، انتخاب مابین الگوها و آگاهی بخشی برای کودک فراهم‌می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که ادبیات کودک، برخلاف پنداشت عامه، فرای ادبیات تعلیمی و اخلاقی صرف است و توانسته به خوبی خود را با پیچیدگی‌های شناختی و گفتمانی جهان پیرامون تطبیق‌دهد. اگرچه از منظر برخی منتقدان، کودک توانایی درک ساختارهای سیاسی و گفتمان‌های فلسفی موجود در آثار ادبی را ندارد، لیکن از آنجاکه این نوع ادبیات برای نخستین بار الگوهای «دیگری» را در برابر کودک قرارمی‌دهد، نقشی شگرف در شکل‌گیری «خود» کودک و تعریف وی از مقوله‌های انسان، جنسیت و طبیعت دارد و درنتیجه می‌تواند در رویکرد آتی وی در برابرفرایندهای عادی‌سازی گفتمان فرهنگی/سیاسی نقشی ویژه ایفا کند.

سفر چهارم گالیور و داستان «خاله سوسکه» از جمله آثاری هستند که علاوه بر جذابیت روایی با انعکاس دیدگاهی انتقادی نسبت به‌گفتمان‌های حاکم به چالش هنجارهای موجود پرداخته و می‌کوشند الگوی فرهنگی حاکم را در دورانی که گفتمان

انسانگرای لیبرال در قدرتمندترین شکل خود در غرب (عصر روشنگری) و ایران دوران قاجار ظهور داشته بازتعریف کنند. در این آثار، کودکان با روایاتی تمثیلی روبه‌رو می‌شوند که می‌کوشند علاوه بر کمرنگ‌کردن مرزهای انسانی/حیوانی، بنیاد فکری گفتمان اومانیستی ـ انسان به منزلهٔ مرکز هستی ـ را نیز زیرسؤال برند و با خلق شخصیت‌های جذابی نظیر هوونیم‌ها، یاهوها، خاله سوسکه و آقا موشه (که در خرد و عطوفت گاه‌گاهی فراتر از انسانها عمل می‌کنند) اصل برتری‌طلبی انسانی را به سخره‌گیرند و آسیب‌های وی به محیط زیست و حیوانات را محکوم‌کنند. این آثار با همسان قراردادن حیوانات با انسانها می‌کوشند تعادل از دست رفتهٔ جهان هستی را ـ که با گفتمان اومانیستی و تلاش آن بر تسخیر طبیعت شدت‌یافته ـ با آگاهی‌بخشی به نسل کودک بازگردانند و بر نوعی هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با طبیعت تأکید کند.

نتیجهٔ این امر، خلقِ «هویّت» سیالِ زنانه و مردانه است که توانسته غالب مرزهای هستی‌شناختی/جنسیتی را کمرنگ کند، به‌طوری که نتوان هیچ‌یک از این شخصیت‌ها را در چارچوبِ خاص انسانی، حیوانی و یا جنسیتی جای‌داد. ماحصل این بسطِ وجودی، رویارویی کودک با فضایی است که در آن ماهیت وجودی افراد تا عناصری نظیر نژاد، مذهب و جنسیت، معیار روابط بین‌فردی است؛ به‌علاوه، در این بسط وجودی، افراد در رابطه‌ای افقی و تناسبی ریزومی با یکدیگر تعریف‌می‌شوند که نوعی برابری حقوقی را تداعی می‌کند؛ همان پدیده‌ای که گمشدهٔ دنیای فرهنگ و سیاست امروز است؛ اگرچه این ماهیت ساختارگریزانهٔ ادبیات پسااومانیستی، هیچ‌گاه به‌معنای فروپاشی تمامی دوانگاره‌های حاکم نخواهد بود؛ چراکه فقدان عاملیت که معرف مفهوم سوژگی انسانی پسامدرنی است در بافت ادبیات کودک عمدتا چالش برانگیز است.

یادداشت ها

۱.فابل (Fable) را می‌توان قدیمی‌ترین نوع داستانی برشمرد که قدمتش به قرنها قبل از میلاد مسیح و آثار ایزوپ، نویسنده‌ی یونانی، برمی‌گردد و در آن شخصیت های حیوانی انسان‌نگاری شده‌اند.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

پاشایی، روشنک. (۱۳۹۳). «عاملیت در خاله سوسکه و پری چه کسی را با خود برد». دست یافتنی در *http://pazhuheshnameh.ir/1393/08/5* . بازیابی۱۴۰۰/۸/۸.

پارسایی، حسن. (۱۳۸۸). «نقد و بررسی رمان *سفرهای گالیور* اثر جاناتان سویفت به روایت اریش کستنر/ بازخوردهای ذهنی نویسندهٔ دوم». ***ماهنامهٔ کودک و نوجوان***، شمارهٔ ۱۴۹، صص ۳۱-۲۳.

پورگیو، فریده و مسیح ذکاوت. (۱۳۸۹). «بررسی نقش های جنسیتی در خاله‌سوسکه». ***مطالعات ادبیات کودک***. شمارهٔ ۲، صص ۲۷-۴۳.

مهتدی، فضل‌الله. (۱۳۸۰). ***خاله سوسکه***. در قصه‌های صبحی. تهران: جامی.

ناصرزاده، هانا. (۱۳۸۳). «خاله‌سوسکه که بود و چه کرد؟ جامعه شناسی ادبیات شفاهی ایران». ***پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*** .شمارهٔ ۳۷ ، صص ۸۲-۸۵.

ب. منابع لاتین

Badmington, Neil. (2004). Mapping Posthumanism. ***Environment and planning A***, *36*(8), 1341–1363.

Flanagan,Victoria. (2014). ***Technology and identity in young adult fiction***. London: Palgrave.

Haraway, Donna. (1985). Manifesto for cyborgs science, technology, and socialist feminism in the 1980s. ***Socialist review***, *15*(2), 65–107.

Hayles, N. Katherine. (1999). ***How we became post-human: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics***. Chicago: The University of Chicago.

Lerman, Lindsay. (2012). Lovingly impolite. In Peter Costello (Ed.), ***Philosophy in children's literature*** , 301–314.

Markowsky, Juliet Kellogg. (1975). Why anthropomorphism in children's literature? ***Elementary English***, *52*(4), 460-466.

Nikolajeva, M. (2000). ***From mythic to linea***. CHLA, London: Scarecrow Press.

Pepperell, Robert. (1995). ***The post-human condition***. Exeter: Intellect Books.

Rudy, Kathy. (2013). "If we could talk to the animals: On changing the (post) human subject". ***Speaking for animals: Animal autobiographical writing***. Ed. Margo DeMello. New York, NY: Routledge, pp. 149–159.

Swift, Jonathan. (2011). ***Gulliver's travels***. London: Collector's Library.

Watson, V. (2001). ***Animals in fiction. Cambridge guide to children's books in English***, Ed. V. Watson. Cambridge: Cambridge University Press.

Zoe, Jaques. (2015). ***Children's literature and the posthuman: Animal, environment, cyborg***. New York: Routledge.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

Comparative Analysis of Innate Spirituality in Rumi's Masnavi and Viktor Frankl's Unconscious God *

shabnam ghadiri Yeganeh [1], esmail azar[2] , sareh zirak[3]

1. Introduction

Victor Emil Frankel (1905-1997) is an Austrian psychiatrist and the founder of the theory of Logotherapy. Logo therapy deals with the importance of understanding and acquiring the meaning of life and is in the line of existential psychotherapy or human psychology. Belief in an unconscious God is one of the foundations of this theory. Unconscious spiritual communication is in the form of prayers and prayers at the time of emergency. Frankel's spiritual unconscious is not related to a particular religion, it originates from human nature and Even in the hearts of those who do not believe in God, there is a Transcendental and personal God. Suppression of belief in God leads to neurosis and it is cured by becoming aware of the remembrance of God. The appearance of innate spirituality and attention to God is in a state of emergency and when a person has lost hope of any help. In this state, a person achieves an indescribable peace that cannot be

*Date received: 05/12/2021 Date review: 05/06/2022 Date accepted: 21/06/2022

[1]. PhD student of Department of Persian and literature, Faculty of Literature and Humanities, Science and Research branch, Islamic Azad university, Tehran, Iran. Email: Shabnam.ghadiri@yahoo.com
[2]. **Corresponding author:** Associate Professor of Department of Persian and literature, Faculty of Literature and Humanities, Science and Research branch, Islamic Azad university, Tehran, Iran. Email:drazar.ir@yahoo.com
[3]. Assistant Professor of Department of Persian and literature, Faculty of Literature and Humanities, Science and Research branch, Islamic Azad university, Tehran, Iran. Email:sara.zirak@gmail.com

justified by scientific principles except that this tension is naturally present in the person's unconscious.

Undoubtedly, one of the most fundamental concepts raised in Rumi's thought is the relationship between man and God. In the stories of the *Masnavi*, he spoke about the existence of a transcendent power inside man and believes that the God-seeking nature of man requires him to remember him in his heart in difficult situations. Even if he does not believe in the existence of God and is a sinner. Those who unconsciously remember him in their troubles make the unconscious supreme God to their consciousness. Human neurosis originates from forgetting the remembrance of God, and its cure is the remembrance of God. It seems that Rumi`s mystical thought is somewhat different from Viktor Frankl's unconscious God. This research shows the basic similarities and differences between these two views and clarifies what points both thinkers have pointed out.

The research questions are to what extent these two views are similar? And what are their possible differences and where do they come from? The hypothesis is that both thinkers generally have the same opinion and believe in the existence of an unconscious God. It seems that the main difference is in the sources of these two views. Frankel expressed this belief in the form of human-centered existential psychology and Rumi based on God-centered Islamic mysticism.

2. Methodology

This is theoretical research based on written documents and sources, conducted in a descriptive-analytic method and with a comparative approach. In this article, we examine the similarities and differences between Frankel's spiritual unconscious and Rumi's innate spirituality.

3. Discussion

3-1. Unconscious God in Viktor Frankl's theory

One of the foundations of Viktor Frankl's Logo therapy theory is the spiritual unconscious. He expressed this theory in the book *the Unconscious God* and believes that the word "spiritual" in this interpretation is without its religious meaning and only to show that we are dealing with a special human phenomenon. (see. Frankl, 2014:29)

and only to show that we are dealing with a special human phenomenon. (see. Frankl, 2014:29)

According to Frankel, the unconscious is divided into unconscious instinct and unconscious spirituality. According to Freud, the unconscious is the place of repressed instincts, while spirituality can also be unconscious.

3-1-1. Neurosis with unconscious forgetfulness of God

Frankl believes that by suppressing something at the level of the conscious mind, that thing is pushed into the unconscious, and by removing the suppression, what is in the unconscious becomes conscious. Therefore, those who have repressed the sense of religion and belief in God in their existence suffer from neurosis. (See: Heydari, 2000: 334)

3-1-2. Trans logic and intuitiveness of the unconscious God

Viktor Frankl believes in the presence of God in the heart, but God who does not understand logic and is only in the spiritual unconscious. (See: Marshall, 2017: 68)

3-1-3. Manifestation of unconscious God in all humans at the emergency time

Frankel considers the heart of all human beings to be the place of God's presence and believes that everyone remembers him in some way. (Frankel, 2016: 156) Communication with the forgotten God enters the human heart more in times of emergency and distress and through prayers. (See. Frankel, 2018 A: 152)

3.2. Innate spirituality in Rumi's Masnavi

The focus and destination of Rumi's thought is God. One infinite God whose essence can never be reached, but is present in the human heart. In Rumi's thought, the human soul has a connection with God in the inner hidden layers. The soul is from God and has temporarily descended to the world and finally returns to Him. Man, sometimes forgets his God-seeking nature and seeks the reflection of his existence in another. The unconscious remembrance of God is a proof of the existence of God-seeking nature of man.

3.2.1. Neurosis with forgetfulness of innate spirituality

Despite the divine nature and connection with God, man sometimes forgets his theological background and falls away from him. According to Rumi, the basis of creation of all human beings is based on spirituality and divine presence in the heart. This spirituality is sometimes forgotten and people forget about "him". Rumi, like Frankel, believes that when a person forgets his spiritual nature and neglects the memory of God, he suffers from mental and spiritual

diseases. The only way to cure this disease is to remember God and cultivate religious beliefs.

3.2.2. Trans logic and intuitiveness of innate spirituality

According to Rumi, the understanding of God in all existence is based on the spiritual experience of man. God is present inside humans and is understood based on divine nature and love. Sense and intellect do not understand this transcendental spiritual existence and it is only a personal and internal experience. Rumi believes that God's existence cannot be understood by reason and logic, and understanding it is beyond logic. Therefore, it can be said that the basis of the similarity between Rumi's view and Frankel's theory is the inner belief in a transcendent and intuitive existence in the heart, which shows that the nature and creation of man are based on spirituality.

3.2.2. Manifestation of innate spirituality in all humans at the emergency time

According to Rumi's belief, urgency and distress reveal and prove God's existence in the heart of human and make him aware of himself. In difficulties, man understands the God he has forgotten and asks him for his needs. A person who is oblivious to the remembrance of God becomes aware of his presence when he feels helpless and unconsciously prays.

In the *Qur'an*, there is a story of a group of people who were in danger of drowning and saw no helper, so they sincerely turned to God.(Spider: 65) Like the story of Daqoghi in the *Masnavi*, who saw the people of the ship caught in a storm, facing death and praying to God. Also, in the first story of the *Masnavi*, when the king saw the condition of the maidservant and the inability of the doctors to treat her, he went to the mosque barefoot and begged him for help. A man who lost his inheritance turned to God and asked him for help. In another story, a prince was caught by the magic of an old woman and fell in love with her. The doctors were unable to bring him back to normal. The king prayed to God and his prayer was answered. The old harpist picked up a harp from poverty, prayed to God and received God's mercy and forgiveness.

In *Masnavi* stories, all human beings are in heart connection with God regardless of any religion or belief, Therefore, it is possible to consider man's attention to God in emergency situations as one of the commonalities of Frankel's theory of unconscious God and innate spirituality in Rumi's thought.

3.2.3. Divine providence is the reason for emergency situation to show innate spirituality

Frankel believes that there is a cause-and-effect relationship between human urgency and prayer to open, but according to Rumi's belief, divine providence sets the stage for emergency so that man returns to his God-seeking nature.

The emergency that God puts on man's path is the same care to turn his neglect towards God into awareness, because man is easily neglected. If someone does not deserve this care, he will not be in this position, like Pharaoh who did not even have a headache in his entire life, so that he would unconsciously pray to God. Nasuh was a man with a feminine face who worked in the women's bathroom. He had repented with his tongue several times, but he had broken the promise again. Divine Providence affected him in a difficult situation. One day, the king's daughter's pearl earrings were lost in the bathroom. They closed the door of the bathroom and searched the clothes, but when they did not find the gem, they asked the women to undress and this was the beginning of Nasuh's true repentance. Therefore, in Rumi's thought, God exists before human emergency, and emergency is a tool to remember God, but according to Frankel's belief, God comes to the level of consciousness when emergency has occurred.

3.2.3. God's success is a condition for displaying innate spirituality

According to Rumi, divine success is a condition of understanding God in the heart. God provides the necessary means and conditions for a person far away from Him, but He does not give this success to everyone. The issue of divine success is also the difference between the beliefs of Frankel and Rumi. According to Frankel, man is the initiator of the relationship with God. Based on humanist psychology, he believes that it is man's right to connect with God; That is, spiritual transformation begins from within man. The success of remembering God is for all people, including evildoers and sinners, and if God wills, He remembers Himself in their hearts. Rumi claims in his *Masnavi* that Pharaoh, contrary to his apparent enmity with God, unconsciously remembered him and used to pray with him at night.

4. Conclusion

The comparative analysis of Rumi's opinions and Frankel's theory showed that Frankel's view is reductionist due to the basic difference. Frankel only believes in the positive effect of belief in God, but Rumi

considers the spiritual dimension of man to be under God's will. Rumi and Frankel's views are similar in two basic aspects: The heart origin of belief in God and treatment with belief in God. However, there is a fundamental difference between these two ideas in the existential nature of God and the relationship between God and man. The most fundamental difference is in God's effectiveness beyond the conscious and unconscious aspects of man. Frankel considers urgency to be the cause of a person's heart's attention to God, but Rumi considers urgency to be a tool in the hands of God for human to pay attention to the origin and to inform the forgetful man. So, when God wants to reveal Himself to the human heart, He creates urgency in him to make him search for Himself. Therefore, according to Rumi's view, in accordance with Islamic religious and mystical views, placing a person in emergency is a divine favor. But in Frankel's thought, the idea of God originates from the unconscious of the human heart to enable him to overcome difficult situations. For the emergence of the unconscious God, Frankel establishes a cause and effect relationship between urgency and prayer for opening. However, according to the tradition of Islamic mysticism, Maulvi believes that God's grace puts man in a situation of emergency and the means to become aware of God are provided. According to Frankel, man is the initiator of the relationship with God, and the establishment of the relationship is from man to God, but from Rumi's point of view, God is the initiator of the relationship and gives human success of remembering him. In a summary, it can be said that Frankel's view is a secular view of God, despite the spiritual dimension. This point of view confirms the therapeutic aspects of believing in God according to Rumi (religious and mystical approach). But from the aspect of theology, these two views are completely separate and even contradict each other. Beyond the therapeutic issue of believing in God, Maulvi considers the manifestation of belief in God in the human heart as a transhuman thing. But in Frankel's theory, attention to God is purely human and belongs to the immaterial dimension of human existence. With a functionalist and utilitarian view, Frankel considers the idea of God to be useful and therapeutic for humans, but Rumi has an existential and ultimate view of believing in God in humans, beyond therapeutic utility.

Keywords: Unconscious God, Logotherapy, Victor Frankl, innate spirituality, Masnavi, Rumi.

References [In Persian]:

Quran. (2017). Translated by M. Ansari Talshi. Tehran: Jami. [In Persian]

Arabian, A. (2013). *Soul`s Treasure* (Analysis and interpretation of the spiritual Masnavi from the perspective Psychology. Esfahan : Naqshe mana. [In Persian]

Elahi, B. (2001). *Spirituality is a science* (basics of spirituality). Translated by F.Amini. Tehran: Jeihoon. [In Persian]

Estelami, M. (2014). *Masnavi of Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Foruzanfar, Badi-ol-Zaman. (1982). *Masnavi`s hadiths*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Foruzanfar, Badi-ol-Zaman. (2007). *Description of honorable Masnavi*. Tehran: Elmi farhangi. [In Persian]

Frankel, V. (2014*). the Unconscious God*. Translated by E. Yazdi. Tehran: khadamat e farhangi e Rasa. [In Persian]

Frankel, V. (2017). *Man, in search of the ultimate meaning*. Translated by A. Saburi & A. Shamim. Tehran: Ashian. [In Persian]

Frankel, V.(2018a). *The Desire of meaning*. Translated by K. Parsay. Tehran: Tamadon-e-Elmi. [In Persian]

Frankel, V.(2018b). *Physician and Spirit*. Translated by F. Seif Behzad. Tehran: Dorsa. [In Persian]

Hadari, A. (2000). Spiritual unconscious and existential vacuum from the perspective of the Quran and modern psychology. *Journal of Quranic Researches*. 6(21).332-339. [In Persian]

Kompanizaree, M. (2017). *Rumi and human existential issues*. Tehran: Negahemoaser. [In Persian]

Lewis, F. D. (2018). *Rumi Yesterday to Today, East to West* (about the life, teachings and poetry of Jalāluddin Mohammad Balkhi). Translated by H. Lahouti. Tehran: Namak. [In Persian]

Marshal, M. (2017). *Charter of logo therapy*. Translated by R. Rabet. Tehran: Roshd. [In Persian]

May, R. (2013). *Existential psychology*. Translated by M.J, seyyed hosani & F,Baktash. Tehran: Arjomand. [In Persian]

Mohammadpur, A. (2011). *Viktor Emil Frankel, the founder of logo therapy* (a perspective on psychology and existential psychotherapy). Tehran: Danzheh. [In Persian]

Molavi, J.M. (2015). *Fih-e ma Fih*. Explained by Zamani K. Tehran:Moein. [In Persian]

Molavi, J.M. (2005). *Qazaleat e shams*. Edited by B.Z Forūzanfar. Tehran: pazhohesh. [In Persian]

Molavi, J.M. (2011). *Masnavi Manavi*. Edited by R. Nicholson. Tehran: Honar saraye Goya. [In Persian]

Mulun, F. (2020). *Unconscious*. Translated by M. H,Foruzeshnia. khorasan Razavi: Jaliz. [In Persian]

Naraghi, A. (2020). *Mirror of the soul* (Essays on the state and thoughts of Maulana Jalaluddin Balkhi). Tehran: Negahemoaser. [In Persian]

Pajouhandeh, L. (2012). The relationship between God and man in the theological and mystical literature with emphasis on the Rumi's works. *Adab pazhuhi* .6(22). 97-124. [In Persian]

Pournamdarian,T.(2020). *In the shade of the sun*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Qanbari, B. (2010). A study of the concept of the relationship between man and God in Masnavi. *Journal of Theology*. 4(10), 71-86. [In Persian]

Qazazani, E. (2017). The relationship between man and God from the point of view of Rumi. *Din pazhuhi* .3(6). 111-122. [In Persian]

Sharifian, M., & Vafayee baser, A. The commonalities of Ibn Arabi and Rumi in the field of mystical thought. *Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman.*2(4). 95-123. [In Persian]

Tahori, N. (2011). Nonsense in Rumi's poetry and its connection with art. *Art and Architecture*. 1(1). 7-26. [In Persian]

Zaker, S. (1998). A look at Frankel Theory in the psychology of religion. *Qabasat.* 3(8 & 9). 76-95. [In Persian]

Zamani, K. (2018). *Love enameller*. Tehran. Ney. [In Persian].

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۳۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

تحلیل تطبیقی معنویت فطری در مثنوی مولوی و خدای ناخودآگاه ویکتور فرانکل*

شبنم قدیری یگانه[۱] ؛ اسماعیل آذر(نویسندهٔ مسئول)[۲] ؛ ساره زیرک[۳]

چکیده

یکی از پایه‌های مکتب معنادرمانی ویکتورفرانکل خدای ناخودآگاه است. به باور فرانکل سرکوب اعتقاد به خداوند سبب روان‌رنجوری می‌شود و درمان آن به خودآگاه درآوردن یادکرد تعالی است. درک خدای ناخودآگاه شهودی است و تمامی انسان‌ها در موقعیت اضطرار ناخودآگاه از طریق دعا با خداوند ارتباط برقرار می‌کنند. به باور مولوی نیز معنویت، فطری و درک آن شهودی است. در *مثنوی* تمام انسان‌ها فارغ از هر دین و مسلکی در تنگناهای زندگی با دعا به درگاه خداوند التجا می‌کنند. رویکرد تطبیقی در مقایسهٔ معنویت فطری در *مثنوی* با نظریهٔ خدای ناخودآگاه فرانکل ابعاد و گسترهٔ تفکر مولوی را بهتر آشکار خواهد ساخت. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست که وجوه همسویی و یا تفاوت‌های این دو دیدگاه در چیست؟ فرضیه این است که باوجود برخی تشابهات، تفاوت‌هایی در سرچشمه‌های آن‌ها دیده می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فرانکل از منظر روان‌شناسی نمود خدای ناخودآگاه را در رابطهٔ علت و معلولی اضطرار انسان و دعا

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۳۱
صص ۲۸۵ – ۳۲۲ **Doi: 10.22103/jcl.2022.18582.3395**

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران Shabnam.ghadiri@yahoo.com .
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران drazar.ir@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. sara.zirak@gmail.com

برای گشایش می‌داند، اما مولوی قرارگرفتن در موقعیت اضطرار را عنایت الهی و زمینه‌ساز قرب به او می‌شمارد. فرانکل انسان را آغازگر رابطه با خداوند می‌شمارد، اما مولوی توفیق و عنایت حق را ایجادکنندهٔ رابطه می‌داند. فرانکل نگاهی کارکردی و فایده‌گرا به ایدهٔ خدا دارد، اما مولوی نگاهی وجودی و غایت‌مند.

واژه‌های کلیدی: خدای ناخودآگاه، معنادرمانی، ویکتورفرانکل، معنویت فطری، مثنوی، مولوی.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

ویکتور. امیل. فرانکل(Viktor.E.Frankl) (۱۹۰۵-۱۹۹۷) روان‌پزشک اتریشی، بنیان‌گذار نظریهٔ معنادرمانی (Logo therapy) و عضو مکتب وجودگرایی یا دازاین[۱] است. معنادرمانی بر اهمیت درک و کسب معنای زندگی تکیه می‌کند و در ردیف روان‌درمانی وجودی[۲](Existential psychotherapy) یا روان‌شناسی انسانی قرار می‌گیرد. یکی از پایه‌های سازندهٔ نظریهٔ معنادرمانی اعتقاد به خدای ناخودآگاه است.

بی‌شک یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم مطرح‌شده در اندیشهٔ مولانا ارتباط میان انسان و خداست، ولی به‌نظر می‌رسد خدا در اندیشهٔ عرفان‌مدار مولوی به‌رغم تشابه‌ها، با ایدهٔ روان‌شناسانهٔ فرانکل دربارهٔ خدای ناخودآگاه متفاوت باشد. این پژوهش نشان‌دهندهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های اساسی این دو دیدگاه است.

پرسش پژوهش این است که این دو دیدگاه تا چه حد همسو هستند؟ تفاوت‌های آن‌ها چیست و از کجا نشئت می‌گیرد؟ فرضیه این است که هر دو اندیشمند برآنند که انسان بدون اعتقاد به وجود خدا نمی‌تواند زیست سالمی داشته باشد، اما تفاوت آن‌ها در این است که فرانکل به وجه مفید و کارکردی اعتقاد به خدا نظر دارد و با نگاهی تقلیل‌گرایانه، خدا را امری روان‌شناختی درنظرگرفته‌است، اما مولوی به کنشگری مستقل خداوند و بیرون از وجود انسان قائل است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بخشعلی قنبری در مقالهٔ «بررسی مفهوم رابطهٔ انسان و خدا در مثنوی» (۱۳۸۹) به بررسی مبانی ارتباط انسان با خدا در *مثنوی* می‌پردازد و مبانی خداشناختی و انسان‌شناختی، انواع روابط تکوینی، معرفتی، عاشقانه و روحانی با خداوند را بیان می‌کند. نیر طهوری در مقالهٔ «بیخودی در شعر مولانا و ارتباط آن با هنر»(۱۳۹۰) به مفهوم استغراق و فنا در *مثنوی* و به فعلیت درآوردن نیروی بالقوهٔ خدایی در دل پرداخته‌است. لیلا پژوهنده در مقالهٔ «رابطهٔ خدا و انسان در ادبیات خداشناسی و عرفانی با تأکید بر آثار مولوی» (۱۳۹۱) رابطهٔ خدا و انسان در متون عرفانی را دوسویه و در باور اشعری مولوی ارادهٔ الهی را آغازگر رابطه و مقدم بر ارادهٔ آدمی می‌شمارد. بیتا رضایی در کتاب *شبستان روشنایی* (معنویت فطری از دیدگاه مولانا) (۱۳۸۹)روح ملکوتی و روح حیوانی انسان، حرکت جوهری و یا سرّ تکامل، زندگی‌های متوالی، نه تناسخ و در نهایت معنویت فطری را با ذکر شواهد مثال از دیدگاه مولانا بررسی کرده‌است. هاجر آقایی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان *معنای زندگی از دیدگاه مولوی و ویکتور فرانکل* (۱۳۹۴) با رویکردی خدامحور معنای زندگی را از دیدگاه مولوی و فرانکل بررسی کرده و بر آن است که مولانا معنا را امری مکشوف و واقعی می‌داند و تنها معنا و هدف زندگی انسان عشق و وصول به خداوند است. ویکتور فرانکل نیز با در نظر داشتن خدامحوری، معنا را امری واقعی و مکشوف دانسته، به انسان می‌آموزد که معنای زندگی خویش را دریابد تا دچار خلأ وجودی نگردد و زندگی را پوچ نداند.

جستجو در پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که دربارهٔ رابطهٔ خدا و انسان در *مثنوی* پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است، اما تاکنون به موضوع معنویت فطری در *مثنوی* و نسبت آن با نظریهٔ خدای ناخودآگاه ویکتورفرانکل پرداخته نشده است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

تطبیق نظریه‌های روان‌شناسی با اندیشه‌های بیان‌شده در ادبیات ما، نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای متون فارسی است که به برکت پژوهش‌های اخیر به عرصهٔ ظهور درآمده‌است. یکی از این نظریه‌ها خدای ناخودآگاه یا ناخودآگاه معنوی ویکتورفرانکل در شیوهٔ درمانی او به نام

«معنادرمانی» است. اندیشهٔ مولانا در خصوص نسبت خداباوری با مقولهٔ سلامت روانی نشان‌دهندهٔ اهمیت درمان‌گرایانهٔ اندیشه‌های اوست؛ بنابراین جا دارد از منظر سلامت و معنادرمانی به شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه مولوی و فرانکل دربارهٔ اعتقاد به خدا توجه شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. خدای ناخودآگاه در نظریهٔ ویکتورفرانکل

یکی از پایه‌های سازندهٔ نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل خدای ناخودآگاه یا ناخودآگاه معنوی است. فرانکل در کتاب *خدا در ناخودآگاه*، نظریهٔ ناخودآگاه روحانی و معنوی (Spiritual unconscious) را بیان کرده و معتقد است که واژه روحانی (Spiritual) در این تعبیر بدون هرگونه معنای مذهبی آن و صرفاً برای نشان دادن این‌که ما با یک پدیدار مخصوص انسان سروکار داریم (در برابر پدیدارهای زیرانسانی که ما با سایر حیوانات در آن‌ها شریک هستیم) به‌کاررفته‌است. به‌عبارت‌دیگر، روحانی آن چیزیست در بشر که «انسانی» است. (ر.ک: فرانکل،۱۳۹۳: ۲۹)

روح انسان در ژرفنایش اساساً ناخودآگاه است. «پدیده‌های معنوی ممکن است خودآگاه یا ناخودآگاه باشند، بااین‌حال اساس معنوی هستی انسان درنهایت ناخودآگاه است. بدین‌سان کانون انسان در ژرفنای خود ناخودآگاه است. روح انسان در اصل روح ناخودآگاه است.» (فرانکل،۱۳۹۶: ۳۰ و ۳۱)

به عقیدهٔ فرانکل محتوای ناخودآگاه، به غریزهٔ ناخودآگاه و معنویت ناخودآگاه تقسیم می‌شود. فروید تنها غریزهٔ ناخودآگاه[۳] را می‌دید و از آن به‌صورت «نهاد» سخن می‌گفت. نزد فروید ناخودآگاه نخست و پیش از هر چیز خزانهٔ غرایز سرکوب‌شده‌است، حال‌آنکه معنویت هم می‌تواند ناخودآگاه باشد. ازآنجاکه هم غریزه و هم‌معنا هر دو ناخودآگاه‌اند و معنویت نیز می‌تواند خودآگاه و ناخودآگاه باشد، مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه، سیال و پیوسته از یکی به دیگری در جریان است.[۴] (ر.ک: فرانکل،۱۳۹۶: ۲۵ و ۲۶)

تحلیل وجودی با کشف ناهشیار روحانی از ورطه‌ای که روان‌کاوی در آن غلتیده بود، یعنی تحویل ناهشیار به نهاد (Id) دوری‌گزید. فروید با کشف ناهشیار، فراخ‌ترین ساحت وجودی آدمی را که ناشناخته بود، ولی مبنای شکل‌گیری همهٔ رفتارها و عملکردهای او بود، برملا کرد و نشان داد منشأ افعال آدمی برخاسته از بعد ناهشیار است، اما او تنها ناهشیار غریزی (Instinctual unconscious) را دید و با نادیده‌گرفتن بعد روحانی ناهشیار آن را بد جلوه داد، درحالی‌که بعد روحانی وجود نیز ناهشیار است. (ر.ک: ذاکر،۱۳۷۷: ۸۳)

روان‌کاوی با درک مکانیستی، ذره‌گرایانه و انرژی‌گرایانه انسان را به‌عنوان ماشین‌واره از یک دستگاه روانی می‌بیند، اما تحلیل وجودی درک دیگری از انسان را که نقطهٔ مقابل درک روان‌کاوانه است، ارائه می‌دهد. در این تحلیل، دیگر بر انسان به‌عنوان ماشین‌وارهٔ یک دستگاه روانی تکیه نمی‌شود، بلکه بر خودمختاری وجود روحانی تأکید می‌شود. (ر.ک: فرانکل،۱۳۹۳: ۲۹)

«ناخودآگاه وجودی فرانکل از جهتی به ناخودآگاه جمعی یا همگانی (Collective unconscious) یونگ شباهت دارد، اما برخلاف آن حاصل تجمع و تراکم تجارب انسان‌ها در گذشته یا صور دیرینه و عتیق (Archetype) نیست، بلکه یک ناخودآگاه وجودی همگانی در تمام انسان‌ها و وجه تمایز وجودی انسان با سایر موجودات است و محتوای این ناخودآگاه وجودی روحی، یک نیرو یا چیز متعالی و قدسی یا خداست. این ناخودآگاه روحی به شکل‌های گوناگون بر رفتار انسان‌ها اثر می‌گذارد و منشأ کمال‌جویی، معناطلبی، خداجویی و مسئولیت‌پذیری انسان است.» (فرانکل،۱۳۹۳: ۸)

۲-۱-۱. روان‌رنجوری با فراموشی خدای ناخودآگاه

فرانکل معتقد است با سرکوب چیزی در سطح ضمیر آگاه، آن چیز به ناخودآگاه رانده می‌شود و برعکس با برداشتن سرکوب، آنچه در ناخودآگاه است به آگاهی می‌رسد؛ بنابراین کسانی که حس دین‌داری و اعتقاد به خداوند را در وجودشان سرکوب کرده‌اند دچار روان‌رنجوری می‌شوند. (ر.ک: حیدری، ۱۳۷۹: ۳۳۴)

وظیفهٔ معنادرمانی این است که به بیمار دین‌داری ناخودآگاهش را یادآور شود. بعضی‌اوقات زمینهٔ وجود روان‌رنجوری باید در یک کمبود دیده شود، سرکوب ارتباط با تعالی خود را به‌صورت یک ناآرامی در قلب نشان می‌دهد؛ بنابراین هر آنچه در مورد ناخودآگاه به‌طور عام درست است در مورد دین‌داری ناخودآگاه نیز به‌طور خاص صدق می‌کند، یعنی سرکوب به روان‌رنجوری می‌انجامد. (ر.ک: فرانکل، ۱۳۹۳: ۹۴)

۲-۱-۲. فرامنطق و شهودی بودن خدای ناخودآگاه

«معنادرمانی براساس تحلیل وجودی[۵] با تکیه بر مفهوم ناخودآگاه روحی از هر نوع روشنفکرگری و خردگرایی یک‌جانبه در نظریه‌اش نسبت به انسان پرهیز نمود. مفهوم کلمه یا لوگوس[۶] (Logos) از منطق عمیق‌تر است. به‌این‌ترتیب، این واقعیت که دیگر نمی‌توان انسان را یک موجود کاملاً خردگرا به‌حساب آورد در معنادرمانی قبول‌شده‌است.» (فرانکل،۱۳۹۳: ۸۸)

ویکتورفرانکل به حضور خداوند در قلب باور دارد، اما خدایی که به منطق درنمی‌آید و تنها در ناهشیار روحانی است. فرانکل محدودهٔ ناهشیاری را به فراتر از ناهشیاری روان‌شناختی گسترش می‌دهد که شامل بُعد روحی است. به باور او ژرفا و اوج روح انسان در اصل ناهشیار است و نمی‌توانیم محتویات آن را منعکس کنیم. (ر.ک: مارشال،۱۳۹۶: ۶۸)

وجود یا بودن اساساً ناهشیار است، زیرا بنیان وجود هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل منعکس گردد؛ بنابراین نمی‌تواند به‌طورکامل خودآگاه گردد. به‌این‌ترتیب این واقعیت که نمی‌توان انسان را موجودی کاملاً خردگرا به‌حساب آورد، در معنادرمانی پذیرفته‌شده‌است. (ر.ک: ذاکر، ۱۳۷۷: ۸۳)

۲-۱-۳. نمود خدای ناخودآگاه در تمام انسان‌ها به‌وقت اضطرار

ارتباط با خدای فراموش شدهٔ درون بیشتر در وقت اضطرار و تنگنا و از طریق دعا و نیایش به قلب انسان وارد می‌شود. اختلاف بُعدی میان هستی غایی و انسان مانع حرف زدن واقعی با خداوند می‌شود. انسان باید به او شخصیتی دهد و در قالب دعا خواندن با او تماس بگیرد. (ر.ک: فرانکل،۱۳۹۷ الف: ۱۵۲)

در آثار فرانکل برای این نظریه نمونه‌های زیادی عنوان نشده و برترین نمونهٔ آن در جریان یکی از مشاوره‌هایش با شاگردش است که در اوج ناتوانی و اضطرار، خداوند را در وجودش حس کرده و در شرح‌حال خود به فرانکل می‌گوید:

> در بیمارستان روانی مثل یک حیوان زندانی شده بودم. .... از روی ترحم روزانه به من شوک‌درمانی یا شوک انسولین و داروهای کافی داده می‌شد. هفته‌ها بدون آنکه چیزی بفهمم سپری می‌شد، اما در میان این تاریکی برای خود احساس رسالت مشخصی در جهان به دست آوردم. سپس پی بردم که من بنابه‌دلایلی ولو بسیار ضعیف برای انجام کاری که تنها من باید آن را انجام دهم، حفظ‌شده‌ام و اهمیت حیاتی دارد که آن کار را انجام دهم. هنگامی‌که به خاطر فراموشی حاصل از[داروی EST] نمی‌توانستم « او» را بخوانم« او» آنجا بود. در تاریکی و تنهایی در آن چاله، جایی که انسان‌ها مرا رها و فراموش کرده بودند« او» آنجا بود. درحالی‌که من نام «او» را نمی‌دانستم «او» آنجا بود. خدا آنجا بود. (فرانکل،۱۳۹۳: ۱۴)

فرانکل قلب تمام انسان‌ها را محل حضور خداوند می‌شمارد و بر این باور است که هرکس به‌نوعی او را در دل یاد می‌کند. او معتقد است «خدا طرف صمیمی‌ترین تنهاگویی‌های ماست؛ یعنی هر زمان که با صمیمیت کامل و درنهایت تنهایی با خود سخن می‌گوییم می‌توانیم آن مخاطب را خدا بنامیم.» (فرانکل،۱۳۹۶: ۱۵۶)

۲-۲. معنویت فطری در مثنوی مولوی

کانون و مقصد اندیشهٔ مولانا خداست. خدای واحد لایتناهی که به ذات او هرگز نتوان رسید، اما در قلب انسان حضور دارد.[۷] او معتقد است: هر انسانی می‌تواند با تجربه‌ای شخصی و استنباطی مبتنی بر ذوق و دریافتی ناشی از تجربهٔ روحانیِ وحدت با خدا به مقام توحید اشراقی ارتقا یابد. در هستی انسان غیرازاین «منِ» تجربی آگاه «من نهصد من» دیگری بسیار فراتر از «من» تجربی وجود دارد که همان حق است یا هویتی یگانه با حق دارد. سخنی که حاصل این احوال است نه به «من» تجربی خود، بلکه به «من ملکوتی» یا فرامن[۸] نسبت داده می‌شود.(ر.ک: پورنامداریان،۱۳۹۹: ۱۶۳ و ۲۹۱)

تو یکی تو نیستی، ای خوش رفیق! بلکه گردونیّ و دریای عمیق
آن تو زَفتت که آن نُهصد تو است قُلْزُم است و غرقه‌گاه صد تو است
(مولوی،۱۳۸۹: ۱۳۰۲/۳ و ۱۳۰۳)

به باور مولوی «در نهانخانهٔ روح و در پشت پرده‌های هزارتوی روان انسان امیال و احساسات و قوایی مرموز نهفته است که انسان هرچند از آن غافل است، اما آن قوا و احساسات نهفتهٔ درونی، اعمال و افعال او را شکل می‌دهد؛ بدین‌صورت که فکر و احساس و ارادهٔ آشکار آدمی مسخّر فرمان فکر و احساس و ارادهٔ باطنی و ناشناختهٔ اوست.» (زمانی، ۱۳۹۷: ۳۰۳)

در اندیشهٔ مولانا روح انسان در لایه‌های نهفتهٔ درونی با خداوند پیوندی وجودی دارد. به باور او میان روح، عالم قدس و مقام شامخ ربوبیّت اتصال پنهانی برقرار است. به تعبیر دیگر روح از خداست و ریشه در لامکان دارد و به‌طور موقت به دنیا هبوط‌کرده‌است، از موجود ازلی و ابدی نشئت گرفته و درنهایت به‌سوی او بازمی‌گردد. انسان گاه فطرت خداجویش را فراموش می‌کند و انعکاس وجود او را در دیگری می‌جوید. یادکرد ناخودآگاه خداوند مدرکی بر وجود فطرت خداجوی انسان است.

طوطیی کآید ز وحی آوازِ او پیش از آغاز وجود آغازِ او
اندرونِ توست آن طوطی نهان عکسِ او را دیده تو بر این‌وآن
(مولوی،۱۳۸۹ :۱۷۱۷/۱ و ۱۷۱۸)

به باور مولوی سرشت انسانی میل به تعالی دارد و جان ناس را با او اتصالی بی‌قیاس است. (ر.ک: مولوی،۱۳۸۹: ۷۶۰/۴) انسان بدون حائلی با حق پیوسته و چون ماهیانِ وابسته به دریا از لطف او زنده‌است.

زنده از تو، شاد از تو عایلی مُغْتَذی بی‌واسطه و بی‌حایلی
مُتّصل نه، مُنْفَصِل نه، ای کمال! بلکه بی‌چون و چگونه و اِعتلال
ماهیانیم و تو دریای حیات زنده‌ایم از لطفت، ای نیکوصفات!
(همان:۳/ ۱۳۳۹-۱۳۴۱)

۲-۲-۱. روان‌رنجوری با فراموشی معنویت فطری

فطرت الهی بخش مهمی از سرشت انسان است که خداجویی در آن نهاده شده است. هرگاه خواستهٔ او برآورده نشود و سرکوب شود، به ناخودآگاه روحی فرستاده می‌شود. فطرت چیزی است که می‌تواند خواسته‌اش در سطح خودآگاه روحی ارضا و یا سرکوب شود و در سطح ناخودآگاه پناه گیرد؛ بنابراین فطرت شامل هر دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه روحی می‌شود. در صورت سرکوب حس مذهبی و خداجویی این نیاز فطرت به ناخودآگاه سپرده می‌شود و شخص دچار بیماری روحی می‌گردد. (ر.ک: حیدری، ۱۳۷۹: ۳۳۹)

نیروی عظیم حضور خداوند در قلب انسان درمان تمامی دردهای اوست. قرآن یادآوری فطرت معنوی و به خودآگاه درآوردن آن را درمانی برای رهایی از هراس و نومیدی و سرخوردگی می‌شمارد و می‌فرماید: «اِنَّ الذینَ قَالوا رَبُنا الله ثُم استَقَامُوا فَلا خَوفٌ عَلَیهِم وَ لا هُم یَحزَنُون» *کسانی که گفتند: پروردگار ما الله است آنگاه (از بندگی غیر او سرباز زدند و بر اعتقاد خود) پای فشردند ترس و اندوهی نخواهند داشت.* (احقاف/۱۳)

فطرت الهی در وجود عرفا همواره خودآگاه است. عارف همیشه با خداوند در ارتباط است و هیچ‌گاه او را فراموش نمی‌کند. مولانا در نیایشی شورانگیز خداوند را دلبری روحانی می‌شمارد که در دل او حاضر است.

هر نفسی از درون دلبر روحانیی عربده آرد مرا از ره پنهانیی...
عابد و معبود من شاهد و مشهود من عشق شناس ای حریف در دل انسانیی
(مولوی،۱۳۸۳: غزل ۳۰۱۱)

مستقیم‌ترین رابطه‌ها در دیدگاه عارفان در رابطهٔ من وتوی[۹] عارفانه (با خدا) تحقق پیدا می‌کند. مولوی از این رابطه به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که به هنگام ایجاد آن هیچ حائل و مانعی میان طرفین باقی نمی‌ماند. عارف به‌طور مستقیم و بی‌پرده با خدا به گفت‌وگو می‌نشیند و رابطهٔ من وتویی را تحقق می‌بخشد. (ر.ک: بخشعلی، ۱۳۸۹: ۸۴)

پرده‌ها را این زمان برداشتم حُسْن را بی‌واسطه بفْراشتم

زآنکه بس با عکسِ من دربافتی قُوَّتِ تجریدِ ذاتم یافتی
چون از این‌سو جَذْبهٔ من شد روان او کَشِش را می نبیند در میان
(مولوی،۱۳۸۹: ۲۳۸۱/۵-۲۳۷۹)

انسان باوجود فطرت الهی و پیوستگی با خداوند، گاه پیشینهٔ خداشناسانه‌اش را از یاد می‌برد و از او دور می‌افتند. به باور مولانا اساس آفرینش همهٔ انسان‌ها بر پایهٔ معنویت و حضور الهی در قلب است. این معنویت گاه به فراموشی سپرده می‌شود و انسان از یاد «او» غافل می‌شود. آنگاه‌که ناخودآگاه به درک او می‌رسد، فطرت خداشناسانه‌اش به خودآگاه درمی‌آید.

مولانا بنابرآیهٔ ۳۰ سورهٔ روم که می‌فرماید: « فِطرةَ اللهِ التّی فَطَرَ النّاسَ عَلَیها» معتقد است فطرت حق‌جوی انسان او را به یاد خدا می‌اندازد و سبب می‌شود که در خلوت خویش او را یاد کند. مولانا در تمامی آثارش به‌ویژه در *مثنوی معنوی* فطرت راستین الهی و پیام وحیانی و قدسی برای معنوی زیستن و عروج از دنیای مادی به جهانی ماورایی را به جلوه درمی‌آورد.

او در *فیه مافیه* سبب فرستادن پیامبران را بازگرداندن انسان به فطرت خداجوی آن‌ها عنوان کرده‌است و می‌گوید: «حق‌تعالی انبیا و اولیا را فرستاد همچون آب صافی بزرگ که هر آب حقیر و تیره را که در او درآید از تیرگی و از رنگ عارضی خود برهد. پس او را یادآید چو خود را صاف ببیند بداند که اول من چنین صاف بوده‌ام به‌یقین و بداند که آن تیرگی‌ها و رنگ‌ها عارضی بود.» (مولوی،۱۳۹۰: ۱۱۵)

فطرت خداجوی عامهٔ انسان‌ها به‌دست فراموشی سپرده می‌شود و از غایت پیدایی و نزدیکی به چشم نمی‌آید. به تعبیر *فیه مافیه* «حق عظیم نزدیک است به تو! هر فکرتی و تصوری که می‌کنی او ملازم آن است، زیرا آن تصور و اندیشه را او «هست» می‌کند و برابر تو می‌دارد؛ الا او را از غایت نزدیکی نمی‌توانی دیدن.» (مولوی،۱۳۹۰: ۴۵۵) در *مثنوی* این مفهوم با تمثیل اسب‌سواری بیان‌شده که اسبِ زیر پایش را نمی‌بیند. او می‌پندارد

که اسبش را گم‌کرده‌است و سراغ دزد اسب را می‌گیرد، اما از دیدن آن زیر پایش غافل است. انسان نیز درشدت ظهور و دوام حق گم می‌شود.

جان ز پیدایی و نزدیکی است گم چون شکمْ پرآب و لبْ خشکی چو خُم؟

(مولوی،۱۳۸۹: ۱۱۲۰/۱)

در *فیه مافیه* وجود انسان به مزبله‌ای انباشته از سرگین مانند شده که خاتم پادشاه در آن است، یا چونان جوال گندمی که پیمانهٔ پادشاه در اوست و پادشاه ندا می‌زند که «آن گندم را کجا می‌بری که صاع من در اوست؟» انسان از صاع غافل و به گندم پرداخته که «اگر از صاع واقف شود به گندم کی التفات کند؟» ازین تمثیل چنین برمی‌آید که هر اندیشه‌ای که آدمی را «به عالم علوی می‌کشد و از عالم سفلی سرد و فاتر می‌گرداند عکس و پرتو آن صاع است که بیرون می‌زند. آدمی میل به آن عالم می‌کند و چون به عکسه میل به عالم سفلی کند علامت‌اش آن باشد که آن صاع در پرده پنهان‌شده باشد.» (مولوی، ۱۳۹۰: ۵۳۲)

مولانا فکر و خیال‌های بد و پندارهای بیهوده را مانع نیل به کمال الهی می‌شمارد. کسی که همواره خدا را همراه خویش می‌داند زندگی را بی‌معنا و پوچ نمی‌پندارد.

چون به حق بیدار نَبْوَد جانِ ما هست بیداری چو دربندانِ ما
جان همه روز از لگدکوبِ خیال وز زیان و سود، وز خوفِ زوال،
نه صفا می‌ماندش، نه لطف و فَر نه به‌سوی آسمان راهِ سفر

(مولوی،۱۳۸۹:۱/۴۱۲-۴۱۰)

چنان‌که گفته‌شد در نظریهٔ فرانکل کسانی که به وجود خداوند باور دارند و او را در خودآگاهشان پذیرفته‌اند، به هنگام سختی‌ها نیز امنیت و آرامش خویش را از خدای درونشان کسب می‌کنند، اما کسانی که دین‌داری و اعتقاد به خداوند را در وجودشان سرکوب و انکار می‌کنند و به‌عبارتی‌دیگر خدا در ناخودآگاهشان است؛ در تنگناها و دشواری‌های زندگی خود را بی‌پشت و پناه می‌یابند، دچار تشویش و ناآرامی قلب و به‌تبع آن روان‌رنجوری می‌شوند. درواقع سرکوب اعتقاد به تعالی آن را به لایه‌های ناخودآگاه می‌راند، اما پذیرش آن سبب خودآگاهی آن می‌شود و به انسان آرامش می‌بخشد. مولوی

نیز مانند فرانکل بر این باور است که وقتی انسان پیشینهٔ خداشناسانه و فطرت معنوی‌اش را فراموش کند و از یاد خداوند غافل شود، دچار بیماری‌های روحی می‌شود؛ تنها راه درمان به خودآگاه درآوردن یاد خداوند و پرورش باورهای مذهبی در وجود است، زیرا نگرانی-ها را می‌زداید و در انسان احساس امنیت درونی به وجود می‌آورد. یادکرد او ترس را به امنیت و اضطراب را به آرامش تبدیل می‌کند. چنان‌که در قرآن آمده‌است: « الا بِذکرِ اللهِ تَطمَئِنَّ القُلُوب» (رعد: ۲۸)

«اُذْکُرُوا اللَّه» شاه ما دستور داد اندر آتش دید ما را نور داد

(مولوی،۲:۱۳۸۹/۱۷۱۵)

بدون یاری و عنایت خداوندکسی نمی‌تواند از ورطه‌های شیطانی جان سالم به دربرد. جانی که به جانان واصل نباشد تا ابد دچار زشتی و نقصان است، جانی که با او انس نداشته باشد مردهٔ حقیقی است.

تلخ‌تر از فُرْقَتِ تو هیچ نیست بی‌پناهت غیرِ پیچاپیچ نیست

رَخْتِ ما هم رَخْتِ ما را راهزن جسم ما مر جان ما را جامه‌کَن

دست ما چون پای ما را می‌خورد بی‌امان تو کسی جان چون بَرَد؟

ور بَرَد جان زین خطرهای عظیم بُرده باشد مایهٔ اِدبار و بیم

زآنکه جان چون واصلِ جانان نبود تا ابد با خویش کور است و کبود

چون تو نَدْهی راه جان خود بُرده گیر! جان که بی‌تو زنده باشد، مُرده گیر!

(همان: ۱/۳۹۰۷-۳۹۰۲)

۲-۲-۲. فرامنطق و شهودی بودن معنویت فطری

فرانکل در بیان خدای ناخودآگاه به خردگرایی صرف تکیه نمی‌کند و درک انسان را فراتر از عقل می‌شمارد. خدایی که فرانکل از آن سخن گفته‌است در ناخودآگاه معنوی است، در قلب جای دارد، با علم قابل‌وصف نیست و تنها به وجدان و شهود دریافت‌می‌شود.

به باور مولوی درک خداوند در تمامی مظاهر هستی و در وجود، بر پایهٔ تجربهٔ معنوی انسان است. خداوند در باطن انسان‌ها حضور دارد و براساس فطرت الهی و عشق درک

می‌شود. این حضور روحانی نیرویی آن جهانی و متعالی است که حس و عقل را به شناخت آن راه نیست و تنها یک تجربهٔ شخصی و درونی است. او از زبان وزیر پرتزویر یهودی می‌گوید که حس دونمایه کارآمد نیست، آن را کنار بگذارید و صرفاً با شهود حقایق را دریافت کنید تا به رؤیت جمال حق برسید. از قیدوبند حواس ظاهری برون آیید تا به شنیدن خطاب ارجعی نائل شوید.

پنبهٔ آن گوش سِر گوش سر است تا نگردد این کر آن باطن کر است
بی‌حس و بی‌گوش و بی‌فکرت شوید تا خطاب ارجعی را بشنوید
(مولوی، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۶۷ و ۵۶۸)

معنویت فطری دارای منشأ مافوق علی است، زیرا اصول آن از مبدأ الهی نازل‌شده و هدف از آن رسیدن به خودشناسی و خداشناسی است. (ر.ک: الهی، ۱۳۸۰: ۳۲)

مولانا انسان غافل از حضور خداوند را بر آن می‌دارد که او را در دل دریابد و به قلبش که جایگاه حضور اوست رجوع کند. عاشق حق باید او را در دل بجوید، نه بیرون از وجود خود.

هین، دریچه سوی یوسف بازکن! وز شکافش فُرْجه‌ای آغاز کن!
عشق‌ورزی آن دریچه‌کردن است کز جمالِ دوست سینه روشن است...
راه کن در اندرون‌ها خویش را! دور کن اِدراکِ غیرْاندیش را!
(مولوی،۱۳۸۹:۶/۳۰۹۵-۳۱۹۸)

در حکایت‌های *مثنوی* از درک شهودی حضور خداوند سخن رفته که برای نمونه به چند مورد اشاره می‌کنیم.

سحوری‌زنی شب‌های ماه رمضان بر در خانه‌ای مجلل ساز می‌نواخت. شخصی به او گفت کسی جز دیو و پری اینجا نیست و اگر برای شنیده‌شدن می‌نوازی اینجا گوشی نیست. سحوری‌زن که خداوند را در دل حاضر می‌دانست، به تمثیل گفت: در کعبه کسی نیست، اما در مناسک حج بنده‌ای که توفیق الهی یافته، حق را در قلبش مشاهده می‌کند. درک این امر کار دل است و عقل و منطق را به آن راهی نیست.

مـال و تـن در راهِ حـجّ دورْدسـت / خوش همی بازنـد چـون عُشّـاقِ مسـت
هیچ می‌گویند کآن خانه تهی است؟ / بلکه صاحبْخانـه جـانِ مُخْتَبـی اسـت
پُـر همـی بینـد سـرای دوسـت را / آنکـه از نـورِ اِلـه اسـتش ضـیا...
صـورتی کـاو فـاخر و عـالی بُـوَد / او ز بیـت‌الله کـی خـالی بُـوَد؟...
هـیچ مـی‌گوینـد کـاین لَبَّیْـک‌هـا / بـی‌نـدایی مـی‌کنـیم آخـر چـرا؟
بلکـه تـوفیقی کـه لبّیـک آورد / هسـت هرلحظـه نـدایی از اَحَـد

(همان: ۶/ ۸۷۰-۸۶۳)

عاشقی پس از سالیان بسیار معشوقش را در باغی یافت، از او درخواست هم‌آغوشی کرد و گفت هیچ‌کس جز باد اینجا نیست. معشوق در پاسخ گفت: تو ابلهی هستی که باد را می‌بینی، اما خدای بادجنبان را نمی‌بینی. جنبش اندک بادی که ایجادش در دست ماست، وقتی پدید می‌آید که بادبزن را حرکت دهیم و نَفَس که از سینه برون می‌آید حاصل گردش آن در جسم و جان ما است، پس چگونه باد بی‌وجود خداوند به حرکت درآید؟

بـاد را دیـدی کـه مـی‌جنبـد، بـدان! / بادجنبـانی اسـت اینجـا بـادْران
مِرْوَحـهٔ تَصْـریفِ صُـنْعِ ایـزدش / زد بـر ایـن بـاد و همـی‌جنبانَـدَش
جزوِ بـادی کـه بـه‌حکـم مـا در است / بـاد بیـزن تـا نجنبـانی، نجَسـت...
جنبشِ بـادِ نَفَـس کَـه انْـدر لـب است / تـابعِ تَصْـریفِ جـان و قالَـب اسـت

(همان:۴/ ۱۳۶-۱۲۵)

مولوی معتقد است که وجود متعالی خداوند در منطق نمی‌گنجد و درک آن فرامنطق است؛ یعنی با دانش کسبی قابل‌اثبات نیست، برای دریافت حقیقت وجودی او عقل و حس‌های مادی ناکارآمد است و تنها حس شهودی و درک وجدانی راهگشاست، بنابراین می‌توان گفت اساس شباهت دیدگاه مولوی و نظریهٔ فرانکل، اعتقاد درونی به یک وجود متعالی و شهودی در قلب است که نشان می‌دهد فطرت و آفرینش انسان بر اساس معنویت است.

۲-۲-۳. نمود معنویت فطری در تمام انسان‌ها به‌وقت اضطرار

به باور فرانکل خدای فراموش‌شده در قلب به‌وقت اضطرار و تنگنا از طریق دعا و نیایش به ظهور می‌رسد. تمامی انسان‌ها می‌توانند درنهایت صمیمت با خداوند گفتگو کنند، او را در دل یاد کنند و از او یاری طلبند (ر.ک: فرانکل، ۱۳۹۳: ۸۰ و۱۴). به باور مولوی نیز اضطرار و تنگنا وجود خداوند را در قلب بنده نمایان و اثبات می‌کند و او را به خودآگاه می‌آورد. انسان در دشواری‌ها خدایی را که فراموش‌کرده، درک می‌کند و دست نیاز به درگاه بی‌نیازش برمی‌آورد. کسانی که در سختی‌ها خدا را یاد می‌کنند، عالی‌ترین جلوهٔ معنویت فطری معنوی را رقم می‌زنند. انسان غافل از یاد خداوند زمانی به حضورش آگاه می‌شود که به درماندگی دچار شود و ناخودآگاه به دعا و نیایش پردازد. اغلب انسان‌ها تا به مصیبتی گرفتار نشوند و دستاویز مادی نداشته باشند، خواندن دردمندانه و التجا به خداوند را تجربه نمی‌کنند و به‌ندرت از این بُعد مغفول هستی خویش آگاه می‌شوند.[۱۰]

برقراری نسبت درونی با خدا در مواقع اضطرار مضمونی شناخته‌شده در اندیشه قرآنی و دینی است. انسان مضطری که خود را از هر یاریگری محروم می‌داند به موجودی متعالی می‌آویزد و از او مدد می‌جوید. او به‌وضوح درمی‌یابد که مقدرات هستی‌اش در دستان تدبیر موجودی از جنس دیگر رقم می‌خورد؛ بنابراین از ماسوی الله می‌گسلد و متوجه الی الله می‌شود، از غیر دل می‌برد و به خداوند دل می‌سپارد. (ر.ک: نراقی، ۱۳۹۹: ۱۰۴ و ۱۰۵)

انسان‌ها فارغ ازهر دین و شریعتی در سویدای جان خویش منجی‌ای را می‌شناسند که به گاه بیچارگی از وی مدد می‌جویند. معصومین از این طریق خداوند را اثبات می‌کردند.

آمده‌است که شخصی از امام صادق (ع) دربارهٔ چگونگی اثبات خداوند سؤال کرد. امام پرسیدند: آیا تاکنون در کشتی نشسته‌ای و آیا شده که آن کشتی دچار طوفان شود و احتمال غرق شدن پیش‌آید؟ آن شخص جواب مثبت داد. حضرت فرمود: آیا در آن لحظات سخت احساس نمی‌کردی که قادر کاملی می‌تواند تو را ازین مهلکه نجات دهد؟ آن منجی خداست. (ر.ک: کمپانی زارع، ۱۳۹۶: ۲۲۰)

انسان تا دست به وسایل مادی دارد خدا را به یاد نمی‌آرد و همین‌که از اسباب ظاهری ناامید شد، به قوای غیبی روی می‌آورد و دست به دامن قدرت بی‌نهایت حق می‌شود و

آنجا که هستی‌اش به لبهٔ عدم می‌رسد، در موقعیت رؤیت قرار می‌گیرد. آن‌گونه که در قرآن آمده‌است: ««قُلْ مَنْ یُنَجّیکُمْ مِنْ ظُلُمَاتِ الْبَرّ وَالْبَحْرِ تَدْعُونَهُ تَضَرُّعًا و خُفْیَةً لَئِنْ أَنْجَانَا مِنْ هذهِ لَنَکُونَنّ مِنَ الشّاکِرِینَ» *بگو چه کسی شما را از تاریکی‌های بیابان و دریا رهایی می‌بخشد؟ به زاری و نهانی او را می‌خوانید: اگر ما را از این (محنت) رهایی بخشد بی‌گمان از سپاسگزاران خواهیم بود.* (انعام/۶۳)

وقتی کشتی‌نشینان خود را در چنگال موج‌های کوه‌آسا در آستانهٔ هلاکت می‌یابند، خداوند را می‌خوانند، اما نه از سر روی و ریا بلکه صادقانه و خالصانه. گویی رفتن به موقعیت‌های مرزی انسان را در افقی قرار می‌دهد که نادیده‌ها را بر او آشکار می‌کند. (ر.ک: نراقی،۱۳۹۹: ۱۵)

دعا پل ارتباطی میان انسان و خداست و دعای اضطرار به اجابت نزدیک‌تر است. شاید پاسخ آن را باید در رابطهٔ میان وضعیت وجودی اضطرار و اخلاص جست. وقتی انسان در توفان‌های هلاک‌خیز هستی گرفتار می‌آید و هیچ پناه و برون‌شویی نمی‌یابد، به درک تجربهٔ اخلاص نزدیک می‌شود. اضطرار در بیرون چه‌بسا به اخلاص درون انجامد. در قرآن داستان گروهی از کشتی‌نشینان در معرض هلاک آمده که آشکارا هستی خود را در آستانهٔ نیستی می‌دیدند. وقتی دریافتند که هیچ رشتهٔ امیدی دستگیری نمی‌کند، دل از همه‌جا گسستند و خالصانهٔ به درگاه خداوند روی آوردند. (همان: ۱۰۴) «فاذَا رَکِبوا فِی الفُلکِ دَعَوُا الله مُخلِصینَ الدِین» *پس چون در کشتی‌ها سوار شوند، خداوند را درحالی‌که دین (خود) را برای او خالص می‌دارند به دعا می‌خوانند.* (عنکبوت/ ۶۵)

ساکنان کشتی وقتی خود را گرفتار امواج سهمگین می‌یابند به قدرت الهی که توانا بر نجاتشان است پناه می‌برند و هنگامی به خشکی می‌رسند دوباره از او روی‌گردان می‌شوند و حالت اضطرار را فراموش می‌کنند. « وَ اِذَا مَسَّکُمُ الضُّرُّ فِی البَحرِ ضَلَّ مَن تَدعُونَ اِلا اِیَّاهُ فَلَمَّا نَجَاکُم اِلَی البَرِّ اَعرَضتُم وَ کَانَ الانسانُ کَفُوراً» (اسراء/ ۶۷ و ر.ک: یونس/ ۲۲ و لقمان/۳۲)

داستان دقوقی در *مثنوی* و مشاهدهٔ کشتی گرفتار در طوفان یادآور همین آیه است. دقوقی هنگام نماز به دریا نگریست. کشتی‌ای را دید که شبانگاه در هوای ابری، به امواج سهمگین دریا گرفتار آمده و اهل کشتی زمانی که بی‌هیچ امیدِ برون‌شویی با مرگ و نیستی روبرو شدند، پشیمان و خدای خوان نور ایمان را در دل یافتند و نوحه‌کنان به درگاه او تضرع کردند.

اهـــل کشـــتی از مهابـــت کاســـته نعـــرهٔ واویـــل‌هـــا برخاســـته
دسـت‌هـا در نوحـه بـر سـر مـی‌زدنـد کـافر و مُلْحِـد همـه مخلـص شـدند
بـا خـدا بـا صـد تَضَـرُّع آن زمـان عهـدها و نـذرها کـرده بـه جـان...
زاهـد و فاسـق شـد آن دم مُتَّقـی همچـو در هنگـامِ جـان‌کَنْـدن شَـقی
نه ز چپ‌شان چاره بود و نه ز راست حیلـه‌هـا چـون مُـرد، هنگـامِ دعاسـت
در دعـا ایشـان و در زاریّ و آه بـر فلـک ز ایشـان شـده دودِ سـیاه

(مولوی،۱۳۸۹: ۳/۲۱۹۰-۲۱۸۲)

اهل کشتی در کشاکش موج‌ها و طوفان‌های مهیب، بیماران به هنگام درد و جنگجویان در آستانهٔ شکست و برای پیروزی به یاد خدا می‌افتند و درمی‌یابند جز خدا هیچ‌کس دستگیرشان نیست.

اهـلِ کشـتی همچنـین جویـای بـاد جملـه خواهـانش از آن رَبُّ الْعِبـاد
همچنـین در دردِ دنـدان‌هـا ز بـاد دفـع مـی‌خـواهی بـه سـوز و اعتقـاد
از خـدا لابـه‌کُنـان آن جُنْـدیان کـه بِـدِه بـادِ ظَفَـر، ای کـامران!...
پـس همـه دانسـته‌انـد آن را یقـین کـه فرسـتد بـاد رَبُّ الْعـالَمین

(همان: ۴/۱۵۴-۱۴۶)

همچنین خداوند در بیان حال فرعون در هنگام رویارویی با مرگ می‌فرماید: «اِذَا اَدرَکَه الغَرقُ قَالَ ءَامَنتُ اَنَّهُ لا اِلَهَ اِلا الَذی ءَامَنَت به بَنُوا اِسرَائیلَ وَ اَنا مِنَ المُسلِمین»(یونس/۹۰) *فرعون آن زمان که هیچ یاریگری نداشت در میان امواج هلاکت بار به خداوند ایمان آورد و فطرت خداجویش بیدار شد.*

انسان در تنگنا و محنت او را می‌خواند و در بهبود اوضاع گنگ و غافل می‌شود. مولانا کسانی را که فقط در هنگام سختی و خطر خدا را به یاری می‌خوانند و سپس او را به فراموشی می‌سپارند سرزنش می‌کند و این غفلت را ناشی از خودآگاه نبودن آن‌ها به او می‌شمارد. اگر دل به او بسپارند، صدای او را همواره از باطن خود می‌شنوند. (ر.ک: استعلامی، ۱۳۹۳، ۳: ۲۷۷)

گوشهٔ بی‌گوشهٔ دل شه‌رهی است — تابِ لا شَرْقی وَ لا غَرْب از مَهی است...
هم از آن‌سو جو که وقتِ درد تو — می‌شوی در ذکرِ یا ربّی دوتو
وقت درد و مرگ از آن‌سو می‌نَمی — چون‌که دردت رفت، چونی اعجمی؟
وقتِ محنت گشته‌ای الله‌گو — چون‌که محنت رفت، گویی: «راه کو»!
این از آن آمد که حق را بی‌گمان — هر که بشْناسد، بُوَد دایم بر آن

(مولوی،۱۳۸۹: ۱۱۴۱/۳-۱۱۳۸)

در *فیه مافیه* آمده‌است: «چون رنج آمد پردهٔ غفلت دریده شد. حضرت حق را مُقر شد و ناله می‌کند که یارب، یارحمن، یاحق، صحت بازیافت. باز پرده غفلت پیش‌آمد. می‌گوید کوخدا؟ نمی‌یابم نمی‌بینم چه جویم؟ چون است که وقت رنج دیدی و یافتی، این ساعت نمی‌بینی؟ پس چون در رنج می‌بینی، رنج را بر تو مستولی کنند تا ذاکر حق باشی.» (مولوی،۱۳۹۳: ۵۶۶)

کسی که عقل معرفت‌یاب دارد، به او پناه می‌برد و از او درخواست می‌کند. او دریایی است که لطف و کرمش شامل حال انسان می‌شود و به تعبیر زیبای مولانا اگر آدمی از دیگری نیز خواهد او به عنایت آن را اجابت می‌کند.

صد هزاران عاقل اندر وقتِ درد — جمله نالان پیشِ آن دَیّانِ فرد...
هین، از او خواهید، نه از غیرِ او — آب در یَم جو، مجو در خشکْ‌جو!
ور بخواهی از دگر، هم او دهد — بر کفِ میلش سخا هم او نهد

(مولوی،۱۳۸۹: ۱۱۸۲/۴-۱۱۷۱)

در نخستین حکایت *مثنوی*، وقتی پادشاه وخامت حال کنیزک و ناتوانی طبیبان را در معالجه دید، دریافت فوق اسباب ظاهری سبب‌سازی است، سراسیمه و پای برهنه از سر نیاز و اضطرار به‌سوی مسجد شتافت و با زاری و انابه از او حاجت خواست.

شه چو عجزِ آن حکیمان را بدید — پابرهنه جانبِ مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد — سجده‌گاه از اشک شه پُرآب شد
چون به خویش آمد ز غَرْقابِ فنا — خوش زبان بگشاد در مدح و ثنا
کای کمینهٔ بخششت مُلْکِ جهان! — من چه گویم؟ چون تو می دانی نهان
ای همیشه حاجتِ ما را پناه! — بار دیگر ما غلط کردیم راه
لیک گفتی: «گرچه می‌دانم سِرَت — زود هم پیدا کُنَش بر ظاهرت»
چون برآورد از میانِ جان خروش — اندرآمد بحرِ بخشایش به جوش

(همان:۱/۶۱-۵۵)

مولانا در حکایت مردی که میراثش را از دست داد، بیان می‌کند که او از شدت اضطرار، دل‌شکسته و سینه سوخته به درگاه خداوند روی آورد و از او درخواست یاری کرد.

چون تهی شد، یادِ حق آغاز کرد — یا رَب و یا رَب أجِرْنِی ساز کرد...
رفت طغیان، آب از چشمش گشاد — آبِ چشمش زَرْعِ دین را آب داد

(همان: ۶/۴۲۱۶-۴۲۱۲)

در حکایتی دیگر پادشاه‌زاده‌ای به جادوی پیرزنی گرفتار و دلباختهٔ او شد. طبیبان از بازگرداندن او به حال طبیعی عاجز شدند. پادشاه از سوز دل به خداوند طلب حاجت کرد و دعایش اجابت شد؛ سپس مردی ربانی از سوی خداوند نزد او آمد، طریقهٔ گشایش سحر را به پادشاه آموخت و شاهزاده از جادوی عشق پیرزن رها شد.

شاه بس بیچاره شد در بُرد و مات / روز و شب می‌کرد قُربان و زَکات
زآنکه هر چاره که می‌کرد آن پدر / عشقِ کَمْپیرک همی‌شد بیشتر
پس یقین گشتش که مُطْلَق آن سِری است / چاره او را بعدازاین لابه‌گری است
سجده می‌کرد او که فرمانَت رواست / غیرِ حق بر مُلْکِ حق فرمانْ که راست؟
لیک این مسکین همی‌سوزد چو عود / دست‌گیرش، ای رحیم و ای وَدود!
تا ز یا رَب، یا رَب و افغانِ شاه / ساحری اُستاد پیش آمد ز راه

(همان: ۳۱۵۹/۴-۳۱۵۴)

کسی که مدت‌های مدیدی خدا را به فراموشی سپرده و در تنگناست راه بازگشت بر او بسته نیست و می‌تواند با قدرت دعایی که از دلی پاک برآمده به‌سوی او بازگردد. داستان پیر چنگی که سال‌های بسیار از عمرش را صرف غیرکرده بودگویای این مطلب است. مطرب پیری که وقتی دیگر صدایش مطلوب خلق نبود و به مجالس دعوت نمی‌شد، از بینوایی چنگ برداشت، «الله جو» شد و از او طلب لطف ومرحمت کرد. او با ندامت از معصیت به‌سوی خداوند رفت و با تضرع گفت:

معصیت ورزیده‌ام هفتادسال / بازنگرفتی ز من روزی نَوال
نیست کسب، امروز مهمان تُوَم / چنگ بهرِ تو زنم، آنِ تُوَم».
چنگ را برداشت و شد الله‌جو / سوی گورستانِ یثرب آه‌گو
گفت:«خواهم از حق ابریشم‌بها / کاو به نیکویی پذیرد قلب‌ها»

(همان:۲۰۸۷/۱-۲۰۸۶)

درون‌مایهٔ داستان‌های *مثنوی* حکایت از این دارد که همهٔ انسان‌ها فارغ از هر دین و مسلکی در ارتباط قلبی با خداوند هستند؛ بنابراین می‌توان توجه انسان به خدا در وضعیت‌های اضطرار را یکی از اشترکات نظریهٔ خدای ناخودآگاه فرانکل و معنویت فطری در اندیشهٔ مولوی دانست. در هر دو اندیشه، منشأ فراخوان خدا قلب انسان است و انسان در این شرایط به‌طور ناخواسته (ناخودآگاه) چنین ارتباطی را می‌جوید، اما چنانکه در ادامه گفته خواهد شد، مولوی تقلای قلبی انسان مضطر را تنها دلیل این رابطه نمی‌داند و

برخلاف نظریهٔ فرانکل، به عنایت آن‌سری در شرایط اضطرار باور دارد و حتی گاهی خداوند از مضطر ساختن انسان به‌عنوان وسیله‌ای برای خداجویی استفاده می‌کند.

۲-۲-٤. عنایت الهی سبب پیدایش موقعیت اضطرار برای نمود معنویت فطری

فرانکل معتقد است میان اضطرار انسان و دعا برای گشایش رابطه علت و معلولی وجود دارد؛ بدان معنا که تا انسان در تنگنا قرار نگیرد ناخودآگاه دست دعا به‌سوی وجود متعالی دراز نمی‌کند. انسان در مسیر زندگی به‌ناچار در جایگاهی قرار می‌گیرد که به یک وجود مافوق قدرت انسانی محتاج می‌شود و از درون او را صدا می‌زند، اما به باور مولوی عنایت الهی رقم زنندهٔ موقعیت اضطرار است تا بنده به فطرت خداجویش بازگردد. اضطراری که خداوند بر سر راه بنده‌ای قرار می‌دهد عین عنایت است تا غفلتش را نسبت به پروردگار به آگاهی تبدیل کند، زیرا بنده در راحت به نسیان دچار می‌شود. به تعبیر مولانا خداوند کسی را که قابل این عنایت نباشد حاجتمند نمی‌کند؛ نظیر فرعون که در طول عمرش به سردردی هم دچار نشد تا مباد که ناخودآگاه «او» را بخواند و خداوند لبیک گوید.

جان جاهل زین دعا جز دور نیست — زآنکه یارَب‌گفتنش دستور نیست
بر دهان و بر دلش قفل است و بند — تا ننالد با خدا وقت گزند
داد مر فرعون را صد مُلْک و مال — تا بکرد او دَعْویِ عِزّ و جلال
در همه عمرش ندید او دردسر — تا ننالد سوی حق آن بدگُهَر
داد او را جمله مُلْکِ این جهان — حق ندادش درد و رنج و اندُهان

(همان: ۱۹۸/۳-۲۰۲)

نصوح مردی با رخسار زنانه بود که برای دختر شاه دلاکی می‌کرد. چندین بار به زبان توبه کرده، اما دوباره به آتش شهوت گرفتارآمده‌بود. نزد عارفی ربانی رفت و همت خواست. پیر روشن‌ضمیر مشکل او را دریافت و از خداوند برایش توفیق بازگشت از گناه طلب کرد. عنایت الهی شامل حالش شد و در موقعیت تنگنا قرار گرفت. روزی در حمام، مرواریدگوشوارهٔ دختر شاه گم شد. درِ حمام را بستند و رخت‌ها و بقچه‌ها را گشتند، اما چون گوهر را نیافتند، از زنان خواستند که برهنه شوند و این آغاز توبه نصوح و یادکرد حقیقی خداوند در تنگنایی مرگبار شد.

آن نَصوح از ترس شد در خلوتی / روی‌زرد و لبْ کبود از خَشْیَتی
پیشِ چشمِ خویش او می‌دید مرگ / رفت و می‌لرزید او مانندِ برگ
گفت:«یا رب! بارها برگشته‌ام / توبه‌ها و عهدها بشْکسته‌ام...
گر مرا این بار ستّاری کنی / توبه کردم من ز هر ناکردنی...
ای خدا و ای خدا چندان بگفت / کآن درودیوار با او گشت جفت

(همان: ۲۲۶۶/۵-۲۲۵۴)

قرارگرفتن در حالت اضطرار و دشواری، عین عنایت الهی برای به خودآگاه درآوردن یاد او شد. خدایی که فراموش‌شده بود به سطح آگاهی آمد، ازآن‌پس از دل‌وجان نصوح فراموش نشد و نمونهٔ ناب توبهٔ حقیقی شد؛ بنابراین یکی از تفاوت‌های اساسی در اندیشه مولوی و فرانکل، مقدم یا مؤخّربودن خداوند قبل از اضطرار است. در اندیشهٔ مولوی خدا قبل از اضطرار انسان وجود دارد و اضطرار ابزاری برای یادکرد خداست، اما نزد فرانکل خدا زمانی در سطح آگاهی می‌آید که اضطرار رخ داده باشد.

۲-۲-۵. توفیق الهی شرط نمود معنویت فطری

به باور مولوی توفیق الهی شرط درک خداوند در قلب است. خداوند اسباب و زمینه‌های لازم را برای بندهٔ دورافتاده فراهم می‌آورد، اما این توفیق را به هرکسی عنایت نمی‌کند. مسئلهٔ توفیق الهی نیز وجه تفاوت اعتقاد فرانکل و مولوی است. به باور فرانکل انسان آغازکنندهٔ رابطه با خداوند است. او بر اساس روان‌شناسی انسان‌گرا اختیار برقراری اتصال با تعالی را از سوی انسان می‌داند؛ یعنی تحول معنوی از درون انسان آغاز می‌شود، اما در نظر مولوی خداوند به بنده توفیق برقراری رابطه را عنایت می‌کند و تا او نخواهد بنده اجازهٔ اتصال به ذات ربوبیت را ندارد؛ بنابراین تحول معنوی با توفیق الهی صورت می‌گیرد. بنده به اذن حق اجازهٔ معرفت درکش را کسب می‌کند و با اراده و میل خود به مقصود نائل نمی‌آید. خداوند مالک و آفرینندهٔ جهان هستی و انسان است و مخلوقات به خواست او هدایت می‌شوند. مولانا دراین‌باره می‌گوید:

هرکسی را بهر کاری ساختند میل آن را در دلش انداختند...
گر ببینی میلِ خود سوی سما پرِّ دولت برگشا همچون هُما!
ور ببینی میل خود سوی زمین نوحه می‌کن، هیچ منشین از حَنین!
(همان: ۳/ ۱۶۲۱-۱۶۱۸)

تو بزن، یا ربَّنا! آبِ طَهور تا شود این نارِ عالم جمله نور
آب دریا جمله در فرمان توست آب‌وآتش، ای خداوند، آنِ توست
گر تو خواهی آتشْ آبِ خَوش شود ور نخواهی، آب هم آتش شود
این طلب در ما هم از ایجادِ توست رَستن از بیداد، یا رب! دادِ توست
(همان:۱۳۳۷/۱-۱۳۳۳)

رنگ اشیای بیرونی بدون نور قابل‌تشخیص نیست و رنگ خیالات آدمی نیز به نور درونی و هوشیاری‌ای نیاز دارد که فرد بتواند نور حق را ببیند. چنین هوش و بیداری از تابش انوار الهی به درون فرد است و بدون توفیق خداوند تحقق نمی‌پذیرد، بلکه از «عکس انوار علا» حاصل می‌شود. (ر.ک: عربیان،۱۳۹۲، ج۱: ۴۲۸)

نورِ نورِ چشمْ خود نورِ دل است نورِ چشم از نور دل‌ها حاصل است
باز نورِ نورِ دلْ نورِ خداست کاو ز نور عقل و حس پاک و جداست
(مولوی،۱۳۸۹: ۱۱۲۶/۱ و ۱۱۲۷)

در حکایتی از *مثنوی* آمده‌است که مفلسی شکمباره را به‌حکم قاضی از زندان آزاد کردند و در شهر گرداندند تا همه به افلاس و تهی‌دستی او آگاه شوند و به او وام یا نسیه ندهند. برای اجرای حکم، شتر هیزم‌فروشی را به قهر گرفتند. مجرم را ساعت‌ها در شهر گرداندند. در آخر شتردارساده دل از مرد مفلس پول کاه شتر را درخواست کرد. او در پاسخ گفت افلاس و بدبختی من به گوش آسمان هفتم و سنگ و کلوخ هم رسید، اما چون گوش تو پر از طمع بود، توان شنیدن نداشتی. مولانا از این حکایت نتیجه می‌گیرد که آنچه خداوند خواهد به چشم و گوش می‌رساند و توفیق شهود و شنیدن نوای حق را به آدمی عطا می‌کند؛ این شهود حقیقت به‌وقت اضطرار آشکار می‌شود.

هست بر سمع و بصر مُهْرِ خدا در حُجُب بس صورت است و بس صدا

آنچه او خواهد، رساند آن به چشم از جمال و از کمال و از کَرَشَم
وآنچه او خواهد، رساند آن به گوش از سماع و از بشارت وز خروش
گر چه تو هستی کنون غافل از آن وقت حاجت حق کند آن را عیان

(همان: ۶۸۲/۲-۶۷۹)

در حکایتی از *مثنوی* آمده‌است که امیری در سحرگاهی به قصد حمام، غلامش، سنقر، را صدا زد که اسباب گرمابه را بردارد. آن‌ها به‌اتفاق راهی شدند. در راه سنقر که بسیار شیفتهٔ مناجات و عبادت بود صدای اذان را شنید و از امیر اجازه خواست که لحظه‌ای در مسجد نماز بخواند. وقتی نماز تمام شد، امام جماعت و اهل مسجد بیرون آمدند. امیر سنقر را نیافت. سر در مسجد کرد و گفت: چرا بیرون نمی‌آیی؟ غلام پاسخ داد: او نمی‌گذارد بیرون آیم. امیر هفت بار غلام را صدا زد، اما خبری از او نشد. آواز داد که در مسجد کسی نیست؛ چه کسی تو را در آنجا نگه‌داشته؟

گفت: «آنکه بسته استت از برون بسته است او هم مرا در اندرون
آنکه نگذارَد تو را که آیی درون می بِنَگذارَد مرا که آیم برون
آنکه نگذارَد کز این‌سو پا نهی او بدین سو بست پای این رَهی»[۱۱]

(همان: ۳/ ۳۰۷۰-۳۰۶۸)

اگر لطف و عنایت حق نبود ما هرگز توان سخن‌گفتن با خداوند و دعاکردن را پیدا نمی‌کردیم. در تفکر مولانا خداوند آغازگر رابطه با انسان است، آن‌گونه که نخستین بار تکلم را با جملهٔ « اَلَستُ بِرَبِّکُم» آغاز کرد. درواقع خداوند است که با انسان سخن می‌گوید، هر چند انسان خود از این امر غافل باشد. در آیهٔ ۴۵ سورهٔ مائده آمده‌است: «یُحِبُهُم وَ یُحِبُونَه»؛ یعنی نخست خداوند بندگانش را مورد محبت قرار داده و سپس بندگان به‌سوی او جذب می‌شوند. به‌واقع تمامی چاره‌جویی‌ها و تدابیری که مخلوق برای وصال و برقراری رابطه با خالق خویش انجام می‌دهد جملگی از جذبه و کشش خداوند است. (ر.ک: غزازنی، ۱۳۹۶: ۱۲۳ و ۱۲۴)

این دعا تو امر کردی ز ابتدا ور نه خاکی را چه زهرهٔ این بدی

چـون دعامـان امـر کـردی، ای عُجـاب! ایـن دعـای خـویش را کُـن مُسْـتَجاب!

(مولوی،۶:۱۳۸۹/ ۲۳۲۰ و ۲۳۱۹)

توفیق یادکرد خدا مختص همهٔ انسان‌هاست. قلب بدکاران و گنه‌کاران را نیز به خدا راهی است و اگر خدا بخواهد، یاد خود را در دل آنان می‌اندازد. «تصویری که مولانا درمجموع از فرعون به دست می‌دهد این است که او تجسّم نفس و نفس‌پروری بود و قدرت و غلبه‌جویی او را در گرداب طغیان و غفلت فروبرده بود.»(ر.ک: شریفیان و وفایی بصیر،۱۳۹۰: ۱۰۳) اما مولانا ادعا می‌کند که برخلاف عناد ظاهری‌اش با خداوند، ناخودآگاه به یاد او بوده، شبانگاه با او راز و نیاز می‌کرده و انانیت و تکبرش را حکم و قضای الهی می‌شمرده است.

موسـی و فرعـون معنـی را رهـی ظـاهر آن ره دارد و ایـن بـی‌رهـی

روزْ موسـی پـیش حـق نـالان شـده نـیمْشـب فرعـون گریـان آمـده

کاین چه غُلّ است، ای خدا! برگردنم؟ ور نه غُل باشد، که گوید:«من منم»؟...

بـاز بـا خـود گفتـه فرعـون:«ای عجـب مـن نـه در «یـا ربَّنـا»یـم جملـه شـب؟!

(مولوی،۱۳۸۹: ۱/۲۴۶۰-۲۴۴۷)

پیر چنگ‌نوازی که از یاد خدا غافل بوده، به توفیق الهی به او رو می‌کند و شامل لطف و عنایتش می‌شود؛ بنابراین «خدا را با هر جانی پیوندی و با هر دلی رازی در میان است تا فریفتگان اعمال و حرکات جسمانه نپندارند که تنها از راه خاص و عبارات و مناجات‌های موروث، مشمول رحمت الهی توان بود، بلکه سازی که از سر سوز دل و درد اشتیاق بنوازند و زخمه‌ای که از روی صدق و عشق بر ابریشم و سیم تار و رباب زنند هم راهی به خداست.» (فروزانفر،۱۳۸۶، ۲: ۷۵۶)

چونکـه فـاروق آینـهٔ اسـرار شـد جـان پیـر از انـدرون بیـدار شـد

همچو جان بی گریه و بی خنده شد جـانْشْ رفـت و جـان دیگـر زنـده شـد

حیرتـی آمـد درونـش آن زمـان کـه بـرون‌شـد از زمـین و آسـمان

(مولوی،۱۳۸۹: ۱/ ۲۲۱۰-۲۲۰۸)

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی آرای مولوی و نظریهٔ فرانکل نشان داد که دیدگاه فرانکل به دلیل تفاوت مبنایی، تقلیل‌گرا است، اما نگرش مولوی علاوه بر جنبه‌های معنادرمانیِ مدنظر فرانکل، دلالت‌های متافیزیکی فراتر از بعد معنوی انسان را درنظردارد. فرانکل تنها به تأثیر مثبت خداباوری معتقد است، اما مولوی بعد معنوی انسان را نیز دستخوش ارادهٔ خداوند می‌داند.

دیدگاه مولوی و فرانکل در دو جنبهٔ اساسی شباهت دارد: منشأ قلبی خداباوری و درمان با خداباوری. باوجوداین، در ماهیت وجودی خدا و نسبت خدا با انسان، میان این دو اندیشه تفاوت اساسی وجود دارد. اساسی‌ترین تفاوت، در مؤثر بودن خداوند در فراسوی جنبه‌های خودآگاه و ناخودآگاه انسانی است. فرانکل اضطرار را علت توجه قلبی انسان به خدا می‌داند، ولی مولوی اضطرار را ابزاری در دست خدا برای توجه بنده به مبدأ و آگاهاندن انسان فراموش‌کار می‌داند؛ بنابراین وقتی خداوند می‌خواهد خود را به قلب انسان بنمایاند، در او اضطرار می‌آفریند تا درون او را به جستجوی خود وادارد. ازاین‌رو در دیدگاه مولوی، منطبق با دیدگاه دینی و عرفان اسلامی، اضطرار عنایت الهی است، اما در اندیشهٔ فرانکل ایدهٔ خدا از ناخودآگاه قلبی انسان سرچشمه می‌گیرد تا غلبه بر شرایط دشوار را برای او میسر سازد.

فرانکل برای پدیدارشدن خدای ناخودآگاه میان اضطرار و دعا برای گشایش، رابطهٔ علت و معلولی برقرار می‌کند، اما مولوی براساس سنّت عرفان اسلامی جذبات الوهیت و عنایتِ بی‌علت، انسان را در موقعیت اضطرار قرار می‌دهد و موجبات به خودآگاه درآمدن خداوند فراهم می‌گردد. ازنظر فرانکل انسان آغازگر رابطه با خداوند است و برقراری رابطه از انسان به خداست، اما از دیدگاه مولوی خداوند آغازگر رابطه است و اوست که توفیق یادکردش را به بنده عطا می‌کند و انسان دورافتاده از پیشینهٔ خداجویش را فرامی‌خواند.

در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که دیدگاه فرانکل به‌رغم بعد معنوی، انسان-محور و دیدگاه مولوی خدامحور است؛ بنابراین از منظر خداشناسی این دو دیدگاه کاملاً مجزا و حتی مغایر با یکدیگرند. در نظریهٔ فرانکل توجه به خدا صرفاً انسانی و

متعلق به بعد غیرمادی وجود انسان است، اما مولوی فراتر از مقولهٔ درمانی اعتقاد به خدا، ظهور خداباوری در قلب انسان را امری فراانسانی می‌شمارد. فرانکل با نگاهی کارکردی و فایده‌گرا ایدهٔ خدا را برای انسان، مفید و درمان‌گر می‌داند، اما مولوی فراتر از فایدهٔ درمانی، نگاهی وجودی و غایت‌مند به خداباوری دارد.

یاداشت‌ها:

۱. واژه دازاین Dasein واژه‌ای آلمانی و به معنی آنجا بودن یا آنجا هستی است.Da به معنی آنجا و Sein به معنی وجود یا هستی است. این واژه در انگلیسی اغلب Existence ترجمه‌شده است. هایدگر دازاین را به‌طور اختصاصی ویژهٔ هستی انسان می‌داند. در این معنا انسان موجودی است که وجودش محدود به خود او نیست بلکه به‌طور ذاتی از خود او بیرون می‌زند و از خود بیرون می-ایستد.(ر.ک: محمد پور، ۱۳۹۰)

۲. روان‌درمان وجودی یا روان‌شناسی اگزیستانسیال نوعی روش فلسفی برای درمان است که بر دلواپسی‌هایی که ریشه در هستی انسان دارد تمرکز می‌کند. تأکید این نوع درمان بر ارادهٔ آزاد، خودمختاری و جستجو برای یافتن معناست.

۳. فروید برای نخستین بار به مطالعهٔ نظام‌مند ناخودآگاه در حوزهٔ روان‌کاوی پرداخت. این حوزه به فرایندی می‌پردازد که طی آن محتویات غیرقابل‌قبول یا هراس‌انگیز (امیال، افکار، ادراکات) از قلمرو هوشیاری خودآگاه رانده می‌شوند، اما هنوز قادر به تأثیرگذاری هستند. خودآگاه درواقع شبیه به مفهوم « توجه» است. ما به آنچه توجه داریم آگاهیم و ازآنچه بدان توجهی نداریم ناآگاهیم. ما می-توانیم به‌سادگی از برخی چیزها آگاه شویم و ممکن است فعالانه از توجه به چیزهای دیگری بپرهیزیم، چون آن‌ها را دردناک یا آشفته کننده می‌یابیم؛ این همان ناخودآگاه سرکوب‌شده‌است. (ر.ک: مولون،۱۳۹۸)

۴.« روان‌درمانی می‌کوشد حقایق غریزی را به سطح خودآگاهی بیاورد. از سوی دیگر معنادرمانی در جستجوی راهی است که واقعیت‌های روحانی را خودآگاه کند.» (فرانکل،۱۳۹۷ د: ۵۷)

۵.تحلیل وجودی رویکردی در روان‌کاوی است که بیمارانی را هدف قرار می‌دهد که دریافتن معنا و هدفی در زندگی دچار مشکل هستند. درمانگر وجودی دریافت‌ها و ادراک‌های افراد را از جایگاه ویژه‌ای که فرد با جهان خود احساس می‌کند مورد تحلیل قرار می‌دهد و اضطراب وجودی فرد، فرافکنی‌های صورت گرفته و مشکل ناخودآگاه او را به‌صورت منطقی بررسی می‌کند. (ر.ک: می، ۱۳۹۲: ۸)

۶. لوگو به معنای خرد، حقیقت، معنا، کلمه، سخن و فکر است. جمع این واژه لوگوس Logos به معنی کلام خداست. (ر.ک: فرانکل،۱۳۹۳: ۲۱)

۷. مولانا با استناد به حدیث قدسی «لَم یَسَعنی سَمائی وَ لااَرضِی وَ وَسعنی قَلبُ عَبدی المُؤمِن» (ر.ک: فروزانفر،۱۳۶۱: ۲۶) و احادیثی چون «قَلب المؤمن عرشُ الرَحمن» و «القَلبُ بیتُ الرَب» (ر.ک: فروزانفر،۱۳۶۱: ۶۲) به حضور خداوند در قلب بندهٔ مؤمن اذعان می‌کند، اما در بیان ناخودآگاه معنوی فرقی میان انسان‌ها وجود ندارد و با توفیق الهی همه به یک اندازه می‌توانند او را در قلب درک کنند.

۸. « فرامن» من ملکوتی یا بعد روحانی هر انسانی در عالم روحانی و فرشتگان است. فراق و جدایی میان من تجربی و من ملکوتی ناشی از اسارت و استغراق من تجربی در جهان مادی و متعلقات آن است. دیدار این من ملکوتی و معشوق آسمانی منتهای آرزوی عارفان و سالکان طریق است. تجربهٔ چنین وصل و دیداری که حضور من در برابر من و تحقق تولدی دیگر است.(ر.ک: پورنامداریان،۱۳۹۹: ۱۴۲)

۹. در فلسفهٔ غرب مارتین بوبر فیلسوف آلمانی بر اهمیت رابطهٔ من- تو I-thou تأکید می‌کرد.

۱۰. «عموم انسان‌ها از نام‌های الهی تنها اسم شریف «آه» را از سویدای جان می‌خوانند و مابقی اسم-های حضرتش را به زبان می‌گویند و این بدان خاطر است که این اسم را به گاه اضطرار و بیچارگی بر زبان می‌آورند.» (کمپانی زارع، ۱۳۹۶: ۱۴۶)

۱۱. نظیر این حکایت در *فیه ما فیه* نیز بیان شده‌است. (ر.ک: مولانا، ۱۳۹۰: ۳۱۶)

کتابنامه

- ***قرآن کریم***. (۱۳۹۶). ترجمهٔ مسعود انصاری تالشی. چاپ اول. تهران: جامی
- استعلامی، محمد. (۱۳۹۳). ***مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی***. جلد سوم. چاپ دهم. تهران: سخن.
- الهی، بهرام. (۱۳۸۰). ***معنویت یک علم است (مبانی معنویت)***. ترجمهٔ فرزاد امینی. چاپ اول. تهران: جیحون
- پژوهنده، لیلا. (۱۳۹۱). «رابطهٔ خدا و انسان در ادبیات خداشناسی و عرفانی با تأکید بر آثار مولوی». ***ادب پژوهی***. دورهٔ ششم، ش ۲۲، صص ۹۷-۱۲۴
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۹). ***در سایهٔ آفتاب***. چاپ پنجم. تهران: سخن.

- حیدری، علی. (۱۳۷۹). «ناخودآگاه روحی و خلأ وجودی از دیدگاه قرآن و روان‌شناسی جدید». ***پژوهش‌های قرآنی***. دورهٔ ششم، ش ۲۱، صص۳۳۲-۳۳۹
- ذاکر، صدیقه. (۱۳۷۷). «نگاهی به نظریهٔ فرانکل در روان‌شناسی دین». ***قبسات***. دورهٔ سوم، ش ۸ و ۹. صص ۷۶-۹۵
- زمانی، کریم. (۱۳۹۷). ***میناگرعشق***. چاپ ۱۶، تهران، نی.
- شریفیان، مهدی و وفایی بصیر، احمد.(۱۳۹۰). «مشترکات ابن عربی و مولوی در حوزهٔ اندیشهٔ عرفانی». ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، دورهٔ دوم، ش ۴، صص ۹۵-۱۲۳
- طهوری، نیر. (۱۳۹۰). «بیخودی در شعر مولانا و ارتباط آن با هنر». ***هنر و معماری***. دورهٔ اول، ش ۱، صص ۷-۲۶.
- عربیان، علی. (۱۳۹۲).***گنج روان، تحلیل و تفسیر مثنوی معنوی از دیدگاه روان‌شناسی***. چاپ اول. اصفهان: نقش مانا.
- غزازنی، الهام. (۱۳۹۶). «رابطهٔ بین انسان و خدا از نگاه مولانا». ***دین‌پژوهی***. دورهٔ سوم. ش ۶. صص ۱۱۱-۱۲۲
- فرانکل، ویکتور. (۱۳۹۳). ***خدا در ناخودآگاه***. ترجمهٔ ابراهیم یزدی. چاپ سوم. تهران: خدمات فرهنگی رسا.
- فرانکل، ویکتور.(۱۳۹۶). ***انسان در جستجوی معنای غایی***. ترجمهٔ احمد صبوری و عباس شمیم. چاپ سوم. تهران: آشیان.
- فرانکل، ویکتور. (۱۳۹۷ الف). ***میل به معنا***. ترجمهٔ کیومرث پارسای. تهران: تمدن علمی.
- فرانکل، ویکتور. (۱۳۹۷ ب). ***پزشک و روح***. ترجمهٔ فرخ سیف بهزاد. چاپ چهارم. تهران: درسا.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۶۱)، ***احادیث مثنوی***. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۶). ***شرح مثنوی شریف***. چاپ پنجم. تهران: علمی و فرهنگی.
- قنبری، بخشعلی. (۱۳۸۹). «بررسی مفهوم رابطهٔ انسان و خدا در مثنوی». ***نامهٔ الهیات***. دورهٔ چهارم، ش ۱۰، صص ۷۱-۸۶
- کمپانی زارع، مهدی. (۱۳۹۶). ***مولانا و مسائل وجودی انسان***. چاپ دوم. تهران: نگاه معاصر.

- لوئیس، فرانکلین دین. (۱۳۹۷). ***مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب، دربارهٔ زندگی، معارف و شعر جلال‌الدین محمد بلخی***. ترجمهٔ حسن لاهوتی. چاپ پنجم. تهران: نامک.
- مارشال، ماریا. (۱۳۹۶). ***منشور معنادرمانی***. ترجمهٔ رحیم رابط. چاپ اول. تهران: رشد.
- محمدپور، احمدرضا. (۱۳۹۰). ***ویکتور امیل فرانکل بنیان‌گذار معنادرمانی (فرادیدی بر روان‌شناسی و روان‌درمانی وجودی)***. چاپ سوم. تهران: دانژه.
- مولون، فیل. (۱۳۹۸). ***ناخودآگاه***. ترجمهٔ محمدهادی فروزش نیا. چاپ اول. خراسان رضوی: نشر جالیز.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۹). ***مثنوی معنوی***. تصحیح رینولد نیکلسون. چاپ سوم. تهران: هنرسرای گویا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۳). ***غزلیات شمس***. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ اول. تهران: پژوهش.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۹۳). ***فیه ما فیه***. شرح کریم زمانی. چاپ چهارم. تهران: معین.
- می، رولو. (۱۳۹۲). ***روان‌شناسی وجودی***. ترجمهٔ میرجواد سید حسینی و فیروزه بکتاش. چاپ اول. تهران: ارجمند.
- نراقی، آرش. (۱۳۹۹). ***آینهٔ جان: مقالاتی دربارهٔ احوال و اندیشه‌های مولانا جلال‌الدین بلخی***. چاپ پنجم. تهران: نگاه معاصر.

Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27 winter 2023

Hope and Despair in Amal Donqol and Siavash Kasraei's Poems (A Semiotic Analysis of Time-Place and Myths Components)*

Samaneh Nowrouzi[1] ,Ali Salimi[2], Maryam Rahmati[3] , fatemeh kolahchian[4]

1. Introduction

Semiotics has provided researchers in the immediate past years with a tool for analyzing, understanding, and criticism of literary texts and discovery of hidden meanings. Semiotics has tried to unveil, decipher, and discover the deep meanings behind the structure. Amal Donqol (a contemporary Egyptian poet) and Siavash Kasraei (an Iranian poet) lived in their turbulent times. Political and social disorders intensively influenced the content and structure of their poems. The comparative semiotic study investigates meticulously and in detail the works of the Egyptian and Iranian poets considering hope and despair. It hopes to have a better and deeper understanding of the poets' thoughts and spirits and their influence on their poems. Moreover, the study makes the ground for better presenting of the similarities and differences of their attitudes, as they live in rather similar conditions.

Using the semiotics of the application of time, place, and myths, the study investigated the duality of *despair* and *hope* in some poems

* Date received: 19/05/2022 Date review: 05/10/2022 Date accepted: 17/10/2022
1. PhD student in Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: yahoo.com@samaneh.nowrouzi
2. **Corresponding author**: Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: a.salimi@razi.ac.ir
3. Associated Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: rahmatimaryam88@gmail.com
4. Associated Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. E-mail: kolahchian@razi.ac.ir

of the two poets regarding the structure and poetic language. It tried to answer the question that how despair and hope have been presented in the poems and in mentioned components and how their poetic and artistic manifestations are.

2. Methodology

This descriptive-analytic study was done within the American framework of comparative literature.

3. Discussion

Semiology (or semiotics) is a new type of criticism that has had a great impact on literary studies and related research. This field of study interprets literary texts according to such criteria and layers as time, place, intertextuality, narration, character, etc. This study explored the place, time, and mythical characters to show the appearance of hope and despair in the selected poems. The components work as codes for the poet through which he shows his inner feelings and imposes positive or negative meaning upon them. The analysis of the signs unveils the hidden layers of meanings in a literary text and familiars readers with the world, thoughts, and feelings of its writer.

Time and place as signs and their signified are various and wide in literary texts and important for reading texts. The poets have used many words showing place and time. In many cases, adverbs showing the place in Donqol and Kasraei's poems lose the characteristic of being adverb of place and become a signifier having specific signifiers. The time adverbs have also been used in this way as their poems shows the change many times. The words become positively or negatively marked as they convey the poets' feelings. These words convey meanings different from their place and time meanings, which engages the readership with one of the dualities of *despair* or *hope*. Myth is also an important component that imposes meaning on the meaning in works of both poets. Using and recreating the myths, the poets communicate their ideals and spirits to the audience.

4. Conclusion

- The study investigated the duality of *despair* or *hope* in the poems of two poets based on the application of some components of the semiotics of time, place, and myths. The socio-political conditions that the two poets live in seem to be the same and their poems protest against their contemporary situation, but based on the mentioned examples one can say that when the poems have been composed, when death and despair were dominant in the mental space of poets, he optimistically expected a bright future, whereas death and despair are always dominant in Amal Danqol's poems.

- As a result of the different views of the poets, time, place, and myth have a hopeful and liberating application in the poems. In Amal's poems, however, the place, time, and myth components become nightmares of fear and failure, as a result of his sad and desperate creations.

- Finally, looking from semiotic analysis, it can be concluded that the fully optimistic and hopeful poems of Siavash Kasraei sometimes lack poetic fantasy and becomes similar to prose, making it a weakness of the poems. On the contrary, Amal Danqol's poems, though exaggerates in expressing darkness, they are totally strong and surprising sometimes regarding poetic beauties, creating new meanings, and linguistic deviations.

Keywords: Amal Donqol, Siavash Kasraei, disappointing and hope, semiotics, myths.

References [In Arabic]

Abbas, I. (n.d.). *Trends of contemporary Arabic poetry*. Kuwait, Kuwait: Alam al-Ma’rifa.

Abid, M. S. (2010). *The space of the poetic world from the formation to demonstration.* Beirut, Lebanon: Dar al-Naynava.

Abuzian, F. M. (2017, May 12). *The semiotics of textual interference in the poetry of Amal Donqol*. The 3rd International Conference on Linguistic and Literary Studies. Al-Madinah International University, Malaysia.

Al-Dosari, A. (2004). *Amal Donqol, a poet on the lines of fire*. Doha, Qatar: Al-Ghisma al-Arabia li Dirasat va al-Nashr.

Al-Fakhuri, H. (2001). *The history of Arabic Literature.* Tehran, Iran: Tous.

Al-Maghalih, A. A. (1987). *An introduction to poetic works of Amal Dangul*. Cairo, Egypt: Al-Maktaba Madbouly.

Amin-Moghaddasi, A., & Salemi, M. (2020). *The effect of 1967 defeat on Amal Donqol's poems, a research based on Michael Riffaterre's semiology.* Studies on Arabic Language and Literature, 11(31), 1-22.

Ashri Zaed, A. (1978). *Exploring traditional characters in contemporary Arabic poetry*. Tripoli, Libya: Al-Shirka al-Amma li Nashr va al-Towzi'.

Ashri Zaed, A. (1980). *Using Arab heritage in our contemporary poetry.* Journal of Al-Fosool, 1, 203-220.

Donqol, A. (2012). *Comprehensive works*. Cairo, Egypt: Dar al-Shorugh.

Hilal, A. (2009). *The manifestation of world in Amal Dongol's poems.* Kafr El-Shaikh, Egypt: Al-Ilm va al-Iman li Nashr va al-Towzi'.

Hossein, Kh. (2000). *The poetry of place in new novels (the narrative discourse of Edward al-Kharrat as a case).* Riyadh, Saudi Arabia: Al Yamamah Institution.

Ibn Khallikan, A. Sh. (1997). *Vafayat al-A'yan va Abna' al-Zaman.* Vol. 2. Beirut, Lebanon: Dar al-Sadir.

Najafi Ivaki, A., & Vakili, Z. (2013). *Semiotics of the last words of Spartacus*. New Critical Arabic Literature, 3(4), 172-204.

Soalemia, A., & Sarwaty, M. (2018). *Semantic fields in Amal Donqol's poetry* (Unpublished master's thesis). University of Eloued, Algeria.

References [In Persian]

Ahmadi, B. (1992). *From visual signs to text*. Tehran, Iran: Markaz.

Ahmadi, B. (2001). *Interpretation and the structure of text.* Tehran, Iran: Markaz.

Barahani, R. (1992). *Gold in copper*. Vol. 2. Tehran, Iran: Moalef.

Chandler, D. (2008). *Basics of semiotics* (M. Parsa, Trans.). Tehran, Iran: Soureh.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2006). *A dictionary of symbols*. Vol. 4. (S. Fazaeli, Trans.). Tehran, Iran: Jeihoun.

Choghazardi, A. (2007). *Symbols of resistance literature in Donqol's poems*. (Unpublished master's thesis). Razi University, Kermanshah, Iran.

Farhangi, S., & Yousofpour, M. (2010). *Semiotics of Alephbaye dard composed by Gheisar Aminpour*. Kavoshnameh, 11(21), 143-165.

Ghaderi, A., & Seyyedi, S. H. (2020*). A semiotic reading of the poetic language of Amal Donqol, adopting a layered approach: A case study of the Qasida 'Al-Buka' Bayna Yaday Zarqa' al-Yamama'*. Arabic Language and Literature, 12(1), 60-76.

Ghanavati, M. (2010). *Human beings in the contemporary poetry with an emphasis on the Sohrab Sepehri, Nader Naderpour, Siavosh Kasraei, and Simin Behbahani's poems.* (Unpublished master's thesis). Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran.

Ghobadi, H. (1996). *Exploring the common epic and mystic signs in Persian Literature with an emphasis on Shahnameh and Rumi's works.* (Unpublished doctoral dissertation). Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

Ghobadi, H., & Kolahchian, F. (2007). *Analysis of hope and despair in Rumi's thoughts and stories*. Literary Research, 4(17), 149-176.

Guiraud, B. (2001). *Semiology* (M. Nabavi, Trans.). Tehran, Iran: Agah.

Hassanli, K. (2007). *Innovation types in contemporary poetry of Iran.* Tehran, Iran: Sales.

Heidari, H., & Farzaheh, F. (2015). *Symbolic application of ritual-mythical names and beliefs in Siavash Kasraei's poems*. Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Sanandaj Branch, 7(22), 1-30.

Kasraei, S. (2012). *A collection of Poems (from Ava to Havayeh Aftab).* Tehran, Iran: Markaz.

Makaryk, I. R. (1905). *Encyclopedia of contemporary literary theory: Approaches, scholars, terms* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran, Iran: Agah.

Naseri, N., & Ghoreishi, M. (2013). *The manifestation of despair and hope in Shiavash Kasraei's poems*. Journal of Baharestan Sokhan, 9(11), 37-56.

Nejadkhalili, M. (2017). *Manifestations of freedom and patriotism in contemporary African poets' thoughts (A case study of Amal Donqol, Moufdi Zakaria and Muhammad al-Fayturi).* (Unpublished master's thesis). Tabriz University, Tabriz, Iran.

Sadri Koupaei, A. (2015). *Exploring the presence of myths Isis and Osiris in contemporary Arabic poetry (with emphasis on Salah Ab al-Sabour, Amal Donqol, and Samih al-Ghasem's poems)* (Unpublished master's thesis). Kashan University, Kashan, Iran.

Safavi, K. (2015). *An introduction to semiotics of literature.* Tehran, Iran: Elmi.

Salimi, A., & Choghazardi, A. (2009). *Symbols of resistance in contemporary poetry of Egypt (Case study: Amal Donqol)*. Journal of Resistance Literature, 1(1), 71-88.

Taherinia, A., Molla Ebrahimi, E., & Elyasi, H. (2020). *A critical semiotic analysis of Amal Donqol "Al-Asha al-Akhir" based on the textual and metaphorical method of Fairclough and the method of action analysis of Theo van Leeuwen.* Journal of Arabic Literature, 12(2), 1-22.

Tolouei Azar, A., & Haghbin, Sh. (2010, October 19). The analysis of the poetic collection of Siavash Kasraei's Arash Kamangir based on "hope" theme. *The National Conference on Myth*. Iranian Association of Language and Literature. Arak, Iran. [In Persian]

Zamiran, M. (2004). *An introduction to semiotics of art*. Tehran, Iran: Gheseh.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

یأس و امید در شعر أمل دنقل و سیاوش کسرایی

(تحلیل نشانه‌شناسی مؤلفه‌های مکان-زمان و اسطوره‌ها)*

سمانه نوروزی[۱]؛ علی سلیمی (نویسنده مسئول)[۲]؛ ؛ مریم رحمتی[۳]؛ فاطمه کلاهچیان[۴]

چکیده

در سال‌های اخیر دانش نشانه‌شناسی بابی تازه در تحلیل، فهم و نقد متون ادبی و کشف زوایای پنهان آن به وجود آورده‌است. أمل دنقل شاعر معاصر مصری و سیاوش کسرایی از جمله شاعران دغدغه‌مندی هستند که در زمانه‌ای متلاطم زیسته‌اند. نابسامانی‌های سیاسی و اجتماعی در محتوا و ساختار شعر این دو به شدت تأثیر گذاشته است. این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی، مضمون «یأس و امید» در مؤلّفه‌های نشانه‌شناسی مکان-زمان و اسطوره‌ها، در سروده‌های این دو شاعر را بررسی و با هم مقایسه نموده و درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که این درون‌مایه چگونه در شعر دو شاعر متجلی شده‌است. نتایج به دست آمده از این پژوهش، گویای آن است که شعر دو شاعر با وجود شباهت‌های فراوان در درون‌مایه‌هایی چون اعتراض به وضع موجود و دعوت به مبارزه، بسیار با هم متفاوت است. در شعرکسرایی همواره جلوه‌هایی از روشنایی و بالندگی دیده می‌شود. کاربست نشانه‌های مکان، زمان و اسطوره‌ها در شعر او، به منزلهٔ دمیدن روح امید در

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۱۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۲۵
صص ۳۲۳ – ۳۵۳
Doi: 10.22103/jcl.2023.19521.3476

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ایمیل: samaneh.nowrouzi@yahoo.com
۲.استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ایمیل: a.salimi@razi.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ایمیل: rahmatimaryam88@gmail.com
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ایمیل: kolahchian@razi.ac.ir

هموطنان است. شعر حماسی «آرش کمانگیر» نمونه‌ای آشکار از این نگاه سرشار از امیدواری است؛ اما شعر امل دنقل که سرشار از هنر شعری و هنجارگریزی‌های زبانی است، به شکلی عمیق متأثر از شکست‌های پی‌درپی جهان عرب و در گرداب یأسی سهمگین غوطه‌ور است؛ به‌گونه‌ای‌که کاربرد مکان، زمان و اسطوره‌ها در شعر وی، به شدت تیره است. شعر وی سویهٔ تاریک حوادث را برجسته نموده است. سرودهٔ «البکاء بین یدی رزقاء الیمامه»، تصویری جامع از همهٔ شعر اوست.

واژه‌های کلیدی: أمل دنقل، سیاوش کسرایی، یأس و امید، نشانه‌شناسی، اسطوره‌ها.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

ادبیات آیینهٔ عواطف، احساسات و آرزوهای انسان است. «شاید بتوان گفت یک رویهٔ صفحهٔ تاریخ، اسطوره، هنر و ادبیات انعکاس امیدهای آدمی و رویهٔ دیگر آن بیان یأس‌های وی بوده‌است. این تناظرها از آغاز پیدایش بشر تا تحول مدنیّت و تمام سیر تکامل اجتماع تا امروز به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات ناب، میزان گره‌خوردن متن با شدّت انعکاس طبیعی امیدها و یأس‌هاست.» (قبادی، ۱۳۸۶: ۳۸۶) دوگانهٔ «امید و یأس» از جمله عواطفی است که بسیاری از آثار ادبی برجستهٔ ملل همواره با آن گره خورده‌است. این دوگانهٔ همزاد انسان، گاهی از نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی شاعر و ادیب سرچشمه می‌گیرد و برخی اوقات، علاوه بر شرایط بیرونی، رنج‌های درونی هنرمند است که آن را شدّت می‌بخشد. گاهی بازتاب این احساسات در لایه‌های سطحی متن ادبی کمتر نمایان است و درک درست آن نیازمند تحلیل لایه‌های عمیق‌تر متن است. زیرا چنان که گفته‌اند: «شعر پنهان‌گر است و همواره حرف‌هایی دارد که از ما پنهان می‌کند. معنا یا معناهای پنهان شعر مواردی مادی نیستند که یک بار و برای همیشه کشف

شوند. گونه‌ای راهنمایی به موارد دیگرند که چون به آنها دست یابیم، نوع موارد دیگر را می‌یابیم.» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۰۴)

ازآنجاکه سیاوش کسرایی و امل دنقل در دوره‌ای پرالتهاب می‌زیستند، حوادث سیاسی جامعه، روح آنان را متأثّر ساخت و در شعرشان بازتاب چشمگیری یافت. حوادثی مانند نهضت ملّی نفت و پیروزی انقلاب اسلامی در ۱۳۵۷ از مهم‌ترین رویدادهای ایران در روزگار کسرایی بودند. بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و درنتیجه عوامل مختلف سیاسی-اجتماعی، یأس تلخ و مرگ‌باری بر شعر گروه کثیری از شعرا حاکم شد و تنها اندک شاعرانی تسلیم ناامیدی نشدند که سیاوش کسرایی از جملهٔ آنان است. اوضاع سیاسی-اجتماعی مصر نیز در خلال سال‌های ۱۹۶۰ به اوضاع ایران شبیه بود. شکست عرب‌ها از اسرائیل در سال ۱۹۶۷، تحولات سیاسی منطقه، ناکارآمدی حاکمان عرب و محقّق نشدن وعده‌های جمال عبدالناصر در پی شکست وی، از بارزترین و اندوهبارترین حوادثی بودند که بر شعر دنقل تأثیر بارزی گذاشتند.

اگرچه شعر این شاعران، اعتراض به وضع موجود است، اما آن‌چه که دوگانهٔ «یأس و امید» را در شعر این دو به کلی متفاوت نموده‌است، بیشتر از عوامل بیرونی، حس درونی شاعران است. گویا هر دو شاعر، به سبب ناکامی‌های پی‌درپی، در تونلی تاریک محبوس شده‌اند؛ اما با این تفاوت که یکی روی به سوی تاریکی تونل دارد و دیگری سویهٔ روشنایی آن را برگزیده‌است. با این نگاه متفاوت به روند حوادث، دوگانهٔ یأس و امید، در جای‌جای شعر این دو شاعر خود را نشان می‌دهد که در قالب مؤلفه‌های مکان، زمان و شخصیت‌های تاریخی به بررسی آن پرداخته می‌شود. روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی می‌باشد و در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و در چارچوب مکتب آمریکایی نگاشته شده‌است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

طی سالیان اخیر، شعر دنقل و کسرایی از زوایای مختلف و در پژوهش‌های گوناگون، مطالعه و کتاب‌ها و مقالات بسیاری در این زمینه منتشر شده است؛ اما به شکل تطبیقی و با محوریت تحلیل نشانه‌شناسی دوگانهٔ «یأس و امید» در شعر این دو، تا کنون هیچ تحقیقی انجام نشده است. برخی از مقالاتی که به صورت مجزا انجام شده و با این موضوع قرابت دارد، به شرح زیر است:

علی نجفی ایوکی و زهرا وکیلی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی سرودهٔ (کلمات سبارتاکوس الأخیرة)» این قصیدهٔ دنقل را از لحاظ زبانی و معنایی و در دو سطح افقی و عمودی مورد ارزیابی قرار داده‌اند.

فاتح محمد ابوبکر ابوزیان (۲۰۱۷) در مقالهٔ «سیمیائیة التداخل النصی فی شعر أمل دنقل» تاثیر علم نشانه‌شناسی بر شناخت شعر دنقل را از خلال سه مؤلفهٔ تناص، عنوان و قناع بیان کرده‌اند.

موسی نژادخلیلی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «جلوه‌های آزادی و میهن پرستی در اندیشه شعرای معاصر افریقا (مطالعه موردی أمل نقل، مفدی زکریا و محمد الفیتوری)» یأس و ناامیدی از آزادی و رهایی را در شعر دنقل با ذکر نمونه‌هایی تحلیل کرده‌اند.

آزاده قادری و سیدحسین سیدی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «خوانش نشانه‌شناختی با رویکردی لایه‌ای از زبان شعر أمل دنقل مطالعهٔ موردی قصیدهٔ (البکاء بین یدی زرقاء الیمامة)» در سطوح آوایی، واژگانی و بلاغی این قصیده را بررسی و معانی پنهان آن را آشکار کرده‌اند.

علی باقر طاهری‌نیا، عزت ملا ابراهیمی و حسین الیاسی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناسی انتقادی قصیدهٔ (العشاء الأخیر) با تکیه بر روش متنی و فرامتنی فرکلاف و روش کنش تحلیل تئوون لیون» به تحلیل ویژگی‌های صوری، بازخوانی محتوای قصیده و تحلیل بینامتنی گفتمان پرداخته‌اند.

ابوالحسن امین مقدسی و محمد سالمی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «اثر النکسة فی شعر أمل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتر)» با استفاده از نظریهٔ «مایکل ریفاتر» میزان تأثیر شکست در نگرش شاعر را بررسی کرده‌اند.

عبدالله طلوعی‌آذر و شبنم حق‌بین (۱۳۸۹) در مقالهٔ همایشی «تحلیل منظومهٔ آرش کمانگیرسیاوش کسرایی بر اساس بن مایهٔ امید» نمونه‌هایی از جلوه‌های امیدواری شاعر را در منظومهٔ «آرش کمانگیر» نشان داده‌اند.

خسرو قنواتی (۱۳۸۹) در چندین صفحه از پایان نامهٔ «انسان در شعر معاصر با تأکید بر شعر سهراب سپهری، نادر نادرپور، سیاوش کسرایی و سیمین بهبهانی» از تسلط امید در شعر کسرایی و غلبهٔ آن بر ناامیدی گفته‌اند.

ناصر ناصری و مهری قریشی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تجلی یأس و امید در شعر سیاوش کسرایی» امید و یأس در اندیشهٔ سیاوش کسرایی و بازتاب آن در سروده‌های او را با ذکر نمونه‌هایی از اشعار این شاعر مورد بررسی قرار داده‌اند.

۱-۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

دانش نشانه‌شناسی به گره‌گشایی، رمزگشایی و کشف معانی پنهان در ورای ساختار ظاهری و سطحی متن می‌پردازد. این پژوهش تطبیقی در حیطهٔ دانش نشانه‌شناسی، با بررسی دقیق‌تر سروده‌های دو شاعر مبارز مصری و ایرانی از زاویهٔ امید و ناامیدی موجب درک بهتر و ژرف‌تر اندیشه‌ها و روحیات آنها و در نتیجه تأثیر آن بر سروده‌هایشان می‌شود. افزون بر این، زمینه را برای نمایش بهتر همسانی‌ها و تفاوت‌های نگرش آنها که تقریبا در شرایط مشابهی می‌زیستند فراهم می‌کند.

این مقاله سعی بر آن دارد تا براساس نشانه‌شناسی کاربست مؤلفه‌های مکان، زمان و اسطوره‌ها، دوگانه «یأس و امید» را در سروده‌های دو شاعر، از لحاظ ساختار و زبان شعری

تحلیل و بررسی نماید و می‌کوشد به این پرسش پاسخ‌گوید که درون‌مایه یأس و امید چگونه در شعر دو شاعر و در قالب مؤلفه‌های مذکور متجلی شده و نمود شعری و هنری یافته‌است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱.نشانه‌شناسی

«نشانه‌شناسی» (Semiology) دانشی جدید در حوزهٔ نقد است که در مطالعات و تحقیقات ادبی تأثیر چشمگیری داشته‌است. «فردینان دوسوسور» - زبان شناس سوئیسی- برای نخستین بار بر اهمیت علم نشانه‌شناسی تأکید کرد و تقریبا همزمان با او زبان‌شناسان دیگری مانند «چارلز سندرس پیرس» آمریکایی پا به این عرصه گذاشتند. زبان‌شناسان تعاریف متعدّدی را از این زبان ارائه کرده‌اند. «متداول‌ترین تعریف از نشانه‌شناسی می‌گوید: نشانه هر چیزی است که نمایندهٔ هر چیزی جز خودش باشد، یا به عبارتی دیگر، بر چیزی دیگری غیر از خودش دلالت کند.» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۷) «پی‌یر گیرو» نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام علامتی و... می‌پردازد.» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳) همهٔ مؤلفه‌های به‌کاررفته در متن ادبی مانند مکان، زمان، شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای به منزلهٔ رمزگانی هستند که شاعر و ادیب احساسات درونی خویش را در آنها به ودیعه می‌نهد و همواره بارمعنایی مثبت یا منفی به این عناصر می‌بخشد. تحلیل این نشانه‌ها، پرده از لایه‌های پنهان متن ادبی بر می‌دارد و خواننده را با دنیای نویسنده پیوند می‌زند. «اگر بخواهیم به زبان ساده نشانه‌شناسی را روشن کنیم می‌توان آن را مطالعهٔ منظم و سامان‌مند همهٔ مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌ها نامید.» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۷) درحقیقت نشانه‌شناسی «نظامی است که با پرداختن به اشارات و دلالت‌های متن، تصویر دقیقی از سیاست‌های حاکم بر شکل‌گیری متن ادبی به دست

می‌دهد.» (عبید، ۲۰۱۰: ۱۴۵) «پیش‌تر نقد ادبی به بررسی معنای متون می‌پرداخت، درحالی‌که نشانه‌شناسی، نشان می‌دهد که چگونه معنا از طریق نشانه‌های به‌هم‌تنیده در متن تولید می‌شود. نشانه‌شناسی موجب شده است که نقد ادبی نظام‌مندتر، موشکافانه‌تر و علمی‌تر شود.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۳۰) ادبیات و به‌ویژه شعر از مهم‌ترین منابعی است که با پردازش توسط این دانش و بررسی عمیق و لایه‌ای آن می‌توان به افکار و نگاه ادیب و شیوهٔ القای پیام او پی برد. «هر نشانه در یک متن ادبی، بنا به ارتباطش با سایر نشانه‌ها و سیاق خاص، دلالت‌های متعدد می‌گیرد. نشانه‌شناسی، متن ادبی را بدون توجه به سیاق و تنها از درون، مورد بررسی قرار نمی‌دهد و آن را یک متن بسته و جدا از خواننده نمی‌پندارد. درحقیقت به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساخت‌مند و در جستجوی معنای پنهان و ضمنی است.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹) درواقع «نشانه‌شناسی ادبی کشف ارتباط میان نویسنده، متن و خواننده است؛ به‌عبارتی‌دیگر نشانه‌شناسی ادبی یافتن مناسبت میان تصویر (دال) و تصوّر (مدلول) است و هدفش درنهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده و آنچه خواننده فهمیده یا تأویل کرده‌است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶)

۲-۲. کاربست نشانه‌ای واژگان دال بر مکان و زمان

نشانه‌ها در متن ادبی بسیار متنوع و مدلول آنها بسیار گسترده است. «در تقسیم‌بندی پیرس از انواع نشانه‌ها، قیدهای زمان و مکان از انواع نمایه شمرده می‌شوند و دال در این گونه نشانه‌ها به صورت فیزیکی یا علّی بر مدلول دلالت می‌کند.» (فرهنگی و یوسف‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵۹) «حاکمیت قاطع زمان در تمام عرصه‌های زندگی بشر غیر قابل انکار است. ادبیات به عنوان ابزاری سودمند در شناخت بشر با نمودهای مختلف زمان درگیر بوده است. امروزه در اهمیّت عنصر زمان، در جریان‌های ادبی معاصر به طور عام – نه صرفاً در شعر- هیچ اختلافی وجود ندارد و پژوهش‌هایی که در این زمینه نگاشته شده‌اند؛ همچون آثار

«برگسون و هایدگر» و آثار ادبی افرادی؛ چون «پروست، جیمز جویس، ویرجینیا ولف» و همچنین پژوهش‌های بسیاری که دربارهٔ نقش زمان در انواع مختلف ادبی نگاشته شده، نشان از اهمیّت این عنصر دارد.» (عباس، بی تا: ۶۷) افزون بر این «مکان در ابداع ادبی نقش مهمی را ایفا می‌کند؛ چراکه مکان همان جایگاهی است که عملیات تأثیر و تأثّر میان خبر و جهان در آن اتفاق می‌افتد.» (هلال، ۲۰۰۹: ۱۳) این عنصر«در متن، انسجام و هماهنگی ساختاری را تضمین می‌کند؛ بنابراین مکان کلیدی از کلیدهای خوانش متن است.» (حسین، ۲۰۰: ۶) قید مکان در متن ادبی، در بسیاری از موارد ویژگی قید مکان بودن خود را از دست می‌دهد و به دالی با مدلول‌های ویژه تبدیل می‌گردد. قید زمان نیز از این ویژگی برخوردار است و متون ادبی به وفور این دگردیسی را بازتاب داده‌است. بنابراین در متون ادبی، در بسیاری از اوقات، دو قید زمان و مکان، معنای فیزیکی خود را به کلی از دست می‌دهند و بار معنایی تازه‌ای به خود می‌گیرند که درون شاعر و هنرمند را در خود جای می‌دهند.

در جای جای شعر این دو شاعر، کلماتی دال بر مکان و زمان به کار رفته است. این کلمات به سبب عاطفه و احساس شاعر به کلماتی نشان‌دار مثبت یا منفی تبدیل شده و مفهومی متفاوت از مکان و زمان فیزیکی یافته‌است که خواننده را با یکی از دوگانهٔ «یأس یا امید» درگیر می‌نماید. با این تفاوت که شعرکسرایی همواره نشانه‌ای برای امید به آیندهٔ برتر؛ اما شعر امل دنقل پیوسته مدلول آن یأسی آمیخته با درد و رنج است؛ بنابراین کاربرد مکان و زمان در شعر این دو شاعر که غالباً جنبهٔ نشانه‌ای به خود گرفته، بسیار متفاوت است. یکی سرودهٔ: «آری! آری! زندگی زیباست، آتشگهی دیرینه پابرجاست» خلق می‌کند و دیگری در قصیده‌ای با عنوان «یومیات کهل صغیر السن» (یادداشت‌های کودکی پیر) از پایان زندگی سخن می‌گوید:

«أعرف أن العالم فی قلبی.. مات!» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۰۱) (*می‌دانم که دنیا در قلبم.. مرده است!*)

مکان در شعر کسرایی، پیوسته رنگی از امید در خود دارد. از مکان‌های مورد علاقهٔ شاعر «وطن» است. او حتی آنجایی که از ناکامی سخن می‌گوید، طولی نمی‌کشد که با آوردن واژه‌ای امیدآفرین، تاریکی یأس را با نور امید از شعر خود می‌زداید:

«امروز اگر خانه به خون خفته ست / فرداش چو بهار می‌آراییم» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۸۸۸)

از نگاه شاعر، این سرزمین «گلدان بلورینی» است که هر چند دشمن، امروز آن را در هم شکسته است؛ اما غمی نیست زیرا بهاری سرشار از گل و شادمانی در راه است:

«گیرم که گلدان بلورین را / گیرم که گلدان های این گلخانه را بر سنگ بشکستند / ... با آنچه در راه است / ترفند بیهوده است / به یورش او هیچ رهبندی نمی‌پاید / چون دررسد هنگام / با موکبش پر گل، بهار جاودان از راه می‌آید» (همان: ۸۱۳)

برخلاف کسرایی، در شعر امل دنقل مکان دالی است که همواره مدلولی تیره و تار با خود دارد. او در وصف خاطرات تلخ گذشتهٔ خود و دوستش، از «قاهرهٔ پیر» یاد می‌کند:

«نتوه فی القاهره العجوز..ننسی الزمانا /...../ کان یبکی وطناً و کنت ابکی وطناً» (همان، ۸۰)

ترجمه: *ما در قاهرهٔ پیر، زمان را فراموش کرده، پرسه می‌زدیم و بر وطن می‌گریستیم .*

شاید به دلیل سنگینی حزن و یأس است که واژه‌های دال بر وطن در سروده‌های دنقل از تنوّع چندانی برخوردار نیستند و او بیشتر با واژهٔ «أرض» از وطن خود یاد می‌کند. در سرودهٔ زیر، شاعر با درهم‌آمیختگی دوگانهٔ زمین–زن، اندوه ژرف خود را بیان نموده است. زمین در نگاه او مجروحی (زنی) است که امیدی به بهبود او نیست:

«الأَرْضُ مازالتْ، بأُذنیها دمٌ مِنْ قُرطها المَنزوعْ.. / قَهقهةُ اللُّصوصِ تَسوق هُودجها.. و تَترکها بِلا زَادْ.. / تَشدُّ أصابِعُ العطشِ المُمیتِ علی الرِّمالْ.. / تَضیعُ صرختها بِحَمحَمَةِ الخُیُولْ» (دنقل، ۲۰۱۲: ۹۰)

ترجمه: *هنوز از گوش‌های زمین که گوشواره‌هایش کنده شده (ربوده شده) خون جاری است. قهقههٔ دزدان، کجاوه‌اش را به پیش می‌رانند و او را بدون توشه رها می‌کنند. انگشتان تشنگی مرگبار برروی شن‌ها گره می‌خورد. فریادهایش را شیهه‌ی اسبان نابود می‌کنند.*

در این سروده، واژهٔ «الأرض» معادل «المرأه» است و مدلول حقیقی این دال دوگانه و درهم تنیده، رنج و شکست است. «أرض» رمز سرزمین‌های عربی است که دزدان به او هجوم آورده و گوشواره‌هایش را ربوده‌اند. زمین در شعر امل دنقل دالی است که مدلول آن اعطای هدیه‌ای به قیصرهاست، دوشیزه‌ای است که به او تجاوز شده و از نگاه شاعر، هیچ آبی این ننگ را نمی‌شوید:

«الأرْض تُطْوَی فِی بَسَاطِ «النّفطْ» / تَحْمِلُهَا السفائنُ نَحو «قِیْصر» کی تکون إذا تَفتَّحتْ اللَّفائفْ: / رقصةً وَ هدیَّةً للنَار فی أرض الخُطاةْ / .... / بَعد أنْ فقدتْ بکارتها / وَ صارتْ حاملاً فِی عامها الألفیّْ مِن ألْفین مِنْ عُشّاقها / لا النیلُ یغْسلُ عَارها القاسی ولا ماء الفراتْ» (دنقل، ۲۰۱۲: ۹۱)

ترجمه: زمین هدیه‌ای پیچیده در بساط نفت است که کشتی‌ها آن را برای قیصر می‌برند تا در سرزمین تجاوزکاران برای آن جشن به پا کنند.... پس از آن که بکارتش را از دست داده و از هزاران متجاوز آبستن شده. آب نیل و فرات ننگ او پاک نمی‌کنند.)

سرزمین‌های عربی در شعر امل دنقل به منزلهٔ عروس زیباروی عصر عباسی به نام «قطر الندی»[1] است که پدرش در ازای ماندن در قدرت، او را به خلیفهٔ عباسی «معتضدالدوله» هدیه داد:

«کان «خُمَارویةُ» راقداً علی بحیرةِ الزِّئبقْ / فی نومه القِیْلولةْ / فمنْ تُری ینقذُ هذه الأمیرةَ المغلولَةْ؟ / من یا تُری ینقذُها؟ / من یا تُری ینقذها؟ / بالسّیفِ / أو بالحیلةْ؟!» (همان: ۱۹۲)

ترجمه: *«خمارویه» بر دریاچهٔ جیوه خوابیده بود، در خواب نیمروزی‌اش. چه کسی این ملکهٔ اسیر را نجات می‌دهد؟ به راستی چه کسی او را نجات می‌دهد؟ به راستی چه کسی او را نجات می‌دهد؟ با شمشیر یا با نیرنگ؟*

از دیگر مکان‌های مورد توجهٔ دو شاعر، واژهٔ «شهر» است. کسرایی اگرچه گاهی حال شهر خود را پریشان می‌بیند و با اصطلاح کنایی «بخت تیره» از فضای حاکم بر کشور یاد می‌کند:

«روزگاری بود / روزگار تلخ و تاری بود / بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره / دشمنان بر جان ما چیره / شهر سیلی‌خورده هذیان داشت» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۴)

اما طولی نمی‌کشد که با امیدواری و با به‌کارگیری تشبیهٔ تیرگی بخت خود به «روی بدخواهان» عاقبت کار دشمنان را شکست و ناکامی می‌داند. او با آوردن صفت «سیلی خورده» برای شهر و صفات ناخوشایند «تلخ، تار و تیره»، وضعیت أسف‌بار شهر و احساس اندوه خود را برای مخاطب تداعی می‌کند. با این وجود، به باور او، دیری نمی‌پاید که مردم شهر متّحد خواهند شد و به این بساط پایان خواهند بخشید:

«شهر به رقص ایستاده / در تبسّم چراغان» (همان: ۵۳۴) «شهر از شادی شکفته / گل فریادها / به هوا پرتاب می‌شود / پیاپی» (همان: ۵۳۳)

اما از دیدگاه امل دنقل شهر دالی است که مدلول آن پیوسته در سراشیبی سقوط است:

«أشعر الآنَ أنی وحیدٌ.. / و أن المدینةَ فی اللیلِ.. / (أشباحَها و بناياتِها الشَّاهِقه) / سُفنٌ غارقه / نهبتْها قراصنةُ الموتِ ثم رمتْها الی القاعِ.. منذُ سِنینْ» (دنقل، ۲۰۱۲: ۲۹۲)

ترجمه: *من الآن احساس تنهایی می‌کنم. کابوس‌های شهر و بناهای بلندش کشتی غرق شده‌ای هستند که دزدان مرگ از سال‌ها پیش آن را غارت کرده و به قعر دریا انداخته‌اند.*

در شعر او شهرهای عربی به منزله ستارگانی هستند که یکی پس از دیگری سقوط می‌کنند:

«یا سماء / أکلَّ عام: نجمةٌ عربیةٌ تهوی.. / وتدخل نجمةٌ برج البرامک؟!» (همان: ۹۳)

ترجمه: *ای آسمان! آیا هر سال ستاره‌ای عربی فرو می‌افتد .. و ستاره‌ای وارد برج برامکه می‌شود؟*

«دریا» از دیگر مکان‌های مشترک شعر دنقل و کسرایی است. این مکان در شعر کسرایی مدلول‌های مثبتی چون قیام، حرکت و مبارزه علیه استبداد و خفقان دارد و فرجام آن پیروزی است:

«من نبض خلق را / از راه گوش می‌شنوم، آری / همواره من تنفّس دریای زنده را / تشخیص می‌دهم» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۴۴۰) «کم‌کمک در اوج آمد پچپچ خفته / خلق چون بحری برآشفته / به جوش آمد خروشان شد» (همان: ۱۰۸)

امّا مدلول دریا در شعر دنقل مرگ و نیستی است و بر آن پرچم خشم و اندوه برافراشته شده است:

«صدیقی الذی غاض فی البحر... / مات.... / وکانت علی البحر رایةُ حزنٍ وغَضَبَةُ ریحٍ...» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۲۳)

ترجمه: *دوستم که در دریا فرو رفت، مرد و بر دریا پرچم اندوه و خشم باد برافراشته شده بود.*

در جایی دیگر دریا دالی است که مدلول آن به دام انداختن انسان‌هاست:

«قلتُ لها فی اللیلة الماطرة / البحرُ عنکبوت / و أنتَ فی شراکه / فراشة تموت» (همان: ۳۰۰)

ترجمه: در شب بارانی به او گفتم: دریا عنکبوت است و تو در دامش پروانه‌ای هستی که می‌میرد.

«عنکبوت در اینجا رمز وحشی‌بودن و دریا نماد بی‌رحمی و مرگ است.» (الدوسری، ۲۰۰۴: ۲۱۵)

رود نیل، این منشأ خیر و برکت، در شعر امل دنقل، انسانی سرگشته در بیابان است که اشغالگران دربارهٔ آن سؤال می‌کنند: «این کیست؟»:

«من ذلک الهائمُ فی البریّهْ؟ / ینام تحت الشجرِ الملتفِّ والقناطر الخیریّه؟ / –مولای: هذا النیلُ.. / نیلُنا القدیم! / – أین تُری یعملُ.. أو یقیْم؟ / –مولای: / کنا صبیَة نَنْدسُّ فی ثیابه الصیفیّه» (دنقل، ۲۰۱۲: ۲۰۵)

ترجمه: *این آواره که زیر درختان و پل‌ها می‌خوابد کیست؟ سرورم این نیل است. نیل قدیم ماست! راستی چه می‌کند و مقیم کجاست؟ سرورم ما وقتی بچه بودیم در زیر سایه سار تابستانی او پا بر زمین می‌کوبیدیم.*

نشانه‌های زمانی نیز در شعر این دو شاعر کارکردی متفاوت دارد. «بهار» که سمبل رویش و امید است یکی از زمان‌هایی است که در شعر کسرایی حضوری چشمگیر دارد: «با ما سخن مگو ز شکستن! / هرگز، شکستگی به برِ ما شگفت نیست / بر ما عجب شکفتگی اندر بهارهاست» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۸۳۰) «اینک که تیغه‌های تبرهای مست را / دارم به جان و تن / می‌بینم از فراز / بر سرزمین سوختگی یورش بهار» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۴۷۴)

در هر دو نمونه، شاعر ابتدا از زخم‌هایی که در اثر ستم ظالمان بر سرزمین و جسم و روح او و مردم وارد شده است سخن می‌گوید؛ امّا از نگاه او، دیری نمی‌پاید که بهار رهایی از راه می‌رسد. «بهار» از مهم‌ترین کلید واژه‌های امید بخش در شعر کسرایی است که بارها و بارها مژدهٔ آمدن آن را می‌دهد؛ امّا امل دنقل، برخلاف کسرایی، گویی با بهار (الربیع) به کلّی قهر است و به‌ندرت و با تردید از آن سخن می‌گوید. گویا مدلول واژه خوش‌طنین بهار در شعر او دگردیسی یافته‌است. او در قصیدهٔ «اسپارتاکوس» به قیصر روم توصیه می‌کند که همه را یک‌باره به دار بیاویزد تا چوبهٔ دار کم‌تری مصرف شود:

«لکنّنی.. أوصیک إن تشأ شنقَ الجمیع / أن ترحم الشّجر/ لا تقطع الجذوع کی تنصبها مشانقا / لا تقطع الجذوع / فربّما یأتی الربیع / و العام عام الجوع» (دنقل، ۲۰۱۲: ۸۶–۸۷)

ترجمه: *من به تو توصیه می‌کنم همه را دار بزنید که به درختان رحم کنید. درختان را قطع نکنید تا چوبه‌های دار نصب کنید. شاید بهار بیاید. امسال سال گرسنگی است.*

واژهٔ رعب‌آور چوبه‌های دار «مشانق»، شرایط سرزمین شاعر و تیرگی غالب بر روان وی را نشان می‌دهد. او با قید «فربّما» حتی آمدن بهار را با تردید بیان می‌کند. گویی زمان در شعر امل دنقل لعنت شده‌است. عناوین بیشتر قصائد او، هنگامه‌های وقوع حوادث فاجعه‌بار و شکست‌هاست.[۲] شکست ۱۹۶۷ اعراب از اسرائیل و درگیری مرگ‌بار میان مبارزان فلسطینی و دولت «اردن» که در سبتامبر ۱۹۷۰ رخ داد و به «أیلول الأسود» مشهور است، در شعر او بازتابی دردناک یافته‌است.

از دیگر زمان‌های پرکاربرد در شعر کسرایی و دنقل واژهٔ «شب» است. «شب از مفاهیم نمادینی است که در دورهٔ معاصر، در شعر همهٔ شاعران اجتماعی حضور دارد» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۳۸۴) و «نماد سکوت، غم، خفقان و ظلم» (قبادی، ۱۳۷۵: ۹۰۶) و حاکمیت فضای استبداد و استمرار آن است. براهنی دورهٔ معاصر را «عصر شب» می‌نامد و در این باره می‌نویسد:

> عصر جدید را عصر شب نامیده‌ام. به دلیل ظلمانی بودنش و به ظلمی همه‌جاگسترآلود بودنش. به دلیل پنهانی بودن جلوه‌هایش و شبانه بودن حرکت‌ها و حکومت‌هایش. به دلیل مخالفتش با روز و روشنی و... من اغلب شاعران و نویسندگان نیم قرن گذشتهٔ ایران را متعلق به عصر شب می‌دانم. (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۷۴)

«شب» در شعر دنقل از کلمه‌های پرکاربرد است. در دیوان او که واژه «بهار» به‌ندرت دیده می‌شود، واژهٔ «شب» حدود پنجاه بار به کار رفته است.» (سوالمیهٔ و سروطی، ۲۰۱۸: ۷۸) وصف شب، فضای شعر وی را سیاه‌پوش نموده است:

«...شبحُ الفرسان مازال علی وجه المدینة / صامتاً یأتی إذا جاء المساء / صامتاً ینفض أطراف الرداء / ...../ والمهامیز التی تحملها الأقدام. غاصت فی القلوب!» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۵۸)

ترجمه: *سایهٔ سوارکاران همواره بر چهرهٔ شب خودنمایی می‌کند. در شب در سکوت می‌آید. در حالی که ساکت است اطراف لباس‌ها را گردگیری می‌کند..... و مهمیزهای پای سوارکاران در قلب‌ها فرورفته است!*

«او با بیانی یأس‌آلود از شب برای بیان خفقان فضای سیاسی و فساد اجتماعی جامعه و تشویش و غم‌های درونی خویش بهره می‌برد.» (لقطهٔ، ۲۰۱۹: ۲)

«أعود مَخموراً إلی بیتی / فی اللّیل الأخیر / یوقفنی الشُّرطیُّ فی الشّارعِ لِلشُّبْهةْ / یُوقفنی بُرهةْ! / وبعد أنْ أرشوهُ أُواصلُ المسیرْ!» (همان: ۱۸۶)

ترجمه: *در حالی که مست هستم به خانه‌ام باز می‌گردم. در شب آخر پلیس به خاطر شکّی که به من کرده بود، من را در خیابان متوقّف کرد، اندک‌زمانی مرا نگه داشت و بعد که به او رشوه دادم به مسیرم ادامه دادم!*

شب‌های دنقل با چنان ظلمتی شدید و عمیق همراه است که گویی پایانی ندارد؛ امّا آنجا که کسرایی سخن از شب گفته است در کنار تصویر تیرهٔ آن، سحر و صبح امید را بشارت می‌دهد:

«ای شمع شب‌کشیده، سحر می‌رسد بمان / وین سوز و دود و هجر به سر می‌رسد بمان» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۸۵۹)

شاعر با کلمات «سوز، دود و هجر» شدّت تاریکی شب، تیرگی ستم و آفت زدگی جامعه را به تصویر می‌کشد؛ امّا از نگاه امیدآفرین او سحر آزادی و پیروزی در راه است.

کسرایی خود را چون مرغ آتشی می‌داند که روشنایی را به ارمغان می‌آورد و شب و تیرگی را می‌زداید:

«من مرغ آتشم / شب را به زیر سرخ پر خویش می‌کشم.» (همان: ۱۶۱)

«و اینک من / خاتم شاعران پیش‌ْمیر / آخرین شمع به صبح رسیدهٔ این شب یلدا / شادی و سحر را / بشارت می‌آورم» (همان: ۶۱۶)

در ذهن خوش‌بین شاعر حتی تاریکی شب هم که معمولاً در سنّت شعری با تیرگی زندگی سیاسی و اجتماعی قرین بوده است، دستخوش دگردیسی و مدلول آن نویدبخش رهایی، اتحاد و پیروزی مردم شده است:

«شب ما چه باشکوه است / وقتی که تاریکی شهر را متّحد می‌کند.» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۵۰۹)

کسرایی برخلاف دنقل، پیوسته به پایان شب تیره و رسیدن صبح پیروزی، چشم دوخته است و از نمادها به شیوهٔ تقابلی استفاده کرده است تا احساسات و اندیشهٔ خود را بهتر برای مخاطبان به تصویر کشد:

«کشتگان / سحر را نمی‌بینند / امّا / صبح، حتمی الوقوع است» (همان: ۵۱۱). «صبح است / برخیز ای شب آمده غمگین غمگسار / کاین جامهٔ سیاه غم آلوده بردریم / وز خون آفتاب / سهمی به راه توشه، بَرِ زندگان بریم» (همان: ۷۲۲)

صبح که در شعر غالباً «نماد پایان ستم، روشنی، امید و آرامش و علامتی بر پایان شب است» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۴/ ۹۰۵)، در شعر دنقل، ناگوار و آغشته به خون است:

«**كلَّ صباحٍ... / افتح الصنبورَ فی إرهاق / مغتسلاً فی مائه الرقراق / فیسقط الماءُ علی یدي دماً**» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۸۵)

ترجمه: *هر صبح شیر آب را با رنج می‌گشایم تا در آب زلالش شستشو دهم، آب بر دستانم به صورت خون می‌ریزد.*

۲-۳. بازآفرینی اسطوره‌ها به منزلهٔ یک نشانه

یکی از مؤلفه‌های مهم در نشانه‌شناسی، کاربرد نمادین اسطوره‌هاست. این دو شاعر با استفاده از این اسطوره‌ها و با بازآفرینی آنها، آن‌گونه که خود می‌اندیشیدند، آرمان‌های

خود را با زبانی نمادین به مخاطب القا می‌نمودند. چون کاربرد اسطوره‌ها در شعر دو شاعر فراوان است در این‌جا به ذکر نمونه‌هایی بسنده می‌گردد.

«آرش کمانگیر» از مشهورترین و امیدبخش‌ترین اسطوره‌های شعر کسرایی است. او با خلق این حماسه، امید، عشق و پویایی را به ارمغان آورد. «بی‌تردید یکی از اهداف کسرایی از باززایی این اسطوره، انتقاد از وضعیت جامعه و ناامیدی حاکم بر آن است که حتّی خود را بر روشن‌فکران و شاعران تحمیل کرده‌است.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۸: ۹۳) افزون بر اعتراض، کسرایی ظهور قهرمانی نجات بخش همچون آرش را برای رهایی از آشفتگی‌ها انتظار می‌کشید.

«منم آرش / چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن / منم آرش / سپاهی‌مرد آزاده...» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۸)

از نگاه کسرایی، آرش «پیک امید» برای دل‌های سوختهٔ ایرانیان است:

«هزاران چشم گویا و لب خاموش / مرا پیک امید خویش می‌داند» (همان: ۱۱۱)

در این قصیده «کسرایی به‌سان عمو نوروز در اوج سرمای زمستان، همواره نوید فرارسیدن بهاران سرسبز را می‌دهد.» (حیدری، ۱۳۹۴: ۱۱۹) روایت آرش از زبان عمو نوروز، همگان را به بیداری، تکاپو، خیزش و امیدواری فرامی‌خواند و این اوج بالندگی و امید است:

«آری، آری، زندگی زیباست / زندگی آتشگهی دیرنده پابرجاست / گر بیفروزیش، رقص شعله‌اش در هر کران پیداست / ور نه، خاموش است و خاموشی گناه ماست» (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۰۳)

رستم، از دیگر اسطوره‌های امیدبخش و پیروزی‌آفرین شعر کسرایی و نماد پهلوانی خستگی‌ناپذیر در برابر بیدادگران است. قهرمانی که به بی‌عدالتی و ظلم تن در نمی‌دهد و از نبرد او، امید به رهایی و آزادی در دل‌های مردمان همواره زنده می‌شود:

«به زیر شاه‌بالِ سایه‌گستر / چه رستم‌ها که آوردم به میدان / چه بی‌سامان به هر کوهی پریدم / که امید بزرگم یافت سامان» (همان: ۱۰۷)

نقطهٔ مقابل کسرایی در نوع بازآفرینی اسطوره‌ها، دنقل است. در جای‌جای دیوان او اسطورها با چهره‌ای عبوس به عزا نشسته‌اند. به عقیدهٔ منتقدان، دنقل در استفادهٔ گسترده و ژرف از میراث گذشته مهارتی کم‌نظیر داشته است «برع براعة کبیرة فی کل توظیفاته التراثیة.» (عشری زاید، ۱۹۸۰، ۲۰۳) وی «با روحیهٔ مبارزه‌جویی و اعتراضی خود از نمادهای تاریخی، مذهبی و اسطوره‌ای بهره‌برداری‌های شاعرانه می‌نماید و می‌تواند جان تازه‌ای به شعر مقاومت و پایداری بدهد و پیوندی عمیق میان واقعیت موجود در جهان معاصر عرب و اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی آن با اندیشه‌های گذشتگان بزند.» (سلیمی و چقازردی، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۴) یکی از افسانه‌های دوران جاهلی که امل دنقل آن را با مدلولی امروزی زنده کرد، گفتگو بین «عنتره»، شاعر عصر جاهلی، و زنی به نام «زرقاءالیمامه» است. شاعر در قصیدهٔ «البکاء بین یدی زرقاءالیمامه» با استفاده از این افسانه، تلخی وضعیت موجود جهان عرب را به شکلی بسیار اندوه‌بار مجسّم نموده‌است. این قصیده که دنقل آن را بعد از شکست تلخ اعراب از اسرائیل سرود، در آن ایام، شهرتی بی‌نظیر یافت. ناقد یمنی «عبدالعزیزالمقالح» در این مورد می‌گوید: «فلیس قبلها قصیدة و لیس بعدها قصیدة نالت ما نالته من الشهرة و الذیوع.» (المقالح، ۱۹۸۷: ۱۱)

ترجمه: *هیچ قصیده‌ای چه قبل از آن و چه پس از آن، به شهرت و شیوع این قصیده دست نیافت.*

«این قصیده از زبان یکی از سربازان شکست خورده و مجروح ، روایت می‌شود و «زرقاء» پیشگوی دانا که رمزی برای آگاهی از بروز خطر و هشداردهنده است، به پاداشی جز خواری دست نمی‌یابد» (عشری زاید، ۱۹۷۸: ۲۲۵).

«أیتها العَّرافة المقدسة .. / ماذا تفید الکلمات البائسة ؟ / قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ .. / فاتهموا عینیکِ، یا زرقاء، بالبوار...» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۰۱-۱۰۰)

ترجمه: *ای پیشگوی مقدس! واژه‌های بینوا چه فایده‌ای دارند؟ به آنان هر چه بایست از کاروان‌های غبار گفتی.. ای زرقاء آنان چشمانت را به تباهی متهم کردند...*

دنقل شخصیت‌هایی همچون «اوزیریس، مسیح و یوسف» را به‌کار می‌گیرد و از بین تمام ابعاد این شخصیت‌ها فقط به ویژگی مرگ و نیستی آنها می‌پردازد و از ویژگی‌های دیگری همچون رستاخیزی، پاکدامنی و... الهام نمی‌گیرد.

> ایزیس و اوزیریس از جملهٔ اسطوره‌های برجستهٔ مصر باستان و نماد زندگی دوباره هستند. در اسطوره‌های کهن، هنگامی که اوزیریس خدای باروری و نمونهٔ برکت کشته می‌شود، همسرش ایزیس تمام تلاش خود را برای رستاخیزی او به کار می‌گیرد. سرانجام موفق به زنده کردن او می‌شود؛ در نتیجه، رونق بار دیگر به کشور باز می‌گردد. بنابراین برای زنده شدن اوزیریس، وجود ایزیس لازم و ضروری است. این در حالی است که در روزگار شاعر، به هیچ وجه ایزیسی به دنیا نمی‌آید که بخواهد اوزیریس را نجات دهد. (صدری کوپایی، ۱۳۹۴: ۱۴۸)

در شعر دنقل که ناامیدی غالب و در همه جا پراکنده شده است، کارکرد این اسطوره نیز که رستاخیزی دوبارهٔ روح آن است، تغییر یافته است:

«ربّما أحیاک یوما دمع ایزیس المقدس/ غیر أنا لم نعد ننجب إیزیس جدیدة / لم نعد نصغی إلی صوت نشیج / ثقلت آذاننا منذ غرقنا فی الضجیج / لم نعد نسمع..... إلّا الطّلقات» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۶۱)

ترجمه: *شاید روزی اشک ایزیس مقدس تو را زنده کند، جز اینکه ما دیگر ایزیس جدیدی را به دنیا نمی آوریم. دیگر صدای هق هق و گریه را نمی‌شنویم و از زمانی که در سر و صدا و شلوغی غرق شدیم گوش‌هایمان سنگین شده و دیگر شنیدن صدایی جز صدای تیر و شلیک برای ما امکان‌پذیر نیست.*

دنقل، نماد «متنبی» را در کنار نمادهای «کافور و سیف الدوله» به کار می‌برد. «متنبّی» در جوانی به «سیف الدوله» پیوست و در حملاتش به روم، وی را همراهی می‌کرد و در این راه، از هیچ فداکاری‌ای دریغ نمی‌کرد.... او همواره به امیرانی چون «سیف الدّوله» که از نژاد خالص عرب بودند، امید بسته‌بود.» (فاخوری، ۱۳۸۰: ۴۶۵) چندی نگذشت که «متنبی» به درخواست «کافور اخشیدی» به مصر رفت. دنقل آن دورهٔ تلخ از زندگی «متنبی» که در حضور «کافور» بوده است، توصیف می‌کند؛ چراکه این دوره با واقعیت جامعه تناسب بیشتری دارد. «کافور نماد حاکمان مستبد و نالایق و شکست معاصر است. شاعر با مقایسهٔ بین «کافور» و«سیف الدوله» تفاوت موجود بین واقعیت شکست معاصر با رؤیای رهایی از استبداد و استعمار را تجسّم نموده است.» (سلیمان، ۲۰۰۷: ۲۱۱) او از زبان «متنبی» و با بیانی آکنده از حسرت میگوید:

«أمثل سَاعة الضُحی بین یَدی کافور / لِیطمئنَ قلبه، فمایَزال طَیرهُ المَأسور / لایَترک السِجن و لایطیرُ!» (دنقل، ۲۰۱۲: ۱۷۶-۱۷۲)

ترجمه: *صبحدم در مقابل چشمان کافور ظاهر می‌گردم تا دلش آرام گیرد که همچنان پرندهٔ اسیرش قفس را ترک نکرده و پرواز نمی‌کند!*

۳. نتیجه‌گیری

- دوگانهٔ «یأس و امید» در شعر دو شاعر براساس کاربست برخی از مؤلفه‌های نشانه‌شناسی مکان-زمان، اسطوره‌ها بررسی شد. اگر چه اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانهٔ دو شاعر تقریباً یکسان و درون‌مایهٔ شعر آنها اعتراض به وضع موجود است؛ اما از نمونه‌های ذکر شده روشن شد در روزگار کسرایی که مرگ و ناامیدی بر فضای ذهنی شاعران سایه افکنده

بود، او خوش‌بینانه فردایی روشن را انتظار می‌کشید؛ درحالی‌که بر فضای سروده‌های امل دنقل، همواره سایهٔ سنگین مرگ و یأس حاکم است.

- به تبع این نگاه متفاوت دو شاعر، مکان و زمان و اسطوره ها در شعر کسرایی، کاربردی امیدآفرین و رهایی‌بخش به خود گرفته‌است؛ اما در شعر امل دنقل مکان و زمان و اسطوره‌ها، با بازآفرینی اندوهگینانه و یأس‌آلود او، به کابوس‌هایی از ترس و وحشت و ناکامی تبدیل شده‌اند.

- و در پایان، با نگاهی انتقادی مبتنی بر تحلیل نشانه‌شناسی، چنین استنباط می‌گردد که شعر سرشار از نشاط و امید سیاوش کسرایی، گاه‌گاهی از صور خیال شعری کم‌بهره است و بیشتر به نثر شباهت دارد و این ضعف شعر اوست. در مقابل، شعر امل دنقل، اگرچه از لحاظ محتوا، در بیان تاریکی‌ها گاهی راه افراط پیموده است، اما از نظر هنر شعری، خلق معنا و هنجارگریزی‌های زبانی بسیار قوی و گاه شگفت‌انگیز است.

یادداشت‌ها

۱. «خمارویه‌بن احمدبن طولون» یکی از پادشاهان بنی طولون در مصر و شام بود که هیچ‌گاه دست از خوشگذرانی برنمی‌داشت. او دخترش «قطر الندی» را به عقد «معتضد عباسی» درآورد. (ر. ک: ابن خلکان، ۱۹۷۷، ۲/ ۲۴۹-۲۵۱)

۲. از برجسته‌ترین قصاید دنقل دربارهٔ این حوادث قصیدهٔ «لا تصالح» و «البکاء بین یدی زرقاء الیمامهٔ» است. قصیدهٔ «لاتصالح» وصیت ده‌گانهٔ شاعر جاهلی «کلیب» به برادرش مبنی بر عدم صلح با دشمن است. شاعر آن را پیش از موافقت‌نامهٔ کمپ دیوید که به صلح میان مصر و اسرائیل انجامید سرود و با هر گونه سازش مخالفت کرد. (چقازردی، ۱۳۸۶: ۴۸)

کتابنامه

- ابن خلّکان، ابوالعباس شمس‌الدین. (۱۹۹۷). ***وفیات الأعیان و أنباء الزمان***. جلد دوم. تحقیق احسان عباس. بیروت: دارصادر.

- ابوزیان، فاتح محمد ابوبکر. (۲۰۱۷). «سیمیائیة التداخل النصی فی شعر أمل دنقل». *المؤتمر الدولی الثالث للدراسات اللّغویة والأدبیة*. مالیزیا: جامعة المدینة العالمی.

- احمدی، بابک. (۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. چاپ اول. تهران: مرکز.

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ***تأویل و ساختار متن***. جلد اول. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

- امین مقدسی، ابوالحسن و سالمی، محمد. (۱۳۹۹). «اثر النکسة فی شعر أمل دنقل (دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتر)». ***مجلة دراسة فی اللغة العربیة و آدابها***. دوره ۱۱، ش ۳۱، صص ۱-۲۲.

- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس***. جلد دوم. تهران: مؤلف.

- چقازردی، اکرم. (۱۳۸۶). «***نمادهای ادب مقاومت در شعر دنقل***». به راهنمایی علی سلیمی. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی. دانشگاه رازی.

- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. چاپ چهارم. تهران: سوره.

- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۶). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***. چاپ دوم. تهران: ثالث.

- حسین، خالد. (۲۰۰۰). ***شعریة المکان فی الروایة الجدیدة (الخطاب الروائی لإدوارالخراط نموذجاً)***. الریاض: مؤسسة الیمامة الصحفیة.

- حیدری، حسن و فرزانه، فاطمه. (۱۳۹۴). «کاربرد نمادین نام‌ها و باورهای آیینی- اسطوره‌ای در شعر سیاوش کسرایی». ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج***. دوره ۷، ش ۲۲، صص ۱-۳۰.

- دنقل، أمل. (۲۰۱۲). *الأعمال الکاملة*. الطبعة الثانیة. مصر: دارالشروق.

- الدوسری، احمد. (۲۰۰۴). ***امل دنقل شاعر علی خطوط النار***. الدوحة: القسمة العربیة للدراسات و النشر.

- سلیمی، علی و چقازردی، اکرم. (۱۳۸۸). «نمادهای پایداری در شعر معاصر مصر (مطالعهٔ مورد پژوهانه: أمل دنقل)». ***ادبیات پایداری***. دوره ۱، ش ۱، صص ۷۱-۸۸.

- سوالمیهٔ، الصافیهٔ و سروطی، مروهٔ. (۲۰۱۸). «***الحقول الدلالیهٔ فی شعر أمل دنقل***». محمد الصدیق معوش. رسالهٔ الماجستیر فی اللغهٔ العربیهٔ و آدابها، جامعهٔ الشهید حمهٔ لخضر- الوادی.

- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***. جلد چهارم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. چاپ اول. تهران: جیحون.

- صدری کوپایی، اعظم. (۱۳۹۴). «***بررسی و تحلیل حضور اسطوره ایزیس و اوزیریس در شعر معاصر عربی (با تکیه بر شعر صلاح عبدالصبور، أمل دنقل، سمیح القاسم)***». علی نجفی ایوکی. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی. دانشگاه کاشان.

- صفوی، کورش. (۱۳۹۴). ***آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات***. چاپ دوم. تهران: علمی.

- ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر نشانه شناسی هنر***. چاپ دوم. تهران: قصه.

- طاهری‌نیا، علی باقر و همکاران. (۱۳۹۹). «تحلیل نشانه شناسی انتقادی قصیدهٔ (العشاء الأخیر) با تکیه بر روش متنی و فرامتنی فرکلاف و روش کنش تحلیل تئوون لیون». ***مجله ادب عربی***. دوره ۱۲، ش ۲، صص ۱-۲۲.

- طلوعی آذر، عبدالله و حق بین، شبنم. (۱۳۸۹). «تحلیل منظومهٔ آرش کمانگیرسیاوش کسرایی بر اساس بن مایهٔ امید». ***همایش کشوری افسانه***. اراک: انجمن زبان و ادبیات فارسی ایران. ۲۸ مهر ۱۳۸۹.

- عباس، احسان. (بی‌تا). ***إتجاهات الشعر العربی المعاصر***. کویت: عالم المعرفهٔ.

- عبید، محمد صابر. (۲۰۱۰). ***فضاء الکون الشعری من التشکیل الی التدلیل***. بیروت: دار النینوی.

- عشری زاید، علی. (۱۹۸۰). «توظیف التراث العربی فی شعرنا المعاصر». ***مجله الفصول***. العدد ۱، صص ۲۰۳-۲۲۰ .

- عشری زاید، علی. (۱۹۷۸م). ***استدعاء الشخصیّات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر***. الطبعة الأولی. طرابلس: الشرکة العامّة للنشر والتوزیع.

- الفاخوری، حنا. (۱۳۸۰). ***تاریخ الأدب العربی***. چاپ دوم. تهران: توس.

- فرهنگی، سهیلا و یوسف‌پور، محمدکاظم. (۱۳۸۹).«نشانه‌شناسی شعر (الفبای درد) سرودهٔ قیصر امین پور». ***فصلنامهٔ علمی و پژوهشی کاوش‌نامه***. دوره ۱۱، ش ۲۱، صص ۱۴۳-۱۶۵.

- قادری، آزاده و سیدی، سید حسین. (۱۳۹۹). «خوانش نشانه‌شناختی با رویکردی لایه‌ای از زبان شعر أمل دنقل مطالعهٔ موردی قصیدهٔ (البکاء بین یدی زرقاء الیمامة)». ***مجلهٔ زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد***. دوره ۱۲، ش ۱، صص ۶۰-۷۶.

- قبادی، حسینعلی. (۱۳۷۵). ***«تحقیق در نمادهای مشترک حماسی و عرفانی در ادبیات فارسی با تأکید بر شاهنامه و آثار مولوی»***. علی شیخ الاسلامی. رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس تهران.

- قبادی، حسینعلی و کلاهچیان، فاطمه. (۱۳۸۶). «تحلیل امید و یأس در اندیشه و داستان‌پردازی مولوی». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. دوره ۴، ش ۱۷، صص ۱۴۹-۱۷۴.

- قنواتی، خسرو. (۱۳۸۹). ***«انسان در شعر معاصر با تأکید بر شعر سهراب سپهری، نادر نادرپور، سیاوش کسرایی و سیمین بهبهانی»***. مختار ابراهیمی. پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه شهید چمران.

- کسرایی، سیاوش. (۱۳۹۱). ***مجموعه اشعار (از آوا تا هوای آفتاب)***. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

- گیرو، پیر. (۱۳۸۰). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

- المقالح، عبد العزیز. (۱۹۸۷). ***مقدمة الاعمال الشعریه الکامله لأمل دنقل***. الطبعة الثالثة. القاهره: المکتبه مدبولی.

- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

- ناصری، ناصر و مهری قریشی. (۱۳۹۲). «تجلی یأس و امید در شعر سیاوش کسرایی». ***بهارستان سخن***. دوره ۹، ش ۲۱، صص ۵۶-۳۷.

- نجفی ایوکی، علی و زهرا وکیلی. (۱۳۹۲). «نشانه شناسی سرودهٔ (کلمات سبارتاکوس الأخیرة)». ***نقد ادب معاصر عربی***. دوره ۳، ش ۴، صص ۱۷۲-۲۰۴.

- نژادخلیلی، موسی. (۱۳۹۶). «***جلوه‌های آزادی و میهن پرستی در اندیشه شعرای معاصر افریقا (مطالعه موردی أمل دنقل، مفدی زکریا و محمد الفیتوری)***». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ علوم و ادبیات انسانی.

- هلال، عبدالناصر. (۲۰۰۹). ***رؤیة العالم فی شعر امل دنقل***. کفرشیخ: العلم و الایمان للنشر و التوزیع.

Journal of Comparative Literature
Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006
Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 14, No. 27, winter 2023

The Role of Women's Literature ans Writing in Improving the Social Status of Women in France ans its Impact on Persian Women's Writing *

Matin Vesal [1]

1.Introduction

Women's writing was formed at the beginning of the 20th century following the women's movement to assert their rights, but women have been writing for a long time. Women writers have always tried to project their ideas by using writing and emphasizing female themes, and their goal was to redefine identity, break stereotypes and change the pre-defined values of the patriarchal society. In this article, we are going to follow the social and literary activities of women in France by presenting a short history from ancient times to the present day, which leads to the improvement and promotion of women's position in society, then we will define women's literature, its characteristics and concepts. And finally, we will take a look at Persian women's literature, which changes a lot under the influence of French literature and currents such as feminism and the new novel, and we will show that Iranian women writers have also made great efforts to improve the social status of women. The purpose of this study is to provide a perspective of the historical course of women's literary and social activities, which can open the way for writers to conduct female-centered literary research in the field of comparative literature, and

*Date received: 18/07/2022 Date review: 06/11/2022 Date accepted: 14/11/2022
[1]. Associated Professor of French Language and Literature, Department of French Language and Literature of Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, E-mail: m.vesal@scu.ac.ir.

also lay the groundwork for studies in the form of social, psychological and feminist criticism.

2. Methodology

The research tool of library resources and research documents is based on content and data research method. In the first part of this article, we follow a path of women's activities in the social and literary fields in France by presenting a short history from ancient times to the present day, then in the second part, we look at the expansion of women's writing and the influence of women's literature on the intellectual and cultural currents of society. We will discuss, and in the third part, we will examine Persian women's literature and how it is influenced by French literature and the role of Iranian women writers in improving the social status of women.

3. Discussion

Literary works as the crystallization of individual and social thoughts have had a significant impact on the cultural and social upliftment of the society, in fact, a society can be known by examining the content and topics of its literature. Women have penned the distant past, but literary critics never thought that the writings of women writers could be a reflection of their inner and feminine characteristics. Real questions were raised about women's writing in the 20th century. Until then, only man thinks and does not consider woman as a human being who is the same and different from him at the same time. The written word and therefore literature has been monopolized by men, and the few women who have succeeded in raising their names in the history of world literature have not played a role in its fate and evolution. In fact, the term women's writing includes important concepts; this is because men's novels and writings are never mentioned, and this indicates a kind of intellectual superiority or even the real superiority of men's writings over women's; but women found writing a place for change, which provides the possibility of transforming social and cultural structures. Since women's movements are a social trend and

literature is also considered a socio-cultural production, therefore, the mutual influence of these issues on each other can be investigated. Few books have written about the role of women in literature. As a reflection of society, literature is more than anything the fruit of time, place, view and social thought. Women, in turn, have a great contribution to the formation of world fiction. But have women's literature and writing influenced the fate and promotion of women's social status? What factors have played a role in the flourishing of women's writing, and finally, is the issue of women's writing limited to raising a literary feature or is it beyond this field? Due to the dominance of patriarchal culture, the image of women in literature is unrealistic, and in other words, women are interpreted as "other" in most literary works. . "Understanding the relationship between language and gender within the scope of linguistic studies is quite difficult, that's why the involvement of related social, historical and cultural studies is necessary" (Barekat, 2016: 36). Therefore, the social institutions that are reproduced in the literature are not only the expression of the individual thoughts of the artist, but also tell about the conditions of their time and society and are written based on the collective and group consciousness of their period. For a woman, writing was forbidden to enter the world and she always had the desire to violate this prohibition. Since the founding of the French Academy by Cardinal de Richelieu, for a long time only men could become members, and in fact, the Academy was like a guardian temple of the language. A kind of rejection that kept women away from a center of power, namely language. Although the mother is the first person who transmits it to the child, this deprivation actually indicated the reduction of the role of women in society, which led to many struggles to achieve their true position; Therefore, language and, as a result, literature, is the place to express many of women's desires, and they consider it a manifestation of equality between the two sexes. On the other hand, this issue allows them to occupy themselves with the creation of new literary types, create their own literature, and step into the unknown lands of writing. In fact, this non-acceptance by

traditional literature prompts them to experience a new literature that is more free and easy. Finally, it can be said that if a writer's writing is considered feminine, it is because we are constantly faced with feminine themes. Expressing the inner experience and female senses is a new achievement of female writers for literature. But "the reflection of women's voices in the field of novels and literature is the only image of gender and social identification, and a review of the literature is indicative of this" (Tavakoli, 2012: 31). Women's writing style or feminine writing and the presence of women in the writing scene as a social phenomenon are not separate from each other because feminine writing is a song of difference and praise of femininity, and this is a kind of recognition for women who had to hide their identity under pseudonyms. It is also considered a social movement.

4. Conclusion

The intellectual conditions of the second half of the 20th century and its currents, such as abstract art, Einstein's theory of relativity, nihilism, the new novel, structuralism, the events of May 1968, made it possible for a critical-protest spirit to emerge, which, through access to language and speech, leads to liberation. Women contributed and opened new fields for women's writing in France. Under the influence of feminist trends, female novelists reached a new understanding of femininity and found more freedom to express their opinions and break tradition in the heart of modern fiction writing. In Iran, the number of translations of French works and the inspiration of feminist movements and the new novel provided an opportunity for contemporary women writers to rely more on the form and language of the novel and to experiment with new types of writing. Since 1339 and the birth of women's literature, the social position of women novelists as well as the number, topics and tone of women's novels have evolved significantly. Their widespread presence in the field of story writing was a reflection of the change in thinking and striving for freedom. The period after the Islamic Revolution can be considered as the period of establishing the position of women in the field of fiction writing, in which they sought to redefine their position

in society by testing new forms and themes. Therefore, women's literature and writing has played a significant role in the cultural process of the society, presenting a new image of women and promoting their status.

Keywords **:** social position of women, women's writing, French Literature, Persian Literature, women writer

References [In Persian]:

Alavi, F. (2000). Looking at the influence of French literature in the emergence of the new novel in Iran, *Journal of Foreign language research*, *8*, 90-103.

Arianpour, Y. (1995). *From Nima to our times*. Tehran: Zovar Publication.

Barakat, B. (2016). The femininity of writing. An introduction to the methodology of language and gender ratio, *Journal of Persian language and Iranian dialects*, *2*(1), 23-39.

Gholamhosseinzadeh, G., Taheri, G. &Hosseini, S. (2011). The course of women's literature in Iran from the beginning of the constitution to the end of the eighties, *Journal of Iranian Literature History*, *3*(71), 199-212.

Hosseinzadeh, A. (2013). *The ideal woman the seductive woman (a comparative study of the position of women in Persian literature)* : Ghatre Publication.

Hagdar, A. (2012). *Beyond Postmodernity*. The second volume. First Edition. Tehran: Shafii Publication.

Jahani, M. & Hatami, M. (2017). Investigation of the intellectual and discursive components of Ghazaleh Alizadeh's writing in the novel Khane Idrisi-ha, The third recognition conference of national language and literature celebrities.(https://civilica.com/doc/894934/).

Mirabedini, H. (2007). *One hundred years of Iran's story writing*. Tehran: Cheshmeh Publication.

Radfar, A. (1999). A brief look at the activities of women storytellers in the last two decades, *Journal of Fiction*, *51*, 40-49.

Rezaei, M. & Darabi, M. (2017). Examination of quotations in the narrative discourse of Jalal Al-Ahmed's stories based on the

opinions of “Gerard Genet” and “Dominique Mengno”, *Journal of Kavosh Nameh* , *19*(38), 31-64.

Sajedi, T. (1384). *Encyclopaedia of Persian language and literature, under the supervision of Ismail Saadat*, Tehran: Academy of Persian language and literature.

Taghipuri Hajebi, S. (2017). Examination of stylistic structure in the works of Mahshid Amir Shahi, The 5th literary research text conference with a new look at stylistics, rhetoric, literary criticism. (https://civilica.com/doc/761580/).

Taheri, G. (2009). Women's language and writing: illusion or reality?, *Journal of Persian language and literature*, *13*(42), 87-107.

Tavakoli, N. (2003). Culture and gender identity with a look at Iranian literature, *Journal of Anthropology letter*, 2(3), 31-70.

Fayaz, M. & Melaki, Z. (2015). Analysis and examination of feminist thought in the stories of Muniro Ravipour. International Conference on Oriental Studies, Persian History and Literature. (https://civilica.com/doc/729081/)

Mahmoud Nia, A. Sajjadi, M. Salehi, A. & Raziani, B. (2019). Feminist and its evolution in literature after the Islamic revolution, *Journal of Persian Poetry and Prose Stylology (Bahar Adab)*, *3*(13), 91-108.

Moghadami, M., Gholamhosseinzadeh, Gh. Dorri, N., Zofaghari, H. (2017). Criticism of women-oriented literary researches, *Journal of Literary Research, 15*(61), 133-152.

Valizadeh, V. (2008). Gender in the works of Iranian female novelists, *Journal of Literary criticism*, *1*(1), 191-224.

References [In French]:

Abacur, A., & Inass A. (2010). *The status of women in Algerian society through "La reputation" by Rachid Boudjedra and "L'amour, la fantasia", "Vaste est la prison" by Assia Djebar*. Doctorate thesis, University of Khartoum.

Ageorges D’escola, M. (1931*). Literature defined by women writers*. Geneva: De la Semaine de Genève.

Chaib Cherif-Krechiem, A. (2012). Word of women: female writing, *Synergies*, Algeria, 17, 171-182.

Crawford, C. (2009). *The Creation of French Feminism by Anglophone Feminists in the 80s and 90s*, Doctoral Thesis, University of Michigan.

Cremonse, L. (1997). *Dialectic of Masculine and Feminine in the work of Hélène Cixous*. Paris: Didier edition.

Didier, B. (1981). *Woman-writing*, Paris, PUF.

Doumic, R. (1898). Woman at the time of the Renaissance, *Journal of Two Worlds*, *4*(149), 921-932.

Godineau, D. (2003). *Women in French Society 16-18th Century*. Paris: Armand Colin.

Irigary, L. (1974) *Speculum of the other woman*. Paris, Edition of De Minuit.

Jreohagnon, L. (2014), *At the school of the Elders*. Paris, Perrin publication.

Levi-Strausse, C. (1958). *Structural anthropology*. Paris, Plon, "Pocket".

Naudier, D. (2001). The writing-woman, an aesthetic innovation, emblematic, contemporary societies, *Persse de science*, *44*(4), 57-73.

Potvin, C. (1995). Feminine again and again, *Journal of Voices and Images*, *20*(3), 702-709.

Ripa, Y. (2019). *The true history of women, from antiquity to the present day*. Paris: New World.

Salih, F. (2014). *The Conquered Word or Female Novel Writing, H. Cixous, M. Duras and N. Sarraute*, State Doctoral Thesis, Sultan Moulay Slimane University, Eni-Mellal.

Smart, P. (1987). Between the house, the water and the cosmos, female writing, *Journal of Voice and Image*, *12*(2), 333-338.

Vesal, M. Fahandejsaadi, R. (2019). The Mythical Universe and the Problematic Subject in *The Poirier* of Taraqqi, *Research in French Language and Literature*, *13*(23), 205-220.

Vesal, M. (2022). The Desemantization of Words and Narrative Ambivalence in *L'Amant* by Marguerite Duras, *Research in French Language and Literature*, *15(*28), 177-189.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال چهاردهم، شمارهٔ بیست و هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

نقش ادبیات و نوشتار زنانه در بهبود جایگاه اجتماعی زنان در فرانسه و تأثیر آن بر نوشتار زنانه فارسی *

متین وصال[۱]

چکیده

نوشتار زنانه در آغاز قرن بیستم در پی جنبش زنان برای احقاق حقوق خود شکل گرفت اما زنان از دیرباز قلم‌به‌دست می‌گرفتند. زنان نویسنده همواره کوشیده‌اند با بهره‌گیری از نوشتار و تأکید بر مضامین زنانه به طرح اندیشه‌های خود بپردازند و هدف آن‌ها بازتعریف هویت، شکستن کلیشه‌ها و تغییر ارزش‌های از پیش تعریف‌شده جامعه مردسالار بود. در این مقاله بر آنیم با ارائه تاریخچه‌ای کوتاه از دوران باستان تا به امروز، فعالیت‌های اجتماعی و ادبی زنان در فرانسه را دنبال کنیم که به بهبود و ارتقای جایگاه زنان در جامعه منتهی می‌شود، سپس به تعریف ادبیات زنانه، ویژگی‌ها و مفاهیم آن خواهیم پرداخت و در آخر نگاهی به ادبیات زنانه فارسی خواهیم داشت که تحت تأثیر ادبیات فرانسه و جریان‌هایی همانند فمینیسم و رمان نو تغییرات بسیاری می‌کند و نشان خواهیم داد که نویسندگان زن ایرانی نیز برای بهبود جایگاه اجتماعی زنان تلاش بسیار کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: جایگاه اجتماعی زنان، نوشتار زنانه، ادبیات فرانسه، ادبیات فارسی، زنان نویسنده

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳
صص ۳۵۵ – ۳۸۵ **Doi:** 10.22103/jcl.2023.19677.3488

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
ایمیل : m.vesal@scu.ac.ir

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

آثار ادبی به‌عنوان تبلور اندیشه‌های فردی و اجتماعی در اعتلای فرهنگی و اجتماعی جامعه تأثیر بسزایی داشته‌اند، درحقیقت می‌توان یک جامعه را با بررسی محتوا و موضوعات ادبیات آن شناخت. زنان از دیرباز قلم‌به‌دست گرفته‌اند اما منتقدان ادبی هرگز گمان نمی‌کردند که نوشتار زنان نویسنده بتواند بازتابی از ویژگی‌های درونی و زنانهٔ آن‌ها باشد. سؤالات واقعی در مورد نوشتار زنانه در قرن بیستم مطرح شد. تا قبل از آن فقط مرد می‌اندیشد و زن را به‌عنوان یک انسان که درعین‌حال همسان و متفاوت با اوست، در نظر نمی‌گیرد. بنابراین کلام مکتوب و ادبیات در انحصار مردان بوده است و شمار اندک زنانی که موفق به مطرح‌کردن نام خود در تاریخ ادبیات جهان شده‌اند، در سرنوشت و تحول آن نقشی نداشته‌اند.

درحقیقت اصطلاح نوشتار زنانه دربردارندهٔ مفاهیم مهمی است؛ به این دلیل که هیچ‌گاه از رمان و نوشتار مردانه صحبت نمی‌شود و این امر نشان‌دهندهٔ نوعی برتری فکری و یا حتی برتری واقعی نوشتار مردان بر زنان است؛ اما زنان، نوشتار را جایی برای تغییر یافتند که امکان دگرگونی ساختارهای اجتماعی و فرهنگی را فراهم می‌کند. ازآنجایی‌که جنبش‌های زنانه یک جریان اجتماعی و ادبیات نیز یک تولید فرهنگی-اجتماعی به شمار می‌آید، بنابراین تأثیر دوجانبهٔ این مسائل بر یکدیگر قابل‌بررسی است.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

دربارهٔ سیر تاریخی فعالیت‌های ادبی و اجتماعی زنان در ایران و تأثیر آن‌ها بر یکدیگر پژوهش‌هایی صورت گرفته است. زهرا افشار بدر در پژوهشی با عنوان «نگرش سنتی گرایانهٔ جامعه به زنان از عصر مشروطه تا زمان معاصر از دیدگاه ادبا و نویسندگان» با استفاده از شواهد ادبی موجود به نگاه سنتی جامعه می پردازد. ابوالقاسم رادفر در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی گذرا بر فعالیت‌های بانوان داستان‌نویس در دو دههٔ اخیر» فعالیت‌های ادبی نویسندگان زن را بررسی کرده است. نیّره توکلی در «فرهنگ و هویت جنسی با نگاهی بر ادبیات ایران» به نشان دادن نگاه مردانه بر زنان و جایگاه آنان با ریشه‌های بسیار ژرف آن

در فرهنگ و ادبیات می پردازد. علی‌رضا محمود نیا در مقالهٔ «فمینیست و سیر تحول آن در ادبیات پس از انقلاب اسلامی» را بررسی می‌کند و در عرصهٔ ادبی، دوران بعد از انقلاب اسلامی را دوره تثبیت جایگاه زنان در حوزهٔ داستان‌نویسی می‌داند. قدرت الله طاهری نیز در «زبان و نوشتار زنانه، توهم یا واقعیت؟» نوشتار و زبان زنانه را نفی می‌کند؛ اما دربارهٔ سیر تاریخی فعالیت‌های ادبی و اجتماعی زنان و ارتباط آن‌ها با یکدیگر در فرانسه و سپس تأثیر آن بر ادبیات فارسی و همچنین مفاهیم نوشتار زنانه از دیدگاه نقادان فرانسوی پژوهشی صورت نگرفته است.

۱- ۳. ضرورت، اهمیت و مبانی پژوهش

در کتاب‌های اندکی در مورد نقش زنان در ادبیات، مطالبی نوشته‌شده است. ادبیات به‌عنوان بازتاب جامعه، بیش از هر چیز ثمرهٔ زمان، مکان، نگاه و تفکر اجتماعی است. زنان به نوبهٔ خود سهم بزرگی در شکل‌گیری ادبیات داستانی جهان دارند. امّا آیا ادبیات و نوشتار زنانه بر سرنوشت و ارتقای جایگاه اجتماعی زنان تأثیر گذاشته‌اند؟ چه عواملی در شکوفایی نوشتار زنانه نقش داشته‌اند؛ درنهایت آیا مسئله نوشتار زنانه محدود به مطرح کردن یک ویژگی ادبی است یا فراتر از این حوزه است؟ به دلیل سلطهٔ فرهنگ مردسالارانه، تصویری که از زنان در ادبیات ترسیم شده، تصویری غیرواقعی است و به بیانی دیگر، زن در اغلب آثار ادبی به «دیگری» تعبیر شده است. «فهم نسبت میان زبان و جنسیت در محدودهٔ بررسی‌های زبانی کاری بس دشوار است، به همین دلیل دخالت مطالعات اجتماعی، تاریخی و فرهنگی مرتبط الزامی است.» (برکت، ۱۳۹۶: ۳۶) بنابراین نهادهای اجتماعی که در ادبیات بازتولید می‌شوند، تنها بیانگر اندیشه فردی هنرمند نیستند بلکه از اوضاع‌واحوال زمانه و اجتماع خود می‌گویند و بر پایهٔ آگاهی جمعی و گروهی دورهٔ خود نگاشته می‌شوند. هدف از این پژوهش، ارائهٔ چشم اندازی از سیر تاریخی فعالیت‌های ادبی و اجتماعی زنان است که می‌تواند راهگشای نویسندگان برای انجام پژوهش‌های ادبی زن محور در حوزهٔ ادبیات تطبیقی باشد؛ همچنین زمینه‌ساز مطالعاتی در قالب نقدهای اجتماعی، روان‌شناختی و فمینیستی.

۱-٤. روش پژوهش

ابزار تحقیق منابع کتابخانه‌ای و اسناد پژوهشی مبتنی بر روش تحقیق محتوا و داده است. در بخش اول این مقاله با ارائهٔ تاریخچه‌ای کوتاه از دوران باستان تا به امروز، مسیری از فعالیت‌های زنان در عرصه‌های اجتماعی و ادبی در فرانسه را دنبال می‌کنیم، سپس در بخش دوم، به گسترش نویسندگی زنان و تأثیر ادبیات زنانه بر جریان‌های فکری و فرهنگی جامعه خواهیم پرداخت و در بخش سوم، ادبیات زنانه فارسی و چگونگی تأثیرپذیری آن از ادبیات فرانسه و نقش نویسندگان زن ایرانی در بهبود جایگاه اجتماعی زنان را بررسی خواهیم کرد.

۲. بحث و بررسی

۲ -۱. نقش اجتماعی و ادبی زنان در فرانسه از قرون‌وسطی تا قرن بیستم:

تا زمانی که مرد نقش خود را در فرزندآوری درک نکرده بود، جوامع ماقبل تاریخ کاملاً مادر سالار بودند: زن بی‌بدیل و ارزشمند شمرده می‌شد چراکه برای فرزند آوری بخشی از قدرتش را از دست می‌داد و ضعیف می‌شد. در آغاز دوران باستان بود که مرد قدرت اجتماعی را تصاحب کرد و از همین دوران زن در برابر قانون حقیر شمرده شد. برای قانون‌گذار یونانی یا رومی ضعف روحی و جسمی زن محدودیت‌های قانونی او را مشروعیت می‌بخشید؛ بدین ترتیب در این شرایط، زن از عرصهٔ سیاست رانده می‌شود و همه نویسندگان قرون‌وسطی با این اندیشه سنت پل (Saint Paul)[1] موافق بودند که: «زنان باید در مجالس خاموش باشند.» (Ripa, 2019: 29)

قرون‌وسطی تحت نفوذ نظریات ارسطو بود که مرد را ارباب زن می‌دانست، اما از اواخر قرن پانزدهم، فلسفه نوافلاطونی مطرح شد. طبق آموزش‌های افلاطون «آرمان‌ها، همان انواع ازلی پدیده‌های قابل‌مشاهده، تنها واقعیت موجود هستند.» (Jerphagnon, 2014: 71) روح انسان که درگیر ماده است فقط ظواهر را می‌بیند اما چون خود را از زندان مادیات رها می‌کند، به‌سوی آرمان‌ها پرواز می‌کند؛ آن‌ها را غرق در زیبایی درخشانشان می‌بیند و در موجی از عشق به‌سوی آن‌ها اوج می‌گیرد؛ ازاین‌رو با ارائهٔ نظریاتی که در عهد باستان هرگز وجود نداشتند، آموزهٔ جدیدی به نام «دو وجههٔ عشق»

(همان) به وجود آمد: عشق حواس که ذاتاً مبتذل، گزافه و تنها به چیزهای پست وابسته است و عشق دیگری که از روح، نجابت و اصالت سرچشمه می‌گیرد و درحقیقت همان عشق خالص است. عشقی که از سوی خدا می‌آید و ما را به‌سوی او بازمی‌گرداند؛ اما منبع الهام عشق دوم از دید افلاطون «زن» است. بدین‌صورت می‌توان گفت که «اندیشه‌های افلاطون گویی زمینه را برای حکومت زنان هم آماده می‌کرد»(Doumic, 1898: 921)؛ بنابراین اندیشه‌هایی که شرایط زنان را برای مدتی تغییر می‌دهد، برای نخستین بار متولد می‌شوند که یکی از ثمرات آن داشتن حقوق فردیست درحالی‌که تا آن زمان در کل جامعه مدنی، مذهبی و خانوادگی این حقوق از زنان سلب شده بود.

اما پس از دوران رنسانس، می‌توان ادعا کرد که قرن هفدهم، قرن زنان است. در این زمان، برای اولین بار در تاریخ غرب، زنانی که دارای نقش‌های اجتماعی هستند مناصب عمومی را به دست می‌آورند. بدیهی است که زنان هنوز نمی‌توانستند وارد عرصه‌های حکومتی، اداری و مالی شوند، اما در فضاهای اجتماعی مانند سالن‌های ادبی، تئاتر، مهمانی‌ها و اماکن مذهبی حضور می‌یابند. «در زندگی اجتماعی و دربار نیز برابری حاکم بود، زیرا زن و مرد در فضایی یکسان یکدیگر را ملاقات می‌کردند و حوزه‌های فکری و مهارت‌های خود را با یکدیگر به اشتراک می‌گذاشتند.» (Naudier, 2001: 57)

یکی از پیشگامان نوشتار زنانه در قرن هفدهم، مادام دو لا فایت (Mme de La Fayette) است که رمان تاریخی او *شاهزاده خانم کلو* (La Princesse de Clèves) نام دارد. او در دوران سلطنت لویی چهاردهم زندگی می‌کرد و به‌شدت تحت تأثیر آداب‌ورسوم زندگی درباری و جریان فکری آن زمانه بود. همان‌طور که می‌دانیم زمان سلطنت لویی چهاردهم قرن شکوه (Grand Siècle) نامیده می‌شود؛ یعنی روزگار نظم، شایستگی و چارچوب و ادبیات به‌شدت توسط قدرت‌های سیاسی و مذهبی احاطه‌شده بود. این موضوع می‌بایست در رمان نظمی را که اصول اخلاقی-اجتماعی ایجادکرده‌بود، بازنمایی کند. در این رمان، شاهزاده خانم کلو زنی متأهل است که با هیجانات شوری عاشقانه دست‌وپنجه نرم می‌کند. او که با شاهزاده کلو ازدواج کرده است، عاشقانه دوک

دو نمور (Duc de Nemours) را دوست دارد. باوجوداین، شاهزاده خانم هرگز تسلیم او نمی‌شود. وی پس از مرگ شوهرش یک زن آزاد است، اما برای حفظ شأن خود و به‌ویژه برای جلوگیری از خاموش شدن عشق از دوک دو نمور دوری می‌کند، «زیرا می‌خواهد به‌جای ارضای امیال خود مخاطب یک‌شور عاشقانه باقی بماند.»(Chaiib Cherif-Krechiem,2012: 173) درواقع، اگرچه او از اخلاقیات سرپیچی نمی‌کند اما تمایل به خاموش نشدن این اشتیاق با دوری جستن از دوک دو نمور را نیز پنهان نمی‌کند (همان)؛ درنتیجه رمان *شاهزاده خانم کلو* نقش اساسی در جامعه و جریانات فرهنگی قرن هفدهم داشت. اهمیتی که به موضوع عشق داده‌شده و شکلی که در این کتاب به خود می‌گیرد، نشان از رد چارچوب‌های اجتماعی و بایدونبایدهای اخلاقی دارد. به کمک مضمون عشق، این رمان سؤالات کم‌وبیش صریحی را مطرح می‌کند که به‌عنوان چالشی علیه ارزش‌های جامعه معرفی می‌شوند: «آیا زن باید در مقابل همسرش اعتراف کند که شخص دیگری را دوست دارد؟ آیا او باید با مردی که دوستش دارد ازدواج کند؟» (همان: ۱۷۴) این‌چنین است که یک رمان سیر تحولات فکری یک جامعه را شکل می‌دهد.

همان‌طور که ذکر شد در این دوران جمعی از زنان ادیب پا به دنیای سالن‌های ادبی گذاشتند، اما مردان، سبک پرطمطراق آن‌ها را مسخره کردند و زنان از این مکان‌ها نیز رانده شدند. بااین‌وجود، «زنانی هم چون گابریلا ساچون (Suchon Gabrielle)، رساله‌ای درباره اخلاق و سیاست منتشر می‌کنند که در آن خواهان برابری و دسترسی زنان به دانش و ادبیات می‌شوند»(Salih, 2014 : 56) ؛ بدین‌صورت، تحولی در اندیشه و همچنین در واقعیت در حال شکل‌گیری بود.

در قرن هجدهم تعصبات زن‌ستیزانه هنوز پابرجا بود. درواقع «مردان عصر روشنگری زنان را بخشی از جامعهٔ عادی بشری می‌دیدند اما همچنان بر حقارت جسمی و فکری زنان تأکید می‌کردند.» (Godineau, 2003 : 76) اما علی‌رغم این تفکرات، تقاضای زنان برای آموزش و تحصیل رو به فزونی بود. درنهایت، «زن کم‌وبیش از تصویر شیطانی خود در جامعه دور[۲] و به فردی تبدیل شد که می‌توان به او عقلانگی و خرد آموخت.» (همان)

در میان فیلسوفان این عصر، برخی نابرابری جنسیتی را که کلیسا از آن دفاع می‌کرد با نابرابری طبیعی که طبیعت مسئول آن است، جایگزین کردند. «بنابراین تقدیر به‌نوعی بر این نابرابری تأثیر می‌گذاشت.» (همان: ۷۷) ژان ژک روسو (J. J. Rousseau)، علاوه بر این، نابرابری‌های میان انسان‌ها را به این دلیل که اساس آن‌ها چیزی جز فرهنگ نیست، محکوم کرد اما درعین‌حال به نظر او این نابرابری‌ها کاملاً «طبیعی» و بنابراین «بدیهی» بود (Salih, 2014: 70). در همین دوران مادام دپینی (Madame d'Epinay) برای رقابت با هلوییز جدید روسو رمانی با عنوان *داستان بانو مونبریان* (L'histoire de Madame de Montbrillant) را نوشت که بر تجربهٔ یک زن در تمام مراحل زندگی همانند بارداری، مادری، مراقبت از کودک و غیره تمرکز می‌کند و همچنین بر نقش استقلال مالی و جایگاهی که اجتماع به یک زن تحمیل می‌کند، تأکید می‌ورزد. این رمان در زمانهٔ خود بسیار نوگرا بود و چالش‌های بسیاری در ذهن خوانندگان برمی‌انگیخت. در طول انقلاب فرانسه، زنان نقش بسیار زیادی در جنبش‌ها و تظاهرات داشتند اما «علیرغم سخن‌گفتن، حضور فعال در عرصهٔ سیاسی و حضور نمادین در احزاب آن‌ها هنوز امتیاز کاندیدا شدن در عرصه‌های سیاسی را نداشتند» (همان)؛ درنهایت پس از انقلاب فرانسه زنان به‌حق طلاق و حق تحصیل دست می‌یابند.

اما قرن نوزدهم قرن تغییر اساسی در وضعیت زنان می‌باشد. واژهٔ «فمینیسم» در دهه ۱۸۷۰ ظاهر شد که ابتدا در پزشکی برای مردانی با ویژگی‌های زنانه استفاده می‌شد. در سال ۱۸۸۲، هوبرتین اوکلرت (Auclert Hubertine) اولین بار آن را به معنای امروزی آن به کار برد: «فمینیسم: مبارزه‌ای برای بهبود وضعیت زنان»(همان: ۷۶). در سال ۱۸۴۸، زنان هنوز از حق رأی برخوردار نبودند. بسیاری از زنان قلم را به دست می‌گیرند اما از نام مستعار استفاده می‌کنند که در این میان می‌توان به آثار ژرژ ساند[۳] اشاره کرد. ژرژ ساند با شجاعت و نوآوری خود بر ادبیات آن زمان تأثیر گذاشت و زنانگی را به‌طور آشکار وارد نوشتار زنانه کرد و برای اولین بار با انتقاد از ازدواج و تأکید بر تفکر طلاق خوش‌یمن برای زنان، خود را به قضاوت خشن جامعهٔ محافظه‌کار، یعنی جامعهٔ امپراتوری دوم سپرد. بدون

زیر پا گذاشتن برخی محدودیت‌های اخلاقی (مسائل جنسی تقریباً در کار او وجود ندارد) و بدون پرداختن به تقاضای برابری مدنی، از نامزدی برای انتخابات پیشنهادی صدای زنان (Femmes La Voix des) در سال ۱۸۴۸ امتناع کرد. آثار او دیدگاه تازه‌ای از برابری بین دو جنسیت را مطرح و تحول بزرگی در نوشتار زنانه و ارتقا جایگاه اجتماعی زنان ایجاد کرد.

اما قرن بیستم قرن شکوفایی زنان در عرصهٔ ادبیات است. از دهه ۱۹۵۰، دو جریان آوانگارد بر حوزهٔ ادبی تسلط داشتند: اگزیستانسیالیسم ژان پل سارتر و سیمون دوبووار (Simone de Beauvoir) و رمان نو (Roman Le Nouveau) که توسط نویسندگانی مانند ناتالی ساروت (Nathalie Sarraute)، آلن روب گریه (Alain Robbe-Grillet) و مارگریت دوراس (Duras Marguerite) معرفی شده است. «جریان نخست به دنبال دفاع از ادبیات متعهدانه‌ای است که از نویسندگان بزرگی چون زولا در اواخر قرن نوزدهم به ارث رسیده است و جریان دوم نیز نویسندگانی را با رویکردی مرتبط با مکتب هنر برای هنر گرد هم می‌آورد.» (Abakur Alteib, 2010 : 23) این جریان‌های ادبی از نویسندگان زن استقبال می‌کنند. سیمون دوبووار، ناتالی ساروت، مارگریت دوراس و جولیا کریستوا (Julia Kristeva)، در تولیدات زیبایی‌شناختی و نظری این جریان‌ها شرکت کردند. این حضورهای زنانه، امکان نظم بخشیدن به دسته‌بندی جنسیتی و نوآوری زیبایی‌شناختی را در مستقل‌ترین فضای ممکن یعنی ادبیات فراهم می‌کند.

اما برای مطالعه نوشتار زنانه در فرانسه در دو دههٔ گذشته، توجه به یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخی معاصر، بسیار مهم به نظر می‌رسد. درواقع انفجار جنبش‌های زنان با حوادث ماه می سال ۱۹۶۸ همراه بود. «شورش زنان خود را در دل یک آشوب بسیار گسترده که در فرانسه آغاز شد، نشان داد، سپس جوانان را از سراسر اروپا به خیابان‌ها کشاند تا علیه همهٔ اشکال دیکتاتوری اعتراض کنند.» (Crawford Caroline, 2009 : 18) موج جدید جنبش‌های فمینیستی بخش اساسی این پدیده بود: گروه‌هایی از زنان شروع به گردهمایی کردند تا در مورد مشکلات خود و ظلم سیاسی و اجتماعی که قربانی

آن بودند، صحبت کنند و خواستار برابری در کار و حقوق سیاسی شدند. ا«ین جنبش‌ها با انتشار «جنس دوم» که یک مقاله اگزیستانسیالیستی و فمینیستی از سیمون دوبووار است، از سر گرفته می‌شود و دوباره اعتراضات به وضعیت و جایگاه اجتماعی زنان را آغاز می‌کند.» (Potvin, 1995 : 704) سیمون دوبووار به نویسندگان زن راه‌های آزادی و آفرینش را نشان می‌دهد. به نظر دوبووار زنان باید از ویژگی‌هایی که از دل قرن‌ها تا به امروز آن‌ها را به زن بودن محدود می‌کند، فراتر بروند. درنهایت عبارت معروف او را نقل می‌کنیم: «ما زن به دنیا نمی‌آییم، بلکه به زن تبدیل می‌شویم.»(Cremones, 1997 : 14)

درنهایت، باید گفت که «در سپیده‌دم قرن بیستم، وضعیت زنان تغییر کرد و آنچه از سال ۱۹۶۸ و افت‌وخیزهای آن به‌جا ماند، تولد یک نوشتار زنانه است.» (Vesal, 2022: 181) زنان نویسنده بالاخره شهامت صحبت درباره نوشته‌های خود را پیدا کردند. آن‌ها انتشارات «زنان» (Des Femmes) را در سال ۱۹۷۲ تأسیس کردند. درگذشته نویسندگان زن موظف بودند تنها یک مسیر مشخص را دنبال کنند که توسط مردان و بر اساس معیارهای آن‌ها مدون شده بود، اما از آن به بعد زنان نویسنده تلاش می‌کنند تا آنچه را زنانه است، تعریف و نظریه‌پردازی کنند و روی فرم نوشتار کار می‌کنند. پس‌ازآن، طبق گفته لوس ایریگاره، مقاله‌ها و آثارشان نشان از «آواز تفاوت و ستایش زنانگی» دارند. (Irigaray, 1974 : 176)

۲-۲. مفاهیم نوشتار زنانه: نوشتار زنانه، توهم یا واقعیت؟

برای زنان، مبارزهٔ دشواری است تا خود را از تصویر تحقیرآمیزی که به آن‌ها نسبت داده می‌شود، رها کنند. جست‌وجوی یک بیان مستقل به آن‌ها این احساس را می‌دهد که عنصری انقلابی در این جستجو وجود دارد. به گفتهٔ مارگریت آژورژ دسکولا (d'Escola Ageorges Marguerite)، «هر زنی که می‌نویسد و اثری منتشر می‌کند، به‌نوعی انقلاب می‌کند، خواه بداند یا نداند، خواه بخواهد یا نخواهد، تنها به این دلیل که از بیان افکار خود در روز روشن هراسی ندارد و خود را از گمنام بودن رهانیده است» (Ageorges D'escola, 1931 : 52)؛ اما مسئله ارتباط بین جنسیت‌ها و تأثیری که بر فرم خاص نگارش می‌گذارد سؤالاتی است که به نوشتار زنانه مربوط می‌شود. آیا بین

جنسیت نویسنده و نوشتار او ارتباطی وجود دارد؟ بدین منظور به بررسی مفهوم «تفاوت» (Difference) خواهیم پرداخت.

مسئلهٔ «تفاوت» یکی از نکات اساسی قابل‌تأمل زنان معاصر و یکی از بحث‌برانگیزترین آن‌هاست. نویسندگان زن از داشتن «چیزی متفاوت برای نوشتن، برای گفتن» (Smart, 1987: 334) آگاه هستند. هدف رمان‌نویسان زن این بود که در حوزهٔ ادبیاتی که بین جنسیت‌ها تفاوتی قائل نمی‌شود، شناخته شوند؛ درحالی‌که از زندگی در جامعه‌ای آگاه بودند که زن را بااستعدادی برابر، پایین‌تر از مرد در نظر می‌گیرد؛ اما آن‌ها بر تفاوت خود گواهی می‌دهند و رویای برابری و متفاوت‌بودن را به‌طور هم‌زمان دارند؛ بنابراین، این سؤال مطرح می‌شود: آیا مسئله تفاوت محدود به مطرح کردن یک ویژگی ادبی است یا فراتر از این حوزه است؟

موضوع تفاوت و رابطه بین جنسیت و نوشتار به‌طور خاص توسط «گاهنامهٔ ادبی» در سال ۱۹۷۴ از طریق پرسشنامه‌ای خطاب به هجده نویسندهٔ مشهور مطرح شد که به‌طور خلاصه می‌توان نظرهای آن‌ها در مورد نویسندگی زنان را به سه گروه تقسیم کرد: دستهٔ اول که در میان آن‌ها می‌توان به یونسکو (Ionesco)، ناتالی ساروت (Nathalie Sarraute)، مارگریت یورسنار (Marguerite Yourcenar) و ژولین گرک (Julien Gracq) اشاره کرد، به این واقعیت مشکوک بودند که جنسیت نویسنده را بتوان از روی نوشته او تشخیص داد. برخی دیگر مانند ژان گوگارد (Jean Gaugeard)، ایو ناوار (Yves Navarre) و لوکلزیو (Le Clézio) نیز اذعان می‌دارند که «مؤلفه‌های مردانه و زنانهٔ ذهن یک نویسنده با نوشته‌های او ادغام می‌شوند؛ بنابراین نویسنده همیشه به‌نوعی دوجنسه است.» (Cremones, 1997: 20) ویوین فورستر (Viviane Forrester) به نوبهٔ خود توضیح می‌دهد که: «نوشتن، رفتن به سمت نقطه‌ای در متن است که در آن دسته‌بندی‌ها فرومی‌ریزند، جایی که هیچ‌چیز تولید نمی‌شود، میل در آنجا می‌گردد و آزادانه منتشر می‌شود. نوشتن به معنای محکوم‌کردن جملاتی است که ما را صرفاً یک مرد یا یک زن معرفی می‌کند. نوشتن یعنی به خود جسارت دهیم تا مرد یا زن‌بودنمان را از خاطر ببریم.»

(همان:۲۱) جولیا کریستوا نیز در مقاله‌ای با عنوان «مبارزات زنان» که در نشریهٔ *تل کل* (Tel Quel) منتشرشده است دربارهٔ دوجنسیت‌بودن نویسنده صحبت می‌کند. به گفته کریستوا: «گاهی عنصر زنانه است که در ذهن برتری می‌یابد و گاهی عنصر مردانه؛ بااین‌حال، آن‌ها در وجود ما چنان درهم‌تنیده شده‌اند که نمی‌توانیم بدون خطر از دست رفتن خود، آن‌ها را از هم جدا کنیم.» (همان: ۲۲) کتاب پس از نگاشته شدن، نویسنده، چه زن چه مرد را به کنار می‌زند. او توضیح می‌دهد که می‌توان در نوشتار یک موقعیت «فالیک» یا مردانه تعریف کرد که می‌تواند زنان و مردان را به یک اندازه تحت تأثیر قرار دهد. نویسنده در این حالت گفته‌ها را کنترل می‌کند و معنای گفتمان رایج را زیر سؤال نمی‌برد. برعکس، موقعیت زنانه آن است که این تسلط را از طریق «شکستن زبان و ویران کردن معانی» (همان) زیر سؤال می‌برد؛ بنابراین، به گفته کریستوا، این نوع نوشتن در قرن بیستم به‌ویژه توسط مردانی چون مالارمه، لوترامون، جویس، آرتو(Artaud)، انجام می‌شد، درحالی‌که زنان قبلاً از هرگونه تولید ادبی به شیوه آوانگارد دوری می‌کردند. درنتیجه مارگریت یورسنار نوشتاری مردانه و مارسل پروست نوشتار زنانه دارد؛ بنابراین او بین وضعیت بیولوژیکی و ویژگی‌های زنانه و مردانهٔ نویسنده تمایز قائل می‌شود و معتقد است که «آثار بزرگ ادبی به دلیل دوجنسیتی‌بودن نویسنده، تلاقی کاملی از ویژگی‌های مردانه و زنانه هستند.» (Didier, 1981: 28)

نگرش دوم در مورد نوشتار زنانه نگرش فمینیست‌های رادیکال است که تفاوت را نیز رد می‌کنند، اما این دو نظر را نباید باهم اشتباه گرفت. فمینیست‌ها تفاوت را رد می‌کنند اما به در نظر گرفتن آن به‌عنوان تفاوت منفی اعتراض دارند. همان‌طور که می‌دانیم، این مورد سیمون دوبووار است که معتقد است: «ارزش دادن به تفاوت به‌منزلهٔ طرح تفاوت در طبیعت زن و مرد است و این مسئله به ضرر زنان است: تفاوت همیشه عنصری منفی و عامل تسلط مردان برزنان است؛ بنابراین بهتر است تفاوت را توضیح ندهیم، بلکه آن را حذف کنیم.» (همان)

درنهایت، نگرش سوم عبارت است از شناخت تفاوت. بئاتریس دیدیه (Béatrice Didier) در کتاب *نوشتار-زن* (L'écriture-femme) از مفهوم تفاوت نزد لکان (Lacan) و دریدا (Derrida) صحبت می‌کند: ایده تفاوت در نظریه روانکاوی لکان مطرح می‌شود که بر اساس آن ناخودآگاه مانند یک زبان ساختاریافته است، مانند مفهوم زبان در مدل لویی فردینان سوسور که در آن تفاوت را از طریق تقابل دوگانه، به شکل تقابل با دیگری نشان می‌دهد. قبل از ظهور عقده اختگی، کودک در رابطه نزدیک با بدن مادر زندگی می‌کند، در نظمی (که لکان آن را نظم خیالی (L'ordre Imaginaire) می‌نامد) که در آن مفاهیم «تفاوت، فقدان و اختگی» هنوز وجود ندارد (مادر حتی به‌عنوان یک مادر فالیک تصور می‌شود). پس از کشف علامت جنسیت، کودک وارد نظم سمپاتیک می‌شود و از طریق زبان ارزش‌های جامعهٔ مردسالاری را که در آن زندگی می‌کند درونی می‌کند. لاکان، «نام پدر» (Nom du père) را هویت اجتماعی می‌نامد که با نام پدری به کودک داده می‌شود و باعث «تبعیت از قانون و زبان موردتوافق» (Didier, 1997: 53) می‌شود. کودک جایگاه خود را در سیستمی از نام‌ها می‌آموزد؛ بنابراین، درحالی‌که پسر دارای علامت مثبت جنسیت (فالوس) است، دختر از آن محروم است؛ بنابراین او «با منفی‌بودن»(همان) وارد نظم سمپاتیک می‌شود.

دریدا از اولین کسانی بود که در گفتمان روانکاوی، تبعیت جهان زنانه را از جهان مردانه، متهم کرد و این نقد توسط خود او و سایر فیلسوفان پساساختارگرا نسبت به‌کل فلسفه غرب مطرح شد. آن‌ها نشان دادند که مدل دیالکتیکی فلسفهٔ غرب درواقع یک مدل دارای سلسله‌مراتب است که در آن همیشه یک اصل ازپیش‌تعیین‌شده وجود دارد و «تفاوت» در این اصل به‌صورت «دیگری» شکل می‌گیرد. در ارتباط بین دو جنس، جنس مذکر همواره اصل مطلق شمرده‌شده و جنس مؤنث در ارتباط با آن به «منفی»، «فقدان» و «دیگری» تعریف‌شده است. دریدا کلمه «فالوگوسانتریک» را که در دهه ۱۹۷۰ رایج بود و برای فمینیست‌های فرانسوی معادل "Mal Chauvinistepig" آمریکایی بود، ابداع کرد تا پارادایم تفکر هنجاری غربی را بر اساس اصل دوگانه «فالوس» و «لوگوس»، یا همان زبانی

که خود فالوسنتریک است، نشان دهد. «نظریه ساختارشکنی دریدا برای کنارگذاشتن هرگونه تقابل دوتایی است و تضاد بین دو جنس نیز به نظر او یکی از اصول فرهنگی است.» (Cremones, 1997: 23)

تأثیر دریدا و لکان در آثار لوس ایریگاره (Luce Irigaray)، زبان‌شناس و فیلسوف فمینیست فرانسوی، به‌راحتی قابل‌تشخیص است. او در سه مقاله اصلی خود به نام‌های «اسپکولوم زن دیگر (Speculum de l'autre femme) »، «این جنسیت که یکی نیست (Ce sexe qui n'en est pas un)»، «اخلاق تفاوت جنسی (Etique de la différence sexuelle)»، عمدتاً به نظریه‌های فرویدی حمله می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه روانکاوی، به‌دوراز توانایی نفوذ در راز جنسیت زنانه به‌عنوان یک علم مردانه و آندرومرکزی شکل می‌گیرد که زن را از منظر مرد می‌بیند.

او در «اسپکولوم» تاریخ اندیشهٔ غرب را دنبال می‌کند و از زبان چند نظریه‌پرداز مانند هگل، دکارت و افلاطون نشان می‌دهد که چگونه در این فرهنگ زن به آینه‌ای ساده از مرد محدودشده و هویت اجتماعی و فرهنگی او در ارتباط با جنس دیگر (مرد) شکل می‌گیرد. ازنظر ایریگاره لازم است که به‌طور خاص زنانگی موردتوجه قرار گیرد، اما مهم‌تر از همه با کنار گذاشتن مقوله‌هایی که توسط گفتمان نظری و متافیزیکی مردانه توضیح داده‌شده است. درواقع، زن «جنسیتی است که تک‌بعدی نیست، جهانی در حال پیشرفت است که در آن همیشه «دیگری» وجود دارد و از هرگونه تلاش برای تعریف و طبقه‌بندی گریزان است.»(Irigaray, 1997: 19)

درواقع، نویسندگان و منتقدان ایجاد مرز بین نوشته‌های زنانه و مردانه را دشوار می‌دانند اما زنان در نوشته‌های خود «وجود نوشته‌ای زنانه، متفاوت با نوشته‌ای که در سنّت ادبی موردپسند بوده است» را نشان می‌دهند؛ بنابراین می‌توان گفت که عمل نوشتن در نوشتار زنانه بسیار مهم‌تر از موضوعی است که نویسنده به آن پرداخته است. درواقع، اگر نوشتار نویسنده‌ای زنانه تلقی می‌شود، به این دلیل است که دائماً با زنانگی و درون‌مایه‌های آن سروکار داریم، زیرا به گفته لوس ایریگاره «زنان هرگز مشابه مردان صحبت نمی‌کنند.»

(همان) دستاورد جدید زنان نویسنده برای ادبیات، تجربهٔ درونیات و بیان تمام حواس زنانه است. به نظر بئاتریس دیدیه، مدرنیتهٔ نوشتار زنانه در پذیرش احساساتی است که بر زنان چیره می‌شوند: رمان‌نویس از بدن خود می‌گوید، از احساساتی که متعلق به اوست صحبت می‌کند:

> حضور شخص و سوژه، ناگزیر حضور بدن را در متن تحمیل می‌کند و این تنها نکته‌ای است که با توجه به آن، خاص بودن نوشتار زنانه مطلقاً غیرقابل‌انکار است. اگر نوشتار زنانه جدید و انقلابی جلوه می‌کند، مربوط به بخشی است که صحبت از بدن زن توسط خود زن است [...] ما شاهد یک واژگونی هستیم: دیگر نه توصیف [...]، بلکه صحبت‌کردن از بدن و احساس آن است که از درون توصیف می‌شود: مجموعه‌ای از احساسات که تا آن زمان نامشخص بودند به متن وارد می‌شوند و در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند.(Didier, 1981: 35)

این زنان نویسنده می‌بایست دربارهٔ بدن خود خیال‌پردازی کنند، افسانه‌هایی غیر از آن‌هایی که در موردشان بر سر زبان‌هاست، بیافرینند و جایگاه خود را به‌عنوان یک انسان در تاریخ دوباره کشف کنند؛ پس وظیفه آن‌ها ساخت زبانی دیگر از طریق نوشتاری جدید است که در مورد هلن سیکسوس (Hélène Cixous)، لوس ایریگاره و مارگاریت دوراس صدق می‌کند. درنتیجه، در حوزهٔ فرهنگی و ادبی که گفتار و نوشتار مردانه بر آن حاکم است، برخی زنان از طریق نوشتار زنانه صدایی دیگر خلق کرده‌اند: صدایی زنانه.

از منظر جامعه‌شناسی نیز می‌توان زن را به یک کلمه یا به یک نشانه تشبیه کرد. سیستم‌های خویشاوندی در همه‌جا توسط زنان در گروه‌ها ایجاد می‌شود. لوی استروس سیستم‌های خویشاوندی را با سیستم‌های زبانی مقایسه می‌کند. او در *انسان‌شناسی ساختاری* خود بیان می‌کند: «با در نظر گرفتن قواعد ازدواج و نظام‌های خویشاوندی به‌عنوان نوعی زبان –مجموعه‌ای از امور برای برقراری نوعی ارتباط بین افراد و گروه‌ها–، پیام توسط زنان جامعه ایجاد می‌شود که به طوایف، دودمان یا خانواده‌های دیگر وارد می‌شوند» (Levi-Strausse, 1958: 76)؛ بنابراین زن با منشأ نوشتار ارتباط دارد. با درنظرگرفتن زن و زنانگی به‌عنوان خاستگاه نوشتار، «بی‌شک درگذر از نوشتار است که زنانگی می‌تواند خود را ابراز کند.»(Cremones, 1997: 28)

۲-۳. ظهور نوشتار زنانه در ایران و تأثیرات ادبیات فرانسه

زن، «با داشتن چهره‌ای آرمانی در ادبیات کلاسیک فارسی، همواره به‌عنوان موجودی خیال‌انگیز و دست‌نیافتنی بازنمایی شده است» (حسین زاده، ۱۳۸۳: ۱۰) که بسیار متفاوت با زن واقعی متعلق به جامعه ایرانی است. ارائهٔ تصویر نامناسب از زنان به‌ویژه در ادبیات کلاسیک فارسی متأثر از عوامل گوناگونی است. «سیطرهٔ جوامع مردسالار، ترجمهٔ متون ملل گوناگون به‌ویژه حکایات و قصه‌های هندی و متون عبرانی و یونانی، اشاعهٔ فلسفه و حکمت یونانی و اسرائیلیات از جملهٔ این عوامل است.» (مقدمی، ۱۳۹۷: ۱۴۸)

با ظهور انقلاب مشروطه، مطالبهٔ تساوی حقوق زن و مرد در حال شکل‌گیری بود اما جامعه سنّتی هنوز از مشارکت زنان در عرصه‌های اجتماعی استقبال نمی‌کرد. درنتیجه، تعداد زیادی از زنان غوطه‌ور در بدبختی، بی‌سوادی، بیکاری و محدودیت‌های اجتماعی بودند. در آن زمان، تعداد اندکی از رمان نویسان زن، خواهان ساختن جایگاهی برای خود در جامعه بودند.

اندیشه‌های فمینیستی نخستین بار در دوران مشروطه وارد ایران شد. با وقوع کودتا و به قدرت رسیدن رضاشاه، موجی جدید از افکار فمینیستی وارد ایران شد. اندکی قبل از انقلاب مشروطه، در سال ۱۲۷۸، اولین انجمن تقلید فمینیستی بانام «انجمن آزادی زنان» تأسیس شد و روزنامه‌هایی مانند «*صور اسرافیل*، *مساوات*، *ایران نو* و *ندای وطن*» از حقوق زنان دفاع کردند. با این وجود، علی‌رغم همهٔ تلاش‌ها، زنانی که در رمان‌های نویسندگان مرد به تصویر کشیده می‌شوند، «همچنان موجوداتی نادان، غیرمنطقی و احساساتی هستند که فقط می‌توانند کارهای روزمره را انجام دهند.» (توکلی، ۱۳۸۲: ۶۰) درحقیقت «زن جامعهٔ ایران آن زمان در حصار زندان اختیار همسر محصور است» (رضایی، ۱۳۹۷: ۵۶)؛ اما در این دوره، برخی از نویسندگان همانند صادق هدایت سعی در بهبود چهرهٔ زنان ایرانی داشتند. هدایت در شاهکار ادبی خود با عنوان *بوف کور*، تصویر جدیدی از زن ارائه می‌دهد که «به‌جای تقسیم‌بندی پاک (مرد) و ناپاک (زن)، دوگانگی دیگری، اثیری (زن) و پیرمرد خنزرپنزری (مرد) را جایگزین می‌کند» (حق‌دار، ۱۳۹۱: ۷۰)؛ اما هنوز نویسندگانی بودند که در آثار خود، زنانی منفعل را تصویر می‌کنند و از معشوقه‌های زیبای

اشعار فارسی برای پردازش آن الهام می‌گیرند؛ بنابراین می‌توان گفت که علیرغم ارائهٔ کم‌وبیش مدرن چهرهٔ زن، ادبیات فارسی هنوز راهی طولانی برای دستیابی به تصویری منصفانه و انسانی از زن در پیش داشت.

در ایران، مهم‌ترین مبنای یک حرکت مستمر و پیگیر در عرصهٔ ادبیات زنان، توسعهٔ آموزش بود. در اوایل دهه ۱۲۸۰، زنان هنوز حق تحصیل نداشتند. در زمان سلطنت قاجار، زنان قشری خاص حق خواندن را به دست آوردند؛ اما نوشتن همچنان برای آن‌ها ممنوع بود زیرا اعتقاد بر این بود که اگر زنان نوشتن را بیاموزند، «نامه‌های عاشقانه برای مردان می‌نویسند که باعث شرمساری خانواده می‌شود.» (محمودنیا، ۱۳۹۹: ۹۷) در این دوره تلاش‌هایی برای رهایی زنان پدیدار شد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت بودند از: «پیدایش مدارس دخترانه، انتشار روزنامه‌های مربوط به موضوعات زنان و تشکیل انجمن‌های زنان. بااین‌حال، تعداد نویسندگان زن هنوز بسیار کمتر از مردان است و آن‌ها همچنان موضوعی برای نوشتن مردان بودند.»(همان: ۹۸)

در سال ۱۲۷۰ به دنبال پیامدهای سیاسی و فرهنگی مشروطه‌خواهان، دورهٔ دیگری در ادبیات جدید ایران آغاز شد که تا دههٔ چهل سیر تحول آن ادامه داشت. رویارویی با اروپا اصلی‌ترین مسئله فرهنگی در دوران مشروطه است. با رونق‌گرفتن ترجمهٔ آثار اروپایی، «اندک‌اندک نویسندگان برجستهٔ ایرانی، خود به آفرینش آثار ادبی مشابه و نشر آن‌ها پرداختند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۴) این نویسندگان در نوشتن آثار خود بیشتر از ترجمهٔ رمان‌های فرانسوی الهام می‌گرفتند.

بعد از سال ۱۳۰۰، «افرادی که از نزدیک با فرهنگ و تمدن غرب آشنایی داشتند؛ همچنین کسانی که از روزنامه‌نگاری به ادبیات و رمان‌نویسی روی آورده بودند و زبانی بیگانه به‌ویژه فرانسه را در حد یک مترجم توانا می‌دانستند، موجب شدند که جامعهٔ ادبی ایران تجدد ادبی را با مکتب‌ها و شیوه‌های ادبی آغاز کند.» (همان: ۷۷-۷۶) کم‌کم ترجمهٔ نظریه‌های ادبی و اجتماعی و آثار منتقدان فرانسوی رایج شد. پس از سال ۱۳۲۰، ترجمهٔ آثار روسی افزایش یافت، اما آثار فرانسوی به‌ویژه آثار نویسندگان قرن بیستم، تأثیر بسیار

بیشتری بر نویسندگان ایرانی داشت. (همان: ۲۹۹) جلال آل احمد برای نوشتن *مدیر مدرسه* از سبک لویی فردینان سلین پیروی کرد و مانند او بیان محاورهٔ عامیانه را به نوشتهٔ خود راه داد. علی‌محمد افغانی در *شوهر آهو خانم* از سبک بالزاک و توصیفات تفصیلی او پیروی کرد. اسماعیل فصیح در سلسله داستان‌هایی که قهرمانان آن خانواده‌ای ایرانی است و موضوع تأثیر محیط و وراثت در آن نمایان است، شیوهٔ کار امیل زولا را در سلسله رمان‌های *روگون ماکار* (Les Rougon-Macquart) در پیش گرفت. (همان: ۶۴۹) درنتیجه، بسیاری از متفکران و روشنفکران ایرانی با انواع جدید ادبی از طریق ادبیات فرانسه آشنا می‌شوند. آن‌ها با تغییر مفاهیم و اشکال داستان‌نویسی و گرایش به سمت انواع نوین نوشتار به بازنگری در ادبیات گذشته می‌پردازند و تلاش می‌کنند «درک جدیدی از مفهوم ادبیات و کارکرد اجتماعی آن ارائه نمایند.

در سال‌های ۱۳۴۰، با رشد داستان‌پردازی در ایران، نویسندگان برای رسیدن به ساختار و سبک جدیدی در داستان تلاش می‌کنند تا بینش نوینی از زندگی ارائه کنند.» (علوی، ۱۳۷۹: ۹۲) آثار آن‌ها نشان‌دهندهٔ نوعی تحرک درونی در داستان‌نویسی ایران برای گریز از شیوه‌های سنتی نگارش است. «در همین دوره جریان نوگرایی رو به رشد می‌رود. گاهنامه‌هایی چون «*جنگ اصفهان، دفترهای روزن و اندیشه و هنر*» امکان چاپ آثار نویسندگان جوان و نوگرا را فراهم می‌کنند.» (همان: ۹۳) در این میان، گرایش‌های جدیدی که بازتاب پدیده‌های اجتماعی بود، نمایان شد. در حوزهٔ ادبیات ازجمله این گرایش‌ها، می‌توان جریان رمان نو در نیمه دوم قرن بیستم را نام برد که «به نفی ساختارهای سنّتی داستان‌نویسی پرداختند و سعی کردند مفهوم و پیام داستانی را از نوشته خود حذف کنند؛ درنتیجه، رابطهٔ صورت با مفهوم را از میان بردارند.» (همان)

جنبش رمان نو فرانسه توسط ابوالحسن نجفی و در طی همکاری او با نشریهٔ «*جُنگ اصفهان*» معرفی شد. او به ترجمهٔ آثار چند نویسندهٔ معاصر فرانسوی پرداخت و ابتدا داستان *بد نیستم شما چطورید*، اثر نویسندهٔ چپ‌گرای فرانسوی، کلود روآ را ترجمه کرد. نویسندگانی همانند هوشنگ گلشیری با الهام‌گرفتن از این داستان با سبک جدید

داستان‌نویسی آشنا شدند. گلشیری با نوشتن *کریستین و کید* به موضوع تکنیک در رمان‌نویسی پرداخت. (ساجدی، ۱۳۸۴: ۲۷۱)

در سال ۱۳۴۸، ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، اثر معروف ژان پل سارتر، *ادبیات چیست؟* را ترجمه کردند که این کار در زمان خود تحول عمده‌ای درزمینهٔ شناخت نقد ادبی، تاریخ ادبی و نظریهٔ ادبی در کشور ما محسوب می‌شد. این کتاب سارتر و رسالهٔ رولان بارت، به نام *درجهٔ صفر نوشتار* تا آن تاریخ به‌عنوان بهترین کتاب‌های جهان دربارهٔ ادبیات معرفی شده بود. اسماعیل سعادت، مترجم آثار آندره ژید، امیل زولا و کنتس دوسگور، نخستین بار *عصر بدگمانی*، اثر نظری ناتالی ساروت دربارهٔ رمان نو را ترجمه و معرفی کرد. منوچهر بدیعی *جادهٔ فلاندر* کلود سیمون، به آذین ژان کریستف رومن رولان و مهدی سحابی *در جستجوی زمان ازدست‌رفتهٔ* مارسل پروست را به فارسی ترجمه کردند. رضا سید حسینی، مترجم آثار آندره ژید و آندره مالرو، نیز معرف مارگریت دوراس، با ترجمهٔ *بهانه‌ها* اثر آندره ژید و احمد سمیعی، مترجم آثار دیدرو، ژرژساند و گوستاو فلوبر، با ترجمهٔ *چیزها* اثر ژرژ پرک را در ایران معرفی کرد (همان: ۲۷۱-۲۷۵)؛ بنابراین ازیک‌طرف جریانات جدید ادبی که نویسندگان زن همانند ناتالی ساروت و مارگاریت دوراس عضو آن بودند؛ همچنین اندیشه‌های فمینیستی از طریق ترجمه و ادبیات وارد ایران شدند و از طرف دیگر، اوضاع سیاسی که در آن‌همهٔ احزاب سیاسی راست و چپ برای رسیدن به قدرت اجتماعی وارد چالشی سیاسی شدند، فرصت مساعدی را برای مطالبات زنان ایجاد کرده بود.

در سال ۱۳۰۱ «انجمن زنان میهن‌پرست» تلاش زیادی برای بهبود وضعیت زنان انجام داد و بر لزوم آموزش آن‌ها تأکید کرد. از سال ۱۳۰۲ تا ۱۳۲۰، تاریخ ادبی شاهد ظهور دو نویسنده زن بود. «ایراندخت تیمورتاش با کتاب *دختر تیره‌بخت و جوان بوالهوس* و زهرا خانلری با دو اثر *پروین و پرویز* و *ژاله و رهبر دوشیزگان*». (محمود نیا، سجادی، صالحی، رازیانی، ۱۳۹۹: ۱۰۰)؛ اما در دهه ۱۳۳۹ بود که سیمین دانشور اولین رمان خود، *سووشون* را منتشر کرد. برای اولین بار، یک زن «وضعیت متناقض خود را در جامعه‌ای در فرآیند

مدرنیزاسیون که در آن ارزش‌های سنتی متزلزل می‌شوند، بدون اینکه واقعاً با ارزش‌های دیگر جایگزین شوند» (ساجدی، ۱۳۸۴: ۲۷۳) به تصویر می‌کشد. دانشور با داشتن دیدگاهی زنانه در آثارش ضمن بیان مشکلات زنان همواره مسئله هویت زن ایرانی را به تصویر می‌کشد.

در اواخر دهۀ ۱۳۴۹، با ورود نویسندگان دیگری مانند گلی ترقی و شهرنوش پارسی پور، جنبشی آغاز شد. پارسی‌پور در کتابی با عنوان *زنان بدون مردان* از موضوع بکارت صحبت می‌کند که همین امر موجب ممنوع‌شدن انتشار این اثر در ایران می‌شود. گلی ترقی نیز با دادن بعدی اسطوره‌ای به شخصیت‌های زن داستان‌های کوتاهش همانند *درخت گلابی* و *بزرگ بانوی روح من* سعی در بهبود چهره زنان دارد (Vesal, 2019: 218)؛ اما این جنبش در سال‌های ۱۳۵۹-۱۳۶۹ با ورود تعداد زیادی نویسنده زن که ازجمله آن‌ها می‌توان به «منیرو روانی‌پور، فرخنده آقایی و غزاله علیزاده» اشاره کرد، به ابعاد بسیار گسترده‌ای رسید. فرخنده آقایی در *از شیطان آموخت و سوزاند* از عصیان زنی به نام ولگا سخن می‌گوید که تن به نظم نادلخواه نمی‌دهد. روانی‌پور در مجموعه آثار خود با انتخاب شخصیت‌های زن به‌عنوان شخصیت‌های اصلی (*کنیزو*، *کولی کنار آتش*، *زن فرودگاه فرانکفورت*، *نازلی*) سعی در بیان اندیشه‌های فمینیستی و مشکلات زنان دارد. (فیاض، ۱۳۹۵) غزاله علیزاده در رمان *خانۀ ادریسی‌ها* مشکلات و چالش‌های زنان ایرانی را در قالب عناوینی مانند مرد ستیزی، تقابل با مردسالاری و بیان مشکلات اجتماع به تصویر کشیده است. (جهانی، ۱۳۹۷) در دهه‌های اخیر نیز می‌توان از زویا پیرزاد، فریبا وفی، فریبا کلهر، سپیده شاملو، شیوا ارسطویی، ناتاشا امیری، مهسا محب علی و روح‌انگیز شریفیان نام برد. (محمود نیا، ۱۳۹۹: ۱۰۲)

درنتیجه داستان نویسان زن ایرانی با الهام از ادبیات غرب، به‌خصوص ادبیات فرانسه و رویارویی با مسائلی همچون مفهوم تفاوت که از مقوله‌های اصلی نوشتار زنانه است به جایگاهی مناسب برای مطالبۀ حقوق برابر رسیدند و در دهه‌های ۱۳۷۰-۱۳۸۰ به بازتعریف جایگاه و نقش خود در خانواده و اجتماع پرداختند. ادبیات زنان معاصر فارسی که همانند

ادبیات زنانهٔ فرانسه تجربیات درونی زنان است، تعصبات نسبت به باکرگی، تعدد زوجات و ازدواج‌های اجباری را زیر سؤال می‌برد و با اعتراض به تصویر دوگانهٔ زن، گاه فرشته‌وار و گاه شیطانی، سعی در بهبود و ارتقای جایگاه زنان در جامعه دارد. زنان با شخصیت‌پردازی‌هایشان زن را از ابژه‌ای منفعل در جهان داستان به سوژه‌ای تأثیرگذار تبدیل می‌کنند و بدین‌صورت تصاویر از پیش تعریف‌شده دربارهٔ زن در فرهنگ جامعه را دگرگون می‌کنند.

۳. نتیجه‌گیری

برای یک زن، نوشتن، ورود به جهان ممنوعه بود و زن همواره شوق تخطّی از این ممنوعیّت را داشت. از زمان تأسیس آکادمی فرانسه توسط کاردینال دو ریشلیو، برای مدت طولانی تنها مردان می‌توانستند عضو آنجا شوند و درواقع به‌نوعی آکادمی همانند معبد نگهبان زبان بود؛ نوعی طردشدن که زن را از یک مرکز قدرت یعنی زبان دور نگه می‌داشت. باوجودی که مادر، اوّلین کسی است که آن را به کودک منتقل می‌کند اما این محرومیت درواقع نشان‌دهندهٔ کاهش نقش زنان در جامعه هم بود که منجر به مبارزات بسیاری برای دستیابی به جایگاه واقعی‌شان شد؛ بنابراین زبان و درنتیجه ادبیات، محل بیان بسیاری از خواسته‌های زنان است و آن را مظهر برابری بین دو جنس می‌دانند. از طرف دیگر، این موضوع به آن‌ها اجازه می‌دهد تا خود را به آفرینش انواع ادبی جدید مشغول کنند، ادبیات خود را بسازد و به سرزمین‌های ناشناختهٔ نوشتار پا بگذارند. درواقع، این عدم پذیرش از سوی ادبیات سنّتی، آن‌ها را به تجربه‌کردن ادبیاتی نو وامی‌دارد که آزادانه‌تر و سهل‌تر است.

شرایط فکری نیمهٔ دوم قرن بیستم و جریانات آن، همانند هنر انتزاعی، نظریهٔ نسبیّت انیشتین، پوچ‌گرایی، رمان جدید، ساختارگرایی، اتفاقات ماه می ۱۹۶۸، امکان بروز روحیه‌ای انتقادی-اعتراضی را فراهم کرد که از طریق دسترسی به زبان و گفتار، به رهایی زنان کمک کرد و حوزه‌های جدیدی به روی نوشتار زنانه در فرانسه گشود. رمان‌نویسان زن تحت تأثیر جریانات فمینیستی به درک جدیدی از زنانگی رسیدند و در دل

داستان‌نویسی مدرن، آزادی بیشتری برای بیان عقاید و سنّت‌شکنی یافتند. در ایران نیز تعدد ترجمه‌های آثار فرانسوی و الهام از جریانات فمینیستی و رمان نو، برای نویسندگان زن معاصر فرصتی فراهم کرد تا بیش‌ازپیش به فرم و زبان رمان تکیه کنند و دست به تجربهٔ انواع جدیدی از نوشتار بزنند. از دههٔ ۱۳۳۹ و تولد ادبیات زنانه، موقعیّت اجتماعی رمان‌نویسان زن و همچنین تعداد، موضوعات و لحن رمان‌های زنانه به‌طور قابل‌توجهی تکامل یافت. حضور گستردهٔ آنان در عرصهٔ داستان‌نویسی بازتاب تغییر تفکّر و تلاش برای آزادی بود. دورهٔ بعد از انقلاب اسلامی را می‌توان دوران تثبیت جایگاه زنان در حوزهٔ داستان‌نویسی به شمار آورد که در آن با آزمودن فرم‌ها و مضامین جدید به دنبال بازتعریف جایگاه خود در جامعه بودند. پس ادبیات و نوشتار زنانه نقش بسزایی درروند فرهنگی جامعه، ارائه تصویری جدید از زنان و ارتقای جایگاه آنان داشته است.

درنهایت می‌توان گفت که اگر نوشتار نویسنده‌ای، زنانه در نظر گرفته می‌شود، به این دلیل است که پیوسته با درون‌مایه‌های زنانه روبه‌رو می‌شویم. بیان تجربهٔ درونیات و حواس زنانه، دستاورد جدید نویسندگان زن برای ادبیات است. سبک نوشتار زنان یا همان زنانه‌نویسی و حضور زنان در عرصهٔ نویسندگی به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی از یکدیگر جدا نیستند؛ چراکه زنانه‌نویسی آواز تفاوت و ستایش زنانگی است و همین امر برای زنانی که مجبور به پنهان ساختن هویّت خود زیر لوای اسامی مستعار بودند، نوعی جنبش اجتماعی نیز محسوب می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. پولس تاروس یا سنت پل، یک شخصیت مسیحی است

۲. زن عامل گناه نخستین و رانده‌شدن انسان از بهشت.

۳. ژرژ ساند نام مردانه و مستعار بانویی به نام اورور دوپن بود.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- آرین پور، یحیی. (۱۳۷۴) ***از نیما تا روزگار ما***. تهران: انتشارات زوّار.

-برکت، بهزاد. (۱۳۹۶). «زنانگی نوشتار، دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت». ***مجلهٔ زبان فارسی و گویش‌های ایرانی***. دورهٔ اول، شماره ۱، صص ۲۳-۳۹.

-تقی پوری حاجبی، ساناز. (۱۳۹۷). «بررسی ساختار سبکی در آثار مهشید امیرشاهی». ***پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی با نگاهی تازه به سبک‌شناسی، بلاغت، نقد ادبی***. https://civilica.com/doc/761580/

- توکلی، نیّره. (۱۳۸۲). «فرهنگ و هویّت جنسی با نگاهی بر ا ادبیات ایران». ***نامهٔ انسان‌شناسی***. دورهٔ اول، شمارهٔ ۳،صص ۳۱-۷۰.

- جهانی، محمّدتقی؛ حاتمی، مهناز. (۱۳۹۷). «بررسی مؤلّفه‌های فکری و گفتمانی نوشتار غزاله علیزاده در رمان *خانهٔ ادریسی‌ها*». ***سومین همایش بازشناسی مشاهیر و مفاخر ملّی زبان و ادبیات***. https://civilica.com/doc/894934/

- حسین‌زاده، آذین.(۱۳۸۳). ***زن آرمانی زن فتانه (بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات فارسی)***. تهران: نشر قطره.

- حق‌دار، علی‌اصغر. (۱۳۹۱) ***فراسوی پست‌مدرنیته***. جلد دوم. تهران: انتشارات شفیعی.

- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۸). «نگاهی گذرا بر فعالیت‌های بانوان داستان‌نویس در دو دههٔ اخیر». ***ادبیات داستانی***، شمارهٔ ۵۱، صص ۴۰-۴۹.

- رضایی، مهناز؛ دارابی، مینا. (۱۳۹۷). «بررسی نقل‌قول در گفتمان روایی داستان‌های جلال آل احمد با تکیه برآرا «ژرار ژنت» و «دومینیک منگنو»». ***فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه***. دورهٔ ۱۹، شماره ۳۸، صص ۳۱-۶۴.

- ساجدی، تهمورث. (۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی***. *به سرپرستی اسماعیل سعادت*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

- طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۸۸). «زبان و نوشتار زنانه: توهم یا واقعیت؟». ***زبان و ادب پارسی***. دوره ۱۳، شماره ۴۲، صص ۸۷-۱۰۷.

- علوی، فریده. (۱۳۷۹). «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. شماره ۸، صص ۹۰-۱۰۳.

- غلامحسین‌زاده، غلام‌حسین؛ طاهری، قدرت الله؛ حسینی، سارا. (۱۳۹۱). «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دهۀ هشتاد». ***مجلۀ تاریخ ادبیات ایران***. دورۀ ۳، شماره ۷۱، صص ۱۹۹-۲۱۲.

- فیاض، مختار؛ ملاکی، زهره. (۱۳۹۵). «تحلیل و بررسی اندیشۀ فمینیستی در داستان‌های منیرو روانی پور». ***کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی***. https://civilica.com/doc/729081/

- مقدمی، مریم؛ غلامحسین‌زاده، غلام‌حسین؛ دری، نجمه؛ ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۷). «نقد و بررسی پژوهش‌های ادبی زن محور». ***فصلنامۀ پژوهش‌های ادبی***. دوره پانزدهم، شماره ۶۱، صص۱۳۳-۱۵۲.

- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶) ***صدسال داستان‌نویسی ایران***. تهران: نشر چشمه.

-ولی‌زاده، وحید. (۱۳۸۷). «جنسیت در آثار رمان نویسان زن ایرانی». ***نقد ادبی***. دورۀ اول. شماره ۱، صص ۱۹۱-۲۲۴.

ب. منابع لاتین

-Abakur, A. & Inass A. (2010). ***Le statut de la femme dans la société algérienne à travers "La réputation" de Rachid Boudjedra et "L'amour, la fantasia", "Vaste est la prison" d'Assia Djebar***. Thèse de doctorat, Université de Khartoum.

-Ageorges d'escola, M. (1931). ***La Littérature définie par les femmes écrivains***. Genève : De la Semaine de Genève.

-Chaib Cherif-Krechiem, A. (2012). « Parole de femmes: l'écriture féminine », ***Synergies***, Algérie, 17, 171-182.

-Crawford, Caroline. (2009). ***La création du féminisme français par les féministes anglophones dans les années 80 et 90***, Thèse de doctorat, Université de Michigan.

Cremones, L. (1997). ***Dialectique du Masculine et du Féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous***. Paris : Didier érudition.

-Didier, B. (1981). ***L'écriture-femme***, Paris : PUF.

-Doumic, R. (1898). « La Femme au temps de la Renaissance », ***Revue des Deux Mondes***, *4*(149), 921-932.

-Godinau, D. (2003). Les femmes dans la société française 16-18e siècle, Paris : Armand Colin.

-Irigary, L. (1974) ***Speculum de l'autre femme***, Paris : Edition de De Minuit.

-Jerphagnon, L. (2014), ***A l'école des Anciens***, Paris : Perrin.

-Levi-Strausse, C. (1958). ***Anthropologie structurale***. Paris : Plon, "Pocket".

-Naudier, D. (2001). « L'écriture-femme, une innovation esthétique, emblématique, sociétés contemporaines », ***Presse de science***, *44*(4), 57-73.

-Potvin, C. (1995). « Du féminin encore et encore », ***Voix et Images***, *20*(3), 702-709.

-Ripa, Y. (2019). ***La véritable histoire des femmes, de l'antiquité à nos jours***. Paris : Nouveau Monde.

Salih, Fatima Zahra. (2014). ***La Parole conquise ou l'écriture romanesque au féminin, H. Cixous, M. Duras et N. Sarraute***, Thèse de doctorat d'Etat, Université Sultan Moulay Slimane, Eni-Mellal.

-Smart, P. (1987). « Entre la maison, l'eau et le cosmos l'écriture féminine », ***Voix et Image***, *12*(2), 333-338.

-Vesal, M. & Fahandejsaadi, R. (2019). « L'Univers Mythique et le Sujet Problématique dans Le Poirier de Taraqqi », ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, *13*(23), 205-220.

-Vesal, M. (2022). « La Désémantisation des Mots et l'Ambivalence Narrative dans *L'Amant* de Marguerite Duras », ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, *15(*28), 177-189.

Shahid Bahonar
University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006