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 ۲۸، بهار و تابستان ١٤٠٢

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

مطالعهٔ تطبیقی داستان‌های عامه ایرانی و ...
فاطمه جبّاری قره باغ ؛ نجمه درّی ۱
اهمیت جایگاه رویکرد تطبیقی در تاریخ ادب عامه فارسی
مهسا جلالی؛ امید ذاکری کیش ؛ محمد رحیمی ۳۳
نقد تطبیقی کهن الگوی سایه در اشعار فروغ
زهرا خاتمی کاشانی ۷۵
تأثیر غزلیّات نظامی بر غزلیّات حافظ بر اساس...
حیدرعلی دهمرده ۱۱۱
بررسی تطبیقی مضمون و ساختارنمایشنامهٔ «خسیس...
مهناز رضایی ۱۴۱
بررسی تطبیقی عنصر زمان در رمان‌های دایی جان ...
آرزو سبزوار قهفرخی ؛محمدرضا حاجی آقابابایی ۱۷۵
بررسی تطبیقی مؤلّفه¬های ادبیات دیستوپیایی در...
فاطمه سلطانی؛ نگار خدادادی ۲۰۵
بازتاب عناصر زبانی فرهنگ عامّهٔ ایران و...
علی احمد شیرازی؛ رضا چهرقانی ؛ محمد اقبال شاهد ۲۵۱
تحلیل تطبیقی مفهوم «خود» و «دیگری» در سگ ولگرد
علی ضیاءالدّینی دشتخاکی ؛ ناهید فخر شفایی ۲۸۳
بررسی تطبیقی «عشق» در داستان «از خم چنبر» ...
پروین محمدی‌زاده؛ زهرا رفیعی ؛ محمدرضا تقیه ۳۱۷
بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در شعر سهراب...
یکتا میراحمدی؛ فاطمه کاسی ۳۴۷
بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر ...
روح الله نعمت‌الهی ۳۵۵
بررسی درون‌مایه‌های گوتیک ادبی در دو رمان...
سعیده وهّابی ؛ مریم رحمتی؛ تورج زینی وند ۴۰۷

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

The Comparative Study of Iranian and German Folk Stories (Case Study: Molla Nasreddin's Story and Grimm's Legends)*

Fatemeh Jabbari Gharebagh [1], **Najmeh Dorri** [2]✉

Abstract

1. Introduction

Stories and legends are like ships in the direction of the wind, moving east and west, north and south, traveling from one land to another, and sometimes changing from one form to another. The process of development and metamorphosis of these stories can usually be traced, despite their ups and downs. Among the most attractive examples of this type of story are those that have humorous content, and they have certainly played an important role in creating pleasure and entertainment for people in different nations. Since such stories were usually presented as anecdotes and in a short form, they could be passed on more quickly. One of the most famous comic characters in Iran is Molla Nasreddin, who has a long history among Iranians and other people. His popularity, presence, and influence are such that many instructive hints and answers are attributed to him and he is effectively represented in folk literature and Persian proverbs and sayings.

* **Article history**:

Received 15 October 2022
Received in revised form 7 January 2023
Accepted 13 March 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. MA Student of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature of Tarbiat modarres University, Tehran, Iran. E-mail: f_jabbari@modares.ac.ir
2. **Corresponding author**: Associate Professor in Persian Language and literature,Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran. E-mail: n.dorri@modares.ac.ir.

The fact that stories have been used since ancient times as one of the best methods of education prompted us to look for similarities in the legends and stories of other peoples. Compare with domestic examples. Among the different countries, the German fairy tales collected by the Brothers Grimm seem to be more similar to the stories of Molla Nasreddin. In this article we will try to answer the question, what are the similarities and differences between the themes of the stories of Molla Nasreddin and the fairy tales of the Brothers Grimm?

2.Methodology

The method used in this research is descriptive-analytical. The data has been analyzed by content analysis technique and library documents have been used in it. The research approach in terms of comparative literature is based on the American school.

3.Discussion

From the distant past to the present, wise people have told stories and legends to guide others and teach them important life lessons. The problems that people faced on a daily basis required solutions, which were often found in stories. On the other hand, people's dreams and fantasies, and even unattainable desires could come true in stories and sweeten their palates, even if only for a short time. In the following article, we will review the summary of some stories of Molla Nasreddin and related stories in Grimm's Fairy Tales. We will also categorize and extract the salient features of the characters mentioned in the stories.

We have selected 29 stories of Molla Nasreddin based on their similarities with theBrothers Grimm's fairy tales as examples for review. then we will compare the way of storytelling and their similarities and differences.

In most of these stories, simplicity is the main characteristic of Molla Nasreddin. Moreover, the mullah can be seen as a simple and ignorant character who is often self-deprecating, but sometimes he appears so entitled and arrogant that this personality conflict makes the audience laugh. Sometimes he takes advantage of the experiences of others, and sometimes he is open to criticism with humility. All these traits are different characteristics of ordinary people, one of which is highlighted in each story to attract the audience's attention and make them correct their behavior.

Most of the characters of the Brothers Grimm are naive, ignorant, and gullible. Some of them are the third brother or the third student and sometimes they are smaller and weaker than others. Resourcefulness and good-heartedness are positive qualities that connect the reader with the main character, and their cleverness at the last moment or their luck provides a happy ending in the stories.

In some other stories, the main character is cunning and greedy and uses any means to achieve his wish. Here, however, contrary to Iranian stories, witches and wizards are present to help the hero in difficult times and save him from danger. After all, the German people also have common concerns and problems, and stories help them during the difficulties.

4.Conclusion

Folklore consists of the language, behavior, way of thinking, and attitude of the members of the society reflected in their legends. The stories of Molla Nasreddin, with their humorous and wise aspects, have played a very important role in informing and sensitizing the people. The storytellers of Grimm's fairy tales have told stories to people by following the example of normal

characters in society so that people can easily identify with them and find the way out of problems and succeed from the heart of the story.

In Iranian culture, due to the belief in Islam and Islam's rejection of magic, humor was used instead of magic to portray popular culture and educate people, while in Germany, the tool of magic and legend was most commonly used to convey concepts and criticize the prevailing situation. Thus, the difference between these two cultures is the non-use of magic in Iranian stories.

The similarities between these two collections lie more in the fact that a common person takes roles and positions in different stories, and this despite the naivety and stupidity and everyday events and sometimes laughter. Unexpectedly, he completes something and sees the consequences of his actions. The purpose of the stories is to condemn the bad qualities and traits in society and teach morality and lifestyle in a pleasant and effective way.

In general, the mullah can be seen as a simple and ignorant character who is often self-deprecating, but sometimes he appears so self-righteous and arrogant that this personality conflict causes laughter among the audience. Sometimes he takes advantage of the experiences of others, and sometimes he is open to criticism with humility; but these behaviors do not last long, and they come across as stingy, greedy, selfish, and apologetic. The heroes of the Brothers Grimm's fairy tales are also naive, ignorant, and gullible .most of them are the third brother or the third disciple and sometimes they are smaller and weaker than others. Resourcefulness and good-heartedness are positive qualities that connect the reader with the main character, and their cleverness at the last moment or their luck provides a happy

ending in the stories. In some other stories, the main character is cunning and greedy and uses any means to fulfill his desire.

It can be concluded that the general culture of the two countries has many similarities and themes. Heroization of ordinary characters is the main theme of most of these stories. Sometimes the audience gets angry or laughs at the exaggerated naivety of the main character, but in the end, this method has a profound effect on the audience and teaches the audience many lessons during the story.

Keywords: Molla Nasreddin, comparative study, Grimm brothers, folk literature

References [In Persian]:

Abdi, S. (2008). Comprehensive research on the character of Molla nasreddin. Yad magazine, 89 and 90, 74-94.

Azematdarefard, F, and Qaedi, Y (2016). A study on satirical stories of Persian literature with regard to the components of philosophical thinking. Philosophy of Education Journal, 3, 91-119.

Farzaneh, M. (2005). Turkish-Persian jokes of Molla Nasreddin. Tabriz: Akhtar.

Fazli, N, and Hashemi Moghadam, A (2009). Rhythology of Iranian jokes. People's Culture Journal. 17, 67-92. (*in Persian*)

Ghorbani zarrin, B. (1996). Joha. Encyclopaedia of Islamic World, 9, 705-700.

Laali, M (2012).I am my own lifes molla nasreddin. Tehran: Baharsabz.

Lakhi, F. (2019). Using the element of water in the creation of humor; A case study in some anecdotes of Joha and Molla Nasreddin. National Conference on Water, Culture and Humanities Researches: Birjand.

Mahdipour Omrani, R. (2001). Mystery in children's and adolescent stories: a short review of the five-volume collection of Grimm

brothers' stories. Book Month for Children and Teenagers, 46, 37-43.

Marzelf, U. (2004). Molla Nasreddin in Iran. Translated by Mahdi Shamshirian. People's Culture Journal, 16, 123-149.

Mujahid, A. (2012). Juhi. Tehran: Tehran University Press.

Nabavi, Ebrahim (1999). Stories of Molla Nasreddin. Tehran: Rozaneh.

Ramezani, M. (1937). Molla Nasreddin. Tehran: khavar.

Saidi, F and Shali, W. (2015). A comparative study of Jaha's anecdotes (Molla Nasreddin) with the play Frogs by Aristophanes based on Henri Bergson's theory. International conference of art, architecture and applications: Tehran.

Salahi, I. (2000). Molla Nasreddin's humor and satire. Tehran: noxostin.

Seyed Alavi, S. E. (2013). Humorous literature and expansion. Islamic Revolution Thought Journal, 3, 68-63.

Zamanof, A. (1958). An abstract of the life and thoughts of Jalil Mohammad Qolizadeh (Molla Nasreddin). Translated by Behzadabadi Bavil. Tabriz: talash.

Zarifian, M. (1992). A study comparing the folk legends of nations with Iranian stories. Chista magazine, 86 and 87, 789-774.

Zulfiqari, H (2019). Folk and comic types and characters in Iranian proverbs. Journal of *Persian Prose and Rhythm Research*, 11, 276-317

References [**In English]**:

McGlathery, J. M. (Ed.). (1991). The Brothers Grimm and Folktale. University of Illinois Press.

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

مطالعهٔ تطبیقی داستان‌های عامه ایرانی و آلمانی

(مطالعه موردی: حکایت‌های ملانصرالدین و افسانه‌های برادران گریم) *

فاطمه جبّاری قره باغ[۱] ؛ نجمه دری(نویسنده مسئول)[۲]

چکیده

ملانصرالدین، شخصیتی ساده‌لوح اما عاقل و طناز است که در بین ایرانیان، ترک‌ها و عرب‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. حکایت‌های او، که نه راوی ثابتی دارند و نه منبع مشخصی، سینه به سینه نقل شده‌اند و هر انسان اهل‌ذوقی، داستانی بر آن افزوده است. در کشور آلمان نیز، برادران گریم، به ثبت و ضبط افسانه‌های آلمانی پرداخته‌اند. حضور دائمی شخصیت‌های عامه که معمولاً با ساده‌لوحی ایفای نقش می‌کنند، در این مجموعه جالب توجه است. شباهت بسیاری از درون‌مایه‌های این داستان‌ها با حکایاتی در ادبیات فارسی که از آن‌ها برای آموزش افراد استفاده می‌شد، ما را بر آن داشت که به مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها با توجه به رویکرد مکتب آمریکایی در مطالعات تطبیقی بپردازیم. در این پژوهش، با ابزار کتابخانه‌ای و روش تحلیل محتوا، شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌های ملانصرالدین و افسانه‌های برادران گریم بررسی شده‌است. افراد ساده‌لوحِ قهرمان این داستان‌ها، مردم عادی جامعه هستند که رؤیاهایشان در درون قصه‌ها به حقیقت می‌پیوندد. در قصه‌های ایرانی، ملا، شخصیتی ساده و نادان دارد که اغلب دچار خودکم‌بینی است ولی گاهی خود را چنان حق به جانب و خودبزرگ‌بین جلوه می‌دهد که همین تضاد شخصیتی باعث ایجاد خنده در مخاطب می‌شود. قهرمانان افسانه‌های برادران گریم نیز ساده‌لوح، نادان و زودباورند. اغلب آن‌ها، سومین برادر هستند و گاهی از نظر جثه، کوچک‌تر و ضعیف‌تر از دیگرانند. خوش‌شانسی، زیرکی و حوادثِ اتفاقیِ خوشایند در زندگی این افراد ساده‌لوح، از نقاط

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱- ۳۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.20369.3546

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. f_jabbari@modares.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. n.dorri@modares.ac.ir

عطف داستانی است و حضور جادو و عناصرجادویی در قصه‌های آلمانی، از عواملی است که بر جذابیت این آثار می‌افزاید.

واژه‌های کلیدی: ملانصرالدین، مطالعه تطبیقی، برادران گریم، ادبیات عامه

۱. مقدّمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

قصه‌ها و افسانه‌ها مانند کشتی‌های در مسیر باد، شرق و غرب و شمال و جنوب را درمی‌نوردند و از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر می‌کنند و گاه از قالبی به قالب دیگر در می‌آیند. روند تطوّر و استحالهٔ این قصه‌ها با وجود فراز و فرودهایشان، در اغلب مواقع قابل ردیابی است. از جذاب‌ترین نمونه‌های این نوع قصه‌ها، آن‌هایی هستند که درونمایهٔ طنز دارند و یقیناً در لذت‌بخشی و ایجاد سرگرمی و تفنن در نزد مردم ملل گوناگون نقش عمده‌ای داشته‌اند. از آنجا که این‌گونه قصه‌ها بیشتر به صورت حکایت و در قالبی مختصر عرضه می‌شدند، با سرعت بیشتری هم منتقل شده‌اند. از جمله مشهورترین شخصیت‌های داستانی طنز در ایران، ملانصرالدین است که پیشینه‌ای دور و دراز در میان ایرانیان و سایر ملل دارد. محبوبیت و میزان حضور و نفوذش تا حدی است که بسیاری از نکات آموزنده و حاضرجوابی ها را به او نسبت می‌دهند ودر ادبیات عامه و ضرب المثل‌ها و متل‌های فارسی حضوری مؤثر دارد.

این نکته که از زمان‌های دور، از داستان به منزلهٔ یکی از بهترین روش‌های تربیتی استفاده می‌شد، ما را بر آن داشت که در افسانه‌ها و داستان‌های سایر ملل جست‌وجو و اشتراکات آن‌ها را با نمونه‌های داخلی مقایسه کنیم. در بین کشورهای گوناگون، افسانه‌های آلمانی که برادران گریم اقدام به جمع‌آوری آن‌ها کرده‌اند، از بقیه بیشتر به حکایات ملانصرالدین شبیه به نظر می‌رسند. در این مقاله درصدد پاسخ به این پرسش هستیم که شباهت‌ها و تفاوت‌های درون‌مایه‌های حکایات ملانصرالدین و افسانه‌های برادران گریم کدامند؟

۱-۱-۱. ملانصرالدین

ملا نصرالدین شخصیتی بذله‌گو در فرهنگ عامهٔ اغلب کشورهای فارسی‌زبان، عربی و ترکی است. «او گاه مظهر حماقت و ابلهی است و گاه رندی حاضرجواب. این چهرهٔ محبوب فولکلوریک کسی است که رفتارهای رندان و ابلهان را به او منسوب می‌کنند»(ذوالفقاری، ۱۳۹۹: ۲۷۷).

ملانصرالدین در نقاط دیگر جهان نیز با نام‌های مختص سبک و سیاق آن کشور وجود داشته: «جوحا (joha) در سودان، ججی (johi) در مصر، جیوفا (jiofa) در سیسیلی، خوجه نصرالدین(xoja nasraddin) در قزاقستان، آرتین (ârtin) در ارمنستان، اویلن سیپیکل (oilen sipikel) در آلمان، مکین تاس (makin tas) در اسکاتلند، افندی (afandi)در چین، مشفقی (mošfeqi) در تاجیکستان، جها (joha) در الجزیره، جوفا (jofa) در جنوب ایتالیا و... که همگی یک شخصیت بیشتر ندارند و او همان ملانصرالدین است» (عبدی، ۱۳۸۷: ۸۳).

ملانصرالدین در داستان‌های ایرانی، جامعِ مجموعِ آدم‌هاست، عاقلی فرزانه ولی دیوانه، ساده‌لوحی رند و آموزگاری زبردست است. این شخصیت از قرن سوم در میان مردم رواج پیدا کرده‌است. درباره اینکه اصالت ملا عرب بوده یا ترک یا ایرانی، بحث‌ها و اسناد بی‌شماری وجود دارد، اما آنچه که پس از تحقیقات گسترده به آن رسیده‌اند، این است که «احتمالا ابتدا جحا در بین اعراب رواج داشته است، پس از آن در بین ترک‌های عثمانی و سرانجام سر از ایران درآورده‌است. ترک‌های عثمانی برای خوجا نصرالدین مرقدی هم بنا کرده‌اند که زیارت‌گاهی است برای دوستدارانش و حتی مجسمه یادبودی هم برایش ساخته‌اند.» (مجاهد، ۱۳۸۳۹ : ۱۶)

تأثیرگذاری ملانصرالدین به قدری است که در سال ۱۹۰۶، روشنفکری به نام جلیل محمدقلی‌زاده در کشور آذربایجان شروع به انتشار روزنامه «ملانصرالدین» کرد. این مجله در واقع ارگان مشترک نویسندگان دموکرات آذری به رهبری قلی‌زاده بود. او که از پدری ایرانی و مادری آذربایجانی بود، ملا را وسیله‌ای برای بیان اعتراضات مردم ضعیف علیه

نیروهای ظلمانی و استثمارگران قرار داده‌بود. ملانصرالدین نشریه‌ای هفتگی بود که در آن با جهل و خرافات و تعصبات مذهبی مبارزه می‌شد و سعی می‌کرد مردم ستم‌دیده را با حقوق پایمال شدهٔ خود آشنا کند. بعد از مدتی انتشار روزنامه به مدت یک‌سال از تبریز ادامه پیدا کرد و در نهایت در سال ۱۹۳۱ انتشار آن توقف یافت. (زمانوف، ۱۳۳۷)

۱- ۱ -۲. برادران گریم

داستان‌های عامه که مردمان عادی جامعه ناقلان آن‌ها بودند، همواره در سراسر جهان وجود داشته‌اند و هر ملتی برای انتقال ارزش‌ها و مفاهیم خاص خود از آن‌ها به شیوه‌ای بهره جسته‌است. در کشور آلمان نیز، جیکوب و ویلهلم گریم (Jacob and Wilhelm Grimm)، دو برادر که فاصلهٔ سنی آن‌ها تنها یک‌سال بود، شروع به جمع‌آوری فولکور آلمان کردند و بیش از ۲۱۰ قصهٔ قومی سرزمین آلمان را جمع آوری کردند و نام خود را برای همیشه در تاریخ ادبیات جهان ثبت نمودند. اولین کتاب آن‌ها در سال ۱۸۱۲ به چاپ رسید و شامل مجموعه‌ای از افسانه‌های کلاسیک بود. اغلب این افسانه‌ها را مردم عادی جامعه و کشاورزان و دهقانان و پیشخدمتان برایشان روایت می‌کردند و بیشترین داستان‌های عامه را پیرزن همسایه‌شان، کاترینا فیمان، که در سال‌های ۱۷۸۱ تا ۱۸۳۱ زندگی کرده بود، برای آن‌ها نقل کرده بود.(McGlathery introduction، 1991)

از مشهورترین داستان‌های آن‌ها می‌توان سفیدبرفی، راپونزل، سیندرلا، هنسل و گرتل و شنل‌قرمزی را نام برد. این داستان‌ها که بعدها مورد اقتباس نویسندگان و فیلم‌نامه نویسان زیادی قرار گرفت، با اقبال خوبی روبرو شدند. نسخه‌های مختلفی از آن‌ها در سراسر جهان به چاپ رسیدند و مردم، مخصوصا کودکان از آن‌ها استقبال کردند. شاید بتوان گفت یکی از دلایل اقبال بلند افسانه‌های برادران گریم، تسلط برادران گریم به اسطوره شناسی و گفتار و زبان آلمانی بود که منجر به چاپ کتاب در این زمینه‌ها هم گردید.

> جیکوب گریم استاد زبان‌شناسی و مطالعات فرهنگی دانشگاه گوتینگن و سپس دانشگاه برلین بود و ویلهلم گریم هم مسئولیت سرکتابداری دانشگاه گوتینگن را بر عهده داشت. آن‌ها اولین فرهنگ لغت آلمانی را در قرن نوزدهم به چاپ رساندند که هنوز هم بزرگترین و جامع‌ترین

فرهنگ لغت زبان آلمانیست و کتاب زبان‌شناسی آلمانی‌شان هم جزو پراهمیت‌ترین کتاب‌های چاپ شده در این حوزه است. (اکبریان طبری، ۱۳۸۳: ۱۲)

۱-۲. پیشینه پژوهش

درباره ملانصرالدین تحقیقات متعددی صورت گرفته است. برخی از مقالات مرتبط با حوزه مورد مطالعه عبارتند از: مقالهٔ *«مقایسهٔ افسانه‌های عامیانهٔ ملل با قصه‌های ایرانی»* نوشتهٔ ظریفیان(۱۳۷۱) داستان دختر نارنج و ترنج را که برادران گریم هم آن را روایت کرده‌اند، درکشورهای مختلف و با روایات‌های مختلف مطرح نموده و مقایسه کرده‌است. درباره برادران گریم و قصه‌هایشان هم مهدی‌پور عمرانی (۱۳۸۰) در *«رمز و راز در قصه‌های کودک و نوجوان»* به بررسی کوتاه مجموعه پنج جلدی قصه‌های برادران گریم پرداخته است. مارزلف(۱۳۸۴) در پژوهشی جامع، *«ملانصرالدین در ایران»* را نگارش کرده و به حکایت‌های موجود در آثار شاعران بزرگ و شباهت‌های آن‌ها پرداخته است. عبدی (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان *«تحقیقی جامع در شخصیت ملانصرالدین»* به ویژگی‌های شخصیتی و جنبه‌های مختلف آن پرداخته است. در حوزه تطبیقی نیز مقالهٔ *«مطالعه تطبیقی حکایات جحا (ملانصرالدین) با نمایشنامه قورباغه‌ها اثر آریستوفانیس با تکیه بر نظریه هانری برگسون»* نوشتهٔ سعیدی و شالی(۱۳۹۵) این دو اثر را از منظر مکتب آمریکایی مورد مطالعه تطبیقی قرار داده‌اند. مقالهٔ *«پژوهشی در داستان‌های طنز ادب فارسی با نظر به مولفه‌های تفکر فلسفی»* نوشتهٔ عظمت دار فرد و قائدی(۱۳۹۶) به بررسی داستان ملانصرالدین به عنوان یک داستان طنز پرداخته‌است و مقالهٔ *«کاربرد عنصر آب در آفرینش طنز؛ مطالعه موردی در برخی حکایات جحا و ملانصرالدین»* نوشتهٔ لاخی(۱۳۹۹) به نقش آب و جایگاه آن در داستان‌های طنز ملانصرالدین و جحا پرداخته است. حرّی(۱۴۰۰) در *«تحلیل منتخب حکایات جوحی براساس الگوی سه بخشی روایتگری طنزآمیزی»* از نظر الگوهای سه بخشی روایتگری طنزآمیز حکایات را مورد تحلیل قرار داده‌است.

بر این اساس، تا کنون هیچ مقاله‌ای پیرامون مطالعه تطبیقی شخصیت‌های حکایت‌های ملانصرالدین و داستان‌ها و افسانه‌های برادران گریم صورت نگرفته است و این پژوهش برای اولین بار به موضوع خواهد پرداخت.

۱- ۳. روش و قلمرو تحقیق

به نظر می‌رسد از جنبه‌های مختلفی می‌توان داستان‌های ملانصرالدین و افسانه‌های برادران گریم را با هم مطابقت داد. چه اینکه هر دوی این داستان‌ها از متن جامعه برخاسته‌اند و راویان مشترکی از اقشار مختلف مردم عوام دارند. علاقه مشترک مردم جهان به داستان‌ها و حکایت‌ها از یک طرف، آمال و آرزوها و حتی مشکلات و مصائب مشترک آن‌ها نیز از طرف دیگر، باعث شده است که درونمایه و محتوای بیشتر داستان‌ها در جهان شبیه هم باشند و با اندکی تفاوت به یک موضوع اشاره کنند و هدف مشترکی داشته باشند.

دربارهٔ شخصیت ملانصرالدین و داستان‌های مربوط به او، صحبت‌های بی‌شماری شده‌است، تا جاییکه حتی گاهی مرتبه و درجه اش را تا حد یک عارف یا فیلسوف بلندمرتبه بالا می برند. از آنجایی که هرکس خواسته است داستانی بنویسد، برای تاثیر گذاری بیشتر و رواج راحت‌تر، نام ملا را روی شخصیت اصلی داستان گذاشته است، کتاب‌های زیادی با این نام وجود دارندکه مهمترین آن‌ها عبارتند از: ۱. *ملانصرالدین* (رمضانی، ۱۳۱۶)، ۲. *قصه‌های ملانصرالدین* (نبوی، ۱۳۷۸)، ۳. *طنز و شوخ‌طبعی ملانصرالدین* (صلاحی، ۱۳۷۹) و کتابی به زبان ترکی ۴. *لطیفه‌های ملانصرالدین ترکی- فارسی* (فرزانه، ۱۳۸۴) و حتی کتابی روانشناسانه از ملانصرالدین با عنوان ۵. *ملانصرالدین زندگی خویشتنم* (لعلی، ۱۳۹۲). در این پژوهش با بررسی هر پنج کتاب، داستان‌های متناسب با موضوع استخراج شده و بررسی شده‌اند.

از جمله جامع‌ترین و موثرترین منابع مربوط به داستان‌های ملانصرالدین، کتابی دو جلدی نوشتهٔ آلبرت وسلسکی (Albert Wesselski) است که در سال ۱۹۱۱ در چک منتشر شد. او عنوان فرعی اثرش را «*داستان‌ها و حکایت‌های طنزآمیز عربی، ترکی، بربر، مالتی، سیسیلی، کالابری، صربی و یونانی*» برگزید، که نمایانگر گسترگی نواحی جغرافیایی بود که داستان ملانصرالدین در آن‌ها رواج داشت. همچنین مطالعات گسترده او از وجود داستان‌های طنزآمیز مشابهی در ادبیات کشورهای ایتالیا، اسپانیا و فرانسه خبر داد (مارزلف ۱۳۸۴، ۱۲۳). آرتور کریستن سن(Arthur Emanuel Christensen) نیز سال‌ها بعد با

بررسی آثار وسلسکی و رنه باست (Rene Basset) دربارهٔ ملانصرالدین و جوحا، کتابی با عنوان *جوحا در ادبیات فارسی* چاپ کرد که در آن حکایات مربوط به جوحا را از میان آثار شاعرانی چون انوری، مولوی و حبیب الله کاشانی جمع‌آوری کرده است (همان: ۱۲۵).

مهمترن مجموعه داستان‌های برادران گریم که در ایران به چاپ رسیده‌اند نیز عبارتند از: *بهترین افسانه‌های دنیا* (۱۳۷۶)، *قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم* (۱۳۸۳) و *قصه‌های شب* (۱۳۸۶). کتاب *قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم* (۱۳۸۳)، کامل‌ترین آن‌هاست و شامل ۲۱۱ داستان است که در این پژوهش بررسی شده‌است. برخی از این داستان‌ها مانند داستان‌های ملانصرالدین، شخصیت ساده‌ای دارند که با اتفاقات روزمرهٔ زندگی دست‌وپنجه نرم می‌کند و با نادانی خود یا زیرکی ناخواسته‌شان، به موفقیتی می‌رسد. برخی دیگر نیز داستان‌های حیوانات هستند که اتفاقاتی را از زبان آن‌ها به افراد آموزش می‌دهند و شاید در پژوهشی دیگر بتوان آن‌ها را با حکایت‌های کلیله و دمنه تطبیق داد.

روش به‌کار رفته در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها با تکنیک تحلیل درونمایه، تجزیه و تحلیل شده‌اند و از اسناد کتاب‌خانه‌ای در آن استفاده شده‌است. همچنین رویکرد پژوهش از نظر ادبیات تطبیقی، مبتنی بر مکتب آمریکایی است.

۲. بحث و بررسی

از گذشته‌های دور تا به امروز، مردمان دانا برای ارشاد و راهنمایی دیگران، دست به دامن قصه‌ها و افسانه‌ها می‌شدند و ازاین راه، آموزه‌های مهم زندگی را به آن‌ها یاد می‌دادند. مشکلاتی که مردم به صورت روزانه با آن‌ها سر و کار داشتند، راه حل‌هایی را می‌طلبیدند که اغلب از درون داستان‌ها بیرون می‌آمدند. از طرفی، رویاها و خیال‌پردازی‌ها و حتی آرزوهای دست‌نیافتنی مردم نیز در خلال قصه‌ها می‌توانست به حقیقت بپیوندد و حتی برای اندک زمانی، کامشان را شیرین کند.

ادبیات در طول تاریخ از طنز، هجو، هزل، شوخی و مسخرگی برای بیان انتقادات استفاده کرده و با سخنان دوپهلو و کنایه‌آمیز، مقاصد خود را بیان کرده‌است. (برآباد، ۱۳۸۳: ۱۲۹) استفاده از تیپ شخصیتی انسان ساده‌لوح و نادان، یکی از ترفندهای زیرکانهٔ ناقلان داستان‌ها بود. این شخصیت‌ها غالبا جنبه‌ای طنز آمیز داشتند و شباهت بسیاری به مردم عادی داشتند. از آن‌جا که «طنز و تعریض برای بازگویی عیوب و تعیین کاستی‌ها و نقاط ضعف کاربرد دارد.» (سید علوی، ۱۳۸۱: ۶۳)، این تیپ شخصیتی می‌توانست اشتباهات مردم عامه را مرتکب شود و حتی چند مرتبه از آن‌ها نادان‌تر و ساده‌لوح‌تر باشد اما در پایان داستان به دست‌آوردی بزرگ برسد و نشان دهد حتی چنین شخصیت‌ها و چنین افرادی نیز می‌توانند روزی کار درست را انجام دهند و به نتیجهٔ خوبی برسند.

در ادامه، خلاصهٔ داستان‌هایی از ملانصرالدین و داستان‌های مرتبط در افسانه‌های گریم را بررسی می‌کنیم و ویژگی‌های برجستهٔ شخصیتی اشاره شده در داستان را دسته بندی و استخراج می‌کنیم.

۲ -۱. ویژگی‌های شخصیتی ملانصرالدین

پس از مطالعهٔ مجموعه ماجراهای ملانصرالدین، ۲۹ داستان برای بررسی انتخاب شد. این داستان‌ها براساس شباهت‌هایشان با داستان‌های عامهٔ برادران گریم گزینش شدند تا همسو با آن‌ها، نحوهٔ داستان پردازی و شباهت‌ها و تفاوت‌های‌شان استخراج شود. سپس، با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا، به هر کدام از مفاهیم موجود در متن، یک کد اختصاص یافت (کد اولیه یا مفهومی). بدین ترتیب از این ۲۹ داستان، ۹۱ کد اولیه (کدمفهومی) که همان ویژگی‌های برجستهٔ شخصیتی اشاره شده در داستان‌ها بود، استخراج شد (جدول ۱). سپس این کدهای اولیه، بر اساس ویژگی‌های شخصیتی مثبت و منفی دسته‌بندی شدند (کدگذاری محوری) که در این مرحله، ۳۳ کد محوری (ویژگی شخصیتی) بدست آمد که در جدول ۲ نشان داده شده است.

جدول ۱: کدگذاری برخی از داستان‌های مهم ملانصرالدین

ردیف	داستان	شماره کد	کد اولیه
۱	روزی ملا بالای منبر رفت و گفت: «می‌دانید؟» همه گفتند: «نمی‌دانیم». ملا از منبر پایین آمد و گفت: «من به شما که نادانید چیزی نمی‌گویم». روز بعد ملا باز بالای منبر و رفت سوالش را تکرار کرد. مردم این‌بار گفتند: «می‌دانیم». ملا گفت: «حالا که می‌دانید دیگر نیازی به گفتن من ندارید.» و از منبر پایین آمد. روز سوم مردم تصمیم گرفتند که نیمی بگویند می‌دانیم و نیمی بگویند نمی‌دانیم. ملا با ملایمت گفت: «آن‌ها که می‌دانند به آن‌ها که نمی‌دانند بگویند».	۱	سرکار گذاشتن مردم
		۲	حقه باز
		۳	دغل‌باز
۲	روزی زن ملا به او گفت که باید برای پسرشان زن بگیرند، ملا نداشتن پول را بهانه کرد. همسرش گفت می‌توانند خرشان را بفروشند و از پول آن استفاده کنند. بعد بحث به سمت موضوعات دیگر رفت و ازدواج فراموش شد. در این هنگام پسر که تا آن لحظه زیر پتو خود را به خواب زده بود، به ملا گفت: «پدر چرا بحث خر را ادامه نمی‌دهی؟»	۴	بهانه جو
		۵	فقیر
		۶	کم‌رو
		۷	عدم اعتماد به نفس
		۸	عدم احترام به خود
۳	ملا و پسر حاکم در کودکی باهم به یک مکتب‌خانه می‌رفتند. روزی ملا به پسر حاکم لگد محکمی زد و در جوابِ اعتراض مکتب‌دار گفت: «می‌خواهم وقتی بزرگ شدم بگویم من در کودکی به حاکم لگد زده‌ام».	۹	نادان[۱]
		۱۰	خود کم بین
		۱۱	کسب اعتبار از بی‌اعتباری
		۱۲	بی‌فرهنگ
۴	شبی ملا در بین راه در آسیابی منزل کرد و به آسیابان گفت که صبح زود او را بیدار کند. آسیابان محض شوخی کلاه خود را با ملا عوض کرد. صبح ملا را بیدار کرد و او به راه افتاد. در مسیر تصویر خود را در جویباری دید و با خود گفت: «آسیابان احمق که به جای من خودش را بیدار کرده است!»	۱۳	نادان
		۱۴	احمق[۲]
		۱۵	ساده لوح[۳]
۵	بنّایی ساختمانی ساخت اما راه پایین آمدن را مسدود کرده بود. از ملا پرسیدند: «چگونه پایین بیاید؟» ملا طنابی برایش فرستاد تا آن را دور	۱۶	مُقلّد
		۱۷	احمق

	کمرش ببندد و از پایین او را بکشند. بنّا با سر به زمین خورد و مرد. ملا با تعجب گفت: «پدرم همیشه مردم را اینگونه از چاه بیرون می‌کشید. او حتما اجلش رسیده بود!»		
۶	مردی دعا کرد خدا به او هزار گوسفند دهد. دیگری دعا کرد خدا به او صد گرگ دهد که هر یک ده گوسفند دوستش را بدرد. آن دو با هم به نزاع پرداختند. ملا که ازکنار آن‌ها می‌گذشت کوزهٔ عسلی که به همراه داشت، بر زمین ریخت و گفت: «خونم مانند این عسل به زمین بریزد اگر خلاف بگویم که شما حقیقتا احمق‌ترین انسان‌های روی زمین هستید».	۱۸	فضول
		۱۹	کم عقل
		۲۰	احمق
		۲۱	نادان
۷	روزی ملا با دوستانش به گردش رفته بود. ناگاه در کنار استخر پایش لیز خورد و به درون آب افتاد. هرکس به او می‌گفت دستت را به من بده تا نجاتت بدهم ملا امتناع می‌کرد. دوست نزدیکش گفت:«ملا عادت ندارد چیزی بدهد.» به ملا گفت دستم را بگیر و از غرق شدن نجاتش داد.	۲۲	بخیل
		۲۳	حسود
		۲۴	خسیس
		۲۵	خودخواه
		۲۶	کم عقل
۸	ملانصرالدین به دنبال همسری کامل و عالی بود. هر که را می‌یافت ایرادی داشت. سرانجام زنی را یافت که از هرجهت کامل بود. از او پرسیدند: «چرا با این زن ازدواج نمی‌کنی؟» گفت: «چون او هم به دنبال مرد کاملی است».	۲۷	خودخواه
		۲۸	نادان
		۲۹	مغرور
		۳۰	ایده‌آل‌گرا
۹	روزی ملا و دوستش به سفر رفتند. وقت نهار هرچه دوستش از او خواست برای تهیه و طبخ غذا کمک کند، ملا کاری نکرد. هنگام خوردن غذا سر سفره حاضر شد و گفت: «خجالت می‌کشم از اینکه که در هیچ مرحله‌ای همراهیت نکردم، بگذار لااقل در خوردن کمکمت کنم».	۳۱	تن‌پرور
		۳۲	تنبل
		۳۳	مفت‌خور
		۳۴	زیرک
۱۰	روزی ملا داس کدخدا را امانت گرفت، اما آن را گم کرد. کدخدا گفت اگر داس را پس ندهد دوستیشان به خطر می‌افتد. ملا گفت: «تو	۳۵	پرتوقع
		۳۶	پر رو

	هم که می‌خواهی داس را پس بگیری دوستیمان را به خطر می‌اندازی!».	۳۷	گستاخ
		۳۸	غیرقابل اعتماد
۱۱	مردی از ملا پرسید: «اگر گاو شما گاو مرا زخمی کند چه می‌شود؟» ملا گفت: «حیوان است و اشکالی ندارد». مرد پرسید: «اگر برعکس شود چه؟» ملا گفت: «آن وقت باید به قانون مراجعه کنیم».	۳۹	خود محور
		۴۰	خودخواه
		۴۱	بی‌عدالت
		۴۲	بی‌انصاف
		۴۳	بی‌قانون
۱۲	مردی از داخل چاه فریاد می‌کشید و کمک می‌خواست. ملا سکه‌ای به چاه انداخت و گفت: «خجالت نمی‌کشی ته چاه هم گدایی می‌کنی؟»	۴۴	احمق
		۴۵	عدم همدردی
		۴۶	سوء برداشت
		۴۷	نداشتن قوه تشخیص
		۴۸	ساده لوح
۱۳	به ملا گفتند دخترت را به چه کسی دادی؟ گفت: «غریبه نیست، دامادمان است».	۴۹	ساده‌لوح
		۵۰	مهربان
۱۴	ملا در جمع دوستانش غرق صحبت از خودش بود. ناگهان گفت: «من خیلی از خودم صحبت کردم، حالا نوبت شماست درباره من نظرتان را بگویید».	۵۱	خودنمایی
		۵۲	خودپرست
		۵۳	خودخواه
		۵۴	خود بزرگ بین
		۵۵	خودستایی
۱۵	ملا می‌خواست زنش را طلاق دهد، پرسیدند: «عیب زنت چیست؟» گفت: «آدم عیب زنش را فاش نمی‌کند». پس از طلاق گفتند: «حالا بگو عیب زنت چه بود؟» گفت: «آدم عیب دیگران را فاش نمی‌کند».	۵۶	رازدار
۱۶	ملا ادعای پیامبری کرد. گفتند: «معجزه‌ات چیست؟» گفت: «آن درخت به اذن من است و اگر بگویم به جانبم بیا، می‌آید». گفت و درخت نیامد. به نزد درخت رفت و گفت: « پیامبران متکبر نیستند،	۵۷	مدعی
		۵۸	پر رو
		۶۰	ساده لوح

	اگر او نمی‌آید، من به نزد او می‌روم».	۶۱	زیرک
		۶۲	دروغگو
		۶۳	حقه‌باز
۱۸	روزی پدر ملا خرگوشی به او داد تا به دهِ مجاور ببرد و آدرس محل تحویل را هم به او داد. در میانهٔ راه خرگوش از دستش فرار کرد. ملا شروع به خندیدن کرد. گفتند: «چرا می‌خندی؟» گفت: «خرگوش ساده لوح گمان می‌کند فرار کرده است، اما آدرس در دست من است».	۶۴	ساده لوح
		۶۵	ابله[۴]
		۶۶	کودن[۵]
۱۹	ملا و پسرش از راهی می‌گذشتند. جنازه‌ای را دیدند. پسر ملا پرسید: «او را کجا می‌برند؟» گفت: «جایی که نه خوراک باشد و نه آتش و نه سیم و زر». پسر گفت: «پس به خانهٔ ما می‌برندش».	۶۷	فقیر
۲۰	مردی به حالت دمر از رودخانه آب می‌خورد. ملا به او گفت: «این‌گونه آب نخور که عقلت کم می‌شود». پرسید: «عقل چیست؟» گفت: «راحت باش و آبت را بنوش».	۶۸	بی هدف
		۶۹	نادان
۲۱	به ملا گفتند: «حکیم باشی، زنت از بام افتاد و مرد.» با عجله دوید. کمی بعد گفت: «من که خانه‌ای ندارم!» بعد از کمی دویدن یادش افتاد اصلا زن ندارد. جلوتر که رفت گفت: «من که اصلا حکیم باشی نیستم!»	۷۰	نادان
		۷۱	ساده لوح
۲۲	زن ملا دل‌درد داشت. به راه افتاد تا طبیب بیاورد. زنش گفت نیازی به طبیب نیست. ملا درِ خانهٔ طبیب رفت و گفت: «زنم دل‌درد داشت اما خوش‌بختانه نیازی به آمدن شما نیست!»	۷۲	نادان
		۷۳	بی‌فکر
۲۳	ملا می‌خواست با خرش از رودخانه عبور کند، کودکی کنار رودخانه نشسته بود. از او پرسید می‌تواند با خرش از عرض رودخانه عبور کند؟ کودک گفت: «بله». ملا به آب زد و در میانه راه نزدیک بود غرق شود. به سختی خود را به ساحل رساند و با عصبانیت به کودک گفت: «چرا جان مرا به خطر انداختی؟» کودک با تعجب گفت: «ولی	۷۴	تقلید کورکورانه
		۷۵	مشورت با نااهل
		۷۶	نداشتن تفکر منطقی
		۷۷	اعتماد بی‌جا

	من و اردک‌هایم به راحتی از این رود عبور می‌کنیم!»		
۲۴	پسر ملا به چاه افتاد. سرش را در چاه کرد و گفت: «هیچ جا نرو تا طنابی بیاورم و نجاتت دهم!»	۷۸	ساده لوح
۲۵	ملا با ملاقه ماست به رود می‌ریخت. گفتند چه می‌کنی؟ گفت دوغ می‌سازم. گفتند مگر می‌شود؟ گفت: «نمی‌شود. ولی اگر بشود چه دوغی می‌شود!»	۷۹	ساده لوح
		۸۰	کار بیهوده انجام دادن
۲۶	ملا وصیت می‌کند پس از مرگ در قبر کهنه دفنش کنند تا نکیر و منکر فکر کنند قبلا مرده است و سوال و جوابش نکنند.	۸۲	مسئولیت ناپذیر
		۸۳	حقه باز
		۸۴	آینده‌نگر
۲۷	ملا بسیار لاف شجاعت و دلیری می‌زد. جنگ که شد به راحتی مغلوب دشمن شد. گفتند: «پس چرا مبارزه نکردی؟» گفت: «دستانم بند بود، یکی شمشیر و یکی سپر. با دندان که نمی‌توانستم مبارزه کنم!»	۸۵	دروغگو
		۸۶	لاف زن
		۸۷	دغل‌باز
		۸۸	ابله
۲۸	ملا زمین را در بیابان می‌کند و به دنبال گنجش می‌گشت. کسی پرسید: «علامتی نگذاشته‌ای؟» ملا پاسخ داد: «ابری کوچک در آسمان بالای آن بود که حالا نیست».	۸۹	ساده لوح
		۹۰	ابله
۲۹	از ملا پرسیدند: «تو بزرگتری یا برادرت؟» گفت: «من از او یک سال بزرگترم اما سال بعد هم سن می‌شویم».	۹۱	نادان

با بررسی مرحله اول کدگذاری، ملاحظه می‌شود که در بیشتر این داستان‌ها، ساده‌لوحی، ویژگی اصلی ملانصرالدین است. علاوه بر این، می‌توان ملا را شخصیتی ساده و نادان دانست که اغلب دچار خودکم‌بینی است ولی گاهی چنان حق به جانب و خودبزرگ‌بین ظاهر می‌شود که همین تضاد شخصیتی باعث ایجاد خنده در مخاطب می‌شود. او گاهی از تجربه‌های دیگران استفاده می‌کند و گاهی با فروتنی و تواضع انتقادپذیر می‌شود؛ اما این رفتارها چندان دوام ندارد و باز بخیل و دهن‌بین و خودخواه و بهانه‌جو می‌نمایاند. همهٔ این صفات، ویژگی‌های گوناگون مردم عامه است که در هر

داستانی یکی از آن‌ها برجسته می‌شود تا توجه مخاطب را جلب کند و او را به سمت اصلاح این رفتارش سوق دهد.

کدگذاری محوری اصلی‌ترین ویژگی‌های شخصیتی ملانصرالدین به شرح زیر است:

جدول ۲: ویژگی‌های شخصیتی ملانصرالدین

کم‌عقل	پر رو	مغرور
بهانه‌جو	حسود	دروغگو
حقه‌باز	پرتوقع	بی‌هدف
نادان	غیر واقع‌بین	غیرقابل اعتماد
کسب اعتبار از بی‌اعتباری	خودبزرگ‌بینی	ایده‌آل‌گرا
خودباختگی	قدرت طلبی	کم‌رو
مُقلّد	اعتماد	خودباخته
دهن‌بین	گستاخ	استفاده از تجربه دیگران
سرکار گذاشتن مردم	بازدغل	تنبل
خودخواه	احمق و ساده‌لوح	مسئولیت‌پذیر
بخیل	مکار	بی‌انصاف

۲-۲. ویژگی شخصیت‌های افسانه‌های برادران گریم

برای استخراج ویژگی‌های شخصیتی برادران گریم، کتاب "قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم" ترجمه اکبریان طبری که کامل‌ترین ترجمه در ایران است، به عنوان نمونه انتخاب شد. این کتابِ ۱۳۰۰ صفحه‌ای در دوبخش تدوین شده است که بخش اول با ۱۰۰۰ صفحه به داستان‌های عامه پرداخته و بخش دوم با ۳۰۰ صفحه به داستان‌های کودکان پرداخته است. در این پژوهش، بخش اول کتاب مطالعه و به هر کدام از مفاهیم موجود در متن، یک کد اختصاص یافت (کد اولیه یا مفهومی). در این مرحله، ۵۵ کد اولیه یا مفهومی استخراج شد (جدول ۳). سپس با دسته‌بندی این کدها بر اساس ویژگی‌های

شخصیتی مثبت و منفی (کدگذاری محوری)، ۳۲ کد حاصل شد که در جدول ۴ نشان داده شده است.

جدول ۳: کدگذاری داستان‌های برادران گریم

نام داستان	خلاصهٔ داستان	شماره کد	کد اولیه
آشپز شکمو	آشپز شکمویی برای ارباب و مهمانش دو مرغ پخت اما تا مهمان بیاید هر دو مرغ را خورد. وقتی مهمان رسید اربابش مشغول تیز کردن چاقو برای بریدن مرغ بود. آشپز به مهمان گفت: «چون شما دیر آمدید، ارباب می‌خواهد گوش‌های شما را بِبُرَد.» مهمان از ترس فرار کرد. سپس آشپز با خیال راحت به اربابش گفت: «مهمان مرغ‌ها را دزدید و رفت.»	۱	شکم پروری
		۲	دروغ‌گو
		۳	ساده لوح
		۴	ترسو
		۵	مکار
		۶	زیرک
دکتر غیبگو	مرد کشاورزی از دکتری می‌پرسد چطور می‌تواند دکتر شود. دکتر چند کار ساده به او یاد می‌دهد و می‌گوید ادعا کن دکتر غیبگو هستی. کشاورز چنین می‌کند. اموال مرد ثروتمندی را دزد می‌برد. از دکتر غیبگو می‌خواهند جای طلاها را به او بگوید. شانس او را یاری می‌کند و به طور اتفاقی جای طلاها را پیدا می‌کند اما توبه می‌کند.	۷	طمع کار
		۸	کلاه بردار
		۹	غیبگو
		۱۰	خوش‌شانس
		۱۱	استفاده از تجربه دیگران
جوانی که بلد نبود بترسد	پدری دو پسر داشت که دومی کودن و ساده لوح بود و حتی از چیزی نمی‌ترسید. پدر پسرش را به خادم کلیسا می‌سپارد تا اصلاحش کند. خادم سعی می‌کند به او ترسیدن را بیاموزد اما پسرک سرانجام با آسیب رساندن به خادم به خانه بازمی‌گردد. پدر او را از خانه بیرون می‌اندازد.در راه ماجرایی با ۷ مرد که به دارآویخته‌شده اند دارد اما باز نمی‌ترسد. با گاریچی و پیرمردی همراه می‌شود تا ترس را تجربه کند اما موفق نمی‌شود. به قصری افسون شده می‌رود و موجودات ترسناک	۱۲	کودن
		۱۳	ساده لوح
		۱۴	نترس
		۱۵	نادان
		۱۶	بی‌باک
		۱۷	خوش شانس

	را شکست می‌دهد. سپس به عقد دختر پادشاه درمی‌آید اما همچنان به دنبال چیزی است که او را بترساند. سرانجام شاهزاده خانم در خواب با سطلی آب و ماهی موفق می‌شود او را بترساند. پس از آن تا آخر عمر به خوبی و خوشی باهم زندگی کردند.		
معاملهٔ خوب	مردی روستایی گاوش را می‌فروشد اما از روی نادانی سکه‌هایش را به آب می‌اندازد، باردیگر گاوی می‌فروشد و گوشتش را سگ‌ها از چنگش در می‌آورند. به پادشاه شکایت می‌برد، دختر شاه بلندترین خندهٔ عمرش را از حماقت مرد می‌کند. پادشاه می‌گوید می‌تواند به عنوان پاداش خنداندن دخترش با او ازدواج کند، مرد می‌گوید زن و فرزند دارد. پادشاه در عوض به او سکه می‌دهد.اما افرادی سر او کلاه می‌گذارند و سکه‌ها را از چنگش درمی‌آوردند. در نهایت با چند سکه در جیب خوش‌حال و خندان به خانه می‌رود.	۱۸	ساده لوح
		۱۹	نادان
		۲۰	احمق
خیاط کوچک شجاع	خیاط ریزنقشی مربا می‌خرد ولی مگس‌ها به آن حمله‌ور می‌شوند و خیاط هفت مگس را با یک ضربه می‌کشد، بنابراین روی کمربندش می‌نویسد «هفت کشته با یک ضربه» و به راه می‌افتد تا به همه مردم بگوید چه قهرمانی است. در راه با زیرکی دیوها را مطیع خود می‌کند، به خدمت پادشاه در می‌آید و دو دیو دیگر را شکست می‌دهد و می‌خواهد با دختر پادشاه ازدواج کند، پادشاه او را به جنگ اسب تک شاخ خونخوار و بعد گراز وحشی می‌فرستد. او با پیروزی در نبردها با دخترشاه ازدواج می‌کند و نیمی از سرزمین به او می‌رسد.	۲۱	زیرک
		۲۲	خوش شانس
		۲۳	حقه باز
		۲۴	ساده لوح
		۲۵	قهرمان
ماهیگیر و همسرش	ماهیگیری هنگام صیدماهی به ماهی سخنگویی برخورد که ادعا می‌کرد شاهزاده است. او را رها کرد و دست خالی به خانه رفت. همسرش سرزنشش کرد که چرا آرزو نکردی کلبهٔ بهتری داشته باشیم. ماهیگیر بازگشت و خواستهٔ زنش را به ماهی گفت و او آرزویشان را برآورده کرد. مدتی بعد همسرش از او خواست آرزو کند یک قصر داشته باشند و ماهی آرزویشان را برآورده می‌کند. آرزوی بعدی، ملکه شدن بود و ماهی آن را هم انجام می‌دهد. اما این خواسته‌ها	۲۶	ساده لوح
		۲۷	مطیع دیگران
		۲۸	بی‌فکر
		۲۹	طمع کار

	تمامی نداشت و بار دیگر درخواست کرد که پاپ شود و بعد خواست که خالق جهان شود. ماهی عصبانی شد و تمام داده‌هایش را از آن‌ها گرفت و دوباره مجبور شدند در کلبه محقر خود زندگی کنند.		
استخوان آوازخوان	دو برادر فقیر در خانواده‌ای زندگی می‌کردند، یکی زرنگ، مکار و مغرور و دیگری ساده و معصوم. در روستای آن‌ها گرازی وحشی زندگی می‌کرد. پادشاه این دو برادر را مامور کرد که گراز را شکار کنند. برادر معصوم به کمک فرشته‌ای موفق به شکار گراز شد اما برادر بزرگتر به او حسادت کرد و او را به قتل رسانده و با دختر شاه ازواج کرد. سال‌ها بعد چوپانی یک استخوان از برادر کوچکتر پیدا کرد و با آن نی برای خود ساخت. وقتی شروع به نواختن کرد، استخوان برادر سرگذشتش را از زبان نی تعریف کرد. چوپان متعجب آن را نزد پادشاه برد. پادشاه جسد برادر معصوم را پیدا کرد و برادر ظالم را به سزای خود رساند.	۳۰	ساده لوح
		۳۱	خوش قلب
		۳۲	ظالم
		۳۳	ستمکار
ملکهٔ زنبورها	سه برادر بودند که برادر سوم ساده‌لوح و دل‌رحم بود. آن‌ها باهم برای ماجراجویی به راه افتادند. در راه برادران بزرگتر می‌خواستند لانه مورچه‌ها را خراب کنند و اردک‌ها را شکار کنند و کباب کنند و زیر کندوی عسلی آتش روشن کنند تا زنبورها فرار کنند و عسل آن‌ها را بخورند، اما برادر کوچکتر اجازهٔ هیچ‌کدام را به آن‌ها نداد. در ادامهٔ مسیر به قصری طلسم شده رسیدند، دو برادر بزرگتر نتوانستند مراحلی را پیش‌رویشان بود با موفقیت طی کنند و به سنگ تبدیل شدند. برادر کوچکتر ولی با کمک حیواناتی که نجاتشان داده‌بود طلسم قصر را شکست و برادرانش را نجات داد و به خاطر سادگی و خوش‌قلبی خود با کوچکترین شاهزاده خانم قصر ازدواج کرد.	۳۴	ساده‌لوح
		۳۵	خوش قلب
		۳۶	دل رحم
		۳۷	قهرمان
		۳۸	مسئولیت‌پذیر
غاز طلایی	مردی ۳ پسر داشت که پسر سومش احمق به نظر می‌رسید. پسرها به نوبت برای جمع آوری هیزم به جنگل رفتند. دو پسر اول به پیرمردی که از آن‌ها کمک می خواست توجهی نکردند و نهایتا آسیب دیدند. اما پسر کوچکتر، داملینگ، به پیرمرد کمک کرد و او هم در عوض	۳۹	ساده لوح
		۴۰	خوش شانس
		۴۱	احمق
		۴۲	مهربان

	غازی طلایی به پسر داد. داملینگ با غاز به مهمان‌خانه‌ای رفت. دختران مهمان‌خانه دار که می‌خواستند حداقل یک پر از غاز را داشته باشند به غاز چسبیدند. داملینگ بی‌توجه به سه دختری که به دنباله غاز در راه بودند، به مسیرش ادامه داد. کشیشی این صحنه را دید و برای کمک به دخترها رفت، اما او هم به این زنجیره متصل شد. خادم کلیسا هم به آن‌ها متصل شد و با روستاییانی که به کمک آن‌ها رفتند ۷ نفر به غاز چسبیده بودند. اما داملینگ بی‌توجه به آن‌ها با عجله در حال رفتن بود. دختر پادشاه به بیماری‌ای مبتلا بود و نمی‌توانست بخندد. پادشاه گفته بود هرکس بتواند دخترش را بخنداند با او ازدواج خواهد کرد. زمانیکه داملینگ از مقابل شاهزاده خانم می‌گذشت، او شروع به خندیدن کرد. داملینگ از پادشاه خواست اجازه دهد با دخترش ازدواج کند اما پادشاه تمایلی به این ازدواج نداشت. ۳ ماموریت سخت و غیرممکن به او داد اما داملینگ به کمک پیرمرد هر سه خواسته را انجام داد و پادشاه ناچار شد دخترش را به عقد او دربیاورد و پس از مرگ پادشاه داملینگ به پادشاهی رسید.		
مسافران شگفت انگیز	مردی را پس از تلاش‌های بسیار در جنگ با دستمزدی ناچیز مرخص کردند. او بسیار ناراحت شد و تصمیم گرفت انتقام بگیرد. به راه افتاد تا افرادی پیدا کند که کمکش کنند. مردی بسیار قوی، مردی تیزبین، مردی با توانایی ایجاد باد، مردی تندرو و مردی با توانایی ایجاد فصل زمستان به او ملحق شدند تا کمکش کنند. اینک زمان انتقام فرا رسیده بود. پادشاه گفته بود هرکس بتواند دخترش را در مسابقهٔ دو ببرد، با او ازدواج خواهد کرد. مرد دونده مسابقه را برد اما پادشاه که دلش نمی‌خواست دخترش با چنان مردی ازدواج کند، آنها را در اتاقی آهنین زندانی کرد و آتش برافروخت. اما با توانایی ایجاد زمستان از خطر مرگ رها شدند. پادشاه چاره دیگری اندیشید. به مرد گفت اگر از ازدواج با دخترش منصرف شود هرچقدر که بخواهد به او طلا خواهد داد. او هم قبول کرد. مرد بسیار قوی که همراه آن‌ها بود تمام	۴۳	مظلوم
		۴۴	زیرک

	طلاهای کشور را در کیسه‌ای جمع کرد و روی شانه خود انداخت و رفت. پادشاه دو هنگ نظامی برای توقیف آن‌ها فرستاد اما مردی که توانایی تولید باد را داشت با طوفانی همه سربازان را نابود کرد. به این ترتیب شش مرد طلاها را بین خود تقسیم کردند و به خوشی زیستند.		
ویولن جادویی	خدمتکار ساده‌دل و خوش‌قلبی پس از ۳ سال خدمت وفادارانه به اربابش قصد سفر کرد و اربابش تنها ۳ سکه به او دستمزد پرداخت. او اما در مسیر ۳ سکه را به کوتوله‌ای داد که از او درخواست کمک داشت. کوتوله تصمیم گرفت ۳ آرزوی خدمتکار را برآورده کند. خدمتکار ۳ آرزو کرد: ۱.تفنگی که هر هدفی را بزند ۲. ویولنی که صدایش همه را به رقص دربیاورد ۳. از هرکس خواهشی داشت نتواند رد کند. کوتوله خواسته‌اش را برآورده کرد. خدمتکار در مسیرش به مردی خسیس و بد طینت رسید. با نواختن ویولن او را به رقصیدن واداشت و نهایتا طلاهایی را که او دزدیده بود پس گرفت و او را به قاضی تحویل داد تا اعدامش کند.	۴۵	ساده لوح
		۴۶	مجری عدالت
مردمان هوشیار	مردی همسری خنگ داشت. ۳ گاو خود را به او سپرد و گفت: «من به شهر می‌روم و تو باید این‌ها را به قیمت خوبی بفروشی». زن اما سرش کلاه گذاشتند و ۲ گاو را از مفت از او گرفتند. مرد فرصتی دوباره به زن داد و به شهر رفت تا ببیند آیا احمق‌تر از همسرش هم وجود دارد یا نه؟ زنی را دید که سوار برگاری است. به او گفت از بهشت آمده است و زن مقداری پول به او داد تا در بهشت به همسرش بدهد. پسر زن که داستان را شنید به دنبال مرد رفت تا از پدرش خبری بگیرد و اسبش را در این راه از دست داد. مرد با کیفی پر از پول و یک اسب به خانه برگشت و از مجازات کردن زنش منصرف شد چون دید احمق‌تر از او هم وجود دارد.	۴۷	ساده لوح
		۴۸	احمق
		۴۹	زودباور
		۵۰	خوش خیال
پسر آسیابان و گربه‌اش	هانس سومین شاگرد آسیابان و از همه کودن‌تر بود. آسیابان پیر شده بود و می‌خواست جایش را به یکی از ۳ شاگردش بدهد. دو شاگرد بزرگتر تصمیم گرفتند هانس را که احمق بود به راحتی سربه‌نیست	۵۱	ساده لوح
		۵۲	پرکار

	کنند. اما او در جنگل با گربه‌ای روبرو شد و بدون توجه به اینکه او گربه‌ای بیش نیست ۷ سال به او خدمت کرد. سپس به آسیاب برگشت اما دو شاگرد بزرگتر تمام تلاششان را کرده بودند که آسیاب به آن‌ها برسد. هانس ولی دیگر نیازی به آن نداشت. گربه‌ای که به او خدمت می‌کرد شاهزاده خانمی بود که طلسم شده بود و او توانسته بود طلسمش را بشکند. پس با او ازدواج کرد و ثروتمند شد.	۵۳	احمق
		۵۴	خوش‌شانس
		۵۵	حیله‌گر

بدین ترتیب افسانه‌های برادران گریم نیز مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. پس از رسیدن به اشباع تئوریک در استخراج کدهای اولیه در ویژگی‌های شخصیتی داستان‌های برادران گریم، این نکته بدست آمد که اکثر این شخصیت‌ها نیز ساده‌لوح، نادان و زودباورند. اغلب آن‌ها سومین برادر یا سومین شاگرد هستند و گاهی از نظر جثه کوچکتر و ضعیف‌تر از دیگرانند. خوش‌خیالی و خوش‌قلبی ویژگی مثبتی است که خواننده را با شخصیت اصلی همراه می‌کند و زیرکی آن‌ها در لحظهٔ آخر و یا خوش‌شانسیشان، باعث ایجاد پایانی خوش در داستان‌ها می‌شود. در برخی دیگر از داستان‌ها، شخصیت اصلی مکار و طمع‌کار است و از هر ابزاری برای رسیدن به خواسته‌اش استفاده می‌کند. این‌جا اما بر خلاف حکایات ایرانی، جادو و جادوگران زن و مرد هم حضور دارند تا در مواقع سختی به کمک قهرمان بیایند و او را از مهلکه نجات دهند. در کل اما مردم عامهٔ آلمانی نیز دغدغه‌ها و مشکلات مشترکی دارند که از طریق افسانه‌پردازی، مخاطبانشان را نسبت به آن‌ها هوشیار می‌کنند.

کدگذاری محوری داستان‌های برادران گریم نیز در جدول ۴ ارائه شده‌است:

جدول۴) ویژگی‌های شخصیت‌های داستان‌های برادران گریم

طمع‌کار	حقه‌باز	زیرک
شکم‌پرور	بی‌فکر	خوش‌شانس

ضعف و عدم احترام به خود	بی‌اراده	دل‌نازک و دل‌رحم
ترسو	زودباور	بی‌باک
کلاه بردار	استفاده از هر ابزاری برای رسین به خواسته	خوش‌قلب
غیبگو	کله شق	خوش‌خیال
تقلیدکار	مورد بی‌مهری دیگران واقع شدن	مجری عدالت
کودن	داشتن دشمن	قهرمان
خنگ	احمق و ساده‌لوح	مسئولیت‌پذیر
مطیع دیگران	مکار	پرکار
نادان		مهربان

۲-۳. مقایسهٔ داستان‌های ملانصرالدین با افسانه‌های برادران گریم

مطالعهٔ داستان‌های عامیانهٔ ایرانی و آلمانی، بار دیگر ریشهٔ مشترک داشتن و یکی بودن فطرت انسان در تمام جهان را به ما نشان می‌دهد. این داستان‌های شیرین و دلنشین که متناسب با طبع مخاطبانشان گفته و نوشته شده‌اند، پند و اندرزهای ارزشمندی را در دل خود دارند و راه و رسم زندگی را به بهترین نحو آموزش می‌دهند. تفاوت‌های مذهبی و عقاید و باورهای متفاوت دو کشور تاثیر اصلی خود را در استفاده از جادو و حوادث خارق‌العاده در داستان‌ها نشان داده‌است.

قهرمانان افسانه‌های برادران گریم هرجا که به مشکلی برمی‌خورند، سر و کلهٔ جادوگری یاری‌بخش پیدا می‌شود؛ اما در داستان‌های ایرانی لزوما پایان همهٔ داستان‌ها خوش نیست چون جادوگری وجود ندارد که به یکباره تمام رنج‌ها را پایان ببخشد.

بنابراین می‌توان گفت داستان‌های ایرانی واقع‌بینانه‌تر هستند و داستان‌های آلمانی بیشتر صورت تخیلی و افسانه‌ای دارند.

از اصلی‌ترین تفاوت‌های داستان‌ها این است که در داستان‌های برادران گریم، تنها یک شخصیت به نقش‌آفرینی نپرداخته است، بلکه شخصیت‌های متفاوتی جایگزین ملانصرالدین شده‌اند. گاهی این شخصیت‌ها زن هستند که در داستان‌های ملانصرالدین همان همسر ملا است، گاهی نیز سومین فرزند یک خانواده است. به همین دلیل، در داستان‌های ایرانی ملانصرالدین به یک تیپ شخصیتی تبدیل شده‌است اما در داستان‌های آلمانی، شاید تنها داستان غاز طلایی و شخصیت داملینگ به عنوان شخصیتی ساده‌لوح مشهورتر شده‌است.

داستان‌های ملا گاهی تبدیل به ضرب‌المثل می‌شود و گاهی حکایتی آموزنده که نیاز به تأمل و اندیشهٔ بیشتر دارند و به همین دلیل است که تعداد بسیاری از ضرب‌المثل‌های فارسی دربارهٔ ملانصرالدین است. درونمایهٔ داستان‌های برادران گریم اما بیشتر متمرکز بر زندگی روزانه و عادی مردم است و با اغراق و آمیختن افسانه و خیال سعی در رسانیدن مردم به آرزوهایشان دارد.

داستان‌های برادران گریم غالبا مفصّل هستند. در این داستان‌ها فضاسازی بسیار گیرا و عینی است و تصویرسازی از شخصیت‌ها به‌خوبی صورت گرفته است تا مخاطب بتواند با او همزادپنداری کند یا علت عکس‌العمل‌های قهرمان را بهتر درک کند. داستان‌های ملانصرالدین اما بسیار کوتاه هستند و بیشتر شکل حکایت دارند، چون همه ملا را می‌شناسند و نیازی به پیش‌زمینه و فضا سازی وجود ندارد. راوی به سرعت نکتهٔ مورد نظرش را بیان می‌کند و می‌گذرد.

آخرین تفاوت این است که به دلیل نداشتن راوی ثابت در داستان‌های ملا، هرکسی روایتی را به آن اضافه کرده است و گاهی داستان شخصیت‌های واقعی تاریخی و مذهبی نیز با نام ملانصرالدین گسترش یافته‌اند اما در میان شخصیت‌های برادران گریم، شخصیتی حقیقی وجود ندارد.

۳.نتیجه‌گیری

فرهنگ عامه از گفتار و رفتار و طرز فکر و نگرش اعضای جامعه شکل می‌گیرد و متناسب با علاقهٔ مخاطب در قالب‌هایی مانند طنز، افسانه و جادو دیده و شنیده می‌شوند. داستان‌های ملانصرالدین با جنبه‌های طنز و حکیمانهٔ خود نقش بسیار مهمی در آگاهی بخشی به مردم و هوشیار کردن آن‌ها داشته است و داستان شخصیت‌های حقیقی و مهم جامعه نیز گاهی با عنوان ملا در میان مردم نقل شده‌است تا تاثیرگذارتر باشد. راویان افسانه‌های گریم با الگو گرفتن از شخصیت‌های عادی جامعه، داستان‌هایی را برای مردم نقل کرده‌اند تا افراد به راحتی بتوانند با آن‌ها همزادپنداری کنند و راه رهایی از مشکلات و رسیدن به موفقیت را از دل داستان‌ها پیدا کنند.

در فرهنگ ایرانی، به دلیل اعتقاد به اسلام و از سویی مخالفت اسلام با جادو، از طنز به جای جادو برای نمایان ساختن فرهنگ عامه و آموزش به مردم استفاده شده است؛ درحالی‌که در آلمان، از ابزار جادو و افسانه برای انتقال مفاهیم و انتقاد از وضعیت حاکم، بیشترین بهره‌برداری صورت گرفته است. پس تفاوت این دو فرهنگ، در عدم استفاده از جادو در میان حکایت‌های ایرانی است. شباهت‌های این دو مجموعه بیشتر از این جهت است که فردی عامه، نقش‌ها و جایگاه‌هایی را در داستان‌های مختلف به عهده می‌گیرد و با وجود ساده‌لوحی و حماقت و اتفاقات پیش‌پا افتاده وگاهی خنده‌دار و یا دور از انتظار، کاری را به سرانجام رسانده و عاقبت رفتارهای خود را می‌بیند. هدف داستان‌ها این است که صفات و ویژگی‌های ناپسند موجود در جامعه را نکوهش کنند و آموزش اخلاق و سبک زندگی را در قالبی دلپذیر و تاثیرگذار به انجام برسانند.

درکل، می‌توان ملا را شخصیتی ساده و نادان دانست که اغلب دچار خودکم‌بینی است ولی گاهی چنان حق به جانب و خودبزرگ‌بین جلوه می‌دهد که همین تضاد شخصیتی باعث ایجاد خنده در مخاطب می‌شود. او گاهی از تجربه‌های دیگران استفاده می‌کند و گاهی با فروتنی و تواضع انتقادپذیر می‌شود؛ اما این رفتارها چندان دوام ندارد و باز بخیل و دهن‌بین و خودخواه و بهانه‌جو می‌نمایاند. قهرمانان افسانه‌های برادران گریم نیز

ساده‌لوح، نادان و زودباورند. اغلب آن‌ها سومین برادر یا سومین شاگرد هستند و گاهی از نظر جثه کوچکتر و ضعیف‌تر از دیگرانند. خوش‌خیالی و خوش‌قلبی ویژگی مثبتی است که خواننده را با شخصیت اصلی همراه می‌کند و زیرکی آن‌ها در لحظهٔ آخر و یا خوش‌شانسی‌شان، باعث ایجاد پایانی خوش در داستان‌ها می‌شود. در برخی دیگر از داستان‌ها، شخصیت اصلی مکار و طمع‌کار است که از هر ابزاری برای رسیدن به خواسته‌اش استفاده می‌کند.

به این ترتیب، می‌توان به این نتیجه رسید که فرهنگ عامهٔ دو کشور، اشتراکات زیادی با هم داشته و درونمایه‌های نزدیکی با هم دارد. قهرمان پردازی از شخصیت‌های عادی درونمایه اصلی بیشتر این داستان‌هاست. گاهی مخاطب از ساده‌لوحی بیش از حد شخصیت اصلی عصبانی می‌شود و یا خنده‌اش می‌گیرد، اما درانتها، همین روش تأثیر عمیقی بر مخاطب می‌گذارد و درس‌های زیادی را در خلال داستان به مخاطب منتقل می‌کند.

یاداشت‌ها

۱.جاهل، بی‌دانش، ضد دانا (لغت‌نامه دهخدا)

۲. سفیه، بی‌مغز، کم‌خرد (لغت‌نامه دهخدا)

۳. بی‌مکرِ ساده‌دل (لغت‌نامه دهخدا)

۴. ضعف تدبیر، سستی رأی (لغت‌نامه دهخدا)

۵. کندرو، کندفهم (لغت‌نامه دهخدا)

کتابنامه

- برادران گریم. (۱۹۵۴). ***بهترین افسانه‌های دنیا***. ترجمهٔ هروس شبانی. (۱۳۷۶). تهران: آبنوس.
- برادران گریم. (۱۹۵۴). **قصه‌ها و افسانه‌های برادران گریم**. ترجمهٔ حسن اکبریان طبری. (۱۳۸۳). تهران: هرمس.
- برادران گریم. (۱۹۵۴). ***قصه‌های شب***. ترجمهٔ سپیده خلیلی. (۱۳۸۶). تهران: قدیانی.
- برآبادی، محمود. (۱۳۸۳). «در باب ادبیات فکاهی». ***نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان***. شماره ۸۰. ۱۲۷-۱۳۰صص.

- حری، ابوالفضل. (۱۴۰۰). «تحلیل منتخب حکایات جوحی براساس الگوی سه بخشی روایتگری طنزآمیزی». ***فرهنگ و ادب عامه***. دوره۹. شماره ۴۲. صص ۳۴۲-۳۱۵.
- رضی پور، پرنیا. (۱۴۰۰). ***جامعه‌شناسی طنز***. تهران: آرمان پژوهان.
- رمضانی، محمد. (۱۳۱۶). ***ملانصرالدین***. تهران: خاور.
- زمانوف، عباس. (۱۳۳۷). ***چکیده‌ای از زندگی و افکار جلیل محمدقلی‌زاده (ملانصرالدین)***. ترجمهٔ بهزادآبادی باویل. تبریز: تلاش.
- سعیدی، فاطمه ؛ شالی، ولی اله. (۱۳۹۵). «مطالعه تطبیقی حکایات جحا(ملانصرالدین) با نمایشنامه قورباغه ها اثر آریستوفانیسبا تکیه بر نظریه هانری برگسون». ***کنفرانس بین المللی هنر، معماری و کاربردها***: تهران.
- سیدعلوی، سید ابراهیم. (۱۳۸۱). «ادبیات طنز و تعریض». ***نشریه اندیشه انقلاب اسلامی***، پاییز ۱۳۸۱، شماره ۳، صص۶۸-۶۳.
- صلاحی، عمران. (۱۳۷۹). ***طنز و شوخ‌طبعی ملانصرالدین***. تهران: نشرنخستین.
- ظریفیان، محمود. (۱۳۷۱). «پژوهشی در مقایسهٔ افسانه‌های عامیانهٔ ملل با قصه‌های ایرانی». ***نشریه چیستا***،شماره ۸۶و۸۷ ، صص۷۸۹-۷۷۴.
- عبدی، سالار. (۱۳۸۷). «تحقیقی جامع در شخصیت ملانصرالدین». ***نشریه یاد***، ش ۸۹ و۹۰، صص ۹۴-۷۴.
- عظمت‌دار فرد، فاطمه، قائدی، یحیی. (۱۳۹۶). «پژوهشی در داستان‌های طنز ادب فارسی با نظر به مؤلفه‌های تفکر فلسفی». ***نشریه فلسفه تربیت***، شماره ۳، صص۱۱۹-۹۱.
- فاضلی، نعمت الله، هاشمی مقدم، امیر. (۱۳۸۸). «ریخت‌شناسی قصه‌های شوخی ایرانی». ***نشریه فرهنگ مردم***: شماره۱۷،صص ۹۲-۶۷.
- فرزانه، محمدعلی. (۱۳۸۴). ***لطیفه‌های ملانصرالدین ترکی-فارسی***. تبریز:اختر.
- قربانی زرین، باقر.(۱۳۷۶). «جحا». ***دانشنامه جهان اسلام***: جلد۹،صص ۷۰۵-۷۰۰.
- لاخی، فاطمه.(۱۳۹۹). «کاربرد عنصر آب در آفرینش طنز؛ مطالعه موردی در برخی حکایات جحا و ملانصرالدین». ***همایش ملی آب، فرهنگ و پژوهش‌های علوم انسانی***: بیرجند.
- لعلی، مسعود. (۱۳۹۲). ***ملانصرالدین زندگی خویشتنم***. تهران: بهارسبز.

- مارزلف، اولریش. (۱۳۸۴). «ملانصرالدین در ایران». ترجمهٔ مهدی شمشیریان. ***نشریه فرهنگ مردم***،شماره ۱۶،صص ۱۴۹-۱۲۳.
- مجاهد، احمد. (۱۳۸۲). ***جوحی***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مهدی‌پور عمرانی، روح الله. (۱۳۸۰). «رمز و راز در قصه‌های کودک و نوجوان: بررسی کوتاه مجموعه پنج جلدی قصه‌های برادران گریم». ***نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان***، شماره ۴۶، صص ۴۳-۳۷.
- نبوی، سید ابراهیم. (۱۳۷۸). ***قصه‌های ملانصرالدین***. تهران: روزنه.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۹). «تیپ ها و شخصیت های فولکلوریک و کمیک در ضرب المثل های ایرانی». ***نشریه پژوهش های نثر و نظم فارسی***، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، سال چهارم، شماره ۱۱ صص ۲۷۶-۳۱۷

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

The Importance of the Place of Comparative Approach in the History of Persian Folk Literature and Criticism of Arabic Poetry and Prose Texts, the Heading of Folk Literature, Master's Degree in Persian Language and Literature*

Mahsa Jalali [1] Omid Zakerikish [2] ✉ Mohammad Rahimi Khuyegani[3]

Abstract

1. Introduction

After the term "Folklore" was coined by Ambroise Morton in 1846 and the beginning of research on folk literature and culture, Studies related to this field had many developments and scientific advances. Research in the field of Persian folk culture and literature also began with the research of orientalists (see Afshari, 1388: 289).

After that, even despite the increasing process of recording the components of folk culture and literature and even the establishment of the orientation of folk literature in 2013 and the specialization of studies in this field in Iran, the research conducted in this field still has obvious flaws. Stopping at the stage of registering the components of folk literature, the ambiguity in the structure and characteristics of these components, and most importantly, the weakness in the theoretical foundations are among the most important things that can be pointed out (see. Aliani et al, 2019: 10).

One of the main reasons for this issue is the neglect of the Arabic sources of the early Islamic centuries as the preservers of Iranian

* **Article history**:

Received 21 November 2022
Accepted 08 April 2023
Received in revised form 27 February 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Student of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Mahsa.jalali77@gmail.com
2. **Corresponding author**: Assistant Professor of Persian language and literature, Department of Persian language and literature, university of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir.
3. Associate Professor of Arabic language and literature, Department of Arabic language and literature, university of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: m.rahimi@fg.ui.ac.ir

folklore culture and literature in the era of the loss of Persian sources and neglect in the history of folklore Persian literature.. "It is an important issue that the Arabic language played an important role as the preserver of Iranian folklore literature before Islam." (Cejpek, 2014: 27 & 26). Despite this, in addition to the researches that have been done in the field of folklore culture and literature, the importance of these resources and the effective role of the comparative approach have not been paid attention to in the design of the lessons of the folkliterature orientation. Especially since in the list of courses of this heading, there is a course called "Arabic Prose and Poetry" in which these sources are expected to be paid attention to, but these sources were not paid attention to in its design.

Based on this, in this article, while explaining the reasons for the importance of these sources, the most important available Arabic sources are introduced in terms of the reflection of Iranian folk literature and its developments in the first centuries of Islam, And in order to eliminate the existend shortcomings ,a heading has been designed for the course "Arabic Poetry and Prose Texts".

2.Methodology

Considering the need to refer to Arabic sources for the historical connection of the elements and components of Iranian culture and literature before Islam with the Islamic era, this research has been done by descriptive-analytical method and by analyzing the literature history data available in the library sources.

3.Discussion

The task of transferring Iranian culture and literature to Arabic culture and language in the first centuries of Islam has been undertaken by the translation movement. "Many sources of the past folklore of Iran have been translated into Arabic by Iranian scholars such as Ibn Moqfa, Tabari, Masoudi, Thaalebi, Hamzeh Isfahani and others and are available to us today." (Beihaghi, 1365: 41). Despite this, the heading designed for Arabic poetry and prose lesson of the heading of Persian folk literature in order to get familiar with official Arabic literature, including Arabic mystical texts, poems by Arab poets, Arabic works by Persian poets and writers, and contemporary Arabic research texts in the field of language and literature, the

Qur'an, Nahj al-Balagha, and commentary texts, Arabic proverbs, phrases and verses common in Persian texts. The general approach and a cursory look in the selection of texts and the focus of this heading on official literature texts and neglecting the importance of the comparative approach do not meet the scientific needs of students in this field. Therefore, the issue of interest in this article is that despite the many reasons for the high importance of Arabic texts in the history of Iranian folk literature, how the sources of Arabic poetry and prose texts in the heading of folk literature to explain the nature of Iranian folk culture and literature and its developments In the first centuries of Islam and attention to the importance of the comparative approach has not been organized?

Reasons for the importance of the comparative approach in the history of Persian folk literature

Some of the most important intratextual and extratextual reasons for the importance of Arabic sources in the field of Iranian folk culture and literature are as follows:

1.**The existence of different forms of Iranian folk stories and proverbs and and anecdotes in Arabic sources:** in many cases, these sources have become the oldest or only sources of Iranian folklore stories. Such as the reflection of a story about Ardeshir Babkan, in the book "nehayat-al-arab" under the name of Irajosteh and Khosrow in the persian translation of Varavini's Marzbannameh.

2. **The importance of the works of Arabic-speaking Iranian writers and poets, especially the Shaoubians, in terms of recording the components of Iranian folk literature:** The Shaoubieh movement is one of the most important factors in the transfer of Iranian folk culture and literature to Arabic culture and sources. The works of this group, such as Ibn Muqafa, Mahmoud vorraq, Saleh ibn Abd al-Quddus and Bashar ibn Burd, contain a large number of poetice or prose form of components of Iranian folk literature such as Iranian proverbs and admonition in Arabic

In Arabic: “The tooth is still worn out, and the one who has it is still in pain and is leaving it. ” (Ibn Muqaffa, 2002: 140).

In Persian: " The eaten by worm (destroyed) tooth of the should be removed " (Amini, 2009: 287).

3. **The importance of Arab collections(collections of poetries and writers works and folklore content too) in Iranian folk culture and literature:** whith spread of a new style in Arabic writings

is via Jahiz Basri (under name of collection writing) and the creation of numerous works imitating it, the reflecting ideas, admonitions and anecdotes related to folklore culture and literature in written works increased. The reflection of some common beliefs in Iranian culture in Abu hayyan Tawhidi's Al-Emta va Al-Moanesat about trees, animals and mineral stones is one of these (cf. Tawhidi, 2005: 235).

4. **The need to pay attention to the literary components in Arabic sources that have a folk origin**: one of the main necessary steps in explaining the importance of Arabic written sources in the field of Iranian folk literature is to pay attention to the literary components that have a folk origin. "There has been a continuous mutual influence between written and oral literature" (wellek, 2013: 41 & 42). Fables, parables, jokes, Arabic folk poems of Iranian origin, quatrains, and beggars' stories originating from Iranian culture are among the most important of this group.

5. **The importance of Arabic sources in terms of recording the legendary history of Iranians and its importance in the discussion of mythological studies**: the translation of Iranian history sources into Arabic, especially the "Khuday nameh", and the comparison of different characterizations of Iranian mythological champions such as Rostam in these sources with the Shahnameh and Iranian folk culture, It doubles the importance of Arabic sources in studying the history of developments in Iranian mythology.

6. The influence of Arabic-Islamic culture on the components of Iranian folk literature: When discussing the importance of Arabic sources in the discussion of Iranian folklore literature, it is necessary to consider the effects of Arabic-Islamic culture on Iranian public culture and literature. including the influence of Arabic proverbs and admonitions and the importance of influence of Semitic and Islamic history in the discussion of comparative mythology and the spread of Arabic love stories in Iranian culture.

Authors and important works: the works of Ibn Muqafa as the first collections containing Iranian proverbs and rulings after Islam, the works of Jahiz, the important work of Abu al-Faraj Isfahani called Al-Aghani, the works of Thaalibi Neishabouri, the book of Abu hayyan Tawhidi’s Al-EMtaa and Al-Mu’anasat, the works of Qazi Mohsen Tanukhi and the work of Ragheb Isfahani With the name of Mohazerat al-odaba va Mohaverat al-shoara va al-bolagha, which

contain verse and prose form of proverbs and admonitions, anecdotes, stories, superstitions, Arabic stories that are influential in Iranian culture, jokes and popular opinions. these cases are the most important things is the importance of Arabic sources in reflecting folk culture and literature.

Designing the heading of the Iranian folk culture and literature course in Arabic poetry and prose texts: based on the discussed topics, it is suggested to change the title of the Arabic poetry and prose texts course in the Persian folk literature heading to "Iranian folk culture and literature in Arabic prose and poetry texts" and educational topics should be organize under these main headings:

"The importance and role of Nahj al-Balagha and the Holy Quran in Iranian folk culture and literature"

"Iranian admonitions, Arabic admonitions and understanding the importance of moral and religious admonitions and advice in Iranian culture (before and after Islam)"

" Iranian proverbs in sources of Arabic proverbs, Arabic proverbs, stories of proverbs, examples of Arabic poems by Iranian poets (poetice form of proverbs and admonitions)"

"The importance of historical sources in the analysis and investigation of Iranian, Semitic and Islamic mythology and how to synchronize them"

" Analysis and investigation of Iranian folk culture and literature in the Arabic collections"

"Study of Arabic love stories introduced into Persian culture and literature"

"The influence of folk culture and literature in the creation of the literary type of Maghameh"

"Jokes and comical in Arabic sources"

"Familiarization with the research texts of Arabic writers in the field of the connection between Iranian folk culture and literature with Arabic and Islamic culture and literature".

4.Conclusion

The current heading of the course on Arabic poetic and prose texts of the folk literature major does not fit with the goals and nature of the major. In the design of the proposed heading in this article, three effect-oriented, component-oriented and research-oriented approaches have been considered. In teaching these cases, you can pay attention

to these three approaches. This means that in effect-oriented cases, the focus should be on the study of literary components that have an impact on people's culture, in component-oriented cases, emphasis should be placed on comparing and studying the course of changes in literary components, and in research-oriented cases, emphasis should be placed on the reflection of various components of Iranian folk culture in the Arabic collections. By presenting such cases, it is possible to solve part of the historical problem regarding the nature of Iranian folk culture and manners after Islam, and to direct students' minds to the importance of theoretical foundations in research in this field.

Keywords: folk literature, comparative approach, heading of master's degree, heading of Arabic poetry and prose texts

References [In Arabic]:

Daif, S. (1975). *History of Arabic Literature*. Second edition. Beirut: Dar Al-Maaref.

Al-Fakhuri, H. (1986).*The comprehensive in the history of Arabic literature.Ancient literatur*. Beirut: dar Al-Jil.

Farrokh, O. (2006). *History of Arabic Literature*. Beirut: Dar Al-Malayin.

Ibn Abi Al-Hadid, A. (1971). *Sharh e nahj Al-Balaghat*. . Emendationed by Mohammad Abd Al-Karim Al-Namri. Beirut: Dar Al-Kotob Al-Elmiyeh.

Ibn Khallikan, A. (1972). *Vafiyat Al-Aayan and Anbae Abnae Al-zaman*. Searched by Ehsan Abbas. Beirut: Dar Al-Sader.

Ibn Moqaffa, A. (1956). *Al-Adab al_saghir and Al- Adaba al_kabir*. Beirut: Dar Al-Maktabat Al-Bayan.

Ibn Moqaffa, A. (2002). *Kelilat Wa Demnat*. Beirut: Dar Al-Kotob.

Ibn al-nadim, M. (n.d). *Al- Fehrest*. Searched by Yusef Ali Tavil. Beirut: Dar al- Kotob al- Elmiyeh.

Al-Jahiz, A. (2003). *Al-Hayavan*. Beirut: Dar al-Elmiyeh.

Meydani, A. (1973). *Majma Al-Amsal*. Edited and adjusted by Mohammad Mohi Al-Din Abd Al-Hamid. Beirut: Dar Al-Jil.

Al-Moghadasi, A. (2010).*Al-Bade va al-tarikh*. Samir Shams. Beirut Dar Al-Sader.

No Name .(1996). *Nihayat Al-Arab*. Emendationed by Mohammad Taghi Danesh pajuh. Tehran: Association of National Works and Honors.

Ragheb Isfahani, A. (1999). *Mohazerat Al-Odaba va Mohaverat Al-Shoara and Bolagha*. Omar Tabbae. Beirut: Dar Al-Argham.

Al-Subki, T. (1992). *Tabaqat Al-Shafeiat Al-Kobra*. Searched by Mahmud Mohammad Al-Tanahi and Abd Al-Fattah Mohammad Al-Holo.

Al-Thaalebi, A. (1983). *Al-Tamsil Al-Mohazerat*. Searched by Abd Al-Fattah Mohammad Al- Holo.

Al-Tohidi, A. (2005). *Al-Emtae wa Al-Moanesat*. Beirut: Al-Maktabat Al-Asriyat.

Al-Zirikli. K. (2002). famouses. Beirut: Dar Al-Malayin.

References [In Persian]:

Afshari, M. (2009). Folk literature. *Encyclopedia of Persian language and literature*. Under the supervision of Esmael saadat. (3). Tehran: Persian language and literature Academy.

Al-Akoob, I. (1989). *The influence of Persian admonition on Arabic literature*. Tehran: Elmi Farhangi.

Aliyani, F., Rezayati, M. & Cheraghi, R. (2018). Pathology of folk literature theses in Iran. *Jurnal of Folklore*, 8 (36), 5-30.

Amini, A. (2009). *Folklore*. Tehran: Mazyar.

Aydenloo, S. (2012). Some point and motives of Poetic story Zarrin Ghaba Nameh, *Jurnal of Folklure*, 1 (1), 1-40.

Azartash, Azarnoosh .(2006). Ibn Moqaffa. *Great Islamic Encyclopaedia*. . Under the supervision of Kazem Mousavi Bojnurdi. (4). Tehran: Great Islamic Encyclopaedia.

Azimi, A. (1976). *Biography and books of Ibn Muqaffa*. Tehran: Farrokhi.

Beyhaghi, H. (1986). *Research and investigation of folk culture of Iran*. Mashhad: Astan ghods razavi.

Bighami, M. (1960). *Darab Nameh*. Edited by Zabih Allah Safa. Tehran: Bongah Tarjomeh and nashr.

Bolukbashi, A. (1977). *Folklore*. Tehran: Ministry of Education.

Cejpek, J. (2004). *Folk-literature of Iran*. Tehran: soroosh.

Eghbal Ashtyani, A. (2003). *Biography of Ibn Muqaffa*. Tehran: Asatir.

Isfahani, A. (1989). *Al-Aqani*. Translated and Summarized and explained by Mohammad Hossein Mashayekh Fereydani. Tehran: Elmi Farhangi Publications.

Fakhuri, H. (1982). *History of Arabic literature*. Ttranslated by Abd al-Hamid Ayati. Tehran: Tus.

Fathi, R. (1983). Sasian or Sasan's children, *Jurnal of Persian language and literature*, 31(130), 89-102.

Hosseini, M. (2003). *Jahiz of Neyshabur*. Mashhad: Mashhad Ferdowsi University.

Hameen-Anttila, J. (2018). *Khuday-Namag the middle persian's shahnameh*. Translated by Mahnaz Babaei. Tehran: Morvarid.

Ibn Moqaffa, A. (2013). *Al-Adab al saghir and al- adab al-kabir*. Translated by Zeyn al- Abedin Faramarzi. Qom: University of qom.

Jamal Al-Din, M. (2010). *Persian inscriptions on the inscriptions of Arabic literature*. Translated and Searched by Ghasem Mokhtari & Mahmud Shahbazi. Arak: University of Arak.

Joveini, A. (2014). *Tarikh Jahangoshaye Joveyni*. Emendationed by Habbib Allah Abbasi & Iraj Mehraki. Tehran: Zavvar.

Khaleghi motlagh, J. (1976). Abu Ali Balkhi. *Encyclopedia of Iran and Islam*. Under the supervision of Ehsan Yarshater. Tehran: Book translation and publishing company.

Khatibi, A. (1996). See to Nihayat Al-Arab and that's persian old translation, *Jurnal of Nameyeh Farhangestan*, 2(8), 140-149.

Mahdavi, B., Behnamfar, M. & Shams Al-Dini, M. (1395). Types Of Shahrashoob and Oldest guild shahrashoob, *Jurnal of Literary techniques*, 8(14), 45-56.

Mez, A .(1985). *Islamic civilization in the fourth century of Hijri*. Translated by Alireza Zekavati gharagozloo. Tehran: Amirkabir.

Mohaghegh, M. (2003). Comparative literature (Persian nd Arabic), *Conference honoring Dr. Fatemeh Sayyah*, 1, 49-70.

Momtahen, H. (1991). *Shoubie movement: the national movement of Iranians against the Umayyad and Abbasid*. Tehran: Asatir.

Omidsalar, M .(2009). Khoday nameh. *Encyclopedia of Persian language and literature*. under the supervision of Esmael saadat. (3). Tehran: Persian language and literature Academy.

Ragheb Esfahani, A. (1992). *Mohazerat Al-Odaba and Mohaverat Al-Shoara and Bolagha*. Translated by Mohammad Saleh Ibn Mohammad Bagher ghazvini. Tehran: Sorush

Ruh Al-Amini, M. (1997). *Ancient rituals and celebrations in Iran today*. Tehran: Agah.

Sabzian poor, V. (2008). The impact of majesty Ali's words in Al-adab al-Saghir and Al-adab Al-Kabir, *Jurnal of Articles and reviws*,41 (88). 53-69.

Sabzian poor, V. (2010). The importance of Arabic Sources in explaining Persian Culture and literature, *Jurnal of Literary criticism research*, 1(1), 69-92.

Sabzian poor, V.,& Darabi. H. (2012). Criticism and review of the sources of anecdotes in Jame Al-Tamsil. *Jurnal of Mah Adabiyat book*, 70(184), 46-54.

Sabzian poor, V.,& Darabi,H., & Azizi. N .(2014). Iranian Islamic culture in the book Adab Al-Saghir and its impact on Arabic sources, *Jurnal of Research letter of comparative literature*, 4(13), 49-72.

Sabzian poor, V., & Jahani. H. (2016). The Story of the proverb in Generative proverb, *Jurnal of Folklore*, 4(10), 85-111.

Sattari, J. (1989) *origin of peoples culture* , *Jurnal of Theatr*, (6&7&7), 9-104.

Shahidi, J. (1999). *Translation of Nahj Al-Balagha*. Tehran: Elmi farhangi.

Shamisa, S. (1995). *Process of robaei*. Tehran: Ferdows.

Shamisa, S. (1997). *The main plot of th story of Rostam and Esfandyar and discussions in the Mehr ritual*. Tehran: Mitra.

Tafazzoli, A. (1997). *History of Iranian literature before Islam*. Edited by Jaleh Amoozgar. Tehran: Sokhan.

Tafazzoli, A. (2006). Fahlaviyat. Translated by Fariba Shokuhi, *Jurnal of Cultural center letter*, 29(8), 119-130.

The headlines of master's degree .(2013). *Folk literature orientation*. Tehran: Ministry of Science, Research and Technology.

Varavini, S. (2019). *Marzban nameh*. Emendationed by Mohammad Ghazvini and Descriotioned by Khalil Khatib Rahbar. Tehran: Safi Alishah.

Wellek, R .,& Warren, A. (1994). *Theory of literature*. Translated by Ziyae Movahhed and Parviz Mohajer. Tehran: Elmi farhangi.

Zekavati Gharagozloo, A. (2018). Al-Bayan and Al-Tabyin. *Islamic world Encyclopedia*, (5), 49-50.

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

اهمیت جایگاه رویکرد تطبیقی در تاریخ ادب عامه فارسی

(با تکیه بر نقد درس متون نظم و نثر عربی سرفصل گرایش ادبیات عامه مقطع کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی)*

مهسا جلالی[۱]؛ امید ذاکری کیش (نویسنده مسئول)[۲]؛ محمد رحیمی[۳]

چکیده

گرایش ادبیات عامه در ایران، سال ۱۳۹۲ در مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تأسیس شد. در سرفصل این گرایش، دو واحد به «متون نظم و نثر عربی» اختصاص داده شده است. منابع این درس با منابع درس نظم و نثر عربی در سایر گرایش‌های کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مشترک است و به ادبیات نخبه‌گرا و رسمی عربی تکیه دارد. این در حالی است که فرهنگ و ادبیات عامهٔ ایرانیان که از فرهنگ عربی_اسلامی نیز تأثیر پذیرفته، در قرون نخست اسلامی تا حد زیادی در منابع عربی بازتاب یافته و دلایل بسیاری مبنی بر اهمیت این منابع در باب فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی وجود دارد. به بیان بهتر رویکرد تطبیقی کلید حل ابهام‌ها و خلل‌های تاریخی موجود در زمینهٔ پژوهش‌های مربوط به ادب عامهٔ ایرانی است. بر این اساس لازم است در درس «متون نظم و نثر عربی» در گرایش ادبیات عامه اهداف، رئوس مطالب و منابع با توجه به

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۳۳- ۷۳

DOI: 10.22103/JCL.2023.20517.3553

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: Mahsa.jalali77@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: o.zakerikish@ltr.ui.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: m.rahimi@fg.ui.ac.ir

اهمیت رویکرد تطبیقی در قرون نخست اسلامی متناسب سازی شود. در این جستار ابتدا دلایل اهمیت رویکرد تطبیقی در تاریخ ادب عامهٔ ایرانی با روش توصیفی_تحلیلی بررسی، سپس اهمیت این درس در سرفصل گرایش ادب عامه نیز تبیین شده‌است؛ سرانجام با تکیه بر ظرفیت فراوان رویکرد تطبیقی از نظر مؤلفه‌های ادب عامه، سرفصل متناسب با نیاز علمی دانشجویان این گرایش برای درس متون نظم و نثر عربی طراحی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامه، رویکرد تطبیقی، سرفصل کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، درسنامهٔ متون نظم و نثر عربی.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

پس از وضع اصطلاح فولکلور (Folklore) توسط آمبروز مورتون در سال ۱۸۴۶ میلادی (ر.ک: به بلوکباشی، ۱۳۵۶: ۱۹۰) و بعد از آن آغاز تحقیقات گسترده دربارهٔ ادبیات شفاهی و فرهنگ عامهٔ مردم، مطالعات مربوط به این حوزه دستخوش تحولات و پیشرفت‌های علمی فراوانی شده است. «به این معنا که تحقیق دربارهٔ معتقدات و ادبیات شفاهی و اعمال و رفتار تودهٔ مردم، نه به منظور تجویز یا تحریم آن بلکه با هدف شناخت واقعیت‌های اجتماعی مطرح شد.» (روح‌الامینی، ۱۳۷۶: ۲۳۰)

در همین راستا دربارهٔ ادبیات عامه، ابعاد گسترده و خصایص آن، پژوهش‌های گسترده‌ای صورت گرفت. «ادبیات عامه _که گنجینه‌ای برای ادبیات مکتوب محسوب می‌شود- نقش مهمی در دوام و پایداری فرهنگ قومی و استمرار آن در تاریخ دارد» (برنامهٔ درسی گرایش ادبیات عامه ۱۳۹۲: ۵)؛ از این رو مطالعهٔ تخصصی فرهنگ و ادبیات عامه نیازی ضروری و انکارناپذیر در تحقیقات مربوط به علوم انسانی است.

پژوهش در حوزهٔ فرهنگ و ادب عامهٔ پارسی با تحقیقات خاورشناسان آغاز شده‌است.

ایرانیان تحقیق و مطالعهٔ جدی دربارهٔ ادبیات عامیانه را همراه با توجه به فرهنگ عامه، از غربیان آموختند. هرچند که در گذشته برخی از ادبا و عالمان ایرانی، آثاری حاکی از فرهنگ عامه پدید آورده بودند، مانند دیوان البسهٔ نظام الدّین محمود قاری (متوفی ۸۶۶ق)، دیوان کنز الاشتهاء بسحاق اطعمه (متوفی ۸۳۰). (افشاری ۱۳۸۸: ۲۸۹)

بعد از آن پژوهش‌های مرتبط با فرهنگ و ادب عامه در ایران با نام کسانی چون علامه علی‌اکبر دهخدا، صادق هدایت، محمدعلی جمالزاده و امیرقلی امینی گره خورده‌است. در صد سال اخیر روند ثبت و ضبط مؤلفه‌های فرهنگ عوام و البته گونه‌های مختلف ادبیات عامه در فرهنگ‌ها و آثار پژوهشی مختلف، به روش توصیفی _ تحلیلی ادامه یافته است؛ به نحوی که با افزایش کمّی پژوهش‌های موجود در این زمینه در سال‌های اخیر، نیاز مبرمی به سازماندهی و توجه ویژه به حوزهٔ فرهنگ و ادب عامه به وجود آمد. به همین منظور گرایش ادبیات عامه در سال ۱۳۹۲ در مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تأسیس شد و سرفصل آن توسط شورای برنامه ریزی آموزش عالی به تصویب رسید.

باوجود تأسیس گرایش ادب عامه و تخصصی‌تر شدن مطالعات صورت‌گرفته در زمینهٔ فرهنگ و ادب عامه در ایران، هنوز نقایص آشکاری ساحت پژوهش‌های انجام گرفته در این زمینه را با کاستی مواجه کرده‌است. توقف در مرحلهٔ ثبت و ضبط مؤلفه‌های ادب عامه، ابهام در ساختار و ویژگی مؤلفه‌های ادب عامه و از همه مهم‌تر ضعف در بنیان‌های نظری از مهم‌ترین مواردی است که می‌توان به آن اشاره کرد. (ر.ک: آلیانی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰) یکی از اصلی‌ترین دلایل این مسئله، بی‌توجهی به اهمیت منابع عربی قرن دوم تا ششم هجری به عنوان حافظان فرهنگ و ادبیات فولکلورایرانی و نادیده‌گرفتن اهمیت جایگاه رویکرد تطبیقی در تاریخ ادب عامهٔ فارسی است. «این نکته حایز اهمیت است که زبان عربی به عنوان حافظ ادبیات فولکلور پیش از اسلام ایران، نقش مهمی ایفا کرده‌است.» (سیپک، ۱۳۸۴: ۲۷ و ۲۶)

بنابراین برای تبیین شالوده‌ها و بنیان‌های فرهنگ و ادب عامهٔ ایران در طول قرون گذشته، گزیری جز توجه به اهمیت منابع عربی مرتبط و بررسی دقیق آن‌ها نداریم. اگرچه

پیش از این اهمیت منابع عربی در بحث حفظ فرهنگ و ادب ایرانیان در نزد پژوهشگران ایرانی و البته خاورشناسانی نظیر ادوارد براون تبیین شده‌است (ر.ک: آذرنوش، ۱۳۸۵: ۳۲)، اما هنوز در بحث پژوهش‌های مربوط به ادبیات فولکلور و طراحی مبانی در این حوزه، توجه لازم به اهمیت این منابع صورت نگرفته‌است. دامنهٔ این بی‌توجهی تا طراحی سرفصل گرایش ادب عامه، یعنی مهم‌ترین نهاد رسمی فعال در حوزهٔ آموزش و پژوهش‌های فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی نیز کشیده شده و درس‌های موجود در این سرفصل از توجه به اهمیت بالای منابع عربی قرون نخست اسلامی و نقش مؤثر رویکرد تطبیقی در زمینهٔ رفع ابهام‌ها و کاستی‌های موجود در زمینهٔ پژوهش دربارهٔ ادب عامهٔ ایرانی بی بهره هستند.

در فهرست دروس این سرفصل، درسی با نام «متون نظم و نثر عربی» دیده می شود که انتظار می رود به این مهم توجه کرده باشد. لازم به ذکر است که منابع درس متون نظم و نثر عربی در همهٔ گرایش‌های مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مشترک است و با هدف آشنایی دانشجویان با اشعار و آثار ادبیات نخبه‌گرا و رسمی عربی طراحی شده است.

به‌طورکلی مشابهت منابع این درس در همهٔ گرایش‌های رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی توجیه پذیر نیست؛ چراکه با توجه به پیوند و ارتباط عمیق فرهنگ و ادب ایرانی با فرهنگ و زبان عربی در قرون نخست اسلامی، امکان اختصاص دادن ظرفیت این درس به منابع عربی مرتبط با هر گرایش و پر کردن خلأ آموزشی در این زمینه‌ها وجود دارد. بنابراین طراحی منابع درس متون نظم و نثر عربی برای گرایش ادبیات عامه نیز بدون توجه به اهمیت منابع عربی حافظ ادبیات فولکلور ممکن نخواهد بود یا حداقل کارایی لازم را نخواهد داشت؛ چراکه این درس در سرفصل گرایش ادب عامهٔ فارسی از چند جهت اهمیت دارد؛ اهمیت آن از یک‌سو از جهت پیوند ناگسستنی فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی با زبان عربی در برهه‌ای ازتاریخ است. از سوی دیگر این درس نقش بنیادینی در فراهم‌آوردن داده‌های اساسی در باب تاریخ ادب‌عامه و تحولات آن در قرون نخست اسلامی دارد. با این وجود به هنگام تخصیص این منابع مشترک برای درس متون نظم و نثر

عربی گرایش ادبیات عامه، توجه لازم به اهمیت برخی از منابع عربی در ثبت مؤلفه‌های ادب عامه و نقش رویکرد تطبیقی در بازتاب تاریخ و مؤلفه‌های فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی نشده‌است.

روشن است که پیش از اسلام انواع و گونه‌های مختلفی از ادب عامه و ادب شفاهی در میان ایرانیان رایج بوده‌است. به‌ویژه اینکه سنّت شفاهی در میان ایرانیان باستان اهمیت زیادی داشته‌است. «همین توجه به روایات سینه به سینه تا دوران‌های بعد از اسلام نیز ادامه یافت. چنان‌که مدونان اسطوره‌ها و داستان‌های حماسی ایران مانند فردوسی، علاوه بر روایات مکتوب خدای‌نامه، از روایات شفاهی نیز بهره می‌جستند.» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۱۳) بنابراین بدیهی است که این انواع ادبی بعد از اسلام به یکباره از میان نرفت و در میان مردم ادامه یافت. از طرفی، باقی نماندن اثر زیادی از تألیفات فارسی تا پیش از سدهٔ سوم هجری، اهمیت منابع عربی را که حاوی اطلاعاتی در باب فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی است، بیش از پیش نشان می‌دهد؛ به‌نحوی‌که بخش مهمی از زمینهٔ فرهنگ مردم را باید در این منابع جستجو کرد. (ر.ک: ستاری، ۱۳۶۸: ۶۳-۲۰)

طبیعی است که به دلیل اهمیت زبان عربی در چند قرن نخست اسلام در میان طبقهٔ نخبه و تحصیلکردهٔ ایرانی به عنوان مؤلفان آثار ادبی و فرهنگی، تبیین چگونگی فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانیان در آن برهه از تاریخ به عهدهٔ متون نظم و نثر عربی (از طریق توجه به رویکرد تطبیقی) است، یا حداقل این متون نقش بسیار مهمی در این زمینه دارد. بنابراین انتظار می‌رود در طراحی رئوس مطالب این درس، متون عربی مختلفی که می‌تواند فرهنگ و ادبیات عامهٔ ایرانی را در قرون نخست اسلامی بشناساند، مورد توجه قرار گیرند. در جستار حاضر کوشش می‌شود با ذکر دلایل درون و برون‌متنی، نخست اهمیت این درس در این گرایش تبیین شود، سپس مهم‌ترین منابعی که به ما در درک بهتر ادب عامهٔ ایرانی و تحولات آن در قرون نخست اسلامی در آیینهٔ آثار عربی کمک می‌کند، معرفی شود؛ همچنین درنهایت بر مبنای رویکرد انتقادی مذکور سرفصلی برای این درس طراحی و پیشنهاد شود.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

خوشبختانه نقد و بررسی سرفصل دروس رشته‌ها و مقاطع مختلف، اخیرا بسیار مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه حرّی در پژوهشی با عنوان «آسیب‌شناسی سرفصل مصوب گرایش ادبیات روایی در مقطع کارشناسی ارشد در پرتو نقد مطالعات رفتاری»، سرفصل این گرایش را از لحاظ مواردی از جمله نیازمحور نبودن و عدم رعایت اهداف و روش نقد کرده است. (ر.ک: حرّی، ۱۳۹۸). شاکری نقد درس «ادبیات داستانی» را در سرفصل دورهٔ کارشناسی به دلایلی از جمله گستردگی دامنهٔ مطالب به عنوان یک واحد درسی و یا قرار دادن نوع ادبی نمایشنامه به عنوان زیرمجموعه ادبیات داستانی، موضوع کار خود قرار داده است.(ر.ک: شاکری، ۱۳۹۸). ذاکری‌کیش در پژوهشی با عنوان «نقد و بررسی درسنامهٔ (آثار غنایی غیر منظوم) در سر فصل دکتری زبان و ادبیات فارسی، گرایش غنایی»، دو اصطلاح (غیرمنظوم) و (شناخت تحلیلی) را مورد انتقاد قرار داده و انتخاب قصه‌های عامیانه کهن را به عنوان منابع اصلی این سرفصل نادرست دانسته و منابع متفاوتی را برای این درس پیشنهاد کرده است. (ر.ک: ذاکری کیش، ۱۴۰۰). با این همه سرفصل گرایش ادبیات عامه پیش از این در پژوهشی ارزیابی نشده است.

موضوع اهمیت مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی در منابع عربی و اهمیت رویکرد تطبیقی فارسی و عربی در زمینهٔ مؤلفه‌های ادب عامه تاکنون در چندین پژوهش بررسی شده است. عیسی عاکوب در کتاب *تأثیر پند پارسی بر ادب عربی* (ر.ک: عاکوب، ۱۳۷۴)، به صورت اختصاصی پندهای فارسی و راه یافتن آن‌ها به منابع و آثار ادبی عربی را مورد تحقیق قرار داده است. همچنین محقق در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات تطبیقی (فارسی و عربی)»، مواردی از جمله لغات، مثل‌ها، مضامین فارسی در شعر عربی و بالعکس، ترجمه اشعار فارسی به عربی و نمونه‌ای از داستان‌های فارسی در عربی را بررسی کرده‌است (ر.ک: محقق، ۱۳۸۳). سبزیان‌پور نیز در چندین مقاله از جمله «نقبی به روشنایی، در جستجوی امثال ایرانی در نظم عربی»(ر.ک: سبزیان‌پور، ۱۳۸۹)، «اهمیت منابع عربی در تبیین فرهنگ و ادب پارسی»(ر.ک: سبزیان پور، ۱۳۹۰)، و «فرهنگ ایرانی اسلامی در کتاب الأدب الصغیر

و تأثیر آن در منابع عربی»(ر.ک: سبزیان‌پور و همکاران،۱۳۹۳) و «داستانهای امثال در امثال مولد»(ر.ک: سبزیان‌پور و جهانی: ۱۳۹۵)، بازتاب فرهنگ و ادب ایرانی در منابع عربی و تأثیر پذیرفتن فرهنگ و ادب ایرانی از فرهنگ اسلامی را بررسی کرده است.

۳-۱. اهمیت پژوهش

در سیر تحقیقات ادب عامه برای برقرای پیوند تاریخی عناصر و مؤلفه‌های فرهنگ و ادب عامهٔ ایران پیش از اسلام با دوران اسلامی و همچنین اطلاع از چگونگی اوضاع فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در قرون نخست اسلامی، ناگزیریم به منابع عربی مراجعه کنیم. لازم است که دانشجویان و پژوهشگران در این زمینه متوجه اهمیت این منابع در تاریخ فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانیان باشند. آشنایی با این منابع و جایگاه آن‌ها در تاریخ ادب عامهٔ ایرانی، خلأ تاریخی موجود در منابع مورد مطالعهٔ دانشجویان این گرایش را پر خواهد کرد. افزون بر آن با برقراری این پیوند منطقی، امکان تسلط دانشجویان بر مفاد ادب عامهٔ ایرانی و افزایش تحقیقات روشمند مرتبط با این حوزه تقویت خواهدشد. همچنین این بازنگری با رویکرد اهمیت منابع عربی در این سرفصل، می‌تواند موجب جذب توجه و علاقه‌مندی دانشجویان عرب‌زبان یا دانشجویان زبان و ادبیات عربی در تحقیقات مربوط به این حوزه شود.

۲. بحث اصلی

با ورود اسلام به ایران، ارتباط فرهنگی ایرانیان با عرب زبانان افزایش یافت. «دو ملت فارس و عرب در جامعه، مذهب و سیاستی مشترک زندگی کردند، خونشان به‌هم آمیخت و فرهنگ و اندیشهٔ هر یک به دیگری سرایت کرد.»(عاکوب، ۱۳۷۴: ۱۳۴) در این زمان حتی بدون آنکه نیازی به ترجمه‌های مکتوب و مدون وجود داشته باشد، مؤلفه‌های فرهنگ و ادب ایرانی به فرهنگ و زبان عربی راه یافت.(ر.ک، ضیف، ۱۹۷۵: ۹۴) پس از آن نیز این مؤلفه‌ها با زبان عربی در آثار طبقات تحصیلکرده و مؤلف پیوندی استوار یافت و ارمغان دین اسلام نیز مزید بر علت شد و حاصل آن پدید آمدن آثاری بود که تمدن اسلامی را بیش از پیش تقویت می‌کرد.

تمام مقایسه‌ها و تطبیق‌هایی که اخیرا میان ادبیات‌های اسلامی انجام گرفته است، نشان‌دهندهٔ نوعی تأثیر متقابل بین آن‌هاست که در سایر ادبیات‌ها، آن را نمی‌یابیم؛ موضوع‌های ادبی از ادبیات یک ملت اسلامی وارد ادبیات دیگر ملت اسلامی شده ولی با سبک و سیاقی جدید، دگربار به ادبیاتی که از آن سرچشمه گرفته بود باز می‌گردد. (جمال الدین، ۱۳۸۹: ۱۸۳)

بسیاری از این قبیل موضوعات ادبی از فرهنگ و ادب عامهٔ هر ملت سرچشمه می‌گرفت. بعد از ورود اسلام به ایران وظیفهٔ انتقال فرهنگ و ادبیات عامهٔ ایرانی به فرهنگ و زبان عربی را نهضت ترجمه بر عهده گرفت. «بسیاری از منابع فولکلور گذشتهٔ ایران، توسط دانشمندان ایرانی‌الاصل همچون ابن‌مقفع، طبری، مسعودی، ثعالبی، حمزهٔ اصفهانی و دیگران به عربی ترجمه شده و امروز در دسترس ما است.» (بیهقی، ۱۳۶۵: ۴۱) وجود چنین منابعی روشنگر اهمیت منابع عربی در زمینهٔ حفظ فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در قرون نخست اسلامی و بویژه دوران خاموشی و از بین رفتن منابع فارسی است.

۲- ۱. نقد درسنامهٔ متون نظم و نثر عربی

با وجود مقدمات گفته‌شده، اما درسنامهٔ طراحی شده برای متون نظم و نثر عربی سرفصل گرایش ادب عامهٔ پارسی، توجه لازم به اهمیت منابع عربی حافظ ادبیات فولکلور را نداشته و رئوس مطالب آن در راستای آشنایی مقدماتی با ادب رسمی عربی به شرح زیر طراحی شده‌است:

۱. قرآن، نهج البلاغه و متون تفسیری عربی؛
۲. مثل‌ها و عبارت‌ها و ابیات عربی رایج در متون فارسی؛
۳. نمونه‌هایی از متون عرفانی به زبان عربی؛
۴. نمونه‌هایی از مشهورترین اشعار شاعران عرب؛
۵. نمونه‌هایی از سروده‌ها و نوشته‌های عربی شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان؛
۶. متون تحقیقی معاصر عربی در حوزهٔ زبان و ادبیات. (برنامهٔ درسی گرایش ادبیات عامه، ۱۳۹۲: ۲۹)

رویکرد کلی و نگاه گذرای اتخاذشده در انتخاب متون و تمرکز بر متون ادب رسمی، بی‌توجهی به جایگاه و اهمیت هریک از موارد فوق در حوزهٔ مطالعات ادب عامه و بی‌توجهی به اهمیت رویکرد تطبیقی و متون اصلی حاوی مؤلفه‌های ادب عامه در بخش منابع، اصلی‌ترین معایب درسنامهٔ مذکور است. بنا بر این مقدمات، مسئلهٔ مورد توجه جستار پیش‌رو را می‌توان این‌گونه تبیین کرد: با وجود دلایل و شواهد متقن در اهمیت بالای برخی از متون عربی در تاریخ ادب عامهٔ ایرانی، چگونه منابع درسنامهٔ متون نظم و نثر عربی در گرایش ادب عامه با توجه به رویکرد تطبیقی متناسب سازی نشده‌است؟ آن هم به گونه‌ای که بتواند تبیین کنندهٔ چگونگی وضعیت مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی در قرون نخست اسلامی و تحولات صورت گرفته در آن‌ها باشد؟

۲-۲.دلایل اهمیت رویکرد تطبیقی در تاریخ ادب عامهٔ فارسی

لازم است درسنامهٔ متون نظم و نثر عربی گرایش ادب عامه به گونه‌ای طراحی شود که پاسخگوی نیازهای علمی دانشجویان در حوزه‌های مختلف نظیر امثال و حکم و سیر تاریخی آن‌ها، مطالعات اسطوره شناختی، ادبیات غنایی عامیانه، حکایات اخلاقی، لطایف و حتی تأثیرات عمیق فرهنگی صورت گرفته در ادب عامهٔ ایران بعد از اسلام باشد. این مسئله به این معنا است که در راستای رفع پرسش‌ها و ابهام‌های موجود در حوزهٔ مطالعات ادب عامهٔ ایرانی، توجه به اهمیت رویکرد تطبیقی در فاصلهٔ قرون اول تا ششم اسلامی ضروری است. به جز عوامل فرهنگی نظیر نقش برجستهٔ مردم عامه در انتقال گستردهٔ فرهنگ و ادب ایرانیان به فرهنگ و زبان عربی، تبدیل شدن زبان عربی به زبان حکومت، دشواری خطوط پهلوی و جایگزینی خط عربی به‌جای آن‌ها توسط طبقهٔ نویسنده و فاضل ایرانی (ر.ک: عاکوب، ۱۳۷۴: ۱۴۸-۱۳۳) و رواج اسلوب پارسی در ادب عربی(ر.ک الفاخوری، ۱۹۸۶: ۳۲۰)، لازم است برخی از مهم‌ترین دلایل درون‌متنی و برون‌متنی اهمیت منابع عربی در حوزهٔ فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی تبیین شود.

۲-۲ -۱. داستان‌ها، داستان امثال و حکایت‌های عامهٔ ایرانی در منابع عربی

صورت‌های مختلفی از داستان‌های فولکلور ایرانی در منابع عربی ثبت و ضبط شده‌است؛ به‌نحوی‌که گاه این منابع به قدیمی‌ترین یا تنها مآخذ داستان‌های فولکلور ایرانی تبدیل شده‌اند.

_ برای نمونه در متن *خدای‌نامه* منقول از ابن‌مقفع در *نهایة الأرب*، در بخش مرتبط با اردشیر بابکان داستانی در باب علاقهٔ اردشیر بابکان به دخترعموی اردوان، پس از قتل اردوان پسر بوذاسف، ذکر شده‌است. در این داستان اردشیر پس از آگاهی از تبار دختر از او کینه به دل گرفته، دستور قتل او را صادر می‌کند، اما وزیر وی ابرسام، پس از آگاهی از بارداری دختر از قتل وی خودداری می‌کند و او را از نظر شاه پنهان می‌کند. دختر، پسری را به دنیا می‌آورد که مطابق روایت، شاپور پسر اردشیر بابکان است. درست زمانی‌که اردشیر از بی‌فرزندی خود ابراز نگرانی می‌کند، ابرسام پرده از راز دختر و فرزندش بر می‌دارد. (ر.ک: نهایة الأرب، ۱۳۷۵: ۱۸۵-۱۸۳) این داستان عیناً در مرزبان‌نامه با عنوان داستان ایراجسته با خسرو، با اندکی تفاوت و البته بدون نام‌ها و نسب‌های ذکر شده در خدای‌نامه آمده‌است (ر.ک: وراوینی، ۱۳۹۸: ۶۲۲). روشن است که *نهایة الأرب* و بویژه *خدای‌نامه* ابن‌مقفع از نظر زمانی بر ترجمهٔ فارسی مرزبان‌نامه تقدم دارد.

_ داستان معروف جمع‌کردن فرزندان و آزمودن آنان با شکستن چوب‌ها در تبیین اهمیت اتحاد نیز که در تاریخ جهانگشای جوینی به چنگیز خان مغول نسبت داده شده‌است (جوینی، ۱۳۹۴، ج۱: ۳۰)، پیش از آن در *محاضرات الأدبای* راغب اصفهانی مطرح شده و منسوب به أکثم صیفی است:

> دعا أکثم بن صیفی أولاده عند موته، فاستدعی بضمامة من السهام و تقدم إلی کل واحد أن یکسرها فلم یقدر أحد علی کسرها، قم بددها و تقدم إلیهم أن یکسروها فاستسهلوا کسرها، فقال: کونو مجتمعین لیعجز من ناواکم عن کسرکم کعجزکم. (راغب اصفهانی، ۱۹۹۹، ج۱: ۴۳۳)

_ یا مثلاً اینکه خدای‌نامهٔ ابن‌مقفع در نهایة الأرب قدیمی‌ترین مأخذ داستان مثل «هر کاری وقتی دارد» است:

و قد ثبت عندنا فیما یؤثر من أمثال الحکماء انّ قوما کانوا ذوی إبل موّبلة، و کان لابلهم فحل نفیس بالنجابة. فطعن فی السن و لم یبق له نسل، فنجم من نسل فصیل، فضنّ اهله به، فقیّدوه، و لم یدعوه یقضی من ذات نفسه وطرا. حتی جامره علی الاقتصاد، فهلک منه، و هلک الفحل. و لو ان القوم ترکوا ذلک الفصیل، فانتشر فی الارضو قضی لنفسه وطرا، و سکن من شرة شبابه؛ کان ذلک احری بصلاحه، اذ اعانه القدر، و مد منه الاجل. (نهایة الأرب، ۱۳۷۵: ۱۶۳)

(برای نمونه‌های بیشتر در مأخذیابی حکایات رایج در فرهنگ ایرانی در منابع عربی ر.ک: سبزیان‌پور و دارابی، ۱۳۹۱: ۵۳-۴۷)

_ در ادامهٔ تبیین اهمیت منابع عربی در حفظ مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی می‌توان به ترجمهٔ عربی یکی از داستان‌های بلند عامیانه به نام *داراب‌نامه* با عنوان قصهٔ فیروزشاه بن ملک ضارب(داراب) اشاره کرد که ذبیح‌الله صفا در تصحیح متن مکتوب داراب‌نامهٔ فارسی برای تکمیل داستان از خلاصه‌ای از ترجمهٔ عربی آن استفاده کرده است. (بیغمی، ۱۳۳۹: ۷۵۸)

۲-۲-۲.اهمیت آثار نویسندگان و شاعران ایرانی عرب‌زبان، به‌ویژه شعوبیان از نظر ثبت و ضبط مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی

نهضت شعوبیه یکی از مهم‌ترین عوامل انتقال فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی به فرهنگ و منابع عربی است. «بزرگترین نهضت ایرانیان که منجر به انقراض دولت و سیادت حکمرانان عرب شد، نهضت شعوبیه بود. این نهضت از اوایل قرن دوم هجری بلکه پیش از آن شروع و دنبالهٔ آن تا سدهٔ ششم هجری کشیده شد.» (ممتحن، ۱۳۷۰: ۱۸۸) در میان نویسندگان و شاعران ایرانی عرب زبان، گروهی نظیر ابن‌مقفع به دلیل همسویی تفکراتشان با این نهضت و توجه به فرهنگ و ادب ایرانی، شعوبی خوانده شدند. آثار این دسته حاوی تعداد زیادی از مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی به زبان عربی است. برای نمونه در آثار ابن مقفع می‌توان موارد متعددی از مؤلفه‌های ادب عامه از جمله امثال ایرانی و یا امثال رایج در فرهنگ ایرانی را مشاهده کرد:

«انّ الضرسَ لا یزالُ مُتَأکلا و لایزالُ صاحِبُهُ مِنهُ فِی أَلَمٍ و أذیً حَتّش یُفارِقَهُ» (ابن‌مقفع، ۲۰۰۲: ۱۴۰).

«دندان کرم افتاده را باید کند» (امینی، ۱۳۸۹: ۲۸۷).

در *الأدب الصغیر* نیز آمده است:

«الرجل الذی لا مروة له یهان و ان کثر ماله کالکلب الذی یهون علی الناس و ان هو طوِّق و خُلخِل» (ابن‌مقفع، ۱۹۵۶: ۱۵۵).

«سگ را سگی از قلاده کمتر نشود.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۲۰۰)

برخی نیز نظیر محمود ورّاق، ابوالعتاهیه، صالح بن عبدالقدوس و بشاربن برد، امثال و حکم ایرانی را به نظم عربی در آوردند. «می‌گویند هزار ضرب‌المثل از عرب و هزار ضرب المثل ایرانی در دیوان صالح وجود دارد.»(عاکوب، ۱۳۷۴: ۳۰۶)

برای نمونه در *محاضرات الأدبای* راغب اصفهانی ذیل عنوان «تفضیل بعید موال علی قریب معاد» از قول بشار آمده‌است:

ربّما سرّک البعید و أصلا کَ القریب النسیب نارا و عارا»

(راغب اصفهانی، ۱۹۹۹، ج۱: ۴۳۵)

این مضمون در میان امثال فارسی بارها تکرار شده‌است.

«خویش را دشمن نزدیک همان خویش بود (صغیر اصفهانی).» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۹۳۵)

(برای نمونه‌های بیشتر در این زمینه ر.ک: راغب اصفهانی، ۱۹۹۹، ج۱: ۲۶۸-۳۹۱)

۲-۲- ۳. اهمیت جُنگ‌های عربی در فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی

مشهور است که جاحظ با اثر مشهور خود *البیان و التبیین*، شیوه‌ای نو در تاریخ تألیفات عربی بنا نهاد. این شیوه که موسوم به جنگ‌نویسی است، موجب شد جاحظ مجموعه‌ای از اقوال، آیات، احادیث، روایات، لطایف، نکات بلاغی و موارد دیگر را یک جا در اثر خود نقل کند.

سبک جاحظ جدید و تجربهٔ نخستین بود، لذا استوار و جا افتاده نیست و در بسیاری موارد نوشته‌اش به حد خسته‌کننده‌ای درهم برهم و از اینجا و آنجا و قلم‌انداز به نظر می‌آید؛ اما درست

همین خصوصیت در نظر تحسین کنندگان جاحظ دلکش افتاد و احساس کردند از سبک جدی و فضل‌فروشانه و سنگین علما، که شیوهٔ غالب بود، رهایی یافته‌اند.» (متز، ۱۳۶۴، ج۱: ۲۷۱)

این ویژگی موجب شد راه بازتاب اقوال و حکایات مربوط به فرهنگ و ادب عامه و مخصوصا فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی به آثار مکتوب نیز هموارتر شود. بازنمود فرهنگ، اقوال، امثال و حکایات ایرانیان در این گونه آثار به فراوانی یافت می‌شود. بعد از جاحظ آثاری نظیر *عیون الاخبار* ابن قتیبه دینوری، *المحاضرات* راغب و *الإمتاع و المؤانسة* ابوحیان توحیدی به تقلید از آن نوشته شد.

برای نمونه در *الإمتاع و المؤانسة* در شب بیست و چهارم ذیل بحث دربارهٔ درختان، حیوانات و سنگ‌های معدنی می‌توان بازتاب برخی باورهای رایج در فرهنگ ایرانیان در باب این موارد را مشاهده کرد. مثلا در بخش بحث دربارهٔ مروارید به عقیدهٔ مشهور نحوهٔ تشکیل مروارید پرداخته شده‌است:«... و کذلک الدُّرّ فإنّه طَلٌّ یُرسَخُ فی أصداف نَوع من الحیوان البَحریّ، ثم یَغلُطُ و یَجمُد و یَنعَقِد فیه...» (توحیدی، ۲۰۰۵: ۲۳۵)

یا شب بیست و ششم که به کلی به بحث دربارهٔ کلمات قصار و نوادر آن اختصاص یافته‌است (ر.ک: همان: ۲۵۸).

۲-۲ -٤.لزوم توجه به آن دسته از مؤلفه‌های ادبی موجود در منابع عربی که خاستگاه عامیانه دارند

در جهان انتزاعی پژوهش، میان فرهنگ مردم و میراث فرهنگ نخبگان دیواری کشیده می‌شود که در نتیجهٔ آن رابطهٔ ادب عامه و ادب رسمی در پژوهش‌های مربوط به فرهنگ و ادب پارسی مبهم است.

باید این نظر را بپذیریم که مطالعهٔ فرهنگ شفاهی، بخش جدایی‌ناپذیر پژوهش ادبی است، زیرا نمی‌توان آن را از مطالعهٔ آثار مکتوب جدا کرد و بین ادبیات مکتوب و شفاهی پیوسته تأثیر متقابلی وجود داشته است. بی آنکه تسلیم زیاده‌روی های توده‌شناسانی چون هانس نومان شویم که بیشتر ادبیات شفاهی اخیر را «کالای نازل فرهنگی» می‌دانند، باید قبول کنیم ادبیات مکتوب طبقات بالا عمیقاً در ادبیات شفاهی تأثیر کرده است. از طرفی باید خاستگاه توده‌ای بیشتر مایه‌ها و انواع بنیادی ادبی را قبول کنیم. (ولک، ۱۳۷۳: ۴۱ و ۴۲)

بنـابراین یکـی از اصـلی‌ترین گام‌هـای لازم در زمینـهٔ تبیـین اهمیـت منـابع مکتـوب عربـی در زمینـهٔ ادب عامـهٔ ایرانـی توجـه بـه مؤلفـه‌های دارای خاسـتگاه تـوده‌ای و عامیانه است.

به جز مؤلفه‌هایی نظیر فابل، پارابل، لطیفه و فکاهی برای مثال اشعار عامیانه‌ای به زبان عربی از قرن دوم هجری و از برخی شاعران عامیانه‌سرا که بعضی ایرانی‌الاصل نیز بوده‌اند، وجود دارد. از جملهٔ این شاعران می‌توان به مروان بن محمد بصری که در اصل خراسانی بوده، ابن‌عبدل، احنف اکبری و ظاهر حداد اشاره کرد. (برای آشنایی بیشتر با این اشعار ر.ک: ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۶۶: ۲۵ و ۲۶) به‌کارگیری اصطلاحات مربوط به پیشه‌وران و مسائل زندگی شهری از مضامین این‌گونه از اشعار عامیانه بوده است. این مضامین در شعر فارسی ذیل عنوان شهرآشوب قرار می‌گیرند.

> نظر به کهن‌ترین شهرآشوب‌های عربی که سرایندهٔ آن نیز ایرانی بوده، و با توجه به نمونهٔ شهرآشوب‌هایی که از شاعران قرن چهارم چون کسایی مروزی، رودکی و فرالاوی به دست آمده، خاستگاه ایرانی شهرآشوب سرایی بدون هیچ تردیدی به اثبات می‌رسد.(مهدوی و بهنام‌فر و همکاران، ۱۳۹۵: ۵۲)

افزون بر آن از پژوهش‌های انجام گرفته در مورد خاستگاه و وزن رباعی به نظر می‌رسد، رباعی نیز از فرهنگ ایرانی و ترانه‌های عامیانه، به عربی با عنوان الدوبیت منتقل شده است. «وزن رباعی در سخنان تودهٔ مردم وجود داشت.»(شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۱) خصوصا اینکه بخشی از فهلویات رایج در فرهنگ ایران باستان نیز چهار مصراعی است (ر.ک، همان: ۳۲).

بازتاب روایت‌های مربوط به تکدی گران شیاد و سخنور مشهور به بنی ساسان و ساسیان که تکدی‌گری، داستان‌سرایی، فالگیری و موارد دیگر از اعمال این گروه بوده است، در مقامات بدیع الزمان همدانی نیز از مؤلفه‌هایی است که خاستگاه عامیانه دارند. این روایات همچنین از لحاظ بازتاب بخشی از فرهنگ، داستان‌ها و حکایات عامیانه اهمیت دارند.(ر.ک: فتحی، ۱۳۶۲: ۹۳ و ر.ک: ستاری، ۱۳۶۸: ۵۸-۵۶)

۲-۲ -۵. اهمیت منابع عربی از نظر ثبت و ضبط تاریخ افسانه‌ای ایرانیان و اهمیت آن در بحث مطالعات اسطوره‌شناختی

با شکل‌گیری نهضت شعوبیه و ترجمهٔ منابع تاریخی ایرانیان و بویژه خدای‌نامه، پای اساطیر ایرانی به فرهنگ و منابع عربی گشوده‌شد. ویژگی بارز این آثار آمیختگی حقایق تاریخی با افسانه‌ها و داستان‌های حماسی_اسطوره‌ای است. نخستین نمود ترجمهٔ منابع تاریخ افسانه‌ای ایرانیان به زبان عربی، در ترجمهٔ خدای‌نامه‌های پهلوی به واسطهٔ کسانی چون ابن‌مقفع دیده‌می‌شود. ترجمه‌های خدای‌نامه‌های پهلوی از میان رفته و جز بخشی از خدای‌نامهٔ ابن‌مقفع در کتاب نهایهٔ الأرب اثری در دست نیست. «کلمهٔ «خدای‌نامه» اسم کتاب مشخصی نبوده، بلکه مانند کلمهٔ «شاهنامه» اسم عام بوده‌است و به کتاب‌های حاوی داستان‌های پهلوانی ایران و سیرهٔ شاهان این سرزمین اطلاق می‌شده است.» (امیدسالار، ۱۳۸۸: ۲۱) بنابراین خدای‌نامه‌ها تحریرهای مختلفی داشته و از نهادهای مختلفی نظیر دربار و خاندان‌های اشراف، موبدان زرتشتی و روایات عامهٔ مردم تأثیر می‌گرفته‌است. (ر.ک: خالقی‌مطلق، ۱۳۵۵: ۱۰۷۵)

توجه به همان اندک منابع عربی باقیمانده نیز در تبیین ویژگی‌های اسطوره‌ها در هر تحریر یاری کننده است. برای نمونه خدای‌نامهٔ ابن‌مقفع در *نهایة الأرب*، به دلیل روایت دینی از داستان رستم و اسفندیار به تحریر دینی خدای‌نامه منسوب است. «بر خلاف روایت شاهنامه و غرر الاخبار، رستم دُژ دینی است که بر ضد گشتاسپ تازه آیین سر به شورش برداشته و سرانجام اسفندیار دین‌گستر را که از سوی پدر به مقابلهٔ او شتافته کشته‌است.» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۴۳) از سویی در متن منقول از ابن‌مقفع در نهایهٔ الأرب بارها از زبان خود او به متعدد بودن منابعش در ترجمهٔ خدای‌نامه اشاره شده‌است:

«قال عبداللّه‌بن‌المقفع **قرأت فی کتب سیر الملوک من العجم** ان ولد اذروان بن اشه بن اشغان ملوک الماهین...» (نهایهٔ الأرب، ۱۳۷۵: ۱۵۹)

وجدتُ فی کتب‌العجم حرب رستم و اسفندیار. (نهایهٔ‌الأرب، ۱۳۷۵: ۸۲)

بر همین مبنا می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که با ترجمه‌ای از خدای‌نامه مواجهیم که حداقل ویژگی‌های دو تحریر از خدای‌نامه‌ها یعنی تحریر دینی و تحریر شاهی را باز

می‌نماید. از سویی شباهت‌هایی میان روایات کتاب غرر الاخبار الملوک العجم و سیرهم و شاهنامه وجود دارد. «هر دو کتاب متکی به یک منبع مشترک بودند.» (هامین‌آنتیلا، ۱۴۰۰: ۱۸۲) بررسی جایگاه و شخصیت‌پردازی‌های مختلف از پهلوانان اساطیری ایرانی نظیر رستم در منابع یاد شده، می‌تواند تا حدودی ساز و کار تحریرهای مختلف داستان‌های خدای‌نامه‌ها و چهره‌های مختلف اساطیر را در فرهنگ ایرانی بازنماید.

در شاهنامه و غرر الاخبار، رستم پهلوان پهلوانان ایرانی است و تلاش گویندگان صرف ارائهٔ چهرهٔ شکست‌ناپذیر، بخرد و پهلوانی تمام عیار از رستم می‌شود. اما در روایت دینی *نهایة الأرب* از داستان رستم و اسفندیار، از آنجا که این نبرد، نبرد آیین مهر و دین زردشتی است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۱)، چهرهٔ نابکارتری از رستم ارائه شده و رستم به طور مداوم در حال تخطی از آئین پهلوانی و اصول اخلاقی و نیرنگ بازی است:

> فلم یحلّ سلاح رستم فی اسفندیار لصلابة جلده و لم یقدر اسفندیار علی رستم، لقوته و شدته. فمکثا بذلک اربعین یوما. ثم انّ رستم همَّ بالغدر باسفندیار. فعبأ جنوده، و وثب علی عسکر اسفندیار، فقتل منهم مقتلة عظیمة. (نهایة الأرب، ۱۳۷۵: ۸۴)

نیرنگ رستم در برابر عهدی است که دو پهلوان بر طبق آیین بزرگان و انصاف، مبنی بر نبرد تن به تن دو پهلوان برای جلوگیری از کشتار سربازان بسته بودند. در پایان روایت نیز دلیل مرگ رستم نه سقوط در چاه بلکه زخم‌های اسفندیار و متفاوت با روایت فردوسی دانسته شده‌است:

> و ان رستم بعد مهلک اسفندیار خرج الی صید، فرفعت له عانة من الوحش، فرکض فی طلبها، فانتهی فی خمرة رکض هو و فرسه الی بئر فتهوَّر فیها، فمات. و یقال بل انتقضت علیه جراحته التی اصابته من سهام اسفندیار، فمات. (نهایة الأرب، ۱۳۷۵: ۸۵)

توجه به چنین مواردی نشان می‌دهد که نهادهایی نظیر حکومت و دربار، روحانیت و عامهٔ مردم، تا چه میزان در جهت‌گیری‌ها و شخصیت پردازی اساطیر ایرانی در داستان‌های عامیانه اثر بخش هستند. باید به این مسئله توجه کرد که مقایسهٔ چنیین تغییرات و تحولات

اسطوره‌شناختی جز با توجه به منابع عربی حافظ ادبیات فولکلور ایرانی ممکن نیست و بدون توجه به این منابع نمی‌توان ضعف آموزش و پژوهش در این حوزه را جبران کرد.

۲-۲- ٦. تأثیر فرهنگ عربی-اسلامی بر مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی

به هنگام بحث از اهمیت منابع عربی قرن دوم تا ششم هجری در بحث ادبیات فولکلور، باید به یکی از مزیت‌های مهم این متون، یعنی فراهم کردن امکان بررسی تأثیرات فرهنگ عربی _ اسلامی بر فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی نیز توجه کرد. این تأثیر چنان مقولهٔ گسترده‌ای است که بررسی همهٔ جوانب آن در یک جستار کوتاه ممکن نیست. اما برای نمونه می‌توان به چند مقولهٔ تأثیر از امثال و حکم عربی، تأثیر از تاریخ اساطیر سامی و تأثیر از داستان‌های عاشقانهٔ عربی یا عشق عذری اشاره کرد.

۲-۲- ٦- ۱.تأثیر از امثال و حکم عربی

افزون بر عواملی نظیر نقش گستردهٔ عامهٔ مردم در انتقال امثال و حکم هر فرهنگ به فرهنگ مقابل (ر.ک: عاکوب ۱۳۷۴: ۱۳۲ و ضیف ۱۹۷۵: ۹۴)، شکل‌گیری نهضت شعوبیه و جلب توجه شاعران ایرانی و عرب به منظوم کردن امثال و حکم، آشنایی ایرانیان با مضامین حکم اخلاقی و جلب نظر آنان به حکمت‌ها و سخنان ائمه و بزرگان عرب نیز در تأثیر فرهنگ ایرانی از امثال و حکم فرهنگ عربی_اسلامی نقش بسیاری داشت. گسترده‌ترین نمود این آمیختگی را می‌توان در مشابهت‌های موجود میان امثال و حکم ایرانی و سخنان پیامبر، حضرت علی (ع) و تأثیر از قرآن کریم مشاهده کرد:

از مشهورترین نمونهٔ این موارد، مثلی در باب بیهوده‌کاری در کلام حضرت علی(ع) است:

«کَنَا قِلِ التَّمرِ الیَ هَجَر.» (شهیدی، ۱۳۷۸: ۲۹۱)

«خرما به بصره بردن باشد ز احمقی.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۸۹۸)

از قول امام علی (ع) آمده‌است:

«احمد مَن یَغلُظ عَلیکَ و یَعِظُکَ، لا مَن یُزکّیکَ و یَتَمَلَّقُکَ.» (ابن‌ابی‌الحدید، ۱۹۷۱، ۲۶: ۲۵۸)

در کلیله و دمنه آمده‌است:

«خیر الإخوان و الأعوان اقلّهم مَداهنةَ فی النَّصیحة.» (ابن‌مقفع، ۲۰۰۲: ۱۳۸)

در مجمع الأمثال میدانی آمده‌است:

«أخُوکَ مَن صَدَقَکَ النَّصیحة.» (میدانی، ۱۹۷۳، ج۱: ۲۳)

«پند از کسی شنو که ندارد ز تو طمع.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۶۴۵)

«لکل جَنبِ مَصرَعُ» (میدانی، ۱۹۷۳، ج۲: ۲۰۲)

«هر زاینده‌ای میرنده است.« (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۸۶۹)

«لِکُلِّ غدٍ طعامُ»

«روزی فردا را امروز مطلب.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۰۹۷)

۲-۲- ٦- ۲.تأثیر از تاریخ اساطیر سامی و اسلامی

با ورود اسلام به ایران و گسترش مضامین آیات قرآن کریم، آشنایی ایرانیان با اساطیر سامی و بویژه قصص الأنبیاء آغاز شد. چگونگی ورود اساطیر سامی و اسلامی به فرهنگ ایرانیان از طریق منابع عربی قابل تبیین و پیگیری است. در مقدمهٔ نهایة الأرب گزارشی مبنی بر تقاضای هارون‌الرشید از اصمعی برای خواندن سیرالملوکی که از زمان سام‌بن نوح آغاز شده و سپس درخواست تدوین کتابی که از زمان آدم (ع) شروع شود، ذکر شده‌است. (ر.ک، نهایةالأرب، ۱۳۷۵: ۱)

تدوین چنین کتاب‌هایی در ابتدا منجر به همگام سازی اساطیر ایرانی و عرب و بعدها منجر به تطبیق اساطیر دو ملت شد. نمونهٔ مورد نخست را می‌توان در خدای‌نامهٔ منقول از ابن‌مقفع در نهایهٔ الأرب مشاهده کرد. «ترجمهٔ او همچون دیگر متون تاریخی عربی، در جهت همگام سازی اطلاعات به دست آمده از منابع ایرانی با تاریخ مقدس اسلامی بوده است.» (هامین-آنتیلا، ۱۴۰۰: ۱۱۳) در بحث اسطوره‌شناسی تطبیقی کتاب بسیار مهمی به نام *البدء و التاریخ* تألیف ابونصر مطهر بن طاهر مقدسی است که از نخستین کسانی که به تطبیق و مقایسهٔ اساطیر ایرانی و سامی، نظیر سلیمان و جمشید پرداخته است. «این روش در تاریخ‌نویسی رسمی به سنتی رایج تبدیل شده و در داستان‌های نقالی-عامیانهٔ متأخر بر دامنه

و تنوع آن بسیار افزوده شده‌است و کسان و مضامین اسلامی و شیعی را هم فراگرفته‌است.» (آیدنلو، ۱۳۹۲: ۶) بنابراین آشنایی با چنین متونی برای شناخت زمینه‌های پدید آمدن داستان‌های بلند عامیانه در دوره‌های بعد نظیر رستم‌نامه در دورهٔ صفوی اهمیت بسیاری دارد.

۲-۲- ٦- ۲.داستان‌های عاشقانهٔ عربی یا عشق عذری

به موازات داستان‌های عاشقانهٔ فولکلور ایرانی نظیر خسرو و شیرین یا ویس و رامین، در قرون نخست اسلامی داستان‌های عاشقانهٔ فولکلور عربی، مشهور به عشق عذری از فرهنگ عربی به فرهنگ ایرانی انتقال یافت. روایت لیلی و مجنون، روایت جمیل بن عبدالله معمر عذری و بثینه و روایت قیس بن زریح مشهورترین نمونه‌های داستان‌های یاد شده هستند که ذکر آن‌ها در منابع عربی تألیف ایرانیان نظیر الاغانی موجود است و توجه به آن‌ها در بحث ادبیات غنایی فولکلور ضروری است.

۲ -۳.اهمیت نویسندگان و آثار

تعداد منابع عربی حاوی ادبیات عامهٔ ایرانی و عربی به قدری است که ارائهٔ فهرست جامعی از همهٔ آنان در این جستار و گسترهٔ محدود دو واحد درس متون نظم و نثر عربی، ممکن نیست و تنها بر اساس معیار اهمیت آثار در تاریخ ثبت مؤلفه‌های فرهنگ و ادبیات فولکلور، به معرفی چند نویسنده و اشاره به مهم‌ترین آثار آنان اکتفا خواهد شد.

۲- ۳- ۱.ابن مقفع

«ابومحمد عبدالله روزبه بن داذویه معروف به ابن مقفع است. در سال ۱۰۶ هجری قمری در قریهٔ جور از بلاد فارس متولد شد.»(ابن خلکان، ۱۹۷۲، ج۲: ۱۵۱ و الفاخوری، ۱۹۸۶: ۵۳۲ والزرکلی، ۲۰۰۲، ج۴: ۱۴۰) پایگاه ابن مقفع در زمینهٔ حفظ و پاسداشت فرهنگ و ادب ایرانیان، اگر بیشتر از فردوسی حکیم نباشد کمتر هم نیست.(ر.ک: عظیمی، ۱۳۵۵: هشت). در میان آثار ابن‌مقفع به جز کلیله و دمنه که خاستگاه عامیانه و تأثیر مجدد آن بر ادب عامه غیر قابل انکار است، می‌توان به اهمیت دو ادب نامهٔ وی و خدای‌نامه اشاره کرد. *الأدب الصغیر و الأدب الکبیر* را می‌توان نخستین جُنگ‌های امثال و حکم رایج در فرهنگ ایرانی بعد از اسلام[1] دانست. «ابن مقفع نه تنها مضامین بسیاری را از نهج البلاغه در این دو کتاب

خود آورده، بیش از ۱۵ عبارت از کلام علی (ع) را بدون اشاره به نام حضرت، لفظا و معنا نقل کرده است.»(سبزیان پور، ۱۳۸۶: ۶۴)

خدای‌نامه نیز مشهورترین اثری است که ابن مقفع از پهلوی به عربی ترجمه کرده است.(ر.ک: اقبال آشتیانی ۱۳۸۲: ۸۵) در بخش‌های باقی‌مانده از این اثر در نهایهٔ الأرب، مجموعه‌ای از انواع داستان‌های عامیانهٔ شاهان، داستان پهلوانان، ، تعداد زیادی اندرزهای مربوط به فرهنگ ایران پیش از اسلام ، مثل‌ها، داستان امثال و فابل‌ها موجود است[۲].

۲- ۳- ۲.جاحظ

«نامش عمرو بن بحر و کنیه‌اش ابوعثمان است.»(ابن ندیم، بی‌تا: ۲۰۸ و الفاخوری، ۱۹۸۶: ۵۵۲) «او حدود سال ۱۶۰ ه.ق و در شهر بصره متولد شد.»(ر.ک: فروخ ۱۴۲۷: ۳۰۴) از آثارش چنین برمی‌آید که کتاب‌های ایرانیان را مطالعه کرده و اخبار مربوط به آنان در آثارش یافت می‌شود. (ر.ک: فاخوری ۱۳۶۱: ۴۲۰) برای نمونه *البیان و التبیین* از نخستین جنگ‌های عربی است که اهمیت آن از لحاظ تقدم زمانی به عنوان مأخذ برخی روایات و حکایات عامیانه و امثال و اخباری از فرهنگ ایرانیان است. در *الحیوان* نیز به داستان‌های مربوط به حیوانات، اشعار، اخبار، ادب، فلسفه و سخنان مربوط به زندگی اجتماعی اشارات فراوانی شده است.(ر.ک، همان: ۳۰۸) اهمیت این اثر در بازتاب اقوال، امثال و حکایات مرتبط با فرهنگ و ادب ایرانی در موضوعات مختلف است. برای نمونه جاحظ ذیل تحقیق در باب شترمرغ می‌نویسد:

> ایرانیان از مثال آوردن به شترمرغ آن کنایه کنند که اگر کسی از زیر بار کار شانه خالی کند گوید که تو شترمرغی که چون گویندش پرواز کن، گوید: من شترم و چون گویندش بار ببر گوید که من مرغم. (الحیوان ۱۴۲۴، ج ۴: ۱۹۷)

۲- ۳- ۳.ابوالفرج اصفهانی

ابوالفرج علی بن الحسین قرشی اصفهانی از محدثان، مورخان و ادیبان ایرانی‌الاصل در قرن سوم هجری است. «در اصفهان متولد شد(۲۸۴ ه.ق) و در عصر شکوفایی علمی در بغداد رشد یافت.»(الفاخوری، ۱۹۸۶: ۵۸۱) مشهورترین اثر وی کتاب *الأغانی* دایرةالمعارف

موسیقی عرب است. این کتاب جز موسیقی مشحون از اطلاعاتی در باب فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی و عربی است. قصه‌ها و خرافات عربی، امثال عرب، مضامین و قصص تأثیر گذار[۳] در آثار ادب پارسی از جملهٔ این موارد است.(ر.ک: الاصفهانی، ۱۳۶۸: دوازده تا چهارده).

۲- ۳- ٤.ثعالبی نیشابوری

«ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل معروف به ثعالبی است.» (الفاخوری، ۱۹۸۶: ۵۸۹) ثعالبی مشهور به جاحظ نیشابور است (الصفدی، بی‌تا: ج۱۹: ۱۳۰). اهمیت آثار وی در زمینهٔ اشعار، امثال، حکمت‌ها و صورت منظوم آن‌ها[۴]، لطایف و حکایات تاریخی تا جایی است که به نظر می‌رسد مطالعهٔ آثار وی بخش مهمی از منابع مورد نیاز دانشجویان گرایش ادب عامه باشد. مطالعهٔ اثر مهم او یعنی *یتیمة الدهر فی محاسن الاهل العصر* و ذکر صورت منظوم امثال و حکم و شعر شاعران بزرگ ایرانی و عرب در این کتاب و کتابی نظیر محاضرات الأدبای راغب اصفهانی، نیاز آشنایی دانشجویان با شعر شاعران عرب را نیز برطرف خواهد کرد. *التمثیل و المحاضرة* او نیز حاوی امثال فارسی و عربی و قرآنی فراوانی است که رهگیری بسیاری از مضامین ادبیات عامه و معادل‌یابی آنها را میسر می‌سازد[۵]، مثلا در این کتاب است که «عذره أشد من جرمه» یا «خذه بالموت حتی یرضی بالحمّی» (الثعالبی، ۱۹۸۳: ۴۴و۴۳) که معادل «عذر بدتر از گناه» و «به مرگ بگیر تا به تب راضی شود» است.

۲- ۳- ۵.ابوحیان توحیدی

علی بن محمدبن عباس، ادیب و فیلسوف قرن چهارم هجری، شیرازی یا نیشابوری الاصل است، برخی او را از اعلام صوفیان و شافعیان دانسته‌اند. (السبکی ۱۴۱۳، ج۵: ۲۸۶) در میان آثار او مهم تر از همه کتاب *الامتاع و المؤانسة* است. این کتاب شرح مجالس مؤلف با ابن سعدان وزیر است که در چهل شب اتفاق افتاده است. نویسنده در این کتاب چنان که پیش‌تر اشاره شد، وزیر را از اوضاع مردم عامه و افکار عمومی آگاه می‌کند.

۲- ۳- ٦. قاضی محسن تنوخی

«ابوعلی محسن بن علی بن محمد معروف به قاضی تنوخی در ۲۶ربیع الاول سال ۳۲۷ ه.ق در بصره متولد شد»(فروخ، ۱۴۲۷: ۵۴۸). اغلب آثار قاضی تنوخی سرشار از داستان‌ها و حکایات حکمت آمیز است. از مهم‌ترین آثار وی در این زمینه فرج بعد از شدت(مشتمل بر ۴۹۲ حکایت) است.

۲- ۳- ۷.راغب اصفهانی

ابوالقاسم حسین بن محمد بن مفضل، ادیب، مفسر، حکیم و فقیه قرن ششم هجری است.(ر.ک: راغب اصفهانی، ۱۳۷۷: هفت و هشت). معروف‌ترین اثر وی *محاضرات الأدبا و محاورات الشعراء و البلغاء*، است. «این کتاب گنجینه‌ای است در امثال و حکم و ادبیات» (همان: پانزده)؛ همچنین این کتاب چنان که پیش‌تر اشاره شد از منابع دست اول درمورد بازتاب برخی از روایات مشهور عامیانه نیز است.

۲- ٤.طراحی و پیشنهاد سرفصل درس فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در متون نظم و نثر عربی

عنوان درس: «فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در متون نظم و نثر عربی»

هدف: تقویت توانایی دانشجو در درک اهمیت متون عربی حاوی مؤلفه‌های ادب عامهٔ ایرانی

رؤوس مطالب و منابع پیشنهادی[٦]:

۱. **اهمیت و نقش نهج البلاغه و قرآن کریم در فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانیان**

قرآن مجید، نهج البلاغهٔ[۷]

۲. **اندرزها و حکمت‌های اخلاقی ایرانی، حکمت‌های عربی و درک اهمیت حکمت‌ها و اندرزهای اخلاقی و دینی در فرهنگ ایرانیان (پیش و پس از اسلام)**

الأدب الصغیر و الأدب الکبیر، نثر الدر فی المحاضرات[۸]

۳. **مثل‌های ایرانی در منابع امثال عربی، مثل‌های عربی، داستان‌های امثال**

أمثال العرب[۹]، مجمع الأمثال[۱۰]، الأمثال المقارنة بین العربیة و الفارسیة[۱۱]، التمثیل والمحاضرة

۴.نمونه‌هایی از اشعار عربی شاعران ایرانی(صورت منظوم امثال و حکم)

یتیمة الدهر فی محاسن الاهل العصر

۵.حکایات حکمت‌آمیز (فابل، پارابل)

کلیلة و دمنة، الفرج بعد الشدّة

٦.اهمیت منابع تاریخی در تحلیل و بررسی اساطیر ایرانی، سامی و اسلامی و چگونگی همگام سازی آن‌ها

قصص الأنبیاء[۱۲]، نهایة الأرب فی اخبار الفرس و العرب[۱۳]، غرر الاخبار الملوک الفرس و سیرهم، البَدءِ و التّاریخ

۷.تحلیل و بررسی فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانیان در جُنگ‌های عربی

البیان و التبیین، *محاضرات الأدبا و محاورات الشعراء و البلغاء*، الإمتاع و المؤانسة

۸.بررسی داستان‌های عاشقانهٔ عربی راه یافته به فرهنگ و ادب فارسی

الأغانی[۱۴]

۹.تأثیر فرهنگ و ادب عامه در خلق نوع ادبی مقامه

مقامات بدیع الزمان همدانی

۱۰.لطایف و فکاهی در منابع عربی

الحیوان، لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء[۱۵]

۱۱.آشنایی با متون تحقیقی نویسندگان عرب زبان در زمینهٔ ارتباط فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانیان با فرهنگ و ادب عربی و اسلامی

تأثیر پندپارسی بر ادب عربی[۱۶]، نگاره‌های فارسی بر سنگ‌نوشتهٔ ادب عربی[۱۷]، ادبیات تطبیقی[۱۸]

۳. نتیجه‌گیری

اندک اشارات صورت‌گرفته در جستار حاضر به بازتاب فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در منابع عربی و تأثیر آن از فرهنگ و ادب عربی، می‌تواند اثبات کند که سرفصل کنونی درس متون نظم و نثر عربی گرایش ادبیات عامه با اهداف و ماهیت گرایش تناسب ندارد. بحث تحقیق بازتاب مؤلفه‌های فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی در منابع عربی، چنان گسترده

است که جستارهای مفصل و متعددی را می‌طلبد. هدف از اشاره به برخی نمونه‌های این موارد و ارائهٔ فهرستی از اهمیت نویسندگان و آثار در این زمینه، بازتاب ظرفیت مغفول‌ماندهٔ این منابع در سرفصل مذکور است. درواقع انتخاب نویسندگان مذکور و اشاره به یک یا دو نمونه از آثار آنان به دلیل جلب توجه مدرسان به این منابع و آزادی عمل مدرس در مراجعه به سایر آثار آن نویسنده‌است. در طراحی سرفصل پیشنهادی کوشش شده سه رویکرد اثر محور، مؤلفه‌محور و پژوهش‌محور در نظر گرفته شود. البته رویکرد پژوهشی بر دو رویکرد دیگر غالب بوده و رابطهٔ عموم و خصوص مطلق میان آن‌ها برقرار است. در تدریس این موارد نیز می‌توان به این سه رویکرد توجه کرد. یعنی نحوهٔ ورود به منابع و دریافت خروجی از روند تدریس بر اساس این سه مورد سازماندهی شود. برای نمونه در موارد اثرمحور نظیر قرآن و نهج البلاغه تمرکز برمطالعهٔ مولفه‌های ادبی اثر گذار در فرهنگ مردم نظیر داستان اقوام مغضوب، قصص الأنبیا و امثال و حکم در قرآن و نهج‌البلاغه باشد. هدف از این موارد ترسیم فضای چگونگی جلب توجه افکار عمومی به گونهٔ جدیدی از روایات با اهداف و مؤلفه‌های جدید دینی در طول تاریخ اسلامی است. در تدریس موارد مؤلفه‌محور می‌توان رویکرد مقایسه‌ای اتخاذ کرد. نظیر پندها و اندرزها که یکی از پرشمار ترین مؤلفه‌های ادبی انتقال یافته به منابع عربی هستند. بررسی جایگاه آن در منابع عربی از طریق مقایسهٔ اقوال منسوب به حکیمان و شاهان ایرانی و اقوال منسوب به حکیمان عرب، می‌تواند نقش این مؤلفه را در فرهنگ ایران باستان و ایران اسلامی تبیین و امکان پژوهش در باب چگونگی تداوم حضور آن را در فرهنگ عامه فراهم کند. به این صورت که مدرس با مواجه کردن دانشجو با مضامین اندرزی مشترک که به گویندگان متفاوتی نسبت داده‌شدند، می‌تواند نظر دانشجو را به اهمیت این ویژگی در فرهنگ عامه واهمیت جایگاه اسطوره در صدور روادید برای ورود به فرهنگ عامه و انتساب غیر حقیقی سخنان حکیمانه به او جلب کند یا درمورد دو مؤلفهٔ فابل و پارابل، با مقایسهٔ آن در دو اثر نظیر *کلیله و دمنه* و *فرج بعد از شدت* می‌توان سیر تغییرات این مؤلفه‌ها را در فرهنگ عامه شناسایی کرد. برای مثال حکایات در کلیله و دمنه در خدمت بیان اصول اخلاقی هستند اما

در *فرج بعد از شدت*، حکایات علاوه بر اصول اخلاقی به خدمت بیان اصول و مؤلفه‌های مذهبی نیز درآمده‌اند. یا در مورد لطایف می‌توان شخصیت اصلی روایات آن را شناسایی و از طریق مقایسه آن‌ها به اطلاعات تفسیری در باب کارکرد این مؤلفه در طبقات مختلف جامعه و دو فرهنگ دست یافت. به بیان بهتر مدرس می‌تواند با انتخاب لطایفی با اساطیر کهن در فرهنگ ایرانی نظیر اسکندر ویا قهرمانان نوورود به فرهنگ اسلامی نظیر عقلای مجانین، نظر دانشجویان را به تنوع و تحول این گونه و جایگاه آن در فرهنگ کنونی جلب کند.

رویکرد پژوهش‌محور نیز به بازتاب مؤلفه‌های گوناگون فرهنگ عامه از مؤلفه‌های ادبی تا باورهای عامیانهٔ طبیعی، علمی و... در جنگ‌های عربی اختصاص دارد. در این بخش مدرس می‌تواند بنا به نظر خود یکی از موارد حائز اهمیت در فرهنگ ایرانی در جنگ‌های عربی نظیر بازتاب آیین‌های ایرانی درهریک از آثار جاحظ (نظیر المحاسن و الأضداد) یا بازتاب برخی موارد حائز اهمیت در فرهنگ عامه (که به دلیل توجه بیش از حد به تحقیق خرافات نادیده گرفته شدند) را انتخاب کرده و همراه با دانشجویان رویکردی پژوهشی نسبت به تاریخ ثبت این مؤلفه‌ها در پیش گیرد. با طرح چنین مواردی می‌توان بخشی از خلل تاریخی ذهنی دانشجویان در باب چگونگی فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی پس از ورود اسلام را برطرف کرد و ذهن وارثان پژوهش در باب فرهنگ و ادب عامهٔ ایرانی را به سمت اهمیت و چگونگی کاربرد مبانی نظری در پژوهش‌های خود هدایت کرد.

یادداشت‌ها:

۱.چنانچه اشاره شد، دو اثر مذکور به خوبی می‌تواند نمایانگر آمیزه‌ای از فرهنگ‌های رایج در آن عصر و خصوصا آمیختگی اقوال حکیمانهٔ ایرانیان با اقوال حکمای اسلامی باشد.

۲.تمثیل پرندهٔ شبرما، مرغ سنگ‌خوار و آهوی جیداء که در منابع امثال فارسی توجه کمتری به آن شده‌است از آن جمله است (ر.ک: نهایهٔ الأرب ۱۳۷۵: ۶۲ و ۱۶۳).

۳. برای نمونه در این کتاب داستان لیلی و مجنون و روایت‌های متعدد عامیانهٔ موجود از آن و یا روایت عشق جمیل بن معمر عذری به بثینه نیز به تفصیل ذکر شده‌است (برای مشاهدهٔ بازتاب داستان‌های منسوب به بثینه و جمیله در فرهنگ ایرانی ر.ک: اصفهانی ۱۳۶۴، ج۱: ۲۷ و قصهٔ دیدن لیلی خلیفه را در دفتر اول مثنوی).

۴.ثعالبی در یتیمهٔ الدهر به ذکر اشعار شاعران ایرانی و عرب پرداخته‌است. «علاوه بر ذکر آثار شاعران شام، عراق، اصفهان، فارس، اهواز، طبرستان و خوزستان، بخشی نسبتاً گسترده را به شاعران خراسان و ماوراءالنهر اختصاص داده است.»(حسینی، ۱۳۸۲: ۱۱۸).

۵. *لطائف الظرفا من طبقات الفضلاء*، اثر دیگری از او است که وجود لطایفی از صحابه و تابعین، از شاهان پیشین، از فرمانروایان بعد از اسلام، از وزرا، بزرگان، از ادیبان و سخنوران در این کتاب مطالعهٔ آن را برای دانشجویان گرایش ادب عامه به منظور آگاهی از سیر تغییرات این گونه ضروری می‌نماید.

۶. به منظور جلوگیری از اطناب سخن معرفی منابع بیشتر و مشخصات تکمیلی منابع پیشنهادی در بخش طراحی رئوس مطالب به پی‌نوشت‌ها انتقال داده شد. مدرسان همچنین می‌توانند به دلخواه از منابع بیشتری نظیر آنچه در ادامه ذکر خواهد شد در روند تدریس استفاده کنند:

العسکری، ابوهلال. (۱۹۸۸). **جمهرة الأمثال**، بیروت: دارالجیل.

ابن عبد ربه، احمد بن محمد. (۱۴۰۷). **العقد الفرید**. محقق محمد مفید قمیحة. بیروت: دارالکتب العلمیة.

المسعودی، أبی الحسن علی بن حسین بن علی. (۱۹۷۳). **مروج الذهب و معادن الجوهر**، شرحه و قدم له محمد مفید قمیحة. بیروت: دار الکتب العلمیة.

۷. الهاشمی القرشی، علی بن ابی طالب. (۱۳۹۴). ***نهج البلاغه***. ترجمهٔ سید علی موسوی گرمارودی. تهران: قدیانی.

۸.الآبی، منصور بن الحسین الرازی، ابوسعد. (۱۴۲۴). **نثر الدر فی المحاضرات**. تحقیق خالد عبدالغنی محفوظ. لبنان: دار الکتب العلمیه.

۹. الضّبّی، المفضّل بن محمّد. (۱۴۰۱). ***أمثال العرب***. تحقیق احسان عبّاس. بیروت: دار الرائد العربی.

۱۰. المیدانی، ابوالفضل. (۱۴۲۴). ***مجمع الأمثال***. تحقیق قصی الحسین. بیروت: دارالمکتبة الهلال.

۱۱. زرکوب، منصوره .(۱۳۹۶). ***الأمثال المقارنة بین العربیة و الفارسیة***. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

۱۲. الثعلبی، الاحمد بن محمد. (۱۲۸۲). ***قصص الأنبیاء***. مصر: المطبعة الامیریه بولاق.

۱۳. ناشناس. (۱۳۷۵). ***نهایة الأرب فی اخبار الفرس و العرب***. تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. (در این کتاب تأکید بر بخش منقول از ابن‌مقفع است)

۱۴. الأصفهانی، ابوالفرج. (۲۰۱۱). ***الأغانی***. تحقیق احسان عباس. بیروت: دار الصادر.

۱۵. الثعالبی، عبدالملک بن محمد. (۱۹۹۹). ***لطائف الظرفاء من طبقات الفضلاء***. المحقق عدنان کریم رجب. بیروت: الدار العربیة للموسوعات.

۱۶. عاکوب، عیسی. (۱۳۷۴). ***تأثیر پندپارسی بر ادب عربی***. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته، تهران: علمی فرهنگی.

۱۷. جمال‌الدین، محمد سعید. (۱۳۸۹). ***نگاره‌های فارسی بر سنگ‌نوشتهٔ ادب عربی***. ترجمه و تحقیق قاسم مختاری و محمود شهبازی. اراک: دانشگاه اراک.

۱۸. غنیمی هلال، محمد. (۱۳۷۳). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ سید مرتضی آیت‌الله زادهٔ شیرازی. تهران: امیرکبیر.

کتاب‌نامه

- آذرنوش آذرتاش. (۱۳۸۵). «**ابن‌مقفع**». در *دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. ج۴. زیر نظر محمدکاظم موسوی بجنوردی. تهران: دایرة المعارف بزرگ اسلامی.
- آلیانی، فرشته؛ رضایتی، محرم؛ چراغی، رضا.(۱۳۹۹). «آسیب‌شناسی پایان‌نامه‌های ادبیات عامه در ایران». *فرهنگ و ادبیات عامه*، ش ۳۶، صص ۱- ۲۹.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۲). «برخی نکات و بن‌مایه‌های داستانی منظومهٔ پهلوانی _ عامیانهٔ زرین قبانامه». ***فرهنگ و ادبیات عامه***، ش ۱، صص ۱-۴۰.
- ابن‌ابی الحدید المدائنی، ابی حامد عزالدین. (۱۹۷۱). *شرح نهج‌البلاغة*. ضبطه و صححه محمّد عبدالکریم النّمری. بیروت: دار الکتب العلمیة.
- ابن خلکان، أبو العباس شمس الدین أحمد بن محمد بن أبی بکر. (۱۹۷۲). *وفیات الأعیان وأنباء أبناء الزمان*. تحقیق إحسان عباس. بیروت: نشر دار الصادر.
- ابن مقفع، عبدالله. (۱۳۹۲). *الأدب الصغیر و الأدب الکبیر*. ترجمهٔ زین العابدین فرامرزی. قم: دانشگاه قم.
- ابن‌المقفع، عبداللّه. (۱۹۵۶). *الأدب الکبیر و الأدب الصغیر*. بیروت: دار الفکر_مکتبة البیان.
- ابن‌مقفع، عبداللّه. (۲۰۰۲). *کلیلة و دمنة*. بیروت: عالم الکتب.
-ابن میثم بحرانی، کمال‌الدین میثم بن علی. (۱۳۷۵). ***شرح نهج البلاغه***. ترجمهٔ قربانعلی محمدی مقدم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

-ابن الندیم، محمد بن اسحاق. (بی‌تا). ***الفهرست***. تحقیق یوسف علی طویل. بیروت: دارالکتب العلمیة.

اصفهانی، ابوالفرج. (۱۳۶۸). *برگزیدهٔ الاغانی*. ترجمه و تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۸۲). *شرح حال عبدالله بن مقفع*. تهران: اساطیر.

- الثعالبی، ابی منثور. (۱۹۸۳). *التمثیل والمحاضرة*. تحقیق. عبدالفتاح محمد الحلو. بیروت: دارالعربیهٔ للکتاب.

- الجاحظ، عمرو بن بحر. (۱۴۲۴). *الحیوان*. بیروت: دارالعلمیه.

- افشاری مهران. (۱۳۸۸). «ادبیات عامیانه». در ***دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی***. ج ۳. زیر نظر اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

- امینی، امیرقلی. (۱۳۸۹). ***فرهنگ‌عوام***. تهران: مازیار.

- امیدسالار، محمود (۱۳۸۸). «***خدای‌نامه***». در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی. ج۳. زیر نظر اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

- بلوکباشی، علی. (۱۳۵۶). ***فرهنگ عامه***. تهران: وزارت آموزش و پرورش.

- بیغمی، حاجی‌محمد. (۱۳۳۹). ***داراب‌نامه***. تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- بیهقی، حسینعلی. (۱۳۶۵). ***پژوهش و بررسی فرهنگ‌عامهٔ ایران***. مشهد: آستان قدس رضوی اداره موزه‌ها.

- تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.

- تفضلی، احمد. (۱۳۸۵). «فهلویات». ترجمهٔ فریبا شکوهی. ***نامهٔ فرهنگستان***، ۸، ۱۳۰-۱۱۹.

- التوحیدی، ابی‌حیان. (۲۰۰۵). *الإمتاع و المؤانسة*. بیروت: المکتبة العصریة.

- جمال‌الدین، محمد سعید. (۱۳۸۹). ***نگاره‌های فارسی بر سنگ‌نوشتهٔ ادب عربی***. ترجمه و تحقیق قاسم مختاری و محمود شهبازی. اراک: دانشگاه اراک.

- جوینی، علاء الدین عطا ملک. (۱۳۹۴). ***تاریخ جهانگشای جوینی***. تصحیح حبیب الله عباسی و ایرج مهرکی. تهران: زوّار.

- حسینی، محمدباقر. (۱۳۸۲). ***جاحظ نیشابور***. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

- خالقی‌مطلق، جلال (۱۳۵۵)، ***دانشنامهٔ ایران و اسلام***، زیر نظر احسان یارشاطر، ذیل مدخل «ابوعلی بلخی»، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- خطیبی، ابوالفضل. (۱۳۷۵). «نگاهی به کتاب نهایةالأرب و ترجمهٔ فارسی قدیم آن». *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۸
- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا. (۱۳۹۷). «البیان و التبیین». ***نشریهٔ دانشنامهٔ جهان اسلام***. جلد۵، ۵۰_۴۹.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). ***فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی***. تهران: معین.
- راغب اصفهانی، ابوالقاسم حسین بن محمد. (۱۳۷۱). **محاضرات الادباء و محاورات الشعراء و البلغاء**. ترجمهٔ محمدصالح بن محمد باقر قزوینی. تهران: سروش.
- الرّاغب الاصفهانی، ابی القاسم الحسین بن محمد بن مفضل. (۱۹۹۹). **محاضرات الأدباء و محاورات الشّعراء و البلغاء**. حقّقه و علّق حواشیه عمر الطبّاع. بیروت: دار الأرقم.
- روح‌الامینی، محمود. (۱۳۷۶). ***آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز***. تهران: آگاه.
- الزرکلی الدمشقی، خیرالدین بن محمود بن علی بن فارس. (۲۰۰۲). ***الأعلام***. بیروت: دار اللملایین.
- سبزیان‌پور، وحید. (۱۳۸۷). «تأثیر کلام حضرت علی(ع) در الادب اصغیر و الادب الکبیر». ***مقالات و بررسی‌ها***. ۹۸، صص۵۳- ۷۰.
- سبزیان‌پور، وحید. (۱۳۸۹). «اهمیت منابع عربی در تبیین فرهنگ و ادب فارسی». ***پژوهشنامهٔ نقد ادبی***. ۱، صص ۷۳- ۹۶.
- سبزیان‌پور، وحید، حدیث دارابی (۱۳۹۱)، «نقد و بررسی منابع حکایات کتاب جامع التمثیل»، *نشریه* ***کتاب ماه ادبیات***، ۱۸۴.
- سبزیان‌پور، وحید و دارابی، حدیث و عزیزی، نسرین.(۱۳۹۳). «***فرهنگ اسلامی ایرانی در کتاب الأدب الصغیر و تأثیر آن در منابع عربی***». کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی. ۱۳، ۷۲-۴۹.
- سبزیان‌پور، وحید و جهانی، هدیه.(۱۳۹۵). «داستان‌های امثال در امثال مولد». ***فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه***. ۱۰، صص ۸۵- ۱۱۱.
- السبکی، تاج الدین. (۱۴۱۳). ***طبقات الشافعیهٔ الکبری***. تحقیق محمود محمد الطناحی و عبدالفتاح محمد الحلو. مصر: دار الهجر.
- ستاری، جلال (۱۳۶۸). «زمینهٔ فرهنگ مردم». ***نشریهٔ تئاتر***. ۶و۷و۸، ۱۰۴-۹.

- ***سرفصل ارشد زبان و ادبیات فارسی***. (۱۳۹۲).گرایش ادبیات عامه. برنامهٔ مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.
- سیپک، پیری. (۱۳۸۴). ***ادبیات فولکلور ایران***. ترجمهٔ محمد اخگری. تهران: سروش.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). ***سیر رباعی***. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). ***طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار(همراه با مباحثی در آئین مهر)***. تهران: میترا.
- شهیدی، سید جعفر. (۱۳۷۸). ***ترجمهٔ نهج البلاغه***. تهران: علمی فرهنگی.
- ضیف، شوقی. (۱۹۷۵). ***تاریخ الادب العربی***. عصر العباسی الثانی. الطبعه الثامنه. بیروت: دارالمعارف.
- عاکوب، عیسی. (۱۳۷۴). ***تأثیر پندپارسی بر ادب عرب***. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته. تهران: علمی فرهنگی.
- عظیمی، عباسعلی. (۱۳۵۵). ***شرح حال و آثار ابن مقفع***. تهران: انتشارات فرخی.
- الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶). ***الجامع فی تاریخ الادب العربی***. ادب القدیم. بیروت: دار الجیل.
- فاخوری، حنا. (۱۳۶۱). ***تاریخ ادبیات عرب***. ترجمهٔ عبدالحمید آیتی، تهران: توس.
- فتحی، رسول. (۱۳۶۲). «ساسیان یا بنی ساسان». ***زبان و ادب فارسی***. ۱۳۰، صص ۸۹- ۱۰۲.
- فروخ، عمر. (۱۴۲۷). ***تاریخ الادب العربی***. بیروت: دارالعالم الملایین.
-کاظمی‌سهلوانی، حسن (۱۳۹۲). ***امثال علوی و لآلی دری***.اصفهان: پیام صادق.
- متز، آدام. (۱۳۶۴). ***تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری***. ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیرکبیر.
- محقق، مهدی. (۱۳۸۳). «ادبیات تطبیقی (فارسی و عربی)». همایش بزرگداشت دکتر فاطمه سیاح. دوره ۱.
- ممتحن، حسینعلی. (۱۳۷۰). ***نهضت شعوبیه جنبش ملی ایرانیان در برابر خلافت اموی و عباسی***. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات اساطیر.
- مهدوی، بتول؛ بهنام‌فر، محمد؛ شمس‌الدینی، مصطفی. (۱۳۹۵). «انواع شهرآشوب و کهن‌ترین شهرآشوب صنفی». ***فنون ادبی***. سال‌هشتم، ش۱۴، صص ۴۳ – ۵۴.
- میدانی، ابوالفضل. (۱۹۷۳). ***مجمع‌الامثال***. به اهتمام محمد محی الدین عبدالحمید. بیروت: دارالجیل.

- *نهایة‌الأرب*(۱۳۷۵). تصحیح محمد تقی دانش‌پژوه. تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۹۸). ***مرزبان‌نامه***. تصحیح علامه محمد قزوینی. شرح خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
- ولک، رنه و آستن، وارن.(۱۳۷۳). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی فرهنگی.
- هامین-آنتیلا، یاکو. (۱۴۰۰). ***خدا ینامگ شاهنامهٔ فارسی میانه***. ترجمهٔ مهناز بابایی. تهران: مروارید.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Comparative Criticism of the "Shadow" Archetype in the Poems of Forough Farrokhzad and Sylvia Plat*

Zahra Khatami Kashani [1]

Abstract

1. Introduction

One of the important fields of comparative literature is the interdisciplinary studies such as psychological criticism of literary works. This criticism expresses and compares the states of mind and personality structure of artists of different countries with different cultures. Among the important subjects in this criticism is the archetypal criticism which looks at similarities and differences of literary works of different countries through an introspective and psychological view. In this regard, one of the important archetypes is the shadow archetype. This archetype is the animal and inferior part of human personality which includes all unethical, lustful and forbidden desires and activities. According to Young's theory, within the evolution and individualation process and in movement from shadow toward oneself, the ego should be able to pass the negative specifications of shadow such as pride, lust, greed, covetousness and etc. in order to reach himself. However, the shadow archetype has also positive aspect. Excitement, creativity, creation and many of natural instincts are positive aspects of shadow which the human needs them for life continuation. Whereas, when the poets sing the poem, they are

* **Article history**:

Received 17 December 2022
Received in revised form 30 April 2023
Accepted 06 June 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assistant Professor. Islamic Azad University. Naraq Branch.Naraq.Iran. E-mail: zahra.khatami@iau.ac.ir

connected to the unconscious mind and represent its contents to the audiences, investigation of archetypes such as shadow archetype is a way to recognize the hidden dimensions of their personalities.

In this article, the poems of two poets, Forough Farokhzad and Sylvia Plath, have been investigated and discussed from this viewpoint. Many similarities and little differences of personality and lifestyle of these two poets led to occurrence of similar manifestations of shadow archetype in their poems.

2.Methodology

This research has been formed based on American school of comparative literature. This school believes that the similarities of literary works are raised from the common human spirit. In this research, author has investigated and compared the shadow archetype in the poems of Forough Farokhzad and Sylvia Plath by an analytical and descriptive method. The author, by library method and analysis of motifs such as love, pleasure, disappointment, idealism and thinking about death which are the aspects of shadow archetype, has come to this conclusion that the poems of these two poets, although in the same time period but with far distance and unawareness of each others, have various similarities solely based on the common human spirit.

3.Discussion

In this article, the manifestations of shadow archetype are investigated and compared in the poems of Forough Farokhzad and Sylvia Plath. These two poets sang the poems approximately within the same time period but in different geographies.

Forough Farokhzad is one of the pioneers of Nimaeian Poetry (modern poetry) and one of the first famous persons of modernism in Iranian poetry. Living in a male-dominated society and experience of weak and unstable emotional relations have given a special courage to Forough so that she, in addition to break the old poetic frames,casts

doubt on old laws and traditions of life. Sylvia Plath is an american poet and writer who is one of the leading woman in american literature for singing the confessional poem. Bitter and hard life style of Sylvia in family and strict and male-dominated society is evident in each line of her writings.

These two poets, probably due to the extreme feeling of guilty, have unconsciously followed the shadow archetype in their books. Sometimes, they have used the word of shadow directly and sometimes indirectly as a bird or woman with an ambiguous and fictitious face. Investigation and comparison of these aspects is a way toward the unconscious inside of these two poets and also show the social and cultural similarities and differences in Iranian and American society during living and singing of these two poets.

4.Conclusion

Investigation and comparison of shadow archetype in the poems of Farokhzad and Plath not only show the hidden angles of their personalities but also represent the space of their family and society to some extent.

Lack of affection in childhood and, more important, an unsuccessful marriage, caused that the said both poets always wish the love and affection. This point led to plenty use of shadow in their poetries in the concepts of lust and hedonism.

Lack of sympathy, experience of violence and also frequent social failures represent another face of shadow archetype namely sadness and sorrow with this difference that the sadness and sorrow of the Forough in her first poetic duration are the sadness and sorrow of a young and emotional girl and it took a while for Forough to express the human deep sorrow. But Sylvia Plath tied her personal sorrow with human sorrow in her first poems with mythological and symbolic language.

Shadow in the concept of nullity and disappointment has been used very much in the poems of two poets which rose from their

failures and frustrations. Shadow archetype as the symbol of humiliation and disability has different usage in the poems of Farokhzad and Plath. Feeling of humiliation in Forough's poem is a result of an Iranian literary tradition namely the obeisance of loving poet against the beloved but the feeling of humiliation in the poem and prose of Sylvia is very deep and indicates one personality specification.

Other aspects of this archetype such as fear, anger and violence are more obvious in Sylvia's poems. This issue although indicates her approximate extroversion in comparison with Forough but represents her harsher family and society space.

Generally, Sylvia Plath, with using more aspects of shadow archetype, achieves complete cognition of that archetype and reconciles with that better. However, in Forough's poem, the active aspects of shadow archetype are less used. This point not only shows the approximate stillness and calmness of Forough's life in comparison with Sylvia but also it can represent the inherent and introverted modesty of the eastern poet. This issue caused that the Forough Farokhzad, in despite of plenty attempts, is not successful in reconciling with shadow and a kind of ambiguity, restlessness and anxiety encompass her life and poem.

Keywords: Poem, Unconscious Mind, Shadow Archetype, Forough Farokhzad, Sylvia Plath

Refrences:[In Persian]

Abood, Abdeh (1999), *"Aladabolmogharen (Problems & Horizons)"*, Damascus, Etehadolketabolarab.

Alavizadeh, Farzanehsadat (2021), "Interdisciplinary Study of Comparative Literature, its Methodological Approaches and Identity Crisis of Comparative Literature", *Comparative Literature Journal,* 13th Edition, No.25, PP.179-207.

Barahani, Reza (2001), *"Gold in Copper"*, Tehran: Zaryab Publications.

Bozorg Chami, Vida (2008), "Generalities of Comparative Literature", *Nameie Anjoman Quarterly Magazine*, No.30, PP.141-156.

Farokhzad, Forough (2004), *"Poems Collection",* First Edition, Tehran: Shadan Publications.

Farokhzad, Forough (1966), *"Words with Forough"*, Tehran: Morvarid Publications.

Ford, Debby (1998), *"The Dark Half of Existence"*, Translator: Mohammad Javad Shojaei, Tehran: Nikfarjam.

Fordham, Ferida (1977), *"An Introduction to Young's Psychology"*, Translator: Masoud Mirbahae, 3rd Edition, Tehran: Ashrafi.

Ghanbaralizadeh, Roghayeh (2007), *"Song of Fire Bird"*, Editor: Manizheh Abdollahi, First Edition, Tehran: Golazin Publications.

Halabi Aliasghar, Ahmadi Chenari, Aliakbar, Bahmadi, Zahra (2014), "Comparative Investigation of the Shared Social Motifs in Poem of Forough Farokhzad and Saad Alsabah (based on Feminine Approach)", *Comparative Literature Journal*, 6th Edition,

Martin, George R.R.(1996), *"Melody of Ice and Fire"*, Translator: Roya Khademolreza, Vida Electronic Journal.

Moreno, Antonio (2001), *"Young, Gods of Modern Human"*, Translator: Daryoush Mehrjouei, 2nd Edition, Tehran: Center.

Plath, Sylvia (2002), *"Selected Poems"*, Compiler: Ted Hughes, Translator: Asadollah Amraei and Sayer Mohammadi, First Edition, Tehran: Naghsho Negar.

Plath, Sylvia (2003), *"In the Garb of Moon"*, Translator: Saeid Saeidpoor, First Edition, Tehran: Morvarid.

Plath, Sylvia & Hughes, Ted (2001), *"Hunter of Rabbit"*, Translators: Mohammad Rahim Okhovat and Hamid Farazandeh, First Edition, Esfahan, Farda Publications.

Plath, Sylvia & Hughes, Ted (2014)," *Johnny Panic and the Bible of Dreams"*, Translator: Samin Nabipour, Editor: Mohadeseh Goodarznia, First Edition, Tehran: Ofogh Publications.

Saeidi, Aliasghar & Abdollahzadeh Sedigheh (2016), "Comparative Study of Poems of Forough Farokhzad and Sylvia Plath", *11th international Conference of Persian Language and Literature Promotion Association.*

Sharifzadeh, Mansoureh (2013), "Poems of Forough Farokhzad and Sylvia Plath based on Comparative Perspective", *Dorre Dari Scientific and Specialized Quarterly Magazine*, Foreign Language and Literature Department of Najafabad Branch of Islamic Azad University, 3rd Edition, No.7, PP.33-46.

Tigem, Paul One, *"Aladabolmogharen"*, Translator: Sami Mesbah Alhesami, Beirut, Almaktabatolasriyeh, Bita.

Young, Carl Gostav (2010), *"Human and his Symbols"* Translator: Mahmoud Soltaniyeh, 2nd Edition, Tehran: Jami.

Young, Carl Gostav (2008),"*Spirit & Life"*, Translator: Latif Sadaghiani, 3rd Edition, Tehran: Jami.

Young, Carl Gostav (2006), "*Psychology of Unconscious Mind"*, Translator: Mohammad Ali Amiri, 4th Edition, Tehran: Cultural and Scientific.

Zarghani, Seyed Mahdi (2005), *"Contemporary Perspective of Iran"*, 2nd Edition, Sales Publications.

Refrences:[In English]

Freedem, William (1995) "The Monster in Plath's Mirror", "*Papers on Language and literature"*, Vol.29, Issue 2, PP.69-152.

Freer, Carole (1979) "The Beekeeper's Apprentice in Silvia Plath : New Views on the Poetry, Edited by Gary Lane," *The Johns Hopkins University Pres"s*, Baltimore, PP.203-217.

Jones, A.R.(1970)" On Daddy". The Art of Silvia Plath, Ed. "*Charles (Indian University) Press"*, PP.230-360.

Park, Jooyoung (2002)” I Could Kill a Woman or Wound a Man”, in: “*Women’s Studies”*, Vol.31, Issue 4, PP. 467-497.

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

نقد تطبیقی کهن الگوی سایه در اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات*

زهرا خاتمی کاشانی[۱]

چکیده

شاعر در زمان سرایش با ضمیر ناخودآگاه ارتباط می‌یابد و محتویّات آن را به مخاطب عرضه می‌کند؛ بنابراین شناخت و بررسی کهن الگوها ازجمله کهن الگوی سایه ابعاد پنهان شخصیت شاعر را به ما می‌شناساند. این کهن‌الگو یکی از مهمترین کهن‌الگوها است که بخش پنهان و تاریک‌تر ضمیر ناخودآگاه را نشان می‌دهد. سایه در شکل منفی شامل تمامی امیال و فعّالیّت‌های غیراخلاقی و منع‌شده و در شکل مثبت لازمهٔ ادامهٔ زندگی است. این نوشتار بر پایهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی که با نگاهی جهانی وجود شباهت بین آثار ادبی را برآمده از روح مشترک بشری می‌داند، با نگاهی روان‌شناسانه به اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات می‌پردازد. نگارنده در این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی، کهن الگوی سایه را در شعر این دو شاعر بررسی و مقایسه می‌کند. این بررسی تطبیقی علاوه بر کشف لایه‌های پنهان ضمیر ناخودآگاه شاعران مورد بحث، نقاط اشتراک و افتراق فرهنگی ـ اجتماعی جامعهٔ آنان را نیز نشان می‌دهد. به عنوان مثال، آشکارایی برخی نمودهای کهن الگوی سایه چون احساس حقارت، ترس و خشم و خشونت درشعر سیلویا ازسویی نشان‌دهندهٔ شخصیت برونگرای شاعر و از سویی تداعی‌گر جامعهٔ خشن و مردسالار او است. درنهایت سیلویا پلات با به نمایش گذاشن جلوه‌های بیشتری از سایه، به شناخت کامل‌تری از آن می‌رسد و بهتر با آن آشتی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شعر، ضمیر ناخودآگاه، کهن الگوی سایه، فروغ فرخزاد، سیلویا پلات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۷۵- ۱۰۹

DOI: 10.22103/JCL.2021.15905.3080

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نراق، نراق، ایران. رایانامه: zahra.khatami@iau.ac.ir.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

ادبیات تطبیقی (Comparative literature) از شاخه‌های مهم ادبیات دنیای امروز است. این مبحث به‌عنوان شاخه‌ای از نقد ادبی عرصهٔ برخورد زبان‌ها، فرهنگ‌ها و ملّیت‌های گوناگون است. هدف اصلی پژوهش در ادبیّات تطبیقی مقایسهٔ بین ادبیات ملل مختلف است. برای رسیدن به این هدف، معمولا سایر رشته‌های هنری و علمی همچون نقّاشی، فلسفه، تاریخ، روانشناسی، جامعه شناسی و... . به عنوان ملاک و معیار مقایسه به کار گرفته می‌شود. از این رو یکی از حوزه‌های مهم ادبیات تطبیقی، مطالعات میان رشته‌ای (Inter disciplinary) است. «گروه مطالعات میان‌رشته‌ای، متشکّل از افرادی است که در حوزه‌های مختلف دانش (رشته‌ها) با مفاهیم، اصطلاحات، روش‌های مختلف و داده‌هایی که با تلاش کارآمد و مؤثّر بر روی یک مسئله سازماندهی شده، تربیت یافته‌اند.»(علی‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۹۱)

مطالعات میان‌رشته‌ای در دنیای ادبیات تطبیقی گسترهٔ وسیعی دارد که یکی از قسمت‌های آن نقد روانشناسانهٔ آثار ادبی است. این نقد به بیان حالات ذهن و ساختار شخصیّتی هنرمندانی از سرزمین‌های گوناگون با فرهنگ‌های گوناگون می‌پردازد. نقد روان‌شناسانه با مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی ارتباط نزدیک تری دارد. به عقیدهٔ رنه ولک (Rene wellek) از نظریه‌پردازان این مکتب، برخی از شباهت‌ها بین آثار ادبی ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست. او اندیشه‌های انسان‌ها را در اصل از یک سرچشمه می‌داند و به رغم اختلاف‌هایی که در طرز بیان می‌بیند نوعی خویشاوندی در میان آن‌ها احساس می‌کند... بنابراین، بسیاری از همانندی‌های آن حاصل تأثیر و تأثّر نیستند، بلکه بر اثر تصادف و توارد به وجود می‌آیند. (ر. ک: بزرگ چمی، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

نقد تطبیقی آرکی‌تایپ (Archetypal Criticism) از زیرشاخه‌های نقد روان‌شناسانه است که به چرایی و چگونگی این تصادف و توارد می‌پردازد. در نقد آرکی‌تایپی(کهن الگویی) زوایای پنهان روان هنرمند بررسی می‌شود. در این راستا یکی از کهن الگوهای

مهم کهن الگوی سایه (Shadow) است.

این کهن الگو یکی از حسّاس‌ترین و مهم‌ترین کهن الگوهاست که لازمهٔ حیات ماست. «سایه عموماً چیزی است حقیر، ابتدایی، انطباق نیافته و نابهنگام. » (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۸۶) «درواقع سایه به منزلهٔ نقطهٔ مقابل فضایل به شمار می‌رود؛ به عبارت دیگر بخشی از ذهنیّات ماست که منکر آن هستیم.» (یونگ، ۱۳۸۵: ۱۸۳)

از آن‌جا که یکی از جنبه‌های ناخودآگاه سایه است و از خصلت‌های سایه یکی این است که همواره با «من» در تضاد و تناقض باشد، پس می‌توان هر تنش، جدال و تعارض درونی را به سایه ربط داد.

شولتز (Duane P. Schultz) براساس اندیشه‌های یونگ دربارهٔ سایه می‌گوید:

> کهن الگوی سایه (خود تاریک‌تر ما) بخش پست و حیوانی شخصیّت است، میراث نژادی است که از شکل‌های پایین‌تر زندگی به ما رسیده است. سایه شامل تمامی امیال و فعّالیت‌های غیراخلاقی، هوس‌آلود و منع شده است... سایه ما را به انجام کارهایی وامی‌دارد که معمولاً انجام آن‌ها را به خودمان اجازه نمی‌دهیم. پس از اقدام به این‌گونه اعمال، معمولاً اصرار می‌ورزیم بر این که چیزی ما را به انجام این کار واداشت، یونگ ادعا می‌کرد که «این چیز» بخش ابتدایی ماست. (شولتز، ۲۰۱۳: ۴۹۶)

سایه معمولا مشکلی اخلاقی است و تمام «من» شخصیت را به مبارزه می‌طلبد. پس بدون تلاش و کوشش بسیار نمی‌توان بر سایه آگاه گشت.

> یونگ می‌گوید که مسئلهٔ سایه به همان اهمیّت مسئلهٔ گناه در حوزهٔ کلیسا است، زیرا آگاه‌شدن از حضور سایه، متضمّن تشخیص جنبهٔ تاریک وجودمان، همچون چیزی واقعی و حی و حاضر است. «من» مجهّز به قدرت داوری اخلاقی است و از مسئلهٔ شر و امکان بعدی توبه و آمرزش و بخشش باخبر است. یونگ توضیح می‌دهد که وقتی روانکاو با کسانی که با سایهٔ خویش درآمیخته‌اند طرف است- نه از روی تعلیم و تربیت دینی که در پرتو تجربه و غریزه‌اش ـ می‌داند که در شر چیزی در کار است بسیار شبیه مفهوم شادمانی در گناه. (مورنو، ۱۳۸۰: ۵۴)

طبق نظریهٔ یونگ در فرآیند فردانیّت و در حرکت از سایه به طرف خود، باید من بتواند از ویژگی‌های منفی سایه مانند جاه‌طلبی، شهوت، خودپسندی، حرص و طمع و... عبور کند تا به خود و سپس تولّد ثانویه نائل گردد. البته سایه جنبهٔ مثبت نیز دارد. برانگیختگی، بینش و

آفرینندگی از ابعاد مثبت سایه است که انسان برای ادامهٔ زندگی به آن نیاز دارد. شاعر در زمان سرایش با ضمیر ناخودآگاه ارتباط می‌یابد و محتویات آن را به مخاطب عرضه می‌کند؛ بنابراین در آثار ادبی کهن الگوهای مختلفی مانند «نقاب»، «من»، «آنیما و آنیموس»، «پیر دانا»، «سایه» و... قابل مطالعه است.

در این نوشتار جلوه‌های کهن الگوی سایه در شعر فروغ فرخزاد و سیلویا پلات (Sylvia Ploth) بررسی و مقایسه می‌شود. این دو شاعر تقریبا در یک دورهٔ زمانی، لیکن در دو جغرافیای متفاوت به سرودن پرداخته‌اند.

فروغ فرخزاد(۱۳۴۵-۱۳۱۳)(۱۹۶۶-۱۹۳۴) از پیشگامان شعر نیمایی و نیز از نخستین چهره‌های مدرنیسم در شعر ایران است. زندگی در جامعه‌ای مردسالار و تجربهٔ روابط عاطفی سست و ناپایدار به فروغ جسارتی خاص بخشیده؛ به گونه‌ای که او در شعر خود علاوه بر شکستن قالب‌های کهن شعری، قوانین و سنّت‌های کهن زندگی را نیز زیر سؤال می‌برد. از این شاعر پنج کتاب شعر به نام‌های *اسیر*، *دیوار*، *عصیان*، *توّلدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* باقی مانده که در این نوشتار مورد استفاده قرار گرفته است.

سیلویا پلات(۱۹۶۳-۱۹۳۲) شاعر و نویسندهٔ آمریکایی تبار است که به دلیل سرایش «شعر اعترافی» در دو مجموعهٔ «کلوسوس» (Colossus) و «آریل» (Ariel) و نیز رمان «حباب شیشه» که در آن نویسنده با صداقت از خود می‌گوید، از زنان پیشرو در ادبیات آمریکا به شمار می‌آید. شیوهٔ زندگی تلخ و سخت سیلویا در خانواده و جامعه‌ای سختگیر و مردسالار در سطرسطر نوشته‌های او آشکار است.

هر دو شاعر -شاید به سبب احساس گناه بیش از حد- در کتاب‌های خود، ناخودآگاه به کهن الگوی سایه پرداخته‌اند. گاه به طور مستقیم از واژهٔ «سایه» یا «shadow » استفاده کرده اند و گاه به طور غیرمستقیم سایه را به شکل پرنده‌ای، زنی یا چهره‌ای مبهم و موهوم در سخن خود آورده‌اند. بررسی و مقایسهٔ این نمودها راهی است به درون ناخودآگاه این دو شاعر و نیز نشان دهندهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی- اجتماعی دو جامعهٔ ایران و آمریکا در زمان زندگی و سرایش این دو شاعر.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

به دلیل شباهت‌های فراوان در زندگی و شعرفروغ فرخزاد و سیلویا پلات، چند سالی است که پژوهشگران حوزهٔ ادبیات تطبیقی، به مقایسهٔ اشعار آنان پرداخته‌اند. از جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد:

– کتاب *سرود مرغ آتش*، تألیف و ترجمهٔ رقیه قنبرعلی‌زاده(۱۳۸۶).

نویسنده در این کتاب علاوه بر ترجمهٔ قطعاتی از سیلویا پلات، به تحلیل چند شعر از او پرداخته است. در این راستا چند مقاله از مؤلّف و ترجمهٔ مقالاتی از پژوهشگران غیر ایرانی دیده می‌شود.

– مقالهٔ «بررسی تطبیقی شعر و اندیشهٔ فروغ فرخزاد و سیلویا پلات» نوشتهٔ حسن اکبری‌بیرق(۱۳۸۸). این مقاله اشعار دو شاعر را از حیث مضمون و در ارتباط با تجربهٔ زیستی مشابه بررسی کرده است. نویسنده با تحلیل درونمایه هایی چون عشق، ناامیدی، کمال‌گرایی و مرگ‌اندیشی به این نتیجه می‌رسد که شعر دو شاعر هرچند در یک محدودهٔ زمانی، امّا با وجود فرسنگ‌ها فاصله و بی خبری از وجود یکدیگر، تا چه اندازه می‌تواند از مشابهت‌های گوناگون برخوردار باشد.

– «اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات از دید تطبیقی» نوشتهٔ منصوره شریف‌زاده (۱۳۹۵). نویسندهٔ این مقاله اشعار دو شاعر مورد بحث را از لحاظ اندیشه، تصویر و زبان به طور خلاصه تطبیق داده است. او با مقایسهٔ نمادها و تصاویر مشترک اشعار آنان –به طور خاص– به خاستگاه غریزی شعر آنان اشاره می‌کند.

چنانکه دیده می‌شود همهٔ این آثار و آثار مشابه به تطبیق روساخت شعر این دو شاعر ـ و تا حدودی به زمینه‌های اجتماعی ـ پرداخته‌اند. در زمینهٔ زیرساخت، مهرنوش شباهنگ در پایان نامه‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی اسطوره و کهن الگوها در اشعارفروغ فرخزاد و سیلویا پلات با نگاهی به مفهوم مرگ و تولّد دوباره» (۱۳۹۵) به خاستگاه‌های مشترک شعر دو شاعر پرداخته است. او با پیوند خاستگاه‌های فردی و بشری، وارد دنیای کهن الگو شده، کهن الگوی مرگ و تولّد دوباره را در شعر آنها بررسی و مقایسه می‌کند.

نگارنده نیز در نوشتار حاضر با نگاهی روان‌شناسانه به بررسی و مقایسهٔ زیرساخت اشعار دو شاعر با توجّه به کهن الگوی سایه پرداخته است. این پژوهش لایه‌های زیرین و پنهان شخصیّت دو شاعر را تا حدودی برای ما آشکار می‌سازد.

۱-۳. مبانی پژوهش

این پژوهش بر پایهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی انجام گرفته است. در مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی -برخلاف مکتب فرانسوی- به روابط تاریخی یا تأثیر و تأثّر آثار ادبی از یکدیگر توجّهی نمی شود. این مکتب براساس روح مشترک بشری، تنها به اصل تشابه و همانندی می‌پردازد. این نوشتار برای رسیدن به «روح مشترک بشری» -براساس نظریّهٔ روانشناختی یونگ- به ضمیر ناخودآگاه شاعران مورد بحث وارد شده، کهن‌الگوی سایه را بررسی می کند. با بررسی و مقایسهٔ کهن‌الگوی سایه در شعر فرخزاد و پلات می‌توان پی برد که چگونه اندیشه‌ای و احساسی در گوشه‌ای از جهان توسط شاعری بیان می‌شود و در سوی دیگر جهان همان اندیشه و احساس به گونه‌ای دیگر مجال بروز می‌یابد. علاوه بر این نگارنده در این پژوهش کوشیده با بررسی جلوه‌های کهن الگوی سایه در شعر این دو شاعر، به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱) کهن الگوی سایه در شعر هر یک از این دو شاعر چگونه به کار می‌رود؟

۲) جلوه‌های کهن الگوی سایه در شعر این دو شاعر چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی دارد؟

۳) تفاوت کاربرد کهن الگوی سایه در شعر دو شاعر بیشتر زیرساخت اجتماعی دارد یا نمودی از ویژگی‌های شخصیتی است؟

۲. بحث و بررسی

در سال‌های اخیر بارها شعر فروغ فرخزاد با شعر سیلویا پلات شاعر آمریکایی از جهات گوناگون مقایسه شده است؛ چراکه از نظر لحن، تصویرسازی و مضمون‌آفرینی شباهت‌های فراوانی بین این دو شاعر دیده می‌شود. مضامینی چون ناامیدی و ناکامی در عشق، مرگ‌اندیشی، ویرانگری، پوچ‌گرایی و... از مضامین مشترک هر دو است. این

اشتراک بیش از هر چیز از شیوهٔ مشابه زندگی دو شاعر و رنج‌های آنان ناشی می‌شود. زندگی در یک جامعهٔ مردسالار، ازدواج در سنّ پایین، ناکامی در دریافت محبّت، شکوفایی ادبی به رغم محدودیّت‌ها، مرگ زودهنگام و...

در ادامهٔ پژوهش‌های پیشین، این نوشتار کهن الگوی سایه و نمودهای آن را در شعر دو شاعر بررسی می‌کند.

۲-۱. سایه؛ نماد کامجویی و لذّت

شعر فروغ در مجموعه‌های نخستین شعری غریزی است و بازگوکنندهٔ احساسات تند و سرکش دختری جوان و شکست خورده. «او دراسیر تبری به دست گرفته و با چشمانی بسته بر در و دیوار و پایه‌های «خانه ارزش‌های فرهنگی» جامعه می‌کوبد، بی‌توجّه به این‌که این ضربات بر کجا فرود می‌آید و بی بیم آن‌که ممکن است پاره‌هایی از سقف بر سرش فرود آید. » (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۱۶)و به قول براهنی: «فروغ انفجار عقدهٔ دردناک و به‌تنگ‌آمدهٔ سکوت زن ایرانی است.» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۰۶۲) نگاه غالب در این دوره، نگاه اروتیک است. «سایه» در شعر «رؤیا» افسونگری است شمع به دست که خاطرات لذّت‌های پیشین را برای شاعر زنده می‌کند.

روی ویرانه‌های امیدم — دست افسونگری، شمعی افروخت
مرده‌ای چشم پر آتشش را — از دل گور بر چشم من دوخت
ناله کردم که‌ای وای، این اوست — در دلم از نگاهش، هراسی
خنده‌ای بر لبانش گذر کرد — کای هوسران، مرا می‌شناسی؟

(اسیر، رؤیا/ ۲۴)

در مجموعهٔ «تولّدی دیگر» ادامهٔ همان تفکّر اروتیک را می‌بینیم امّا در سایهٔ نگاهی فلسفی. در شعر «در آب‌های سبز تابستان» شاعر از سایهٔ ناپایدار خود شکوه می‌کند:

– در سایه‌ای خود را رها کردم/ در سایهٔ بی‌اعتبار عشق/ در سایهٔ فرّار خوشبختی/ در سایهٔ ناپایداری‌ها/... / ما از نفوذ سایه‌های شک/ در باغ‌های بوسه‌هامان رنگ می‌بازیم/ ما در تمام میهمانی‌های قصر نور/ از وحشت آوار می‌لرزیم. *(تولّدی دیگر، در آب‌های سبز تابستان...*.(۲۴۱ و ۲۴۲)

در این شعر «من» فروغ به «ما» تبدیل شده است. این نکته شعر را از سطح لذّت‌های فردی و سطحی به دامنهٔ لذّت‌ها و کامیابی‌های اجتماعی می‌رساند. «لرزش» و «رنگ‌باختن» فروغ در این شعر، لرزش و رنگ باختن زن ایرانی است در زیر نفوذ «سایه‌های شک». شکّی که از قرون پیشین با عناوینی چون حجب و حیا، شرم، وفاداری، احساس گناه و... در ناخودآگاه او رسوخ کرده و از او لذّت عشق و آزادی را سلب کرده است.

«فروغ نسبت به مسائل اجتماعی دورهٔ خود دیدی حسّاس و انتقادی دارد. یکی از درگیری‌های او با قوانین و عرفیاتی است که در مجموع به ضرر زنان است. او گاهی در مقام یک زن عاصی و سرکش و از طرفی، روشن‌فکر که حاضر نیست به زندگی عادی و مظلومانهٔ زن ایرانی تن در دهد، با قوانین و عرف درگیر می‌شود و این یکی از زمینه‌های اصلی شعر اوست.» (حلبی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۰۲)

سیلویا پلات نیز گهگاه در اشعارش به این جلوهٔ کهن الگوی سایه پرداخته است. در شعر «الاگزنه» سیلویا زنی است محروم از محبّت و در هوس عشق‌بازی و عشق‌ورزی. سحرگاهان سایهٔ این زن به شکل الاگزنه (پرنده‌ای شکاری که حشرات را بر خار بوته‌ها به بند می‌کشد و آن‌ها را از هم می‌درد) مرد زندگی را به دام می‌اندازد و کامروا می‌شود:

– هنگام که شب باز می‌آید/ رؤیاهای فرهمند، مرد را فرا می‌خوانند/ چندان که او را برمی‌کشند/ از بر همسر زمینی‌اش/ تا بر پر پرواز خواب/... / در آن حال که عروس رشک‌آگین/ نمی‌تواند به دنبال او رود، بل می‌لمد/... / تا سحرگاه پرهیاهوی پرندگان/ آنگاه که چهرهٔ الاگزنه‌اش/ خم می‌شود تا به منقار بگشاید قفل پلک‌های مرد/ تا به کام کشد آن کاخ و تاج‌ها و هر آنچه همه شب مردش را در ربوده بود/ و با نوک منقار سرخ/ او را بدرّد و درمکد/ آخرین قطره خون آن قلب گریزان را. (در کسوت ماه، الاگزنه/ ۶۴-۶۶)

در قطعهٔ «نارون» سیلویا سایه را نماد عشق می‌داند، عشقی دور از دسترس:

– عشق یک سایه است/ چگونه به دنبالش می‌افتی و زار می‌زنی/ گوش کن: این سمضربه‌های آن است/ مثل اسب دور می‌شود. / تمام شب این گونه بی شکیب خواهم تاخت. (در کسوت ماه، نارون/ ۱۶۴)

در ادامه شاعر از «فریاد»ی می گوید که در وجودش لانه کرده و او را به سوی عشق و کامیابی می‌خواند:

– در من فریادی لانه کرده است/ شبانه پر می‌کشد به بیرون/ تا با چنگ و دندان چیزی برای عشق‌ورزیدن بجوید/ من می‌ترسم از این وجود تاریک/ که خسته است در من/ تمام روز چرخش نرم پرهای پلیدش را احساس می‌کنم. (همان/ ۱۶۸)

نتیجه آن‌که کمبود محبّت در دوران کودکی و مهم‌تر از آن ازدواج ناموفّق سبب شده هر دو شاعر مورد بحث همواره در آرزوی عشق و محبّت باشند تا جایی که این سایهٔ شخصیتی به تکرار در شعرشان جلوه‌گر شود.

۲-۲. سایه؛ نماد غم و اندوه

در دورهٔ اوّل شاعری، غم و اندوه شعر فروغ، غم و اندوه زنی است جوان با تجربهٔ عشقی ناموفّق و شکست‌های پیاپی.

– آن من دیوانهٔ عاصی/ در درونم های و هو می‌کرد/ مُشت بر دیوارها می‌کوفت/ روزنی را جستجو می‌کرد/ در درونم راه می‌پیمود/ همچو روحی در شبستانی/ بر درونم سایه می‌افکند/ همچو ابری بر بیابانی/ می‌شنیدم نیمه شب در خواب/های‌های گریه‌هایش را/ در صدایم گوش می‌کردم/ درد سیّال صدایش را. (اسیر، صبر رنگ/ ۱۰۰ و ۱۰۱)

شاعر در این شعر، از وجه منفی شخصیّت خود با صفت «دیوانهٔ عاصی» یاد کرده؛ این وجه منفی همان سایهٔ فروغ است که با گریه‌های خود خواب و آرامشش را آشفته کرده است. با مطالعهٔ اشعار فروغ به نظر می‌رسد در لحظات غم و اندوه، شاعر به سایهٔ خود نزدیک‌تر می‌شود:

وای از این چشمی که می‌کاود نهان — روز و شب در چشم من راز مرا
گوش بر در می‌نهد تا بشنود — شاید آن گمگشته آواز مرا
گاه می‌پرسد که اندوهت ز چیست — فکرت آخر از چه رو آشفته است
بی سبب پنهان مکن این راز را — درد گنگی در نگاهت خفته است
گاه می‌نالد به نزد دیگران: — کاو دگر آن دختر دیروز نیست
آه، آن خندان لب شاداب من — این زن افسردهٔ مرموز نیست

(اسیر، راز من/ ۸۱ و ۸۲)

در دورهٔ دوم شاعری، اندوه فروغ اندوه عمیق انسانی است سرخورده و ناکام. در شعر

«میان تاریکی» از مجموعهٔ «تولّدی دیگر» بی آنکه واژهٔ سایه آورده شود، با لفظ مستعار «کسی» از او یاد می‌شود:

– تمام شب آنجا/ میان سینهٔ من/ کسی ز نومیدی/ نفس نفس می‌زد/ کسی به پا می‌خاست/ کسی تو را می‌خواست/ دو دست سرد او را/ دوباره پس می‌زد/ تمام شب آنجا/ ز شاخه‌های سیاه/ غمی فرومی‌ریخت/ کسی ز خود می‌ماند/ کسی تو را می‌خواند/ هوا چو آواری/ به روی او می‌ریخت. (تولّدی دیگر، میان تاریکی/ ۲۴۶)

در قطعهٔ هنرمندانهٔ «دیدار در شب» چهرهٔ شگفت نمادی از سایه است با همهٔ ویژگی‌های منفی و مثبت. چهرهٔ شگفت پس از گفتگو با شاعر و بیان اندوه زندگی، از مرگ می‌گوید و می‌گرید:

– خاموش شد/ و پهنهٔ وسیع دو چشمش را/ احساس گریه تلخ و کدر کرد. (تولّدی دیگر، دیدار در شب/ ۲۸۸)

انسان‌انگاری کهن‌الگوی سایه با واژگان «کسی» و «چهرهٔ شگفت» در این قطعه‌ها به این وجه کهن الگوی سایه آشکارایی، فردیّت و تجسّم خاصّی بخشیده است.

زندگی سیلویا پلات نیز چون فروغ سرشار از تلخی‌ها و ناکامی‌ها بوده، به همین دلیل شعر او حتی زمانی که رویه و ظاهری شاد دارد، از غم و اندوه خالی نیست. در رمان »حباب شیشه« یک جا با خود می‌گوید: «این فکر عجیب که قبلاً هم درباره‌اش‌اندیشیده بودم در من قوّت گرفت که من واقعاً فقط تا نُه سالگی معنی خوشحالی را درک کرده بودم. » (پلات و هیوز، ۱۳۸۰: ۶۱ به نقل از حباب شیشه)

زمانی هم که در سرایش با ضمیر ناخودآگاه ارتباط برقرار می‌کند، «سایه» برای او تداعی کنندهٔ غم است:

– این انبار در سایه بوی نا و عفن می‌دهد/ چون شکنبهٔ جسد مومیایی‌شده/ با ابزارهای قدیمی، دسته‌ها و چنگک‌های زنگ‌زده/ خیالم آسوده است، در میان جمجمهٔ مردگان/ بگذار در گلدانی قرار بگیرم/ عنکبوت گمان نمی‌برد/ قلب من شمعدانی مرده‌ای باشد. (گزیده اشعار سیلویا پلات، شعری برای میلاد/ ۱۹۴)

او در شعری دیگر به وضوح به دنیای تلخ ضمیر ناخودآگاه خود اشاره می‌کند:

– اینک دیواری خاکستری، چنگ در افکنده و خونین. / از ذهن آیا گریزگاهی نیست؟/ پشت سرم پلکانی مارپیچ در چاهی فرو می‌شود. / در این جهان درخت و پرنده‌ای نیست. / تنها تلخکامی من هست. (در کسوت ماه، هراس‌ها/ ۱۷۴)

تراکم تصاویر و نمادهای «انبار عفن و بوی ناک»، «شکنبهٔ جسد مومیایی‌شده»، «شمعدانی مرده»، «دیوار خاکستری خون آلود»، «پلکانی مارپیچ که به چاهی فرو می‌شود» ، «جهان بی درخت و بی پرنده» برای توصیف و تجسّم ذهن و ضمیر ناخودآگاه، تداعی گر غم و اندوه برای کهن الگوی سایه است.

به طور کلّی تجربهٔ زندگی تلخ و سرشار از غم و اندوه و نیز ناکامی‌های اجتماعی سبب شده سایه به عنوان نماد غم و اندوه در شعر هر دو شاعر مورد بحث تکرار شود؛ بااین‌تفاوت که اندوه فروغ در دورهٔ اوّل شاعری اندوهی شخصی است و مدّتی طول می‌کشد تا فروغ به نگاهی جهانی دست یابد و اندوه عمیق انسانی را بیان کند؛ درحالی‌که سیلویا پلات به دلیل پیش زمینهٔ مطالعاتی و آشنایی با ادبیات و دنیای اساطیر، از همان نخستین شعرهای خود با زبانی نمادین اندوه فردی خود را به اندوه بشری پیوند می‌زند.

۲-۳. سایه؛ نماد حقارت و ناتوانی

سایه به این معنی در ادبیات کلاسیک و نیز در زبان عامیانه فراوان به کار می‌رود. فروغ نیز گاه سایه را به این معنی در شعر خود می‌آورد:

– سایهٔ توام به هر کجا روی/ سر نهاده‌ام به زیر پای تو/ چون تو در جهان نجسته‌ام هنوز/ تا که برگزینمش به جای تو. (دیوار، نغمه‌ی درد/ ۱۲۳)

و یا:

هـــر دم از آینـــه می‌پرســـم ملـــول　　چیستم دیگر، بـه چشـمت چیسـتم؟
لیـــک در آیینـــه مـــی‌بینم کـــه وای　　سـایه‌ای هـم ز آنچـه بـودم نیسـتم.

(دیوار، گمشده/ ۱۲۵)

از آنجا که این مثال‌ها و نمونه‌های مشابه در شعر فروغ فرخزاد از ناکامی شاعر در

روابط عاشقانه ناشی می‌شود، بیش از این‌که به حقارت و ناتوانی در شخصیّت فروغ اشاره کند، دال بر سنّتی ادبی در شعر ایران است؛ کرنش شاعر عاشق در برابر معشوق.

در شعر سیلویا پلات نیز سایه گاه نشانگر حقارت و ناتوانی است با این تفاوت که این حسّ ناتوانی به شخصیّت شاعر برمی‌گردد و زندگی او را مختل کرده است. او در «نامه به یک جن» می‌نویسد: «دیشب... درازکش حس می‌کردم اعصاب رنجورم از غمناله‌های درون خراشیده می‌شود: آه، تو نمی‌توانی تدریس کنی، نمی‌توانی هیچ کاری بکنی، نمی‌توانی بنویسی، بیندیشی و من زیر سیلاب یخین نفی و انکار لمیده بودم و فکر می‌کردم تمام آن صدا از آنِ من و در وجود من است و باید به‌گونه‌ای مرا تسخیر کند. » (در کسوت ماه، نامه به یک جن/ ۴۹)

کهن الگوی سایه در این متن با تکرار واژهٔ «نمی توانی» احساس «نتوانستن» را به شاعر القاء می‌کند.

در شعر «سه زن» از زبان یک زن نازا می‌گوید:

«به شمال خواهم رفت. به درون یک تاریکی طولانی خواهم رفت. / خود را چون سایه‌ای می‌بینم، نه مرد نه زن،/ نه زنی که خوشحال است مثل مردی باشد، نه مردی/ آن‌قدر کند و مسطّح که کمبودی حس نکند. من کمبودی حس می‌کنم/ انگشتانم را بالا می‌گیرم. ده دیده‌ور سفید/ ببین تاریکی از شکاف‌ها نشت می‌کند. / نمی‌توانم مهارش کنم. نمی‌توانم زندگی‌ام را مهار کنم. (سرود مرغ آتش، سه زن/ ۱۲۲)

او در این شعر با آوردن تصاویر منفی چون «تاریکی طولانی» و «سایه» برای بیان وضعیّت خود، نارضایتی خود از جامعهٔ مردسالار را بیان می‌کند.

> او که از خلق زندگی ناتوان است خود را «نه مرد و نه زن» می‌داند. او از این که زنی چون مردان، ناتوان از فرزندزادن است شادمان و خوشنودست و شباهت به مردان را اصولاً اختیار نمی‌داند. او مرد نیز نیست که کمبود خود را حس نکند. این استعداد بالقوه زنان در زادن، به تواناتر کردن او نینجامیده است؛ بلکه سایهٔ به تحقق نپیوستن آن موجب شده که او در پایان بند بگوید «نمی‌توانم زندگی‌ام را مهار کنم. (قنبرعلی‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۵۱)

۲-٤. سایه؛ نماد مرگ

کهن‌الگوی سایه همچون دیگر کهن‌الگوها ریشه در اعصار و قرون دارد و از خواست‌ها و نگرانی‌های انسان در طول تاریخ سخن می‌گوید. «مرگ» یکی از دردناک‌ترین و

اساسی‌ترین رویدادها و پرسش‌های انسان است که از گذشته تا امروز در آثار هنری دیده می‌شود. نگاه هنرمندان به این پدیده(مرگ) دوگانه است؛ گروهی مرگ گریزند و گروهی مرگ پذیر. مرگ‌اندیشی از مضامین مورد علاقهٔ فروغ نیز هست.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۶۳۱)

او در جایی می‌گوید: «کاش می‌مردم و دوباره زنده می‌شدم، و می‌دیدم که دنیا شکل دیگری است. دنیا این همه ظالم نیست و مردم این خسّت همیشگی خود را فراموش کرده‌اند و هیچ‌کس دور خانه‌اش دیوار نکشیده است.» (همان: ۶۳۱) او مرگ را مثل زندگی، قانون طبیعت می‌داند:

> بترسم! چرا؟ من بین زندگی و مرگ تفاوتی نمی‌بینم و مرگ هم مثل زندگی یک چیز کاملاً طبیعی است... گاهی اوقات فکر می‌کنم درست است که مرگ هم یکی از قوانین طبیعت است، اما آدم تنها در برابر این قانون است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند. یک مسئله‌ای است که هیچ کاریش نمی‌شود کرد، حتّی نمی‌شود مبارزه کرد برای از میان بردنش، فایده ندارد؛ خیلی هم خوب است، این یک تفسیر کلّی که شاید هم احمقانه باشد.(حرف‌هایی با فروغ، ۱۳۴۵)

در قطعه‌ی «باد ما را خواهد برد» سایه در قالب «هیچ» و «یک نامعلوم» (رمزی از مرگ) نگران و چشم انتظار شاعر است:

– لحظه ای/ و پس از آن، هیچ! پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد/ و زمین دارد/ بازمی‌ماند از چرخش/ پشت این پنجره یک نامعلوم/ نگران من و توست. (تولدی دیگر، باد ما را خواهد برد/ ۲۲۹)

و در شعر «دریافت» سایه به شکل موش منفوری سرود مرگ می‌خواند:

– گوش دادم/ گوش دادم به همهٔ زندگی‌ام/ موش منفوری در حفرهٔ خود/ یک سرود زشت مهمل را/ با وقاحت می‌خواند/ جیر جیری گیج و نامفهوم/ لحظه‌ای فانی را چرخ‌زنان می‌پیمود/ و روان می‌شد بر سطح فراموشی/ آه، من پر بودم از شهوت ـ شهوت مرگ. (تولدی دیگر، دریافت/ ۲۵۱و۲۵۲)

کهن‌الگوی سایه به عنوان نماد «مرگ» در شعر سیلویا نیز فراوان دیده می‌شود. در شعر «لاله‌ها» سخنگو زنی بیمار است که در بیمارستان بستری شده تا به سلامتی و آرامش برسد. دوستی برای او گل لاله می‌آورد. گل لاله با رنگ قرمز افروخته در برابر سپید بیمارستان گویا تجسّم سایهٔ زن است و یادآور مرگ.

-... پیش‌تر کسی مرا نمی‌پایید. حالا مرا می‌پایند. / لاله‌ها به سوی من برمی‌گردند، و به سوی پنجرهٔ پشتیم،/ جایی که روشنایی روزی یک بار آهسته پهن و آهسته باریک می‌شود،/ و من خودم را می‌بینم، بی‌روح، مسخره، سایه‌ای کاغذی/ در میان چشم خورشید و چشمان لاله‌ها/ و من چهره ندارم، خودم می‌خواستم بی چهره شوم... (در کسوت ماه، لاله‌ها/ ۱۱۸)

«بی چهره بودن» به عنوان رمزی از مرگ در ادبیات جهان بی‌سابقه نیست. به عنوان مثال کتاب «نغمه‌ای از یخ و آتش» مردان بی‌چهره را فرقهٔ مرموزی از قاتل‌ها معرفی می‌کند که داستان‌ها، شایعه‌ها و راز و رمزهای بسیاری حول آن‌ها می‌چرخد. مردان بی‌چهره در این کتاب مرگ را پرستش می‌کنند. آن‌ها باور دارند که مرگ بدترین چیز این دنیا نیست، بلکه موهبتی از سوی خدای چند چهره است که برای پایان بخشیدن درد و رنج به ما داده می‌شود. (ر. ک: مارتین، ۱۹۹۶: ج ۴)

نمونه‌های دیگر:

- دریاچهٔ سیاه، زورق سیاه، دو انسان سیاه کاغذی/ کجا می‌روند این درختان سیاه که این‌جا آب می‌خورند؟/... جهان‌های سرد از ضربت پارو به لرزه می‌افتند. / روح سیاهی در ماست، در ماهی‌هاست. / صخره‌ای به وداع دستی بی رنگ برآورده است... (در کسوت ماه، گذر از آب/ ۱۵۸)

آب گرچه سرچشمهٔ زندگی و نماد پاکیزگی است، امّا در دنیای کهن الگو، «آب‌های عمیق مثل دریاها و چاه‌ها قلمرو مردگان را تداعی می‌کند.» (کوپر، ۱۳۹۲: ۲). در مثال یادشده از سیلویاپلات، سایهٔ شاعرو همراه او به شکل دو انسان سیاه کاغذی، سوار بر زورق سیاه، روی دریاچه‌ای سیاه در حرکت است تا آنها را به دنیای مرگ و نیستی ببرد.

-... بر دیواری سیاه، پرندگان ناشناخته/ سرهایشان را تاب می‌دهند و می‌گریند/ میان این‌ها سخنی از جاودانگی نیست!/ پوچ‌های سرد به ما نزدیک می‌شوند: / شتابان پیش می‌آیند. (در کسوت ماه، هراس‌ها/ ۱۷۶)

با مطالعهٔ این نمونه‌ها، به نظر می‌رسد فرّخزاد و پلات، هر دو مرگ را با همهٔ زشتی و دردناکی به عنوان واقعیّتی انکارناپذیر -همچون زندگی- پذیرفته‌اند.

۲-۵. سایه؛ نماد ترس

این جلوه از کهن الگوی «سایه» در شعر فروغ به وضوح دیده نمی‌شود. تنها شعر «دریافت»

که جنبهٔ گوتیک دارد به این بُعد سایه نیز می‌پردازد:

– گوش دادم/ در خیابان وحشت‌زدهٔ تاریک/ یک نفر گویی قلبش را/ مثل حجمی فاسد/ زیر پا له کرد/ در خیابان وحشت‌زدهٔ تاریک/ یک ستاره ترکید/... / روی خط‌های کج و معوج سقف/ چشم خود را دیدم/ چون رطیلی سنگین/ خشک می‌شد در کف، در زردی، در خفقان... (تولّدی دیگر، دریافت/ ۲۵۰ و ۲۵۱)

امّا زندگی تلخ سیلویا در یک جامعهٔ به شدّت مردسالار سبب شده هاله‌ای از ترس همواره در آثارش جلوه کند؛ ترس از نتوانستن، ترس از طرد شدن و... . تدهیوز همسر سیلویا در «نامه‌های زادروز» ترس را انگیزهٔ اصلی نوشتن و سرودن سیلویا می‌داند:

– نوشتنت نیز مایهٔ دلهره‌ات بود. / گاه بیم آن داشتی که همهٔ هدایای/ عروسی‌ات، رؤیاهایت، شوهرت را/ جن‌های هراس از تو بگیرند... / هراسی به رنگ روی میزت/ چهره‌اش را کمابیش می‌شناختی. / آن رگه‌ها مثل پوستش بود، می‌توانستی نوازشش کنی... / هراس در قلم خودنویس‌ات کمین کرده بود. (در کسوت ماه، هراس‌ها/ ۱۹)

سیلویا خود در کتاب «جانی پنیک و انجیل رؤیاها» می‌نویسد:

> شاید در همان آغاز کار، موشی‌اندیشیده باشد که چطور این پاهای غول‌پیکر تمام دنیا را اداره می‌کنند. خُب از جایی که من نشسته‌ام، می‌دانم که چرخ جهان را یک چیز و تنها یک چیز می‌گرداند. هراسی شگرف با صورتی مثل سگ، شیطانی، عفریته، فاحشه، ترس با حروف بزرگ و مجزّا. ترسی بی شکل. این ترس دقیقاً همان جانی پنیک است؛ چه در خواب و چه در بیداری. (پلات، ۱۳۹۳: ۸ و ۹)

او پس از بیان ارتباط خود با جانی پنیک، در پایان داستان نیایش‌وار زمزمه می‌کند:

– تنها ترس است که باید عاشقش بود. / عشق به ترس آغاز خرد است. / تنها ترس است که باید عاشقش بود. / ترس من، ترس، ترس همه. (همان: ۵۰)

کهن الگوی سایه در معنای ترس در قطعهٔ مشهور «آینه» نیز دیده می‌شود:

– ... برایش مهم هستم ـ می‌آید و می‌رود. / هر صبح چهرهٔ اوست که جای تاریکی می‌نشیند. / در من دختری جوان را غرق کرده است،/ و در من زنی پیر/ روز به روز به سویش برمی‌خیزد،/ همچون ماهیی هولناک. (در کسوت ماه، آیینه/ ۱۵۴ و ۱۵۶)

فریدمن (Freedman) در تحلیل این شعر می‌نویسد: «... زن بیرون از آینه یا دریاچه، زنی است که تصویرش به عنوان نهنگ مخوف در درون آن نیز هست و در ژرفای آن قابل رؤیت می‌باشد. پس دیدن خود در آینه یا دریاچه، تشخیص سایهٔ یونگی خود به عنوان رویهٔ زیرین و تاریک سطح روشن است. » (فریدمن، ۱۹۹۳: ۷۸)

۲-٦. سایه؛ نماد خشم و خشونت

یکی از نمودهای کهن الگوی سایه در ادبیات، خشم و خشونت است. این نمود گرچه گه‌گاه در شعر فروغ فرخزاد دیده می‌شود (بخصوص از دفتر عصیان به بعد)؛ امّا افسردگی، ملال و درون‌گرایی شاعر، مانع بروز آشکار آن می‌شود.

در شعر سیلویا پلات، خشم جلوهٔ بارزتری دارد. او یک جا در یادداشت‌های خود می‌نویسد: «خشم گلو را می‌فشارد و زهر می‌پراکند، امّا به محض این‌که آغاز به نوشتن می‌کنم، ناپدید می‌شود و به شکل حروف جریان می‌یابد: نوشتن به عنوان درمان؟» (پلات، ۲۵۵:۱۳۸۱)

مشغلهٔ ذهنی سیلویا دربارهٔ خشونت هم در فرم خشن آثارش دیده می‌شود و هم در محتوای آن‌ها. این خشم گاه شوهرش را مورد حمله قرار می‌دهد و گاه پدرش یا مادرش را. او گاه به خود خشم می‌گیرد و گاه به جامعهٔ خشنی که در آن زندگی می‌کند. به طور کلّی خشونت شعر سیلویا واکنشی است نسبت به قساوت و خشونت بیرونی. به عنوان مثال، شعر «بابا» مسئله‌ای صرفاً شخصی را عنوان نمی‌کند... «این شعر عصری شیزوفرنیک را به تصویر می‌کشد که میان قساوت و عشق دو شقّه شده و در انتها صرفاً می‌تواند خود را در تصاویر خشونت‌آمیز به جلوه آورد. » (ای. آر. جونز، ۱۹۷۰: ۲۳۸)

– *... هر زنی شیفتهٔ یک فاشیست است،/ چکمه‌ای که چهره را در هم می‌کوبد،/ دل‌سنگ و سنگین سنگدلی مثل تو.* (در کسوت ماه، بابا/ ۲۱۶)

در قطعهٔ زیبای «آیینه» نیز سیلویا از سایهٔ خود با عبارت «نهنگ مخوف» یاد می‌کند. «نهنگ مخوف صرفاً تصویر پیروز شدن و زوال آشکار در روایت ظاهری نیست؛ بلکه تجسّم دیگری از دیو به زحمت سرکوب‌شدهٔ شهوت و خشم است که به شعر پلات

می‌تازد، همان‌گونه که چون شبحی در زندگی او ظاهر می‌شد.» (فریدمن، ۱۹۹۳: ۱۶۰، نقل از سرود مرغ آتش: ۳۵۸)

در منظومهٔ «شکارچی خرگوش» از آخرین سروده‌های سیلویا نیز خشونت سطر به سطر جلوه‌گر است.

– آنجا مصاف خشونت بود:/ باد/ از موهایم دهان‌بندی به صورتم می‌زد/ و صدایم را از هم می‌درید... / پیوند ما نیز چنین بود/ رشته‌های تنگاتنگ سیم/ بین ما/ چنان به اعماق فرورفته/ که دیگر ریشه‌کن نمی‌شود؛/ و ذهنی حلقه‌وار می‌لغزد و/ چیزی پرتکاپو را در خود به بند می‌کشد؛/ به هم فشردگی‌یی که مرا نیز می‌کشد. (شکارچی خرگوش/ ۸۳-۸۵)

اشاره‌های فراوان سیلویا پلات به عنصر خشم و خشونت، علاوه بر این‌که بی‌رحمی زمانهٔ او را به مخاطب نشان می‌دهد، نشانگر برون‌گرایی شخصیت شاعر نیز هست.

۲-۷. سایه؛ نماد پوچی و ناامیدی

کهن الگوی سایه در شعر فرخزاد گاه تداعی‌گر پوچی و ناامیدی است. در قطعهٔ «بر او ببخشایید» شاعر از سایه با لفظ «او» یاد می‌کند:

– بر او ببخشایید/ بر او که گاه‌گاه/ پیوند دردناک وجودش را/ با آب‌های راکد و حفره‌های خالی، از یاد می‌برد/ و ابلهانه می‌پندارد/ که حق زیستن دارد. (تولّدی دیگر، بر او ببخشایید/ ۲۴۸)

شیوهٔ زندگی شاعر جوان، شکست‌های پیاپی و سرخوردگی‌های فضای روشنفکری نوعی نیهیلیسم را به شعر فروغ وارد کرده است. یکی از پیامدهای این پوچ‌گرایی، واکاوی گذشته و انداختن تقصیر به گردن نیروهای موهوم است. یکی از این نیروهای موهوم «سایه» است.

شعر «دیر» در مونیخ سروده شده؛ زمانی که فروغ پس از جدایی از همسر به امید یک زندگی بهتر به آلمان سفر کرده، امّا در آنجا هم جز تنهایی نصیبی ندارد:

– در چشم روز خسته خزیده است/ رؤیای گنگ و تیرهٔ خوابی/ اکنون دوباره باید از این راه/ تنها به سوی خانه شتابی (عصیان، دیر/ ۱۸۹)

او در تنهایی این گونه نتیجه می‌گیرد:

– تا سایهٔ سیاه تو، این سان/ پیوسته در کنار تو باشد/ هرگز گمان مبر که در آن‌جا/ چشمی به انتظار

تو باشد. (همان: ۱۸۹)

در شعر «وهم سبز» نیز شاعر «چشم‌های زندگی» (سایه) را دروغگویانی می‌داند که او را از حرکت و رفتن ناامید می‌کنند:

– تمام روز نگاه من/ به چشم‌های زندگی‌ام خیره گشته بود/ به آن دو چشم مضطرب ترسان/ که از نگاه ثابت من می‌گریختند/ و چون دروغگویان/ به انزوای بی‌خطر پلک‌ها پناه می‌آوردند... / و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ/ که بر دریچه گذر داشت، با دلم می‌گفت:/ نگاه کن!/ تو هیچ گاه پیش نرفتی/ تو فرو رفتی. (تولّدی دیگر، وهم سبز / ۲۹۵)

«در جامعه‌ای که بافت فرهنگی آن آمیزه‌ای از دروغ، تظاهر و فساد باشد، شاعر به عنوان یک پدیدهٔ روشنگر در تلاش است تا نابسامانی و نادانی را از میان بردارد. فروغ با آن‌که خود محصول جامعه‌ای نابهنجار است، امّا به سبب منش خاص خود در برابر فرهنگ مسلّط مقاومت کرده، نوعی جدایی درونی را با چنین فرهنگی احساس می‌کند. » (حلبی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۰۹)

کهن الگوی سایه به عنوان نماد پوچی و ناامیدی در شعر سیلویا نیز فراوان به کار می‌رود. ناامیدی شاعرانهٔ سیلویا نیز حاصل تلخی‌ها و سردی‌های زندگی اوست. در قطعهٔ «ماه و سرخ‌دار»، سرخ‌دار نمود سایهٔ شاعر است که او را به سیاهی و سکوت می‌خواند. در شب این شعر گرچه ماه به صافی می‌درخشد امّا موفّق نمی‌شود که از سیاهی درخت بکاهد:

– این نور اندیشه است، سرد و سیّاره‌ای/ درختان اندیشه سیاهند. نور آبی است... / سرخ‌دار به بالا اشاره می‌کند. شکلی گوتیک دارد/ چشم‌ها به دنبالش بلند می‌شود و ماه را می‌یابد... / سقوطی طولانی کرده‌ام. ابرها گل‌های/ آبی و صوفیانه می‌دهند روی چهرهٔ ستارگان. / در کلیسا، قدّیسان سراسر آبی خواهند بود،/ شناور بر پاهای ظریفشان روی نیمکت‌های سرد/ دست‌ها و چهره‌هاشان خشک از تقدّس. / ماه این همه را نمی‌بیند. او بی بر وحشی است. / و پیام سرخ‌دار سیاهی است ـ سیاهی و سکوت. (سرود مرغ آتش، ماه و سرخ‌دار/ ۱۴۰ و ۱۴۲)

در قطعهٔ «دو خواهر پرسیفون» شاعر به دو جلوهٔ متفاوت از سایهٔ خود می‌پردازد:

– دو دخترند در این‌جا:/ یکی خانه‌نشین است و دیگری خلوت‌گریز... (پلات، ۱۳۸۱، دو خواهر پرسیفون/ ۱۲۰)

یکی از این دو خواهر نماد تعقّل است و دیگری نماد خیال‌پردازی و احساس. در آخر شعر هر دو خواهر پایان تلخی را تجربه می‌کنند:

(آن که خیال‌بافی می‌کرد) می‌بالد، با بذرهای بارور/ جهان در منظرش سبز می‌شود. / زندگی شاهانه را سپری می‌کند. / غرور کاذب پایانی تلخ دارد. / چون پوست لیمو رنگ می‌بازد. / (و دیگری) گام برمی‌دارد به سوی مرگ/ و تنی در هم شکسته را به کرم‌ها می‌بخشد. (همان/ ۱۲۲)

کهن الگوی سایه به عنوان نمادی از پوچی و ناامیدی دلیلی است بر شکست‌ها و ناکامی‌های هر دو شاعر و نیز نشانهٔ گسست فکری و احساسی آنان با خانواده و جامعهٔ خود.

۲-۸. سایه؛ جنبه‌های مثبت

به طور کلّی کهن الگوها هم دارای جنبه‌های منفی هستند و هم می‌توانند مثبت و خلاّق باشند.

> یونگ در انتخاب کلمهٔ سایه چیزی بیش از اشاره‌ای محض به چیزی تاریک و مبهم در اندیشه داشت؛ همچنان‌که وی خاطرنشان می‌سازد سایه بدون آفتاب و همچنین سایه‌ای بدون روشنایی خودآگاه وجود ندارد. این درحقیقت امر در طبیعت اشیاء است که روشنایی و تاریکی، آفتاب و سایه با هم وجود داشته باشند. سایه اجتناب‌ناپذیر و انسان بدون آن ناکامل است. گویی به طور غریزی می‌دانیم که طبیعت بشری به مایهٔ اندکی از شرارت نیازمند است. (فوردهام، ۱۳۵۶: ۹۴)

اگرچه روانکاوان بیشتر به تحقیق دربارهٔ جنبه‌های منفی و مخرّب سایه پرداخته‌اند، امّا این کهن الگو تأثیرات مثبتی نیز دارد. از جمله می‌توان به بینش عمیق، واقع‌بینی، واکنش‌های مناسب، خلاّقیّت و آفرینندگی اشاره کرد. غریزه‌هایی که انسان را به ادامهٔ زندگی امیدوار می‌کند نیز از جنبه‌های مثبت سایه است. ممکن است در نگاه اوّل برخی از این غریزه‌ها پست، بی‌ارزش و حیوانی به نظر برسند، امّا همین غریزه‌ها در جایگاه مثبت و ارزشمندشان زندگی را در مسیری هدفمند به سوی تعالی هدایت می‌کنند.

فروغ فرخزاد به جنبهٔ مثبت سایه کمتر نظر دارد. در «سپیدهٔ عشق» می‌سراید:

– ناشناسی درون سینهٔ من/ پنجه بر چنگ و رود می‌ساید/ همره نغمه‌های موزونش/ گوئیا بوی عود می‌آید. (دیوار، سپیدهٔ عشق/ ۱۳۷)

در این سطرها خلّاقیّت، آفرینندگی و هنر از جنبه‌های مثبت سایه است که به شکل

طبیعی و غریزی در کنار دیگر جنبه‌های این کهن الگو زندگی انسان را به تعادل می‌رساند.

در شعری دیگر او «در پشت چشم‌های له شده» و «در عمق انجماد» گویا چهرهٔ مثبت سایه را می‌بیندکه در اوج ناامیدی و رنج، همچنان به زندگی در دنیایی بهتر امیدوار است:

– شاید هنوز هم/ در پشت چشم‌های له شده، در عمق انجماد/ یک چیز نیم‌زندهٔ مغشوش/ بر جای مانده بود/ که در تلاش بی رمقش می‌خواست/ ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها. (تولدی دیگر، آیه‌های زمینی/ ۲۸۳)

سیلویا پلات نیز گاه –به ندرت– به وجوه مثبت سایه اشاره می‌کند. در «نامه به یک جن» به جنبهٔ کمال‌گرایانهٔ کهن الگوی سایه می‌پردازد:

> در وجودم نیمهٔ خوبی هست؛ دلباختهٔ آسمان، تپه‌ها، اندیشه‌ها، غذاهای لذیذ و رنگ‌های روشن. جن درونم می‌خواهد این خویشتن را به قتل برساند؛ به این ترتیب که از او می‌خواهد مظهر کمال باشد وگرنه به درد نخور است... جن درونم می‌خواهد که اگر کم و کاستی در کار من باشد، من فریادزنان پا به فرار بگذارم. می‌خواهد به من بقبولاند که آن‌قدر خوبم که باید کامل باشم، وگرنه هیچم... (در کسوت ماه، نامه به یک جن/ ۴۹ و ۵۰)

در شعر «خفتگان» سیلویا به اهمیّت نقش سایه در زندگی اشاره می‌کند:

– در هیچ نقشه‌ای پیدا نیست/ خیابانی که آن دو خفته در آن‌اند/ ما ردّ آن را گم کرده‌ایم. / گویی زیر آب آرمیده‌اند،/ در پرتوی آبی و یکنواخت... / بر افتاده از آن بالین گرم/ ما خوابی هستیم که آن‌ها می‌بینند. / آن‌ها در پناه پلک‌هایشان/ ایمن از هرگونه آسیب‌اند. / ما پوست می‌اندازیم/ و در زمانی دیگر می‌لغزیم. (در کسوت ماه، خفتگان/ ۷۸ و ۸۰)

در این شعر زندگی واقعی از آنِ سایه است و زندگی ما گویا خوابی است که سایه می‌بیند. این تعبیر بسیار نزدیک است به شعر فروغ فرخزاد:

– زندگی آیا درون سایه‌هامان شکل می‌گیرد/ یا که ما خود/ سایه‌های سایه‌های خویشتن هستیم؟ (دیوار، دنیای سایه‌ها/ ۱۷۵)

۲-۹. یکی شدن با سایه؛ خودشکوفایی

یونگ می‌گوید: ایجاد سایه زمانی اتّفاق می‌افتد که در زیر رویهٔ ظاهری فردی در رنج است. رنجی که ناشی از یک خستگی مرگبار در زندگی است. زندگی‌ای که همه چیز آن بی معنی و خالی به نظر می‌رسد... آن وقت است که فرآیند ایجاد سایه شروع می‌شود... سایه هر چیزی که

فرد حاضر به اذعان و پذیرش نیست را برمی‌دارد، عین آشغال جمع کنی که پشت سرش راه افتاده، هر چه او دور می‌اندازد را جمع می‌کند، همه را در کوله‌ای نگاه می‌دارد و سپس آن‌ها را شخصی‌سازی می‌کند تا بیشتر راه‌ها بسته شود و سپس فقط یک راه برای فرد باقی می‌گذارد، راهی تنگ با یک دربِ باریک و عبوری دردناک از تنگه‌ای منقبض همچون به درون چاهی عمیق و تنگ و تاریک رفتن... . (ر. ک: مورنو، ۱۳۸۰: ۶۷-۶۹)

این همان اتّفاقی است که در دورهٔ اوّل زندگی فروغ و بیشتر هنرمندان شاهد هستیم. سایه در این دوره یادآور گرایش‌های پست و غریزی انسان است. گرایش‌هایی که در همهٔ انسان‌ها وجود دارد و فروغ به عنوان هنرمند آن را از عمق ضمیر ناخودآگاه بیرون کشیده، برجسته می‌کند. پس از این مرحله است که فروغ تلاش می‌کند سایه‌اش را بشناسد تا خود و جهان را بشناسد و شکوفا شود.

دبی فورد (۱۹۵۵-۲۰۱۳) می‌گوید: «روشن‌کردن سایه نقاب را آشکار می‌کند، امّا باید با دید عمیق و تفاهم به این نقاب نگاه کرد. زیرا درک آنچه پشت نقاب مخفی می‌کنیم بسیار ارزشمند است. » (فورد، ۱۹۹۸: ۶۵)

یونگ در این باره می‌گوید: جذب، انحلال و ادغام سایه به انسان قدرت وجود می‌بخشد و در نتیجه زمینهٔ مناسبی برای فردّیت بیشتر و قوی‌تر فراهم می‌کند. حفظ هشیاری نسبت به سایه و انحلال و ادغام سایه و به عبارتی درک و فهم ناخودآگاه شخصّیتی نشانهٔ اوّلین مرحله از فرآیند تحلیل است و بدون آن شناخت آنیما و آنیموس غیرممکن است... (ر. ک: مورنو، ۱۳۸۰: ۷۳)

شعر «دنیای سایه‌ها» از فروغ با گریزان بودن و دور از دسترس بودن سایه‌ها آغاز می‌شود:

– شب به روی جادهٔ نمناک/ سایه‌های ما، ز ما گویی گریزان‌اند/ دور از ما در نشیب راه/ در غبار شوم مهتابی که می‌لغزد/ سرد و سنگین بر فراز شانه‌های تاک/ سوی یکدیگر به نرمی پیش می‌رانند.
(دیوار، دنیای سایه‌ها/ ۱۷۴)

در ادامهٔ شعر، شاعر، سایه را روح زندگی می‌داند:

– شب به روی جادهٔ نمناک/ای بسا من گفته‌ام با خود/ «زندگی آیا درون سایه‌هامان رنگ می‌گیرد/

یا که ما خود سایه‌های سایه‌های خویشتن هستیم؟ (همان/ ۱۷۵)

او در پایان شعر می‌کوشد با سایهٔ خود یکی شود:

– من نمی‌خواهم/ سایه‌ام را لحظه‌ای از خود جدا سازم/ من نمی‌خواهم/ او بلغزد دور از من روی معبرها/ یا بیفتد خسته و سنگین/ زیر پای رهگذرها... (همان/ ۱۷۵)

یونگ نیز معتقد است برای رسیدن به آرامش باید سایه را شناخت و آن را کنترل و مهار کرد. پس از این شناخت است که شاعر خود و احساسات خود را می‌شناسد و به آگاهی می‌رسد. نمونه‌ای دیگر:

– آه... / در سر من چیزی نیست به جز چرخش ذرّات غلیظ/ سرخ/ و نگاهم/ مثل یک حرف دروغ/ شرمگین است و فرو افتاده... (تولدی دیگر، در غروبی ابدی/ ۲۷۲)

– چنانکه دیده می‌شود درآغاز این قطعه، رابطهٔ فروغ فرخزاد با سایه رابطه‌ای منفی و شرم‌آگین است، امّا چند سطر بعد فروغ با آن رابطهٔ دوستانه‌ای برقرار می‌کند. او به «فریاد» سایهٔ خود در کوچهٔ ذهن گوش می‌دهد و به آن می‌اندیشد. هم چنین تشبیه سایه به «موشی بی آزار» که در دیوار گاهگاهی گذری دارد، مبیّن شناخت و پذیرش این کهن الگو است. پس از این مرحله است که شاعر همراه با سایهٔ خود آگاهانه و شجاعانه طغیان می‌کند:

– من به فریادی در کوچه می‌اندیشم/ من به موشی بی‌آزار که در دیوار/ گاه‌گاهی گذری دارد!/ سخنی باید گفت/ سخنی باید گفت/ در سحرگاهان، در لحظهٔ لرزانی/ که فضا همچون احساس بلوغ/ ناگهان با چیزی مبهم می‌آمیزد/ من دلم می‌خواهد/ که به طغیانی تسلیم شوم/ من دلم می‌خواهد/ که ببارم از آن ابر بزرگ/ من دلم می‌خواهد/ که بگویم نه، نه، نه، نه! (همان/ ۲۷۴ و ۲۷۵)

شناخت سایه و آشتی با او به سیلویا پلات نیز امید، دلگرمی و شجاعت می‌بخشد. او در کتاب «جانی پنیک و انجیل رؤیاها» می‌نویسد:

> درست لحظه‌ای که فکر می‌کردم برای همیشه نابود شده‌ام، هالهٔ صورت جانی پنیک (سایه در نماد ترس) در قوس نورهای سقف بالای سرم ظاهر می‌شود. من مثل برگی سبک در میان دندان‌های پیروزی می‌لرزم. ریش جانی پنیک روشن است. روشنایی در چشمانش برق می‌زند. کلامش تمام کیهان را باردار می‌کند و نورانی... عشقش مثل پرش از ساختمان بیست طبقه است، مثل طنابی بر گردن، خنجری در قلب. (پلات، ۱۳۹۳: ۵۰ و ۵۱)

اشعار سایه گون سیلویا بیشتر حالت روایی دارد که شاعر –معمولاً– پس از توصیف،

شناخت و پذیرش سایه با آن به آشتی می‌رسد. در «نامه به یک جن» می‌نویسد:

... ظاهرم را آرام نشان می‌دهم و از درون با اضطرابم می‌ستیزم. باید تصویر ملتمس حیوان هولناک درون را نفی کنم و به جای فرار از زندگی، با آن روز به روز رویارو شوم. با یک شعار یا عزم شبانه نمی‌توانم در جدال درونم پیروز شوم. باید بیرون روم از سایهٔ ابر سیاهی که می‌خواهد همهٔ هستی‌ام را با ادّعای کمال به نابودی کشاند.» (پلات، ۱۳۸۲: ۵۰)

در روانشناسی یونگ سایه به خودی خود دشمن نیست و نباید سرکوب شود.

سایه زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به درستی درک نشود... اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشد، باید آن‌ها را با زندگی فعّال در آمیزیم و نه این‌که سرکوبش کنیم. من باید دست از خودخواهی بردارد و اجازه دهد تا چیزی که ظاهراً منفی است، امّا درواقع می‌تواند منفی نباشد، شکوفا گردد.(یونگ، ۱۳۸۹: ۲۶۶)

در شعر «قافیه» سایه به شکل غازی است لجوج که روده‌اش شانه‌ای از تخم‌های طلایی است امّا دریغ می‌کند. درست لحظه‌ای که شاعر تصمیم می‌گیرد غاز (سایه) را بکشد، غاز درخواست بخشایش می‌کند. شاعر با او آشتی می‌کند و از برکات این آشتی بهره‌مند می‌گردد:

–از شکافی دود فشان/ دُردهای یاقوتش بیرون می‌زند. (در کسوت ماه، قافیه/ ۶۸)

«زاغ سیاه در هوای بارانی» نیز جلوه‌ای از سایه است با همهٔ خوبی‌ها و بدی‌ها. در این شعر، سیلویا به این درک میرسد که سایه مطلق خوبی یا مطلق بدی نیست؛ بلکه آمیزه‌ای از خوبی و بدی است و هنر زندگی در آن است که انسان بداند چگونه از آن بهره ببرد تا به تعادل و رستگاری برسد:

– بر آن شاخهٔ خشک بلند/ قوز کرده زاغی سیاه/ و پرهایش را مرتّب جابه‌جا می‌کند در باران. (در کسوت ماه، زاغ سیاه در هوای بارانی/ ۷۰)

در متن شعر، شاعر به توصیف و شناخت زاغ سیاه (سایه) می‌پردازد و درنهایت با او همراه می‌شود:

– فقط می‌دانم که یک زاغ/ در حال مرتّب کردن پرهای سیاهش/ می‌تواند چنان بدرخشد/ که حواس مرا تسخیر کند/ پلک چشمانم را بگشاید/ و هراس از بیهودگی محض را/ یک چند از میان ببرد. (همان/ ۷۲)

یکی از فعّالیّت‌هایی که در برخی شعرهای پلات نمود دارد، حرفهٔ زنبورداری است. در قطعهٔ «نیش‌ها» به این موضوع پرداخته شده است. این قطعه از زوایای گوناگون قابل بررسی است، از جمله در مبحث ضمیر ناخودآگاه و کهن الگوی سایه. کندو در این شعر استعاره‌ای است از ضمیر ناخودآگاه و گروه زنبوران با ویژگی‌های متعدّد و متفاوت، جنبه‌های مختلف و گاه متضاد کهن الگوی سایه.

فعالیّت زنبورداری، زنبوردار را مورد تهدید قرار می‌دهد؛ او باید در کندویش نظم و انضباط را برقرار کند و علاوه بر آن، فن زنبورداری را درک کرده و بر آن مسلّط شود، که شامل آزادسازی ملکه در مراسم پرواز عروسی و باروری متعاقب آن است. شاعر هم زنبوردار، استادکار و شاغل است و هم زنبور ملکه که در آسمان اوج می‌گیرد. «نیش‌ها» با تصویر پیروزی و فرار از تنگنا و محدودیت پایان می‌یابد. (فریر، ۱۹۷۹: ۲۱۴)

– *فکر می‌کردند به مردن می‌ارزد، امّا من/ خویشتنی دارم برای بازیافتن، ملکه‌ای. / آیا مرده، آیا در خواب است؟/ کجا بوده، با بدن سرخ چون اسدش، با بال‌های شیشه‌ای‌اش؟/ حال پرواز می‌کند/ مخوف‌تر از همیشه، داغ/ سرخ در آسمان، ستارهٔ دنباله‌دار سرخ/ بر فراز ماشینی که موجب مرگش شد ـ آن آرامگاه، خانهٔ مومی.* (سرود مرغ آتش، نیش‌ها /۱۶۹و ۱۷۰)

جدول مقایسه‌ای کاربردکهن الگوی سایه در اشعار فرخزاد و پلات

	فروغ فرخزاد	سیلویا پلات
کامجویی لذت	+ زیاد	+ زیاد
غم و اندوه فردی	+ زیاد	– کم
اندوه انسانی	+ زیاد	+ زیاد
حقارت و ناتوانی	– کم	+ زیاد
مرگ	+ زیاد	+ زیاد
ترس	– کم	+ زیاد
خشم و خشونت	– کم	+ زیاد

پوچی و ناامیدی	+ زیاد	+ زیاد
جنبهٔ مثبت سایه	– کم	– کم
آشتی با سایه	– کم	+ زیاد

۳. نتیجه‌گیری

بررسی و مقایسهٔ کهن‌الگوی سایه در شعر فرخزاد و پلات و توجّه به جدول مقایسه‌ای کاربرد این کهن الگو در شعر آن‌ها علاوه بر این‌که نشان دهندهٔ زوایای پنهان شخصیّت آنان است، فضای خانواده و جامعهٔ آنان را نیز تا حدودی به ما می‌شناساند.

کمبود محبّت در دوران کودکی و مهم‌تر از آن ازدواج ناموفّق سبب شده هر دو شاعر مورد بحث همواره در آرزوی عشق و محبّت باشند. این نکته باعث شده سایه در مفهوم کامجویی و لذّت‌طلبی در شعر آن‌ها فراوان دیده شود.

فقدان عاطفه، تجربهٔ خشونت و علاوه بر آن شکست‌های اجتماعی مکرّر چهره‌ای دیگر از کهن الگوی سایه یعنی غم و اندوه را آشکار می‌کند؛ با این تفاوت که اندوه فروغ در دورهٔ اوّل شاعری، غم و اندوه دختری است جوان و احساساتی؛ و مدّتی طول می‌کشد تا فروغ اندوه عمیق انسانی را بیان کند حال آن‌که سیلویا پلات از همان نخستین شعرهای خود با زبانی نمادین، اندوه فردی خود را به اندوه بشری گره می‌زند.

سایه در مفهوم پوچی و ناامیدی و مرگ نیز در شعر دو شاعر فراوان دیده می‌شود که حاصل شکست‌ها و ناکامی‌های آنان است.

کهن الگوی سایه به عنوان نماد حقارت و ناتوانی در شعر فرخزاد و پلات کاربردی متفاوت دارد. احساس حقارت و ناتوانی در شعر فروغ بیشتر حاصل یک سنّت ادبی ایرانی است؛ کرنش شاعر عاشق در برابر معشوق در حالی که احساس حقارت در شعر و نیز نثر سیلویا بسیار عمیق است و بیانگر یک ویژگی شخصیّتی.

نمودهای دیگر این کهن الگو مانند ترس و خشم و خشونت در شعر سیلویا آشکارایی بیشتری دارد. این مسئله گرچه نشان‌دهندهٔ برون‌گرایی نسبی او نسبت به فروغ است، فضای

خانواده و جامعهٔ خشن تر او را نیز نشان می‌دهد.

به طور کلّی سیلویا پلات با به نمایش گذاشتن جلوه‌های بیشتری از کهن الگوی سایه، به شناخت کامل‌تری از آن می‌رسد و بهتر با آن آشتی می‌کند، در حالی که در شعر فروغ جلوه‌های فعّال این کهن‌الگو کمتر به چشم می‌خورد. این نکته علاوه بر این‌که به سکون و آرامش نسبی زندگی فروغ نسبت به سیلویا اشاره دارد، می‌تواند نشانگر حجب و حیای ذاتی و درونگرایی شاعر شرقی نیز باشد. همچنین این مسئله سبب شده فروغ فرخزاد علی‌رغم تلاش فراوان، در آشتی با سایه چندان موفّق نباشد و گونه‌ای ابهام، بی‌قراری و اضطراب زندگی و شعر او را در برگیرد.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

-اکبری بیرق، حسن. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی شعر و اندیشهٔ فروغ فرخزاد و سیلویا پلات». ***نشریهٔ زبان و ادب فارسی.*** دورهٔ ۵۲، شمارهٔ ۲۱۲. صص ۱۹-۴۴.

-براهنی، رضا. (۱۳۸۰). ***طلا در مس.*** تهران: انتشارات زریاب.

-بزرگ چمی، ویدا .(۱۳۸۷). «کلّیات ادبیّات تطبیقی». ***فصلنامهٔ نامهٔ انجمن.*** شمارهٔ ۳۰. صص ۱۴۱-۱۵۶.

-پلات، سیلویا. (۱۳۸۱). ***گزیده اشعار.*** گردآورنده: تدهیوز. ترجمهٔ اسدالله امرایی و سایر محمّدی. چاپ اوّل. تهران: نقش و نگار.

-پلات، سیلویا. (۱۳۸۲). ***در کسوت ماه.*** ترجمهٔ سعید سعیدپور. چاپ اوّل. تهران: مروارید.

-پلات، سیلویا و هیوز، تد. (۱۳۸۰). ***شکارچی خرگوش.*** ترجمهٔ محمّدرحیم اخوّت و حمید - فرازنده. چاپ اوّل. اصفهان: نشر فردا.

-پلات، سیلویا و هیوز، تد. (۱۳۹۳). ***جانی پنیک و انجیل رؤیاها.*** ترجمهٔ ثمین نبی‌پور. ویراستار: محدثه گودرزنیا. چاپ اوّل. تهران: نشر افق.

-تیگم، پل وان. (۱۹۳۱). ***الادب المقارن.*** ترجمهٔ سامی مصباح الحسامی. بیروت. المکتبهٔ العصریهٔ. بی‌تا.

-حلبی، علی‌اصغر و احمدی چناری، علی‌اکبر و بهمدی، زهرا. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی درونمایه‌های اجتماعی مشترک در شعر فروغ فرخزاد و سعاد الصّباح (با تکیه بر رویکرد

زنانه)». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی.*** سال ششم. شمارهٔ۱۱. صص ۹۵-۱۱۷.

-زرقانی، سیّد مهدی. (۱۳۸۴). ***چشم‌انداز معاصر ایران.*** چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.

-سعیدی، علی‌اصغر و عبداله‌زاده، صدیقه. (۱۳۹۵). «مطالعهٔ تطبیقی اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات». ***یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.***

-شریف‌زاده، منصوره. (۱۳۹۲). «اشعار فروغ فرخزاد و سیلویا پلات از دید تطبیقی». ***فصلنامهٔ علمی ـ تخصّصی دژدری.*** گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد. سال سوّم. شمارهٔ ۷. صص ۳۳-۴۶.

-شولتز، دوان پی؛ شولتز، سیدنی الن. (۲۰۱۳). ***نظریّه‌های شخصیّت.*** ترجمهٔ یحیی سیّد محمّدی. چاپ دهم. تهران: نشر ویرایش.

-علوی‌زاده، فرزانه سادات. (۱۴۰۰). «مطالعات میان رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویّت ادبیات تطبیقی». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی.*** سال سیزدهم. شمارهٔ ۲۵. صص ۱۷۹-۲۰۷.

-فرخزاد، فروغ . (۱۳۸۳). ***مجموعه اشعار.*** چاپ اوّل. تهران: انتشارات شادان.

-فرخزاد، فروغ .(۱۳۴۵). ***حرف‌هایی با فروغ.*** تهران: انتشارات مروارید.

-فورد، دبی. (۱۹۹۸). ***نیمه‌ی تاریک وجود.*** ترجمهٔ محمّدجواد شجاعی. تهران: نیک فرجام.

-فورد هام، فریدا. (۱۳۵۶). ***مقدّمه‌ای بر روانشناسی یونگ.*** ترجمهٔ مسعود میربهاء. چاپ سوّم. تهران: اشرفی.

-کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲). ***فرهنگ نمادهای آیینی.*** ترجمهٔ رقیه بهزادی. چاپ اوّل. تهران: نشر علمی.

-قنبرعلی‌زاده، رقیه. (۱۳۸۶). ***سرود مرغ آتش.*** ویراستار: منیژه عبداللّهی. چاپ اوّل. تهران: نشر گل‌آذین.

-مارتین، جورج آر. آر. (۱۹۹۶). ***نغمهٔ یخ و آتش.*** ترجمهٔ رؤیا خادم الرضا. نشریه الکترونیکی ویدا.

-مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۰). ***یونگ، خدایان انسان مدرن.*** ترجمهٔ داریوش مهرجویی. چاپ دوم. تهران: مرکز.

-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۹). ***انسان و سمبل‌هایش.*** ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ دوم. تهران:

جامی.

-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). ***روح و زندگی.*** ترجمهٔ لطیف صدقیانی. چاپ سوّم. تهران: جامی.

-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۵). ***روانشناسی ضمیر ناخودآگاه.*** ترجم محمّدعلی امیری. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

ب.منابع لاتین

-Freedman, William. (1995). "The Monster in Plath's Mirror". "***papers on language and literature".*** Vol. 29, Issue 2. PP: 69-152.

-Freer, Carole. (1979). «The Beekeeper's Apprentice» in Silvia Plath: New views on the Poetry. Edited by Gary Lane. "***The Johns Hopkins University Press".*** Baltimore. PP: 203-217.

-Jones, A. R. (1970). "On Daddy". The Art of Silvia Plath. Ed. "***Charles (Indian University) Press***". PP: 230-360.

Park, Jooyoung. (2002). "I could kill a woman or wound a man". in: "***Women's studies".*** Vol. 31. Issue 4. PP: 467-497.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

The intertextual influence of Nezami's sonnets on Hafez's sonnets*

Heidarali Dahmarde [1]

Abstract

1. Introduction

During the 6th century, Nizami was a well-known poet who had a significant impact on the emergence of the Persian sonnet, especially in its romantic variation. Although Nizami gained widespread fame and admiration, many of his sonnets have been disregarded. Comparable to other Persian poets, Nizami composed sonnets on specific occasions in addition to his celebrated poems, which frequently delved into subjects like love, being, and inebriation. Many articles have been written about Nizami's poems, but his sonnets have not received as much attention from scholars. Some researchers may believe that his sonnets are not as worthy of analysis compared to his Khamseh, or they might not consider them significant enough in terms of form and content. However, Nizami has exhibited his extraordinary artistic talent in crafting sonnets, much like his exceptional Masnavis. His careful word selection, artistic imagery, and suitable concepts have resulted in delightful and captivating poems that have garnered

* **Article history**:

Received 20 January 2023
Received in revised form 24 April 2023
Accepted 06 June 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Zabol, Zabol, Iran. E-mail: dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir.

praise from prominent figures in Persian literature. The concept of intertextuality, which explores how different writers' works influence each other's ideas and perspectives, is currently a popular topic among scholars.

2. Methodology

Given the similarities in intellectual and language style between Nizami and Hafez's poetry, it is worth investigating the connection between their sonnets and other literary works. By examining Hafez's poetry, especially his sonnets, it is evident that Nizami's sonnets have influenced Hafez's literary style in various linguistic categories. Intertextuality plays a crucial role in the formation of texts, and it often creates a variety of voices and dynamics in a text. No text can be completely independent of intertextuality. Therefore, poets and writers can draw inspiration not only from previous works but also from their future works. This inspiration can manifest in different forms, such as structure, framework, external structure, word choice, sentence structure, or even descriptions. Despite Hafez's exceptional poetic skills, he still incorporated the words and ideas of his predecessors into his work, and Nizami was one of the poets who significantly influenced Hafez's work. By examining Hafez's poetry, we can comprehend how Nizami influenced both the extratextual and intratextual components of Hafez's work.

3. Discussion

"Extratextual communication" refers to the external relationship between texts. By comparing texts, we can identify these connections that exist outside of the texts themselves. This type of connection is the impact that one text has on another in terms of structure. This can be observed in the sonnets of Hafez and Nizami, where the influence of Nizami on Hafez's sonnets is evident due to the strong connection between them. While it's possible that Hafez was influenced by other writers, it's essential to identify the most impactful factors that played a role in shaping his work. This type of similarity is primarily found in the musical dimension of poetry, such as weight. However, sometimes the thematic content of the verses can also play a role alongside the musical and phonetic aspects. The following are some examples of intertextual signs that can be observed in both the internal and external aspects of certain verses written by the two poets: the use of the same weight and rhythm, the same format and rhymes, common vocabulary and combinations, similar similes, and common themes.

The term "intratextual communication" refers to the relationship between different parts of a text. In this context, it pertains to the influence that certain words and their meanings have on each other within a text. Sometimes this influence is accompanied by musical harmony, while other times it is not. Here are some examples of intertextual signs that can be observed within the inner aspect of the verses written by two poets: the use of similar allusions, common images, shared similes, comparable interpretations and descriptions, and debates.

4. Conclusion

A thorough analysis of Nizami and Hafez's sonnets illustrates the degree to which Nizami's poetry served as a source of inspiration for Hafez. Hafez ingeniously utilized Nizami's poems to craft even more exceptional and articulate verses, showcasing his own creative prowess. The study's findings indicate that: 1- The interaction and correspondence between the texts of these two poets is not only based on linguistic and semantic aspects, but also due to the similarity of cultural context and shared stylistic features, which can be observed in both intra-textual and extra-textual communication. 2- Hafez was influenced by Nizami's sonnets in terms of their weight, rhyme, line structure, and other musical components. 3. There are evident connections in the field of intra-textual communication (infrastructure) between these two poets, including themes such as love, ruins, etc., which were influenced by the prevalent lyrical literary traditions of their time. 4. In some instances, Hafez incorporated Nizami's verses into his own work with little to no modification.

Keywords: Nezami, Hafez, influence, sonnet, intertextuality.

References [In Persian]:

Allen, G. (2006). *Intertextuality*. (P. Yazdanjoo, Trans.). Tehran: Markaz.

Ahmadi, B. (2001). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz.

Abrams, H., Galt Herfam, & Jafari (2004). *A descriptive dictionary of literary terms*, (S. Sabzian, Trans.). Tehran: Rahnama.

Hafez, S. M. (2002). *Divan of Hafez*, (M. Ghodsi, Ed.). Tehran: Nashr-e Cheshmeh.

Khorramshahi, B. (1989). *Hafez Nameh*. Tehran: Parvaz. (in Persian)

Khalili, J. T. et al. (2010). *The influence of Emad Kermani from Saadi Shirazi*. Journal of Poetry Studies, 6.

Shafiee Kadkani, M. R. (1994*). Poetry music*. Tehran: Agah.

Safa, Z. (1999). *A history of literature in Iran*, Vol. 18. Tehran: Forough.

Gholamhoseinzadeh, Gh. & Gholampoor, N. (2008). *Mikhail Bakhtin: Life, thought, and fundamental concepts*. Tehran: Ruzegar

Meghaddasi, B. (1999). *A dictionary of literary criticism terminology from Plato to the present day*. Tehran: Fekr Ruz.

Makarik, I. R. (2007). *Encyclopedia of contemporary literary theories,* (M. Mahajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. Namvar Motlagh, B. (2007). *Transtextuality: The study of relationships between one text and others. Journal of Humanities Research*, Tehran: Academy of Arts.

Namvar Motlagh, B. (2011). *An introduction to intertextuality: Theory and applications*, Vol. 1. Tehran: Sokhan.

Nazami, E. B. Y. (2001*). Divan of Qasaid and Ghazaliyat of Nazami*, (S. Nafisi, Ed.), 7th Ed. Tehran: Entesharat-e Foroughi.

References [In English]:

Barthes, R. (1981). *The Roland Barthes reader: Textual theory,* (S. Sontag, Ed.). London: Routledge.

Frow, J. (2005). *Genre*. London & New York: Routledge.

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

تأثیر غزلیّات نظامی بر غزلیّات حافظ بر اساس نظریهٔ بینامتنیت *

حیدرعلی دهمرده[۱]

چکیده

غزلیّات نظامی سرشار از زیباترین و جذاب‌ترین اندیشه‌های عاشقانه است و به‌خاطر سادگی و روانی زبانی که در غزلیاتش به‌کار برده و همچنین تنوّع مضامین برجسته باعث شده تا شاعران بزرگی که خود سرآمد شاعران غزل‌سرا بوده‌اند به‌طرز قابل توجّهی از آنها تأثیر بپذیرند. یکی از این شاعران بزرگ که تحت تأثیر غزلیات نظامی قرارگرفته، حافظ است. وی با وجود اینکه خود ابداع کنندهٔ شیوهٔ جدیدی از غزل است باز از نظامی تأثیر پذیرفته است و با کمی تأمل متوجه این شباهت‌ها در غزلیات حافظ و نظامی می‌شویم. گفتگو و ارتباط بین متن‌های این دو شاعر فقط از دیدگاه زبانی و معنایی نیست، بلکه به دلایل بسیار و شاید مشابهت محیط فرهنگی و ویژگی‌های سبکی مشترک باشد که می‌تواند در دو بخش ارتباط‌های درون‌متنی و برون‌متنی مورد بحث و بررسی قرارگیرد. در این مقاله نگارنده سعی کرده است تا این ارتباط‌ها را مشخص وآنها را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: نظامی، حافظ، تأثیرپذیری، غزل، بینامتنیت.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶

نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۱۱- ۱۳۹

DOI: 10.22103/JCL.2023.20699.3569

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران.

رایانامه: dr.h.a.dahmarde@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱.شرح و بیان بیان مسئله

اشارات کم و بیشی که در برخی از کتاب‌ها به غزل‌های نظامی داشته‌اند، مبهم و گاهی به دور از واقعیّت است، ولی با این حال همگیِ آن‌ها از وجود غزل‌های نظامی سخن گفته‌اند و غالباً یک یا چند غزل او را نیز نقل کرده‌اند.

> در ادبیات کهن ما جلوه‌های گوناگونی از هنجارگریزی از سوی شاعران صاحب سبک و نامور به‌کار گرفته شده است که از جملهٔ آن‌ها، جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی متخلّص به نظامی، شاعر و داستان‌سرای قرن ششم هجری است. نظامی از شاعرانی است که باید او را در شمار ارکان شعر فارسی و از داستان‌سرایان مسلّم این زبان دانست، وی در انتخاب الفاظ و کلمات مناسب و ایجاد ترکیبات خاص و تازه و ابداع معانی و مضامین نو و دل‌پسند و تصویرِ جزئیات با نیروی تخیّل و دقّت در وصف مناظر و توصیف طبیعت و اشخاص و به‌کار بردن تشبیهات و استعارات مطبوع و نو در شمارِ کسانی است که بعد از خود نظیری نیافته است. (صفا، ۱۳۸۷.ج۲: ۷۹۹)

نظامی شاعر بزرگِ قرن ششم، یعنی زمان آغاز سیر تکاملی غزل فارسی است که در رشد و تکامل غزل مخصوصاً نوع عاشقانهٔ آن نقش اساسی داشته است. شهرت و قبول گسترده‌ای که در پنج گنج نظامی وجود دارد، سبب شده است تا غزلیّات او از نظر دور بماند؛ بااین‌حال نظامی مانند بسیاری از شعرای فحل ادب فارسی در کنار منظومه‌های مشهور خود در لحظاتی خاص به سرایش غزل دست زده است و از عشق یا هستی و مستی سخن رانده است، امّا مشخص کردن تعداد واقعیِ غزلیات نظامی آسان نیست. دربارهٔ منظومه‌های نظامی تاکنون مقالات زیادی نوشته شده است؛ ولی دربارهٔ غزلیّات او کار چندانی صورت نگرفته است. شاید بسیاری از محقّقان غزلیات وی را قابل تحلیل از نظر صورت و محتوا نمی‌دانند یا شاید به نظر آنان این اشعار در برابر خمسه کم‌فروغ است، امّا چنین نیست و نظامی مانند مثنوی‌های بی‌بدیل خود در آفرینش غزل‌ها نیز توانِ هنری بالایی به نمایش گذاشته است. او با دقّت در انتخاب کلمات، آفرینش تصاویر هنری، غنایِ تخیّل و نیز مفاهیم متناسب با این قالب توانسته اشعاری شیرین و دلپذیر ارائه دهد و همین

ویژگی‌ها باعث شده تا بسیاری از فضلا و بزرگان ادب فارسی به غزلیّات او نظر داشته باشند.

با توجّه به عبارات بالا باید یادآور شد که ارتباط متن های یک شاعر یا نویسنده با شاعر یا نویسنده دیگر و تأثیرپذیری آنان از افکار و عقاید هم‌دیگر در علم امروز تحت عنوان بینامتنیت بحث می‌شود.

با توجه به مشابهت‌های فکری و زبانی در شعر نظامی و حافظ، این سؤال پیش می‌آید که چه رابطه‌ای میان اشعار و به خصوص غزلیّات نظامی و حافظ وجود دارد؟

۱-۳.پیشینهٔ پژوهش

اگرچه راجع به بینامتنیت و غزلیّات حافظ و نظامی پژوهش‌های زیادی به صورت ذیل صورت گرفته‌است:

«بینامتنیت قرآن و حدیث در اشعار تعلیمی حافظ شیرازی بر اساس نظریه‌های ناقدان ادبی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی؛ خواجه‌ایم، احمد (۱۳۹۵). «بینامتنیت قرآنی در غزلیات حافظ شیرازی»، - *فصلنامه مطالعات قرآنی*؛ یلمه‌ها احمدرضا، رجبی مسلم. (۱۳۹۳). «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینیت»، پژوهشنامه علوم انسانی؛ خانجان علیرضا، میرزا زهرا. (۱۳۸۶). «بینامتنیت و پیامدهای نظری آن در ترجمه»، مطالعات ترجمه؛ رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۹۰). «بازتاب اشعارسنتی و معاصرفارسی در شعر شفیعی‌کدکنی با رویکرد به نظریه بینامتنیت»، *پژوهشنامه ادب غنایی*... ولی تحقیقی که بر اساس نظریهٔ بینامتنیت در تأثیر غزلیات نظامی بر غزلیات حافظ انجام نشده است، چنین مهمی ما را برآن داشت تا در این موضوع به کندوکاو بپردازیم و از دیدگاه بینامتنیت اثرپذیری غزلیّاتِ حافظ از غزلیاتِ نظامی را مورد ارزیابی و بررسی قرار دهیم.

۱-٤. مبانی پژوهش

بینامتنیت «حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است.»(آلن، ۱۴۶:۱۳۸۵) اصطلاح بینامتنیت برای اولین‌بار در فرانسه توسط ژولیا کریستوا به‌کار گرفته شد. به اعتقاد او هر متنی تلاقی‌گاه متون بی‌شمارِ دیگر است و صرفاً در ارتباط با متون دیگر وجود دارد (ایبرمز، ۴۴۷:۱۳۸۳)؛ به عبارت دیگر کریستوا معتقد است که هیچ متنی آزاد از متون دیگر

نیست. (مکاریک، ۷۲:۱۳۸۵) بینامتنیت بر این اندیشه مبتنی است که متن، نظامی بسته و مستقل نیست و اگر این چنین باشد، آن متن غیر قابل فهم است. (Frow,2005:48)

بینامتنیت از عناصر شکل‌دهندهٔ متن است؛ عناصری که در اغلب موارد نمی‌توان نشان آن‌ها را به‌طور وضوح مورد شناسایی قرار داد و نیازی نیز به چنین کاری نیست. این بینامتنیت است که موجب پویایی و چند صدایی در متن می‌شود و هیچ متنی عاری از بینامتن نیست. بارت می‌گوید: «هر متنی بینامتن است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵)؛ بنابراین هر متنی از شاعر یا نویسنده، نه تنها ممکن است از آثار قبل گرفته شده باشند، بلکه خودِ این آثار نیز در به‌وجود آوردن یک اثر در آینده می تواند مؤثر باشد، این تأثیرپذیری ممکن است از لحاظ قالب، چهارچوب و یا از لحاظ ساختار ظاهری و استفاده از کلمات و جملات و حتی آرایه‌های به‌کار رفته و توصیفاتی از این قبیل باشد.

رولان بارت اعتقاد دارد هر متنی بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنین، بخش‌هایی از زبانِ اجتماعی و... وارد متن می‌شوند و در آنجا مجدداً توزیع می‌شوند و این زبان همواره مقدّم بر متن و حول آن است. (1981:39 ,Barthes) پس این‌گونه تغییر و تحوّل در آثار گذشتگان و ارائهٔ یک اثر تازه در همهٔ دوران و مللِ مختلف وجود داشته و دارد و نویسندهٔ موفق کسی است که با استادی تمام واژه‌ها را در خدمت خود درآورد و با آرایش جدید آنها را در قالب خاصی از معنی به‌کار ببرد.

باختین هم معتقد است که همهٔ کلمات دسته دوم هستند و به دیگران تعلق دارند و برای به‌دست آوردن کلمه و معنا، استفاده‌کنندگانِ هر زبان با هم درگیر مکالمه می‌شوند و کلمات از فردی به فرد دیگر دست به دست می‌شود و رایحهٔ صاحب قبلی‌اش را هرگز از دست نمی‌دهد. (غلامحسین‌زاده و غلامپور،۷۶:۱۳۸۷) این گونه اثرپذیری از آثار گذشتگان و استفاده از واژه‌ها و نوعِ کاربرد آن‌ها در میان آثار بزرگانِ ما نیز دیده می‌شود. بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، میان دو یا چند متن، رابطه وجود دارد و این رابطه در چگونگی درکِ متن مؤثر است. (مقدادی، ۱۱۲:۱۳۷۸)

با توجه به این مطالبی که بیان شد باید بگوییم که نظامی در دیوان غزلیات خود، واژه-هایی را به کار می‌برد که خود سرمشق شاعران دیگر شده است وکسانی مانند حافظ از این اثر نظامی استفاده کرده و سروده‌های بسیار زیبایی را خلق می‌کنند و نقطهٔ تلاقیِ آنان در یک اثر به عنوان غزل به خوبی نمایان می‌شود. هرچند شهرت نظامی در منظومه‌های بزمی اوست، امّا باید گفت که او همهٔ توانمندی‌های لازم برای سرودن غزل‌های برجسته را داشته است. غزل‌های نظامی از جمله شورانگیزترین غزلیّات فارسی است که شاید به‌خاطرِ قرار گرفتن در سایهٔ بلند خمسهٔ او کمتر کسی به ارزش آن پی برده است و تا حدودی امروزه برای ما مغفول مانده است. اما همه می‌دانیم که بزرگانی چون سعدی، حافظ، مولوی و... در بسیاری از غزل‌هایشان به همان شیوهٔ نظامی رفته‌اند.

غـــزل‌هـــای نظـــامـــی را غـــزالان زده بـــر زخـــم‌هـــای چنـــگ نـــالان

بنابراین در هیچ یک از آثار قدیم و جدید هیچ آغازی وجود ندارد، همواره یا تداوم است یا تکرار و گاهی ممکن است این تداوم با دگرگونی همراه باشد، امّا این‌گونه تکرار و دگرگونی چیزِ جدیدی نیست که خود به خود به وجود آمده باشد، بلکه بر چیزی از پیش موجود، استوار شده است که شالوده و چهارچوب اثر جدید را می سازد. اصول بینامتنیت بر همین گزاره‌های بالا شکل گرفته است؛ به عبارت دقیق‌تر، بر پایهٔ اصلِ اساسیِ بینامتنیت هیچ متنی بدون گذشته نیست و هر اثر هنری، نه تنها ردپایی را از آثار گذشتگان در خود جای داده بلکه خود نیز می‌تواند الگویی برای آثار آیندگان باشد؛ چنانکه نظامی بر غزلیات حافظ تأثیرگذاشته و قطعاً خود این شاعران هم سرمشق شاعران بعد از خود می‌باشند. پس همواره متن‌ها بر پایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند. بر همین اساس است که همواره تأثیر متون گذشته بر متن‌های آینده دیده می‌شود و اندیشه‌های گذشته‌گان گنجینه‌ای بسیار ارزشمند بوده که شاعران متأخرتر با بهره‌گرفتن از آن‌ها، شعرِ خود را غنا می‌بخشیدند.

غزلیات نظامی سرشار از پاکترین و زیباترین اندیشه‌های عاشقانه است که به علّت زبانِ نرم و سادگی و روانی که درآن‌ها وجود دارد، مورد توجّه خاص و عام قرار گرفته است به

طوری که بعضی از شاعران بزرگ در آثار خود به نوعی به غزلّیاتش توجّه داشته‌اند و با کمی تأمل در آثار این شاعران، ردِّ پایِ غزلیات نظامی را در آن‌ها احساس می‌کنیم. یکی از این شاعران، حافظ است،که خود یکی از بزرگ‌ترین شاعران ایران است و حتّی در غزل نیز شیوهٔ جدیدی را تحت عنوانِ غزلِ تلفیقی ارائه کرده است حال اگر حافظ، که صد سال پس از او گام در وادی شعر و شاعری گذاشته بود، در شیوهٔ غزل‌سرایی به سعدی اقتدا می‌کرد، طبعاً در این راه نمی‌توانست از او پیشی بگیرد و تنها در زمرهٔ یکی از پیروان و مقلّدانِ سعدی باقی می‌ماند. حال آنکه، به شهادت تاریخ و دیوان غزلیات خواجه حافظ شیرازی، لسان‌الغیب شاعری است که غزل را بعد از سعدی به حدّ کمال رسانده است. این بدان خاطر است که حافظ، با درپیش‌گرفتنِ رفتاری فراهنجار با زبان، طرحی نو درافکنده؛ و به غزل، هویّتی نو بخشیده است. این تأثیرپذیری، همچون تأثیری است که حافظ از متقدّمین و معاصرین خویش همچون خواجو، سلمان، سعدی و... پذیرفته است. که بدون تردید، این تأثیر، تأثیری مثبت و سازنده و خلاقانه بوده است. بدین شکل که، حافظ، گاه بیتی از سعدی یا خواجو را گرفته و با مهارت بسیار زیادی آن را صیقل داده و به حدّ کمال رسانده است. حافظ شاعری است که از استقلالِ زبانی برخوردار است و در شعر، سبک و سیاق ویژه خود را دارد؛ امّا با همه این توانایی و قدرتِ بیان، به نوعی از غزلّیات نظامی نیز تأثیر پذیرفته است و با مطالعهٔ دیوان حافظ به این ارتباط بینامتنی پی خواهیم برد. نگارنده در این مقاله سعی کرده است تا به رابطهٔ بینامتنی که در غزلّیات نظامی و حافظ وجود دارد، آن‌ها را در دو حوزهٔ برون متنی و درون متنی مورد بررسی قرار دهد. ما با مطالعهٔ غزلّیات حافظ به شواهدی برمی‌خوریم که یادآور غزلیات نظامی است و این شواهد چه در ریتم کلی ابیات و چه در نحوهٔ کاربرد لغات دیده می‌شود.

باید گفت حافظ با تمام توانایی‌هایی که در سرودن شعر داشت، باز هم از شاعران متقدّم خویش بهره‌ها برده و در سروده‌هایش از گفتار و عقاید آنان استفاده کرده است و بسیار تحت تأثیر شاعران گذشته قرار گرفته که یکی از این شاعران، نظامی است. با مطالعهٔ

دیوانِ حافظ، به خوبی این ارتباط و تأثیرپذیری وی از نظامی را در دو حوزهٔ برون متنی و درون متنی درک خواهیم کرد.

۲.بحث و بررسی

۲-۱.ارتباط برون‌متنی

در مقایسهٔ متون با یکدیگر می‌توان به ارتباط بیرونی بین متون اشاره کرد، این نوع ارتباط تأثیر یک متن است بر متن دیگر از نظر روساخت که در غزل حافظ و نظامی دیده می‌شود و این ارتباط به حدّی است که تأثیر نظامی بر غزلیات حافظ برای ما مشخص می‌شود؛ البته ممکن است حافظ از دیگران هم تأثیر پذیرفته باشد ولی باید رگه‌های بیشترین تأثیرگذاری را جستجو نمود. این نوع تشابه بیشتر در بُعد موسیقایی یعنی وزن است. گاهی این ابیات علاوه بر بُعد موسیقایی و آوایی از نظر مضمونی هم تأثیر پذیرفته است. مواردی از ابیات دو شاعر که نشانه‌های بینامتنی در وجه بیرونی و ظاهری نمایان است؛ در ادامه بیان می‌شود.

۲-۱-۱. استفاده از وزن دوری و ضرب‌آهنگ یکسان

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند　　بر جای بدکاری چو من یک‌دم نکوکاری کند
اول به بانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی　　وان گه به یک پیمانه می با من وفاداری کند

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۹۵)

در این ابیات با شنیدنِ واژهٔ «وفاداری» و شنیدنِ ضرب‌آهنگ و مکثی که در وسط ابیات ایجاد شده و همچنین قافیه‌ها و ردیف‌هایی که در آن به کار رفته، ناخودآگاه ما را به این غزل نظامی سوق می‌دهد:

گفتم مگر دلدار من، با من وفاداری کند　　کی بود کس را این گمان، کو این جفاکاری کند؟
پیمان ما را بشکند، چون خاک خوارم بفکند　　هر ساعتی بی‌موجبی آغاز بیزاری کند

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۸۲-۲۸۳)

آوردن کلمات ردیف «کند» در شعر هر دو شاعر و نیز قافیه‌هایی که از لحاظ حرف روی عیناً مانند هم هستند، نشان از توجه داشتنِ این شاعر بزرگ در سروده‌هایش به نظامی است. حتّی از لحاظِ محتوایی نیز هر دو به بحث وفاداری از سوی معشوق و جفاکاریِ آنان

اشاره کرده که یک موتیف در ادبیّات غنایی محسوب می‌شود و با توجّه به اینکه حافظ و نظامی از سرآمدان ادبیات غنایی در زبان فارسی هستند این تأثیرپذیری کاملاً آشکار است.

حافظ از واژهٔ «بدکاری» استفاده کرده که می‌توان گفت به نوعی مترادف واژهٔ «جفاکاری» در شعرِ نظامی است که او با تغییر آن نه تنها قدرت تأثیرگذاریِ شعر خودش را افزایش داده بلکه خواسته که از بار معنایی کلمهٔ «جفاکاری» که از خصلت‌های ناپسندِ معشوق در غزل شاعران است، بکاهد و آن صفت را تا حدودی از معشوقش دور گرداند.

همچنین حافظ واژهٔ «پیمانه» در شعرش را به کار برده که در سروده‌ی نظامی این واژه به صورت «پیمان» آمده است و حافظ نه تنها آن را با کمی تغییر بیان کرده، بلکه گیرایی‌اش را برای مخاطب بیشتر جلوه داده است.

بنابراین حافظ با توجّه به تسلّطی که در زبان فارسی دارد، مسألهٔ بی‌وفایی و آزار دادن از طرفِ معشوق را با توجّه به این بیت نظامی سروده و آن را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند که از لحاظ روانی بیان، از بیت نظامی بهتر و زیباتر است. حافظ در این کار مهارت زیادی دارد که سروده‌های دیگر شاعران را با توجّه به هنری که دارد، دست‌خوشِ تغییر و تحوّل کند و ابیات زیبایی را خلق کند و این یک شیوهٔ خاص در دیوانِ غزلیّات حافظ است که با الهام‌گیری از دیگر شاعران، اتفاق می‌افتد و حتّی دارای جذابیّت بیشتری نسبت به اثر مورد تقلید می‌باشد.

هر دو بیت دارای ضرب‌آهنگی یکسان و دارای مکثی بین ابیات است که بسیار شبیه به هم هستند، حافظ از واژهٔ «کند» به عنوان ردیف استفاده کرده که نمونهٔ آن در ابیات نظامی نیز دیده می‌شود، حتی استفاده از واژه های قافیهٔ «وفاداری، کاری» که در ابیات نظامی با یک وزن و حرف روی خاصی «ری» به کار رفته در قافیه‌های حافظ نیز دیده می‌شود، از لحاظ محتوایی نیز بسیار به هم شبیه هستند هر دو معشوق را مخاطب قرار داده‌اند که خواستار التفات وی به عاشق هستند؛ امّا نظامی این مضمون را در چند بیت و به طور جامع‌تری بیان می‌کند در حالی که حافظ آن را به‌طور خلاصه‌تر و زیباتری می‌سراید

که بر اساس بیت نظامی پردازش شده است.در همین راستا، نمونه‌ای دیگر از ابیات حافظ موجود است که می‌گوید:

تاب بنفشه می‌دهد طره مشک سای تو پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو
خرقهٔ زهد و جام می گر چه نه درخور همند این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

(حافظ، ۱۳۸۱: ۵۶۳)

که از لحاظ وزن و ضرب‌آهنگ، یادآور این ابیات نظامی است:

طرهٔ مشکبوی‌تو مذهب دلبری گرفت غمزه سحرساز تو رسم ستمگری گرفت
با تروخشک من بساز گرچه نه درخور توام خشک مباد، کز غمت دیده من تری گرفت

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۷۴)

همچنین آوردن کلمات شبیه به هم نظیر «طره، گرچه، نه در خور همند» و نیز با تغییر بعضی از اجزای بیت و حتی آوردن کلماتی مترادف به طرز بسیار زیبایی از ابیات نظامی استفاده کرده است.

حافظ نه تنها با آوردن عینی قسمت دوم مصراع اول از بیت دوم «گر چه نه در خور همند» به نظامی نظر داشته بلکه با جا به‌جایی که در واژهٔ «طره» در مصرع اول بیت اول انجام داده زیبایی خاصی به آن بخشیده و با مترادف قرار دادن واژهٔ «مشک‌سا» که در بیت نظامی به صورت «مشکبو» به کار رفته، این زیبایی را دو چندان کرده و تأثیرگذاری آن را بیشتر و بهتر نموده‌است.

حافظ از ضمیر «تو» در آخر مصراع ابیاتش استفاده کرده که می‌توان گفت خواننده با خواندن آن، احساس می‌کند که کلام شاعر هنوز تمام نشده است و رغبت مخاطب را به شنیدن یا خواندن غزل خود، افزایش می‌دهد ولی در شعر نظامی آوردن فعل «گرفت» در پایان ابیاتش چنین تأثیری را بر مخاطب نمی‌گذارد و مخاطب پس از شنیدن و یا خواندن آن، احساس می‌کند که شعر شاعر تمام شده است. او همچنین با توجه به این‌که در قرن خودش مبحث صوفیه‌گری و مبارزه با ریاکاری بسیار رواج داشته و خود او نیز از این

مسئله ناگزیر نبوده، کلمات «خرقه زهد و جامِ می» را با تغییری در شعر خودش آورده است، که در غزلیات نظامی این امر به صورت «تر و خشک» بیان شده است.

۲-۱-۲. استفاده از وزن و قالب و قافیه های یکسان

از دیگر نمونه‌های تأثیرپذیری در بخش برون‌متنی، استفاده از وزن و قالب و قافیه‌های یکسان است که در اشعار این دو شاعر دیده می‌شود. حافظ در غزلی می‌گوید:

آن یار کز او خانهٔ ما جای پری بود سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود
دل گفت فروکش کنم این شهر به بویش بیچاره ندانست که یارش سفری بود

(حافظ، ۱۳۸۱: ۳۴۲)

که یاد آور این ابیات نظامی است:

عمری ز جهان قسمت من بی‌جگری بود وین آرزوی عشق توام خیره‌سری بود
دیوانه شدم تا سر زلف تو بدیدم عیب من بیچاره بدین در نظری بود

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۸۷)

ابیات این دو شاعر از لحاظ ریتم و آهنگ، بسیار شبیه به هم هستند، هر دو با آوردن کلمه ردیف «بود» و نظامی با آوردن قافیه‌هایی نظیر «بی جگری، خیره سری و در نظری» و حافظ نیز با آوردن کلمات قافیه‌ای نظیر «پری، بری و سفری» نه تنها به نوعی از لحاظ وزن، بلکه از لحاظ حرف روی و حروف الحاقی (ی) که به حرف روی چسبیده، بسیار شبیه به هم هستند، از لحاظ محتوایی نیز می‌توان شباهت‌هایی را بین این دو شاعر پیدا کرد.

علاوه بر این، هر دو شاعر از سوز و گدازی سخن به میان می‌آورند که معشوق باعث و بانی آن است، با یک نگاه عاشق شدن و بی‌وفایی معشوق از کلام هر دو شاعر به خوبی استنباط می‌شود. این تأثیرپذیری تنها در قالب و شکل آوردن قافیه نیست، بلکه حافظ در لابه‌لای این سرودهٔ خود از بعضی واژه‌های به کار رفته و محتوای غزل نظامی نیز استفاده کرده و سروده‌های بسیار زیبایی را خلق کرده است.

شاید بتوان گفت که تشابه وزنی، امری اتفاقی است امّا وجود قافیه‌های یکسان و تا حدودی تشابه معنایی این ابیات احتمال تأثیر پذیری حافظ از غزلیّات نظامی را بسیار افزایش می‌دهد.

۲-۱-۳. استفاده از واژگان و ترکیبات مشترک

اما گاهی هم بین غزلیّات حافظ و نظامی گواه مستقیم متنی وجود دارد که این احتمال را به یقین تبدیل می‌کند. حافظ در بیتی می‌گوید:

هـــزار جهـد بکـردم کـه یـار مـن باشـی مـرادبخـــش دل بـی‌قـــرار مـــن باشـــی

(حافظ، ۱۳۸۱: ۶۶۱)

که بسیار شبیه این بیت نظامی است:

همـه شـب بـر ایـن امیـدم کـه: شـبیم یـار باشـی نه من و نه تو، گـر امشـب نـه بـر آن قـرار باشـی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۳۴)

آوردن ردیف‌های شبیه به هم «باشی» و نیز واژه‌های قافیه «یار و قرار» و کلمات همگون در این ابیات نشان از اثرپذیری حافظ از غزلیّات نظامی است، هر دو بیت از لحاظ محتوایی بسیار شبیه به هم هستند و حتی از لحاظ موسیقی درونی و ضرب آهنگی که میان این دو بیت وجود دارد آنها را بسیار به هم شبیه کرده است. نظامی کلمهٔ «همه شب» را به‌کار برده ولی حافظ از کلمه «هزار جهد» استفاده کرده که نه تنها از لحاظ انتقال معنی بسیار شبیه به هم هستند بلکه بار معنایی خود را بسیار هنری‌تر و گیراتر کرده است.

شاید بتوان گفت که تشابه وزنی، امری اتفاقی است و یا آوردن این‌گونه توصیفات در همه جا وجود دارد، امّا وجود قافیه‌های یکسان و تا حدودی تشابه معنایی این ابیات، احتمال تأثیرپذیری حافظ از غزلیّات نظامی را بسیار افزایش می‌دهد و گاهی هم بین غزلیّات حافظ و نظامی گواه مستقیم متنی وجود دارد که این احتمال را به یقین تبدیل می‌کند؛ چنان‌که حافظ در دیوان غزلیّات خود می‌گوید:

یـارب ایـن نوگـل خنـدان کـه سـپردی بـه مـنش می‌سـپارم بـه تـو از چشـم حسـود چمـنش

(حافظ، ۱۳۸۱: ۴۱۶)

که از لحاظ قافیه و منادا قرار دادن خداوند، بیت زیر از نظامی را به ذهن متبادر می‌سازد:

یـا رب بـه روز حـشر مگیـر از پـی منـش هرچنـد هسـت خـون دل مـن بـه گـردنش

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۹۶)

حافظ در دیوان غزلیات خود، به زیبایی هر چه تمامتر از دنیای فانی و گذران شکوه می‌کند و طلب مقصود از آن را مفید نمی‌داند و می‌گوید:

بـرو از خـانه گـردون بـه دَر و نـان مطلـب کـاین سـیه‌کاسـه در آخـر بکشـد مهمـان را

(حافظ، ۱۳۸۱: ۷۷)

که این مضمون مشترک در دیوان غزلیات نظامی چنین آمده است:

خیـز و کـام دل از ایـن منـزل ویـران مطلـب غنچـهٔ عـافیت از گلشـن دوران مـطلب

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۴)

نکته جالب توجهی که در این بیت به چشم می‌خورد این است که حافظ در مصرع دوم خود، علّت عدمِ طلب از دنیای فانی را به خوبی بیان می‌کند و جهان را به خون‌ریزی مهمان متهم می‌کند، در حالی که در بیت نظامی به این موضوع اشاره‌ای نشده است. در همین راستا، حافظ جهان را مورد خطاب خود قرار داده است و می‌گوید:

جهـان پیراسـت وبی‌بنیـادازاین فرهـادکش فریـاد که کرد افسـون و نیـرنگش ملـول ازجـان شـیرینم

(حافظ، ۱۳۸۱ :۴۵۹)

که به طور ناخودآگاه یاد این بیت نظامی می‌افتیم که می‌گوید:

جهان تیره‌است و ره مشکل، جنیبت را عنان درکش زمانی‌رخت هستی را به خلوتگاه جان درکش

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۹۴)

۲-۱-٤.استفاده از مراعات نظیرهای مشابه

حافظ با استفاده از اسامی گل‌ها، چنین بیت زیبایی را سروده است:

چـو در گلـزار اقبالـش خـرامانم بحمـدالله نه میل لاله و نسرین نه برگ یاسـمن دارم

(حافظ، ۱۳۸۱: ۵۱۱)

که یادآور این بیت نظامی است:

خیـالم سـیر گلـزار رخ آن سـیم تـن دارد نه میل لاله و ریحان، نه گلگشـت چمن دارد
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۷۷)

۲-۱-۵. استفاده از مضمون و قافیه‌های مشابه

صحن بُستان ذوق‌بخش و صحبت یاران خوش‌است وقت گل خوش‌باد کزوی‌وقتِ‌می‌خواران‌خوشست
از صبا هردم مشام جان ماخوش‌می‌شود آری‌آری، طیب انفاس‌هواداران خوشست
(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

ای دوست در هوای تو جان‌باختن خوشست در جُستن تو مرکب غم تاختن خوشست
پیش خیال روی تو چون شمع هر شبی در خدمت ایستادن و بگداختن خوشست
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۹)

۲-۲. ارتباط درون متنی

در این قسمت تأثیرپذیری واژگانی و معنایی اتفاق افتاده که گاهی با هماهنگی موسیقایی همراه است و گاه چنین نیست.

۲-۲-۱. استفاده از تلمیحات مشابه

حافظ در دیوان غزلیات از تلمیحاتی استفاده کرده که نمونهٔ آن را در غزلیّات نظامی می‌توان دید؛ به عنوان مثال:

ببین که سیب زنخدان او چه می‌گوید هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست
(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۳۵)

زلیخایی که من دارم به عالم نیست همتایش هزاران مثل یوسف عاشق چاه ذقن دارد
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۷۷)

حافظ با استفاده از تشبیهی که نظامی دربارهٔ معشوق ساخته و همچنین تلمیحی که به داستان حضرت یوسف(ع) دارد، به خلق این بیت دست زده و نیز با استفاده از واژگان (یوسف، چاه، یعقوب) نوعی مراعات نظیر را بیان کرده است. نمونهٔ دیگر از تلمیحات مشابه در ابیات زیر مشاهده می‌شود:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است
بار دل مجنون و خم طُرهٔ لیلی رُخساره‌ی‌محمود و کف پای ایاز است

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۷۷)

که می‌توان گفت یادآور این ابیات نظامی است:

آبـادترین خـانه که در کـوی نیاز اسـت شـور دل مـحمود و سـر زلف ایازسـت
سـر رشـته‌ی جان در گره زلف بتان شـد گر باز گشـایی سر این رشـته دراز اسـت

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۹)

در ابیات فوق وزن یکسان است و وجود ردیف و قافیه مشابه نیز، نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری حافظ از نظامی است. علاوه بر تلمیحات مشابهی که در شعر هر دو شاعر وجود دارد، حافظ کلمهٔ ردیف «است» را به کار برده که در شعر نظامی نیز این امر به چشم می‌خورد. آوردن کلمات قافیهٔ «دراز و ایاز» که عیناً در بیت نظامی هم قابل رؤیت است، حکایت از ارتباط شعری نزدیک این دو شاعر دارد. امّا حافظ با جابه‌جا کردن کلمه‌های قافیهٔ «دراز و ایاز» در دو مصرع پایانی، نه تنها آن‌ها را زیباتر بیان کرده، بلکه با استفاده از معشوق‌هایی مانند «محمود و ایاز» که در شعر نظامی نیز وجود دارد، باعث شده است تا شعر حافظ از شعر نظامی پخته‌تر و زیباتر به نظر برسد، حافظ حتی مصرع اول بیت اول «شرح شکن زلف خم اندر خم جانان» را از مصراع اول بیت دوم نظامی «سر رشته جان در گرو زلف بتان شد» اقتباس کرده ولی با لحنی زیباتر آن را بیان کرده‌است.

این تأثیرپذیری حافظ از نظامی در این بیت به همین‌جا ختم نمی‌شود، حافظ با اضافه کردن عاشق و معشوق‌هایی نظیر «لیلی و مجنون» که می‌توان گفت از عاشق و معشوق‌های واقعی در ادبیات فارسی محسوب می‌شوند و این شخصیت‌ها نیز از شخصیت‌های اصلی خمسهٔ نظامی است، تأثیر پذیری‌اش را از نظامی به حدّ اعلا رسانده است.

از طرف دیگر نظامی با ایجاد انحصار در بیت که آبادترین خانه عشق را به محمود و ایاز اختصاص می‌دهد از جامعیّت شعر و مفهوم آن کاسته است. در حالی که حافظ با آوردن این ترکیب زیبا «زلف خم اندر خم جانان» و گستره معنایی و نیز بخشیدن فضایی عارفانه به بیت بر زیبایی آن افزوده و در ادامه با آوردن این بیت بر دیدگاه عارفانهٔ خود تأکید می‌کند:

بـر دوخـــتهام دیـده چـــو بـاز از هـــمه عـالم تـا دیـده مـن بـر رخ زیبـای تـو بـاز اســت
(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۷۷)

۲-۲-۲. استفاده از تصاویر مشترک

اشعار نظامی سرشار است از تصویرسازی با استفاده از آرایه‌هایی بدیع که برخی از آنها مورد توجّه حافظ هم قرار گرفته و در پردازش برخی غزلیّات خود از آن‌ها استفاده نموده است، برای نمونه:

زلــف او دام اســت و خــالش دانــهٔ آن دام و مــن بـر امـــید دانـه‌ای افتـاده‌ام در دام دوســـت
(همان: ۱۰۵)

یا:

ور چنـین زیـر خـــم زلـف نهـــد دانـهٔ خـــال ای بســـا مـــرغ خرد را کـــه بـه دام انـدازد
(همان: ۲۷۹)

که تا حدودی این بیت نظامی را به خاطر می‌آورد:

بگیـرم زلـف چـون دامـش، ز خـالش دانـه‌ای سـازم شوم مرغی و بر شمعش،ز جـان پروانـه‌ای سـازم
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۰۸)

می‌بینیم که حافظ با آوردن کلمات «زلف، دام، دانه، خال» و ارتباطی که بین آنها وجود دارد از لحاظ آرایه‌های ادبی که بین آنها مراعات نظیر است، به محتوای این بیت نیز توجّه داشته است او همچنین مطالبی را که نظامی در اشعارش آورده و آن‌ها را به سادگی بیان کرده و از داستان عاشقی بحث می‌کند که زلف یارش مانند دام و خال آن معشوق همانند دانه‌ای در داخل آن دام او را اسیر و گرفتار می‌کند، با تشبیه مدرن‌تری این موضوع را بیان می‌کند، هر چند که این مضمون در هر دو بیت شبیه به هم تکرار شده‌اند، امّا حافظ با شگردی هنرمندانه و جا به‌جایی کلمات بیت نظامی، بیتی را می‌سراید که انسان با خواندن آن، به روانی و زیبایی بیت حافظ نسبت به نظامی پی می‌برد.

نظامی در بیت خود از مشبهٌ‌به آشکار «مرغ» بحث می‌کند که در کلام وجود دارد، حال آن‌که حافظ نه تنها این مشبهٌ‌به را حذف کرده، بلکه خواننده را درگیر درک آن می‌کند و

تصویرسازی که حافظ از معشوق خود می‌کند، نه تنها از نظامی متأثر است بلکه او با استفاده از ذهنِ خلاقِ خود، این تصاویر هنری را به زیبایی هر چه تمامتر بیان کرده است.

هر دو شاعر از «زلفِ معشوق» به عنوان دام نام برده که وجه شباهت هر دو، «رشته رشته» بودن آن‌هاست که تارهای موی سر را مانند نخ و ریسمان کرده است، امّا نوعِ بیانی که حافظ به‌کار برده، حکایت از این دارد که عاشق با دیدن زلف و خال معشوق به‌طور ناخوداگاه در دام معشوق قرار گرفته است و از خود بی خود شده است، در حالی‌که این موضوع در ابیات نظامی نشان از به هوش بودن عاشق و تلاش عاشق برای رسیدن به معشوق بیان شده است.

۲-۲-۳. استفاده از تشبیهات مشترک

حافظ روح خود را به مرغی تشبیه می‌کند که در خالِ دانه مانند معشوق گرفتار شده است:

مرغ روحم که همی زد ز رهِ سِدره صفیر عاقبت دانهٔ خال تو فکندش در دام

(حافظ، ۱۳۸۱: ۵۱۲)

که درست شبیه به این بیت نظامی است:

خال یک دانه او گندم از مشک نهان صد چو من مرغ در آن دام شکار افزون است

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۷۰)

۲-۲-٤. استفاده از تعابیر مشترک

۲-۲-٤-۱. به خرابات رفتن

باید توجه داشت که خرابات نزد عُرفا، از عُرفای پیش از حافظ چون سنائی و عطار گرفته تا عرفای قریب العصر او نظیر شیخ محمود شبستری (م ۷۲۰ ق) و ابوالمفاخر یحیی باخرزی (م نیمهٔ اول قرن هشتم) و یا عرفای معاصر او به ویژه شاه نعمت اللّه ولی (م ۸۳۴ ق) معنای متعالی دارد. درست است که گاه مترادف با میخانه است ولی آشکار است که عُرفا، می و میخانه را هم کنایی (سمبولیک) ساخته‌اند. (خرمشاهی ۱۳۶۸ :۱۵۴) و این مضمون در غزلیّات حافظ نیز با بار معنایی مثبت به کار رفته است. حافظ دربارهٔ خرابات و به خرابات رفتن چنین می‌گوید:

دوش بـــر یـــاد حریفـــان بـــه خـــــرابات شـــــدم خـم مَـی دیـدم، خـون در دل و پـا در گـل بـود
(حافظ، ۱۳۸۱ :۳۳۸)

حافظ به یاد حریفان به خرابات می‌رود، جایی که از لحاظ جسمانی بسیار درخور نیست؛ امّا همین خرابات از نظر عرفانی مقامی بس والا دارد و مرتبهٔ ویرانی عادات نفسانی است، که از لحاظ محتوا می‌توان گفت شبیه به این بیت نظامی است:

دوش رفتـــــم بـــه خرابـــات مـــــرا راه نبـــود مـــــی‌زدم نعـره و فریـاد، کـس از مـن نشـنود
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۸۵)

در جایی دیگر حافظ دربارهٔ آمدن پیر و مرشد به خرابات و میخانه چنین می‌گوید:

دوش از مســـــجد ســـــوی میخانـــه آمـــد پیـــر مـــا چیست یـاران طریقـت بعـد از ایـن تـدبیر مـا؟
مـا مریـدان رو بـه سـوی کعبـه چـون آریـم؟ چـون؟ رو بـه ســـــوی خانـه خُمـــــار دارد پیـر مـا
(حافظ، ۱۳۸۱: ۷۴)

که می‌تواند با بیت زیر از نظامی بی‌ارتباط نباشد:

دوش میگوینـــد پیـــری در خرابـــات آمدســـت آب چشـمش بـا صـراحی در مناجـات آمدسـت
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۷)

۲-۲-٤-۲. سجاده از دست دادن

در خرابـــات مـــــغان گـــر گـــذر افتـــد بـــازم حاصـــــل خرقـــه و ســـــجاده روان دربـــــازم
(حافظ، ۱۳۸۱: ۴۷۴)

مـــن کـــه شـــور عشـــق‌بـــازی در جهـــان انـــداختم نـــیم‌شـــب ســـجاده در کـــوی مغـــان انـــداختم
(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۰۰)

۲-۲-٤-۳. عدم توبه

توبه و استغفار که مبحثی کلیدی در قرآن کریم و عرفان اسلامی است؛ در این‌جا با توجّه به سبک خاص نظامی و حافظ در معنا و مفهومی خاص به‌کار گرفته شده است که این‌گونه مضمون در دیوان این دو شاعر نشان از حاکمیّت محیطِ فرهنگی و فسق و فجور و ریای مشابهی است که در زمان حیات این دو شاعر وجود داشته است.حافظ دربارهٔ توبه می‌گوید:

مـن کـه عیـب توبـه‌کـاران کـرده باشـم بارهـا توبـه از مـی وقـت گـل دیوانـه باشـم گـر کـنم
(حافظ، ۱۳۸۱: ۵۱۹)

و نظامی نیز چنین می‌سراید:

باری، من از شـمایل خوب و سـماع و می مشـکل بود که توبه نمـایم به هـر عتاب
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۴)

البته حافظ توبه کردن را به شکلی منحصربه‌فرد در آورده در حالی که در شعر نظامی تنها مفهوم معمولی را القا می‌کند. شعر نظامی بسیار ساده است و توبه‌نمودن هم فقط به نظر شاعر تنها امری مشکل است و بس، امّا حافظ توبه کردن را دیوانگی می‌داند و این باعث شده تا قطعیت و تأثیر کلام او بیشتر شود.

از نظر نحوهٔ چینش کلمات و بُعد آوایی، شعر حافظ شور و هیجان و پویایی بیشتری دارد زیرا علاوه بر ریتم کلی بیت حافظ، در مصراع اول تمام کلمات با هم در پیوند هستند و امّا مصراع دوم چهار تکه می‌شود و همین مکث‌ها و سکون‌ها نوعی ریتم درونی به وجود می آورد: «توبه از می»، «وقت گل»، «دیوانه باشم»، «گر کنم» در حالی‌که بیت نظامی فاقد این تحرک و شور و هیجان است. شدّت و حِدّت عکس‌العمل حافظ در برابر زاهدان ریایی از نظامی بیشتر است. زیرا او توبه را نوعی دیوانگی می‌داند و به طور غیر مستقیم زاهدان ریاکار را مورد خطاب قرار می‌دهد.

در ابیات فوق نیز تعابیر مشترکی چون توبه شکستن و می عشق وجود دارد؛ با این تفاوت که حافظ توبه را به جام تشبیه نموده و نظامی آن را به بنا و ساختمان تشبیه نموده است.

۲-۲-٤-٤. عدم فراموش کردن معشوق

اگـر پوسـیده گـردد اسـتخوانـم نگـردد مـهرش از جـانم فرامـوش
(حافظ، ۱۳۸۱: ۳۹۸)

مـن کـی کـنم بـرون زدل ای دوسـت مهـر تـو مهـری کـه در بـرابر جـان پروریـده‌ام
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۹۹)

۲-۲-٤-۵. بی‌نهایت بودن حدیث عشق

قلـم را آن زبـان نبـود کـه سـرّ عشـق گویـد بـاز ورای حـد تقـدیر اســـت شـــرح آرزومـــندی

(حافظ، ۱۳۸۱: ۶۳۷)

حـدیث آرزومنـدی بـه صـد دفتـر نمـی گنجـد چگونـه شـرح مشـتاقی بـه یـک طومـار بنویسـم

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۰۸)

۲-۲-۵. استفاده از توصیفات مشابه

تصویرسازی هر دو شاعر نیز قابل تحسین است، امّا حافظ به خوبی از این فن استفاده کرده است. شفیعی کدکنی معتقد است اگر وزن و قافیه یکسان باشد، می‌توان تشابه معنایی را ناشی از توارد دانست: یکی از بزرگ‌ترین خصوصیات قافیه، مسأله تداعیِ معانی است و این موضوع خاصّیت طبیعیِ ذهن انسان است که از هر کلمه‌ای مفهومی را و با هر مفهومی یک سلسله مفاهیم دیگر را که بدان پیوستگی دارد، تداعی می‌کند. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۳:۸۹)

بنابراین گاهی وزن و قافیه یکسان، تخیّل شاعر را به سمت و سوی مضمونی می‌برد که ممکن است پیش از او، تخیّل شاعری دیگر را به آن سمت و سو رهنمون شده باشد، ولی تشابه معنا و مضمون‌های لطیف یک شاعر با شاعران و استادان بزرگ و مشهور، بدون یکسانی وزن و قافیه، احتمال توارد را کاهش و تأثیرپذیری را افزایش می‌دهد؛ درنتیجه مهم‌ترین ارتباط بینامتنی می‌تواند این گونه تشابه‌های معنایی باشد.

غزلیات حافظ هم از نظر شکل ظاهری و هم از لحاظ محتوایی تا حدودی شبیه به غزلیات نظامی هستند و این نوع نگرش در ارتباط با جامعه و فرهنگ نیز تقویت شده است.

۲-۲-۵-۱. توصیف بهار و اعیاد

حتّی توصیفاتی که حافظ در غزلیاتش به‌کار می‌برد نیز شبیه به توصیفاتی است که نظامی به کار برده‌است:حافظ در توصیف بهار می گوید:

ساقیا آمدن عید مبارک بادت وآن مواعید که کردی مرواد از یادت

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۳۹)

و نظامی نیز این چنین می سراید:

ساقی منشین فارغ، می ده که بهار آمد بخت از سر بی کاری هم بر سر کار آمد

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۸۱)

حافظ از واژهٔ «ساقی» در ابتدای بیتش استفاده کرده و نظامی نیز ساقی را مخاطب قرار داده است، هردو از لحاظ محتوایی به شادی و خوشحالی حاصل از آمدن عید و بهار توجه دارند و تصویرسازی زیبایی را در این حوزه انجام داده‌اند.

۲-۲-۵-۲. توصیف وجود خود شاعر به خرمن سوخته

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکمن غیب تو بفرما که من سوخته خرمن چه کنم؟

(حافظ، ۱۳۸۱: ۴۶۱)

داری چو من سوخته صد سوخته خرمن در کار همه شفقت و در کار منت نیست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۷۳)

۲-۲-۵-۳. توصیف زلف معشوق به طناب و گره گشودن آن

به ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه جای دل‌های عزیز است به هم برمزنش

(حافظ، ۱۳۸۱: ۴۱۶)

گر سر زلف تو کشم شاید روز، روز گره‌گشایی هاست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۷)

۲-۲-٦. مناظرات

نوع دیگری از ارتباط که بین شاعران می‌تواند وجود داشته باشد بحث مناظره‌ای است که در دیوان بعضی از شاعران وجود دارد، حافظ در مناظراتی که در غزلیاتش به‌کار برده تا

حدودی شیوهٔ نظامی را مدنظر قرار داده است و نشان از نزدیکی افکار و روش این دو شاعر است:

گفتم: کی‌ام دهان و لبت کامران کنند؟ گفتا :به چشم، هر چه تو گویی چنان کنند

(حافظ، ۱۳۸۱: ۲۹۷)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

بگفتمش: به لبم بوسه‌ای حوالت کن به خنده گفت: کی ات با من این معامله بود؟

(همان: ۲۱۱)

یادآور مناظراتی است که در دیوان غزلیات نظامی وجود دارد:

گفتمش: بوسی از آن لب به نظامی بسپار گفت: در مخزن شه نقب‌زدن دشوار است

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۶۸)

در این ابیات به خوبی به رابطهٔ نزدیکی که بین این ابیات وجود دارد پی می‌بریم، حافظ در بیت اول از واژه‌های «دهان و لب» و البته به طور مضمر از واژهٔ «بوسه» استفاده کرده که این امر در بیت دوم با آمدن همان واژه‌ها، تکرار شده است که نمونهٔ این کلمات در بیت نظامی نیز وجود دارد. حافظ با این واژه‌ها آرایهٔ ادبی مراعات نظیری را ساخته که از شعر نظامی زیباتر و جذاب‌تر است. هر دو شاعر از واژهٔ «گفتم» در اول مصراع و «گفت» در مصرع دوم استفاده کرده‌اند که نشان تأثیرپذیری حافظ از نظامی در فن مناظره است.

از لحاظ محتوایی نیز باید به این نکته توجه داشت که هر دو شاعر از معشوق خود بوسه را طلب می‌کنند، با این تفاوت که حافظ با آوردن کلمات مترادف زیبایی این عمل را انجام می‌دهد، نظامی می‌گوید: «گفتمش: بوسی از آن لب به نظامی بسپار» امّا حافظ همین مضمون را با شیوای زیباتر و تصویرسازی بهتری انجام می‌دهد و می‌گوید: «گفتم: کی ام دهان و لبت کامران کنند» و یا «بگفتمش به لبم بوسه‌ای حوالت کن» و به همین خاطر است که شعر حافظ گیرایی بیشتری دارد.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی غزلیّات نظامی و حافظ نشان می‌دهد که شعر نظامی از سرچشمه‌ها و منابع الهام حافظ بوده است و حافظ مبدعانه و با توانایی فوق‌العاده اشعار نظامی را اخذ نموده و با قوهٔ کم‌نظیر و خلاقیّت ویژهٔ خود ابیاتی با شکوهتر و شیواتر سروده است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که: ۱- گفتگو و ارتباط بین متن‌های این دو شاعر صرفاً از دیدگاه زبانی و معنایی نیست بلکه به دلایل بسیار و شاید مشابهت محیط فرهنگی و ویژگی‌های سبکی مشترک باشد که می‌تواند در دو بخشه ارتباط‌های درون متنی و برون متنی جلوه کند؛ ۲- حافظ از نظر برون‌متنی (رو ساخت) از وزن و قافیه و ردیف و سایر عناصر موسیقایی از غزلیات نظامی تأثیر پذیرفته است؛ ۳- در حوزهٔ ارتباط درون متنی (زیرساخت) نیز بین این دو شاعر ارتباط‌های آشکاری وجود دارد که شامل مفاهیمی از قبیل عشق، خرابات و... است و این ارتباط‌ها به خاطر تأثیر سنّت‌های ادبی غزل‌سرایی بوده است که در میان این شاعران رواج داشته است؛ ۴- در مواردی نیز حافظ ابیات نظامی را بدون تغییر و یا با کمی تصرّف استفاده نموده است؛ ۵- برخی تصاویر و تعابیر هم در شعر حافظ دیده می‌شود که ردپای نظامی در آنها دیده می‌شود. البته برخی از این تأثیرپذیری‌ها با نوآوری و خلاقیت همراه است و برخی ضعیف و بدون ابداع می‌باشد.

کتابنامه

الف: منابع فارسی

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ***ساختار و تاویل متن***. تهران: مرکز.
- ایبرمز، اچ، گالت هرفم، جعفری. (۱۳۸۳). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***. ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما.
- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۱). ***دیوان حافظ***. تصحیح محمد قدسی. تهران: نشر چشمه.
- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۸). ***حافظ‌نامه***. تهران: انتشارات پرواز.
- خلیلی جهان‌تیغ؛ بارانی، محمد؛ دهرامی، مهدی.(۱۳۸۹). «تاثیرپذیری عماد کرمانی از سعدی شیرازی»، ***بوستان ادب***. شماره ششم، صص ۷۹- ۹۷.

- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۳). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۸). ***تاریخ ادبیات در ایران***، چ۱۸، تهران: فروزش.
- غلامحسین‌زاده، غریب ونگار غلامپور.(۱۳۸۷). ***میخاییل باختین، زندگی، اندیشه و مفاهیم بنیادین***. تهران: روزگار.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر***. تهران: فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متنها». ***پژوهشنامه علوم انسانی***.تهران: فرهنگستان هنر.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت، نظریه و کاربردها***. چ۱. تهران: سخن.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). ***دیوان قصاید و غزلیات نظامی***. به اهتمام سعید نفیسی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فروغی.

ب: منابع لاتین

- Barthes, Roland. (1981). ***theory of text***.London:Rotledge.
- Frow,John. (2005). ***Gnere***. London& New York:Rutledge.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Comparative Analysis of Theme and Structure in Molière's Play The Miser and Akhundzadeh's The Tale of the Miserly Man *

Mahnaz Rezaei [1]

Abstract

1. Introduction

Theater, as one of the literary types, has created a link between literature and performing arts. There have been two types of theater, comedy and tragedy. In the past, the type of tragedy was superior to the type of comedy. In the seventeenth century in France, with the appearance of Molière, comedy flourished and a revolution took place in the classical theater. In Iran, playwriting does not have much history. But its traditional and religious forms have always existed. In this article, we have done a comparative study of two comedy plays, Molière's *The Miser* and Akhundzadeh's *The Tale of the Miserly Man*. In the two studied works, miserliness is shown as one of the biggest moral pests that not only affects family relationships, but also involves social relationships.

In this article, we have benefited from the theories of Michel Viegnes in the field of theater and his classification of types of humor and the theories of Ménandre, the ancient Greek playwright, in the field of classification of the characters of classical plays, and by examining and comparing the content, character, we have discussed the structure of two works to see how and in what cases Akhundzadeh imitated Molière and what was his purpose in writing this play.

* **Article history**:

Received 6 September2022
Received in revised form 14 January 2023
Accepted 08 April 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assisstant Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages of University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mahnaz.rezai@yahoo.com.

In fact, the era of comedy flourishing can be considered the post-Renaissance era and the 17th century. With the emergence of playwrights such as Molière, it became possible to pass from the rule of tragedy to the flourishing era of comedy, and the kings and princes of tragedy gave way to trivial characters of comedy. Molière had a significant influence on the playwrights of the world and also influenced the Iranian theater during the constitutional period. The plays of Mirza Fath Ali Akhundzadeh (1228-1295), an Iranian writer, thinker and critic, were among the first plays written following European plays. The title, structure, characters, and content of his play *The Tale of the Miserly Man* also convey his impression of Molière's *The Miser*.

2. Methodology

Comparative literature arose in France in the nineteenth century. Researchers of French comparative literature or the "French school of comparative literature" emphasized the issue of "relationship" between literatures. According to Guyard, "the researcher of comparative literature should focus on the exchange of themes, opinions, books or feelings between two or more literatures." (Guyard, 1958:12) With Guyard and after him Pierre Brunel, comparative literature becomes more of a science than a type of literary criticism. In addition to the issue of historical investigation, Yves Chevrel also brings the issue of boutiques into this topic. In his opinion, "comparative literature should add comparative boutique studies to its studies." (Chevrel, 2016: 48) In the American school of comparative literature, which is led by René Wellek (1903-1995), the historical study is abandoned and the focus is placed on the works themselves: "Everything It should be examined from the perspective of a literary work." (Brunel & Chevrel, 1989: 189-190) As mentioned, Akhundzadeh was influenced by Molière and the similarity between these two works is not accidental. Therefore, in this article, our research will be comparative literature based on the French school and we will discuss the influence of thoughts and themes and the comparative style of two works. To examine the types of humor in these two plays, we will rely on the theories of Michel Viegnes, a French writer and researcher, and to examine the characters of the plays, we will rely on the theories of Ménandre, the ancient Greek playwright.

3. Discussion

3-1. Content review

As one of the freedom-loving playwrights of the Qajar era, Akhundzadeh criticized the traditional customs of the society through theater. Moliere's theater can also be defined as a realistic reflection of the performance of the members of a society. In this section, we will discuss the socio-political content of the plays and the analysis of the characters.

3-1-1. Socio-political and anthropological satire

Moliere's play *The Miser* and Akhundzadeh's play are both social comedies. Moliere's *The Miser* depicts the bourgeois society of Paris during the reign of Louis XIV. Harpagon is a typical example of the 17th century bourgeois, who later became a type of personality in such a way that today in France, a stingy person is called Harpagon. Akhundzadeh's story of the miserly man also portrays the society of Iran in the early 13th century. In their works, these two playwrights describe the characters with a realistic, anthropological and sociological perspective and thus study different human aspects. In the preface of *Tartuffe*, Molière clearly states that "comedy can be effective in reforming some customs and traditions." (Molière, 2016: 5) In fact, for both authors, the main purpose of art is to cultivate positive qualities in human beings. According to Akhundzadeh: "It should be known that what is meant by the art of "comedy" is moral refinement. It means knowing the ugly and beautiful of human nature by looking at the shape and resemblance" (Adamiyat, 1349: 63).

3-1-2. Personality psychology

According to the theories of Ménandre, the ancient Greek dramatist, the characters of the classical drama belong to three categories of people: 1) young people who intend to get married but face obstacles; 2) A slave and servant who is very clever and cunning and removes obstacles to marriage; and 3) secondary funny characters that provide joy and happiness in the theater scene. (Blanchard, 2000: 22-24) The main characters of both plays under our study are miserly and domineering old men, young people in love and simple-hearted, clever and cunning servants, and wise women. The choice of such characters actually shows the classicity of these two plays.

Boileau emphasizes that "in Molière's plays, humor is created due to the mocking aspect that is rooted in the psychology of the character" (Conesa, 1995: 146).

3-2. Structural investigation

Akhundzadeh, like Molière, is not only concerned with showing some social and moral problems, but also emphasizes the artistic aspect of writing. In his plays, although he maintained the "unity of action", Molière questioned the "unity of place" and "unity of time". In other words, he followed the principle of classical theater according to which the plot should revolve around a single event. But refuse to limit this event to one day and one place. Akhundzadeh also wrote his play *The Tale of the Miserly Man* in a classical style and in five chambers (curtains) and did not limit it to a fixed place and time of one day.

3-2-1. Language and style

The language of Akhundzadeh's play, like Molière, is close to reality and effective. The story of the play and the dialogues of the actors are told with sweet and attractive expressions. In that period, the written language and the spoken language were significantly different. In this play, Akhundzadeh tried to distance himself from the common prose of his era and use spoken language for the characters. Regarding the similarities of the language of the two plays in question, it can be pointed out that the language used is vernacular. In this play, Molière's language is a natural and spontaneous language that shows the reality of the present and is performed quickly and impromptu by the actors. Another characteristic of Molière's language is his writing rhythm, to the point where we sometimes see a special rhythm in consecutive sentences and answers (Attaque des répliques).

3-2-2. A combination of humor

Writers and theoreticians have always tried to classify its types since the emergence of comic theater. In this research, we try to explain the types of humor from Michel Viegnes’s point of view. Viegnes divides humor into three types: personality humor, verbal humor, and situational humor. (Viegnes, 1992: 88) Molière and Akhundzadeh have used all three types of humor in their plays.

One of the theater techniques mentioned by Michel Viegnes is the monologue ou soliloque technique. With soliloque, in fact, the character "thinks out loud" (Viegnes, 1992: 60) and this issue provides reasons for laughter. Like Molière, Akhundzadeh used monologue to show the humor of a character

The scope of comic language or verbal humor is very wide. And "Includes exaggeration and exaggeration, changes in the construction and shape of the language, playing with words." (Viegnes, 1992: 9) According to Michel Viegnes: "In all languages, people have laughed at people whose way of speaking is out of the norm." (*Ibid*.)

According to Michel Viegnes, "situation comics go beyond speech and include all kinds of kicking, spinning jumps, spinning on heels, and...." (Viegnes, 1992: 98).

4. Conclusion

These two playwrights, in fact, study different human types and their disadvantages from a sociological and anthropological point of view, and depict the complexity of the human spirit in order to force the society of their age to think about their weaknesses through a humorous language.

The style of both authors is classic, but it has undergone many changes and innovations. In fact, they present a mixture of comedy and tragedy to the audience.

In this research, we come to the conclusion that with the help of comparative study, we can identify the roots of the currents of thought that influence the literature of the interior. With the help of comparative study, from an aesthetic, content and even theoretical point of view, literature can be studied not individually, but in its relationship with foreign literature. The comparison of the studied works is to test their similarities and convergences in order to consider literary phenomena in their transnational reality. Akhundzadeh's acceptance of this foreign genre, drama, and its rules, is important. In fact, with the help of this comparative study, we examined the entry and acceptance of a style, a theory, a theme in the literature of the country. Akhundzadeh's play is actually a kind of rewriting and literary representation in a transnational perspective. The purpose of literature is not only to connect with its reader and accept the work by him, but it is the influence of languages and thoughts on each other and the influence and influence, and as a result, progress and innovation in literature.

Keywords: comparative literature, Akhundzadeh, Molière, avarice, personality, humor.

References [In Persian]:

Adamiyat, F. (1349). *Thoughts of Mirza Fathali Akhundzadeh.* Tehran: Kharazmi.

Khalaj, M. (1381). *Playwrights of Iran, from Akhundzadeh to Baizaei.* Tehran: Akhtaran.

Great Islamic encyclopedia. (1367). first volume. Leiden: Brill.

Akhundzadeh, F. (1349). *Parables, six plays and one story.* Translated by Mohammad Jaafar Karajedaghi. Tehran: Mehen.

Akhundzadeh, f. (1373). *Persian articles*. By the efforts of Hamid Mohammadzadeh. Tehran: Look.

References [In English]:

Aristote. (1990). *The Poetics.* translation, presentation and notes by Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche.

Assadollahi A. & Darabi Amin, M. (2015), « La bêtise langagière dans *Du côté de chez Swann* », *Recherches en Langue et Littérature Françaises,* Année 8, N° 14. pp. 71-86.

Blanchard, A. (2000). *Ménandre*, Paris : Librawirie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique ».

Brunel, P & Chevrel, Y. (1989). Summary of comparative literature, Paris: PUF.

Chevrel, Y. (2016). *Comparative literature,* Paris : PUF.

Conesa, G. (1995). *The Comedy of the Classical Age (1630-1715).* Paris : Broché.

Genette, G. (1979*). Figures III, coll. « Poétique »,* Paris : Éditions du Seuil.

Guyard, M. (1958). *Comparative literature,* Paris : PUF.

Lebon, S. (2014). « French comedy: evolution and influences from its origins to the 17th century». *Revista de Lenguas Modernas*, N° 20, pp. 99-131.

Leroux, N. (1979). «The farce of the Middle Ages ». *Etudes françaises*, Volume 15, pp. 87-107.

Molière. (1990). *L'Avare.* Edition présentée, annotée et expliquée par Evelyne Amon. Paris : Larousse.

Molière. (2016). *Le Tartuffe,* Paris : Gallimard.

Platon. (2022). *The Republic, Complete and Annotated Edition Books I to X*. Paris : Independently published.

Rezaï, Mahnaz & Fadaie Heydarie, Zahra. (2021). «L'Ironie Moderne: l'Exploration de l'écriture en biais dans *Les Choses* de Georges

Perec». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 15, N° 27, pp. 118-134.

Viegnes, M. (1992). *The theatre, the essential issues*. Coll. Profil Littérature. Paris : Hartier.

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

بررسی تطبیقی مضمون و ساختارنمایشنامهٔ «خسیس» مولیر و نمایشنامهٔ «حکایت مرد خسیس» آخوندزاده *

مهناز رضائی[1]

چکیده

تئاتر به عنوان یکی از انواع ادبی، همچون پلی میان ادبیات و هنر نمایشی پیوند ایجاد کرده است. تئاتر بیشتر به دو گونه کمدی و تراژدی وجود داشته است. نوع تراژدی در گذشته بر نوع کمدی برتری داشت. در قرن هفده در فرانسه، با ظهور مولیر، کمدی به شکوفایی رسید و تحوّلی در تئاتر کلاسیک ایجاد شد. در ایران، نمایشنامه‌نویسی سابقهٔ چندانی ندارد، اما اشکال سنّتی و مذهبی آن همواره وجود داشته است. در این مقاله، ما به بررسی تطبیقی دو نمایشنامهٔ کمدی یعنی *خسیس* مولیر و *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده پرداخته‌ایم. در دو اثر مورد مطالعه، خصیصهٔ خساست به عنوان یکی از بزرگترین آفات اخلاقی نشان داده شده که نه تنها روابط خانوادگی بلکه روابط اجتماعی را نیز تحت شعاع قرار می‌دهد. در این مقاله، ما از نظریات میشل ویینی در زمینهٔ تئاتر و تقسیم‌بندی او از انواع طنز و نظریات مناندر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، در زمینهٔ تقسیم‌بندی شخصیت‌های نمایشنامهٔ کلاسیک بهره جسته‌ایم و به بررسی و مقایسه محتوا، شخصیت‌ها و ساختار دو اثر پرداخته‌ایم. هدف ما در این مقاله، ضمن بررسی جنبه‌های مختلف خصیصهٔ خساست در دو نمایشنامهٔ یاد شده، این است که این دو اثر را در موازات با هم قرار دهیم تا نشان دهیم آخوندزاده تا چه حد و چگونه در مضمون و در ساختار نمایشنامهٔ خود از مولیر الهام گرفته است و همانند

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۴۱- ۱۷۴

DOI: 10.22103/JCL.2023.20194.3526

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mahnaz.rezai@yahoo.com

مولیر هدف او از نوشتن این نمایشنامه آشکار و برطرف ساختن معایب رفتار انسان و افشای مفاسد اجتماعی- سیاسی بوده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، آخوندزاده، مولیر، خساست، شخصیت، طنز.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

تاریخ پیدایش هنر نمایشی به یونان قبل میلاد مسیح مربوط می‌شود. در این دوران، نمایشنامه‌نویسان بزرگی همچون سوفوکل (۴۰۵-۴۹۵)(Sophocle)، اِشیل (۵۲۵-۴۵۶) (Eschyle) و اوریپید (۴۸۰-۴۰۶) (Euripides) در مدح آیین دیونیسوس، یکی از خدایان باستان به خلق آثار نمایشی پرداختند. به همین موازات، در رم باستان نیز هنرهای نمایشی با رنگ و بوی مذهبی به تماشگران عرضه شدند.

تئاتر اولین بار در «جمهوری» (La République) افلاطون و «فن شعر» (La Poétique) ارسطو به عنوان یکی از انواع ادبی تعریف شد و متناسب با ویژگی‌هایی که به خود گرفت، به دو صورت کمدی و تراژدی به نمایش درآمد. (Genette, 1979 : 8) افلاطون، کمدی و تراژدی را نوعی «تقلید» و دو «ژانر» ادبی معرفی می‌کند که به هم وابسته هستند. (ر.ک: Platon, 2022 : 121-120) ارسطو نیز در *فن شعر* خود می‌نویسد: «این همان تفاوتی است که تراژدی و کمدی را متمایز می‌کند: کمدی افراد فرودست را بازنمایی کند، تراژدی بزرگان و بزرگ‌زادگان را نشان دهد.»(Aristote, 1990: 170) قدیمی‌ترین نوع کمدی به نام «نمایش مضحک» یا همان Farce در اواخر قرن دهم میلادی در محافل هنری فرانسه و انگلستان رواج یافت. اولین نمایش مضحک به‌جای‌مانده از قرون وسطی با عنوان «پسر و مرد کور» که در قرن سیزدهم میلادی نوشته شد، یک نمایش فرانسوی‌زبان بود. (Leroux, 1979 : 87)

عصر شکوفایی کمدی را می‌توان دوران پس از رنسانس و قرن هفدهم دانست. «نویسندگان فرانسوی که همواره در زمینهٔ ادبیات و فلسفه تقلید از فلاسفهٔ باستان را سرلوحهٔ خود قرار داده بودند، همواره بر ارجحیت نوع تراژدی به کمدی تأکید داشتند.» (Lebon,

102 : 2014) با ظهور نمایشنامه‌نویسانی چون مولیر، گذر از سلطهٔ تراژدی به دوران شکوفایی کمدی میسر شد و شاهان و شاهزادگانِ تراژدی جای خود را به شخصیت‌های پیش‌پاافتادهٔ کمدی دادند. «کمدی در قرون وسطی رنگی اجتماعی به خود گرفت.» (Ibid., 103) اصول کمدی کلاسیک در قرن هفدهم توسط نمایشنامه‌نویسانی همچون کُرنِی (Corneille) تبیین شد. شخصیت‌های کمدی می‌بایست افرادی با شرایط اجتماعی پایین یا متوسط باشند. کمدی باید در چارچوب زندگی روزمره به مسائل عادی برای تماشاگر می‌پرداخت و از تبیین مضامین تابو و غیراخلاقی دوری می‌کرد. با این حال، ظهور مولیر به بازبینی قواعد حاکم بر تئاتر کلاسیک منجر شد. ژان باتیست پوکلن (Jean-Baptiste Poquelin) معروف به مولیر (۱۶۲۲– ۱۶۷۳) نه تنها نویسنده بلکه بازیگر و کارگردان کمدی‌های خود نیز بود. با او شرارت‌های انسانی و آداب و رسوم ممنوعه وارد حوزهٔ نمایش شدند. مولیر تأثیر چشمگیری بر نمایشنامه‌نویسان جهان داشت و تئاتر ایران را نیز در دوران مشروطه تحت تأثیر قرار داد. درواقع، نمایشنامه‌نویسی به شکل اروپایی در ایران سابقهٔ چندانی ندارد.، اما از قرن‌ها پیش هنر نمایش در اشکال سنّتی و مذهبی آن یعنی شبیه‌خوانی یا تعزیه، خیمه‌شب‌بازی، نقالی و روحوضی در میان مردم رایج بوده است.

در کشور ما، «با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۶هـ‌ق، تالاری به گنجایش قریب سیصد نفر برای اجرای نمایش به سبک تئاترهای اروپا بنا گردید. مزین‌الدوله (۱۲۲۳–۱۳۱۲) خودش یکی از نمایشنامه‌های مولیر را با نام «گزارش مردم‌گریز» در این سالن به معرض نمایش گذاشت.»(خلج، ۱۳۸۱: ۱۰) نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۹۵–۱۲۲۸) نویسنده، متفکّر و منتقد ایرانی از اولین نمایشنامه‌هایی بودند که به پیروی از نمایشنامه‌های اروپایی نوشته شدند. آخوندزاده با نویسندگان فرانسه، بخصوص مولیر آشنایی داشته است. او «برخی نمایشنامه‌های شکسپیر، مولیر و «درد عقل» گریبایدوف را در تئاتر موقتی تفلیس دید و (...) بعضی آثار استرافسکی، گوگول و مولیر را به زبان ترکی درآورد و به نمایش گذارد.» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۴۰–۳۹) آخوندزاده در نامه به میرزا آقا تبریزی که در سال ۱۸۷۱ در تفلیس نوشته، اشاره می‌کند که «مولیر» و «شکسپیر» از جملهٔ اشخاص مستحق تعظیم

هستند. (آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۷۷) گفته شده ازآنجایی‌که آثارش به زبان‌های روسی، فرانسوی، آلمانی و انگلیسی ترجمه شده، در اروپا به او لقب «مولیر شرق» و «گوگول قفقاز» داده‌اند (دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۶۸: ۳۳۲)؛ بنابراین به لحاظ تاریخی و استنادی، تأثیرپذیری او از مولیر مبرهن است. عنوان، ساختار، شخصیت‌ها و محتوای نمایشنامهٔ *حکایت مرد خسیس* او نیز حس تأثیرپذیری او از *خسیس* مولیر را به خوبی القا می‌کنند.

کتاب *تمثیلات* آخوندزاده که شامل شش نمایشنامه و از جمله *حکایت مرد خسیس* (۱۲۳۱ ه. ش.) و یک داستان است، اصالتاً به ترکی نوشته شده است. بعدها تحت نظارت آخوندزاده و توسط میرزا جعفر قراجه‌داغی به فارسی برگردانده شده است.

چون آخوندزاده «نمایشنامه و داستان‌نویسی به شیوهٔ غربیان را برای اولین بار در مشرق زمین باب کرده است» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۳) و از ادبیات غرب و روسیه تأثیر پذیرفته، شناخت وی برای پژوهشگران عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی و ادبیات ضروری به نظر می‌رسد. از طرف دیگر، گرچه نمایشنامه‌های مولیر به زبان فارسی ترجمه شده‌اند، اما او به خوبی در ایران شناخته نشده است و این اثر او یعنی *خسیس* نیز مورد توجه و تحلیل پژوهشگران قرار نگرفته است؛ بنابراین بررسی تطبیقی این دو اثر بسیار حائز اهمیت است. می‌توان در مورد ادبیات تطبیقی گفت که این رشته عبارت است از: گذر از یک کشور به کشور دیگر، از زبانی به زبان دیگر، از یک شکل بیان به دیگری. در ادبیات تطبیقی شناخت «دیگری» و ادبیات دیگری حائز اهمیت است و از این طریق می‌توان به اشتراکات ادبی و فرهنگی بین دو ملت دست یافت. نظریه‌پردازی در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران وجود نداشته و بی‌شک الهام‌گیری آخوندزاده از مولیر به قاعده‌مندی نمایشنامه‌نویسی در ایران کمک کرده است. این نمایشنامه درواقع حاصل پیوند ادبیات غربی و ادبیات بومی است و مطالعهٔ آن ضروری به نظر می‌رسد. از طرف دیگر، ادبیات تطبیقی علاوه بر اینکه باعث شناخت بهتر ادبیات خودی می‌شود، ادبیات و فرهنگ دیگری را نیز برای ما آشکار می‌سازد و زمینه را برای شناخت تعاملات آن دو فراهم می‌نماید. در این مقاله، ما به بررسی تطبیقی

ساختار و سبک نوشتار، شخصیت‌ها، محتوا و انواع طنز در این دو نمایشنامه خواهیم پرداخت.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

در ایران، دربارهٔ مولیر و آثارش بیشتر در ماهنامه‌ها و هفته‌نامه‌های سینمایی صحبت شده و بیشتر به معرفی کلی نویسنده و آثارش پرداخته شده است. چند مقالهٔ علمی-پژوهشی نیز به زبان فرانسه دربارهٔ آثار مولیر نوشته شده است، از جمله: «مولیر، نمایشنامه‌نویس مدرن» (۱۳۹۴) که در دو فصلنامهٔ *مطالعات زبان و ادبیات فرانسه* به چاپ رسیده و به بررسی جنبه‌های مدرن در نمایشنامهٔ تارتوف مولیر می‌پردازد. مقالهٔ دیگر با عنوان «تحلیل درزمانی قطعه‌ای از *مردم‌گریز* مولیر به ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی» (۱۳۹۱) که در نشریهٔ فرانسوی *زبان قلم* به چاپ رسیده، به بررسی ترجمه در ارتباط با سنت ادبی عصر مترجم پرداخته است. مقالهٔ دیگر با عنوان «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر – وکلای مرافعه اثر آخوندزاده» (۱۳۹۲) در *نشریهٔ ادب فارسی* به چاپ رسیده که به بررسی نمودهای مکتب رئالیسم انتقادی در نمایشنامهٔ وکلای مرافعه پرداخته است. «پردازش شخصیت‌های مزدک و انوشیروان در نگارش‌های آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی» (۱۳۹۵) که در دو فصلنامهٔ *تاریخ‌نامهٔ ایران بعد از اسلام* به چاپ رسیده، نشان می‌دهد که چگونه آخوندزاده و کرمانی با اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی خود به بررسی شخصیت و جایگاه تاریخی مزدک و انوشیروان پرداخته‌اند. در مقالهٔ دیگر با عنوان «واکاوی اندیشه‌های فراماسونی آخوندزاده با تکیه بر نمایشنامهٔ مسیو ژوردان» (۱۳۹۴) که در *نشریهٔ ادب فارسی* به چاپ رسیده، بازتاب اندیشه‌های فراماسونری آخوندزاده در این نمایشنامه بررسی شده است. در ایران، کتابی که به نقد و بررسی آثار مولیر پرداخته باشد وجود ندارد. اما در مورد آخوندزاده کتابهایی به چاپ رسیده است که بیشتر به جنبهٔ تفکر سیاسی او پرداخته‌اند. از جمله *تاریخ تهاجم فرهنگی غرب*: نقش روشنفکران وابسته: میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۳۸۶).

۱- ۳. مبانی پژوهش

ادبیات تطبیقی در قرن نوزده در فرانسه بوجود آمده است. پژوهشگران ادبیات تطبیقی فرانسه یا همان «مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی» بر روی مسئلهٔ «رابطهٔ» ادبیات‌ها با هم تأکید داشتند. از نظر گییار «پژوهشگر ادبیات تطبیقی باید بر روی تبادل درونمایه‌ها، نظرها، کتاب‌ها یا احساسات بین دو یا چند ادبیات بپردازد.» (Guyard, 1958 :12) با گییار و بعد از او پیر برونل ادبیات تطبیقی بیشتر به یک علم تبدیل می‌شود تا یک نوع نقد ادبی. ایو شورل، علاوه بر مسئلهٔ بررسی تاریخی، مسئلهٔ بوطیقا را نیز وارد این مبحث می‌کند. از نظر او باید : «ادبیات تطبیقی مطالعات بوطیقای تطبیقی را به مطالعات خود اضافه کند.» (Chevrel, 2016 : 48) در مکتب آمریکاییِ ادبیات تطبیقی، که رنه ولک (1903-1995) (René Wellek) سردمدار آن است، مطالعهٔ تاریخی کنار گذاشته می‌شود و تمرکز بر روی خود آثار قرار می‌گیرد: «همه چیز باید از منظر اثر ادبی بررسی شود.» (Brunel & Chevrel, 1989 : 189-190) همانگونه که اشاره شد، آخوندزاده از مولیر تأثیر پذیرفته است و شباهت این دو اثر اتفاقی نیست؛ بنابراین در این مقاله، تحقیق ما ادبیات تطبیقی بر مبنای مکتب فرانسوی خواهد بود و به تأثیر تفکرات و درونمایه‌ها و سبک تطبیقی دو اثر خواهیم پرداخت. برای بررسی انواع طنز در این دو نمایشنامه بر نظریات میشل ویینی، نویسنده و محقق فرانسوی و برای بررسی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها بر نظریات منانْدر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، تکیه خواهیم کرد.

۲. بحث و بررسی

۲ -۱. خلاصهٔ نمایشنامه‌ها

«خسیس» مولیر: هارپاگون، پیرمرد خسیس داستان، ثروت خود را در صندوقچه‌ای در باغچهٔ خانه پنهان کرده است. دختر هارپاگون، الیز، عاشق والر شده است. از سوی دیگر، کلئانت، پسر هارپاگون، عاشق دختری فقیر به نام ماریان است و هارپاگون نیز قصد ازدواج با همین دختر را دارد. خدمتکار زیرک، لافلش، تلاش می‌کند به خاطر کلئانت، صندوقچه را بدزدد. هارپاگون که از عشق پسر خود به ماریان آگاهی پیدا می‌کند، سعی می‌کند او را به ازدواج با یک بیوهٔ ثروتمند وادارد. پس از مدتی هارپاگون از دزدیده شدن صندوقچهٔ خود اطلاع پیدا می‌کند. والر به قصد خود برای ازدواج با الیز اعتراف می‌کند و

درمی‌یابد که ماریان خواهرش است. ماریان با کلئانت و الیز با والر ازدواج می‌کنند و هارپاگون نیز با صندوقچهٔ خود تنها می‌ماند.

«حکایت مرد خسیس» آخوندزاده: داستان با گفتگویی میان حیدربیک، صفربیک و عسگربیک که از راهزنان نامدار شهر قراباغ هستند شروع می‌شود. حیدربیک چندین سال است عاشق صوناست، به خاطر عدم توان مالی قادر نیست مراسم عروسی برگزار کند. عسگربیک به وی پیشنهاد می‌کند که برای تهیهٔ پول عروسی از تبریز مال فرنگ برای فروش بیاورند. آنان برای به‌دست‌آوردن پول خرید اجناس از تبریز، دست به دامان بازرگان خسیسی به نام حاجی‌قره می‌شوند. حاجی‌قره تصمیم می‌گیرد پولی به آنان قرض دهد و خود نیز به همراه آنان راهی تبریز می‌شود. آنان بالاخره موفق می‌شوند با مال فرنگ برگردند و حیدربیک مراسم عروسی می‌گیرد. نچالنک از موضوع خبردار شده، قصد دستگیری حیدربیک را می‌کند ولی به خاطر همسر حیدربیک از گناه وی چشم‌پوشی می‌کند.

۲-۲.بررسی محتوایی دو نمایشنامه

آخوندزاده به عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسان آزادی‌خواه دوران قاجار، به نقد آداب و رسوم سنّتی جامعه از طریق تئاتر پرداخته است. تئاتر مولیر را نیز می‌توان بازتابی واقع‌گرایانه از عملکرد اعضای یک جامعه تعریف کرد. در این بخش، به محتوای اجتماعی-سیاسی نمایشنامه‌ها و تحلیل شخصیت‌ها خواهیم پرداخت.

۲ -۲ -۱. طنز اجتماعی-سیاسی و مردم‌شناختی

نمایشنامهٔ «خسیس» مولیر و نمایشنامهٔ آخوندزاده هر دو از نوع کمدی اجتماعی هستند. «خسیس» مولیر جامعهٔ بورژوای پاریس را در زمان حکومت لوئی چهارده به تصویر می‌کشد. هارپاگون نمونهٔ بارزی از بورژوای قرن هفدهمی است که بعدها به یک نوع تیپ شخصیتی بدل می‌شود به گونه‌ای که امروزه در فرانسه فرد خسیس را «هارپاگون» می‌نامند. نمایشنامهٔ حکایت مرد خسیس آخوندزاده نیز به نوبهٔ خود جامعهٔ ایران را در اوایل قرن سیزدهم هجری شمسی به تصویر می‌کشد. داستان در دورانی واقع شده است که جنگ میان طرفداران سلطنت صفوی و عثمانی‌ها پایان یافته و قراباغ به عنوان یکی از تقسیمات سیاسی آن دوران پس از عهدنامهٔ گلستان تحت سلطهٔ حکومت روسیه درآمده است. نوشته‌های آخوندزاده که جزو ادبیات زمینه‌ساز مشروطه تلقی می‌شود، از یک سوی به

انتقاد از جامعهٔ آن دوران که مصمّم به همگرایی تمام ارکان اجتماعی آذربایجان با اروپاست، می‌پردازد و از سوی دیگر نیز افکار و سنن متحجّرانهٔ مردم آن دوران را مورد نقد قرار می‌دهد. در این نمایشنامه او همچنین وضع ناگوار زندگی روستاییان را به تصویر می‌کشد. این نمایشنامه اندکی بعد از دومین جنگ ایران و روس و عقد قرارداد ترکمان‌چای در سال ۱۲۴۳هـ‌ق. نگاشته شده است.

انتقاد از اوضاع سیاسی اجتماعی در آن دوره برای این بود که آخوندزاده دردهای اجتماعی و راه‌های مبارزه با آن را به مردم نشان دهد، «نقص و نارسایی ساخت اجتماعی فئودالی و استبداد شرق را منعکس سازد، دربارهٔ امکان دگرگونی‌های بنیادی اجتماعی سخن گوید و به توده‌ها باور بخشد.» (آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۱۱) آخوندزاده در نوشته‌هایش شاعرانی مانند هومر، فردوسی، نظامی و شکسپیر را برای شاعران زمانهٔ خود مثال می‌آورد و می‌خواهد نویسنده و شاعر چنان باشند که بتوانند «از کاستی‌های زمانهٔ خویشتن سخن گویند و نیز حوادث مهم اجتماعی روزگار خود، مبارزات و قهرمانی‌های مردم را منعکس سازند.»(همان: ۱۷)

این دو نمایشنامه‌نویس در آثار خود با نگاهی واقع‌گرایانه، مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی به توصیف شخصیت‌ها و در نتیجه به مطالعهٔ وجوه مختلف انسانی می‌پردازند. هر دو نویسنده نقاط ضعف انسان را در ارتباط با حوزه‌های مختلف فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی به تصویر می‌کشند و بدین شیوه جنبه‌ای نه تنها طنزآمیز بلکه آموزشی و سازنده به اثر خود می‌دهند: ناتوانی افراد در برخورد با پول، در ارتباط با ازدواج و مراسم فرهنگی و غیره.

از نظر آخوندزاده تئاتر می‌تواند بازتاب زندگی اقشار مختلف مردم باشد. قبل از آخوندزاده، نمایشنامه‌های سنّتی در ایران بیشتر به آموزش مذهبی می‌پرداختند و رذایل اخلاقی و مشکلات اجتماعی یا سیاسی در آنها مطرح نبود. نمایش کمدی‌های مولیر با اینکه از «نمایش مضحک» قرون وسطی و نیز کمدی‌های دلارته (dell'arte) ایتالیایی متأثر بودند، اما پا فراتر گذاشته و بر نقد جامعهٔ آن دوران تأکید کرد. کمدی که تا آن هنگام

هدفی جز سرگرم کردن مردم نداشت، به آشکار ساختن معایب رفتاری انسان و افشای مفاسد اجتماعی-سیاسی می‌پردازد. او در تلاش برای تهذیب نفس انسان نقد را با خنده آمیخته است. مولیر در پیشگفتار«تارتوف» به وضوح بیان می‌کند که «کمدی می‌تواند در اصلاح برخی آداب و سنن مؤثر باشد.»(Molière, 2016 : 5) همانگونه که رومن فرناندز اشاره می‌کند، مولیر می‌دانست که چگونه «تأثیر اخلاقی را با تأثیر فیزیکی همراه کند.»(Conesa, 1995 : 145)

درواقع، برای هر دو نویسنده هدف اصلی هنر، پرورش ویژگی‌های مثبت در وجود انسان‌هاست. آخوندزاده در نامه‌ای به میرزا یوسف مستوفی‌الممالک نوشته است: «باید دانسته شود که مراد از فن «کومدی» تهذیب اخلاق است؛ یعنی شناختن زشت و زیبای خوی انسان است نه تماشای شکل و شباهت.»(آدمیت، ۱۳۴۹: ۶۳) او در پی شناساندن زشتی‌ها و زیبای‌هایی خوی انسانی از طریق استهزا و خنده است. از نظر ایشان، عیوب اخلاقی انسان را پند و نصیحت نمی‌تواند از بین ببرد، بلکه تمسخر و نشان دادن آنها به حالت نمایش می‌تواند انسان‌ها را وادار به ترک آنها کند.

> قبایح و ذمایم را از طبیعت بشریه هیچ چیز قلع نمی‌کند، مگر کریتکا و استهزا و تمسخر. اگر نصایح و مواعظ مؤثر می‌شد گلستان و بوستان شیخ سعدی رحمه‌الله، من اوله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی‌باشند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹-۱۰)

۲-۲-۲.روانشناسی شخصیت‌ها

بر طبق نظریه‌های مناندر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، شخصیت‌های نمایشنامهٔ کلاسیک متعلق به سه دسته از انسانها هستند:۱) جوانانی که قصد ازدواج دارند ولی با موانع روبرو می‌شوند؛ ۲) برده و نوکری که بسیار زیرک و حیله‌گر است و موانع ازدواج را برطرف می‌کند؛ ۳) شخصیت‌های مضحک فرعی که موجبات فرح و شادی را در صحنهٔ تئاتر فراهم می‌کنند. (Blanchard, 2000: 22-24) شخصیت‌های اصلی هر دو نمایشنامه را پیرمردان خسیس و سلطه‌جو، جوانان عاشق و ساده‌دل و خدمهٔ زیرک و حیله‌گر و زنان دانا

تشکیل می‌دهند. انتخاب چنین شخصیت‌هایی در حقیقت نشان از کلاسیک بودن این دو نمایشنامه دارد.

پیرمردان خسیس: عنوان ساده و روشن «خسیس» در هر دو نمایشنامه به خودی خود معرف شخصیت‌محوری این نمایشنامه‌هاست. خساست بیش از حد هارپاگون بر روابط خانوادگی، اجتماعی و عاطفی همه اطرافیان وی تأثیر می‌گذارد، زندگی را از روال عادی خارج می‌کند و آن را به فضایی توطئه‌آمیز تبدیل می‌کند. با مولیر، همواره شاهد پیچیدگی‌های ابعاد مختلف شخصیت انسان‌ها هستیم. هارپاگون و حاجی‌قره هر لحظه در حال نقشه‌کشیدن هستند و تمام تلاششان این است که روابطشان با دیگران به شکل معامله‌ای سودآور باشد. مولیر و آخوندزاده مانند یک روانشناس به خوبی این تیپ‌های شخصیتی را نشان می‌دهند. درواقع همان‌گونه که کنسا اشاره می‌کند: «کمدی‌های مولیر، ظرافت‌های نوشتاری او در توصیف روانشناختی شخصیت‌های خود، لحن کوبنده و صریح او و قلم شیوا و جادویی‌اش، مولیر را آشکارا از پیشکسوتان خود در عرصهٔ نمایش کمدی متمایز می‌کند.» (Conesa, 1995: 98)

در هر دو نمایشنامه، خساست به عنوان یک بیماری روحی–روانی و درمان‌ناپذیر معرفی شده است. حاجی‌قره به قدری طماع و خسیس است که وقتی معامله انجام می‌شود، حتی پسر خود را نزد دزدها رها می‌کند تا در سریع‌ترین زمان ممکن پارچه‌ها را به فروش برساند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۱)

مولیر گاهی از زبان پرسوناژهای نمایشنامهٔ خود شخصیت خسیس هارپاگون را ترسیم می‌کند. برای مثال لافلش می‌گوید: « *دادن* برای او (هارپاگون) یک کلمهٔ تنفر برانگیز است. هرگز نمی‌گوید من به شما *می‌دهم*. بلکه می‌گوید من به شما سلام را *قرض می‌دهم*» (Molière, 1990 :67) و یا «هارپاگون از هر انسانی انسانیتش کمتر است و از هر موجودی سخت‌تر و سختگیرتر است.»(Ibid. : 67) در صحنه‌ای مشاهده می‌کنیم که هارپاگون حرف فروزین را قطع می‌کند، تا برود و به پولش سربزند و برگردد. (Ibid. : 65) در صحنه‌ای دیگر وقتی هارپاگون صدای سگی را می‌شنود، گفتگو را رها می‌کند؛ چراکه

می‌ترسد مبادا سگ برای دزدیدن اموال او آمده باشد. به باغ می‌رود تا مطمئن شود خطری نیست.

شخصیت خسیس منطق و حقیقت را نمی‌پذیرد و فقط باید در ظاهر حرف‌هایش را تأیید کرد و او را فریب داد: « والر- امکان ندارد شما اشتباه کنید. شما عقل کل هستید.»(Ibid. : 47) نکتهٔ جالب اینجاست که هارپاگون دیگران را خسیس و پول‌پرست می‌شمارد: «لعنت به شما. همیشه پول. انگار چیزی به غیر از این نداریم.»(Ibid. : 84) حاجی‌قره نیز مأموران دولت را «دزد، خانهٔ مردم خراب‌کن و مفت‌خور» معرفی می‌کند. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۸).

هارپاگون دروغگو است. او به آشپز خود می‌گوید که اگر به او بگوید مردم پشت سرش چه می‌گویند ناراحت نمی‌شود، بلکه خوشحال هم می‌شود، اما وقتی حرف‌های مردم را می‌شنود، او را کتک میزند. حاجی‌قره به دروغ به مأموران می‌گوید: «من آدمِ بی غرض، اهل کسبه، آسوده و بی‌خیال می‌رفتم. اینها (کشاورزان) جلویم را گرفته، معطلم کرده بودند. می‌خواستند لختم کنند» (همان : ۲۲۴)؛ در حالی‌که ماجرا برعکس است. بنابراین مشاهده می‌کنیم که رذیلت اخلاقی خساست به دنبال خود رذایل اخلاقی دیگری را نیز به دنبال دارد. هارپاگون بدبین نیز هست و گمان می‌کند اطرافیانش به خاطر پولش به جانش سوءقصد دارند: «بی‌شک این خائن از بدهکارهای من پول گرفته تا گردن من را خرد کند.»(Molière, 1990 :107) حاجی‌قره بسیار دغلکار و پیمان‌شکن است، اما دزدان بسیار درست و منطقی عمل می‌کنند. آنها چه در زمینهٔ حرفه‌شان چه در مواجهه با عشق وفادار هستند و خانواده برایشان جایگاه پراهمیتی دارد. عسگربیک و حیدربیک حاجی‌قره را نجات می‌دهند؛ در حالی که می‌توانستند او را رها کنند تا غرق شود. بدل، پسر حاجی‌قره، با اینکه از او محبتی ندیده است و او با خساست خود عرصهٔ زندگی را بر او نیز تنگ کرده است، هنگام غرق شدن پدرش مضطرب شده، فریاد می‌زند: «آی قربانتان بروم. بابا ماند، درآرید!» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۱). مأموران دولت نیز به وظیفه خود عمل می‌کنند.

این دو نمایشنامه‌نویس به‌خوبی نشان می‌دهند که طبیعت انسانی تحت شرایط مختلفی همچون عاشق شدن قادر به تغییر بوده و برخی از ظرفیت‌های بالقوه او به حالت بالفعل می‌رسند. حیدربیک که از راه دزدی زندگی می‌گذارند، حاضر می‌شود که در راه عشق همسرش از این کار دست بکشد. البته باید خاطر نشان کرد که شخصیت هارپاگون و حاجی‌قره در پایان نمایش‌نامه عوض نمی‌شود و آنها همان خصوصیات قبلی خود را حفظ می‌کنند.

این امر با فرمول نهایی نمایشنامه‌ها که در آن شخصیت اصلی در انتهای داستان تبدیل به شخصیت مثبت می‌شود، تفاوت دارد. البته می‌توان گفت مولیر و به تبع او آخوندزاده در پردازش این کاراکتر از کلیشه تقلید نکرده و نگاهی واقع‌گرایانه و روانشناختی به این خصلت و رذیلت اخلاقی یعنی خساست داشته‌اند. آنها بدون دلیل و صرفاً برای خوشامد مخاطبان، هارپاگون و حاجی‌قره خسیس و منفی را هرگز به شخصیت مثبت تبدیل نکرده‌اند. در صحنهٔ آخر نمایشنامه مشاهده می‌کنیم که «هارپاگون بر می‌گردد و چشمش به صندوقچه می‌افتد. خود را به آن می‌رساند و آن را سبک سنگین می‌کند و در آغوش می‌گیرد.»(Molière, 1990: 175) برای هارپاگون جدایی از پولش یا دزدیده شدن آن برابر با مرگ است. به همان ترتیب برای حاجی‌قره نیز نبود مالش مساوی با مرگ است. در صحنهٔ آخر او می‌گوید: «دور سرت بگردم پس مالم چطور بشود؟ قربانت شوم، مالم به من نرسد می‌میرم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۴۲)

از خلال سخنان تکذبان همسر حاجی‌قره متوجه می‌شویم که خسّت بی‌حد و اندازهٔ شوهرش یک رفتار غیرعادی و غیرقابل تحمل است: «تکذبان- خانهٔ تو که زهر مار هم بهم نمی‌رسد. اگر باشد آن را هم مضایقه می‌کنی، راضی نمی‌شوی بخوریم. بمیرد کسی که مال خودش را نمی‌تواند بخورد.»(همان : ۲۱۰) اصطلاح «نمی‌تواند بخورد» نشان می‌دهد که حاجی‌قره در استفاده از مال خود ناتوان است.

خساست یک خصلت برجستهٔ منفی روانی است که عناوین دو نمایشنامهٔ مورد بحث به آن اشاره می‌کنند. مولیر و آخوندزاده در تحلیل شخصیتی افراد خسیس آنها را غیر قابل

تحمل و غیر قابل اصلاح و خساست را یک خصلت منفی درونی و ذاتی و یک بیماری لاعلاج نشان می‌دهند.

جوانان عاشق: درحقیقت، طرح اصلی هر دو داستان بر محور اقداماتی می‌چرخد که جوانان عاشق در پی دستیابی به پول و فراهم کردن شرایط ازدواج با دختر مورد علاقهٔ خود انجام می‌دهند. در این میان موانعی بر سر راه شخصیت جوان قرار می‌گیرد، که در این دو نمایشنامه می‌توان به آداب و رسوم دست و پا گیر ازدواج اشاره کرد. مولیر و آخوندزاده شخص عاشق را فردی بی پروا و خطرپذیر جلوه می‌دهند. در *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده ما شاهد خطرهایی هستیم که حیدربیک در راه رسیدن به صونا می‌کند. وی حاضر می‌شود برای تأمین مخارج ازدواج با معشوقه‌اش جان خود را به خطر بیاندازد و دست به قاچاق کالا بزند. حیدربیک به عنوان شخصیت جوان و عاشق‌پیشهٔ داستان که با وجود دزدی‌های پیشین خود، دارای مردانگی و مرام خاصی است، یادآور کلئانت، شخصیت عاشق‌پیشه نمایشنامهٔ مولیر، است که به خاطر ازدواج با معشوقهٔ خود، تحت‌تأثیر ثروت پدرش قرار می‌گیرد و به همراه لافلش اقدام به دزدی صندوقچهٔ طلای او می‌کند. حیدربیک را همچنین می‌توان به خاطر تلاش‌هایش در جهت رسیدن به معشوقهٔ خود به والر نیز شبیه دانست. کلئانت مولیر جوانی پاک‌نیت است که شخصیتش به خاطر پول دچار تزلزل شده است. حیدربیک نیز به عنوان شخصیتی قوی و دارای اصول اخلاقی به خاطر نبود پول با دزدی و قاچاق زندگی می‌کند. مولیر و آخوندزاده با خلق چنین شخصیت‌هایی می‌خواهند جوانانی را که سعی دارند در مدت زمان کوتاه به ثروتی هنگفت دست یابند مورد انتقاد قرار داده، نشان دهند که چگونه جاه‌طلبی و بلندپروازی جوانان می‌تواند موجب تنزل اخلاقی آنان شود.

نوکرهای رند: شخصیت‌های نوکر در دو اثر به عنوان افرادی زیرک و رند به تصویر کشیده شده‌اند. نوکر رند و زیرک مولیر، لافلش بی‌شباهت به نوکر حاجی‌قره، کرمعلی نیست. هر دوی آنها از ارباب خود به شدت ناراضی هستند، اما از خانوادهٔ او کاملاً حمایت می‌کنند. لافلش برای نجات‌دادن کلئانت از بی‌پولی صندوقچهٔ هارپاگون را می‌دزدد.

کرمعلی نیز به هنگام افتادن حاجی‌قره در رود ارس، بـه همراهـان وی توصـیه می‌کنـد او را نجات ندهند تا خانواده‌اش با مرگ وی قادر به استفاده از ثروت او شوند: «بگذار خفه شـود بمیرد. مال و دولتش بریزد بماند. پنج روز دنیا بخور عیش کن.»(همان : ۲۰۱)

زنان دانا: یکی از نکاتی که در نمایشنامه‌های آخوندزاده به چشم می‌خورد، توجه او بـه مقام زن و نگرانی او از وضعیت آنان در جامعه است. آخوندزاده «در بیشتر نمایشنامه‌ها مقام زن را بالا می‌برد. و آن سنّت‌شکنی اسـت؛ زن (...) در پـی حقـوق آزادی و رهـایی از قیـود نظام اجتماعی خویش می‌افتد، و پیروزمند می‌گردد.»(آدمیت، ۱۳۴۹: ۵۳) در این نمایشـنامه نیز مشاهده می‌کنیم که صونا خانم، زن بسیار دانا و کاردانی اسـت و خـود را از قیـد برخـی سنّت‌های اجتماع آزاد کرده است. او نقش مهمـی در تغییـر رفتـار و مـنش حیـدربیک ایفـا می‌کند. او حتی «یک بار» هم اجازه نمی‌دهد کـه حیـدر بـه دزدی بـرود: «نـیم دفعـه را هـم نمی‌گـذارم.»(آخونـدزاده، ۱۳۴۹: ۲۲۹) او بـه نچالنـک قـول می‌دهـد کـه هرگـز نگـذارد حیدربیک پی کار بد برود و خواهش می‌کند او را از همسرش جدا نکننـد. تکـذبان همسـر حاجی‌قره نیز به نچالنک می‌گوید: «دور سرت بگردم شوهرم را هم به من بـبخش.»(همـان : ۲۴۲) و درواقع این نقش سازندهٔ زنان است که ماجرا را به خوبی خاتمه می‌دهند.

در هر دو نمایشنامه، نویسندگان به طور غیرمستقیم دربارهٔ شأن زن در خانواده و اجتمـاع سخن می‌گویند. آخوندزاده در جـای جـای نمایشـنامهٔ خـود بـه وضـعیت تأسـف‌بار زن در جامعهٔ آن دوران اشاره می‌کند. در صحنه‌ای، حیدربیک که به خاطر اخطارهای نچالنـک از دزدی دست کشیده است و زندگی را به بیکاری و بطالت می‌گذراند، وضع انـدوه‌بار خـود را به وضعیت زنان که باید «صبح تا شام و از شام تا بامداد میـان آلاچیـق محبـوس [باشـند]» تشبیه می‌کند. (همان : ۱۶۲) در داستان مولیر نیز، در گفتگویی کـه میـان ماریـان و کلئانـت صورت می‌گیرد ماریان به عدم توانایی خود در تلاش برای ازدواج با کلئانت اشاره می‌کند و ناتوانی خود را به دلایلی که «زن بودن» او را مجبـور بـه رعایـت آنهـا کـرده اسـت، ربـط می‌دهد. (Molière, 1990 : 55) به گفتهٔ امون که مقدمـه و توضـیحاتی بـر کتـاب *خسـیس* مولیر نوشته است: «ماریان مانند الیز شرایط سخت زندگی دختران جوان در قرن ۱۷ فرانسـه

را نشان می‌دهد که به طور کامل مطیع فرمان و تصمیمات پدرشان بودنـد»(Ibid. : 16)، امـا او در برابر ظلم و زورگویی پدر می‌ایستد و از او سرپیچی می‌کند.

زنان آن دوره به علت اینکه در جامعه جایگاهی نداشتند، بـه لحـاظ روحـی گوشـه‌گیـر بودند، اما آخوندزاده آنها را موفق و پیروز نشان می‌دهد و آنها جـزو شخصـیت‌هـای مثبـت نمایشـنامه‌هـا هسـتند. در برابـر شخصـیت خسـیس کـه همـواره میـل بـه بـدذاتی دارد، شخصیت‌های عاشق و زنان چهره‌های مثبت با ذات خوب هستند.

اسـتقبال از نمایش‌هـای کمـدی مـولیر بـه ایـن علـت بـود کـه آنهـا تصـویری واقعـی از مضحک بودن برخی رفتارهای انسان را به خود انسان‌ها نشان می‌دادند. بوالو بـر ایـن تأکیـد دارد که «در نمایش‌های مولیر طنز به موجب جنبهٔ تمسـخرآمیزی کـه ریشـه در روانشناسـی شخصیت دارد، ایجاد می‌شـود.»(Conesa, 1995 : 146) مـولیر قصـد دارد ثابـت کنـد کـه رفتارهای مضحکه‌آمیز انسـان از عـدم عقلانیـت و مشـکلات روانـی-رفتـاری او سرچشـمه می‌گیرند؛ بنابراین هدف مولیر و آخوندزاده نـه ارائـهٔ تصـویری کاریکـاتوری از رفتارهـای افراد جامعه بلکه نشان دادن عملکرد غیرعقلانی این رفتارهاست.

۲- ۳. بررسی ساختاری

آخوندزاده مانند مولیر تنها به فکر نمایاندن برخی مشکلات اجتمـاعی اخلاقـی نیسـت و بـر جنبهٔ هنری نوشتار هم تأکید دارد. او خود در این باره می‌گوید: «اکثر اوقات از مصیبتی کـه با وعظی نامرغوب خوانده شود، کسی متـأثر نمی‌شـود، ولـی اگـر همـان مصـیبت بـا وعـظ پسندیده‌یی نقل شود، کماینبغی تأثیر می‌بخشد.»(آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۱۵-۱۴)

۲-۳-۱. سبک نوشتاری و ساختار دو اثر

مولیر در نمایشنامه‌های خود با اینکه «وحـدت عمـل» را حفـظ کـرد امـا «وحـدت مکـان» و «وحدت زمان» را زیر سؤال برد. به عبارت دیگر، او این اصل تئاتر کلاسـیک را کـه بنـا بـه آن طرح داستان بایستی حول واقعه‌ای واحد بگردد، رعایت کرد، اما از محدود کـردن ایـن واقعه به یک روز و یک مکان امتناع ورزیـد. او همـین رویکـرد را در نمایشـنامهٔ «خسـیس» خود که در پنج پرده (Acte) نوشت، به کار گرفت. لازم به ذکـر اسـت کـه گونـهٔ کمـدی

بارز در هر دو نمایشنامه «کمدی شخصیت» یا ساتیر (comique du caractère-satire) می‌باشد. شخصیت‌های نمایشنامهٔ مولیر پانزده و آخوندزاده نوزده نفرند.

آخوندزاده به برخی قوانین و تئوری‌های ادبی آگاهی داشته است. تقسیم‌بندی او از تئاتر به دو گونه «نقل مصیبت و نقل بهجت»(همان : ۲۲)، یادآور دسته‌بندی ارسطویی از انواع نمایشنامه به تراژدی و کمدی است. آخوندزاده نیز نمایشنامهٔ *حکایت مرد خسیس* خود را به سبک کلاسیک و در پنج مجلس (پرده) نوشت و آن را به یک مکان ثابت و زمان یک روز محدود نکرد. در *خسیس* مولیر با اینکه همهٔ اتفاقات در پاریس واقع می‌شوند، اما افراد در مکان‌های مختلفی همچون، خانهٔ هارپاگون، مغازهٔ آقای سیمون و کلانتری حاضر می‌شوند. در *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده نیز وقایع در شهرهای مختلف همچون تبریز، قراباغ و در مکان‌های مختلف همچون بازار، خانهٔ حاجی‌قره، کنار رود ارس، درهٔ خوناشین و غیره اتفاق می‌افتد. به‌علاوه در هر دو روایت، حوادث در چندین روز متوالی رخ می‌دهند و از چرخهٔ بیست و چهار ساعت که در قوانین تئاتر کلاسیک هست، خارج می‌شوند.

در نمایشنامهٔ آخوندزاده همچون مولیر مکالمه (dialogue) و وصف حالت (didascalie) هر دو به چشم می‌خورند. گاهی موقعیت مکان یا وضعیت شخص کنار اسم او نوشته شده است: « زانو می‌زند»، «گریه می‌کند»، «می‌خندد». وصف حالت شروع هر پنج مجلس نمایشنامهٔ آخوندزاده را به خود اختصاص می‌دهد و با توصیف صحنه و واقعهٔ اصلی هر بخش به عنوان پیش‌درآمدی بر هر مجلس عمل می‌کند.

یکی از مهمترین ویژگی‌های تئاتر مولیر تعارضات موجود در آن است. تئاتر مولیر، تئاتری پویا و زنده است که سعی دارد نه با موعظه‌های خشک و بی‌اثر بلکه از طریق کنش‌ها و تنش‌ها به بیان مسئله بپردازد. در واقع، «نشانه‌های طنز می‌توانند در همه سطوح (ساخت واژه، نوشتاری، بلاغی، نحوی، آهنگ کلام، واژگانی) و در همه جای متن توزیع شوند»(Rezaï & Fadaie Heydarie, 2021: 127) در این نمایشنامه گاهی اصطلاحات نادرست و اشکالات گرامری مشاهده می‌شود. این عبارات نادرست که برای خوانندگان

شک‌آور هستند، نه تنها در صحنهٔ تئاتر، در لحن بازیگر و در جریان درام قابل تشخیص هستند، بلکه برخی اوقات به کل نمایشنامه پویایی و برجستگی خاصی می‌دهند. به عنوان مثال به یک نمونه اشاره می‌کنیم:

Pour vous être montrés avant que de rien faire (= afin qu'ils vous soient montrés avant toute chose). (Molière, 1990: 57)

در این مثال، که به علت اشکالات دستوری تا حدود زیادی نامفهوم است، فعل کمکی که باید بصورت التزامی به کار می‌رفت، به صورت مصدر به کار رفته و صرف نشده است. نویسنده جمله را به دو بخش تقسیم کرده است و آنها را با حرف اضافه به هم مرتبط ساخته است؛ درحالی‌که می‌بایست به یک جمله اکتفا می‌کرد.

در این نمایشنامه زبان مولیر زبانی طبیعی و خودجوش است که واقعیت حال را نشان می‌دهد و سریع و فی‌البداهه توسط بازیگران ادا می‌شود. یکی دیگر از ویژگی‌های زبان مولیر ریتم نوشتاری اوست تا جایی که گاهی آهنگ خاصی در جملات و جواب‌های پیاپی (Attaque des répliques) مشاهده می‌کنیم. در این مثال، طنز موقعیتی (تعظیم کردن الیز و ادای او را درآوردن توسط هارپاگون) با جواب‌های پیاپی همراه شده است:

الیز (تعظیمی می‌کند)- پدر جان، من قصد شوهر کردن ندارم. لطفا. هارپاگون- (مانند دخترش تعظیمی می‌کند)- دختر جان. می‌خواهم شما را شوهر بدهم. لطفا. الیز- پدر جان خیلی معذرت می‌خواهم. هارپاگون- دختر جان خیلی معذرت می‌خواهم. الیز- من کنیز آنسلم هستم ولی با اجازهٔ شما زن او نخواهم شد. هارپاگون- من نوکر شما هستم. ولی با اجازهٔ شما همین امشب زن او خواهید شد (...).» (Ibid. : 46-47)

این مورد در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز به چشم می‌خورد. زمانی‌که که کرمعلی را با مال دزدی می‌گیرند، او با جواب‌های بی‌ربط و پی در پی قضیه را انکار می‌کند:

نچالنک- پسره راستش را بگو، تو را رها می‌کنم. این مرد تو را دید چرا بی‌هوش شد؟ کرمعلی- نمی‌دانم قربون سرت! نچالنک : تو کی؟ با که؟ پیِ مال قاچاق رفته بودی؟ کرمعلی- من هرگز هیچ وقت با هیچ کس پی مال قاچاق نرفته بودم. نچالنک- پسره چه می‌گویی؟ ترا سر بار گرفته‌اند. چطور می‌توانی منکر این مطلب شوی؟ کرمعلی- من هرگز از آن خبر ندارم. نچالنک- پس آن مال از کیست؟ کرمعلی- نمی‌دانم.

نچالنک- پس تو سر اسب نبودی؟ کرمعلی- بلی بودم. نچالنک- پس بار را سر اسب که بار کرده است؟ کرمعلی- شیطان گذاشته است. من از این بار خبر ندارم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۳۸)

زبان نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز نزدیک به واقعیت و مؤثر است. ماجرای نمایشنامه و گفتگوهای بازیگران با عباراتی شیرین و جذاب ادا می‌شوند. در آن دوره، زبان نوشتاری و زبان محاوره تفاوت چشمگیری با هم داشتند. در این نمایشنامه، آخوندزاده سعی کرده از نثر متکلف رایج عصر خود فاصله گرفته و از زبان گفتاری برای شخصیت‌ها استفاده کند. برای نمونه، می‌توان به اظهار بعضی صداها و صوت‌ها که حین مکالمه متفاوت از فرم نوشتاری رایج آن صوت از دهان گوینده بیرون می‌آید، اشاره کنیم: «واسه»، «وردار»، و «واز»، «دزدی مزدی» و غیره. درواقع، او نیز مانند مولیر به نوآوری دست می‌زند. او الفاظ و صداهایی که هرگز در نوشتار رسم نبودند را در نمایشنامهٔ خود وارد می‌کند. صوت‌هایی مانند «واه»، «په»، «ایه»، «آخ»، «اوخ». «اوف، اوف» و غیره که حس فی‌البداهه بودن مکالمات را نیز تلقین می‌کنند.

در مورد شباهت‌های زبان دو نمایشنامهٔ مورد نظر می‌توان به عامیانه بودن زبان به‌کار گرفته شده، اشاره کرد. دو نمایشنامه‌نویس به منظور نزدیک کردن هر چه بیشتر خواننده به وقایع جامعه از این نوع زبانی بهره جسته‌اند. استفاده از اصطلاحات عامیانه همچون «جفنگ نگو» (همان : ۲۳۶)، «خانه‌ات خراب شود» (همان، ۱۷۹)، «حاجی بزن بهادری» (همان، ۱۸۷) -که ترکیبی از دو کلمه‌ی فارسی و ترکی است و به معنای شخص دلیر و بزن و دعوایی است- در نمایشنامهٔ آخوندزاده اصطلاحاتی همچون «گورت را گم کن»(Molière, 1882 : 8)، یا واژهٔ عامیانهٔ pandard به معنای «مردک پست»(Ibid. 63) در اثر مولیر نشان از این گفته دارد. یا زمانی‌که هارپاگون می‌خواهد دخترش را راضی به ازدواج کند، او را بصورت عامیانه ma mie (=mon amie) یعنی «دوست من» (۴۶) خطاب می‌کند.آنچه که بخصوص در اثر آخوندزاده بیشتر به چشم می‌خورد، زبان محلی مردم آذربایجان است. از آن جمله می‌توان به «الجه» (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۶۲) به معنی غارت و «دوستاق» به معنی حبس و زندان اشاره کرد. (همان: ۲۴۰)

۲-۳-۲. تلفیق انواع طنز

نویسندگان و نظریه‌پردازان همواره از دوران ظهور تئاتر کمیک به طبقه‌بندی انواع آن اهتمام ورزیدند. در این تحقیق، ما سعی داریم انواع طنز را از دیدگاه میشل وینی بیان کنیم. وینی طنز را به سه گونه تقسیم می‌کند: طنز شخصیتی، طنز کلامی، طنز موقعیت.

(Viegnes, 1992 : 88) مولیر و آخوندزاده، از هر سه نوع طنز در نمایشنامهٔ خود بهره جسته‌اند.

طنز شخصیتی و رفتاری

از نظر وینی، طنز شخصیتی از «تناقضی که میان حقیقت شخصیت داستان و تصوری که وی دربارهٔ خویش دارد»(Ibid.: 90) ایجاد می‌شود. در این نوع طنز، نمایشنامه‌نویس «ناتوانی‌های انسان را با تأکید بر تناقض شخصیت‌ها به شکلی مسخره‌آمیز نشان می‌دهد.»(همان) بالطبع، اساس طنز شخصیتی در هر دو اثر بر شخصیت‌های اصلی یعنی «هارپاگون» و «حاجی‌قره» استوار است. هارپاگون برای به‌دست‌آوردن ماریان شروع به چرب‌زبانی می‌کند: «شما زیباترین ستاره در سرزمین ستارگان هستید.»(Molière, 1990: 97) هارپاگون که سعی دارد خساست خود را پنهان کند، ناگزیر به دادن انگشتری خود به او می‌شود. حالات مضحک هارپاگون و خودخوری‌های وی به خاطر از دست دادن انگشتر یکی از بارزترین نمونه‌های طنز شخصیتی است.

در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز رفتار مزوّرانه حاجی‌قره زمانی که می‌خواهد برای جنس‌های انبار شدهٔ خود مشتری جذب کند، دارای طنز خاصی است: «خوش آمدید. دردتان به جان حاجی (...) قلیان می‌فرمایید؟ (زود قلیان را چاق می‌کند)»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۸۲) علاوه بر چرب‌زبانی‌های او، قسم‌های دروغین وی همچون « (...) به مرگ پسرم، عروسی بدل را نبینم اگر دروغ بگویم. همهٔ آغچه بدیع را به هم بزنی، بهتر از این چیت و قدک هیچ جا دکان هیچ‌کس به هم نمی‌رسد»(همان : ۱۸۲-۱۸۳)، صرفاً در راستای فروش مال خود نشان از مضحک بودن شخصیت او دارد. تغییر قیافهٔ وی و اوقات تلخی او به محض اطلاع از اینکه بیک‌ها نمی‌خواهند از او پارچه‌ای بخرند و نیز پنهان کردن تنباکویی که پیشتر به گمان شروع معامله‌ای خوب با بیک‌ها، اصرار در آوردن آن داشت، و تلاش برای بیرون کردن آنها از دکان نمونه‌های دیگری از طنز شخصیتی است. او وقتی پیشنهاد بیک‌ها را می‌شنود، دوباره تغییر رویه می‌دهد و می‌گوید: «قلیان چاق بکنم؟ دردت به جانم.»(همان : ۱۸۵)

یکی از تکنیک‌های تئاتری که میشل وینی به آن اشاره کرده است، تکنیک تک‌گویی (monologue ou soliloque) است. با تک‌گویی در واقع شخصیت «با صدای بلند فکر می‌کند» (Viegnes, 1992 : 60) و همین مسئله اسباب خنده را فراهم می‌کند. آخوندزاده مانند مولیر برای نشان دادن طنز شخصیتی از تک‌گویی بهره جسته است. تک‌گویی حاجی‌قره شیون‌های وی به خاطر اندک زیانی در تجارت، یادآور تک‌گویی هارپاگون به هنگام ربوده شدن صندوقچه‌اش است:

حاجی‌قره- با این بازار تا یک سال دیگر این مال فروش نخواهد رفت، تمام نخواهد شد. خانه خراب شدم.(...) از این قرار درست صد منات ضرر دارم. این درد مرا بی‌شک خواهد کشت. (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۵)

به همین ترتیب در نمایشنامهٔ مولیر می‌خوانیم:

آی دزد! قاتل! جانی! خدایا، نابود شدم! مرا کشتند! گلویم را بریدند! پولم را دزدیده‌اند! کی می‌تواند باشد؟ چه شده؟ کجاست؟ کجا پنهان شده؟ چطور پیدایش کنم؟ کجا بدوم؟ یا ندوم؟ آنجا نیست؟ اینجا نیست؟ کیست؟ بگیرش. پولم را پس بده، حرامزاده! (بازوی خود را می‌گیرد) آه! این که خودم هستم! (...)کارم تمام است. دیگر نمی‌توانم. دارم می‌میرم! اصلا مرده‌ام، داخل قبر خوابیده‌ام. (Molière, 1990: 127)

دعوا و بحث حاجی‌قره با خداوردی، سر یک عباسی نیز به طور طنزآمیزی شخصیت پول‌دوست حاجی‌قره را نشان می‌دهد. او به خداوردی گفته است که برای پدرش فاتحه بخواند و در عوض به او یک عباسی خواهد داد. «حاجی‌قره- یک عباسی؟ چه طور؟ چه می‌گویی؟ دیوانه نشدی که؟ (...) مردکه سر خود تو را چه شده بود به پدر من قرآن بخوانی؟»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۹۸)

۲-۳-۲-۲. . طنز کلامی

دامنهٔ کمیک زبان یا همان طنز کلامی بسیار وسیع است. و «شامل غلو و اغراق، تغییر در ساخت و شکل زبان، بازی با کلمات می‌شود.»(Viegnes, 1992 : 9) به گفتهٔ میشل وینی : «در همهٔ زبان‌ها به مردمی که طرز سخن گفتنشان از قاعده خارج است، خندیده‌اند.»(Ibid.:30)

زمانی که هارپاگون در مورد شوهر دادن دخترش به پیرمرد ثروتمندی که از آنها جهیزیه نمی‌خواهد، با والر صحبت می‌کند، والر سعی دارد او را از این کار منصرف کند، اما در برابر مثال‌ها و دلایل منطقی بی‌شماری که والر برای هارپاگون می‌آورد، او فقط هر بار تکرار می‌کند: «بدون جهیزیه»(Molière, 1990: 48-49). در واقع، چه در رمان و چه در نمایشنامه «تفاوت بین منظور و هدف گفتمانهای شخصیت‌ها باعث ایجاد وضعیت طنزآمیزی می‌شود.»(Assadollahi & Darabi Amin, 2015: 81)

نه تنها شخصیت‌ها بلکه اصطلاحات و کلمات استفاده شده توسط آنها نیز جنبهٔ طنز دارد و می‌تواند افشاگر واقعیتی تلخ باشد. در نمایشنامهٔ مولیر طنز کلام، به‌ویژه در گفتگوی هارپاگون و نوکرش لافلش آشکار می‌شود. لافلش از زبانی کاملا کنایه‌آمیز استفاده می‌کند: « شما فردی هستید که بشود از او دزدی کرد؟ در حالی‌که همه چیز را پنهان کرده‌اید و صبح تا شب کشیک می‌دهید.»(Ibid. : 19) یا در صحنه‌ای می‌گوید: «طاعون از خساست و افراد مبتلا به آن می‌آید.»(Ibid. : 30)

در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز طنز کلام به وضوح در مشاجره‌های حاجی‌قره و همسرش تکذبان دیده می‌شود. تکذبان روز مرگ حاجی‌قره را به روزی شاد و سرور تعبیر می‌کند. همچنین در صحنه‌ای که حیدربیک به لاف بودن سخنان حاجی‌قره در مورد گوشمالی یساول موروراو به طور غیرمستقیم کنایه می‌زند، طنز کلام را می‌توان به وضوح مشاهده کرد: «اگر می‌شد که حاجی، ما هم هنر تو را می‌داشتیم، خوب بود!»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۱)

تک‌گویی صونا خانم نیز در صحنه‌ای که حیدربیک تأخیر کرده است نشان از افکار تناقض‌آمیز او دارد و جنبه‌ای طنزآمیز به خود می‌گیرد: «خیر نیامد (...) می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم. (...) ایه، چه وسوسه‌ها به خیالم می‌رسد. (...) بی‌شک چیز دیگری باعث تأخیر او شده است. واه، حالا پشت بوته گوش بدهد، بشنود که من می‌گویم می‌روم به یکی دیگر شوهر می‌کنم باور می‌کند.»(همان: ۱۶۸).

فحش‌ها و کلمات رکیک جزئی از طنز کلامی هستند. در واقع «شوخی‌ها، لهجه، تلفظ غلط، انواع فحش و ناسزا» نیز شامل این نوع طنز می‌باشند. در نمایشنامهٔ مولیر فحش بیشتر از دهان هارپاگون خسیس و مال‌دوست بیرون می‌آید. برای نمونه در صحنه‌ای درگفتگو با پسرش هر چه پسرش می‌گوید، او در جواب فقط فحش می‌دهد: «بدجنس، متقلب، بدذات، خائن...»(Molière, 1990: 106) در جای دیگر، تعریف و تمجید فروزین از هارپاگون به خاطر این است که بتواند از اون پولی بگیرد و از محاکمه نجات یابد، اما وقتی پس از نطق و التماس طولانی موفق به این کار نمی‌شود، در خلوت فحش بار او می‌کند: «ای سگ کثیف!»(Ibid. : 78) در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز ناسزاها بیشتر از دهان حاجی‌قره بیرون می‌آید؛ بخصوص در مشاجراتش با همسرش و در زمان فروش نرفتن اموالش: «حاجی قره- به لعنت خدا گرفتار شوی زنکه! تخمتان به آتش بیفتد، از روی زمین نیست شوید انشاءالله! گم شو از اینجا، هی کولی!»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۲) یا در جای دیگر: «بس که سر این پدرسوخته صاحب مال نشستم، جانم تلف شد. (...) من چه خاک بسر بریزم؟»(همان : ۲۲۰)

طنز کلامی در کلمات و جملات خنده‌دار دیگری نیز مشخص می‌شود: «اوهان- بگو تو بمیری. سرکز- سر تو، تو بمیری!»(همان : ۲۰۴) زمانی‌که اوهان سر راه حیدربیک را می‌گیرد، می‌گوید: «تو کیستی که همچو دلیرانه حرف میزنی؟» او در جواب می‌گوید: «قرشمال! به توچه که سر راه مردم را گرفته‌ای؟ هر که هستیم گفتم از راه بیرون برو. بگو چشم. می‌خواهی شکمت را سفره بکنم؟»(همان : ۲۰۵)

۲-۳-۲-۳. طنز موقعیتی

از نظر میشل ویینی، «کمیک موقعیت از گفتار فراتر می‌رود و شامل انواع ضربه زدن، جست و خیز در حال چرخیدن، چرخش روی پاشنه و... می‌باشد.» (Viegnes, 1992 : 98). لامرلوش نوکر هارپاگون با سرعت و دوان دوان می‌آید، به هارپاگون برخورد می‌کند و او را به زمین می‌اندازد. هارپاگون هم به زمین افتاده و می‌گوید: «آی مُردم!»(Molière, 1990: 107) به همین ترتیب، انداختن حاجی‌قره توسط اسب در آب به هنگام عبور از رود ارس،

موقعیت طنزآمیزی را می‌آفریند. او به شاخه درخت بیدی که کنار رودخانه بلند شده برمی‌خورد و دو دستی به شاخه بید چسبیده داد می‌زند: «امان ای حیدربیک، ای امان عسگربیک، آ صفربیک! به دادم برسید که خفه شدم. مُردم.»(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۰۱)

طنز موقعیتی بعدی زمانی است که حاجی‌قره گلوله‌ای بالای سر کشاورزان خالی می‌کند، خر رم می‌کند، اراکیل از خر افتاده، غلت می‌خورد، حاجی‌قره تپانچه را کشیده و سر آنها داد می‌زند: «بیچاره ارمنی‌ها. یکی افتاده از ترس بلند نمی‌شود دیگری سر پا نمی‌تواند بجنبد. در این حال اراکیل می‌خواهد بلند شود. حاجی‌قره فریاد میزند: آی! حرکت نکن! به خدا میزنمت. اراکیل باز می‌نشیند.»(همان : ۲۱۲)

زمانی‌که یساول کرمعلی را همراه با مال دستگیر می‌کند، حاجی‌قره به محض دیدن کرمعلی به خاطر از دست دادن مالش، ای وای گفته، غش می‌کند و می‌افتد.

اوهان که قبل از دیدن حیدربیک و دوستانش ادعا داشت که آنها را «ریز ریز» خواهد کرد، در مواجهه با آنها می‌ترسد: «حیدربیک- بگیرید که آمد. (تفنگ را دراز می‌کند.) اوهان- آ، جان عزیز، دیوانه نباش ها، ببین ما رفتیم. بیا این راه، راست بگیر و برو.»(همان : ۲۰۶)

از نظر وینی، کمیک موقعیت می‌تواند بسیار ظریف‌تر باشد و بویژه در دو شکل آن «مخفیگاه» (La cachette) و «عوضی گرفتن» (Le quiproquo) (Viegnes, 1992 : 98) ظاهر شود. درحقیقت، در هر دو نمایشنامه عوضی گرفتن یا همان سوءتفاهم موجب ایجاد موقعیت طنزآمیز می‌شود. برای نمونه، هارپاگون فکر می‌کند که والر پول او را دزدیده است و والر فکر می‌کند که هارپاگون از جریان ازدواج مخفی او و دخترش الیز باخبر شده است. آنها با هم شروع به مکالمه می‌کنند. هارپاگون به والر می‌گوید که چرا مرتکب چنین «جنایت» دزدی شده است و والر فکر می‌کند که او درباره ازدواج مخفی با دخترش صحبت می‌کند:

هارپاگون- یالله بگو ببینم چه کسی تو را به این کار (دزدی پول) وا داشته است؟ والر-خدایی که برای هر کاری که ما را به آن وادارد، معذور است: یعنی عشق. هارپاگون- عشق؟ والر- بله. هارپاگون: عشق زیبا، عشق زیبا! خب معلوم است دیگر: عشق به سکه‌های من!»(Molière, 1990: 137)

سوتفاهم دیگر زمانی است که کلئانت برای ازدواج به مقداری پول نیاز دارد. به او می‌گویند که می‌تواند از شخص رباخواری این پول را بگیرد. او نمی‌داند که رباده‌نده پدر خود اوست و پدر او هم نمی‌داند کسی که قرار است از او پول ربا بگیرد پسر اوست. زمانی که این دو برای معامله با هم برخورد می‌کنند، ناگهان متوجه همه چیز می‌شوند.

چنین سوءتفاهمی در نمایشنامهٔ آخوندزاده نیز به وجود می‌آید. زمانی که حاجی‌قره با نوکرش از بقیه جدا می‌شود، در راه با دو کشاورز برخورد می‌کند. او به اشتباه فکر می‌کند آنها یساول موررا‌و (مأمور دولت) هستند و می‌خواهند او را دستگیر کنند. و دو کشاورز هم نمی‌دانند که او چه می‌گوید:

حاجی‌قره- آدم کیستید؟ بگویید وگرنه میزنم‌تان ها. (...) مگردیچ (کشاورز)- اراکیل این چه می‌گوید؟ (...) حاجی‌قره- من از حیله بازی‌های شما خبر دارم. (...) فکر و خیال شما به مردم ضرر زدن و خانه مردم خراب کردن است. تفنگ‌هاتان را بریزید زمین والا میزنم ها. خود بدانید! مگردیچ- آ، جانم تفنگمان کجا بود که زمین بریزیم. این دوتا داس. اراکیل- مگردیچ این چطور دزد است؟ من از حرفهای این هیچ سرم نمی‌شود، چه می‌گوید؟ (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۲۱۲)

در این نمایشنامه، سوءتفاهم دوبار ایجاد می‌شود. این بار حاجی‌قره مأموران دولتی را با اشخاص عادی اشتباه می‌گیرد. (همان : ۲۲۲)

۳. نتیجه‌گیری

ما در این مطالعهٔ تطبیقی دو اثر در دو دورهٔ مختلف که به واسطهٔ زیبایی‌شناختی و مضمونی مشترک مرتبط هستند، مورد مطالعه قرار دادیم. مولیر بی‌شک بر اندیشه و هنر آخوندزاده الهام‌بخش بوده است. ویژگی اساسی نمایشنامهٔ *خسیس* مولیر و *حکایت مرد خسیس* آخوندزاده در پیوند میان دو مفهوم متقابل نهفته است: از یک سوی آنان در صددند آداب و رسوم عصر خود را به تصویر بکشند که این خود نیازمند واقع‌گرابودن داستان است و از سوی دیگر سعی می‌کنند با بزرگ‌نمایی رفتارهای خاص اشخاص زمینهٔ خنده را برای

خوانندگان فراهم کنند. این دو نمایشنامه‌نویس در حقیقت با نگاهی جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی تیپ‌های مختلف انسانی و معایب آنها را مورد مطالعه قرار می‌دهند و پیچیدگی روح انسانی را به تصویر می‌کشند تا جامعهٔ عصر خود را بواسطهٔ زبانی طنزآمیز به تفکر در ضعف‌های خود وادارند.

مولیر و به‌ویژه آخوندزاده در این نمایشنامه با بینش انتقادی-زیبایی‌شناختی خود به مثابهٔ هنرمند و نیز نظریه‌پرداز ظاهر می‌شوند و با ابزار طنز به تربیت اخلاقی مردم می‌پردازند. سبک هر دو نویسنده کلاسیک است اما متحمل دگرگونی و تغییر و نوآوری‌های بسیاری شده است. درحقیقت، آنها ترکیبی از کمدی و تراژدی را به تماشاگران ارائه می‌کنند. مولیر و آخوندزاده با تلفیق انواع طنز و بکارگیری زبان سادهٔ عامیانه و تسط کافی بر ظرافت‌های زبانی و گفتاری به ارائهٔ شخصیت‌های مختلف پرداخته‌اند، تا به اثر خود جنبه‌ای حقیقی ببخشند.

درواقع، با خلق چنین مضامینی، مولیر و آخوندزاده قصد دارند اثرات مخرب ثروت را در روابط اجتماعی فرد نشان دهند. به عنوان نویسندگانی اخلاق‌گرا، مولیر و آخوندزاده سعی دارند در آثار خود آفت‌های رفتاری را با آفرینش شخصیت‌ها و موقعیت‌های طنزآمیز مورد تقبیح قرار دهند. در نمایشنامه این دو نمایشنامه‌نویس، این آفات در ارتباط با پول تعریف شده‌اند.

ما در این تحقیق به این نتیجه می‌رسیم که با کمک مطالعهٔ تطبیقی می‌توان ریشه‌های جریان‌های فکری و تأثیرگذار بر ادبیات خودی را شناسایی کرد. با کمک مطالعهٔ تطبیقی، از منظر زیبایی‌شناختی، محتوایی و حتی نظری، می‌توان ادبیات را نه به صورت انفرادی، بلکه در روابط خود با ادبیات خارجی مطالعه نمود. مقایسهٔ آثار مورد مطالعه برای آزمودن شباهت‌ها و همگرایی‌هایشان به منظور در نظر گرفتن پدیده‌های ادبی در واقعیت فراملی آنهاست. استقبال از این ژانر خارجی یعنی نمایشنامه و قوانین آن توسط آخوندزاده حائز اهمیت است. ما درواقع با کمک این مطالعهٔ تطبیقی ورود و پذیرش یک سبک، یک نظریه، یک درون‌مایه به ادبیات خودی را بررسی کردیم. نمایشنامهٔ آخوندزاده درواقع

نوعی بازنویسی و بازنمایی ادبی در دیدگاه فراملی است. غایت ادبیات صرفاً ارتباط با خوانندهٔ خود و پذیرش اثر توسط او نیست، بلکه نفوذ زبان‌ها و تفکرات در یکدیگر و تأثیر و تأثر و در نتیجه پیشرفت و نوآوری در ادبیات خودی است.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

-آدمیت، فریدون. (۱۳۴۹). ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده.*** تهران: خوارزمی.

-خلج، منصور. (۱۳۸۱). ***نمایشنامه‌نویسان ایران، از آخوندزاده تا بیضایی.*** تهران: اختران.

-***دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.*** (۱۳۶۷). جلد اول. لیدن: بریل.

-میرزا فتحعلی، آخوندزاده. (۱۳۴۹). ***تمثیلات، شش نمایشنامه و یک داستان.*** ترجمهٔ محمدجعفر قراجه داغی. تهران: میهن.

-میرزا فتحعلی، آخوندزاده. (۱۳۷۳). ***مقالات فارسی.*** به کوشش حمید محمدزاده. تهران: نگاه.

ب.منابع لاتین

-Aristote. (1990). ***La Poétique.*** Traduction inédite, présentation et notes de Michel Magnien. Paris : Le Livre de Poche.

-Assadollahi Allahshokr & Darabi Amin, Mina. (2015), « La bêtise langagière dans *Du côté de chez Swann* », ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, Année 8, N° 14. pp. 71-86.

-Blanchard, Alain. (2000). ***Ménandre,*** Paris : Librawirie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique ».

-Brunel, Pierre & Chevrel, Yves. (1989). ***Précis de la littérature comparée.*** Paris: PUF.

-Chevrel, Yves. (2016). ***La littérature comparée.*** Paris : PUF.

-Conesa, Gabriel. (1995). ***La Comédie de l'âge classique (1630-1715).*** Paris : Broché.

-Genette, Gérard. (1979*). **Figures III**, coll. « Poétique »*, Paris : Éditions du Seuil.

-Guyard, Marius-François. (1958). ***La littérature comparée.*** Paris : PUF.

-Lebon, Stéphanie. (2014). « La comédie française : wévolution et influences des origines jusqu'au XVIIème siècle ». ***Revista de Lenguas Modernas***, N° 20, pp. 99-131.

-Leroux, Normand. (1979). « La farce du Moyen Age ». ***Etudes françaises***, Volume 15, pp. 87-107.

-Molière. (1990). ***L'Avare***. Edition présentée, annotée et expliquée par Evelyne Amon. Paris : Larousse.
-Molière. (2016). ***Le Tartuffe,*** Paris : Gallimard.
-Platon. (2022). ***La République, Édition complète et annotée Livres I à X*****. Paris** : Independently published.
-Rezaï, Mahnaz & Fadaie Heydarie, Zahra. (2021). «L'Ironie Moderne: l'Exploration de l'écriture en biais dans *Les Choses* de Georges Perec». ***Recherches en Langue et Littérature Françaises***, Vol. 15, N° 27, printemps-été 2021, pp. 118-134.
-Viegnes, Michel. (1992). ***Le théâtre, les problématiques essentielles***. Coll. Profil Littérature. Paris : Hartier.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Comparative Study of Tense between " Dayi Jan Napoleon" and "Don Quixote" Novels *

Arezoo Sabzevar Ghahfarokhi [1]✉, **Mohammad Reza Haji Agha Babaei** [2]

Abstract

1. Introduction

Comparative studies, in addition to showing the overlap between culture and literature, can lead to the identification of national literature as much as possible and reveal the position of each work in comparison with its international examples; therefore, such studies can play a significant role in the globalization of literature and identifying the strengths and weaknesses of local works.

One of the approaches that can be used for the comparative study of two works is the narratological approach. In this approach, the narrative elements of two works are measured together and the similarities and differences are determined. Various theories have been proposed in the field of narratology. One of the most important theories in this regard belongs to the French theorist Gerard Genet (1930). He considers the "story" or the main plot of the story to be one of the aspects of the narrative and considers it to be the real sequence of events One of the approaches that can be used for the comparative study of two works is the narratological approach. In this approach, the narrative elements of two works are measured together and the similarities and differences are determined. Various theories have been proposed in the field of narratology. One of the most important

* **Article history**:

Received 30 December2022
Received in revised form 09 April 2022
Accepted 08 April 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. **Corresponding author**: Graduated from master's degree in Persian Language and Literature of Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. a_sabzevar@atu.ac.ir
2. Associated Professor of Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. . hajibaba@atu.ac.ir.

theories in this regard belongs to the French theorist Gerard Genet (1930). He considers the "story" or the main plot of the story to be one of the aspects of the narrative and considers it to be the real sequence of events.. In this research, a comparative comparison of one of the narrative elements (grammatical Tense) in two novels, “Don Quixote” and “Dayi Jan Napoleon”, has been done. Tense is one of the elements that gives identity to narrative and story and is defined by three components of order, continuity and frequency.

Four hundred years ago, in 1604 AD, Miguel de Cervantes published the first part of his immortal book "Don Quixote"; A work that later earned the title of the world's first fiction novel. This work is one of the oldest novels in modern European languages. Many consider it the best book written in Spanish and one of the most prominent examples of the picaresque novel. Don Quixote shows the audience the life of a person who suffers from delusions and spends his time reading forbidden story so that, according to the author of this story, he loses his sanity in an incurable way. The main character of the story sees himself in the place of one of these knights and sees imaginary enemies in front of him, which are often mountains and trees. "Don Quixote" is an imaginary and clumsy warrior who thinks he is invincible. He, accompanied by his servant, Sancho Panza, goes on long journeys and it is in the middle of these journeys that strange actions happen to him. He has no other goal but to save people from the oppression and tyranny of cruel rulers, he has an imaginative view of his surroundings and sees everything as a tool of war. Bitter humor reigns throughout this story, so that despite the strange actions of the main character, the reader feels empathy and sympathy for him. The society in which the author lives has had a great influence on the creation of such images.

In 1972, Iranian writer Iraj Pezeshkzad published the book " Dayi Jan Napoleon ", which was widely accepted by book readers, and with the creation of a television series from this book, day by day.

The number of people interested in this book has increased. Dayi Jan Napoleon is an eventful novel based on tale. The author pays attention to the main and essential aspect of the novel, which is narrative. It can be said that humor is the main axis in the story, as this case has left the author's hand free to express any issues far from being frank. Humor in the words and live and critical narratives of the

life of the market alley people is one of the characteristics of this work, so the author has created unique and lasting characters by using nostalgic and local images, folk idioms and proverbs.

The story consists of domestic episodes around a family. The driving factor of the plot is the conflict of two characters, "Dayi Jan" and "Aghajan", who act as types emerging from two social forces. Aghajan represents the urban middle class, which is taking the place of landed aristocracy in the social hierarchy. His opponent, Dayi Jan, flees into fantasy in front of the undeniable reality; Because he doesn't know what to do with the upcoming "fall", as he says.

2.Methodology

The method of collecting information and data is based on library and analytical studies. Extracting data from the novels selected in this research has been done using the qualitative analysis method and relying on the data of Gerard Genet's narrative theory.

3.Discussion

Tense is one of the elements that gives identity to narrative and story and is defined by three components: order, continuity and frequency. In general, in both novels, the sequence of events follows the chronological order. The number of irregularities and time lapses, which include future and retrospections, is not faint in both novels, and they usually come in the form of decisions and predictions of future events, expressions of memories, and reminiscences of the past. This has added to the attractiveness of the novel and the pursuit of the reader. In Don Quixote's novel, often, the narrator talks about the emotional decisions of the main character by passing from the present to the future and engages the reader's mind in how the events happened, while in Dayi Jan Napoleon's novel, the expression of memories and hindsight is a source of pride for some.

The factors that increase the positive speed and acceleration in the narrative are delay and compression, which summarizes the narrative by creating a time break in the story and removing some unnecessary repetitive events. By providing detailed descriptions of characters, time and place, the author slows down the narrative speed so that the reader is more involved in the novel. The two themes of war and travel play a key role in both stories, although in both stories more of its imaginary and illusory aspects are considered. Long

descriptions and events that happen during these wars and journeys in "Don Quixote" novel advance the story, but in " Dayi Jan Napoleon " novel, they help to create a humorous atmosphere and expand time. Dayi Jan Napoleon 's novel is more dialogue-oriented, so it mainly has a constant momentum and temporal similarity, but the temporal continuity in Cervantes' novel has a negative momentum due to the abundant use of ropes. The dominant frequency in the two novels is the singular frequency, which is not far from expected considering the narrative style of both works and their realism. Although other types of frequency such as frequent frequency are used in both works; however, singular frequency is the most used.

4.Conclusion

The narrative of the end of the era of aristocracy and lords and serfs in two different geographical points and the similarity of the behavior of activists such as Don Quixote and Dayi Jan on the one hand and Sancho and Mashqasem on the other hand, creates the mentality that Iraj Pezeshkzad, in The writing of Dayi Jan Napoleon has looked at Don Quixote's novel, or it has sought to present an Iranian version of this novel; however, in Iranian history and culture, there have been no shortage of such delusional people. Of course, at the end of Don Quixote's story, we witness the transformation of the character and the acceptance of reality, but in the Dayi Jan Napoleon's novel, the character of Dayi Jan does not change and remains in his delusional world.

Keywords: narratology, tense, Don Quixote, Dayi Jan Napoleon.

References [**ln Persian**]

Amini, A .(2005). Don Quixote in the cinema. Samarqand, Number 9,131. [ln Persian]

Cervantes, M (2008). *Don Quixote*. Translated by Mohammad Ghazi. 8th edition, Tehran: Sales.[ln Persian]

Dadvar, I.(2005). Abstract Idealism in Don Quixote and Diane Napoleon, Foreign Languages Research. Number 25,49-62.[ln Persian]

Erish, F.(2005). Don Quixote's dying words. Samarqand, Number 1, 131.[ln Persian]

Genet, G (2018). *narrative discourse (inquiry about method).* Translated by Masoume Zavarian. Tehran: Samt.[ln Persian]

Genet, G (2012). *Analysis and criticism of linguistics*. Translated by Dr. Allah Shekar Asdalahi Tajraj. Tehran: Sokhan.[ln Persian]

Haji Aghababaei, M.(2018). *Narrativity (theory and application)*. Tehran: Mehrandish.[ln Persian]

Jahid Jah, A; Rezaei,L .(2010) Examining the continuity of time in the sub-stories of Kalileh and Demaneh. Bostan Adab, Number 9, 3rd year, 39.[ln Persian]

Khanian, H .(2013). Adaptation of reality and fantasy in Saadi's Golestan and Bostan with Cervantes's Don Quixote, studies of lyrical language and literature, fourth year, Number 11,7-16.[ln Persian]

Khazaei Farid, A, Faridi, M .(2010). A single voice in the translation of Don Quixote. Language and translation studies. Number1, 19-38.[ln Persian]

Kosari, A.(2005). Don Quixote, the Messenger of the Modern Age, Samarqand, Number 9, 9-33.[ln Persian]

Lays, S. (2005). Our Lord Don Quixote. Translated by Ezzatullah Foladvand, Samarkand, Number 9, 13.[ln Persian]

Lotte, J (2008). *An introduction to narrative in literature and cinema, translated by Omid Nikfarjam*. Tehran: Minuye Khrad.[ln Persian]

Mehrabi, M, Mahmoudi Bakhtiari,B. (2019). Profanity in Farsi and translated English equivalents based on Hymes model. A case study of the linguistic structure of Dayi Jan Napoleon. Language and Translation Studies . Number 43, 31.[ln Persian]

Pezeshkzad, I. (2018). *Dayi Jan Napoleon*. Tehran: Farhange Moaser.[ln Persian]

Rimon Kenan, S. (2007). *Narrative (contemporary boutique)*. Translated by Abulfazl Harri. Tehran: Nilufar.[ln Persian]

Safi Pirlojeh, H. (2014). *Narrative research in time, evaluation of storytelling and story-writing methods in Farsi*. Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.[ln Persian]

Shirshahi, A. (2019). Comparison of Verbal Humor in the Two Works of “Kale Pookha” and “ Dayi Jan Napoleon's Novel”. Sixth year. fiction studies Number 2, 97-110. (consecutive 18)[ln Persian]

Tolan, M. (2004). *A critical linguistic input on narrative*. Translated by Abulfazl Hari. First edition. Tehran: Farabi Cinema Foundation.[ln Persian]

Tarfi Alivi, H and Ghahremani Moqbel, A and Khazri, A (2021). A comparative study of Iranian-Iraqi intellectualism in the novels Dayi Jan Napoleon written by Iraj Pezeshkzad and the novel Baba Sartre written by Ali Badr. Exploration of Comparative Literature. Volume: 11, Number 3, 85-101.[ln Persian]

Turgenef (2008). Looking at the image of Hamlet and Don Quixote. Translated by Abdullah Kothari. World of book. numbers 7 and 8 (234 in a row), 10.[ln Persian]

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

بررسی تطبیقی عنصر زمان در رمان‌های دایی جان ناپلئون و دن کیشوت*

آرزو سبزوار قهفرخی (نویسنده مسئول) [۱]؛**محمدرضا حاجی آقابابایی** [۲]

چکیده

یکی از رویکردهایی که می‌توان بر اساس آن به مطالعه تطبیقی دو اثر پرداخت، رویکرد روایت‌شناسانه است. در پژوهش حاضر به مقایسهٔ تطبیقی یکی از عناصر روایی(زمان دستوری) در دو رمان دن کیشوت و دایی جان ناپلئون پرداخته شده است. زمان یکی از عناصری است که به روایت و داستان هویت می‌بخشد و با سه مؤلفه‌ی نظم و ترتیب، تداوم و بسامد تعریف می‌شود. در هر دو رمان، نویسندگان با آوردن توصیف‌های دقیق و جزئی سعی دارند از سرعت روایت بکاهند تا خواننده بیش‌تر درگیر رمان شود و همزادپنداری با شخصیت‌ها و تجسّم داستان برایش ممکن گردد. موضوع جنگ و سفر در هر دو داستان، نقش کلیدی داشته، بیشتر جنبه‌ی خیالی دارند. توصیف رویدادهایی که در خلال این جنگ‌ها و سفرها اتفاق می‌افتد، در رمان دن‌کیشوت موجب پیشبرد داستان می‌شود، ولی در رمان دایی‌جان ناپلئون به ایجاد فضایی طنزآمیز و گسترش زمانی کمک می‌کند. رمان دایی جان ناپلئون بیشتر دیالوگ‌محور است؛ از این رو روایت عمدتاً دارای شتاب ثابت و همسانی زمانی‌ست، اما تداوم زمانی در رمان سروانتس به دلیل اطناب فراوان، شتاب منفی دارد. بسامد در دو رمان بسامد مفرد است که با توجه به سبک روایت هر دو اثر و رئالیستی بودن آن‌ها دور از انتظار نیست. اگرچه از دیگر انواع بسامد نظیر بسامد مکرر در هر دو اثر استفاده شده است؛ ولی بسامد مفرد همچنان بیش‌ترین کاربرد را داراست. یافتن وجوه مشترک میان دو رمان، این ذهنیت را پدید می‌آورد که ایرج پزشکزاد، در نوشتن دایی‌جان ناپلئون، نگاهی به رمان دن کیشوت داشته است.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۵- ۲۰۳

DOI: 10.22103/JCL.2023.20801.3573

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.رایان‌نامه a_sabzevar@atu.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.رایان‌نامه: hajibaba@atu.ac.ir

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، عنصر زمان، دن کیشوت، دایی‌جان ناپلئون.

۱. مقدمه

مطالعات تطبیقی علاوه بر نشان دادن هم‌پوشانی میان فرهنگ و ادبیات، می‌تواند منجر به شناسایی هرچه بیش‌تر ادبیات ملی نیز شود و جایگاه هر اثر را در سنجش با نمونه‌های بین‌المللی آن آشکار سازد؛ از این رو پرداختن به چنین بررسی‌هایی، می‌تواند نقش بسزایی در جهانی سازی ادبیات و شناسایی نقاط ضعف و قوت آثار بومی داشته باشد.

یکی از رویکردهایی که می‌توان بر اساس آن به مطالعه تطبیقی دو اثر پرداخت، رویکرد روایت‌شناسانه است. در این رویکرد عناصر روایی دو اثر با یکدیگر سنجیده می‌شوند و شباهت‌ها و افتراقات مشخص می‌گردد. در حوزه‌ی روایت‌شناسی تا کنون نظریه‌های گوناگونی مطرح شده است. یکی از مهم‌ترین نظریه‌ها در این باب، متعلق به ژرار ژنت (۱۹۳۰) نظریه‌پرداز فرانسوی است. وی «قصه» یا طرح اصلی داستان را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیبِ واقعی وقایع به شمار می‌آورد.

داستان از دید ژنت، زنجیره‌ای از حوادث است که توسط راوی به خواننده انتقال می‌یابد. راوی با ایجاد دخل و تصرف‌هایی در این زنجیره و با توجه به جابه‌جایی شکل گرفته در آن، زمان‌بندی را تنظیم می‌نماید. از این دیدگاه، داستان به چگونگی عرصهٔ حوادث داستانی مبدل می‌شود (ژنت،۱۹۸۰: ۲۶). ژنت به تمام روابط پیچیده میان روایت و داستانی که نقل می‌کند می‌پردازد و عناصر موجود در روایت را بررسی می‌نماید. یکی از عناصر مورد بررسی، شیوه روایت حوادث و چگونگی تغییراتی است که در زمان روایت و نقل حوادث از سوی نویسنده پدید می‌آید. نقل حوادث به این معناست که روایت‌ها در برهه‌ای به صورت متوالی و پیوسته اتفاق می‌افتند (ریمون-کنان،۱۳۸۷: ۱۵) و در مقطعی دیگر ممکن است شاهد زمان‌پریشی باشیم و جابه‌جایی‌هایی در روایت حوادث داستان رخ دهد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در پژوهش حاضر به مقایسهٔ تطبیقی دو رمان دن کیشوت و دایی‌جان ناپلئون پرداخته شده است. هر دو رمان نمونه‌هایی از رمان‌های طنز اجتماعی هستندکه روابط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی خود را با روایتی طنزآمیز برای خواننده به تصویر می‌کشند و با وجود نا-هم‌زمانی و ناهم‌زبانی وجوه مشترکی میان عناصر داستانی و نوع روایت این دو رمان وجود دارد؛ به‌طوری‌که در نگاه اول می‌توان تصور کرد، دن‌کیشوت تأثیر بسزایی در خلق دایی-جان ناپلئون داشته است. برای دست‌یابی به این وجوه مشترک می‌توان الگوها و نظریه های متفاوتی را به کار بست و با توجه به عناصر روایی موجود در این رمان‌ها از نظریه‌های متفاوتی استفاده کرد. نظریه‌ی روایی ژرار ژنت در مقایسه‌ی تطبیقی، با این دو رمان هم-خوانی بیشتری دارد. در این پژوهش عنصر زمان به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر روایی در این دو رمان مورد بررسی قرار گرفته است و شیوه‌های به کارگیری زمان در هر دو اثر با یکدیگر سنجیده شده است.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، پژوهش‌های پراکنده‌ای در خصوص هریک از رمان‌های «دن کیشوت»و «دایی‌جان ناپلئون» منتشر شده است. از این میان، تنها یک نمونه را با تأکید بر مقایسه‌ی تطبیقی این دو رمان می‌یابیم که آن هم در حوزهٔ روایت‌شناسی قرار ندارد. « ایده‌الیسم انتزاعی در دن کیشوت و دایی‌جان ناپلئون» نوشتهٔ ایلمیرا دادور(۱۳۸۴) عنوان پژوهش مذکور است. خانیان(۱۳۹۳) در جستار خود با عنوان «تطبیق جایگاه واقعیت و خیال در گلستان و بوستان سعدی با دن کیشوت سروانتس» تنها دن کیشوت را یک سوی بررسی تطبیقی خود قرار داده است. جستارها دربارهٔ رمان دایی‌جان ناپلئون بسیار انگشت‌شمارند که از میان آن‌ها می‌توان به مواردی همچون «زباهنگ ناسزا در فارسی و معادل‌های ترجمه‌شدهٔ انگلیسی براساس الگوی هایمز؛ مطالعهٔ موردی پیکرهٔ زبانی رمان دایی‌جان ناپلئون» نوشتهٔ مهرابی و محمودی بختیاری (۱۳۹۹)، «بررسی تطبیقی انتلکتوئلیسم ایرانی – عراقی در رمان های «دایی جان ناپلئون» نوشته ایراج پزشکزاد و رمان «بابا سارتر» نوشته علی بدر(۱۴۰۰) اشاره کرد. تحقیقات در زمینهٔ رمان دن‌کیشوت تعداد بیشتری را

نسبت به رمان دایی‌جان ناپلئون به خود اختصاص داده است: «مرگواژه‌های دن کیشوت» نوشته‌ی اریش/ ناقد (۱۳۸۴)، «دن کیشوت در سینما» نوشته‌ی امینی(۱۳۸۴)، «تک صدایی در ترجمه دن کیشوت» نوشتهٔ خزاعی و فریدی(۱۳۸۹)، «خداوندگار ما، دن کیشوت» نوشتهٔ سایمون لایز با ترجمه‌ی فولادوند(۱۳۸۴) و «دن کیشوت پیام آور عصر مدرن» نوشتهٔ عبدالله کوثری، عنوان مقالاتی است که صرفاً به رمان دن‌کیشوت پرداخته‌اند. افسانه شیرشاهی(۱۳۹۹) در جستار خود با موضوع «مقایسه طنز کلامی در دو اثر کله‌پوک‌ها و رمان دایی جان ناپلئون» عناصری همچون تناقض، اغراق، بازی با کلمات و ... را به عنوان عوامل ایجاد «طنز کلامی» در دو داستان بررسی می‌کند. «نگاهی به تصویر هملت و دن کیشوت» نوشتهٔ تورگنف با ترجمهٔ عبدالله کوثری(۱۳۸۷) یکی از معدود پژوهش‌ها در حیطه‌ی مقایسهٔ تطبیقی است. بنابراین در حوزهٔ مقایسه‌ی تطبیقی با پیروی از الگوی زمان دستوری ژنت، هیچ پژوهشی مشخصاً با تکیه بر دو رمان «دن کیشوت»و «دایی‌جان ناپلئون» به چشم نمی‌خورد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. چکیده‌ی رمان دن‌کیشوت

رمان دن‌کیشوت نوشتهٔ «میگل سآودرا سروانتس» از برجسته‌ترین آثار ادبیات اسپانیایی است که بعدها عنوان نخستین رمان ادبیات داستانی جهان را به خود اختصاص داد. دن کیشوت داستان نجیب‌زاده‌ای را به نام «آلفونسو کیجانو» روایت می‌کند که عقلش بر اثر خواندن داستان‌های پرحادثهٔ شوالیه‌ها زایل شده‌است. وی همسایه خود را که «سانچو پانزا» نام داشت به خدمت گرفت، لقب دن کیشوت را برای خود برگزید و همانند شوالیه‌ها به سفر پرداخت. دن کیشوت در این سفر به خیال خود با دشمنان گوناگون مبارزه می‌کند تا بتواند شاهزاده خانمی را از اسارت نجات دهد. وی سرانجام با تنی خسته و مجروح به دهکدهٔ خود بازمی‌گردد و در بستر مرگ می‌افتد. دن کیشوت در روزهای آخر دوستان صمیمی‌اش را به بالین خود فرامی‌خواند و از سانچو به‌خاطر آزاری که از توهمات او دیده

بود، طلب بخشش می‌کند. سرانجام دن کیشوت که بخشی از عمر خود را در توهّم، همچون یک شوالیه‌ی قهرمان گذرانده بود، در پایان با سلامت عقل مانند یک قدّیس از جهان چشم فرومی‌بندد.

۲-۲. چکیدهٔ رمان دایی‌جان ناپلئون

رمان «دایی‌جان ناپلئون» را ایرج پزشکزاد در سال ۱۳۵۱ نوشته است. شخصیت اصلی داستان، «دایی جان ناپلئون» یکی از اشراف‌زادگان قاجاری است که شخصیتی متوهم است و گمان می‌کند در جنگ‌های زیادی علیه انگلیسی‌ها شرکت کرده است و اکنون انگلیسی‌ها در پی انتقام گرفتن از وی هستند؛ از این رو هر واقعه‌ی ناخوشایندی که در زندگی خود و خانواده‌اش رخ می‌دهد، توطئه‌ی انگلیسی‌ها علیه خود به شمار می‌آورد.

این رمان از جایی آغاز می‌شود که سعید (خواهرزادهٔ دایی جان)، عاشق لیلی(دختر دایی‌جان ناپلئون) می‌شود. دایی جان از جوانی عاشق ناپلئون و دلاوری‌های او بوده است. علاقه‌ی او به ناپلئون باعث می‌شود تا بچه‌های فامیل لقب «دایی‌جان ناپلئون» را برای او برگزینند. مش قاسم (نوکر عمارت) نیز، برای به دست آوردن رضایت دایی‌جان، او را در بیان خاطرات خیالی همراهی می‌کند. آقاجان(پدر سعید) از طبقه متوسط جامعه است و به همین سبب همواره از سوی دایی جان سرزنش می‌شود. وی مخالف رفتارهای دایی‌جان است و پیوسته تلاش می‌کند توهمات او را آشکار نماید. سرانجام در حالی که دایی‌جان در بستر مرگ افتاده است، اعضای خانواده با صحنه‌سازی وانمود می‌کنند که انگلیسی‌ها با دایی‌جان سازش کرده‌اند و دیگر در پی مجازات وی نیستند. رمان دایی جان ناپلئون روایتی از پایان یافتن سلطه طبقه اشراف در جامعهٔ ایرانی و برآمدن طبقه متوسطی است که جایگاه اجتماعی خود را بر اساس توانمندی علمی و کوشش خود به دست آورده است.

۲ -۳. بررسی عنصرزمان در رمان‌های دن کیشوت و دایی جان ناپلئون

زمان از عناصری است که به داستان هویت می‌بخشد و در پرتو روابط گاهشمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۶۲) با استفاده از زمان دستوری می‌توان «وضعیت حاکم برجهان داستان و سیر تکوین این وضعیت را از منظری خاص» به روایت درآورد. (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۴: ۱۳۴) از دیدگاه نظریه‌پردازان ادبی دو نوع زمان در

داستان وجود دارد: نوع اول زمان تقویمی و گاهشماری است که در زندگی روزمره جاری است و دیگری زمان روایت است که ممکن است برابر، طولانی یا کوتاه‌تر نسبت به زمان واقعی باشد. از منظر ژنت زمان روایت به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف. زمان تقویمی

نویسنده برای سامان‌دادن به زندگی شخصیت‌هایش از زمان تقویمی در داستان استفاده می‌کند. در رمان دایی‌جان ناپلئون راوی داستان (سعید) بارها به زمان تقویمی در داستان اشاره می‌کند؛ به طور مثال در ابتدای داستان از مکان و زمان دقیق عاشق شدنش سخن می‌گوید :

من یک روز گرم تابستان ، دقیقاً یک سیزده مرداد، حدود ساعت سه و ربع کم بعدازظهر عاشق شدم. تلخی‌ها و زهر هجری که چشیدم بارها مرا به این فکر انداخت که اگر یک دوازدهم یا یک چهاردهم مرداد بود شاید اینطور نمی‌شد. (پزشکزاد، ۱۳۹۶: ۱).

صبح یک جمعه‌ی بهاری در سال ۱۳۲۱ بود .مش قاسم مدت‌ها بود که راز مرا از دهن خودم شنیده بود. (همان: ۵۲۵)

در رمان دن کیشوت نیز زمان تقویمی نقش سامان‌دهی در روایت را ایفا می‌کند:

صبح یکی از گرم‌ترین روزهای ماه ژوئیه، سرتاپا مسلح گردید، بر «روسی‌نانت» سوار شد، به اصطلاح کلاه خود را برسر نهاد ، سپرش را به شانه آویخت... و از در خلوت حیاط اصطبل به صحرا زد... (سروانتس، ۱۳۸۶: ۵۷)

خوشبختانه آن روز جمعه بود و در تمام کاروانسرا به جز چند تکه‌ی بریده از یک ماهی خشک کرده که به اصطلاح ولا یات مختلف سگ ماهی یا ماهی ماش یا کوپور می‌گویند چیزی یافت نمی‌شد. (همان: ۶۵)

ب. زمان حسی-عاطفی

زمان حسی عاطفی شخصیت‌ها بر دوگونه است: الف)زمان روانشناسانه؛ ب)تک گویی درونی. زمان روان‌شناسانه، در مواجههٔ زمان بیرونی و درونی متن با احساسات شخصیت‌هایی که زمان بر آن‌ها می‌گذرد پدید می‌آید؛ مثلاً شادی زودگذر و غم و اندوه و اضطراب طولانی و طاقت‌فرساست. «تک گویی درونی» نظم زمانی ندارد و درواقع همان حدیث نفس است که بدون دخالت راوی در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد:

نمی‌دانم چه مدت گذشت ناگهان فکر عجیبی تمام مغزم را گرفت: خدایا نکند عاشق لیلی شده باشم! سعی کردم به این فکر بخندم ولی هیچ خنده‌ام نیامد (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۳).

سانچو گفت: ای ارباب به نظر من تمام این بدبختی‌ها که در ظرف این چند روز بر سر ما آمده است باید به کفارهٔ گناهی باشد که حضرتعالی علیه آیین پهلوانی مرتکب شده و از قسمتی عذول فرموده اید که یاد کرده بودید. (سروانتس،۱۳۸۶: ۱۶۵)

۲- ٤.زمان روایت از آغاز تا انجام

ژنت در این نوع از زمان، سه ویژگی را در نظر می‌گیرد که عبارتند از: نظم و ترتیب(Order)، تداوم(Duration)، بسامد(Frequence).

الف) نظم و ترتیب(Order)

منظور از نظم و ترتیب پاسخ این پرسش است که آیا نویسنده رخدادها را به همان ترتیبی که رخ داده ،آورده است یا آن‌ها را با توجه به عوامل گوناگون پس و پیش می‌کند. (لوته،۱۳۸۶: ۷۲) در مطالعهٔ نظم زمانی روایت، نظام ترتیب رخدادها یا بخش‌های زمانمند در گفتمان روایی با نظام توالی همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان مقایسه می‌شود. (ژنت،۱۳۹۸: ۱۵)

ژنت در بحث نظم به رابطهٔ بین توالی رخدادها و نظم و ترتیب عرضهٔ آن‌ها در متن می‌پردازد، تا نشان دهد که چگونه نویسنده با ایجاد تغییر و تحولاتی در نظم خطی روایت، آن را جذاب‌تر می‌کند. (تولان، ۱۳۸۳: ۵۶) ژنت هرگونه انحراف در نظم و آرایش ارائه عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخداد در داستان، زمان‌پریشی (Anachronies) می‌نامد و در دو شکل پیش‌نگاه(Prolepsis) و پس نگاه(Analepsis) به بررسی آن‌ها می‌پردازد (ژنت،۱۳۹۸: ۳۰).گذشته‌نگر(پس‌نگاه)، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری شده‌ی متن است؛ گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند. برعکس، آینده‌نگر (پیش‌نگاه) روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه است. گویی روایت به آیندهٔ داستان نقل مکان می‌کند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۶۵).

پیش‌نگاه با تعلیقی که در داستان ایجاد می‌کند، ذهن خواننده را درگیر این پرسش می‌کند که بعد از این رویداد چه اتفاقی خواهد افتاد؛ به‌عبارت‌دیگر آخرش چه خواهد

شد؟ این شگردِ زمانی با تحریک حس کنجکاوی و انتظاری که برای دانستن در مخاطب ایجاد می‌کند، او را به خواندن داستان تا نقطهٔ پایانی وادار می‌کند. البته خواننده تا حدی می‌تواند این ابهامات را تحمل کند؛ پس نمی‌توان در سراسر داستان خواننده را در شک و اضطراب واگذاشت. در پیش‌نگاه به علت ویژگی آینده‌نگرانه‌ی آن، روایت به «اول شخص» مناسب‌تر از هر شخص دستوری دیگر است و راوی را به سخن دربارهٔ آینده، به‌ویژه وضعیت حاضر که به نوعی بخشی از آن زمان است مجاز می‌کند. (ژنت،۱۳۹۸: ۴۱)

در رمان دایی‌جان ناپلئون پیش‌نگاه را بارها در دیالوگ شخصیت‌های داستان مشاهده می‌کنیم. به طور مثال در بخشی از رمان، مش‌قاسم با اشاره به داستان سر به نیست شدن پسری که از قضا عاشق دختر یکی از رفیق‌های دایی‌جان ناپلئون شده بود، برباد رفتن دودمان خاطرخواه لیلی را پیش بینی و به سعید القا می‌کند.

-خدا کند کسی عاشق لیلی خانم نشود برای این‌که آقا جد و آبادش را دود می‌کند...

-والله یک دفعه خاطرم میاد، آن سال‌ها یک پسره‌ای عاشق دختر یکی از رفیق‌های آقا شده بود...

-آن وقت چطور شد مش قاسم؟

-والله دروغ چرا؟ تا قبر آآ... ما خودمان به چشم خودمان ندیدیم ... اما آن پسر یکباره گم شد. (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۱۸)

اسدالله میرزا نیز با ارجاع به گذشته و تعریف عشق از دست رفته‌اش می‌خواهد حواس سعید را برای لحظاتی پرت کند و سپس به کلیدی‌ترین جمله یعنی آوردن سردفتر اشاره می‌کند، تا قضیه‌ی عقد پوری و لیلی را مقدمه‌سازی کند:

-چی؟ عمو اسدالله، دایی جان سردفتر آورده بود؟

-بله، ولی برای کار دیگری بوده...، همان موقعی که تو مریض بودی سردفتر را آورده خانه...

-عمو اسدالله، اگر سردفتر آورده بود خانه پس چطور کار لیلی و پوری را تمام نکرده؟

اسدالله میرزا چند لحظه ساکت ماند و من بی قرار چشم به دهن او دوخته بودم، زیر لب گفت:

-آن کار را هم تمام کرد (همان: ۶۸۳)

در دن‌کیشوت راوی با گذر از حال به آینده از تصمیماتی که قرار است برای آینده بگیرد سخن می‌گوید و ذهن خواننده را درگیر چگونگی روی دادن وقایع می‌کند.

تماشا کن سانچو، هم اینک در برابر ما سی دیو بیقواره قد علم کرده‌اند و من در نظر دارم با همهٔ ایشان نبرد کنم و هر چندتن که باشند، همه را به درک بفرستم. با غنیمتی که از آنان به چنگ خواهیم آورد کم‌کم غنی خواهیم شد... (سروانتس،۱۳۸۶: ۶۷)

راوی با انتخاب زاویه دید اول شخص مفرد، حوادثی را که قرار است در متن اتفاق بیفتد، با طرح سؤالات، جملات انشایی و شرطی پیش‌بینی می‌کند. از خبرها، نگرانی‌ها و حدس و تردیدها درباره‌ی آینده صحبت می‌کند و اطلاعاتی مطلوب یا ناخوشایند را به مخاطب می‌دهد که در آینده‌ای نه چندان دور اتفاق می‌افتد.

با خود می‌گفت: «اگر به کفاره گناهانم و یا به هدایت ستارهٔ اقبالم روزی با دیوی روبرو شوم چنان‌که معمولا برای پهلوانان سرگردان پیش می‌آید و به نخستین ضربت او را از پای درآورم و یا با شمشیر دو نیمش سازم و یا او را مغلوب و در برابر خود به طلب زنهار وادارم آیا بهتر آن نیست که معشوقی داشته باشم و آن دیو را به رسم هدیه به حضور او بفرستم...! (همان: ۵۵-۵۶)

در رمان پزشکزاد، دایی جان در هر موقعیتی با اشاره به خاطره‌ای از جنگ و رشادت‌هایی که در گذشته اتفاق افتاده است، خواننده را به رویدادی خارج از محدودهٔ زمانی داستان ارجاع می‌دهد:

-فکرش را بکنید... تو جنگ کازرون ما تیر خورده بودیم، افتاده بودیم لای دو تا تخته سنگ... مثل باران گلوله از این طرف و از آن طرف می‌ریخت... ما اشهدمان را گفته بودیم... کلاغ‌ها و مرغ‌های لاشخور، همین‌طور تو آسمان چشم به ما داشتند ... یک دفعه خدا خیرش بده آقا را... خدا از بزرگی و آقایی کمش نکنه، وسط آن گلوله باران خودش را رساند به سنگر ما مثل شیر ما را انداخت روی دوشش... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۲۰)

آوردن زمان پریشی از نوع پس‌نگاه، میل خواندن به ادامه‌ی داستان را در خواننده تشدید می‌کنند و با ارجاع به داستانی که قبلاً روایت شده است، گاهی مخاطب وادار می‌شود به عقب برگردد و داستان را یک‌بار دیگر مرور کند.

دایی جان ناگهان با صدای گرفته‌ای گفت :

-می‌دانی قاسم، من حالا نگران دهن بی چاک و بند این آدم خبیث هستم -کی آقا؟ دایی جان با اشاره‌ی سر خانه‌ی ما را نشان داد:

-یکی کرده بی آبرویی بسی/چه غم دارد از آبروی کسی...، می‌ترسم بنشیند این طرف و آن طرف، هرچه دلش می‌خواهد بگوید. (همان: ۶۱)

این مثال به ماجرای آمدن دزد به خانهٔ دایی جان ناپلئون و ترسیدن او، بازگشت زمانی دارد. منظور دایی‌جان از آدم خبیث، آقاجان است.

پس‌نگاه در رمان دن‌کیشوت بیشتر در بخش آغازین رمان و در قالب نامه‌ها وکتاب‌هایی آمده است، که خواننده هیچ نوع آگاهی قبلی و پیش‌زمینهٔ ذهنی از آن‌ها ندارد:

غرایب و عجایب اعمال او به درجه‌ای رسید که چندین جریب از زمین‌های کشت گندم خود را برای خریدن کتاب‌های پهلوانی فروخت و به قدری که می‌توانست از آن کتب در خانه‌ی خود گرد آورد، لیکن در میان آن همه کتاب هیچ‌کدام مانند نوشته‌های «فلیسیانودوسیلوا» نامدار به‌نظر او کامل نمی‌آمد. (سروانتس،۱۳۸۶: ۱۴)

پس نگاه در دن کیشوت اغلب با یادآوری نام شخصیت‌هایی اتفاق می‌افتد که در داستان ماجراهایی را آفریده‌اند. نویسنده به منظور عدم یکنواختی داستان، با برهم زدن نظم زمانی و بازگشت به گذشته‌ی آن شخصیت و ماجراهایش، سعی دارد متن را برای خواننده جذاب‌تر به نمایش بگذارد و او را با خود همراه سازد؛ به‌طوری‌که خواننده احساس ملال و خستگی نکند. مثلاً در نمونهٔ زیر نویسنده با آوردن عبارت‌هایی مانند «همان دختر» و «چنان که از قول خود او نقل می‌کنند» خواننده را به ماجرای عشق یک چوپان به مارسل و نخستین دیدار او در پای چشمه‌ای، ارجاع می‌دهد:

-بسیارخوب پس بدانیدکه امروز صبح کریزوستوم معروف، آن طلبهٔ چوپان، وفات یافته و مردم زمزمه می‌کنند که مرگ او به خاطر عشق مارسل شیطان، دخت گیوم توانگر بوده است. همان دختر که با لباس چوپانی در بیابان‌ها می‌گردد...

-بخاطر مارسل؟

پسرک گفت: -بلی گفتم بخاطر او، و حسن کار او در این است که وصیت کرده است او را مانند اعراب در صحرا و درست پای همان صخره‌ای که چشمه‌ی «لی‌یژ» از زیر آن جاری است به خاک بسپارند. (همان: ۹۶)

ب) تداوم (Duration)

ژنت تداوم را به نسبت بین زمان و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند. بدین صورت که اگر نسبت میان زمان متن و

حجم اختصاص داده شده به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می‌رود. اختصاص یک تکهٔ کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و برعکس آن، شتاب منفی ایجاد می‌کند. گاهی مقطع کوتاهی از زمان آن‌قدر سرشار از حوادث رویدادهاست که راوی چند صفحه را به آن اختصاص می‌دهد و گاهی گستره‌ای از زمان خالی از رویداد و هرگونه حادثه‌ای است. ژنت معتقد است بین زمان روایت و زمان واقعی ممکن است چهار حالت رخ دهد: ۱) همسانی؛ ۲) گستردگی؛ ۳)فشردگی؛ ۴)درنگ (حاجی آقابابایی، ۱۳۹۸: ۱۱۶).

در حالت همسانی، زمان رخداد در روایت با زمان آن رخداد در واقعیت برابر است. راوی با استفاده از همسانی، گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها و حوادث را به طور کامل بیان می‌کند (همان). در همسانی و به عبارت دیگر «صحنه‌ی نمایش»، شخصیت‌ها برجسته‌تر از راوی‌اند؛ زیرا با گفت‌وگو داستان را ادامه می‌دهند.

در رمان دایی‌جان ناپلئون عمدتاً زمان حادثه در روایت با زمان آن در واقعیت برابر است و این حالت در اغلب بخش‌های رمان دیده می‌شود، که حالت نمایش‌نامه‌ای دارد و شخصیت‌ها دیالوگ رد و بدل می‌کنند. گفت‌وگو از مهم‌ترین نمونه‌های شتاب ثابت و همسانی زمان روایت با واقعیت است:

اسدالله میرزا با صدای آهسته جواب داد:

- مومنت، مومنت، اگر خاطرتان باشد مرحوم آقای بزرگ در سال وبایی از وبا مرحوم شدند.

- مزخرف نگو اسدالله همان که گفتم ترجمه کن!

...اسدالله میرزا رو به دایی‌جان کرد:

-کلنل سراشتیاق خان عرض می‌کند که دولت متبوع او از شجاعت‌های خانواده‌ی شما مطلع است ولی امروزدر صورتی که شما رسما متعهد بشوید که در کار آن‌ها کارشکنی نکنید، بعد از جنگ پرونده‌ی شما را با نظر موافق به مقامات... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۶۱۷)

شمسعلی میرزا فریاد زد:

-کافی‌ست مش قاسم!... چرا نمی‌فهمی؟ما همه می‌دانیم که کار تو نبوده، ولی از تو می‌خواهیم فداکاری کنی و بگویی که کار تو بوده تا بلکه این مرافعه تمام شود.

-ما بیاییم دروغ بگیم؟ دروغ بگیم آن هم به آقا؟...استغفرالله... مگه تا قبر چقد راه داریم؟

-یک لحظه فکر کن، آب انبار وقفی ... آب انبار مش قاسم، دعای خیر مردم غیاث آباد، اجر اخروی... چطور حاضر نیستی که ...، مش قاسم به میان حرف او دوید:

-ما بیاییم به خودمون نسبت اینطور بی‌ناموسی‌ها را بدیم که غیاث‌آبادی‌ها آب بخورند؟... هفتاد سال نخورند!... (همان: ۱۸۶)

در دن کیشوت نیز نمونه‌هایی از گفت‌وگو میان شخصیت‌ها در موقعیت صحنهٔ نمایشی و در حالت همسانی وجود دارد:

دن کیشوت در آن وضعی که خود را پاسدار قلعه می‌دانست وقتی ایشان را دید نعره برآورد که : ای پهلوانان، یا مهتران یا هرکه هستید، شما بیهوده به دروازه‌های این قلعه می‌کوبید، زیرا روشن است که در این ساعت مقیمان این قلعه در خوابند...

یکی از سواران گفت: اینجا قلعه یا قصر کجا بود که ما را مقید به این همه تشریفات کند؟ اگر صاحب مسافرخانه شمایید بگویید در را باز کنند...

دن کیشوت گفت: ای پهلوان، آیا به نظر شما من قیافه‌ی مسافرچیان را دارم؟

سوار گفت: نمی‌دانم قیافه‌ی چه کسی را دارید ولی از این‌که کاروانسرایی را قلعه می‌نامید، معلوم است که چرند می‌گویید. (سروانتس،۱۳۸۶: ۴۹۶)

دن کیشوت به مهتر خود گفت: رفیق سانچو، آن‌طور که من می‌بینم این اشخاص از زمره‌ی پهلوانان نیستند بلکه گروهی فرومایه و راهزن رذلند، بنابراین تو می‌توانی با اطمینان کامل به من کمک کنی تا انتقام به سزای این تعدی و توهینی که در جلوی چشم ما به رسی‌نانت کردند از ایشان بگیریم.

سانچو گفت: ارباب ، ما چه انتقامی می‌توانیم از ایشان بگیریم؟ ایشان بیست تن بیشترند و ما دو تن و بلکه یک تن و نیم بیش نیستیم.

دن کیشوت گفت: من خود یک تنه با صد تن برابرم (همان: ۱۲۵)

در حالت گستردگی، زمان روایت نسبت به زمان رخ دادن آن واقعه در واقعیت طولانی‌تر است. راوی با استفاده از مکث‌ها و توصیفاتی که در روند روایت ایجاد می‌کند، زمان را گسترش می‌دهد. راوی برای آن‌که مخاطب صحنه را به خوبی در ذهن خود مجسم کند، از توصیفاتی طولانی و متعدد بهره می‌گیرد (حاجی آقابابایی،۱۳۹۸: ۱۱۶).

گستردگی به شکل قابل توجهی در روند داستان دایی‌جان ناپلئون وجود دارد به‌ویژه در توصیف جنگ‌های خیالی که توسط دایی جان ناپلئون و مش قاسم بیان می‌شود:

-ده همین، هیچکس نداند تو که همه جا در جنگ‌ها و مسافرت‌ها و اتفاقات مختلف با من بوده‌ای، تو بهتر از همه می‌دانی که ترس در قاموس من وجود ندارد!

-والله دروغ چرا؟ تا قبر آآ... بینی و بین الله همچی وصله‌هایی به شما نمی‌چسبد. خاطرم می‌آد سلطانعلی خان خدابیامرز پیش از جنگ کازرون می‌گفت این‌قدر بی کلکی و نترسی آخرش یک کاری دست آقا میده! ... خاطرتان هست آن شبی که دزدها ریختند توی خیمه‌های ما؟... پنداری دیروز بود...ماشاالله با یک گلوله سه تا از دزدها را خواباندید زمین... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۶۲).

راوی با ایجاد گسترش زمانی در داستان و مورد خطاب قرار دادن روایت شنو، قصد دارد زمان کافی را برای تجسم دقیق این حال و هوا و موقعیت، در اختیار مخاطب قرار دهد:

در جبهه مقابل سکوت مرگباری حکمفرما بود. بعد از حمله‌ی مؤثر شب گذشته و به‌وسیلهٔ آقای آسیدابوالقاسم، گویی به استراحت پرداخته بودند. حتی از مش قاسم خبری نبود. ظاهراً گل‌ها را صبح زود آب داده و به خانه برگشته بود. این سکوت و آرامش برای من نگران کننده بود. چندبار خود را تا نزدیک در اندرونی دایی‌جان رساندم ولی صدایی نشنیدم. عاقبت مش‌قاسم را توی کوچه دیدم که گوشت خریده بود و به طرف خانه برمی‌گشت. (همان: ۱۲۵)

در رمان دن‌کیشوت نیز نویسنده با استفاده از توصیف‌های جزئی از شرایط جسمانی شخصیت، سعی دارد زمان وقوع یک رویداد در جهان داستان و زمانی که در واقعیت طول می‌کشد تا این رویداد روایت شود را از حالت عادی طولانی‌تر کرده و با این شگرد بر تداوم زمانی آن عمل تأکید کند. گستردگی در روایت از عواملی است که با توصیف رفتار، حالات و نشانه‌های ظاهری شخصیت، درباره‌ی او اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد و چهره‌ای کلی از او به نمایش می‌گذارد. در این‌جا راویِ دانای کل، با نفوذ به درونیات و افکار شخصیت، دایره‌ی اطلاعات مخاطب را نسبت به شخصیت وسعت می‌بخشد و خواننده علاوه بر جنبه‌های ظاهری به جنبه‌های ذهنی و درونی شخصیت نیز پی می‌برد:

دن‌کیشوت و سانچو خستگی راه و گرد و غباری را که از وحشیگری و بی‌ادبی گاوان جنگی بر تنشان مانده بود در آب چشمه‌ی زلالی که در وسط انبوهی از درختان می‌جوشید از خود زایل کردند... آنگاه هر دو آوارهٔ ماجراجو یعنی ارباب و نوکر در کنار چشمه نشستند. دن‌کیشوت دهان خود را آب کشید و صورتش را شست و با این تطهیر نیرویی به فکر و حواس درهم و پریشان خود بخشید. (سروانتس،۱۳۸۶: ۱۱۴۸)

گاهی اوقات نویسنده زمانی را که به توصیف اختصاص داده، صرف سرگرم کردن مخاطب می‌کند تا او را برای کنشی که قرار است اتفاق بیفتد منتظر نگه داشته و سپس غافلگیر کند:

صبح یکی از گرم‌ترین روزهای ماه ژوئیه، سرتاپا مسلح گردید، بر «روسی‌نانت» سوار شد، به اصطلاح کلاه خود را برسر نهاد ، سپرش را به شانه آویخت، نیزه‌اش را به دست گرفت و از در خلوت حیاط اصطبل به صحرا زد و از این که به این سهولت به هوس بزرگوارانه‌ی خویش میدان داده بود از شادی بر سر پا بند نمی‌شد. لیکن هنوز پا در راه ننهاده بود که فکر هولناکی بر او مستولی شد، چندان‌که نزدیک بود از کاری که آغاز کرده بود چشم بپوشد: به یادش آمد که به آیین پهلوانان سلاح برنگرفته یعنی رسماً پهلوان نشده است و لذا بر طبق قوانین پهلوانی نمی‌تواند و نمی‌باید با هیچ پهلوانی در میدان هماورد شود و حتی، در صورت پیش آمدن چنین ضرورتی ، باید به رسم نوچه پهلوانان جامهٔ رزم بی نشان در بر کند و بر روی سپر خود علامتی نداشته باشد، تا روزی که این حق را به زور بازوی خویش به دست آورد (همان:۵۷)

در حالت فشردگی، زمان روی دادن حوادث نسبت به زمان واقعی، کوتاه‌تر روایت می‌شود. نویسنده با استفاده از حذف برخی از توصیفات، زمان روایت را برای خواننده کوتاه‌تر می‌کند. نویسنده با حذف صریح(آشکار) و تلویحی(پنهان) در راستای پیشبرد داستان، از حجم متن می‌کاهد و با افزایش سرعت زمانی روایت(شتاب مثبت)، از بیان رویدادهایی که در روند داستان تأثیر و اهمیت چندانی ندارد، چشم‌پوشی می‌کند و داستان را در مدت زمان فشرده خلاصه می‌نماید.

فشردگی زمانی به سه شیوه پدید می‌آید: الف) ایجاد رخنه‌های زمانی همراه با اشاره: نویسنده با آوردن جمله و یا جمله‌هایی خواننده را از حذف برخی قسمت‌ها و حوادث داستان آگاه می‌کند (حاجی آقابابایی: ۱۱۸). حذف‌های صریح با اشاره به مدت زمانی که حذف می‌کنند صورت می‌گیرند، که در این صورت با تلخیص‌های بسیار سریع از نوع «چندسال گذشت» حذف صورت می‌گیرد (ژنت، ۱۳۹۸: ۷۳)؛ ب) حذف پنهانی زبان: نویسنده با استفاده از تمهیدات زمانی، خواننده را آن‌چنان سرگرم امور غیرضروری می‌کند که متوجه این رخنه‌ی زمانی نشود (حاجی آقابابایی: ۱۱۹). در این نوع حذف حتی به وجود حذف‌ها در متن اشاره نمی‌شود و خواننده تنها می‌تواند از طریق شکاف‌های

گاهشمارانه یا افتادگی در پیوستگی روایی، وجودشان را استنباط کند (ژنت، ۱۳۹۸: ۷۴)؛ ج) حذف آشکار زمان: گاهی نیز نویسنده به‌صورت آشکار بخشی از زمان را حذف می‌کند یا به‌صورت بسیار خلاصه و مختصر می‌آورد، بدون آن‌که جمله‌ای بیاورد و یا تمهید دیگری برای این کار بیندیشد.(حاجی آقابابایی:۱۲۰)

در نمونهٔ زیر، نویسنده برای ایجاد تعلیق و برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب، رویدادی را که در فاصله‌ی زمانی شب تا ظهر رخ داده است، به‌شکل آشکار حذف می‌کند:

نزدیک ظهر رفت و آمدها و سر و صداهای مختلفی از طرف خانهٔ دایی‌جان ناپلئون توجهم را جلب کرد. وقتی خودم را به باغ رساندم دانستم که واقعهٔ تازه و غیرمنتظره‌ای اتفاق افتاده است. دوستعلی‌خان شبانه مفقودالاثر شده بود. شب برای او اطاقی در منزل دایی جان آماده کرده بودند که او بخوابد و او در آن اطاق خوابیده بود. ولی صبح وقتی رفته بودند که صدایش کنند تا بیاید و صبحانه بخورد اثری از او ندیده بودند. (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۱۱۸)

در سه نمونهٔ زیر، حذف از نوع تلویحی صورت گرفته است و نویسنده برای عبور کردن با شتاب از رویدادهای غیر ضروری و کم اهمیت، در روایت از این شگرد استفاده می‌کند و تنها با نشانه‌هایی از جمله: «بعد از سال‌های طولانی»، «بعد از خطبه‌ی کوتاهی» و «مدتی طولانی»، که دانستن آن برای مخاطب هم لزومی ندارد به اصل مطلب می‌پردازد:

بعد از سال‌های طولانی، درحالی که همچنان آوار عشق ناکامم را به دوش می‌کشیدم به تهران برگشتم (همان: ۶۸۵)

دایی‌جان بعد از خطابه‌ی کوتاهی درباره‌ی شجاعت ذاتی و فطری خود و ذکر مثال‌هایی از زندگی ناپلئون به خانه‌اش رفت. (همان: ۳۲۴)

مش قاسم مدتی طولانی از شجاعت‌های خود و ضربت‌های جانگدازی که به قشون انگلیسیا زده بود صحبت کرد، و به کنایه از امکان فراهم آمدن وسیلهٔ نجات صحبت کرد. (همان: ۳۲۶)

در دن کیشوت نیز راوی به‌جای توضیح و شرح جزئیات روزهای سخت، از زبان سانچو به جمله‌ی «این بدبختی‌ها که در ظرف این چند روز بر سر ما آمده است» بسنده می‌کند و در جای دیگر نیز نویسنده ترجیح می‌دهد به جای پرداختن به شرح و بسط جزئیاتِ خطابه‌ای طولانی، به آوردن عبارت «تمام خطابه‌ی مفصل» اکتفا کند:

سانچو گفت: -ای ارباب به نظر من تمام این بدبختی‌ها که در ظرف این چند روز بر سر ما آمده است باید به کفارهٔ گناهی باشد که حضرت‌عالی علیه آیین پهلوانی مرتکب شده و از قسمتی عدول فرموده‌اید که یاد کرده بودید (سروانتس،۱۳۸۶: ۱۶۵)

تمام این خطابه مفصّل را که مختصر کردن آن به خوبی امکان‌پذیر بود پهلوان ما از آن رو ایراد کرد که از دیدن بلوط‌هایی که بر سر سفره آوردند به یاد قرن طلایی افتاد و این خاطره را به هوس انداخت که آن نطق غرا را برای بزچرانان بکند (همان: ۱۳۵)

در روایت، گاهی نویسنده زمان را ثابت نگه می‌دارد و به توصیف روی می‌آورد. نویسنده با استفاده از درنگ این امکان را برای خود فراهم می‌کند تا بتواند ذهنیت شخصیت‌ها را درباره رویدادها به طور کامل بیان نماید. البته نباید درنگ و گستردگی را باهم اشتباه گرفت؛ راوی در گستردگی با ایجاد مکث، در روند روایت شروع به توصیف ظاهری می‌کند و پس از آن، روایت ادامه می‌دهد. در درنگ، راوی بخشی از روایت را بدون آن که دوباره به آن بپردازد رها می‌کند و به سراغ روایت بخش‌های دیگر می‌رود. (حاجی آقابابایی: ۱۲۱)

در رمان دایی جان ناپلئون با استفاده از شعر، توصیف، حدس و گمان دربارهٔ شخصیت‌ها و افکار فردی شخصیت‌ها، کاربرد افعال انشایی و لحن پرسشی، زمان برای مخاطب متوقف می‌شود. در درنگ توصیفی، ذهن خواننده با توجه به شناختی که ازموقعیت، شخصیت و رویدادها به دست می‌آورد، آن چنان با داستان درگیر می‌شود که حتی متوجه گذر زمان نیست:

لیلی، دختر دایی‌جان، و برادر کوچکش نیم ساعتی بود در باغ انتظار ما را می‌کشیدند. بین خانهٔ ما که در یک باغ بزرگ ساخته شده بود، دیواری وجود نداشت، مثل هر روز زیر سایهٔ درخت گردوی بزرگ بدون سر و صدا مشغول صحبت و بازی شدیم. یک وقت نگاه من به نگاه لیلی افتاد. یک جفت چشم سیاه درشت به من نگاه می‌کرد. نتوانستم نگاهم را از نگاه او جدا کنم. هیچ نمی‌دانم چه مدت ما چشم در چشم هم دوخته بودیم که ناگهان مادرم با شلاق چند شاخه‌ای بالای سر ما ظاهر شد. (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۴)

افکاری که فقط در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد و در کنش داستان هیچ رد و نشانی ندارد، سبب کندی زمان روایت و شتاب منفی می‌شود (جاهدجاه و لیلا رضایی،

۱۳۹۰: ۳۹) و اغلب از طریق حدیث نفس در روایت بیان می‌شود. این مورد را بارها در روند داستان مشاهده می کنیم:

من به لیلی فکر می‌کردم و گاهی رشته‌ی افکارم به جایی می‌رسید که از خودم بدم می‌آمد: اگر دایی‌جان... اگر دایی جان خدای نکرده خوب نشود؟ دایی جان چندسال دارد؟ خودش می‌گوید شصت و چندسال ولی آقاجان می‌گوید که هفتاد را شیرین دارد. آدم هفتاد ساله دیگر پیر است! اما خدانکند! انشاءالله صد سال عمر کند! (همان: ۶۷۷)

در رمان دن کیشوت استفاده از جملاتی با نثر آهنگین، هم در متن اصلی روایت و هم در متن کتاب‌هایی که شخصیت اصلی داستان می‌خواند؛ موجب ایجاد درنگ در متن داستان می‌شود:

درحقیقت شیوایی بی‌اندازهٔ نثر آن نویسنده به او لذت می‌بخشید... در بیش از چندین جای کتاب می‌خواند که: ای یار غدار ناپایدار و ای دلبر جفاکار مکار، من از دست سبکسری و بی خبری تو چنان همسفر دربه‌دری و هم‌بستر خون جگری شده‌ام که زلازل به ارکان کاخ مدرکاتم افتاده و هلاهل به کام فاخ حیاتم ریخته... (سروانتس،۱۳۸۶: ۱۴)

در نمونه‌های زیر،آوردن ضرب‌المثل و توصیف‌های خیال انگیز همراه با تشبیه، خواننده را مجذوب می‌نماید و با کند شدن سرعت روایت، خواندن ادامه‌ی داستان برایش دلنشین‌تر می‌شود:

در اسپانیای ما ضرب‌المثلی است قدیم که به عقیدهٔ من هم حکیمانه است هم منطبق با واقع، چنانکه همهٔ امثال و حکم چنین‌اند، زیرا همه، کلمات قصاری هستند که از تجربه‌ای ممتد نتیجه شده اند.آن ضرب‌المثل می‌گوید: «دیر، یا دریا، یا دربار» و این بدان معنی است که هرکه بخواهد کامیاب شود و به ثروت و مکنت رسد باید یا کشیش شود، یا به تجارت به سفر دریا رود، یا به خدمت پادشاهان درآید. (همان: ۴۳۲)

ج) بسامد (Frequence)

منظور از بسامد، رابطهٔ میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است. رخداد و تکه‌ای تکرار شده از یک متن، از تمام جهات تکرارپذیر نیستند، زیرا مکان جدید رخداد، رخداد را در بافتی متفاوت قرار می‌دهد که به ناگزیر معنای آن را نیز تغییر می‌دهد. (ریمون‌کنان،۱۳۸۷: ۷۸) از نظر ژنت، بسامد به سه گونه

بسامد مفرد(Frequency singulative)، بسامد مکرر(Frequency repetitive) و بسامد بازگو (Frequency iterative) تقسیم می‌شود.

در بسامد مفرد، حادثه‌ای یک بار اتفاق افتاده است و یک بار نیز در متن بیان می‌شود. بسامد مکرر آن است که حادثه‌ای یک بار اتفاق افتاده است ولی چند بار دیگر از زبان اشخاص مختلف با دیدگاه‌ها و اندیشه‌های گوناگون بیان می‌شود و ممکن است توسط یک شخص با شیوه‌های متفاوت بیان شود.(حاجی آقابابایی: ۱۲۶) بسامد بازگو برعکس بسامد مکرر است. نقش و کارکرد این نوع بسامد عبارت است از خلاصه کردن و حذف رویدادهای داستانی فرعی و بی اهمیت. بسامد بازگو همانند ارائهٔ خلاصه، مدت زمان روایت را با شتاب بیان می‌کند (ریمون‌کنان: ۸۱-۷۹). در متن روایی ممکن است رخدادهایی وجود داشته باشند که چندین بار اتفاق افتاده‌اند، اما راوی فقط یک‌بار آن‌ها را روایت کند. راوی با استفاده از این نوع بسامد، رخدادهایی را که اهمیت کم‌تری در پیشبرد روایت دارند، حذف می‌کند. (حاجی آقابابایی: ۱۲۷)

با بررسی رمان‌های دن کیشوت و دایی جان ناپلئون، شاهد استفاده از انواع بسامد در این رمان‌ها هستیم. در این دو رمان بسامد مفرد، از دیگر انواع بسامد بیش‌تر استفاده شده‌است؛ یعنی هر حادثه‌ای که رخ داده است، یک بار نیز روایت شده است.

مش قاسم ادامه داد: بله آقا ما یک همشهری داشتیم که دو تا پسر زن داده بود. تازه یک روز شنید که یک دفعه پیش از عروسیش، توی حرم چادر از سر زنش افتاده بود پایین، زنش را طلاق داد...تازه همهٔ غیاث‌آبادی‌ها سرزنشش کردند که چرا او را نکشته... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۴۱۵)

چشم دن کیشوت در فاصلهٔ کمی از دور به سواری افتاد که چیزی براق و درخشان بر سر داشت، چنان‌که گفتی از طلا بود. دن کیشوت به محض دیدن سوار رو به سوی سانچو برگرداند و گفت: « به نظر من هیچ ضرب المثلی نیست که متضمن حقیقتی نباشد ... (سروانتس،۱۳۸۶: ۲۳۷)

در رمان دایی جان ناپلئون، در مواردی که یک حادثه از زبان اشخاص گوناگون روایت می‌شود، شاهد بسامد مکرر هستیم؛ به عنوان مثال در ماجرای آمدن دزد به خانهٔ دایی‌جان، گم‌شدن دوستعلی‌خان و یا نقل خاطرات دوران مشروطه از زبان دایی‌جان و مش قاسم، هر یک از شخصیت‌ها روایتی تازه از یک حادثه را بیان می‌کنند:

به دستور دایی‌جان به خانه تمام اقوام یا تلفن زده یا رفته بودند اما مطلقاً خبری از دوستعلی‌خان پیدا نشده بود...، عزیزالسلطنه که فقط مش قاسم را پیدا کرده بود، او را هدف حمله‌های سخت قرار داده بود:

-شوهرم را یک بلایی سرش آوردید... سر به نیستش کردید... شاید کشته باشیدش... شاید توی چاه انداخته باشیدش... دوستعلی آدمی نبود که جایی برود کجاست؟

-والله دروغ چرا...باس رفته باشه یک کمی هوا بخوره! والله به خدا آقا بیشتر از شما دلواپسه!.. (همان: ۱۱۹-۱۱۸، ۱۲۶)

دایی‌جان ناپلئون به داستان خود ادامه داد:

-غروب همان روزی که ملک‌المتکلمین و میرزاجهانگیرخان و سایر مشروطه‌خواهان را بردند باغشاه، محمدعلی‌شاه کلنل لیاخوف و سران فوج قزاق را احضار کرد که به اصطلاح از زحماتشان تشکر کند. وقتی از جلوی صف ما رد می‌شد فریاد زدم قربان اشتباه می‌کنید، اینها مردم پاکی هستند... خون اینها را نریزید... محمدعلی‌شاه یکباره ایستاد و اخم کرد و یواش از محمدخان امیرالامرا وزیر دربارش پرسید، این کیه... وقتی بهش گفتند این فلانی‌ست... و همان کسی‌ست که آرامش صفحات جنوب مرهون فداکاری‌های اوست، به جان شما، به ارواح خاک پدرم رنگش مثل شاتوت قرمز شد... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۲۷۱)

در رمان دن کیشوت نیز بارها تفاوت در نوع بیان روایت دربارل یک حادثه را از زبان دن کیشوت و سانچو مشاهده می‌کنیم. بیان هر حادثه، از نگاه توهم‌آمیز دن کیشوت در مقایسه با دید واقع‌گرایانه‌ی سانچو متفاوت است:

دن کیشوت فورا لگن را بر سر نهاد و به هر سو گرداند تا مگر جای بندهای آن را پیدا کند و چون به این کار توفیق نیافت فریاد زد که: گویا آن کافر که اول بار این کلاه‌خود تاریخی را به اندازهٔ سر او ساخته‌اند کلهٔ گنده‌ای داشته... وقتی سانچو شنید که اربابش لگن سلمانی را کلاه‌خود می‌خواند نتوانست از قهقههٔ خنده خودداری کند... دن کیشوت گفت به چه می‌خندی؟... سانچو گفت : به این می‌خندم که آن کافر، صاحب اول این کلاه‌خود، چه کلهٔ گنده‌ای داشته! (سروانتس،۱۳۸۶: ۲۴۰)

در آن هنگام سی تا چهل آسیاب بادی در آن دشت دیدند و همین که چشم دن کیشوت به آن‌ها افتاد گفت:... تماشا کن سانچو هم اینک در برابر ما سی دیو بی‌قواره قد علم کرده‌اند و من در نظر دارم با همه ایشان نبرد کنم... سانچو پرسید: کدام دیو؟... احتیاط کنید ارباب، آنچه ما از دور می‌بینیم دیوان نیستند؛ بلکه آسیاب‌های بادی هستند ... (همان: ۱۰۵)

بسامد بازگو در رمان دایی جان ناپلئون با رخدادهایی نظیر آب دادن مش قاسم به گل‌ها، سر کار رفتن دایی جان سرهنگ یا عمو اسدالله، خوابیدن و بیدار شدن از خواب و

.... بیان می‌شود. نویسنده بعضی از عادات و رفتارهای کم اهمیت و پرتکرار شخصیت‌های داستان را، از طریق بسامد بازگو، یک بار نقل می‌کند تا به اصل داستان بپردازد.

مذاکرات برای پایان‌دادن به اختلافات شروع شد. چندین بار دایی جان سرهنگ و شمسعلی میرزا به دیدن دایی جان ناپلئون و آقاجان رفتند و برگشتند. خیلی از موارد قابل حل بود و طرفین اشکال زیادی نمی‌گرفتند. دایی‌جان ناپلئون قبول می‌کرد که من بعد برای عبور آزادانه آب مانعی ایجاد نکند... (پزشکزاد، ۱۳۹۸: ۱۷۹)

وقتی به طرف خانه دایی‌جان می‌رفتم در باغ چشمم به مش قاسم نوکر دایی افتاد که پاچه شلوار را بالا زده بود و داشت گل‌ها را آب می‌داد.

-مش قاسم، نمی‌دانید دایی‌جان با ما چه کار دارند؟... (همان: ۸)

باز مثل اینکه یک شب بیدای در پیش داشتم. در پشه‌بند از این دنده به آن دنده می‌شدم و خوابم نمی‌برد. بیش از یک ساعت بود که از مهمانی منزل دایی‌جان سرهنگ به خانه برگشته بودیم... (همان: ۳۱)

در دن کیشوت نیز شاهد استفاده از این شیوه روایتگری هستیم؛ به عنوان مثال، راوی با آوردن قید تکرار «بار دیگر» از بازگفتن عملی تکراری که اهمیتی در روند داستان ندارد، می‌پرهیزد:

و اما پهلوان همین که خود را تنها یافت «بار دیگر» کوشید تا از زمین برخیزد ولی او که به هنگام تندرستی و سلامت بدین کار توفیق نمی‌یافت اکنون با تن چنان کوبیده و آسیب دیده چگونه می‌توانست؟ (سروانتس،۱۳۸۶: ۴۳)

در بسامد بازگو گاهی راوی حوادث و رویدادی را که از نظر خودش اهمیت چندانی ندارد، حذف می‌کند و وقتی با شنیدن ابتدای جمله‌ای می‌تواند انتهای جمله را حدس بزند، ترجیح می‌دهد سخن را کوتاه سازد؛ مثلاً در نمونه‌ی زیر سانچو سخن دوشیزه را که تکرار مکررات است قطع می‌کند، تا برای راضی کردن دن کیشوت نسبت به درخواست دوشیزه، زمان را از دست ندهد:

دوشیزه‌ی افسرده‌دل گفت: و من نیز ای حضرت پهلوان تا حاجتی که از شما خواسته ام به کرم خود اجابت نفرمایید، از زمین برنخواهم خاست. دن کیشوت گفت: من خواهش شما را می‌پذیرم ...، در همین دم که «دوروته» می‌خواست باز به سخن ادامه دهد، سانچو به ارباب خود نزدیک شد و سر به گوش او نهاد و گفت: ارباب به عقیدهٔ من حضرتعالی خوب می‌توانید خواهش او را قبول فرمایید... (همان: ۳۰۹)

۳. نتیجه‌گیری

زمان یکی از عناصری است که به روایت و داستان هویت می‌بخشد و با سه مؤلفهٔ نظم و ترتیب، تداوم و بسامد تعریف می‌شود. به‌طورکلی در هر دو رمان، ترتیب حوادث و وقایع از نظم گاهشمارانه پیروی می‌کند. تعداد بی‌نظمی‌ها و زمان‌پریشی‌ها که شامل آینده‌نگری‌ها و گذشته‌نگری‌هاست، در هر دو رمان کم نیست و معمولاً در قالب تصمیم‌گیری‌ها و پیش‌گویی وقایع در آینده، بیان خاطرات و یادآوری گذشته آمده‌اند. همین امر بر جذابیت رمان و پیگیری خواننده افزوده است.

در رمان دن کیشوت اغلب، راوی با گذر از حال به آینده از تصمیماتی احساسی و لحظه‌ای که شخصیت اصلی داستان قرار است برای آینده بگیرد سخن می‌گوید و ذهن خواننده را درگیر چگونگی روی دادن وقایع می‌کند؛ درحالی‌که در رمان دایی‌جان ناپلئون بیان خاطرات و گذشته‌نگری مایهٔ مباهات بعضی شخصیت‌هاست و نقش پررنگ‌تری در پیش‌برد داستان دارد. عواملی که سبب افزایش سرعت و شتاب مثبت در روایت می‌شوند، درنگ و فشردگی است که به ترتیب با ایجاد وقفه‌ی زمانی در داستان و حذف برخی حوادث و وقایع تکرار شوندهٔ غیرضروری، روایت را خلاصه می‌کند. نویسنده با آوردن توصیف‌های دقیق و جزئی از شخصیت، زمان و مکان داستان، سعی دارد از سرعت روایت بکاهد تا خواننده بیش‌تر درگیر رمان شود و همزادپنداری با شخصیت‌ها و تجسّم داستان برایش ممکن گردد.

دو موضوع جنگ و سفر در هر دو داستان، نقش کلیدی دارد، البته در هر دو داستان بیش‌تر جنبه خیالی و توهم‌آمیز آن مدنظر است. توصیف‌های طولانی و رویدادهایی که در خلال این جنگ‌ها و سفرها اتفاق می‌افتد، در رمان «دن کیشوت» موجب پیش‌برد داستان می‌شود ولی در رمان «دایی‌جان ناپلئون» بیش‌تر به ایجاد فضایی طنزآمیز و گسترش زمانی کمک می‌کند. رمان دایی جان ناپلئون بیشتر دیالوگ‌محور است، از این رو عمدتاً دارای شتاب ثابت و همسانی زمانی‌ست، اما تداوم زمانی در رمان سروانتس به دلیل کاربرد فراوان اطناب، شتاب منفی دارد. بسامد غالب در دو رمان بسامد مفرد است که با توجه به سبک

روایت هر دو اثر و رئالیستی بودن آن‌ها دور از انتظار نیست. اگرچه از دیگر انواع بسامد نظیر بسامد مکرّر در هر دو اثر استفاده شده است، اما هم‌چنان بسامد مفرد بیش‌ترین کاربرد را داراست.

روایت به پایان رسیدن دوران اشرافیگری و ارباب و رعیتی در دو نقطهٔ جغرافیایی متفاوت و تشابه رفتار کنشگرهایی مانند دن کیشوت و دایی‌جان از یک سو و سانچو و مش‌قاسم از دیگر سو، این ذهنیت را پدید می‌آورد که ایرج پزشکزاد، در نوشتن دایی‌جان ناپلئون، نگاهی به رمان دن کیشوت داشته است و یا در پی ارائه‌ی نسخه‌ای ایرانی‌شده از این رمان بوده است؛ هرچند در تاریخ و فرهنگ ایرانی افراد متوهمی از این دست کم نبوده‌اند. البته در پایان داستان دن‌کیشوت، شاهد دگرگونی شخصیت و پذیرش واقعیت هستیم ولی در رمان دایی جان ناپلئون، شخصیت دایی‌جان تغییر نمی‌کند و همچنان در دنیای متوهم خویش باقی می‌ماند.

کتابنامه

- اریش، فرید؛ ناقد، خسرو.(۱۳۸۴). «مرگ‌واژه‌های دن‌کیشوت». ***سمرقند***. شماره۹، ص ۱۳۱.
- امینی، علی. (۱۳۸۴). «دن کیشوت در سینما». ***سمرقند***. شماره ۹، ص۱۲۵.
- پزشکزاد، ایرج. (۱۳۹۸). ***دایی جان ناپلئون***. تهران: فرهنگ معاصر.
- تورگنف. (۱۳۸۷).« نگاهی به تصویر هملت و دن کیشوت». ***جهان کتاب***. ترجمهٔ عبدالله کوثری شماره ۷ و ۸ (پیاپی ۲۳۴)، صص ۱۰ — ۱۳.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. چاپ اول .تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جاهد جاه، عباس؛ رضایی، لیلا. (۱۳۹۰). « بررسی تداوم زمان در حکایت های فرعی کلیله و دمنه». ***بوستان ادب***. شماره۹. سال سوم، ۳۹ ، صص ۲۷ — ۴۸.
- حاجی آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸). ***روایت شناسی (نظریه و کاربرد)***. تهران: مهراندیش.
- خانیان، حمید. (۱۳۹۳). «تطبیق جایگاه واقعیت و خیال در گلستان و بوستان سعدی با دن‌کیشوت سروانتس». ***مطالعات زبان و ادبیات غنایی***. سال چهارم شماره ۱۱،صص ۷-۱۶.

- خزاعی فرید، علی؛ فریدی، مازیار. (۱۳۸۹). «تک صدایی در ترجمه دن کیشوت». ***مطالعات زبان و ترجمه***. شماره۱ ،صص ۱۹-۳۸.

- دادور، ایلمیرا. (۱۳۸۴).«ایده‌آلیسم انتزاعی در دن‌کیشوت و دائی‌جان ناپلئون». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. شماره ۲۵،صص ۴۹-۶۲.

- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). ***روایت داستانی(بوطیقای معاصر)***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

- ژنت ،ژرار. (۱۳۹۸). ***گفتمان روایت(جستاری در باب روش)***. ترجمهٔ معصومه زواریان. تهران: سمت.

- ژنت، ژرار. (۱۳۹۲)، ***تحلیل و بیان نقد زبان‌شناسی***. ترجمهٔ الله‌شکر اسدالهی تجرق. تهران: سخن.

- سروانتس، میگل دو. (۱۳۸۷). ***دن کیشوت***. ترجمهٔ محمد قاضی. چاپ هشتم، تهران: ثالث.

- شیرشاهی، افسانه. (۱۳۹۹). «مقایسه طنز کلامی در دو اثر کله پوک ها و رمان دایی جان ناپلئون». ***مطالعات داستانی***. سال ششم، شماره ۲ (پیاپی ۱۸)، صص۹۷-۱۱۰.

- صافی پیرلوجه، حسین.(۱۳۹۴). ***روایت پژوهی در زمانی، سنجش روش های قصه‌گویی و داستان‌نویسی در فارسی***.تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- طرفی علیوی، حسین؛ قهرمانی مقبل، علی‌اصغر؛ خضری، علی.(۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی انتلکتوئلیسم ایرانی - عراقی در رمان های «دایی جان ناپلئون» نوشته ایراج پزشکزاد و رمان «بابا سارتر» نوشته علی بدر» . ***کاوش نامه ادبیات تطبیقی***. دوره ۱۱، شماره ۳،صص ۸۵-۱۰۱.

-کوثری، عبدالله. (۱۳۸۴). «دن کیشوت پیام آور عصر مدرن». ***سمرقند***، شماره ۹، ص۳۳.

-لایز، سایمون. (۱۳۸۴). «خداوندگار ما دن‌کیشوت». ترجمه عزت الله فولادوند. ***سمرقند***. شماره ۹،ص ۱۳.

- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیکفرجام. تهران: مینوی خرد.

- مهرابی، معصومه؛ محمودی بختیاری، بهروز. (۱۳۹۹). «زباهنگ ناسزا در فارسی و معادل‌های ترجمه‌شدهٔ انگلیسی براساس الگوی هایمز. مطالعهٔ موردی پیکرهٔ زبانی رمان دایی‌جان ناپلئون». ***مطالعات زبان و ترجمه***. شماره ۴۳ ،صص۳۱- ۵۹.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Comparative Study of the Components of Dystopian Literature in the Novels “Terrible Tehran” and “Handmaid’s Tale” *

Fatemeh Soltani ✉[1], **Negar KHodadadi** [2]

Abstract

1. Introduction

"Dystopia" means a fictional place where people live inhumane and often terrifying lives. The grounds for the emergence of dystopia, which is also known as dystopian literature, are works that have viewed the reality of human life in the contemporary world with extreme pessimism. In addition to expressing dissatisfaction and criticism of the present, this literary genre examines the dangerous effects of political and social structures on the future of humanity. In this essay, two examples of dystopian works from two different Iranian and American cultures; That is, the novels "The Terrible Tehran" by Morteza Mushfiq Kazemi and "The Handmaid’s Tale" by Margaret Atwood have been examined and compared. According to some experts such as Gary Saul Morson, American writer and literary critic, in the book "Boundaries of Genres", Frederick Jameson (1998), American critic and theorist, and George Orwell, author of the dystopian novel "1984" Dystopian literature is an independent type and genre

* **Article history**:

Received 9 November 2022
Received in revised form 4 February 2023
Accepted 08 April 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. ***Corresponding author***:Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. E-mail: f-sultani@araku.ac.ir
2. MA Student, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran. E-mail: negarkhodadadi1998@gmail.com.

whose components may occur. (Orwell, 1968: 502؛Burroway, 2011: 29؛Morson, 2010: 128)

The dystopian story began in the early 20th century and developed during this century, a period that required revolution, cold war, and major critical social changes; “When attitudes toward nature and human society began to change around the world, this change began with the outbreak of World War I and intensified after World War II. The brutality and violence depicted between European countries in World War I and subsequent events such as the economic crisis throughout Europe, the rise of Hitler and the Nazi Party, the use of atomic weapons and then the outbreak of World War II, views changed to human nature. (Alter, 2017: 9)

American literary critic Moulin (1943) says: "The dystopian narrative is mainly a product of the horrors of the 20th century. A hundred years of exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine, genocide, depression, debt, and the continued destruction of humanity have provided the perfect ground for the fictional infrastructure of dystopia. (Moylan, 2000: 11) These events and developments in an age when humanity claimed progress in science, industry, and claimed cultural and moral progress and elevation, caused human doubt and existential anxiety in the modern era. The idea of using man-made science and technology against man himself made them angry and frustrated, and literature began to reflect these new negative feelings.

Dystopian literature or "anti-utopian" literature refers to the mistakes of utopian ideas in real human society. (Sargent, 2010: 103) and examines the dangerous effects of political and social structures on the future of humanity. (Jameson, 1998: 28؛ Kaplan, 2015: 93؛ Gottlieb, 2001: 13) but theorists such as Bakulini argue that: "Dystopia shows dissatisfaction and criticism of the present time. (Baccolini, 2013: 37)

Sargent (1994), an American researcher who has done research on utopia, considers dystopia narrative in fiction to be about a non-existent society that is "significantly worse than the one the reader or writer currently lives in." (Sargent, 2010: 93) Dystopian literature is "in contrast to utopian literature, in

which the future imagined for human society is ominous, morbid and full of filth. In these works, the pure human qualities turn to lowness and give way to vices and beastly qualities, and evil and filth dominate the society" (Mirsadeghi, 1998: 8-7). In general, the main focus of dystopian literature is social and political criticism.

Booker, an American expert, considers dystopian works as a social critique of contemporary society. He says: "While utopian works try to show the ideal society in order to explore alternatives to contemporary life, dystopian works act as social criticism in showing the negative aspects of contemporary society in a false or pseudo-utopian culture." (Booker, 1994: 3)

In dystopian research, the main goal is to understand the social dreams that are destroyed in dystopian novels. In the 20th century, the writers of Plaidshahr have given answers in the form of stories and novels to technological, intellectual, and industrial changes, as well as two world wars and the subsequent changes in the way people perceive themselves at the individual and national level.

2.Methodology

The present study will apply the two novels "Terrible Tehran" by Morteza Mushfiq Kazemi (1977-1902) and "The Handmaid's Tale" by Margaret Atwood (November 1995) based on the American school, and in terms of The research tool and field is based on library documents and note-taking. It should also be mentioned that this research will be investigated and analyzed based on the teachings of the American school.

Research questions

What are the patterns and components of dystopian literature in the two novels Tehran Makhoof and Nadima's Story? What are the similarities between the motif of dystopia in the novel Teheran Makhuf and the dystopia of Nadima's story?

3.Discussion

Unlike utopian literature, which has a relatively older history, dystopian literature is a new phenomenon and

examines the darkest aspects of the human mind and human nature. from another point of view, the term dystopia is mainly a literary term and it refers to a group of literary works that act as warning stories against a kind of totalitarian government and uses human experiences, the failure of governments, evil ideologies and the rule of corrupt rulers and leaders.

The essence of dystopian literature is to inform and warn; Therefore, by using comparative literature and comparative study of dystopia, cross-border and transnational awareness can be achieved in this field. Dystopian societies in the dystopian literature are catastrophic and degenerating societies. The people of this society are characters who fight against environmental destruction and environmental destruction, technology control and government oppression.

In this research, similar social components of both novels have been discussed in the main parts of corruption in the political structure and totalitarian society, control techniques, war and coup, social adaptation and feminist topics, and it was found that both dystopian novels studied; "The Handmaid's Tale" and "Terrible Tehran" are works that draw great concerns about the future and depict them. These novels warn of what will happen if the world continues as it is in the story. Each of these stories depict a world that has gone astray and has used human history to convey this message. These two dystopian works have used the most frightening and unimaginable aspects of the political environment, so that even though the political structures and genres change, the dystopian idea and all that shows the ugliness of the society will remain constant in the literary world.

4.Conclusion

Both the novels "The handmaid's Tale" and "The Terrible Tehran" had political themes in which the governments have applied the most extreme violence and political propaganda to control the people; People who are not allowed to think freely and the regime has complete control over their freedoms. The most important consequences of surveillance and control are the destruction of emotions, human needs, and family ties. It is

in this situation that a strong hero flourishes based on the current situation. In each of these novels, the protagonist does not consider the government to be fair and tries his best to fight against it. The protagonist sees flaws and vulnerable aspects and implements a plan to highlight and expose those weaknesses. In both novels, which are good examples to show the nature of totalitarian societies, the way leaders and government officials act has caused corruption in government departments, the use of the law in line with the interests of those in power, suppression of freedom seekers and opponents, and petrification. In order to control the people and prevent deviations and opposition protests, the rulers of dystopia have used tools such as advertising, propaganda, censorship, drugs and violence. In both novels, war and coup as another important component of dystopian novels has left a deep impact, and the evil rulers were able to create a level of social uniformity in the society with a strong tool called the policy of implementing social adaptation to facilitate the advancement of their government process. Finally, in these two selected dystopian novels, the status of women is mentioned; The role of women, their importance and dignity are among the hidden concepts in the novel "The Handmaid's Tale".

The focus of the novel "The Terrible Tehran" is also on the disclosure of the pitiful situation of women in the years after the constitutional revolution. The purpose of the genre of dystopia is that the members of society and nations come to an insight to study history in general and to inform about the filth to prevent mistakes from happening. Otherwise history and its mistakes will be repeated and what should not happen. Therefore, both selected dystopian novels, not only on individual change; Rather, they have focused on collective improvement, and this is the only way to ensure social and political happiness. These two novels actually depicted futuristic worlds where a number of their assumptions have been realized in the real world.

Keywords : palidshahr, dystopia, Mushfiq Kazemi's Terrible Tehran novel, The Handmaid's Tale by Margaret Atwood.

References [In Persian]:

Arendt, Hannah. (2021). *totalitarianism* Translated by Mohsen Thalasi. Tehran: Sales publication.

Arendt, Hannah. (2021). *Between the past and the future*. Translated by Saeed Moghadam. Tehran: Akhtaran.

Atwood, Margaret. (2002). *The handmaid's tale*. Translated by Sohail Mosami. Tehran: Shemshad.

Biriya, Hakimeh. (2017). *The role of propaganda in the August 28 coup based on American diplomatic documents*. Marefat Siasi Quarterly. 10th Q spring and summer.

Tavakoli, Yaqoob. (2016). *Wars and Cultures*. Specialized quarterly journal of Jang tahmili. No. 64.

Khorasani, Ahmad and Zahra Mirshekar. (2016). "*Sociology and psychology of war in the translation of Yemeni history*". Textology of Persian literature. Volume 3. pp. 17-32. stamp.

Ramin, Farah. (2009). *"The structure of knowledge in Moor's utopia and Mahdavi utopia"*. Scientific Research Quarterly of Mashregh-e Mouood. S 4, S 13. Spring.

Rana'i, Shahin. (2016). *"Investigation of the effects of the First World War on the social structures of the western regions of Iran"*. Historical research. Journal 9, Vol. 3, pp. 18-32.

Abdi, Fereydoun. (2015). "*The impact of today's wars on the widespread destruction of the environment*". Conference of pioneers of progress. Course 10, held on December 9.

Mushfiq Kazemi, Morteza. (1923). *Terrible Tehran. first volume*. Tehran: Cheshme.

Mushfiq Kazemi, Morteza. (1925). *A memory of a night*. The second volume. Tehran: Cheshme.

Masoumi, Jamshid. (2010). "*Censorship and its types and methods*". Literary criticism studies (literary research). Vol. 24-25, pp. 221-251. autumn and winter.

Mirsadeghi, Jamal and Mirsadeghi, Maimanat. (۱۹۹7). *Dictionary of the art of story writing*. Tehran: Mahnaz Kitab.

References [In English]:

Alter, Alexandra. (2017). *Boom Times for the New Dystopians*. New York Times , 30 Mar.

Baccolini, R., & Moylan, T. (2003). *Dystopias and histories*. In R. Baccolini & T. Moylan (Eds.), Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination (pp. 1-12). New York, NY: Routledge.

Basu, B., Broad, K. R., & Hintz, C. (2013). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers.* New York: Routledge.

Blakemore, Stephen. (1984). *Language and Ideology in Orwell's 1984*.‖ Social Theory and Practice.

Booker, M. Keith. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. London: Greenwood Press,. PDF e-book.

Booker, M. Keith. (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Booker, M. Keith. (2013b). *Critical insights: Dystopia*. Ipswich, MA: Salem Press.

Brennan, Teresa. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Burroway, J. (2011). *Writing fiction: A guide to narrative craft* (8th ed.). New York, NY: Longman. (Original work published 1987.)

Claeys, Gregory. (2010). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. PDF e-book.

Claeys, Gregory. (2013). *News from somewhere: Enhanced sociability and the composite definition of utopia and dystopia*, History 98, no.330 (2013): .146

Day, S. K., Green-Barteet, M. A., & Montz, A. L. (2014). *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* . Farnham: Ashgate Publishing Company.

Ellul, Jacques. (1973). *Propaganda: the formation of mens attitudes*, NewYork, Vintage Books.

Fritz, S. S. (2014). *Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young*. In S. K. Day, M. A. Green-Barteet, & A. L. Montz, *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* (pp. 17-32). Surrey: Ashgate Publishing Limited.

Gerhard, Julia. (2012). *Control and Resistance in the Dystopian Novel: A Comparative Analysis*.California State University, Chico, Master's thesis.

Gottlieb, Erika. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP: https://books.google.cz/books?id=gmABBAAAQBAJ&.

Hamane, yahia . (2016). *George Orwell's Nineteen Eighty-Four: the Major Characteristics of a Dystopian Society*. The People's Democratic Republic of Algeria The Ministry of Higher Education and Scientific Research University of Oran.

Hintz, C., & Ostry, E. (2003). *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults.* New York and London: Routledge.

Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. London, UK: Verso.

Jeanie, Griffin.(2007). *Family Dynamics in Dystopian Societies, California State University, Dominguez Hills, Ann Arbor*. ProQuest, https://login.proxy.olivet.edu/login?url=https://search-proquestcom.

proxy.olivet.edu/docview/304767530?accountid=12974.

Johnson, Bryan W. (2012). *Dystopian Literature and the Novella Form as Illustrated Through Side Effects, an Original Novella*, Utah State University DigitalCommons@USU, All Graduate Theses and Dissertations Graduate Studies.

Kaplan, C. M. (2015). *Dystopian fiction. In M. K. Booker*, (Ed.). Literature and politics today: The political nature of modern fiction, poetry, and drama (pp. 93). Santa Barbara,CA: Greenwood.

Lasswell, Harold. (1927). *The theory of political propaganda*.The American Political Science Review, 21(3), 627-631.

Mauro, P. 1995. "*Corruption and Growth.*" Quarterly Journal of Economics 110: 681–712. https://doi.org/10.2307/2946696.Search in Google Scholar

Merriam-*Webster's online dictionary*. (2010).

Miranda, Joseval dos Reis & Barros, Fabiana Alves Moreira. (2020). *The Handmaids Tale Os Papeis De Genero: DISTOPIA EVEROSSIMILHANCA*, University: Spain.

Morson, Gary Saul. (2010). *The affect theory reader* [Kindle DX version] Retrieved from http://www.amazon.com

Moylan, Tom. (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder: Westview Press.

Orwell, George. (1949). *1984*, London: airstrip one, oceania.

Sargent, Lyman Tower. (2006). *In Defense of Utopia*.

Sargent, Lyman Tower. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction. Oxford University Press*

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

بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های ادبیات دیستوپیایی در رمان‌های تهران مخوف و سرگذشت ندیمه *

فاطمه سلطانی(نویسنده مسئول)[۱]؛ نگار خدادادی [۲]

چکیده

«دیستوپیا» (Dystopia) به مفهوم مکانی خیالی است که در آن مردم زندگی غیرانسانی و اغلب ترسناک دارند. زمینه‌های ظهور دیستوپیا که به آن ادبیات پلیدشهری نیز گفته می‌شود، آثاری هستند که با بدبینی مفرط به واقعیت زندگی انسان در دنیای معاصر نگریسته‌اند. این ژانر ادبی افزون بر آنکه نشان‌دهندهٔ نارضایتی و انتقاد از زمان حال است، تأثیرات خطرناک ساختارهای سیاسی و اجتماعی را بر آینده بشریت بررسی می‌کند. در جستار حاضر دو نمونه از آثار پلیدشهریِ دو فرهنگ متفاوت ایرانی و امریکایی؛ یعنی رمان‌های «تهران مخوف» از مرتضی مشفق کاظمیَ و «سرگذشت ندیمه» از مارگارت اتوود، مورد بررسی و تطبیق قرار گرفته‌است. نگارندگان به روش توصیفی- تحلیلی به کشف و تطبیق مؤلفه‌های پلیدشهری در دو اثر پرداخته‌اند و سعی کرده‌اند به این پرسش‌ها پاسخ دهند که مهم‌ترین مؤلفه‌های دیستوپیا در دو رمان تهران مخوف و سرگذشت ندیمه کدامند؟ و این دو اثر در زمینه پلیدشهر چه اشتراکاتی دارند؟ مرتضی مشفق کاظمی و مارگارت اتوود در رمان خود با نمایش زندگی شهری و چهرهٔ شهری که در آن پلیدی و وحشت حاکم است، هویت ملی، ساختار دولتی و تغییرات اجتماعی را به چالش می‌کشند. درنهایت، باتوجه به بررسی و تطبیق دو رمان روشن شد که مواردی مانند فساد در ساختار سیاسی و جامعه توتالیتری، تکنیک‌های کنترل و پروپاگاندا، جنگ و کودتا، انطباق اجتماعی و مسأله زنان از مهم‌ترین مؤلفه‌های پلیدشهری در این دو اثر منتخب به شمار می‌روند.

واژه‌های کلیدی: دیستوپیا، پلیدشهر، ادبیات تطبیقی، تهران مخوف، سرگذشت ندیمه.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۰۵- ۲۴۹

DOI:10.22103/JCL.2023.20513.3555

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران. رایانامه:f-sultani@araku.ac.ir

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، ایران. رایانامه:
negarkhodadadi1998@gmail.com

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

به زعم برخی صاحب‌نظران نظیرِ گری ساول مورسون (Gary Saul Morson)، نویسنده و منتقد ادبی امریکایی، در کتاب «مرزهای ژانر»، فردریک جیمسون (۱۹۹۸)، منتقد و نظریه‌پرداز امریکایی و جورج اورول نویسندهٔ رمان دیستوپیایی «۱۹۸۴» ادبیات دیستوپیایی یا ادبیات پلیدشهری(dystopian literature) نوع و ژانری مستقل است که مؤلفه‌های آن ممکن است به‌وقوع بپیوندند. (Morson, 2010: 128؛ Burroway, 2011: 29 ؛ Orwell, 1968: 502) داستان دیستوپیایی در اوایل قرن بیستم آغاز و درطول همین قرن توسعه یافت، دوره‌ای که مستلزم انقلاب، جنگ سرد و تغییرات عمده اجتماعی انتقادی‌بود:

> «زمانی که نگرش نسبت به طبیعت و جامعه انسانی در سراسر جهان شروع به تغییر کرد، این تغییر با شروع جنگ جهانی اول آغاز شد و پس از جنگ جهانی دوم تشدید شد. وحشی‌گری و خشونتی که بین کشورهای اروپایی در جنگ جهانی اول به تصویر کشیده‌شد و رویدادهای پس از آن همچون وقوع بحران اقتصادی در سراسر اروپا، ظهور هیتلر و حزب نازی، استفاده از سلاح‌های اتمی و بعد از آن وقوع جنگ جهانی دوم، دیدگاه‌ها را نسبت به ماهیت انسان تغییر داد. (Alter, 2017: 9)

مویلن(۱۹۴۳)، منتقد ادبی امریکایی، می‌گوید: «روایت دیستوپیایی عمدتاً محصول وحشت‌های قرن بیستم است. صد سال استثمار، سرکوب، خشونت دولتی، جنگ، نسل‌کشی، بیماری، قحطی، بوم‌کشی، افسردگی، بدهی و نابودی مداوم بشریت، زمینهٔ مناسب را برای زیرساخت خیالی و تخیلی دیستوپیا فراهم کرده‌است.» (Moylan, 2000: 11) این وقایع و تحولات در عصری که بشریت، مدعی ترقی در علوم، صنایع و مدعی پیشرفت و اعتلای فرهنگی و اخلاقی بود، سبب تردید انسان و اضطراب وجودی او در عصر مدرن شد. تصور استفاده از علم و فناوری برساختهٔ انسان علیه خودِ انسان از آنها موجودی خشمگین و ناامید ساخت و ادبیات شروع به بازتاب این احساسات منفی جدید کرد.

ادبیات دیستوپیایی یا ادبیات «ضداتوپیایی» به اشتباهات ایده‌های آرمان‌شهری در جامعه انسانی واقعی اشاره می‌کند» (Sargent, 2010: 103) و تأثیرات خطرناک ساختارهای سیاسی و اجتماعی را بر آینده بشریت بررسی می‌کند (Kaplan, 2015: 93؛ Gottlieb, 2001: 13)، اما نظریه‌پردازانی نظیر باکولینی استدلال می‌کنندکه: «دیستوپیا نشان‌دهندهٔ نارضایتی و انتقاد از زمان حال است.(Baccolini, 2013: 37)

سارجنت (۱۹۹۴)، محقق آمریکایی که پژوهش‌هایی در زمینه اتوپیا انجام داده‌است، روایت دیستوپیا در داستان را معطوف به جامعه ناموجودی می‌داند که «به‌طور قابل توجهی بدتر از جامعه‌ای است که خواننده یا نویسنده درحال حاضر در آن زندگی می‌کند.» (Sargent, 2010: 93) ادبیات پلیدشهری «درمقابل ادبیات آرمانشهری قرار دارد که در آن، آینده‌ای که برای جامعه بشری تصور می‌شود، شوم، بیمارگونه و سرشار از پلیدی است. در این آثار خصلت‌های پاک انسانی به پستی می‌گراید و جای خود را به رذالت‌ها و خصوصیات بهیمی می‌دهد و شر و پلیدی بر جامعه حاکم می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸-۷).

به‌طورکلی تمرکز اصلی ادبیات دیستوپیایی، نقد اجتماعی و سیاسی است. بوکر، صاحب‌نظر آمریکایی، آثار دیستوپیایی را به عنوان نقدی اجتماعی بر جامعهٔ معاصر تلقی می‌کند. او می‌گوید: «درحالی که آثار آرمان‌شهری تلاش می‌کنند جامعه ایده‌آل را به منظور بررسی جایگزین‌هایی برای زندگی معاصر نشان دهند، آثار دیستوپیایی به عنوان نقد اجتماعی در نشان‌دادن جنبه‌های منفی جامعه معاصر در فرهنگ کاذب یا شبه اتوپیایی عمل می‌کنند.» (Booker, 1994: 3) در پژوهش دیستوپیایی، هدف اصلی درک بشر از رؤیاهای اجتماعی است که در رمان‌های دیستوپیایی نابود می‌شوند. نویسندگان پلیدشهر در قرن بیستم به تغییرات تکنولوژی، فکری، صنعتی و همچنین دو جنگ جهانی و تغییرات متعاقب آن در نحوهٔ درک بشر از خود در سطح فردی و ملی، پاسخ‌هایی در قالب داستان و رمان داده‌اند.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

ادبیات دیستوپیایی برخلاف ادب آرمانشهری که سابقه‌ای نسبتاً کهن‌تر دارد، پدیده‌ای جدید به شمار می‌آید و تاریک‌ترین جنبه‌های ذهن انسان و طبیعتِ انسان را بررسی می‌کند. از منظری دیگر اصطلاح دیستوپیا عمدتاً یک اصطلاح ادبی است و به دسته‌ای از آثار ادبی اشاره می‌کند که به‌عنوان داستان‌های هشداردهنده علیه نوعی حکومت توتالیتاریسم(=تمامیت‌خواه) عمل می‌کنند و از تجربه‌های انسانی، شکست دولت‌ها، ایدئولوژی‌های پلید وحکمرانی حاکمان و رهبرانِ فاسد استفاده می‌کند و از این طریق پیامدهای استبدادی و توتالیتر را بیان می‌کند. ذات ادبیات پلیدشهر، آگاهی دادن و هشدار است؛ بنابراین با به‌کارگیری ادبیات تطبیقی و بررسی تطبیقی پلیدشهر می‌توان به آگاهی فرامرزی و فراملی در این زمینه دست یافت.

جوامع دیستوپیایی در ادبیات پلیدشهر، جوامعی فاجعه‌آمیز و درحال انحطاط هستند. افرادِ این جامعه شخصیت‌هایی هستند که با ویرانی محیطی و تخریب محیط زیست، کنترل تکنولوژی و ظلم دولتی مبارزه می‌کنند. در این جستار بعد از معرفی ادبیات دیستوپیایی و ویژگی‌های آن سعی خواهدشد، مؤلفه‌های اجتماعی مشابه هردو رمان در بخش‌های اصلی فساد در ساختار سیاسی و جامعه توتالیتری، تکنیک‌های کنترل، جنگ وکودتا، انطباق اجتماعی و مباحث فمنیستی بررسی‌شود.

۱ -۲. پیشینه پژوهش

باتوجه به تفحص نگارندگان، دربارهٔ ادبیات پلیدشهری پژوهش زیادی صورت نگرفته است. تنها مقاله قابل ذکر، پژوهشی است از قائمی (۱۳۹۸) باعنوان «ادبیات پلیدشهری در داستان معاصر فارسی». قائمی در این مقاله برای نخستین بار بحث پلیدشهر را در داستان‌ها مطرح کرده‌است و مشخصات کلی این نوع آثار ادبی را بررسی کرده‌است. او در این جستار به معرفی و طبقه‌بندی نویسندگان برجسته این نوع آثار اشاره کرده‌است. البته در مقاله‌ای با عنوان «از اتوپیا تا دیس اتوپیا: نقدی بر درام سیاسی-اجتماعی نظامات توتالیتری، نمونه موردی قلعه حیوانات» اسدی(۱۳۹۶) نیز اشاره‌ای به ادبیات دیستوپیا شده‌است. در

این تحقیق نویسنده برای پی بردن به نظامات توتالیتری در رمان قلعه حیوانات آن را از ابعاد اتوپیا و دیس اتوپیا مورد نقد و بررسی قرار داد و درضمن بررسی کاراکترهای سمبلیک رمان، به مباحثی چون: انقلاب، استثمار و بردگی، اختلافات حزبی و تحمیل رهبری پرداخته‌است. تحقیق دیگر، مقاله «واکاوی پلیدشهر در قرآن کریم» از پورمحمدی و همکاران(۱۳۹۹) می‌باشد که در آن به بررسی پلیدشهر قرآنی پرداخته‌می‌شود تا بتوان از این طریق به ویژگی‌های آرمان شهر قرآنی با جزییات بیشتری پی‌برده شود.

افزون براین؛ در بررسی سابقه پژوهش در منابع انگلیسی، کتاب‌ها و مقالاتی پراکنده با در نظر گرفتن تنها یک وجه و مضمون از ادبیات پلید شهری به نگارش درآمده است که در ذیل به ترتیب به برخی از آنها اشاره می‌شود:

"mothers and masters in contemporary utopian and dystopian" (Mary E,2009)

در این کتاب، مولف معتقد است پیشرفت‌های علم و فناوری به مراتب از پیشرفت در طبیعت بشر پیشی گرفته است و رویاهای آرمان‌شهری جوامع کامل در قرن بیستم به سرعت به کابوس‌های دیستوپیایی تبدیل شده‌اند.

همچنین در این کتاب نقش مادران و استادان در اتوپیا و دیستوپیای معاصر بررسی می شود. مقاله‌ای با عنوانِ

"Discriminating Utopian from Dystopian Literature" (Bobby Newman,1993)

در این پژوهش، محقق به تمایز آرمانشهر از ادبیات دیستوپیایی می‌پردازد و به صورت کلی مواردی را عنوان و شرح می‌دهد. دو مقالهٔ دیگر تحت عنوان

"Dystopian literature for young adults" (Lisa Newgard,2011)
"The Evolution of Dystopian Literature" (Mary Baldwin,2010)

محققان در این پژوهش‌ها ضمن تشریح تکامل ادبیات پلیدشهری به توجه دادن جوانان و نوجوانان به این نوع ادبی جدید می‌پردازند و به بررسی تأثیر آموزش ادبیات دیستوپیایی به جوانان می‌پردازد و نتیجه می‌گیرند این آموزش تأثیری مثبت در رشد اجتماعی آنان دارد.

پژوهش حاضر برای نخستین بار دیستوپیا را در داستان تحلیل کرده‌است. نگارندگان سعی کرده‌اند با بهره‌گیری از منابع اصلی ژانر ادبیات دیستوپیایی به صورت‌تطبیقی و فراملیتی مؤلفه‌های دیستوپیایی دو فرهنگ متفاوت را در جهان داستان، استخراج و تحلیل و بررسی کنند.

۱- ۳. ضرورت، اهمیت و مبانی پژوهش

در طول تاریخ، ادبیات همواره شاهرگ حیاتی برای بشر بوده‌است؛ ازین رو به نظر می‌رسد ورود اصطلاح پلیدشهر به ادبیات می‌تواند نتیجه‌ای آگاهی‌بخش و تأثیرگذار برای دنیای امروز داشته‌باشد. ادبیات دیستوپیایی همیشه برای جامعه و شهر اهمیت قابل توجهی قائل است، چالش‌های جامعه معاصر را منعکس می‌کند و به‌عنوان یک هشدار سیاسی یا اجتماعی عمل می‌کند و به‌دلیل چنین کارکردی، می‌تواند از بروز بلایا و تکرار اشتباهات تاریخی جلوگیری کند. رمان‌های دیستوپیایی افزون برآنکه پیامی آگاهی‌بخش و تأثیرگذار برای دنیای امروز دارند، می‌توانند چشم‌اندازی از دنیای آینده را پیشِ چشم مخاطب قراردهند و اغلب این توانایی را دارند که آموزنده باشند و مخاطبان را به اندیشیدن درمورد جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، وادار کند.

با معرفی جوامع درحال انحطاط دیستوپیایی و نشان دادن شخصیت‌هایی که با عوامل مخرّب موجود در چنین جوامعی مبارزه می‌کنند در قالب ادبیات و بررسی این نوع ادبی، می‌توان خوانندگان را به چالش کشید تا درباره فضای اجتماعی و سیاسی که درآن به سر می‌برند، متفاوت فکر کنند و درصدد ایجاد تغییر برآیند. ادبیات دیستوپیایی یکی از بهترین ژانرها برای درکِ غیرانسانی بودن افراد نسبت به همنوعانش است؛ بنابراین پیدایش شناخت نسبت به این نوع ادبیات می‌تواند تذکری برای جامعه انسانی باشد.

۲.بحث و بررسی

۲ -۱.دیستوپیا

واژه‌ی دیستوپیا (Dystopia) در زبان فارسی به‌صورت «پلیدشهر»، «ویرانشهر»، «خراب‌آباد»، «پادآرمانی»، «تباه شهری» و «مدینه فاسده» به‌کار رفته‌است. خاستگاه ادبیات آرمان‌شهری به

جمهوری افلاطون برمی‌گردد. واژه دیستوپیا برگرفته از واژهٔ اتوپیا به همراه پسوند «dys» به معنی «بد» برای اشاره به «مکان بد» کاربرد دارد. (Booker, 1994: 3T 60) تعریف دیستوپیا همچون اتوپیا مبهم و نسبی است و برهمین اساس ارائه تعریفی یکسان و رضایت‌بخش از شرایط ایده‌آل اتوپیا و همچنین شرایط نامطلوب دیستوپیا غیرممکن است. فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد دیستوپیا را به‌عنوان «مکان یا وضعیتی خیالی توصیف می‌کند که در آن همه‌چیز تا حد امکان بد است.» (Oxford, 2016: 1868) فرهنگ لغت دانشگاهی مریام وبستر دیستوپیا را به‌عنوان «مکانی خیالی که در آن مردم زندگی غیرانسانی و اغلب ترسناک دارند» تعریف می‌کند.» (Merriam-Webster's online dictionary, 2010)

دیستوپیا یک جامعه خیالی و ترسناک است که در آن انسانیت زدایی رخ داده است و متضاد مدینه فاضله و اتوپیاست که معادل جامعه‌ای کامل است. دیستوپیا را نمی‌توان بدون درکِ تعریف و تاریخچه اصطلاح اتوپیا (Utopia) مورد بحث قرار داد. واژه اتوپیا در زبان فارسی به معنای «آرمانشهر» به‌کار رفته است، اتوپیا یک واژه یونانی است که برای اولین بار «سِر توماس مور» (۱۵۳۵-۱۴۸۷) در سال ۱۵۱۶ آن را در کتاب خود به همین نام برای توصیف جامعه ایده‌آل به کار برده است.(Claeys, 2013: 146) «از نظر ریشه‌شناسی، استدلال می‌شود که این واژه ترکیبی از کلمات یونانی «topos» به معنی «جا/ مکان» و حرف «u» در پیشوند «ou» به معنی «نه» و «نیست» است و برای اشاره به «ناکجا» و «مکان خوب ناموجود» به‌کار می‌رود.» (Sargent, 2010: 8)

ایده جامعه ایده‌آل و همچنین برعکس، در زمان‌های بسیار کهن پروتوتایپ و کهن‌الگوهای خود را دارد و شکل‌گیری آن باید مورد توجه قرار گیرد. کلیز (۱۹۵۳) پرفسور انگلیسی، ریشه‌های این دو مفهوم را در اساطیر ردیابی می‌کند. او می‌گوید:

> دو مفهوم آرمان‌شهر و پلید شهر ما را دعوت می‌کند تا پیشاتاریخ دینی موازی هر دو مفهوم را که در سنت مسیحی تحت سلطه ایده‌های عدن و بهشت از یک سو و جهنم از سوی دیگر است، در نظر بگیریم، این ایده، دیدگاه بسیار ساده‌تری را در اختیار ما قرار می‌دهد؛ زیرا بهشت و جهنم دو حد را تشکیل می‌دهند: یکی نشان‌دهنده بهشت مطلق و دیگری محل بدبختی نهایی. نکته‌ای که باید بر آن تأمل کرد وجود تفاوت میان بهشت اسلامی با بهشت مسیحی و دیگر نسبی‌بودن مفهوم آرمان‌شهر یا پلیدشهر است.(Claeys, 2013: 146-147)

باوجود تعاریف ذکر شده «از اواخر قرن بیستم دیگر هیچ دوگانگی بین مدینه فاضله و دیستوپیا دیده نمی‌شود» (Sargent, 2010: 208)؛ چراکه مدینه فاضله یا اتوپیا نمایان‌گر رؤیای اجتماعی از جهانی بهتر است و دیستوپیا نشان دهندهٔ نارضایتی از جهان کنونی است، به‌بیانی دیگر شهر و جهان بهتری که نظریه‌پردازان و نویسندگان آرمانشهری روزگاری رؤیای رسیدن به آن را داشتند، دیستوپیا یا پلیدشهر در جهان کنونی است؛ زیرا بر پایه بنیانگذاران ایدهٔ جامعهٔ ایده‌آل، جهان کنونی باید «بهترین جهان ممکن» باشد» ولی حقیقتاً اینچنین نبود. (Moylan, 2000: 24) در عصر پست‌مدرن با هشدار متفکرانی چون بیکن (۱۸۱۸–۱۸۸۳)، فوکویاما (۱۸۱۸–۱۸۸۳) و هانتینگتون (۱۸۱۸–۱۸۸۳) درمورد رشد سریع علم و فناوری که ویرانی بنیادهای انسانی- اخلاقی- اجتماعی و طبیعت را به همراه داشته و پیامدی جز جنگ و درگیری نخواهد داشت، کم‌کم طرح‌های اتوپیایی رنگ باخت و دیستوپیاها یا ویران‌شهرها گسترش یافت.» (رامین، ۱۳۸۹: ۶۵)

۲-۲.رمان بستری برای پلیدشهر و دیستوپیا

رمان به‌عنوان یک نوع ادبی بلند، بستر مناسبی است تا ژانر دیستوپیا را در خود جای می‌دهد. مفهوم دیستوپیا و پلیدشهر برای چندین دهه در ادبیات مورد استفاده قرار گرفته است و آثار فاخری در این زمینه نوشته شده است. آثاری مانند «دنیای جدید شجاع» از آلدوس هاکسلی (۱۹۳۲)، «۱۹۸۴» از جورج اورول (۱۹۴۹)، «فارنهایت ۴۵۱» از ری بردبری (۱۹۵۳). تحت تاثیر این آثار، رمان‌های دیستوپیایی بسیاری نوشته شد که در شناخته‌شدن این ژانر ادبی تاثیر بسزایی داشتند. آثاری نظیر: «ارباب مگس‌ها» (۱۹۵۴) از ویلیام گلدینگ، «سری بازی‌های گرسنگی» (۲۰۰۸-۲۰۱۰) از سوزان کالینز، «جاده» (۲۰۰۶) از کورمک مک کارتی.

کارکرد داستان دیستوپیایی نقد مشکلات اجتماعی است و رمان بهترین نوع ادبی برای بررسی و نقد پلیدی اجتماع است:

> مشکلات اجتماعی، خشونت و تهدید، ظلم صاحبان قدرت و کنترل درمان‌های روان‌شناختی مبتنی بر مواد مخدر که موضوعاتی جهت ارائه در محیط ناآشنای ادبیات دیستوپیایی می‌باشد، مواردی هستند که نوع ادبی رمان، امکان بیان این موضوعات را هموار می‌سازد. فرم رمان ارائه این مطالب را به‌شیوه‌ای مبتنی بر روان‌شناختی بیان می‌کند و خواننده را به چالش می‌کشد.» (Johnson, 2012: 14-16)

فرم رمان می‌تواند چگونگی ترسیم و ساخت زیربنای یک جامعه دیستوپیایی و پلیدشهری را ممکن سازد.» (Brennan, 2004: 16)

داستان‌های دیستوپیایی معمولاً در آینده نزدیک درمورد رویدادهای واقعی فعلی رخ می‌دهند. این نوع داستان‌ها حدس می‌زنند که اگر انسان‌ها با تهدیداتی مانند جنگ، جمعیت بیش از حد، استبداد، فقر، سانسور شدید، ظلم، سوء استفاده از قدرت و نسل‌کشی مقابله نکنند، چه اتفاقی برای جامعه می‌افتد. هدف داستان‌های دیستوپیایی انتقاد است و تأثیر آن بر خوانندگان باید به صورت هشدار باشد. (Lasswell, 1927: 627) در این نوع ژانر، ادبیات قدرتمندانه شکل اعتراض به خود می‌گیرد و پلیدشهر صدای آن اعتراض می‌شود. این یک هشدار ضمنی درباره آینده‌ای قریب‌الوقوع است که اگر رخ دهد، جهان با تباهی مواجهه خواهدشد. این هشدارها با حجابی نازک در شکلی از داستان نمایان می‌شوند و آینده را پیش‌بینی می‌کنند، آینده‌ای به شکل واقعیت فعلی ما، آزاردهنده اما در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر و گسترده‌تر.

نویسندهٔ داستان‌های دیستوپیایی با اشاره به پیامدهای بالقوه هیولایی تصمیماتِ حال حاضر در آینده، انتقادات تندی از انحرافات خاص در نظام اجتماعی- سیاسی کنونی به ما ارائه می‌دهد.» (Gottlieb, 2001: 13) هشدار می‌دهد اگر ما تغییر نکنیم، ممکن است همه‌چیز خراب شود. (Hamane, 2016: 39) داستان‌های پلیدشهری با تباهی آغاز و با نابودی پایان می‌یابد اما در میانِ انبوهی از خرابی و نابودی، حس امید در خواننده ریشه می‌دواند و نوعی زنگ هشدار برای او به صدا درمی‌آید که انسان با منفعل نبودن و بی‌توجه نبودن به اطراف و جامعه خود، می‌تواند آینده‌ای آرمانی برای خود و دیگران رقم زند.

دربارهٔ مهم‌ترین موتیف‌های داستان‌های دیستوپیایی بایدگفت؛ یک جامعهٔ دیستوپیایی در ادبیات پلیدشهری با مشکلات انسانی به شکل فلاکت، ظلم، بیماری، ازدحام بیش از حد، بقا و تاب‌آوری، تخریب محیط زیست یا جنگ مشخص می‌شود. موقعیت داستان‌های دیستوپیایی به‌گونه‌ای است که در آن شرایط زندگی انسان به‌شدت بد است مانند محرومیت، ظلم و وحشت.«عناصر رایج داستان دیستوپیایی شامل جوامعی است که درگیر

جنگ‌های همیشگی هستند و با شکاف‌های طبقاتی شدید اجتماعی و اقتصادی، فقر توده‌ای، ویرانی محیط‌زیست، هرج و مرج و از دست دادن فردیت مشخص می‌شوند.((Hamane, 2016: 17

کنترل اجتماعی توسط حاکمانِ قدرت‌طلب یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی داستان‌های دیستوپیایی است. توتالیتاریسم(=تمامیت خواه) که به عنوان کنترل اجتماعی کامل بر یک جمعیت معیّن، از طریق تکنیک‌هایی مانند پلیس فکر و نظارت تعریف می‌شود، نیز یکی از ویژگی‌های داستان دیستوپیایی است. این موضوع در رمان‌های معروف دیستوپیایی مانند کتاب «۱۹۸۴» اثر جورج اورول، برجسته است. (Blakemore, 1984: 10) مضامین دیگر عبارتند از: انطباق اجتماعی، مباحث و مشکلات خاص زنان، تولید مثل و پرورش، کنترل تولد، جدایی از والدین، تربیت ایدئولوژیک، روابط جنسی، ازدواج‌ها، جنایات و مجازات‌ها و مواد مخدر. دیگر موضوعاتی که اخیراً توجه زیادی را به خود جلب کرد، آلودگی هوا، گرمایش زمین و مسأله اجتماعی چاقی است. (Claeys, 2010: 278)

هدف نویسندگان ژانر دیستوپیا از پرداختن به داستان‌های پلیدشهری آن است تا توجه همگان را به لزوم تغییر اوضاع اجتماعی و فرهنگی جامعه و چاره‌اندیشی برای گریز از شرایط موجود معطوف کنند. از این منظر می‌توان گفت داستان‌های پلیدشهری با نشان‌دادن مسایل و مشکلات اجتماعی در دوره‌ای خاص، سعی دارد آن ساختارها را به چالش کشیده، نفی کند.

۲ -۳. تحلیل و تطبیق رمان‌های دیستوپیایی تهران مخوف و سرگذشت ندیمه

- معرفی دو رمان تهران مخوف و سرگذشت ندیمه

شمار زیادی از آثار نویسندگان در عصر معاصر را می‌توان ذیل ادبیات پلیدشهری دسته‌بندی کرد که این امر حاکی از فوران نگاه بدبینانه‌ای است که انزجار انسان اندیشمند معاصر را نسبت به دنیای مترقی پیرامونش نشان می‌دهد. دو رمان تهران مخوف (The Terrible Tehran)و سرگذشت ندیمه(The Handmaids Tale) از جمله رمان‌هایی هستند که بسیاری از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های دیستوپیایی را می‌توان در آن‌ها مشاهده کرد. تهران

مخوف اولین رمان اجتماعی فارسی از مرتضی مشفق کاظمی (متولد ۱۲۸۱ ش) است. این رمان روایت‌گر زندگی طبقات مختلف اجتماعی در اواخر دورهٔ قاجار و تصویری از اوضاع تهران در زمان مشروطه است. مشفق کاظمی در این اثر، شرحی از فساد سیاسی و تباهی اخلاقی آن دوران را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. در آن عصر دستگاه اداری قاجار بر اثر دخالت‌های بیگانگان، شورش‌های محلی، قیام‌های ملی‌گرایان و ضعف اقتصادی به مرز ازهم‌پاشیدگی رسیده‌بود. مشفق کاظمی در تهران مخوف، شهر تهران را به عنوان شهری سراسر پلیدی و فساد ناشی از جامعه و حاکمان، معرفی می‌کند و شرحی از فساد سیاسی و تباهی اخلاقی آن دوران را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. تهران، شهر روسپی‌ها و پااندازها، شهر رجال متموّل، شهر شخصیت‌های پلید، شهر بی‌مقصود، شهر احتیاط و شهر ترس است. هدف از ترسیم چنین فضایی از شهر، انتقاد از شاهان قاجاری و فساد و پلیدی اشراف‌زاده‌های قاجاری است. یکی از محققان می‌گوید: مشفق کاظمی در این رمان موقعیت وحشت‌بار شهر تهران در آستانهٔ کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ را به همراه طرح مسائلی نظیر ناراحتی و نکبت و نفوذهای نامشروع، هرزگی، جلفی، یأس و نگرانی، رشوه‌خواری، خیانت و مسائل مربوط به زنان تصویرکرده است. (آژند، ۱۳۷۳: ۱۵)

ظهور ادبیات پلیدشهری در جهان غرب با «۱۹۸۴» اثر جورج اورول همراه است که «مارگارت اتوود» نویسنده کانادایی در نگارش رمان «سرگذشت ندیمه» (۱۹۸۵) از این کتاب الهام گرفته‌است. سرگذشت ندیمه، یک ویران‌شهر، یک جامعه پادآرمانی و دیستوپیای سیاه و مملو از خشونت است. این داستان، نوع بسیار متفاوتی از پادآرمان‌شهر امریکایی را ارائه می‌دهد که در آن یک دیکتاتوری مسیحی منحرف و بنیادگرا کنترل کشور را به‌دست گرفته است.

در این داستان، حکومتی به نام «گیلاد» در بخش‌هایی از کشور آمریکای امروزی به قدرت رسیده‌است و یک رژیم بنیادگرای مسیحی را به‌وجود آورده که با زنان همچون دارایی‌های دولت رفتار می‌کند. گیلاد توسط یک حکومت تئوکراتیک(=حکومت دینی) اداره می‌شود. این داستان روی زنانی تمرکز دارد که در زندگی هیچ حق و حقوقی ندارند.

داستان حول محور ندیمه‌هایی شکل می‌گیرد که چیزی به نام آزادی فردی برای آنان تعریف نشده‌است، مدام تحت نظر هستند، از حق خواندن و نوشتن محروم هستند، حق مالکیت و یا حرف زدن برای آن‌ها وجود ندارد.

اتوود از مکانی به نام گیلاد سخن می‌گوید که سراسر پلیدی و وحشت است: «*در دروازه اصلی شهر اجساد از قلاب آویزانند. قلاب‌ها را در آجرهای دیوار به همین منظور کار گذاشته‌اند. از بعضی‌هایشان جسدی آویزان نیست. قلاب‌ها مثل ابزاری برای افراد غیرمسلح هستند. هولناک‌تر از همه کیسه‌های روی سرشان است، هولناک‌تر از آنچه چهره‌هایشان می‌توانست باشد.*» (اتوود، ۱۳۸۲: ۵۲)

نکته قابل تأمل دربارهٔ دو رمان، اختلاف زمانی زیاد تألیف آنهاست که سبب شد تا این دو اثر از لحاظ ساختاری و تکنیک داستان‌پردازی از یکدیگر متفاوت باشند. رمان سرگذشت ندیمه در سال ۱۹۸۵منتشر شده، توانسته دو بار جایزه «من بوکر» را کسب کند. این رمان از لحاظ زمانِ تألیف با رمان تهران مخوف که در سال ۱۳۰۵ منتشر شده است، حدود ۶۰ سال اختلاف دارند. تهران مخوف از نظر نحوهٔ شخصیت‌پردازی ساده‌تر و از نظر تکنیک داستان‌پردازی و سبک نگارش ضعیف است. عمده ضعف ساختاری تهران مخوف به این دلیل است که این رمان، اولین رمان اجتماعی در ایران است و کمبود الگو بخصوص در رمان‌های اجتماعی به‌عنوان یک نوع ادبی، نویسنده را با محدودیت‌ها و ضعف‌هایی مواجه کرده‌است؛ درصورتی‌که سرگذشت ندیمه که سال‌ها بعد از تهران مخوف نوشته شده‌است، دارای ساختاری اصولی و داستان‌پردازی منسجم است. اتوود برای تألیف کتاب خود با مجموعه آثار اجتماعی قوی نظیر «قلعه حیوانات» یا «دنیای قشنگ نو» آشنایی داشته‌است که آثاری شناخته‌شده در ژانر دیستوپیا محسوب می‌شدند. او با تأسی از چنین الگوهایی رمان خود را با ساختاری منسجم و هدفمند نگاشته است.

هردو رمانِ مورد مطالعه، انتقادی آشکار بر سیاست و رژیم‌های توتالیتر هستند، نقدی بر شرایط اجتماعی یا نظام‌های سیاسی موجود که مضامین متفاوتی را شامل می‌شوند؛ مضامینی نظیر فساد در ساختار سیاسی و جامعه توتالیتری، تکنیک‌های کنترل و پروپاگاندا، سانسور، جنگ و کودتا، انطباق اجتماعی و فمنیسم و مسأله زنان. در ذیل سعی می‌شود،

این بن‌مایه‌های تکرار شونده در آثار موردمطالعه یعنی؛ رمان تهران مخوف و رمان سرگذشت ندیمه مورد تطبیق و تحلیل قرارگیرند.

۲- ۳ -۱.فساد سیاسی، جامعه توتالیتر

دولت‌ها و جوامع از طریق کنترل و مقررات خود بر شهروندان، نقش بزرگی در ادبیات دیستوپیایی ایفا می‌کنند. در جوامع دیستوپیایی شخصیت یا گروهی از افراد بی‌کفایت حضور دارند که قادر به اداره جامعه نیستند ولی مدعی هستند که در پی ایجاد جهانی بهتر هستند. در چنین جوامعی فساد رواج پیدا کرده و اثرات نامطلوب اجتماعی و اقتصادی آن می‌تواند گسترده باشد.» (Mauro 1995; Tanzi and Davoodi 1998)

«توتالیتاریسم یا تمامیت‌خواهی، (به فرانسوی: Totalitarisme) صفت رژیم‌هایی است که با استفاده از قدرت و با اصل ایجاد وحشت در جامعه، در کلیه امور اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و آموزشی به شکلی انحصاری و با ایجاد فضای خفقان، دخالت می‌کنند.» (آرنت، ۱۴۰۰: ۵۹) رمان‌های دیستوپیایی تهران مخوف و سرگذشت ندیمه به پتانسیل بشر که در جهت پلیدی‌ها صرف می‌شود، می‌پردازند؛ پتانسیلی برای برهم‌زدن تعادل، قرارگرفتن در مسیری نادرست، ساخت جامعه‌ای به دور از برابری و کمال و بی‌توجهی به شهروندان.

اولین ویژگی مورد بحث در تحلیل و تطبیق آثار مورد مطالعه ساختارهای سیاسی است؛ به‌ویژه عملکرد رهبران و فرماندهان جوامع دیستوپیایی و فساد در ساختار سیاسی که شامل دیکتاتوری، فساد و تبانی در دوایر دولتی و حکومت نظامی می‌شود و نتیجه آن جامعه توتالیتری و تمامیت‌خواه است. در سراسر رمان‌های تهران مخوف و سرگذشت ندیمه مشاهده می‌شود که ایده‌های توتالیتر در ذهن صاحب منصبان ریشه دوانده است و این ایده‌ها پیامدهای ناخوشایندی برای شخصیت‌ها و مردمان حاضر در رمان به‌همراه داشته است. در ذیل مهم‌ترین مؤلفه‌های فساد سیاسیِ جامعه توتالیتر که اساسی‌ترین مصداق‌های جوامعِ ادبیات پلیدشهری نیز محسوب می‌شوند، در رمان‌های تهران مخوف و سرگذشت ندیمه تحلیل و بررسی خواهند شد:

۲-۳-۱-۱. فساد در دوائر دولتی

ساختار سیاسی جامعه دیستوپیایی بر اساس زد و بندهای نامشروع و رشوه‌گرفتن، طراحی می‌شود و افراد بر حسب ثروت، مقام‌های دولتی و سیاسی را کسب می‌کنند. «فساد، که معمولاً به عنوان سوءاستفاده از قدرت عمومی برای منافع خصوصی تعریف می‌شود، می‌تواند انگیزه‌هایی را که مردم در رابطه با فعالیت‌های انقلابی و خشونت با آن مواجه هستند، با کاهش هزینه‌ها و افزایش منافع تغییر دهد.» (Gillanders &van der Werff, 2020: 1) فساد اداری، به عنوان یک آسیب اجتماعی باعث کاهش رشد و توسعهٔ اقتصادی، افزایش شکاف طبقاتی و فقر، افول سرمایه اجتماعی و کاهش مشروعیت دولت می‌شود. در نظام اداری که فساد سازمان یافته دارد، سرمایه‌گذاران می‌دانند به چه کسی رشوه دهند و چه چیزی در قبال رشوه به دست آورند و این از ویژگی بارز ارگان‌های دولتی در حکومت توتالیتری و پلیدشهری است.

در رمان تهران مخوف، مشاهده می‌شود شخصیت‌های ثروتمند با دادن رشوه‌های کلان، مقام‌های مهم حکومتی را به دست می‌آورند. یکی از این شخصیت‌ها «علی اشرف خان» است که از هر طریق ممکن ولو با دراختیار قراردادن همسر خود به صاحب منصبان، سعی دارد به جایگاه بالاتری برسد.(مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۵۰) یکی دیگر از این شخصیت‌ها «ف... السلطنه» است که از ثروتمندان آن دوره محسوب می‌شود. او از فساد موجود در دوایر دولتی، استفاده و مقام مهم حکومتی را کسب می‌کند. در رمان آمده است:

«آقای ف... السلطنه که خود چیزی نداشت، اما در اثر یک سلسله پیشامدهای مساعد و نامشروع حالا ثروت‌های هنگفتی به دست آورده است. چنانکه در سال، بیش از بیست هزار تومان درآمد کسب کرده بود. هم ثروت سرشاری به دست آورده و با دادن رشوه زیاد و تشبثات گوناگون مقام مهمی را نیز در یکی از وزارتخانه‌ها اشغال کرده... » (همان: ۱۵)

رمان سرگذشت ندیمه نیز فساد در دوائر دولتی را بازتاب می‌دهد. فسادی که در ارگان‌های دولتی اتفاق می‌افتد از موقعیتِ بالای صاحب منصبان ناشی می‌شود. ثروتمندان

به صورت غیرمجاز و تنها با دادن رشوه به مراکز نگهبانی و بازرسی (پلیس)، محموله‌های خود را جا به جا می‌کنند.نمونهٔ ذیل از زبان راوی این مسأله را به خوبی روشن می‌کند:

«وقتی کامیون‌های سیاه به پست ایست و بازرسی می‌رسند، بدون مکث از آن‌ها می‌گذرند. نگهبان‌ها خطر وارسی درون آن‌ها، جستجو یا شک کردن به اعتبار صلاحیت آن‌ها را به جان نمی‌خرند؛ زیرا پول‌های کثیفی میان رئیس‌هایشان رد و بدل شده است. هرچه که فکر کنند، تفاوتی ندارد.» (اتوود، ۱۳۸۲: ۳۶)

۲-۳-۱-۲. سرکوب آزادی خواهان و مخالفین

مقولهٔ دیگر سرکوب آزادی خواهان و مخالفین است. آزادی تفکر و اندیشه از طبیعی‌ترین و اصیل‌ترین حقوق هر فرد از افراد جامعهٔ بشری است و زیربنای بسیاری ازتحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی به‌شمار می‌رود. براین‌اساس هرفردی می‌تواند درباره هرموضوعی که بخواهد فکر کند بدون آنکه کسی حق داشته باشد افکار و عقاید او را کنترل یا محدود نماید؛ اما در پلیدشهر عکس آن اتفاق می‌افتد. برخورد سخت‌گیرانه و بی‌رحمانه با مخالفان حکومت و عدم مدارا با مخالفین و معترضان از ویژگی عمده حکومت توتالیتر در ادبیات پلید شهری می‌باشد.در ذیل به نمونه‌هایی از سرکوب آزادی خواهان در رمان تهران مخوف اشاره می‌شود: *«شخصیت «رفیق ج» در داستان شخصیتی آزادی‌خواه است که دغدغه وطن دارد و معتقد است که رشته زندگی یک ملت نباید در دست عده‌ای محدود بماند.»* (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۱۶۳) اما در ادامه داستان به او فرصت مطالبه‌گری نمی‌دهند و طی عملیاتی او را سرکوب و به قتل می‌رسانند. آخرین جملات این شخصیت قبل از مرگش گویای این واقعیت است: *«در آخرین دقیقه چشمانش را باز کرد و با صدای ضعیفی گفت: آخر کار خود را کردند، هم ما را از میان بردند و هم خائنین را نجات بخشیدند»* (همان: ۱۷۹). در همین کتاب آمده است *«آزادی طلبان ماه‌ها در زندان‌های تنگ و تاریک به سر می‌بردند و از آش کشک و هوای کثیف محبس‌ها در تهران و ولایات برخوردار می‌شدند.»* (همان: ۱۶۸)

در رمان سرگذشت ندیمه نیز با صحنه‌هایی از سرکوب آزادی خواهان مواجه‌ایم. تعدادی آزادی‌خواه زمانی که می‌بینند که با شکل‌گیری حکومت جدید، قوانین جدید و ظالمانه‌ای وضع می‌شود، در صدد اعتراض برمی‌خیزند:

«آزادی‌خواهان راهپیمایی هم راه انداختند، [...] به محض شروع راهپیمایی، همین که باخبر می‌شدند ارتش پلیس یا هر نیروی دیگری که بود، به رویشان آتیش می‌گشاید، راهپیمایی متوقف می‌شود. چندجا هم منفجر شد، دفاتر پست و ایستگاه‌های پمپ بنزین.» (اتوود، ۱۳۸۲: ۲۷۰).

۲-۳-۱-۳. تحجّرگرایی

مقولهٔ آخر تحجّرگرایی است. پلیدشهر با هرگونه تغییر، نوگرایی و تعادل مقابله می‌کند و جامعه توتالیترِ دیستوپیایی سعی در عقب مانده نگه داشتن جامعه و مردمان آن را دارد؛ ازین رو تعصب و جهل را ترویج می‌دهند. اندیشه‌های متحجّرانه پیامدهای بسیار خطرناکی برای جامعه و زندگی اجتماعی به‌وجود می‌آورد. رمان تهران مخوف به‌وضوح تحجرگرایی، عدم انعطاف در عقاید و افکار واپس‌گرایان و اعضای احزاب را بیان می‌کند.

یکی از اعضای احزابی که سعی در عقب مانده نگه داشتن مردم در جهت اهداف سیاسی داشتند، جوانانی را که دم از تجدد و تغییر می‌زنند، بی‌مایه و بی‌تجربه می‌خواند و می‌گوید: *«بنده به هیچ وجه با جوانان فرنگ رفته و بی‌مایه و بی‌تجربه که دائماً دم از تجدد و تغییر رسوم و آداب ملی ما می‌زنند و پیش‌گرفتن یک چنین رویه را بهترین راه حصول به ترقی و تعالی کشور می‌دانند، موافق نیستم؛ زیرا به عقیده بنده تجدد یک نوع انقلاب است و انسان عاقل باید از هر انقلابی بپرهیزد که ممکن است خیلی گرفتاری ها پیش آورد. بنده به تجدید و تجدد فقط در یک مورد اعتقاد دارم که آن هم راجع به همخوابه و تجدید فراش است...»* (مشفق کاظمی، ۱۳۰۵ج۲: ۳۱۷)

در سرگذشت ندیمه نیز تحجرگرایی و مبارزه با اندیشه نوین مشهود است. «اُفرد» شخصیت اصلی داستان عنوان می‌کند: «نگران اوج گرفتن خیالمان هستند، نگران راه‌های جدیدی که فقط در درون آدم باز می‌شوند و به انسان روحیه اندیشیدن و برتری می‌دهند.» (اتوود، ۱۳۸۲: ۱۴) دربخشی دیگر نیز در مورد نابودکردن مجله‌هایی که موضوعشان استحاله و تغییر بود، یعنی همان مجله‌هایی که تجدد، احتمالات و امکانات بی‌پایانی را پیش پا می‌گذاشتند، سخن به میان آمده است. (همان:۲۳۵-۲۳۶)

۲-۳-۲. تکنیک‌های کنترل

بدون داشتن جامعه‌ای باثبات، حاکمان پلیدشهر قادر به جلوگیری از انحراف و اعتراض مخالفین نیستند؛ ازین رو برای محافظت در برابر چنین حملاتی، حاکمان از تکنیک‌هایی

برای کنترل استفاده می‌کنند. در ادبیات پلید شهری، بقای دولت تنها به کنترل رسانه‌ها و جریان اطلاعات وابسته است و تمایل به اعمال محدودیت‌های اجتماعی شدید بر زندگی شخصیت‌ها است؛ درحالی‌که جوامع آرمان‌شهری به دنبال دست‌یابی به هماهنگی اجتماعی هستند.

کنترل در ادبیات دیستوپیایی از طریق کانال‌های مختلفی اعمال می‌شود: «تکنیک‌هایی مانند تبلیغات و پروپاگاندا(=تبلیغات سیاسی)، سانسور، دسترسی آسان به مواد مخدر و سودجویی حاکمان پلیدشهری از این موضوع و خشونت که از این طریق توده‌ها و مخالفین را مهار کنند و به افراد فرم و شکل دلخواه خود را دهند تا معیارهای جامعه را برآورده کنند.»(Gerhard,2012: 2) هرچند نمود هر چهار تکنیک در هردو رمان منتخب نمود یافته است. نمونه استفاده از مواد مخدر در (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۴۳ و ۱۹۷؛اتوود، ۱۳۸۲، ۱۰۹، ۶۰ و ۱۶۲) و خشونت در (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۱۳۲-۱۳۴؛ همان: ۱۳۰۵ج۲: ۲۷۱و ۲۷۲؛ اتوود، ۱۳۸۲: ۲۶، ۴۲، ۵۲، ۱۴۱، ۴۱۷-۴۱۸) قابل مشاهده است ولی برای پرهیز از اطالهٔ کلام در ذیل به تکنیک تبلیغات و پروپاگاندا(=تبلیغات سیاسی) وسانسور اشاره می‌شود:

۲-۳-۲-۱. پروپاگاندا (تبلیغات سیاسی)

پروپاگاندا اطلاعات هماهنگ و جهت‌دار برای بسیج افکار عمومی و دادن اطلاعات با هدف تأثیر جهت‌دار بر مخاطب است. اطلاعاتی ویژه با ماهیت مغرضانه یا گمراه‌کننده که برای ترویج یا تبلیغ یک هدف یا دیدگاه سیاسی خاص استفاده می‌شود. (آرنت، ۱۴۰۰: ۱۳۵) «پروپاگاندا برای آن که کارآمد باشد، پیوسته باید فکر و تصمیم را دور بزند. ازاین‌رو، افراد به‌گونه‌ای هدایت می‌شوند که بدون درنظر گرفتن همهٔ اعتقادات و باورهای خویش، در امور سیاسی و اجتماعی خط مشی خاصی را دنبال کنند.» (Ellul, 1973: 25) هدف پروپاگاندا کنترل افکار عمومی در جهت رسیدن به منافع عامل پروپاگاندا است. بدین‌روی، افکار عمومی جامعه هدف بستر کمپین پروپاگاندا را تشکیل می‌دهد. (بی‌ریا، ۱۳۹۷: ۲۷)

تبلیغات و یا پروپاگاندا عبارت است از تلاش حکومت برای دستکاری باورها، نگرش‌ها یا اعمال دیگران با استفاده از هر آنچه که می‌تواند بر مردمان یک سرزمین تأثیر بگذارد. مبلغان، هدف یا مجموعه‌ای از اهداف مشخص دارند. برای دستیابی به اهدافشان، آنها عمداً حقایق، استدلال‌ها و نمایش نمادها را انتخاب می‌کنند و آنها را به روشی که فکر می‌کنند بیشترین تأثیر را خواهند داشت ارائه می‌کنند. دین و مذهب از کارآمدترین روش‌ها و نمادهای پروپاگاندا می‌باشد. «در میان رژیم‌های توتالیتر، توتالیتریسم دینی خطرناک‌ترین نوع حکومت است. چنین نظامی با استفاده از دین رفتارسرکوب‌گرانه خود را مشروع جلوه داده، از اعتقادات مردم جهت پیشبرد منافع خود استفاده می‌کند.» (آرنت، ۱۴۰۰: ۱۵۴)

در رمان‌های تهران مخوف و سرگذشت ندیمه از تبلیغات استفاده شده‌است تا مرتباً در مورد وضعیت موجود به شهروندان دروغ بگویند و بهترین گزینه برای تبلیغات؛ یعنی دین را نشانه می‌گیرند. در لایه‌های رمان تهران مخوف، نفوذ تبلیغات سیاسی از طریق ترویج مفاهیم مذهبی تفسیر شده و خرافات در جهت شست وشوی مغزی عوام و کنترل عقاید و آگاهی مردم جامعه، محسوس و قابل مشاهده است. مردمانِ حاضر در رمان تهران مخوف چنان تحت‌تأثیر پروپاگاندا هستند که مذهب و دینِ تحریف شده و به دور از حقیقت را مبنای زندگی خود قرار می‌دهند و این گونه است که صاحبان قدرت از این راه طبق خواسته‌های پلیدشان حکومت می‌کنند. این تبلیغات سیاسی-مذهبی در مجالس روضه توسط ملاهای دروغین شکل می‌گیرد و مردم را به خرافات و نادانی تشویق می‌کنند:

«...اینان از گرمی روضه آخوند ملاحیدر و شور منبر آقا شیخ جعفر می‌گفتند و از حکم اخیر رئیس-الوزرا که برای حفظ شرافت ملی و پنهان داشتن عصمت و ناموس مملکت از چشم خارجیان صادر شده است صحبت می‌داشتند که چادر و چاقچور پوشیدن زنان را طی اعلامیه بالا بلندی از واجبات شمرده بود، در این میان یکی از آنان با حرارت تمام می‌گفت: حقیقتاً اگر این چند نفر باغیرت هم از دنیا بروند کار و بار مملکت دیگر زار است و در جهنم به روی همه بازا!» (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۷۵) نمونه زیر نیز در این مورد قابل تأمل است:

«...دیگر چنین خطایی نخواهم کرد امروز حضرت آقا در بالای منبر به کنایه می‌فهماند که شادی کردن بر توقیف محبوسین که از صاحب منصبان هستند حرام بوده و فاعل در زمره کفار حربی محسوب می‌شود! بیچاره بازاری مغزش تکان خورده و به اندازه‌ای تحت تأثیر گفتهٔ روضه‌خوان واقع شده بود که با ساده لوحی، شادی کردن بر زندانی شدن اربابان را کفر دانسته و استغفار می‌کرد و برای شستن گناه خود مصمم شده‌بود کورکورانه هر اقدامی را که سیاستمداران بزرگ دستور دهند اطاعت کند...» (همان: ۸۸). در باب پروپاگاندا در تهران مخوف نمونه‌های زیادی وجود دارد. (ر.ک.همان: ۱۶۷-۱۶۸ ، ۲۱۹ و ۳۰۲-۳۰۴)

این شواهد نشان می‌دهد که در جامعه‌ای سرشار از پلیدی، خصیصه اصلی سیاست‌مداران آن جامعه، تظاهر و ریاکاریست و هرآنچه را که در باور عامه مقدس است، دستاویزی برای تحقق منافع خود قرار می‌دهند. تصویری که از دین‌داران در تهران مخوف ارائه می‌شود، مردمانی هستند مؤمن‌نما، سرشار از پلیدی و حامی ظالمان حکومتی که عوام‌فریبی، دنیاپرستی و پول پرستی مهم‌ترین خصیصهٔ آنان است.

تبلیغاتی که گیلیاد در داستان ندیمه به کار می‌برد، با هدف تنزل دادن ارزش زندگی قبلی و تشویق کنیزان به موافقت و تأیید حکومت است. دولتمردان گیلیاد از داستان‌های انجیل، تفسیرهایی انجام داده‌اند که در راستای اهدافشان کارآمد باشد. «اُفرد» شخصیت اصلی داستان از این تفاسیر دروغین آگاه است ولی برای اثبات این کذب نمی‌تواند اقدام مؤثری انجام دهد. او می‌گوید: *«می‌دانستم که این جملات اخیر را خودشان به کتاب مقدس اضافه کرده‌اند، می‌دانستم که دروغ است و آن‌ها بعضی جملات را برای کنترل و فریب ما جا انداخته‌اند اما هیچ راهی برای اثباتش نبود.»* (اتوود، ۱۳۸۲: ۱۳۷) در این رمان مقدس‌مآبی در رفتار «عمه‌ها» (عمه لیدیا، ریتا و کورا) که مربی و پلیس ندیمه‌ها هستند، همچنین در رفتار فرماندهان و همسران فرمانده به‌طور واضح مشهود است و افزون برآن نتیجهٔ پروپاگاندا را که ریاکاری و سوء استفاده است، نیز بیان می‌کند. عمه‌ها که از راویان انجیل هستند و از عطوفت سخن می‌گویند و دائما در حال برگذاری مراسم دعا و انجیل خوانی هستند، اغلب اوقات ندیمه‌ها را کتک می‌زنند یا به‌شدت مجروح و معلول می‌کنند. این رویکرد آن‌ها در برابر

ندیمه‌ها، گاهی جنبهٔ سادیستیک(=لذت از آزار دیگران) به خود می‌گیرد اما در کمال تعجب همچنان با ایمان و اعتقاد به کارشان ادامه می‌دهند. فرماندهان در ظاهر خود را معتقد نشان می‌دهند اما از انجیل استفاده ابزاری می‌کنند و در نهایت همسرانشان در مراسم دعا به گریه و دعا خواندن تظاهر می‌کنند. (همان: ۲۷)

۲-۳-۲-۲. سانسور

یکی از پیامدهای تحمیل کنترل اجتماعی در پلیدشهر، استفاده دولت از سانسور برای ترویج ایدئولوژی سیاسی خود است. «سانسور یک نوع نظارتی است که عمدتاً توسط مقام‌های مؤثر و صاحب نفوذ صورت می‌گیرد. این عمل دارای روش‌هایی است که عمده‌ترین آنها روش پیشگیری و روش پیگیری است.» (معصومی، ۱۳۹۰: ۱)

در جامعه پلید و در ادبیات پلیدشهری هر بخشی از کتاب، فیلم، اخبار، روزنامه و ... که ناپسند، غیرقابل قبول یا تهدیدی برای امنیت جامعه تلقی شود، سرکوب و ممنوعیت آن‌ها صادر می‌شود. این کنترل نیز مانند تبلیغات سیاسی، به‌عنوان وسیله‌ای برای نظارت بر عملکرد جامعه عمل می‌کند. سانسور یک وسیله کنترل غیرتهاجمی است اما ابزاری است که برای نظارت کاربرد دارد : «سانسور یک وسیله کنترلی قدرتمند است؛ زیرا مأموران حکومتی نه فقط کتاب‌ها؛ بلکه ایده‌ها را می‌سوزانند.» (Jeanie: 2007, 87)

در رمان تهران مخوف، از سانسور برای کنترل مردم و برای مقابله با افزایش آگاهی آنان استفاده شده‌است. زمانی که انگلیسی‌ها برای کمک به کودتاچیان وارد ایران شده، در شهرهای شمالی ساکن بودند، حکومت برای کنترل مردم واقعیت‌ها را مخفی و روزنامه‌ها را سانسور می‌کرد. روزنامه‌ها در این راستا برای جلوگیری از دل‌نگرانی مردم، اخبار کذبی را منتشر می‌کردند و هرازگاهی اعلام می‌کردند که قشون ایران به موفقیت‌های تازه‌ای در مقابله با انگلیسی‌ها دست یافته‌است. از زبان راوی آمده‌است: «*روزنامه‌ها هم هرروز زیر عنوان ابلاغیه وزارت جنگ به دروغ خبر پیشرفت مشتی قشون را می‌داد که دولت با خون جگر تهیه کرده و به شمال فرستاده بود تا از نگرانی بی‌حد و حصر مردم تا اندازه‌ای بکاهد*» (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۷۰). در این دوران اغلب روزنامه‌ها توقیف شده بودند و مدیران آنها در ازای گرفتن پول

اخباری کذب منتشر می‌کردند: «*روزنامه‌ها همه توقیف شده بود و جز دو جریده انتشار نمی‌یافت که یکی قطع کوچک داشت و مدیرش همین‌که اضافه حقوقی دریافت کرد، رئیس‌الوزرا وقت را اولین ادیب مملکت خواند و به دولت لقب کابینهٔ نجات داد... .*» (همان: ۱۶۷)

در سرگذشت ندیمه اخبار به‌عنوان نمونه‌ای از یک تهدید بسیار جدی برای جامعه توتالیتری است و از این رو با سانسور و نظارت شدید همراه است. «اُفرد» در واگویه‌هایش این مسأله را بازگو می‌کند: «*چه کسی می‌داند ذره‌ای از این اخبار واقعیت دارد یا خیر؟ [...] آن‌ها فقط تصاویر پیروزی‌هایشان را نشانمان می‌دهند نه شکست‌هایشان. احتمالاً مردکِ اخبارگو بازیگر است.*» (اتوود، ۱۳۸۲: ۱۲۷) در جای دیگر از زبان اُفرد آمده‌است: «*روزنامه‌ها سانسور می‌شدند. بعضی‌هایشان بسته شدند. می‌گفتند به دلایل امنیتی است.*» (همان: ۲۶۲)

۲-۳-۳. جنگ/کودتا

همانطور که در بخش مقدمهٔ همین جستار گفته شد، ایجاد روایت دیستوپیایی با شروع جنگ جهانی اول آغاز شد و پس از جنگ جهانی دوم تشدید شد؛ درنتیجه جنگ و کودتا از مضامین اصلی ادبیات پلیدشهر به شمار می‌روند. جنگ بزرگ‌ترین عامل در تبدیل آرمان‌شهر به پلیدشهر است و عمیق‌ترین تأثیرات را در روح و جسم اعضای جامعه می‌گذارد: «جنگ از دیدگاه روان‌شناسی به اختلال روانی، استرس، اضطراب و ترس، نفرت، سوءظن و حسادت، مکر، اسارت و گاهی حتی مرگ نیز می‌انجامد.» (خراسانی و میرشکار، ۱۳۹۶: ۱) جنگ عمل خشونت باری است که هدفش وادار کردن حریف به اجرای خواسته طرف مقابل است.(عبدی، ۱۳۹۵: ۴) جنگ‌ها غالباً به سود قدرتمندان حاکم و افرادی محدود است. جنگ‌ها افزون‌بر ایجاد تعارضات، می‌توانند کنش‌های جدیدی را در اجتماع پدید آورند: «در تاریخ بشری، نبردهای خونین بسیاری برای به‌دست آوردن قدرت روی داده که معمولاً جز ارضای حس برتری‌طلبی و کسب غنایم برای اشخاصی محدود و قدرتمندان حاکم، نفع دیگری برای دو طرف درگیر در آن نداشته است. اما این نبردهای برتری‌جویانه، سبب ظهور تخاصمات، تعارضات و کنش‌های جدیدی در اجتماع

می‌شدند.» (توکلی، ۱۳۸۶: ۳) یکی از محققان دربارهٔ پیامدها و کنش‌های اجتماعی پس از جنگ می‌گوید:

> کاهش جمعیت منطقه بر اثر برخوردهای نظامی، قحطی، گرسنگی، کمبود مواد غذایی و گسترش بیماری‌های مسری از پیامدهای مستقیم جنگ است. کاهش نیروی انسانی که یکی از پایه‌های رشد اقتصادی است، تأثیر بلندمدتی بر بهبودنیافتن اقتصاد منطقه پس از پایان جنگ می‌گذارد.(رعنایی، ۱۳۹۶: ۲۰)

در رمان تهران مخوف، کودتا و فضای آشفته در سال‌های سقوط تهران در مقابل قزاق‌ها بر وضعیت اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جاری در آن زمان و خلقیات مردم آن زمان تأثیری بسزا داشته است. عقب‌ماندگی، جهالت، فساد، فقر، وحشت، تفرقه و بیگانه‌پرستی، ناامیدی و تشویش از ثمرات این آشفتگی‌ست. مشفق کاظمی دربارهٔ ترس و اضطراب مردم تهران از هجوم یاغیان می‌گوید: «*فضای کوچه و خیابان‌ها را گرد و خاک زیادی فراگرفته بود ولی آن روزها دیگر مردم تهران به کثافت شهر زیاد توجه نداشتند و هرروز در روزنامه‌ها به دستگاه بلدیه حمله نمی‌کردند؛ زیرا ناراحتی فکری دیگری گریبان‌گیرشان شده و آن وحشتی بود که از خطر هجوم یاغیان به تهران داشتند.*» (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۶۹-۷۰) همچنین دربارهٔ شرایط ناگوار کشور پس از اشغال انگلیسی‌ها در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم چنین آمده است:

«*قشون انگلیس عده‌ای از شهرهای ایران را اشغال کرده و هم قسم مداخلات غیرمشروع در امور می‌نمودند، نظمیه و پلیس‌های مخصوصی بودند که در شهرها تأسیس و از میان جوانان بی‌علاقه به وطن با حقوقی گزاف استخدام کرده بودند. این قشون اجنبی و ایرانیان بیگانه‌پرست با خشونت با مردم رفتار و به آنان در وطن خودشان هرگونه آزار می‌دادند.*» (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۱۶۷)

در رمان سرگذشت ندیمه نیز به این مورد اشاره شده و تأثیر کودتا بر مردم بیان شده است. «افرد» شخصیت اصلی و راوی داستان درمورد فضای آشوب زده و خفقان‌آور گیلاد بعد از کودتا می‌گوید:

«*آن روزها سیگارم بیشتر شده بود، به خاطر فشارهای عصبی، می‌شد جو آشوب‌زده کودتا را حس کرد...* .» (اتوود، ۱۳۸۲: ۲۶۳) نکتهٔ قابل تأمل آن است که در این رمان اغلب این زنان هستند که از کودتا متضرر شده‌اند. در حکومت گیلاد از وقوع کودتا، زمان زیادی نگذشته

است؛ بدین‌ترتیب تمام زنانی که در «داستان ندیمه» می‌بینیم، در آمریکا بزرگ شده‌اند، بسیاری از آن‌ها تحصیل‌کرده، مستقل، دارای مرتبه اجتماعی و مرفه بوده‌اند. با این وجود گیلاد، زنان قرن بیست‌ویکم را از کار کردن منع می‌کند یا نهایتاً آنها را وادار می‌کند که بقیه زندگی‌شان را به‌عنوان پیشخدمت بگذرانند. قانون حکومت گیلاد زنان را از کار برکنار کرده، حق داشتن مال و اموال را نیز از آنان سلب کرده بود: «مدیر گفت: مجبورم به رفتن شماها تن بدم. بر اساس قانون حکومت جدید مجبورم.» (اتوود، ۱۳۸۲: ۲۶۵) او در ادامه می‌افزاید: «زن‌ها دیگه حق داشتن مال و اموال ندارن. قانون جدیده.» (همان: ۲۶۸)

۲-۳-٤. انطباق اجتماعی

تنظیم رفتار فردی و گروهی برای انطباق با نظام حاکم بر هنجارها و ارزش‌ها در یک جامعه، طبقه یا گروه اجتماعی معیّن را انطباق اجتماعی می‌گویند. انطباق اجتماعی در فرآیند اجتماعی‌شدن و همچنین با کمک مکانیسم‌های کنترل اجتماعی که شامل فشار اجتماعی و تنظیم دولتی است، رخ می‌دهد. زمانی که تغییرات اجتماعی بر جنبه‌های مهم زندگی در دوره‌های زمانی نسبتاً کوتاه تأثیر می‌گذارد، سازگاری اجتماعی به‌طور فزاینده‌ای مهم می‌شود. به زعم باسو محقق هندی و استاد دانشگاه دوبلین ایرلند، انطباق اجتماعی یکی از نگرانی‌های جامعه معاصر است که ادبیات دیستوپیایی تمایل دارد آن را منعکس کند.» (Basu, Broad, and Hintz, 2013: 1-5) سرکوب فردیت و خلاقیت از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبیات دیستوپیایی و پلیدشهری است که در فرایند انطباق اجتماعی نمایان می‌شود. یکی از پژوهشگران ادبیات دیستوپیایی معتقداست: «انطباق در نوشته‌های دیستوپیایی معمولاً توسط یک سیستم ظالمانه اعمال می‌شود که در آن خلاقیت و فردیت سرکوب می‌شود و افراد از هرگونه تغییر دلسرد می‌شوند.» (Hintz & Ostry, 2003: 7) این پژوهشگر می‌افزاید: «انطباق اجتماعی این قابلیت را دارد که ابزاری قوی در دست جامعه باشد تا سطحی از یکنواختی اجتماعی را به‌وجود آورند. این یکنواختی نشان‌دهنده جامعه‌ای عاری از تضاد است و دراین صورت است که حاکمان پلید، بدون مشکل و اعتراضی حکومت می‌کنند.» (همان: ۱۲)

انطباق با موضوع آزادی و تعیین سرنوشت مرتبط است؛ درحالی که انطباق، حقِ بیان را از افراد می‌گیرد، نوعی بردگی و سکوت و در نتیجه پذیرش به‌وجود می‌آورد و زمانی که افراد هرآنچه اتفاق می‌افتد را بپذیرند، انقلاب فرصتی برای موفقیت نخواهد داشت.

با تشریح نظام اجتماعی و بررسی مؤلفه‌های دیستوپیایی در طول پژوهش، به‌تدریج آشکار می‌شود که یکی از اهداف اصلی مقامات در رمان‌های منتخب، دستیابی به سازگاری و انطباق اجتماعی است.رمان‌های مورد مطالعه دارای جوامعی با تطابقات اجتماعی هستند که با استانداردهای امروزی هرگز منطبق نیستند، اما در رمان به خوبی پذیرفته‌شده و گاه برای افرادی سودآوراست. در هردو رمان قهرمان‌های داستان متوجه می‌شوند که تعارض می‌تواند به ایجاد تغییر و نتایج مثبت کمک کند، اما از نظر دولت با چنین رویکردی، چون همنوایی اجتماعی به خطر می‌افتد، به شخصیت به عنوان تهدیدی برای جامعه نگریسته می‌شود و از این رو او را مورد خشونت و کنترل قرار می‌دهد تا جایی که انطباق اجتماعی در پلیدشهر حاکم می‌شود. در هردو رمان آموزه‌های انطباق افراد و گروه‌های اجتماعی، محیط مادی و معنوی را دستخوش تغییر کرد و به فرآیندی تبدیل شد که طی آن افراد به ناچار با آرمان‌های جامعه هماهنگ شده‌اند. شخصیت‌های داستان، در نهایت با اهداف دولت همسو شدند و دولتِ پلید در این راستا به یکی از مهم‌ترین اهداف خود که ایجاد باورمندی به «قناعت» درمردم است، دست یافته است؛ به‌گونه‌ای که مردمان به هرآنچه که دارند قانع و راضی‌ان، به مشکلات حکومت اعتراض نمی‌کنند و در اثر پذیرش انطباق اجتماعی یادگرفته‌اند جنبه‌های خاصی از جامعه را بپذیرند و خود را با شرایط موجود وفق دهند. در هردو رمان چنین کنش‌هایی از شخصیت‌های داستان به وضوح وجود دارد. رمان تهران مخوف با نوعی انطباق اجتماعی و پذیرش پایان می‌یابد. «فرخ» بعنوان شخصیتی که در عرصه سیاسی بسیار فعال بود، در نهایت همانند اغلب مردم جامعه، انطباق اجتماعی را می‌پذیرد و خانه‌نشین می‌شود. او امیدوار می‌شود که منتقم حقیقی خودش عاقبت، کسی را خواهد فرستاد و شرّ دشمنان آزادی و اصلاحات را از سر این ملت محروم دور خواهد ساخت. (مشفق کاظمی، ۱۳۰۳ج۱: ۲۹۰)

در رمان سرگذشت ندیمه نیز مردمان گیلاد با انطباق اجتماعی و نوعی سازگاری به زندگانی خویش ادامه می‌دهند. به عنوان نمونه زمانی‌که «افرد» به همراه «افگلن» به خرید می‌رود و با تعدادی گردشگر ژاپنی رو به رو می‌شوند که با کنجکاوی به آنان نگاه می‌کنند، در پاسخِ این سؤال مترجم که «گردشگران می‌پرسند شما خوشبختی؟» زمزمه-کنان می‌گوید:

«بله، ما خوشبختیم. باید چیزی بگویم. غیر از این چه می‌توانم بگویم؟ مجبور به پذیرفتن هستیم» (اتوود، ۱۳۸۲: ۴۸) با مشاهدهٔ چنین حالت منفعلی از شخصیت‌های داستان است که می‌توان گفت حکومت در ایجاد سازگاری و انطباق اجتماعی، به‌عنوان تدبیری که هدف آن انطباق شهروندی که در شرایط دشوار زندگی قرار دارد با قوانین و هنجارهای رفتاری پذیرفته شده در جامعه است، موفق عمل کرده‌است؛ چراکه درهرحال افراد با اهداف دولت هم‌سو شده‌اند.

۲-۳-۵. مسئله زنان و رویکردهای فمینیستی

اصطلاح فمینیسم در قرن نوزدهم ظاهر شد که به‌عنوان اولین موج فمینیستی، گروهی از زنان گرد هم آمدند تا برای حق رأی مبارزه کنند و در بخش سیاسی صدای خود را داشته باشند. موج دوم این جنبش در حدود دهه ۶۰ در ایالات متحده آغاز شد و زنان نه تنها برای حقوق سیاسی مانند رأی‌دادن، بلکه برای حقوق فردی و جمعی نیز مبارزه کردند و شروع به زیر سؤال بردن استانداردهایی نظیر زیبایی، بازار کار، حقوق و باروری کردند. در موج سوم فمینیسم، که ریشه‌های آن به دهه ۱۹۹۰ بازمی‌گردد، «زن جهانی» زیر سؤال رفت. به تبع آن زنان باهم بسیج شدند و جنبشی‌هایی انجام شد، زنان به دستاوردهای متعددی دست یافتند. زنان بعد از آن علاوه بر حق رأی توانستند از حقوقی مانند «استفاده از وسایل پیشگیری از بارداری، آموزش، آزادی اجتماعی و توانمندسازی جنسی» دست پیداکنند. (Miranda & Barros, 2020: 7) پس از تحولات اجتماعی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و موجی از تأثیرات ساختارشکنی، داستان‌های پلیدشهری جنبه‌های اجتماعی و فمینیستی پیچیده‌ای پیدا کردند؛ (Baccolini & Moylan, 2003: 23) به‌گونه‌ای که عمدهٔ

ژانر پلیدشهری معاصر نشان‌دهنده قهرمان‌های زنی است که ادعای هویت خود را دارند و نقش یک عامل فعال را ایفا می‌کنند، آنها به دنبال زندگی بر اساس شرایط ایده‌آل خودشان هستند.

سارا دِی محقق آمریکایی و همکارانش در مقاله‌ای تحت عنوان «شورش زنانه در داستان‌های دیستوپیایی» (۲۰۱۴) بر نقش زنان جوان در ژانر دیستوپیایی و پلیدشهری تمرکز می‌کنند، آنها استدلال می‌کنند که:

> زنان جوانِ داستان‌های دیستوپیایی در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم، تجسم حد و مرزی هستند که در دوران کودکی و بزرگ‌سالی، فردیت و هویت خود را از دست می‌دهند و در حالتی از سازگاری و انفعال قرار می‌گیرند. آنها همچنین ممکن است به عنوان بازنمایی از تضادها، قدرت و ضعف، مقاومت و رضایت وبه ویژه، امید و ناامیدی درک شوند. (Day & Green-Barteet & Montz, 2014: 17)

فریتس، یکی از پژوهشگرانِ ژانر پلید شهر و نویسنده آمریکایی، (۲۰۱۴) نیز استدلال می‌کند که نقش زنان جوان در ادبیات دیستوپیایی جایگاه اصلی را به خود اختصاص داده‌است. او معتقد است:

> قهرمان‌های زنی که در برابر نیروهای جوامع پلیدو فاسد خود مقاومت می‌کنند تا هویت خود را بسازند، سرنوشت خود را شکل دهند و دنیایی را که در آن زندگی می‌کنند متحول کنند، در مرکز دیستوپیا قرار گرفته‌اند. در یک جامعه پلیدشهری دختران و زنان جوان تشویق می‌شوند تا شهروندانی فعال شوند و مدعی جایگاه خود در جامعه شوند.»(Fritz, 2014: 34)

براین اساس می‌توان استدلال کرد که ادبیات دیستوپیایی می‌تواند حاوی عناصری از شعارهای قدرت زنان باشد. فریتس می‌افزاید: عنصر و مؤلفه فمینیسم در ژانر پلیدشهری می‌تواند به‌ویژه دختران و زنان جوان را درگیر کند و آنها را تشویق کند تا کنترل زندگی خود را به دست گیرند و نشان دهد که دختران در ایجاد تغییرات اجتماعی یا سیاسی ضعیف و ناتوان نیستند. (همان: ۳۵)

جامعه پادآرمانی و دیستوپیایی، روی زنان تمرکز ویژه‌ای دارد و به‌طورکلی زنان در رمان‌های دیستوپیایی نقش پررنگی دارند و از این طریق درحقیقت اهمیت خانواده تبیین

می‌شود؛ همچنین به خوانندگان زن اجازه می‌دهد تا احساسات منحصر به خود و حتی قسمتی از وجود خود را در شخصیت‌ها ببینند و با آن هم‌ذات‌پنداری کنند و درنتیجه به ایجاد تغییر ترغیب شوند.

مارگارت اتوود به‌عنوان نویسنده برجسته ژانر پلیدشهری، با وارد کردن عناصر فمینیستی در داستان، ادبیات دیستوپیایی را غنی‌تر کرده است. نقش زنان در جامعه، اهمیت‌شان و کرامت زنان، مهم‌ترین مفاهیم مستتر در کتاب سرگذشت ندیمه است. گرایش‌های فمینیستی قوی او علاوه بر نقد جنگ و سیاست، نقش‌های جنسیتی زنانی را که در عصر خود کاملاً نادیده گرفته شده‌بودند، تبیین کرد و این چیزی است که اثر او را برجسته‌تر کرده است. جامعهٔ دیستوپیایی که اتوود در رمان سرگذشت ندیمه معرفی می‌کند، هیچ‌گونه حق و حقوقی برای زنان در نظر نمی‌گیرد. چیزی به نام آزادی فردی برای زنان تعریف نشده است. زنان مدام تحت نظر هستند، نوشتن و خواندن و به‌طورکلی تحصیل برای آنها قدغن است، حق مالکیت و یا حرف زدن برای آن‌ها وجود ندارد و نابودی هویت زنان یکی از اهداف آن است. نکته قابل تأمل دیگر در این زمینه، حضور مارگارت اتوود به عنوان نویسنده زن در ژانر دیستوپیایی می‌باشد. به‌نظر می‌رسد حضور زن به‌عنوان نویسنده در عرصه ادبیات داستانی، فرصت درک تازه‌ای از دنیای زنانه را به‌وجود آورده است. بهره‌گیری از بدن زن به‌مثابه ابزاری سیاسی، نابودی هویت، تسلیم طلبی یا منفعل بودن و تعرض جنسی برخی از مؤلفه‌های فمینیستی رمان‌های سرگذشت ندیمه و تهران مخوف به شمار می‌رود.

اتوود در سرگذشت ندیمه از زندگی شخصیت‌های زنی به نام‌های «اُفرد»، «جنین»، «سرینا جوی» و «مویرا» سخن می‌گوید. اُفرد قهرمان داستان، زنی است که هویت خود را از دست داده است. او به اجبار از خانوادهاش جدا شده و از دختر و همسرش بی‌خبر است با این وجود در پی آزادی و بازیابی هویت از دست رفتهٔ خویش است. (اتوود، ۱۳۸۲: ۱۵۹) مویرا زنی است که در گذشته شخصیتی آزادی‌خواه و فعال حقوق زنان بوده‌است ولی

اکنون در مقابل اقدامات پلید حکومت گیلاد سر فرو آورده، به شخصیتی راضی و منفعل تبدیل شده است. (همان: ۳۷۷)

رمان سرگذشت ندیمه، جهانی خیالی و پادآرمان‌شهری را به نگارش درمی‌آورد تا از دشواری‌های زنان و تضییع حقوق آن‌ها بگوید. اتوود با این جهان خیالی می‌خواهد مخاطرات موجود در جامعه برای زنان را بازگو کرده و از این حقیقت که جامعه نسبت به زن نگاه ابزاری دارد، پرده بردارد. اتوود نشان می‌دهد که چگونه آن‌گاه که حکومتی تمامیت‌خواه قدرت را به دست گیرد، از هربلایی صدها فاجعه درست می‌کند و معمولاً چطور زن‌ها در چنین سیستم‌هایی به عنوان اولین قربانی معرفی می‌شوند.

در رمان تهران مخوف نیز گرایش فمنیستی حضور قدرتمندی دارد. میرعابدینی می‌گوید: «این رمان تصویری روشن از آشفتگی‌ها و بی‌بند و باری‌های اجتماعی سال‌های پس از مشروطه است، اما نویسنده کانون توجه خود را بر وضع اسفناک زنان قرار داده است.» (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۵۷) نویسنده در تهران مخوف از تاریک‌گرایی مذهبی درخصوص زنان و سرکوب‌گری‌هایی که از آن رنج می‌برند، تصویر ترسناکی را ترسیم می‌کند. در جامعه مخوف تهران، زنان هویت و آرمان‌های اخلاقی خود را در نوید آینده‌ای بهتر از دست داده‌اند؛ درنتیجه از بین رفتن فردگرایی در انسان مدرن، معضلی اجتماعی و روانی ایجاد می‌شود که منجر به بیگانگی و بی‌معنایی زندگانی می‌شود. تهران مخوف، تراژدی زنان ایرانی است که به فساد، جهل، تعصب، فحشا و فقر گرفتارند. در این کتاب برای اولین بار با رویکردی جامعه‌شناختی به فحشا به‌عنوان یک بیماری اجتماعی نگاه می‌شود.

در عصر مشروطه همگام با تغییر زیرساخت‌های سیاسی و اجتماعی در اثر ارتباط با کشورهای غربی، نگرش به زن، حقوق و آزادی‌های آنان نیز دچار تحول شد. جامعه‌ای که مشفق‌کاظمی در تهران مخوف تصویر می‌کند زنان را قربانی مردانی بی‌اراده، پول‌پرست، جاه‌طلب و خوشگذران می‌داند. مشفق کاظمی از زندگی اسفبار شخصیت‌های زنی به نام‌های «مهین»، «عفت»، «اشرف»، «اختر» و «جلالت»پرده برمی‌دارد. مهین کسی است که

حق انتخاب همسر آیندهٔ خود را ندارد و بدون هیچ‌گونه زمینهٔ شناخت و آشنایی قبلی به ازدواج مردی از دوستان پدرش درمی‌آید. (مشفق کاظمی، ۱۳۰۵ج۱۲۳/۱) عفت از شخصیت‌هایی است که با وجود مشاهدهٔ خیانت آشکار همسر، حق اعتراض ندارد.(همان، ج۵۰/۲). استفاده ابزاری از زن در داستان تهران مخوف دربارهٔ شخصیت«عفت» مصداق پیدا می‌کند. زمانی که همسرش، علی اشرف خان، او را در اختیار حضرت اشرف می‌گذارد، عفت از سر جهل و ناآگاهیِ ناشی از جامعه مردسالار هیچ‌گونه مخالفتی نمی‌کند. او می‌گوید: «بدون اینکه مقاومتی کنم و اعتراضی داشته باشم حضرت آقا به من نزدیک شد و مرا در آغوش گرفت. (مشفق کاظمی، ۱۳۰۵ج۵۰/۲)

اشرف دختر فقیر زیبایی است که جوانی از طبقه اشراف همدان به او تجاوز می‌کند و همین حادثه منجر به فساد و تباهی او می‌شود. (همان: ۵۱) اختر، دختر مرد بزازی است که ناخواسته با یکی از پیرمردهای بازاری ازدواج می‌کندو چون حاجی، زنان صیغه‌ای فراوانی دارد، دختر به عنوان اعتراض، خود را در اختیار جوانان هرزه می‌گذارد و با آنان روابط نامشروع برقرار می‌کند. (همان: ۵۶ و ۵۷) یکی از نمودهای هویت باختگی در رمان تهران مخوف درمورد شخصیت «اختر» صادق است. زمانی که راوی شرحی از هریک از زنان خانهٔ فساد ارائه می‌دهد، درمورد اختر می‌گوید: «*اقدس تاریخچه خود را در این محله مریض تمام کرده بود و هویت خود را تغییر داده بود و دیگر اختر نام نداشت.*» (همان: ۹۳)

مسئله قابل تأمل دیگر درباب زنان در رمان تهران مخوف، تعرض جنسی است که از نابودی و تباهی اخلاق و انسانیت ناشی می‌شود. شخصیتِ «شاهزاده سیاوش میرزا» به دلیل موقعیت خاص خانوادگی خود و به این دلیل که از صاحبان قدرت و ثروتمندان شهر محسوب می‌شد، خود را مجاز به انجام هرکاری می‌دانست. او دلباخته دختری به نام «جلالت» می‌شود اما جلالت او را نمی‌پذیرد. سیاوش میرزا برای به دست آوردن او به زور و درنهایت به تجاوز متوسل می‌شود. (همان: ج۲۳۱/۱) در رمان تهران مخوف نمونه‌هایی دیگر از این نوع تباهی جنسی نیز دیده می‌شود، ازجمله این شخصیت‌ها «اختر» است که مورد تجاوز قرار می‌گیرد و رئیس کمیسری در ازای چنین عمل پلیدی با خوار و ذلیل

کردن او درصدد است با مقداری پول رضایت پدر او را جلب کند: « رئیس کمیسری با تشدد تمام گفت:«زنیکه احمق ملتفت می‌شوی چه می‌گویی؟ چطور ممکن است حضرت آقا دختر قصابی ولو به صیغه‌گی بگیرد، کار ایشان با دخترت تمام شده اگر می‌خواهی من خواهش می‌کنم که سی تومان به تو برای جبران این امر بدهند.(همان ۵۱) مواردی چون: روسپی‌گری(همان: ج۱/۴۶، ۱۰۶)، نمود اقتدار بی‌حد و مرز مردان و مردسالاری (همان: ۱۳، ۳۱، ۱۳۰، ۲۰۴، ۲۸۳) استفادهٔ ابزاری از زنان(همان: ۵۷)، خشونت علیه زنان(۳۱، ۱۱۴، ۲۰۳)، بی‌سوادی(همان: ۱۸، ۲۰) و بی‌هویتی آنها(همان: ۵۹)، ازدواج اجباری که نمود آن بیش از همه درباب شخصیت تاج‌الملوک و مهین مشهود است(همان: ۲۰، ۳۱) و نابرابری نگرش جامعه نسبت به زن و مرد(همان: ۲۳۱) اساسی‌ترین موارد در نقد فمینیستی تهران مخوف به‌شمار می‌روند. به‌طورکلی در رمان تهران مخوف بزرگ‌ترین عامل تباهی زنان بی‌سوادی، غرق شدن در جهل و نادانی و منفعل بودن است که آنها را به سمت فساد و فحشا سوق می‌دهد.

۲-٤. تطبیق کلی دو اثر

هردو رمان دیستوپیایی مورد مطالعه، «سرگذشت ندیمه» و «تهران مخوف»، آثاری هستند که نگرانی‌های بزرگی در مورد آینده ترسیم کرده و به تصویر می‌کشند. این رمان‌ها هشدار می‌دهند که اگر جهان به همان شکل موجود در داستان، به روند خود ادامه دهد، چه اتفاقی می‌افتد. هریک از این داستان‌ها، دنیایی را ترسیم می‌کنند که در مسیر اشتباه قرار گرفته‌اند و برای رساندن این پیام، از تاریخ بشری استفاده کرده‌اند. این دو اثر دیستوپیایی از ترسناک‌ترین جنبه‌های غیرقابل تصور فضای سیاسی استفاده کرده‌اند که هرچند ساختارهای سیاسی و ژانرها تغییرکنند اما ایدهٔ دیستوپیایی و تمام آنچه که نشان دهندهٔ پلیدی جامعه است، در دنیای ادبی ثابت خواهد ماند.

هردو اثر منتخب به مضامین مشابهی مانند فساد در ساختار سیاسی و جامعه توتالیتری، تکنیک‌های کنترل و پروپاگاندا، سانسور، جنگ و کودتا، انطباق اجتماعی و مسایل فمینیستی پرداخته‌اند. هرداستان یک قهرمان دارد که علیه یک سیستم ظالمانه شورش

کرده‌است. در رمان سرگذشت ندیمه، ندیمه‌ای در قالب یک قهرمان زن به تصویر کشیده شده‌است. عناصر دیستوپیایی مشترک در هر دو رمان که یک جامعه پلید را تشکیل می‌دهند از قرار ذیل است:

در جوامع پلید؛ یعنی گیلاد و تهران، گروهی از افراد دارای قدرت مطلق هستند. در هردو رمان، رهبرانی با قدرت بسیار قابل توجهی حضور دارند؛ چه نیروی سرکوب‌گر که می‌تواند خود جامعه باشد، چه یک نیروی پلیس مرکزی یا قوانین ظالمانه‌ای که بر جامعه تحمیل شده است، درهر حال این نیروهای سرکوب‌گر آن قدر قدرت دارند که اکثر شخصیت‌هایی که در داستان حضور دارند، توانایی تحرک و تفکر را از دست داده‌اند.

هردو دولت توتالیتر هستند و هدف اصلی آنها حفظ قدرت است. حکومت در تهران مخوف درپی نظارت کامل بر مردم است اما در سرگذشت ندیمه، حکومت برای حفظ قدرت خود، به دنبال افزایش جمعیت است تا از این طریق سربازانی برای بقای حکومت تربیت کند. در هر دو رمان، دین و مذهب از کارآمدترین روش‌ها برای پروپاگاندا و تبلیغات سیاسی است. رژیم با استفاده از خشونت، نظارت گسترده و ترس، مردم را وادار می‌کند تا بر اساس اصول و عقاید خود زندگی کنند و کشور را به یک حکومت دینی تبدیل می‌کند.

هر دو رمان از ابزار سانسور درجهت ترویج ایدئولوژی‌های سیاسی خود، نظارت بر عملکرد جامعه، کنترل مردم و برای مقابله با آگاهی آنها بهره گرفته‌اند. در هردو رمان جنگ و کودتا سبب ایجاد فضایی ناامن و آشفته شده بود؛ در تهران مخوف سقوط تهران دربرابر قزاق‌ها و اشغال بخشی از کشور توسط انگلیسی‌ها سبب بروز فقر، فساد، عقب‌ماندگی و ترس و اضطراب مردم شده بود؛ در سرگذشت ندیمه نیز جنگ و کودتا سبب افزایش فشارهای عصبی و اسفناک‌تر شدن اوضاع زنان شده بود.

نکته دیگری که مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت، مسئله انطباق اجتماعی است. در هردو رمان، درنهایت شخصیت‌ها مجبور شدند برای انطباق با نظام حاکم بر هنجارها و ارزش‌ها در جامعه، رفتار فردی و گروهی خود را منطبق با آن تنظیم کنند و شرایط موجود

را بپذیرند. در هردو رمان نشان داده شده که با به‌کارگیری روش‌هایی نظیر خشونت و کنترل در جهت انطباق و سازگاری مردم با نظام و قوانین حاکم، تسلیم‌طلبی و پذیرش ظلم دو محصول نهایی انطباق اجتماعی خواهد بود.

در رمان‌های تهران مخوف و سرگذشت ندیمه، به‌طور ویژه‌ای به مشکلات زنان پرداخته شده‌است. زنانی که از حقّ تحصیل و کسب دانش منع می‌شوند و حق خواندن و نوشتن ندارند و تنها به‌عنوان ابزاری برای خواسته‌های جنسی و سیاسی مردان حضور دارند. باتوجه به تطبیق و تحلیل مؤلفه فمینیستی دو رمان تهران مخوف و سرگذشت ندیمه بایدگفت، مارگارت اتوود روایت زنانی را به تصویر می‌کشد که در طول اعصار با مبارزات و مقاومت‌های فراوان حقوق خود را به دست آورده‌اند و در محیط‌های اجتماعی حضور پیدا کرده‌اند، اما آشکارا مورد ظلم قرار گرفته‌اند؛ چراکه بار دیگر از حقوق و بهره‌گیری از دستاوردهای خود محروم شدند و دیگر حق شاغل بودن، داشتن حساب بانکی و حق رأی را ندارند اما در جامعه تهران مخوف، زنان از ابتدای زندگی از تحصیل و سواد منع شده‌اند، حق رأی و اظهارنظر ندارند، ازخود هیچ اراده و اختیاری ندارند، آن‌ها را «ضعیفه» می‌خواندند و صرفاً به عنوان ابزاری برای تولید مثل و روابط جنسی درنظر گرفته می‌شدند.

۳.نتیجه‌گیری

هردو رمان سرگذشت ندیمه و تهران مخوف، دارای مضامین سیاسی بودند که در آن دولت‌ها شدیدترین خشونت‌ها و تبلیغات سیاسی را برای کنترل مردم اعمال کرده‌اند؛ مردمی که اجازه ندارند آزادانه فکر کنند و رژیم، کنترل کامل بر آزادی‌های آنان دارد. مهم‌ترین پیامدهای نظارت و کنترل، از بین بردن احساسات، نیازهای انسانی و پیوندهای خانوادگی است. در این موقعیت است که یک قهرمان قوی بر اساس وضعیت فعلی شکوفا می‌شود. در هریک از این رمان‌ها، قهرمان داستان دولت را منصف نمی‌داند و تمام تلاش

خود را برای مبارزه با آن انجام می‌دهد. قهرمان داستان نقص‌ها و جنبه‌های آسیب‌پذیر را می‌بیند و برنامه‌ای را برای برجسته کردن و افشای آن ضعف‌ها اجرا می‌کند.

در هردو رمان که نمونه‌های مناسبی برای نمایاندن ماهیت جوامع توتالیتاریسم هستند، نحوهٔ کنش رهبران و مسؤولان حکومتی سبب ایجاد فساد در دوایر دولتی، استفاده از قانون در راستای منافع صاحبان قدرت، سرکوب آزادی خواهان و مخالفان و تحجرگرایی شده‌است. حاکمان پلیدشهر برای کنترل مردم و ممانعت از انحراف و اعتراض‌های مخالفین از ابزارهایی نظیر تبلیغات، پروپاگاندا، سانسور، مواد مخدر و خشونت بهره گرفته‌اند. در هردو رمان جنگ و کودتا به‌عنوان یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم رمان‌های دیستوپیایی تأثیرات عمیقی گذاشته است و حاکمان پلید برای تسهیل در پیشبرد روند حکومتی خود با ابزاری قوی به نام سیاستِ اجرای انطباق اجتماعی توانستند، سطحی از یکنواختی اجتماعی را در جامعه پدید آورند. درنهایت، در این دو رمان دیستوپیایی منتخب، به وضعیت زنان اشاره شده است؛ نقش زنان، اهمیت و کرامت آنها ازجمله مفاهیم پنهان در رمان سرگذشت ندیمه است. کانون توجه رمان تهران مخوف نیز بر افشای وضع اسفناک زنان در سال‌های پس از انقلاب مشروطیت قرار دارد. هدف ژانر پلیدشهر این است که اعضای جامعه و ملت‌ها به بینشی برسند که به‌طور عمیق تاریخ را مطالعه کنند و پلیدی‌ها را آگاهانه درک کنند تا از بروز اشتباهات جلوگیری کنند؛ درغیر این صورت تاریخ و اشتباهاتش تکرار می‌شوند و آنچه که نباید، اتفاق می‌افتد. براین اساس هردو رمان دیستوپیایی منتخب، نه تنها بر روی تغییر فردی؛ بلکه بر روی بهبود جمعی تمرکز کرده‌اند و این تنها راه تضمین شادی اجتماعی و سیاسی است. این دو رمان درحقیقت جهان‌هایی آینده‌نگر را به تصویر کشیدند که تعدادی از فرضیات آنها در دنیای واقعی محقق شده-است.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

-آرنت، هانا. (۱۴۰۰). ***توتالیتاریسم***. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر ثالث.

_آرنت، هانا. (۱۴۰۰). ***میان گذشته و آینده***. ترجمهٔ سعید مقدم. تهران: اختران.

-اتوود، مارگارت. (۱۳۸۲). ***سرگذشت ندیمه***. ترجمهٔ سهیل مسمی. تهران: شمشاد.

-بی‌ریا، حکیمه. (۱۳۹۷). «نقش پروپاگاندا در کودتای ۲۸ مرداد بر اساس اسناد دیپلماتیک امریکا». ***فصلنامه معرفت سیاسی***. س دهم. بهار و تابستان.

-توکلی، یعقوب. (۱۳۹۶). «جنگ‌ها و فرهنگ‌ها». ***فصلنامه تخصصی جنگ تحمیلی***. ش ۶۴.

-خراسانی، احمد و زهرا میرشکار. (۱۳۹۶). «جامعه شناسی و روان شناسی جنگ در ترجمهٔ تاریخ یمینی». ***متن شناسی ادب فارسی***. ش ۳. صص ۱۷-۳۲.

-رامین، فرح. (۱۳۸۹). «ساختار معرفت در اتوپیای مور و آرمانشهر مهدوی». ***فصلنامه علمی پژوهشی مشرق موعود***. س ۴، ش ۱۳. بهار.

-رعنایی، شهین. (۱۳۹۶). «بررسی تاثیرات جنگ جهانی اول بر ساختارهای اجتماعی مناطق غربی ایران». ***پژوهش‌های تاریخی***. دورخ ۹، ش ۳، صص ۳۲-۱۸.

-عبدی، فریدون. (۱۳۹۵). «تاثیر جنگ‌های امروزی بر تخریب گسترده محیط زیست». ***همایش کنگره پیشگامان پیشرفت***. دوره ۱۰، تاریخ برگزاری ۱۸آذر.

-مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۰۳). ***تهران مخوف***. جلد اول. تهران: چشمه.

-مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۰۵). ***یادگار یک شب***. جلد دوم. تهران: چشمه.

-معصومی، جمشید. (۱۳۹۰). «سانسور و اقسام و روش‌های آن». ***مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)***. ش ۲۴-۲۵، صص ۲۲۱-۲۵۱.

-میرصادقی،جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). ***واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی***. تهران: کتاب مهناز.

منابع لاتین

-Alter, Alexandra. (2017). *Boom Times for the New Dystopians*. New York Times , 30 Mar.

-Baccolini, R., & Moylan, T. (2003). *Dystopias and histories*. In R. Baccolini & T. Moylan (Eds.), Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination (pp. 1-12). New York, NY: Routledge.

-Basu, B., Broad, K. R., & Hintz, C. (2013). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers.* New York: Routledge.

-Blakemore, Stephen. (1984). *Language and Ideology in Orwell's 1984*.‖ Social Theory and Practice.

-Booker, M. Keith. (1994). *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. London: Greenwood Press,. PDF e-book.
-Booker, M. Keith. (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Booker, M. Keith. (2013b). *Critical insights: Dystopia*. Ipswich, MA: Salem Press.
-Brennan, Teresa. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca and London: Cornell University Press.
-Burroway, J. (2011). *Writing fiction: A guide to narrative craft* (8th ed.). New York, NY: Longman. (Original work published 1987.)
-Claeys, Gregory. (2010). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. PDF e-book.
- Claeys, Gregory. (2013). *News from somewhere: Enhanced sociability and the composite definition of utopia and dystopia*, History 98, no.330 (2013): .146
-Day, S. K., Green-Barteet, M. A., & Montz, A. L. (2014). *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* . Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Ellul, Jacques. (1973). *Propaganda: the formation of mens attitudes*, NewYork, Vintage Books.
-Fritz, S. S. (2014). *Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young*. In S. K. Day, M. A. Green-Barteet, & A. L. Montz, *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* (pp. 17-32). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
-Gerhard, Julia. (2012). *Control and Resistance in the Dystopian Novel: A Comparative Analysis*.California State University, Chico, Master's thesis.
-Gottlieb, Erika. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP: https://books.google.cz/books?id=gmABBAAAQBAJ&.
-Hamane, yahia . (2016). *George Orwell's Nineteen Eighty-Four: the Major Characteristics of a Dystopian Society*. The People's Democratic Republic of Algeria The Ministry of Higher Education and Scientific Research University of Oran.
-Hintz, C., & Ostry, E. (2003). *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults.* New York and London: Routledge.
-Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. London, UK: Verso.
-Jeanie, Griffin.(2007). *Family Dynamics in Dystopian Societies, California State University, Dominguez Hills, Ann Arbor*. ProQuest, https://login.proxy.olivet.edu/login?url=https://search-proquestcom.
proxy.olivet.edu/docview/304767530?accountid=12974.

-Johnson, Bryan W. (2012). *Dystopian Literature and the Novella Form as Illustrated Through Side Effects, an Original Novella*, Utah State University DigitalCommons@USU, All Graduate Theses and Dissertations Graduate Studies.
-Kaplan, C. M. (2015). *Dystopian fiction. In M. K. Booker*, (Ed.). Literature and politics today: The political nature of modern fiction, poetry, and drama (pp. 93). Santa Barbara,CA: Greenwood.
-Lasswell, Harold. (1927). *The theory of political propaganda*.The American Political Science Review, 21(3), 627-631.
-Mauro, P. 1995. "*Corruption and Growth.*" Quarterly Journal of Economics 110: 681–712. https://doi.org/10.2307/2946696.Search in Google Scholar
-Merriam-*Webster's online dictionary*. (2010).
-Miranda, Joseval dos Reis & Barros, Fabiana Alves Moreira. (2020). *The Handmaids Tale Os Papeis De Genero: DISTOPIA EVEROSSIMILHANCA*, University: Spain.
-Morson, Gary Saul. (2010). *The affect theory reader* [Kindle DX version] Retrieved from http://www.amazon.com
-Moylan, Tom. (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder: Westview Press.
-Orwell, George. (1949). *1984*, London: airstrip one, oceania.
-Sargent, Lyman Tower. (2006). *In Defense of Utopia*.
- Sargent, Lyman Tower. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction. Oxford University Press*

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Reflection of Linguistic Elements of Popular Culture of Iran and Pakistan in the Poetry of Simin Behbahani and Parveen Shakir *

Ali Ahmad Shirazi [1] Reza Chehreghani [2] ✉, Muhammad Iqbal Shahid[3]

Abstract

1. Introduction

One of the ways to enrich the content of poetry is to use the cultural supports that have existed in Persian poetry for a long time. The range of cultural supports used in Persian poetry is very wide and includes references to the Qur'an and Hadith and use of various scientific terms. Based on this and considering the use of these cultural supports in poetry, which are often used in the form of innovative spiritual arrays, especially allusions, it can be said that they have always been one of the sources of nutrition for poetry and literature.

Since Persian and Urdu poetry has always had a close connection with popular culture from ancient times to modern times, there are many evidences of referring to the elements of popular culture, especially its linguistic elements.

According to the above explanation, this research using the descriptive-analytical method has tried to compare and analyze the role and function of the most important linguistic elements of culture and popular literature in the poetry of Simin Behbahani and Parveen Shakir with the approach of comparative literature.

* **Article history**:

Received 24 July 2023
Accepted 08 April 2023
Received in revised form 27 February 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Ph.D. in Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. E-mail: aliahmadshirazi@gmail.com
2. ***Corresponding author***: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: Cherhreghani@hum.ikiu.ac.ir
3. Professor of the Department of Persian Language and Literature, GC University. Lahore, Pakistan. Email: chairperson.per@gcu.edu.pk

2.Methodology

This article is a theoretical research that, with the approach of comparative literature, has tried to analyze and compare the reflection of the linguistic elements of popular culture in the poetry of two contemporary Persian and Urdu poets (Simin Behbahani and Parveen Shaker).

3.Discussion

Poets use cultural supports and lived or learned experiences to strengthen the content of their poems. Undoubtedly, popular culture and literature is one of the most widely used spiritual fountains of official literature. Customs, traditions, beliefs, parables and allusions, stories and legends, etc., are elements of popular culture that can be divided into two parts, linguistic and non-linguistic. Linguistic elements; It includes interpretations, idioms, allusions, insults, proverbs and proverbs, stories and legends and everything that is created with the tool of language. Simin Behbahani and Parveen Shakir are among the well-known female poets in contemporary Persian and Urdu literature who have been influenced by the foundations and elements of folk culture and literature in their poems and have reflected them artistically in their poetry.

culture in dictionaries means "a collection of customs and traditions." The collection of sciences, knowledge and arts of a nation". (Moin, 1384: 1176) and also "a complex general phenomenon of manners, customs, thought, art and way of life that is formed during the historical experience of peoples and can be transferred to the next generations" (Anvari, 1381 : 5346) came and said in a clearer definition:

"Culture... is the collection of spiritual heritage of a people, whether it is the product of their intellect and understanding or the offspring of their taste and emotion." (Mahjub, 2016: 36)

In a more comprehensive definition, culture is referred to "all the material and spiritual institutions in which a human being is born, raised and has a personality." (Velayati, 2010: 19)

From the point of view of some researchers, culture is divided into two main parts: material and immaterial (spiritual), and from another point of view, some researchers have divided culture into the official culture and popular culture. material culture, tangible cultural

elements; Such as architecture, it includes clothes, tools, etc., and non-material or spiritual culture includes the intangible parts of culture; It refers to beliefs and beliefs, proverbs and allusions, stories and legends, etc. (Chehreghani, 2015 A: 93) As can be seen, the linguistic elements of culture are placed under spiritual culture. The meaning of official culture is a set of cultural elements that are not only reserved for the masses and are also accepted among the elites. From another point of view, Culture can be considered to mean art or at least a source and watering hole for art, because noble, official and elitist art can be more enriched by hanging on the sources of popular culture. (Hall, 2013: 696)

In all societies, language is considered the main axis of culture, and since literature is also an application of language, popular culture, which is transmitted orally from one generation to another in different societies, has an inseparable connection with popular literature. (Chehreghani, 2015 B: 3) One of the valid divisions for the constituent elements of popular culture, along with material and spiritual elements or healthy and unhealthy elements, is their division into linguistic and non-linguistic elements. The meaning of linguistic elements is that part of cultural elements that is created on the basis or with the tools of language and includes expressions, terms, allusions, songs and lullabies, work songs, parables and proverbs, stories and legends, etc. and researchers sometimes refer to it as oral literature. (Mirsadeghi, 1998: 12) According to what was said, popular literature is considered a sub-branch of popular culture. Comparative literature, which continued and followed the slogan of "world literature" of the romantics in Europe and started by collecting and comparing the stories and legends of the nations of Asia and the Middle East, "speaks of the research on the relations between the literature of the nations and the different peoples of the world." (ZarrinKub, 1982: 125) The method of comparative literature in the French school is "examining the historical relations of national literature with the literature of other nations written in a language other than the language of that country". (Ghunaymi Hilal, 2014: 7) Research in comparative literature introduces us to other nations and their similarities and differences with each other and their literary or cultural influences. Various topics are included under comparative literature, one of which is folk culture and literature. The importance of this approach lies in the fact that it helps to know the true mood, habits and way of thinking and living of

the people of a region and to get to know more about the real face of a nation. For this purpose and to know more precisely the cultural similarities and differences between the nations of Iran and Pakistan, this research has investigated the issue of using language elements of culture and folk literature in the poetry of Simin Behbahani and Parveen Shakir.

3.Conclusion

The research findings show that the two mentioned poets have used the linguistic elements of popular culture in a wide way, considering their gender and female perspective, which is due to the affinities and historical, religious, cultural, etc. links between the two Iranian societies. And Pakistani and the two languages Persian and Urdu, regardless of the existing differences, have many similarities.

As seen, Simin Behbahani, a contemporary Iranian poet, and Parveen Shakir, a contemporary Pakistani poet, have benefited from the linguistic elements of popular culture, both in the production and creation of the theme, and in strengthening the meaning and enriching the content of the poem, and in the direction of inducing better meaning and Its greater impact. Among the linguistic elements of popular culture reflected in the poetry of two Urdu and Persian poets, one can find many common elements including words, interpretations, idioms, ironies, proverbs, common stories, legends, etc. Poets have adapted the popular culture of their people and used it correctly in their artistic creations. What attracts the most attention in this matter is the great verbal and semantic similarity between the proverbs and allusions of the two nations, which is due to the ancient connection of the Urdu language and literature with Persian language and literature, and more importantly, the historical influence of Persian culture and literature in the Indian subcontinent. Especially Pakistan tells that in addition to many similarities in meaning and theme, sometimes the words of Urdu proverbs are very similar to the Persian equivalent and sometimes the same; Like the proverb " If the world is washed

away, he is still asleep" in Urdu language, only the word "water" has been changed to "flood"; However, among the types of linguistic elements of popular culture used in the poetry of the two selected poets, the reference to legendary stories is less frequent.

In addition to the mentioned commonalities and similarities, differences can also be identified in the use of linguistic elements of popular culture in the poetry of the two poets; Including all kinds of explicit insults and sarcasm and children's game songs; Such as Jom Jomak, Atal Matal Tutule, Tab Tab Hambazi, etc., which are common in the Persian-speaking community of Iran, are abundantly seen in Behbahani's poetry. Still, this type of linguistic element does not exist in Parvin Shakir's poetry. In addition to that, the lullaby is also a subject of which there is an example in Behbahani's poem; But in Shakir's poetry, although a poet has the experience of motherhood, it is not seen. Since Parvin Shakir is fully familiar with contemporary Persian poetry and is known as the only translator of Forough Farrokhzad's poetry in the Urdu language, and due to the feminine perspective that dominates the poetry of the two selected poets and their belonging to the space of neo-classical poetry (in Persian language and Urdu) it is expected that Shakir was influenced by Simin Behbahani's poetry; However, based on the findings of this research, apart from the existence of some similarities between the elements of general culture used in the poetry of both poets, the obvious influence of this Urdu language poet on the poetry of Simin Behbahani cannot be proven.

Keywords: comparative literature, popular literature, Iranian poetry, Pakistani poetry, Simin Behbahani, Parveen Shakir.

References [In Persian and Urdu]:

Abedi, K. (2000). *Ghazal song*. Tehran: Ketab Nader Publications. (in persian)

Abu Mahbub, A. (2008). *Maple green cradle.* Second Edition. Tehran: Sales. (in persian)

Anvari, H (supervised). (2002). *Great speech culture*. Tehran: Sokhan. (in persian)

Anvari, H (supervised). (2004). The culture of speech irony. Tehran: Sokhan. (in persian)

Asadi Firouzabadi, M. (2013). The function of elements of popular culture in the poems of the Third Brotherhood. *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*. Karaj: 6(21). 201-229. (in persian)

Atash soda, M. (2015). Vernacular language in Hafez's sonnet. *Academy letter*. Tehran: 8(3). 85-112. (in persian)

Azar, A. (2016). *Iranian literature in world literature*. Fifth Edition. Tehran: Sokhan.(in persian)

Behbahani, S. (1988). *Excerpts of poems*. First Edition. Tehran: Morvarid. (in persian)

Behbahani, S. (2003). *Collected Poems*. Tehran: Negah. (in persian)

Behbahani, S. (2014). *Collected Poems*. The second office. Tehran: Negah. (in persian)

Chehreghani Borchaluei, R. (2014). From the eastern larynx. Second Edition. Tehran: Hazara Qoqnus. (in persian)

Chehreghani, R. (2015b). Reflection of climatic elements in Tangsir's novel. *Specialized Quarterly Journal of Persian Gulf Studies*. 3(7). 90-103. (in persian)

Chehreghani, R. (2016A). Analysis of the manifestations of resistance in the folk literature of Persian speaking countries. *Persian Language and Literature Research*. 43. 141-188. (in persian)

Darvishian, A,. & Khandan, R. (1999). *The culture of legends of Iranian people*. Vol 1. Third edition. Tehran: Ketab and Farhang. (in persian)

Dehbashi, A. (2013). Chronology of Simin Behbahani's life. Bukhara .101. 90-98. (in persian)

Dehkhoda, A. (1984). *Proverbs and decrees*. Fifth Edition. Tehran: Sepehr Printing House. (in persian)

Dehkhoda, A. (1998). Dehkhoda dictionary. Second Edition. Tehran: Institute of Publishing and Printing, University of Tehran. (in persian)

Ghafourian, M., & Shirazi, A. (2019). *Comparative study of Persian proverbs (Mazandarani dialect and Urdu language)*. Qazvin: Sayehgostar. (in persian)

Ghunaymi Hilal, M. (2013). *Lily and Majnoon in Persian and Arabic literature*. Tehran: Ney Publishing. (in persian)

Hafez, S. (2017). *Divan-e-Hafez*. From the version of Mohammad Qazvini and Qasim Ghani. Qom: Osveh. (in persian)

Hall, J. (2012). *"Culture"*. In William Outhwaite and Tom Buttamore. *Social science culture of the 20th century*. Translated by Hasan Chavoshian, Tehran: Ney Publishing. (in persian)

Jabareh Naseru, A. & Ruqiyeh, P. (2016). The position of women in the popular culture of Jahrom city. *Public culture and literature*. 5(18). 131-152. (in persian)

Jalili, B. (2011). *Standard Urdu (idioms of Urdu language).* Delhi: National Council for the Promotion of Urdu Language and School Jamia New Delhi Limited. (in Urdu)

Khalatbari Limaki, M. (2006). The range of popular culture. *The whisper of culture*. 1(1). 17-33. (in persian)

Mahjoub, M. (2007). *Iranian folk literature*. by the efforts of Hasan Zulfaghari. Third Edition. Tehran: Cheshme. (in persian)

Mirsadeghi, J. (1998). *Dictionary of the art of story writing*. Tehran: Ketab e Naz. (in persian)

Moin, M. (2005). *Moin dictionary*. Tehran: Edna & Ketab e rah e no. (in persian)

Serhendi, W. (1974). *Comprehensive Urdu Dictionary*. Lahore: Knowledge Library. (in Urdu)

Serhendi, W. (1986). *Comprehensive Proverbs*. Islamabad: Moqtada National Language. (in Urdu)

Seyyedan, F. (2012). Story, narrative structure and popular culture (looking at women, fertility and water in Leri's stories). *Cultural studies and communication*. Vol 9, N 30. 73-101. (in persian)

Shadkhast, M. (2005). *In Khlot Roshan for theories and statements in contemporary poetry (from Nima to today)*. First Edition. Tehran: Ataei. (in persian)

Shah, B. (2020). What importance is there in children's literature. *Quarterly Urdu Research Journal.* Biharpol. 23. 45-61. (in Urdu)

Sharifian, M., & Chehreghani Borchaluei, R. (2011). History and geography in the poetry of Afghanistan's stability. *Literary History*. 68. 183-198. (in persian)

Soroush, S., & Shahryar Naqvi, S. (1994). Urdu-Persian culture. First Edition. Isfahan: Isfahan University Press. (in persian)

Tamim Dari, A. (2011*). popular culture.* Tehran: Mahkame. (in persian)

Velayati, A. (2010). *Islamic culture and civilization*. Tehran: Education publishing office. (in persian)

Yousefi Zirabi, F. (2014). *Women in popular culture of Mazandaran people*. Mazandaran: Seflin. (in persian)

Zarrinkub, A. (1982). *literary criticism.* Vol 1. Third Edition. Tehran: Amir Kabir. (in persian)

Khanqah, A., & Hassanzadeh, A. (2002). Football and the individuality of cultures. *Social science letter*. 19. 105-123. (in persian)

Shakir, Parveen. (1990). *Mah Tama (Kuliyat Parveen Shakir)*. Delhi: Educational Publishing House. (in Urdu)

Shirazi, A., & others. (2021). Comparative analysis of criticism of the patriarchal social system in the poetry of Simin Behbahani and Fahmideh Riaz. *Comparative Literature Journal*. 25. 121-143. (in persian)

Shirkhani, M., & Others. (2021). Examination of word and meaning compatibility in Elamite and Arabic Kurdish

proverbs. *Comparative Literature Journal*. 24. 140-97. (in persian)

b. Electronic resources

Internet base: Adab World, 10/02/1400 http://adabworld.com/32
Internet base: Ketabak Arg, 10/02/1400 https://ketabak.org/content/11042
Internet base: Urdu Vocabulary Board, 10/02/1400 http://udb.gov.pk/.
Internet site: Atal Motel Totooleh, 10/02/1400 http://atalmataltootooleh.com/32
Internet site: Atal Motel Totooleh, 10/02/1400 https://atalmataltootooleh.com/146.

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

بازتاب عناصر زبانی فرهنگ عامّهٔ ایران و پاکستان در شعر پروین شاکر و سیمین بهبهانی *

علی احمد شیرازی[۱]؛ رضا چهرقانی (نویسنده مسئول)[۲]؛ محمد اقبال شاهد[۳]

چکیده

شاعران، از پشتوانه‌های فرهنگی و تجارب زیسته یا آموخته در تقویت محتوای شعر خویش سود می‌جویند. بی‌تردید فرهنگ و ادبیات عامه یکی از پرکاربردترین آبشخورهای معنوی ادبیات رسمی به شمار می‌رود. آداب و رسوم، سنّت‌ها، باورها، مثل‌ها و کنایات، قصه‌ها و افسانه‌ها و غیره، عناصر فرهنگ عامه هستند که می‌توان آن‌ها را به دو بخش زبانی و غیر زبانی تقسیم کرد. عناصر زبانی؛ تعابیر، اصطلاحات، کنایات، دشنام‌ها، مثل‌ها و متل‌ها، قصه‌ها و افسانه‌ها و هر آنچه را که با ابزار زبان خلق شود، در بر می‌گیرد. سیمین بهبهانی و پروین شاکر، از جمله بانوان شاعر شناخته‌شده در ادبیات معاصر فارسی و اردو هستند که در سروده‌های خویش از پشتوانه‌ها و عناصر فرهنگ و ادبیات عامیانه تأثیرپذیرفته و آن را در شعر خویش به صورتی هنری بازتاب داده‌اند. پژوهش پیش رو کوشیده است تا با رویکرد مقایسه‌ای-تطبیقی و روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع مکتوب، عناصر زبانی فرهنگ عامه را در شعر دو شاعر یاد شده بررسی،

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۰۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۵۱- ۲۸۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.20709.3568

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران. رایانامه: aliahmadshirazi@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران. رایانامه: Cherhreghani@hum.ikiu.ac.ir

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جی. سی. یو، لاهور، پاکستان. رایانامه: chairperson.per@gcu.edu.pk

طبقه‌بندی، مقایسه و تحلیل نماید. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که دو شاعر یاد شده با عنایت به جنسیّت و نگاه زنانهٔ خویش، از عناصر زبانی فرهنگ عامه به شکلی گسترده استفاده کرده‌اند که با توجه به قرابت‌ها و پیوندهای تاریخی، مذهبی، فرهنگی و... میان دو جامعهٔ ایرانی و پاکستانی و دو زبان فارسی و اردو، فارغ از تفاوت‌های موجود، شباهت‌های بسیار با هم دارند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، ادبیات عامه، شعر ایران، شعر پاکستان، سیمین بهبهانی، پروین شاکر.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

یکی از ابزارهای غنابخشی به محتوای شعر، بهره‌گیری از پشتوانه‌های فرهنگی است که از دیرباز در شعر فارسی وجود داشته است. دامنه‌ی پشتوانه‌های فرهنگی به کار رفته در شعر فارسی بسیار گسترده است و از اشاره به قرآن وحدیث تا کاربرد اصطلاحات دانش‌های گوناگون را در بر می‌گیرد. بر این اساس و با توجه به کاربرد این پشتوانه‌های فرهنگی در شعر، که غالباً در قالب آرایه‌های بدیع معنوی خصوصاً تلمیح استفاده می‌شوند، شاید بتوان گفت که همواره یکی از منابع تغذیه‌ی شعر و ادبیات بوده‌اند. (شریفیان و چهرقانی، ۱۳۹۰: ۱۸۳)

از آنجا که شعر فارسی و اردو از روزگار کهن تا دوران معاصر همواره با فرهنگ عامه پیوندی استوار داشته، شواهد متعددی را از اشاره به عناصر فرهنگ عامه، خصوصاً عناصر زبانی آن؛ مانند تعابیر، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و... می‌توان در شعر بزرگان ادب فارسی و اردو بازشناسی کرد:

قرّه‌العین من آن «میوهٔ دل» یادش باد — که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
(حافظ،۱۳۹۷: ۳۸۲)

خاک کویت زحمت ما برنتابد بیش‌ازاین — لطف‌ها کردی بتا «تخفیف زحمت می‌کنم» (همان، ۲۳۸)

صبا! زان لولی شنگول سرمست — چه داری آگهی؟ چون است حالش؟ (همان، ۷۳)

در ابیات فوق میوهٔ دل، تخفیف زحمت کردن یا اصطلاح شنگول، عنصر عامیانه هستند.(آتش سودا، ۱۳۸۵: ۸۹) باعنایت به توضیح فوق، این پژوهش کوشیده است تا نقش و کارکرد مهم‌ترین عناصر زبانی فرهنگ و ادبیات عامه را در شعر سیمین بهبهانی و پروین شاکر مقایسه و با رویکرد ادبیات تطبیقی بررسی و تحلیل نماید.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

درخصوص تأثیر عناصر فرهنگ و ادبیات عامه در شعر شاعران نامبرده از ایران و پاکستان، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته و این پژوهش، برای نخستین‌بار به این موضوع پرداخته است؛ اما از آن روی که فرهنگ عامه موضوعی است که پژوهشگران امروز بدان علاقه زیادی دارند، با جستجو در سامانه‌های نمایه‌سازی پژوهش‌های ادبی به آثار نسبتاً زیادی در این زمینه برمی‌خوریم که موارد زیر نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به موضوع این پژوهش به شمار می‌روند:

سیدان، فریبا (۱۳۹۲). «قصه، ساختار روایت و فرهنگ عامه (نگاهی به زن، باروری و آب در قصه های لری)». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. دوره ۹. شماره ۳۰. نویسنده این مقاله صرفاً قصه، ساختار روایت و فرهنگ عامه را در فرهنگ وگویش لری بررسی کرده و طبیعتاً به آثار شاعران منتخب نپرداخته است. جباره ناصرو، عظیم و رقیه(پریچهر) کوهنورد (۱۳۹۶). «جایگاه زن در فرهنگ عامه شهرستان جهرم». *فرهنگ و ادبیات عامه*. دوره ۹. شماره ۱۸. نویسندهٔ این مقاله هم صرفاً دربارهٔ‌ی فرهنگ عامیانه‌ی یک شهرستان تحقیق کرده و اساساً به شعر یا به آثار شاعران منتخب نپرداخته است. یوسفی زیرابی، فریده (۱۳۹۴). صرفی، محمدرضا (۱۳۸۴). «عناصر فرهنگ عامه در غزلیات حافظ». *مجلهٔ فرهنگ*. شمارهٔ ۵۵. این مقاله حاوی مباحث سودمندی در خصوص پیوند ادبیات و فرهنگ عامه و طبقه‌بندی عناصر فرهنگ عامه می‌باشد و به واکاوی این عناصر در شعر حافظ پرداخته است. اسعدی فیروزآبادی، مریم السادات (۱۳۹۳). «کارکرد عناصر فرهنگ عامه در اشعار اخوان ثالث». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. دوره ۶. شماره ۲۱.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود هیچ یک از آثار فوق به موضوع این تحقیق؛ یعنی «بازتاب عناصر زبانی فرهنگ عامه ایران و پاکستان در شعر پروین شاکر و سیمین بهبهانی» نپرداخته‌اند و در این زمینه تاکنون اثری تولید نشده است.

۱ -۳.تعریف مفاهیم اصلی

۱ -۳ -۱.فرهنگ عامه

فرهنگ (Culture) در لغتنامه‌ها به معنای «مجموعهٔ آداب و رسوم. مجموعهٔ علوم و معارف و هنرهای یک قوم». (معین، ۱۳۸۴: ۱۱۷۶) و نیز «پدیدهٔ کلی پیچیده‌ای از آداب، رسوم، اندیشه، هنر و شیوه زندگی که در طی تجربه‌ی تاریخی اقوام شکل می‌گیرد و قابل انتقال به نسل‌های بعدی است» (انوری، ۱۳۸۱: ۵۳۴۶) آمده و در تعریفی واضح‌تر گفته‌اند: «فرهنگ... عبارت است از مجموعهٔ میراث‌های معنوی یک قوم اعمّ از آنچه محصول عقل و ادراک یا زادهٔ ذوق و عاطفهٔ ایشان باشد». (محجوب، ۱۳۸۶: ۳۶)

در تعریفی جامع‌تر، فرهنگ به «کلیهٔ سازمایه‌های مادی و معنوی که فرد انسانی درون آن زاده، پرورده و صاحب شخصیت می‌شود، اطلاق شده است.» (ولایتی، ۱۳۸۹: ۱۹)

از منظر بعضی محققان، فرهنگ به دو بخش اصلی: مادّی و غیر مادّی(معنوی) تقسیم می‌شود و از منظری دیگر بعضی پژوهشگران، فرهنگ را به فرهنگ رسمی و فرهنگ عامه تقسیم‌کرده‌اند. فرهنگ مادّی، عناصر قابل لمس فرهنگی؛ مانند معماری، لباس، ابزارها و غیره را شامل می‌شود و فرهنگ غیر مادّی یا معنوی به بخش‌های غیر قابل لمس فرهنگ؛ مانند اعتقادات و باورها، مثل‌ها و کنایات، قصه‌ها و افسانه‌ها و غیره اشارت دارد. (چهرقانی، ۱۳۹۵الف: ۹۳) چنانکه مشاهده می‌شود، عناصر زبانی فرهنگ در ذیل فرهنگ معنوی قرارمی‌گیرند. مقصود از فرهنگ رسمی هم مجموعه‌ای از عناصر فرهنگی است که صرفاً به توده‌ها اختصاص نداشته و در میان نخبگان نیز پذیرفته شده است. از منظری دیگر، فرهنگ را می‌توان به معنای هنر یا دست کم منبع و آبشخوری برای هنر قلمداد کرد؛ چراکه هنر والا، رسمی و نخبه‌گرا از رهگذار آویختن به منابع فرهنگ عامه می‌تواند از غنای بیشتری برخوردار شود. (هال، ۱۳۹۲: ۶۹۶)

در تمامی جوامع، زبان محور اصلی فرهنگ شمرده می‌شود و از آنجاکه ادبیات نیز کاربردی از زبان است، فرهنگ عامه با ادبیات عامه که در جوامع مختلف به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود(چهرقانی، ۱۳۹۵ب: ۳)پیوندی ناگسستنی دارد. یکی از تقسیم‌بندی‌های معتبر برای عناصر تشکیل دهندهٔ فرهنگ عامه در کنار عناصر مادّی و معنوی یا عناصر سالم و ناسالم، تقسیم‌بندی آنها به عناصر زبانی و غیر زبانی است. منظور از عناصر زبانی، آن بخش از عناصر فرهنگی است که بر بستر یا با ابزار زبان خلق شده باشد و تعابیر، اصطلاحات، کنایات، ترانه‌ها و لالایی‌ها، نغمه‌های کار، مثل‌ها و متل‌ها، قصه‌ها و افسانه‌ها و... را شامل می‌شود و پژوهشگران گاهی از آن با عنوان ادبیات شفاهی یاد می‌کنند. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۲)

بنا بر آنچه گفته شد، ادب عامه، زیر شاخه‌ای از فرهنگ عامه به شمار می‌رود. ادبیات تطبیقی نیز که در ادامه و به دنبال شعار «ادبیات جهانی» رمانتیک‌ها در اروپا و با گردآوری و مقایسهٔ قصه‌ها و افسانه‌های ملل آسیا و مشرق‌زمین آغاز شد، «از تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان سخن می‌گوید.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۲۵) روش کار ادبیات تطبیقی در مکتب فرانسه، «بررسی روابط تاریخی ادبیات ملی با ادبیات دیگر ملت‌هایی است که به زبانی غیر از زبان آن کشور نوشته شده است» (غنیمی هلال، ۱۳۹۳: ۷). پژوهش در ادبیات تطبیقی، ما را با ملت‌های دیگر و شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها با یکدیگر و تأثیر و تأثرهای ادبی یا فرهنگی ایشان آشنا می‌کند. مباحث گوناگونی در ذیل ادبیات تطبیقی جای می‌گیرد که یکی از آنها، فرهنگ و ادبیات عامیانه است. اهمیت این رویکرد از آن روست که به شناخت درست خلق‌وخو، عادات و نحوهٔ اندیشه و زیست مردمان یک منطقه و آشنایی بیشتر با چهرهٔ واقعی یک ملت یاری می‌رساند. به همین منظور و برای شناخت و آگاهی دقیق‌تر از شباهت‌ها و تفاوت‌های فرهنگی ملت ایران و پاکستان، این پژوهش به بررسی موضوع بهره‌گیری از عناصر زبانی فرهنگ و ادبیات عامیانه، در شعر سیمین بهبهانی و پروین شاکر پرداخته است.

۱ -۳ -۲. زندگی و شعر سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی، شاعر معروف معاصر ایران، در سال ۱۳۰۶ش در تهران به دنیا آمد. پدرش عباس خلیلی، نویسنده و مدیر روزنامهٔ اقدام و مادرش فخرعظما ارغون نویسنده، مترجم و

شاعر بود. او پس از تحصیلات مقدماتی در سال ۱۳۲۴ش به آموزشگاه مامایی راه‌یافت؛ اما به دلیل درگیری با مدیر آموزشگاه، به اتهام نشر مقاله‌ای انتقادی در روزنامهٔ «مرد امروز» از مدرسهٔ مامایی اخراج شد.» (عابدی،۱۳۷۹: ۱۸) سیمین، بعد از اخراج با حسن بهبهانی، معلم زبان انگلیسی ازدواج کرد و در سال ۱۳۳۰ش به استخدام آموزش و پرورش درآمد(ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۳۳) در سال ۱۳۳۵ دفتر دوم شعر **جای پا** را منتشر کرد.(شادخواست، ۱۳۸۴: ۲۷۲) در سال ۱۳۳۷ وارد دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران شد و در سال ۱۳۴۱ش از رشتهٔ حقوق قضایی فراغت یافت.(دهباشی، ۱۳۹۳: ۹۲) او سرانجام در ۲۸ مرداد ۱۳۹۳ش چشم از جهان فروبست.

سیمین بهبهانی در ایران همچون پروین شاکر و فهمیده ریاض در پاکستان از پیشگامان ادبیات و شعر زنانه به شمار می‌آید. (شیرازی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۳۶)

آثار منظوم سیمین بهبهانی عبارتند از: مجموعه‌های جای پا(۱۳۳۵/۱۹۵۴)؛ چلچراغ(۱۳۳۶/۱۹۵۵)؛ مرمر(۱۳۴۱/۱۹۶۱)؛ رستاخیز(۱۳۵۲/۱۹۷۱)؛ خطّی ز سرعت و از آتش(۱۳۶۰/۱۹۸۰)؛ دشت ارژن(۱۳۶۲/۱۹۸۳)؛ یک دریچه آزادی(۱۳۷۴/۱۹۹۵)؛ یکی مثلا این که(۱۳۷۷/۲۰۰۸)؛ تازه‌ها(۱۳۷۷/۲۰۰۸).

۱ -۳-۳. زندگی و شعر پروین شاکر

پروین شاکر در سال ۱۹۵۲م در کراچی متولد شد. پدرش با تخلص «ثاقب» به اردو شعر می‌سرود. پروین در مدرسهٔ اسلامی کمبریج تحصیلات خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۷۱م از دانشگاه کراچی لیسانس و در سال ۱۹۷۲م، فوق لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی گرفت و در کالج سرسید استخدام شد. عروض را از پدر بزرگش آموخت و در سال اول کالج، نخستین شعر خود را با عنوان «باران‌های موسمی»(مون سون کی برسات) به زبان اردو سرود. وی وقتی دانشجوی کارشناسی بود، در مجامع ادبی پاکستان شهرت یافت. او حدود ۲۵۰ برنامهٔ ادبی را در رادیو وتلویزیون تولید و اجرا کرد. نمایشنامه‌هایی هم برای اجرا در کالج و دانشگاه نوشت. شاکر در زمینهٔ مشاعره، مذاکره، بداهه‌سرایی، نشست‌های ادبی، اجرای رادیو و تلویزیونی، نویسندگی و غیره؛ جایزه‌های گوناگونی دریافت کرد. در سال

۱۹۸۶ از لاهور به اسلام‌آباد منتقل شد و در پست معاون سخنگوی وزارت خارجه کار خود را شروع کرد و در ۲۶ دسامبر ۱۹۹۴ در سن ۴۲ سالگی بر اثر سانحهٔ رانندگی چشم از جهان فروبست. آثار منظوم پروین شاکر عبارتند از: خوشبو (۱۹۷۷)، صد برگ (۱۹۸۰)، خودکلامی (۱۹۸۵)، انکار (۱۹۹۰)، ماه تمام (کلیات شعری) (۱۹۹۴).

۲.بحث و بررسی

۱-۲.عناصر زبانی فرهنگ عامه در شعر سیمین بهبهانی

۲ -۱-۱. ترانه و بازی‌های کودکانه

از آنجا که موسیقی نیز در کنار شعر همواره جلوگاه اصلی فرهنگ عامه بوده است، گاه در پیوند این دو هنر، نوع خاصی از ادبیات یا موسیقی مردمی که آن را با نام ترانه می‌شناسیم خلق شده است. «ترانههای عامیانه، ترانه‌ها و آوازهایی هستند که بین مردم رواج داشته و از ضمیر ناخودآگاه و توانایی‌های ذاتی و شهودی آنان پدید آمده‌اند» (تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۴۹) ترانه‌های عامیانه انواعی را؛ از قبیل ترانه‌های ویژهٔ بازی، مخصوص نوازش و لالایی، مربوط به قصه‌ها و مثل‌ها، غنا، رقص، افسانه و غیره شامل می‌شود. امروزه تحقیقاتی نیز درخصوص ترانه‌های کار صورت گرفته و نغمه‌های کار یکی از ارکان موسیقی اقوام به شمار می‌رود.

«گرم و چابک دویدی، تا به کوهی رسیدی آب و نانت ندادند، آن دو خاتون که دیدی»

(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۸۴۱)

بیت فوق برگرفته از یک ترانهٔ عامیانه‌ی معروف فارسی است:

«یکی بود. یکی نبود/ غیر از خدا هیچ کس نبود/ دویدم و دویدم، سرکوهی رسیدم/ دو تا خاتون رو دیدم، یکیش به من آب داد/ یکیش به من نون داد، نون رو خودم خوردم/ آب رو دادم به زمین، زمین به من علف داد/ علف رو دادم به بزی، بزی به من پشگل داد...»:(https://atalmataltootooleh.com/146)

در نمونه‌های زیر نیز ترانه‌های مرتبط با بازی‌های کودکانه در ایران، دستمایهٔ شاعر در مضمون‌سازی بوده است:

بچرخ، چرخ، همبازی، خدا، مرا نیندازی که گِردباد می‌چرخد، نفس نفس درین بازی

بچرخ تا بچرخم، هی، درنگ نه، که پی در پی — که تا نکردم این ره طی، مرا ز پا نیندازی
چو گردباد پروازم، دهد پیام تنبیهی — که آسمان شود خاکی، بدان بلند پروازی...
... بخوان، برقص، همبازی، که از شراره لبریزم — درین شراره می‌سوزد، ترانه‌ای که می‌سازی
(۸۳۲-۸۳۱)

یکی از معروف‌ترین ترانه‌های بازی، «اتل متل توتوله» است که برای اجرای آن کودکان کنار یکدیگر می‌نشینند و پای خود را دراز می‌کنند و یکی از ایشان هم‌زمان با خواندن شعر، بر اساس ضرباهنگ خاصی روی پاها ضربه می‌زند و در آخرین هجای شعر که توأمان با آخرین ضربه ادا می‌شود؛ فردی که ضربه به پای او خورده باید پای خود را جمع کند و در پایان کسی که یک پای او جمع نشده، برنده است. اصل ترانه به صورت زیر، با ضرباهنگ «مفتعلن فعولن» خوانده می‌شود:

اتل متل توتوله/ گاو حسن چه جوره| نه شیر داره نه پسون/ گاوشُ بردن هندسون| یک زن کردی بسون/ اسمشُ بذار عم‌قزی|... دور کُلاش قرمزی/ دور کلاش قرمزی|.... هاچین واچین/ یه پاتُ ور چین.
(http://atalmataltootooleh.com/32)

سیمین بهبهانی از ترانهٔ فوق برای سرودن شعری با درون‌مایهٔ انتقادی-اجتماعی و عمیق و جدّی الهام گرفته است:

اتل متل نوسان، آری، دوپای کوچک و ضربت‌ها — سپس خطاب که پا برچین، نهان بدار و مجنبانش
حدیث گاو حسن بشنو! نه شیر هست و نه پستانش — نه یونجهٔ تر تابستان، نه کاه خشک زمستانش
(۸۹۵)

«جم جمک برگ خزون» نیز ترانهٔ معروف دیگری است که در شعری دیگر منبع الهام شاعر در مضمون‌آفرینی بوده است:

شانه‌ی فیروزه خواهد گیسوی همچون کمانم — گرچه اکنون قصه‌ساز «جم جمک» برگ خزانم
(۸۹۷)

در بازی «جم جمک برگ خزون» بچه‌ها، بین خودشان یکی را به عنوان «اوستا» انتخاب کرده، مشت‌های گره‌شده‌شان را روی هم می‌گذارند و با صدای بلند می‌خوانند:

جم‌جمک برگ خزون/ مادرم زینت خاتون،/ گیس داره قدّ کمون،/ از کمون بلندتره،/ از شبق مشکی‌تره،/ گیس اون شونه می‌خواد،/ شونه فیروزه می‌خواد،/ حمام سی روزه می‌خواد،/ هاجستم و واجستم،/ تو

حوض نقره جستم،/ نقره نمکدونم شد،/ هاجری به قربونم شد.
(https://ketabak.org/content/11042)

۲-۱-۲.لالایی‌ها

یکی از انواع ترانه‌ی عامیانه، لالایی است که مادر برای خواباندن کودکان خود می‌خواند. لالایی بیشتر آهنگین است (آذر، ۱۳۹۵: ۶۶) و اغلب برای آرامش بخشیدن به کودکان تولید می‌شود. در شعر معاصر فارسی بسیاری از شاعران کودک و نوجوان از قالب، سبک و لحن لالایی‌ها در سروده‌های خویش به وفور بهره‌برده‌اند؛ افزون بر ایشان، تعدادی از شاعران جدّی نیز؛ همچون حسن لاهوتی و احمد شاملو از این قالب برای پرداختن به مسائل سیاسی-اجتماعی و مضامین مربوط به بزرگسالان استفاده کرده‌اند. (چهرقانی، ۱۳۹۵الف: ۱۷۲) سیمین بهبهانی در یکی از اشعار خود به نام «من زاده‌ام اینان را» از قالب و شیوهٔ لالایی استفاده کرده است.

«لالایی گویم و خوابت کنم من/ غلام شاه محرابت کنم من| گدای کوچه را نانت روا باد/ پلنگ بیشه را تیرت سزا باد| الا منگوله‌ی ابریشم من/ چو پرده در وثاقم محرم من| الا مرواری من، سرمه‌ی من/ به سردست قبای ترمه‌ی من| تمشک وحشی شیرین تردم/ تو را من با خدای خود سپردم| پرستاری کنم تا پا بگیری/ شوی شمشادی و بالا بگیری| بلا دورت که از بالا نیفتی/ کشی سر بر فلک، از پا نیفتی» (۸۸۰)

۲- ۱ -۳. دشنام‌ها

دهخدا این واژهٔ دشنام را چنین توضیح می‌دهد: «در اصل دُژ نام است، دُژ به معنی زشت و نام عبارت از القاب و خطاب». (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۹۱۳)

قاضی تو را سوی زندان، «گیسو بریده!» خواهد برد پیچیده گرد هر ساقت، هر بافه‌یی چو زنجیری (۶۵۵)

بریدن گیسو در گذشته نوعی مجازات و تحقیر برای زنانی بود که خطایی مرتکب می‌شدند از این رو «گیس بریده» در فرهنگ عوام، صفت جانشین موصوف و متضمن معنای منفی، کنایه از زن یا دختر خطاکار و مستحق مجازات است و برای تحقیر به کار می‌رود.

... ناکس به من نظر داره./ای وای چادرم افتاد!/ سگ مصّب این عجب بادیس!/مَردم کمک بگیرینش:/ شیش متر وال گلداره... (بهبهانی، ۱۳۹۴: ۲۵۳)

افزون بر دشنام رایج «ناکس» چنانکه ملاحظه می‌شود بهبهانی برخی دشنام‌ها را؛ نظیر «سگ‌مصب» در نمونه فوق و «بیغ بیغ» با همان شکل عامیانه و زبان محاوره‌ای در شعر خویش استفاده کرده است:

من از ادراک حکمت بیغ بیغم تو هم نم می کشد اینجا سوادت
(همان:۲۵۹)

بهبهانی شعری هم در قالب قطعه و با عنوان دشنام دارد که در هر بیت آن دشنامی صریح و نسبتاً رکیک گنجانده (همان: ۲۵۷)؛ اما در بیت زیر به دشنام جامه کنایه پوشانده است:

گر با چنین بهانه شلوغ است خانه‌ات دارم یقین که خانه‌ی بالات خلوت است
(همان: ۲۶۱)

۲ -۱ -٤.کنایات

شعر سیمین به وفور واجد عناصر زبانی فرهنگ عامیانه؛ اعم از واژگان، اصطلاحات، تعابیر و کنایات است. این تمهید بیانی از منظر تولیدی موجب غنابخشی به معنای شعر و از نظر خوانشی موجب زیبایی، روانی و صمیمی‌تر شدن شعر می‌شود.

بی‌گمان دیوار طبع پست خاک آلود ماست گر بود «کوتاه‌تر، دیواری از دیوار ما» (۴۴۰)

«دیوار کسی را کوتاه دیدن یا کوتاه بودن دیوار» در فرهنگ ایرانی کنایه از ناتوانی، فاقد قدرت دفاع بودن و مظلومیت است. (انوری، ۱۳۸۳: ۷۶۶)

خود فروشانیم و بر ما گشته جوشان، مشتری «گرم‌تر کی دیده‌ای بازاری از بازار ما»؟ (۴۴۰)

«بازار داغ(گرم)». (انوری، ۱۳۸۳: ۹۵) در زبان فارسی در مفهوم «طرف توجّه قرارگرفتن یا بسیار رایج شدن» استفاده می‌شود.

«مرا دیدی، ندیدی» کور و کر باش که می‌گردد به دنبالم خبرچین (۲۸۲)

«مرا دیدی، ندیدی» خود کنایه از مثلی است بدین عبارت: «شتر دیدی ندیدی» (انوری، ۱۳۸۳: ۹۹۸)

سرد و تیره بینی دلش، «خرده شیشه دارد گِلش» وین سرشت برباطلش، با که سازگاری کند؟(۵۵۸)

سرشت، گِل یا «جنس کسی خرده شیشه(شیشه‌خرده)داشتن» (انوری، ۱۳۸۳: ۳۶۸) تعبیر کنایی رایجی در زبان محاوره است که اشاره به عدم خلوص و صداقت در شخص دارد.

هست زندانی سیه در پشت این دیوار رنگین از ورای رنگ دلسوزی، ریا را می‌شناسم
«اشک تمساح» است این، در آرزوی طعمه ریزد من به ساحل مردمی بی‌دست و پا را می‌شناسم
(۴۵۶)

«اشک تمساح» کنایه از ریاکاری و اظهار همدردی دروغین است و در زبان عامه به همین صورت استفاده می‌شود. (انوری، ۱۳۸۳: ۶۰)

سوختم از غم و کس ندانست در درونم چه «محشر» به پا بود (۶۶)

«محشر» در فارسی عامیانه به معنای هنگامه و شلوغی و غوغا و جنجال است (انوری، ۱۳۸۳: ۱۴۵۸)

این قسم کاربرد اصطلاحات زبان عامیانه در شعر بهبهانی فراوان است:

چشمش چهار تا شده (بهبهانی، ۱۳۸۲: ۴۱۲)، آب زیر کاه (همان: ۵۵۸)، مهرهٔ مارش (همان: ۶۴۵)، دار دار کردن (همان: ۱۰۵۵) تیر در تاریکی انداختن (همان: ۹۵۴)، به سر، خاک بادش (همان: ۱۱۰۳)، هیزم تر دارد (همان: ۱۱۰۶) و...

۲ -۱ -۵. ضرب‌المثل

مثل را می‌توان به زبان ساده این گونه تعریف کرد: «جمله‌ای است مختصر مشتمل بر تشبیه یا مضمون حکیمانه که به واسطهٔ روانی الفاظ، روشنی معنی و لطافت ترکیب، بین عامه مشهور شده و آن را بدون تغییر و یا با تغییر جزئی در محاورات خود به کار برند.» (تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۷۸) بهبهانی نیز در مقام شاعر اغلب در سروده‌های خویش از ضرب-المثل استفاده کرده که در فنّ بدیع بدان ارسال‌المثل می‌گویند:

هر که دم از عمر غنیمت شمرد گفت که «آدم همه آه و دم است (۵۵۹)

در مصرع دوم، «آدم همه آه و دم است» در اصل، مثل مشهوری است که دهخدا آن را چنین ذکر کرده است: «آدم آه است و دم.» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۲۱) این مثل به کوتاه بودن زندگانی انسان تعریضی لطیف دارد.

دختری طعنه زد که نه خانم درس «در گوش ژاله یاسین است» (۴۸۴)

مصرع دوم به مثل فارسیِ «به گوش خر یاسین خواندن.» اشاره دارد. (دهخدا، ۱۳۶۳: ۴۵۵).

«آتش چو به نیزار افتد، کار همگان زار افتد آری چو بگیرد آتش، دانستن خشک از تر کو؟» (۵۸۶)

مثَل «آتش چو بر افروخت بسوزد تر و خشک.» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۶) با الفاظ دیگر؛ امّا در معنای همان مثل، استفاده شده است.

تطهیر به آبش کن، خوشبو به گلابش کن «با خون نتوانی شست، آن را که ز خون رنگ است» (۶۰۶)

«خون را با خون نشویند.» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۶۳) مثلی است که مضرب آن توصیه به عفو و اغماض است.

«از خود قیاس ما مکن»، ما را چو خود رسوا مکن پیوند خار خشک را، با بیدمشک تر مزن (۴۶۶)

در مصرع نخست، مفهوم ضرب المثل «کافر همه را به کیش خود پندارد.» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۱۸۵) ذکر شده است.

معنی وعده‌های تو این است «نوشدارو پس از مرگ سهراب» (۶۳)

«نوشدارو که پس از مرگ به سهراب دهند». (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۸۴۰) یا به تعبیر ساده‌تر «نوشداروی بعد از مرگ سهراب» مثلی است که وقتی کار از کار یا آب از سر گذشته باشد، می‌گویند. در شعری دیگر، بهبهانی همین مثل را به کار برده:

نامه بده، ورنه، کشتهٔ غم گوید «دیر شد آن دارو»، تاب نیارستم (۶۸۷)

«دریا سرای نهنگ است» مثلی است که در وصف انسان شجاع یا کسی که مقام معنوی بلندی دارد به کار می‌رود و بهبهانی در بیت زیر به کار برده است:

اما تو غم نشناسی، وز مرگ هم نهراسی موجت به سخره نگیرد، «دریا، سرای نهنگ است» (۶۰۸)

این چهره‌ساز خموش، زان مردم پرده‌پوش «گندم نما، جو فروش»، افشای اسرار کرد (۵۵۷)

در بیت دوم، سیمین از مثل معروف «گندم نمای جو فروش» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۲۷) استفاده کرده است.

ز کنام تا برون آمد، ز کرانه بوی خون آمد «پی آن خطا، پشیمانی»، ندهد دگر تو را سودی (۱۰۴۱)

«چرا عاقل کند کاری که باز آرد پشیمانی» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۶۰۸) مصرعی است که به دلیل کثرت استعمال بدل به مثل شده است.

بانگ«خروس بی‌گاهان»، فال خوشی نخواهد زد از گردنش بیفشان خون، همچون شفق به شبگیری (۶۵۵)

بیت فوق به مثل «خروس بی‌محل» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۳۷) که گاه به صورت کنایه نیز استفاده می‌شود، اشاره دارد. (انوری، ۱۳۸۳: ۵۰۲)

۲ -۱ -٦. حکایت‌های افسانه‌ای

حکایت‌هایی که در شعر بهبهانی دستمایهٔ خلق یا القاء موجزتر و وافی‌تر معنا شده‌اند، در اصل افسانه‌های عامیانهٔ رایج‌اند که اغلب در آیینهٔ آرایهٔ تلمیح صورت بسته‌اند. در این میان افسانهٔ «دختر ترنج» شاید پربسامدترین آنهاست.

در خانه نشستسیم، با روی پری‌وار همسایهٔ ابلیس، دیوار به دیوار

این خانه درش نیست، راه گذرش نیست ما را «به ترنجی، بستند پری‌وار» (۵۲۱)

افسانهٔ «دختر نارنج و ترنج»، حکایت آن شاهزاده‌ای است که رفت تا دختر نارنج و ترنج، زادهٔ شاه پریان را که بر درختی به شکل نارنج و ترنج آوایزان بود، بیاورد و در راه پیرمردی را دید که هم آدمی‌زاد و هم دیوزاد بود. از وی راه پرسید و سفر را ادامه داد و شش برادر دیگر همان مرد را دید و در نهایت شاخهٔ نارنج را پیدا کرد، آن را چید و دختر ترنج را بیرون آورد. ابیات زیر نیز به همین افسانه که تفصیل آن در جلد پنجم فرهنگ افسانه‌های مردم ایران از صفحه ۳۸۵ تا ۳۸۳ ذکر شده اشاره دارد:

خفته در من دیگری، آن دیگری را می‌شناس چون «ترنجم بشکن آنگه آن پری را می‌شناس»

من پری هستم به افسون در «ترنجم» بسته‌اند تا رها سازی مرا، افسونگری را می‌شناس (۲۹۱)

و در شعر دیگری بار دیگر به این حکایت اشارت رفته‌است:

من «دختر ترنج و پری‌زادم» ای عاشق دلیر جهانگیرم

مگشا به تیغ تیز، غلافم را کز وی برون نیامده می‌میرم (۱۸۳)

«غول چراغ جادو» نیز حکایتی عامیانه است که دو بیت زیر تلمیح بدان دارد:

آن دروغ، آن تباهی، «غول» قصه‌های خردی از سبو برون جهیده، از دریچه رخ نموده (۷۵۴)
به میان پنجه افشردت، به بسی شکنجه آزردت به هوای «غول فرمانبر»، سر کوزه از چه بگشودی؟ (۱۰۴۰)

«شیشه‌ی عمر دیو» نیز در اغلب افسانه‌ها و قصه‌های پریان نمادی از نقطه ضعف دیو که خود نماد نیروهای شر در زندگی آدمیان است، می‌باشد.

«هر دیو، شیشه‌ی عمرش»، در بطن ماهی سرخی ماهی شناور آبی، که‌ش راه و رخنه ندانی (۶۶۲)

۲-۲.عناصر زبانی فرهنگ عامه در شعر پروین شاکر

۲ -۲ -۱. اصطلاحات و تعابیر کنایی

شعر پروین شاکر، بانوی شاعر اردو زبان پاکستانی نیز، همچون سیمین بهبهانی مشحون از واژه‌ها، اصطلاحات، کنایات و عناصر زبان محاوره و عامیانهٔ اردوست.

اے آنک ھ اب تو خواب کی دنیا س ے لوٹ آ/ «مژگاں تو ک ھول ش ہر کو سیلاب ل ے گیا». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۱۳۰)[1]

ترجمه: *ای چشم! وقت است که از سرزمین رؤیاها بازگردی / «دیده بگشا! سیلاب شهر را برده است.»*

در نمونهٔ فوق، عبارت «مژگاں تو ک ھول ش ہر کو سیلاب ل ے گیا»، به معنی «چشم بگشا شهر را سیلاب برده است»، تعبیری کنایی است که در زبان اردو بسیار به کار می‌رود و معادل این ضرب المثل فارسی است: «اگر دنیا را آب ببرد، او را خواب می‌برد.»

چارہ گر ہار گیا ہو جیس ے/ «اب تو مرنا ہی دوا ہو جیس ے». (همان: ۶۳)

ترجمه: *درمانگر گویی درمانده است/ «اکنون مرگ خود درمان است.*

«اب تو مرنا ہی دوا ہو جیس ے» کنایه از «مؤثر نبودن دارو و درمان بیمار است».

ہر شخص مج ھ س ے جدا کرن ے کا خواہاں/ «سن پائ ے اگر ایک تو دس جا ک ے ج ڑ ے وہ». (همان: ۸۶)

ترجمه: *بدگویان جدایی ما را می‌خواهند / «اگر یک سخن بشنوند، ده گزافه می‌رسانند.*

مثلِ «سن پائ ے اگر ایک تو دس جا ک ے ج ڑ ے وہ» صورت دیگری است از تعبیر کنایی «بات کا بتنگر بنانا» به معنی «سخن کوتاه را به کلام طویل و بی‌معنی تبدیل کردن.» (سرهندی، ۱۹۷۴: ۱۷۱)

ایک بازو بریدہ شکستہ بدن قوم کے باب میں/ زندگی کا یقیں کس کو تھا، بس یہ کہ ہے، «دوا لگ گئی». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۳۳۳)

ترجمه: *دستی که بریده شده به دروازه‌ی تن‌شکسته قوم / هیچ‌کس گمان نداشت که باز زنده شود، اینگونه بگویید: «دارو اثر کرد.*

این کنایه هنگامی به کار می‌رود که مرض لاعلاج بهبود یابد.

اب ہی تک بھائیوں میں دشمنی تھی/ یہ ماں کے «خوں کا پیاسا ہو گیا کون».

(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر صد برگ: ۲۴)

ترجمه: *تا به حال دشمنی میان برادران بود / «این کیست که چنین به خون مادر تشنه شده است؟*

«خوں کا پیاسا ہو گیا کون»(=تشنه شدن به خون) همچون فارسی، کنایه است از نهایت دشمنی و نفرت میان دوکس یا دو گروه.

میری سوچ کے صدف میں/ فن کے سچے موتی کس طرح جنم لیا کریں/ کہ میں سراپا تشنگی ہوں/ اور دور دور تک ۔ وصال ابر کی خبر نہیں/ میرے اور تیرے درمیان/ «پانچ پانیوں کے دیس میں»/ کچے گھڑے بھی تو میری دسترس سے دور ہیں.

(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۸۸-۸۹)

ترجمه: صدف اندیشهٔ من/ چگونه درّ شاهوارِ هنر خواهد زاد/ وقتی که من این گونه تشنه‌ام/ تا دیدرسِ وصال، خبری از ابر نیست/ در میان من و تو/ «در سرزمین پنج رود[۲]»/ حتی کوزهٔ ناپخته‌ای هم در دسترس نیست.

۲-۲-۲. ضرب‌المثل

مجھے مری محبتیں تمام تر دکھوں کے ساتھ یاد آگئیں/ محبتوں کے دکھ ۔ عظیم دکھ/ مجھے لگا/ کہ «جیسے ذرہ ۔ آفتاب کے مقابلے میں بڑھ گیا». (همان: ۵۴)

ترجمه: *عشق با همهٔ غم‌هایش به یادم آمد / رنج عشق را عظیم یافتم/ «ذره از آفتاب بزرگ‌تر شده است.*

ارسال‌المثل در شعر فوق بر مبنای ضرب‌المثلی مشهور در زبان اردو با اندکی تصحیف صورت گرفته است: «ذره را با خورشید چه نسبت؟» (سرهندی، ۱۹۸۶: ۲۲۲)

بھولا نہیں دل، ہجر کے لمحات کڑے وہ/ راتیں تو بڑی تھیں ہی، «مگر دن بھی بڑے وہ». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۸۶)

ترجمه: *دلم لحظه‌های دشوار فراق را از یاد نبرده است، شب‌هایی دراز و «روزهایی درازتر.*

در شعر فوق، «روزهای درازتر» اشارت است به دو ضرب‌المثل: «غریب نی روزه رکھا دن برا» و «غریبون نی روزہ رکھی، دن بری آ گئی»

ترجمه: *هنگامی که تهیدست روزه می‌گیرد، روزهای رمضان طولانی‌تر می‌شود.* (سرهندی، ۱۹۸۶: ۲۹۴)

«کن کرموں کا پ‌ھل ہے تو»/ تن بیچ‌ے تو کسبی ٹھہرے/ من کا سودا کرے اور پتنی ک‌ہلائ‌ے.
(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر انکار: ۵۴)

ترجمه: *ثمرهٔ کدام گناهی تو؟»/ که اگر تن بفروشی بدکاره‌ات می‌نامند/ و اگر عمر ببازی و با شوی خویش بسازی، همسرت می‌خوانند.*

«ثمرهٔ گناه» اشاره است به ضرب المثل «جو بوو گی وهی کاتو گی(= هرچه بکاری، همان را درو می‌کنی)». (غفوریان و شیرازی، ۱۳۹۹: ۳۸)

اب جفا کی صراحتیں بیکار/ «بات س‌ے ب‌ھر سکا ہے گ‌ھاؤ کب‌ھی». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۱۵۲)

ترجمه: *عذر بی‌وفایی تو را اثری نیست/ «آ یا برای زخم زبان مرهمی می‌شناسی.*

مصرع دوم اشاره است به دو مثل در زبان اردو: «تلوار کی زخم/ گھاؤ بھر جاتا ھی، بات کا نھین بھرتا (زخم شمشیر التیام می‌یابد؛ اما زخم زبان خوب نمی‌شود)». (سرهندی، ۱۹۸۶: ۱۲۳) یا اشاره است به «زبان گوشتین است تیغ آهنین.» (همان: ۲۳۷) ظاهراً مشابه این مثل در زبان عربی هم وجود داشته که در ابیات زیر بدان اشاره شده است:

جراحات السنان لها التیام ولا یلتام ما جرح اللسان.

بروز مطابقت معنایی و لفظی میان ضرب المثل‌های ملل گوناگون می‌تواند ناشی از مهاجرت‌ها، ترجمه و توارد و همچنین مجاورت فرهنگی، جغرافیایی و مذهبی باشد (شیرخانی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۳۲) امّا به دلیل پیوند بسیار نزدیک زبان فارسی و اردو و نفوذ تاریخی زبان فارسی در شبه‌قاره هند برای این پدیده در زبان اردو مصادیق و نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت.

ڈسن‌ے لگ‌ے ہیں خواب مگر کس س‌ے بولی‌ے / میں جانتی ت‌ھی، «پال رہی ہوں سنپولی‌ے».
(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۲۳۳)

ترجمه: آرزوهای دیرینه مرا نیش می‌زنند؛ اما چگونه بگویم/ می‌دانستم، «مارتولهها را می‌پرورم؟»

«مارتوله‌ها را پرورش می‌دهم» اشاره است به مثل «سانپ کو جتنا بهی دوده پلاؤ اسکا کام دسنا هی هوتا هی (= مار را هر چند شیر بدهید کارش نیش زدن است)». (غفوریان و شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۸) و نیز اشاره است به تعبیر محاوره‌ای «آستین مین سانپ پالا هی» (= در آستین مار را پرورش دادم). (جلیلی، ۲۰۱۱: ۲۷)

سپنے تک میں چھو کر مج ھ کو/ خود کو چور سمج ھتا ت ھا/ «چور نے مور کا جنم لیا ہے».

(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۲۸۲)

ترجمه: *در رؤیایش مرا لمس کرد/ خود را دزد می‌داند/ و «دزد، شاه دزد شده است.*

دزد، شاه دزد شده است، اشاره است به مثل «چور کی گھر کتھه کتایا مور (= دزد در خانه‌ی دزد؛ یعنی دزد به خانهٔ دزد زده است). (سرهندی، ۱۹۸۶: ۱۷۹)

«اب آئے چارہ ساز کہ جب زہر کِھل چکا». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۳۵۸)

ترجمه: *اکنون بیا و زهر به جوش آمده(اثرکرده) را با ترکیب علف‌ها چاره‌ای بساز.* [کنایه از این که چاره نتوانی ساخت]

مصرع بالا دقیقاً معادل مثل فارسی «نوشدارو بعد از مرگ سهراب» است.

«آب و آتش ب‌م ہوئی ہے»/ ہوا نے مٹی کے سامنے سر جھکا دیا ہے.

(شاکر، ۱۹۹۰. دفتر صد برگ: ۴۱)

ترجمه: «آب و آتش به هم شدند»، باد پیش خاک سر خم کرده است.

اصل این مثل چنین است: «آب و آتش را چه آشنایی؟». (سرهندی، ۱۹۸۶: ۱) یا «آگ اور پانی کا سنجوگ». (همان، ۱۰) که در شعر پروین شاکر این مثل با تغییر الفاظ استفاده شده است.

کچ ھ فیصلہ تو ہو کہ کدھر جانا چاہیئے«پانی کو اب تو سر سے گزر جانا چاہیئے». (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خودکلامی: ۱۸۰)

ترجمه: *کسی بگوید کنون کجا باید رفت؟ «وقتی آب از سر گذشته است.*

در مصراع دوم، ضرب‌المثلِ «آب چو از سرگذشت چه یک نیزه، چه یک دست». (سرهندی، ۱۹۸۶: ۱) ذکر شده است.

۲- ۲ -۳. حکایت‌های افسانه‌ای

گ ہ رے پانی کی چادر پ ہ لپ ٹ ی ہوئی جل پری/ اپن ے آئین ہ تن کی عریانیوں ک ے تکلم س ے نا آشنا. (شاکر، ۱۹۹۰. دفتر خوشبو: ۲۲۷)

پری دریایی، درپیچیده به چادرِ آب‌های عمیق/ با تکلّم عریانی تن‌ها ناآشنا بود.

پری دریایی در افسانه‌های ملل، موجودی است پیشگو و پیش‌بین در هیئت زنی زیبا با دمی چون ماهی که در کنار ساحل دریا ایستاده و آئینه‌ای در یک دست دارد و با دست دیگر گیسوان بلندش را شانه می‌کند.

ناگ ہاں/ نیلگوں آسمانوں میں اڑت ے ہوئ ے دیوتا ن ے/ زمین پر جو دیک ھا/ تو پرواز ب ھول بی ٹھا. (همان: ۲۲۷)

ترجمه: *ناگهان/ دیوتا پرواز کرده به آسمان‌های نیلگون/ وقتی بر زمین نگریست/ پروازش را فراموش کرد(= زن زیبایی را دید و عاشق شد)*

دیوتا در اردو به معنی مطلق خدا یا خدایی کردن است.

اس ک ے حسنِ ب ے پناہ کی چمک/ کسی قدیم لوک داستان ک ے جمال کی طرح/ تمام عُمر لاشعور کو اسیرِ رنگ رک ھتی ہے!/ گئ ے زمانوں میں کسی پری کو م ُڑ ک ے دیک ھن ے س ے لوگ/ باقی عُمر قیدِ سنگ کاٹ ت ے ت ھے. (همان: ۳۵۲)

ترجمه: *تابش حسن بی‌پناه او/ همچون جمال اسطوره‌ای کهن/ در تمام زندگانی خویش نادانی را اسیر رنگ می‌گذارد/ در روزگار پیشین، هر که را چشم بر پری می‌افتاد/ بقیت عمر را در قید سنگ می‌گذاشت.*

پری در اساطیر هندو ایرانی به صورت موجودی باهوش و دارای قدرت جادویی و گاه فرشته یا انسان‌نما ترسیم و حکایت‌های بسیار دربارهٔ او نقل شده است.

با توجه به استقرای تامّی که در مجموع سروده‌های پروین شاکر صورت گرفته است، چنانکه مشاهده می‌شود در شعر وی بر خلاف سروده‌های سیمین بهبهانی به لالایی‌ها، ترانه‌های بازی و دشنام‌ها اشارتی نرفته است. البته عدم اشاره به موضوعات فوق در شعر پروین شاکر به معنای فقدان این نوع از ادب عامه در پاکستان نیست(ن.ک: برکت شاه، ۲۰۲۰: ۴۸)؛ چراکه میزان بهره‌مندی شاعر از ذخایر فرهنگ عامه از یکسو و میزان توانایی

وی در بهره‌گیری از این ذخایر در مضمون‌سازی می‌تواند در این خصوص بسیار مؤثر باشد. (چهرقانی برچلویی، ۱۳۹۴: ۱۲۶)

۳.نتیجه‌گیری

چنانکه مشاهده شد، سیمین بهبهانی شاعر معاصر ایرانی و پروین شاکر شاعر معاصر پاکستانی از عناصر زبانی فرهنگ عامه، هم در تولید و خلق مضمون سودجسته‌اند و هم در تقویت معنا و غنا بخشیدن به محتوای شعر و هم در راستای القاء بهتر معنا و أثرگذاری بیشتر آن. در میان آنچه که از عناصر زبانی فرهنگ عامه در شعر دو شاعر اردو و فارسی زبان بازتاب یافته، می‌توان عناصر مشترک بسیاری را اعم از واژگان، تعابیر، اصطلاحات، کنایه‌ها، ضرب‌المثل، قصه‌ها و افسانه‌های رایج و... پیدا کرد که هر یک از شاعران، از فرهنگ عامه مردم خویش اقتباس و به درستی در آفرینش هنری استفاده کرده‌اند. آنچه بیش از همه در این موضوع جلب نظر می‌کند، شباهت فراوان لفظی و معنایی میان ضرب‌المثل‌ها و کنایات دو ملّت است که از پیوند دیرین زبان و ادبیات اردو با زبان و ادبیات فارسی و مهم‌تر از آن نفوذ تاریخی فرهنگ و ادبیات فارسی در شبه‌قارّه هند، به‌ویژه پاکستان حکایت می‌کند تا آنجا که علاوه بر شباهت‌های معنایی و مضمونی فراوان، گاه الفاظ ضرب‌المثل‌های اردو نیز بسیار شبیه به معادل فارسی و گاه یکسان است؛ مانند ضرب المثل «دنیا را آب ببرد او را خواب می‌برد» که در زبان اردو فقط کلمهٔ «آب» به «سیلاب» بدل شده است؛ اما از میان انواع عناصر زبانی فرهنگ عامه که در شعر دو شاعر برگزیده به کار رفته، اشاره به حکایت‌های افسانه‌ای، بسامد کمتری دارد.

افزون بر اشتراکات و شباهت‌های یاد شده، تفاوت‌هایی نیز در کاربرد عناصر زبانی فرهنگ عامه در شعر دو شاعر قابل شناسایی است؛ از جمله اینکه اقسام دشنام‌های صریح و کنایی و ترانهٔ بازی‌های کودکانه؛ مانند جم جمک، اتل متل توتوله، بچرخ بچرخ همبازی و... که در جامعهٔ فارسی زبان ایران رایج است، در شعر بهبهانی به وفور دیده می‌شود؛ اما این نوع از عناصر زبانی در شعر پروین شاکر وجود ندارد. افزون بر آن، لالایی هم موضوعی است

که در شعر بهبهانی یک نمونه از آن وجود دارد؛ امّا در شعر شاکر، با آنکه شاعری واجد تجربهٔ مادری است، دیده نمی‌شود. از آنجا که پروین شاکر با شعر معاصر فارسی آشنایی کامل داشته و به عنوان یگانه مترجم شعر فروغ فرخزاد در زبان اردو شناخته می‌شود و باتوجّه به نگاه زنانهٔ حاکم بر شعر دو شاعر برگزیده و تعلق خاطر ایشان به فضای شعر نو- کلاسیک (در زبان فارسی و اردو) انتظار این است که شاکر از شعر سیمین بهبهانی تأثیرپذیرفته باشد؛ اما بر اساس یافته‌های این پژوهش، فارغ از وجود برخی شباهت‌ها که میان عناصر فرهنگ عامهٔ به کار رفته در شعر هر دو شاعر دیده‌می‌شود، اثرپذیری آشکار این شاعر اردو زبان از شعر سیمین بهبهانی قابل اثبات نمی‌باشد.

یاداشت‌ها

۱.این کتاب مشتمل بر چهار دفتر شعر به نام‌های: خوشبو، صدبرگ، خوکلامی و انکار می‌باشد که شماره صفحات آن به صورت مجزا در هر دفتر از یک شروع شده است.

۲.در شعر فوق، سرزمین پنج رود، کنایه از ایالت پنجاب پاکستان است.

کتابنامه

الف. منابع فارسی و اردو

- آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۵). «زبان عامیانه در غزل حافظ». ***نامهٔ فرهنگستان***. تهران: د ۸. ش ۳. صص۸۵-۱۱۲.
- آذر، امیر اسماعیل. (۱۳۹۵). ***ادبیات ایران در ادبیات جهان***. چ ۵. تهران: سخن.
- ابومحبوب، احمد. (۱۳۸۷). ***گهوارهٔ سبز افرا***. چاپ دوم. تهران: انتشارات ثالث.
- اسعدی فیروزآبادی، مریم السادات. (۱۳۹۳). «کارکرد عناصر فرهنگ عامه در اشعار اخوان ثالث». ***تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)***. کرج: د ۶. ش ۲۱. صص ۲۰۱-۲۲۹.
- انوری، حسن (به سرپرستی). (۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ سخن***. تهران: سخن.
- انوری، حسن (به سرپرستی). (۱۳۸۳). ***فرهنگ کنایات سخن***. تهران: سخن.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۶۷). ***گزینه اشعار***. چاپ اول. تهران: مروارید.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۲). ***مجموعه اشعار***. تهران: نگاه.

- بهبهانی، سیمین. (۱۳۹۴). ***مجموعه اشعار***. دفتر دوم. تهران: نگاه.
- تمیم‌داری، احمد. (۱۳۹۰). ***فرهنگ عامه***. تهران: مهکامه.
- جباره ناصرو، عظیم؛(پریچهر) کوهنورد، رقیه. (۱۳۹۶). «جایگاه زن در فرهنگ عامه شهرستان جهرم». ***فرهنگ و ادبیات عامّه***. د ۵، ش ۱۸. صص ۱۳۱-۱۵۲.
- جلیلی، بهادر. (۲۰۱۱م). ***معیار اردو (زبان اردو کی محاورات)***. دهلی: قومی کونسل برای فروغ اردو زبان و مکتبه جامعه نئی دهلی لمیتید.
- چهرقانی برچلویی، رضا. (۱۳۹۴). ***از حنجره‌های شرقی***. چ ۲. تهران: هزاره ققنوس.
- چهرقانی، رضا. (۱۳۹۵الف). «تحلیل جلوه‌های مقاومت در ادبیات عامیانهٔ کشورهای فارسی زبان». ***پژوهش زبان و ادب فارسی***. ش ۴۳. صص ۱۴۱-۱۸۸.
- چهرقانی، رضا. (۱۳۹۵ب). «بازتاب عناصر اقلیمی در رمان تنگسیر». ***فصلنامهٔ تخصصی مطالعات خلیج فارس***. سال دوم، ش ۳، (پیاپی ۷). صص ۹۰-۱۰۳.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۷). ***دیوان حافظ***. از نسخه محمد قزوینی و قاسم غنی. قم: اسوه.
- خانقاه، اصغر عسکری و علی‌رضا حسن‌زاده. (۱۳۸۱). «فوتبال و فردیت فرهنگ‌ها». ***نامهٔ علوم اجتماعی***. ش ۱۹، بهار و تابستان ۱۳۸۱. صص ۱۰۵-۱۲۳.
- خلعتبری لیماکی، مصطفی. (۱۳۸۵). «گسترهٔ فرهنگ عامه». ***نجوای فرهنگ***. سال اول. شماره ۱. صص ۱۷-۳۳.
- درویشیان، علی اشرف؛ خندان، رضا. (۱۳۷۸). ***فرهنگ افسانه‌های مردم ایران***. ج ۵. چ ۳. تهران: کتاب و فرهنگ.
- دهباشی، علی. (۱۳۹۳). «گاهشمار زندگی سیمین بهبهانی». ***بخارا***. ش ۱۰۱. مرداد- شهریور ۱۳۹۳. صص ۹۰-۹۸.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۳). ***امثال و حکم***. چ ۶. تهران: چاپخانه سپهر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***. چ ۲. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). ***نقد ادبی***. ج ۱. چاپ سوم. تهران: امیر کبیر.
- سرهندی، وارث. (۱۹۷۴م). ***علمی اردو لغت جامع***. لاهور: علمی کتاب‌خانه.

- سرهندی، وارث. (۱۹۸۶م). ***جامع‌الامثال***. اسلام آباد: مقتدره قومی زبان.
- سروش، سید نصرالله؛ نقوی، سید حیدر شهریار. (۱۳۷۳). ***فرهنگ اردو- فارسی***. چاپ اول. اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.
- سیدان، فریبا. (۱۳۹۲). « قصه، ساختار روایت و فرهنگ عامه (نگاهی به زن، باروری و آب در قصه‌های لری)». ***مطالعات فرهنگی و ارتباطات***. دوره ۹، شماره ۳۰. صص ۷۳-۱۰۱.
- شادخواست، مهدی. (۱۳۸۴). ***در خلوت روشن برای نظریه‌ها و بیانیه‌ها در شعر معاصر(از نیما تا امروز)***. چ۱. تهران: عطایی.
- شاکر، پروین. (۱۹۹۰م). ***ماه تمام کلیات پروین شاکر***. دهلی: ایجوکیشنل پبلشنگ هاوس.
- شاه، برکت. (۲۰۲۰). «بچوں کے ادب میں لوری کی اہمیت». ***سہ‌ماہی اردو ریسرچ جرنل***. بہارپول. ش ۲۳. صص ٤٥-٦١.
- شریفیان، مهدی؛ چهرقانی برچلویی، رضا. (۱۳۹۰). «تاریخ و جغرافیا در شعر پایداری افغانستان». ***فصلنامهٔ تاریخ ادبیات***. ش ۶۸. صص ۱۸۳-۱۹۸.
- شیرازی، علی‌احمد و دیگران. (۱۴۰۰). «تحلیل تطبیقی نقد نظام اجتماعی مردسالار در شعر سیمین بهبهانی و فهمیده ریاض». ***نشریّهٔ ادبیات تطبیقی***. ش۲۵. صص ۱۲۱-۱۴۳.
- شیرخانی، محمدرضا و دیگران. (۱۴۰۰). «بررسی مطابقت لفظ و معنا در امثال کردی ایلامی و عربی». ***نشریّهٔ ادبیات تطبیقی***. ش۲۴. صص ۹۷-۱۴۰.
- عابدی، کامیار. (۱۳۷۹). ***ترنّم غزل***. تهران: انتشارات کتاب نادر.
- غفوریان، مریم؛ شیرازی، علی‌احمد. (۱۳۹۹). ***بررسی تطبیقی ضرب‌المثل‌های زبان فارسی(گویش مازندرانی و زبان اردو)***. قزوین: سایه‌گستر.
- غنیمی هلال، محمد. (۱۳۹۳). ***لیلی و مجنون در ادبیات فارسی و عربی***. تهران: نشر نی.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۶). ***ادب عامیانه‌ی ایران***. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ۳. تهران: چشمه.
- معین، محمد. (۱۳۸۴). ***فرهنگ معین***. تهران: ادنا و کتاب راه نو.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***. تهران: کتاب ناز.
- هال، جان. ای. (۱۳۹۲). «فرهنگ». در ویلیام آوتویت و تام باتامور. ***فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم***. ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
- ولایتی، علی اکبر. (۱۳۸۹). ***فرهنگ و تمدن اسلامی***. تهران: دفتر نشر معارف.

- یوسفی زیرابی، فریده. (۱۳۹۴). ***زن در فرهنگ عامه مردم مازندران.*** مازندران: انتشارات سفلین.

ب. منابع الکترونیک

- پایگاه اینترنتی: اتل متل توتوله، ۱۴۰۰/۰۲/۱۰ http://atalmataltootooleh.com/32
- پایگاه اینترنتی: اتل متل توتوله، ۱۴۰۰/۰۲/۱۰ .https://atalmataltootooleh.com/146
- پایگاه اینترنتی: ادب ورلد، ۱۴۰۰/۰۲/۱۰ http://adabworld.com/32
- پایگاه اینترنتی: اردو لغت بورد، ۱۴۰۰/۰۲/۱۰./http://udb.gov.pk
- پایگاه اینترنتی: کتابک آرگ، ۱۴۰۰/۰۲/۱۰ https://ketabak.org/content/11042

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

Self and Other in Sadegh Hedayat's "The Stray Dog" and Paul Auster's *Timbuktu*: A Comparative Study*

Ali Ziaaddini Dashtekhaki [1]✉, **Nahid Fakhrshafaie** [2]

Abstract

1. Introduction

The terms self and other have been cast as constituent elements of the human condition. Philosophers like Hegel, Husserl, Kierkegaard, Bakhtin and Levinas have addressed these concepts as social problems, as issues within the society that are also reflected in literature. Sadegh Hedayat's "The Stray Dog" and Paul Auster's *Timbaktu* are two examples from Persian and American literature which show the writers' preoccupation with the concepts of self and other. An important function of these works is their social function. Pat and Mr. Bones represent a society in which the relation between self and other is constantly constructed and reconstructed. Their actions make the audience think about the social and philosophical implications of the binary opposition of self and other. Sometimes they are the other to the social self and sometimes they are the *self* which enters into *social* relations *with others*. The present study probes into the notions of self and other in "The Stray Dog" and *Timbaktu* and asks how the texts define and construct the concepts of self and other and how could these constructions be interpreted. It also studies eschatology, altruism and indifference towards the demands of the other in the two texts as it draws a distinction between fear and

* **Article history**:

Received 15 February 2023
Received in revised form 27 May 2023
Accepted 06 June 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. ***Corresponding author***: Member of Research Center of Islam and Iran culture, Shahid Bahonar university of Kerman Email: A.ziaaddini@uk.ac.ir

2. Faculty member of the foreign languages department, Shahid Bahonar University of Kerman Email: n.shafaie@uk.ac.ir

social anxiety. It also discusses animal rights and the human domination of nature. As submissive characters, both Pat and Mr. Bones are entrapped in the rules and structures of human society. Even when they are rejected by society, they still seek the approval of a domineering power to experience the satisfaction consequent upon hegemony.

2. Methodology

This is qualitative and fundamentally theoretical research. The logic that governs the research is deductive; that is, the results have been obtained by comparing extracts from the two texts. Using library sources and using the American school of comparative literature, this research has investigated the different aspects of self and other in "Stray Dog" and *Timbuktu*.

3. Discussion

The present study deals with philosophical perspectives on self and the metaphysical concept of otherness. *It also addresses alienation, rationality, power and the rise of modernism against Cartesian philosophy in* "The Stray Dog" and *Timbaktu. It studies the emergence of self/other binary opposition and modern man's rejection of* Descartes's concept of subjectivity and his embracing of Hegel's notion of consciousness, a philosophy that makes allowances for the presence of the other. The binary opposition of self and other is evident in "The Stray Dog" and *Timbaktu*. In these narratives the opposition between human beings and dogs provides the writers with a fertile ground for investigating the social and philosophical implications of self and other. *The confrontation between humans and non-human animals represents the ontological and social dimensions of self and other in the modern world* as s*elf–other understanding is a central concept that forms the backbone of social cognition. The study also addresses eschatology* in the narratives in terms of the dimension of *time and space*. The eschatological journey of Pat and Mr. Bones is beyond the realm of comprehension because it is the mysterious separation of the subject/self from society/other. Although both characters move towards annihilation, their journey could be seen as moving toward an ultimate perfection yet to be attained. Pat and Mr. Bones are both seeking a Utopian world and a master who would

make an ideal world for them. This is the subject's escape towards the sacred and the transcendental. Both narratives challenge the concept of time and place. According to Auster, Timbuktu is "Where the map of this world ends, that's where the map of Timbuktu begins" or it is "an oasis of spirits." (Auster: 2017:61) or "a realm of eternal nothingness" (ibid, 62). It is also described as a place "where no things are nor will ever be. Except me. Except not me. Except eternity" (Ibid, 76). Similarly, in "The Stray Dog", Pat "did not know why he was running, did not know where he was going, could neither go back nor move forward". (Hedayat, 2017: 28). The two narratives are caught between the impulses of life and death. That Pat finds peace by separating from the human society and Mr. Bones finds peace in reaching Timbuktu show that both narratives are eschatological chronology: both stories are concerned with the ultimate destiny of the individual and the return to one's origins.

The two texts are similar in many respects. Both writers employ suspense to highlight the outcomes affecting the characters' fate. Hedayat creates suspense by choosing the word stray to describe the dog and Auster creates semantic ambiguity and suspense by choosing the title Timbuktu and relating it to the other world. In both texts, space becomes time and vice versa. The temporality and spatiality of the two texts is close to Bakhtin's concept of chronotope. As chronotope has a cognitive meaning and narrative structure, it expresses the style, attitude and ideology governing the narratives. By choosing two non-human animals as major characters, Hedayat and Auster portray and criticize the self through its confrontation with the other. In both stories, the other becomes a catalyst for the recognition of the social self. In addition, both writes emphasize the interrelationship of the self and the subject as well as the independence. However, in "The Stray Dog" the self is in a destructive relation with the other, while in *Timbuktu* the self and other complement each other. Both texts address the coexistence of self and other, the ethics of care, animal rights, eschatology and man's passive attitude towards nature. Both writers have addressed self-other dualism in their other novels. This theme is evident in Sadegh Hedayat's *The Blind Owl* and Paul Auster's *The New York Trilogy, The*

Book of Illusions, *Moon Palace* and *Oracle Night*. In both texts, the binary of self and other is based on the presence of the self, the presence of the other and the interaction between the self and the other. This self-other dynamic is closely related to Bakhtin's idea that self is *implied dialogically in otherness.*

4.Conclusion

An analysis of the two texts shows that they have many points in common: non-human animals as narrators, narrative suspense, the interrelation between the social self and the subject, symbiosis and social ethics, eschatology, the ethic of care, animal rights and the metaphysical concept of otherness.in both narrative the self is represented in opposition with the other. Both texts suggest interaction between the self and the other and caring for the demands of the other. Otherness is approached as the presence of the self, the presence of the other and the interaction between the self and the other. The dialogical implication of the self in the otherness is Bakhtin's suggestion for the self/other binary opposition. Through this opposition he comments on hegemony, displacement, abandonment, loneliness, the problematic relation of man and nature, and the expression of pain and suffering. As hegemony designates complete domination, both narratives criticize the way oppressed societies recreates the discourse of power. Hedayat and Auster use the relation between humans and nature and humans and non- human animals to show the dark side of the society. Moreover, both narrative show the distinction between fear and anxiety which, at the narrative level, related to existentialist fears and jouissance.

Keywords: *Self, Other, The Stray Dog, Paul Auster Sadegh Hedayat, Timbuktu.*

References [in Persian].

Ahmadi, B. (2021). *The Structure and Interpretation of Texts.* Tehran: Markaz

Ahmadzadeh, Sh. (2007). "Jacque Lacan and Criticism of Modern Psychoanalysis" *Research Journal of the Iranian Academy of Arts*. (4), 93-108.

Ansari, M. (2005). *Democracy Dialogue*. Tehran: Markaz.

Auster, P. (2017). *Timbaktu*. Translated by Shahrzad Lolachi. Tehran: Ofogh.

Bizaki, N. (2007). "A Time for You to be Reread*"*. *Roudaki*. (18), 149-156.

Buber, M. (2001) *I and Thou*. Translated by Sohrab Abootorab and Elham Atarodi. Tehran: Farzan.

Descartes, R. (2011). *The Principles of Philosophy.* Translated by Manoochehr Saneie Darebidi. Tehran: Almahdi.

Dezfoolian, K & Amn-Khani E. (2009). "The Other in the Stories of Shanameh" *Research in Persian Language and Literature.* (13), 1-23.

Dierkes, H. (2005). *Philosophical Anthropology*. Translated by Mohammad Reza Beheshti. Tehran: Hermes.

Fokoohi, N. (2007). *History of Anthropological Ideas and Theories*. Tehran: Ney.

Ghasemi, F. (2004). "Levels and Components of Identity" in A.A. Alikhani (Ed), *Identity and Identity Crisis.* Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Hashemi, R and R, Pirooz. (2022). "Analysis of the Story of 'Stray Dog' Based on the Genealogical Approach of the Concept of Alienation". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*. (11:2), 121-142.

Hedayat, S. (2019). *The Stray Dog*. Tehran: Madjid.

Hegel, G. W. F. (2013). *The Phenomenology of Spirit*. Translated by Bagher Parham. Tehran: Kandokav[in Persian].

Ibn Arabi, M. (1988). *Treatises*. Introduction and Corrections by Najib Mayel Heravi. Tehran: Mola.

Jahanbegloo, R. (1994). "Conversation with Emmanuel Levinas". *Kian Quarterly Journal*. (22), 2-10.

Khodadadi, A. (2014). "Nietzsche and the Problem of Self and Other in Art". *Soureh Andisheh.* (6), 202-206.

Levinas, E. (2020). *Time and the Other*. Translated by Samira Rashidpour. Tehran: Ney.

Mawlawi, J. M. (1994). *Masnavi* (Based on Raynold Alleyne Nickolson's Translation) Introduction by Badiozaman Forozanfar. Tehran: Javidan.

Mc Quarrine, J. (1998). *Existentialism: An Introduction, Guide and Assessment.* Translated by Mohammad Saeed Hanaie Kashani. Tehran: Hermes.

Nayebpour, K. and N. Varghaian. (2012). "A Comparative Study between Faithful Ruslan, Timbuktu and *"*The Stray Dog*". Journal of Literary Criticism and Stylistics.* (10), 161-178.

Nojumian, A. A. (2007). "The Other in Derrida's Thought" in *Self as Seen by the Other*. Fourth Comparative Literature Conference. Tehran: Tehran University Press.

Nietzsche, F. (1983). *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Dariush Ashoori, Tehran: agah.

Nietzsche, F. (1998). *The Will to Power*. Translated by Mohammad Bagher Hooshyar, Tehran: Farzan Rooz.

Pooyandeh, M.J. translaror and Editor (2020). *The Dialogical Principle, Laughter, Freedom: Michael Bakhtin, Todorov, Jakobson, Kristiva, Goldman, Jean-Yves Tadié*. Tehran: Charkh.

Ritzer, G. (2011). *Sociological Theory*. Translated by Mohsen. Salasi. Tehran: Elm [in Persian].

Saadi Shirazi, M. (1995). *Complete Works of Saadi*. Edited by Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Raha [in Persian].

Sartre, J. P. (2001). *Existentialism Is a Humanism*. Translated by Mostafa Rahimi. Tehran: Niloofar.

Schmitt, E.E (2018). *Dog*. Translated by Soroush Habibi. Tehran: Niloofar.

Selden R. and Peter Widowsson. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Tarhe Now.

Shahbazi, A. (2012). "Animal Rights: Considerations on Theory and Practice". *Journal of Legal Research*. (36), 27-56.

Shahmiri, A. (2010). *Postcolonial Theory and Practice*. Tehran: Elm.

Shams Tabrivi. (2008). *The Teachings of Shams of Tabriz.* Edited by Jafar Moddares Sadeghi. Tehran: Markaz.

Todorov, T. (1994). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principal*. Translated by Dariush Karimi. Tehran: Markaz.

Zeinali, R. (2021). *Self, Other and God in Kierkegaard's Philosophy*. Tehran: Aan Soo.

References [in English]

Adams, C.J. (2010). *The sexual Politics of Meat, A Feminist – vegetarian Critical theory*. New York: Continuum.

Anderton, J. (2016). "Dogdom: Nonhuman Others and the Othered Self in Kafka, Beckett and Auster". *Twentieth Century Literature*. Vol. 62. N0. 3, Pp. 271-288.

Aristotle. (350 BC.). *On the Soul*. Trans J.A. Smith. Book1. A Universal Download Edition. Pp. 41-43.

Bakhtin, M. (1993). *Toward a Philosophy of the Act*. translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.

Bates, T. R. (1975). "Gramsci and the Theory of Hegemony", *Journal of the History of Ideas*. Vol. 36. No. 2, Pp. 351-366.

Derrida, J. (2002). *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. 4th Edition, London: Routledge.

Evans, C.S. (2006). *Kierkegaard on Faith and the Self*. Collected essay. Texas: Baylor University Press.

Ittner, J. (2006). "The Spaniel, Part Canine Puzzle: Anthropomorphism in Woolf's Flush and Auster's Timbuktu". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 39. No. 4, Pp. 181-196.

Kierkegaard, S. (1983). *The sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening*. Ed and Trans by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.

Korsgaard, C.M. (1996). *The Sources Normativity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Levinas, E. (2011). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*.Translated by Alphonso L. Duquesne University press.

Michelman, S. (2008). *Historical Dictionary of Existentialism*. The scarecrow Press. Inc.

Nibert, D. (2013). *Animal Oppression and Human Violence: Domesecration, Capitalism and Global Conflict*. New York: Columbia university press.

Regan, T. (1983). *The Case for Animal Right*. Berkeley: University of California Press.

Roger, C. (2004). "The Ego, the Self and the Subject in Paul Auster's Fictions". *Poetics of the Subject*. Area Online: https://Doi.Org/10.4000/ Erea. 71.

Rotenstriech, N. (2009). *Immediacy its Limits (Revivals): A Study in Martin Buber's Thought*. London: Routledge, Taylor and Francis Group. ELibrary(https://doi.org/10.4324/9780203858240).

Sartre, J.P. (1966). *Existentialism and Humanism*.translated by Philip Mairet. London: Methuen.

Singe, P. (1993). *Practical Ethics*. 2nd Edition.Cambridge: Cambridge university press.

Sign, P. (1976). "All Animals Are Equal", *Animal Right and Human Obligations*". Eds Tom Regan and Peter Singer. New Jersey: Prentice- Hall.

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

تحلیل تطبیقی مفهوم «خود» و «دیگری» در سگ ولگرد اثر صادق هدایت و تیمبوکتو از پل استر *

علی ضیاءالدّینی دشتخاکی[۱] (نویسنده مسئول)؛ **ناهید فخر شفایی**[۲]

چکیده

جامعهٔ انسانی همواره با تقابل‌ها و تعامل‌های دوگانه و فلسفهٔ حضور مواجه بوده است. مفهوم «خود» و «دیگری» وجهی از این امر است که در نظریّات فلسفی- اجتماعی هگل، هوسرل، کی‌یرکگور، باختین و لویناس نمود داشته است. این جُستار با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای و با استفاده از روش تحلیل محتوا و بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی و با تکیه بر وجوه نظری یاد شده، مفهوم خود و دیگری را در دو داستان *سگ ولگردِ* هدایت و *تیمبوکتو* اثر پل استر واکاوی و تحلیل نموده و در آن ضمن بیان معنای خود و دیگری، اصول مهم فکری هدایت و استر در مواجهه با دیگری، ابعاد فرجام‌شناسی در سطح دو روایت و عدمِ دیگرپذیری به مثابه یک کنش اجتماعی را نشان داده است و به نتایجی دست یافته است که مهم‌ترین آن عبارتند از: در هر دو روایت ترسیم ذهنیّت اجتماعی- تاریخی در تقابل با دیگری مطرح می‌شود و با مفهوم دیگرپذیری و مهرورزی به مثابه یک پیشنهاد یا راه حل، تداوم پیدا می‌کند؛ در دو اثر مفهوم دیگری مبتنی بر سه محورِ حضور خود، حضور دیگری و تعامل خود با دیگری

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۸۳- ۳۱۶

DOI: 10.22103/JCL.2023.21071.3590

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. عضو پژوهشکدهٔ فرهنگ اسلام و ایران، دانشگاه شهید باهنر کرمان. رایانامه: A.ziaaddini@uk.ac.ir

۲.استادیار گروه آموزشی زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: n.shafaie@uk.ac.ir

است و در آن مواردی از قبیل رضایت از هژمونی، تنهایی و آوارگی، ارجاع جامعه به خودش، تعلیق رابطهٔ انسان با محیط، خودگریزی و بیان درد و رنج بروز می‌کند؛ رضایت از هژمونی، امری معطوف به قدرت است؛ در سطح روایِی دو اثر، نوعی اضطراب هستی‌شناسانه بروز می‌کند که در مواردی با خودفراموشیِ کنشگران همراه است.

واژه‌های کلیدی: خود، دیگری، سگ ولگرد، تیمبوکتو، صادق هدایت، پل استر.

۱. مقدمه

خودآگاهی، محصول دیگرآگاهی است. به همین دلیل فلاسفه معتقدند که «تاریخ فلسفه را نمی‌توان به کلیّتی تقلیل داد که در آن آگاهیِ به خود، همان آگاهی به کل باشد.»(لویناس، ۱۳۷۳: ۸) درنتیجه جهانِ معنا، بدون درک دیگری گرفتار نقصان است، زیرا «رابطه با دیگری است که به زندگی اجتماعی ما تشخّص می‌بخشد...دیگری، فقط یک دگرخو نیست؛ بلکه او چیزی است که من نیستم.»(لویناس، ۱۳۹۹: ۱۰۵) این نگاه لویناس به مفهوم «دیگری»، علاوه بر تأثیری که بر شناخت «خود» دارد، بیانگر نقش تکاملی و اجتماعی دیگری است. از نظر ما مواجههٔ انسان(خود) با انسان و طبیعت(دیگری)، کلّ اجتماعی را می‌سازد. از دیدگاه روتنریخ «مواجههٔ طبیعی انسان با انسان است که سبب زندگی واقعی می‌شود.»(Rotenstereich,2009: 7-8)

انسان سوژه‌ای است که آگاهی او معطوف به ذهن اوست از این رو آگاهی گفتمانی، ماحصل التفات گفتمانی است. جملهٔ «تعرف الأشیاء بأضدادها»، شناخت را به وجود نقطهٔ مقابل منوط می‌کند. این امر وجهی مهم از فلسفهٔ وجود است. همچنان‌که در درک اشیا به اضدادشان، مدارا در تقابل با خشونت و نور در تقابل با ظلمت معنا می‌یابد، در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم(Existantialism) نیز برخی واژه‌ها نظیر «خود»، در تعامل یا در تقابل با دیگری درک می‌شوند. الگوهای نظری مربوط به مفهوم خود و دیگری، دو نوع نگرش را نشان می‌دهد:

الف: نگرش غیردینی، که در نظریات سارتر و هایدگر دیده می‌شود.
ب: نگرش الهی، که در آرای کی‌یرکگور، یاسپرس، گابریل مارسل و بوبر عرضه شده‌است.

در نگاهی کلّی می‌توان مفهوم خود و دیگری را حول سه محور انسان، خدا و جهان مطالعه و تحلیل کرد. در آثار ادبی، این مفاهیم، بر اساس چارچوب گفتمانی حاکم بر اثر دریافت می‌شوند.

۱-۱.شرح و بیان مسئله

بسیاری از جوامع و از جمله ایران و آمریکا، در تاریخ خود، دیگری را جُسته و زیسته‌اند. این وجه، در آثار ادبی این دو کشور نیز نمود داشته‌است. *سگ ولگردِ* صادق هدایت و *تیمبوکتویِ* پل استر از جملهٔ این آثارند. از آنجا که «داستان، مجموعه‌ای از صداهای اجتماعی و بیان فردی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد و مجموعه‌ای از معانی را بر اساس کنش متقابل اجتماعی تولید می‌کند.»(سلدن و ویدوسن، ۱۳۸۴: ۵۹) این دو اثر جلوه‌گاه کارکردهای مختلف در جهان روایتند. از مهم‌ترین کارکردهای روایی در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو*، کارکرد اجتماعی است که در آن، وجوه ارتباطی بینِ خود و دیگری صورت‌بندی و بازتولید می‌شود. در دو اثر پات و مستربونز، دو نمایندهٔ جامعه هستند که کنش‌های آن‌ها خواننده را به درک و دریافت مفهوم فلسفی – اجتماعی خود و دیگری رهنمون می‌سازد. گاه نسبت آنها با جامعه، «دیگری» است و گاه به عنوان «خودِ» اجتماعی، در تقابل و یا تعامل با دیگری قرار می‌گیرند. در این رابطه، مفهوم خود، با بروز دیگری معنا می‌یابد.

در این جُستار پرسش اساسی این است که مفهوم خود(Self) و دیگری(/Other Otherness) در دو داستان *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* چه تفسیرها و کاردکردهایی دارد و مهم‌ترین اصول فکری حاکم بر این دو روایت که بر پایهٔ آن خود و دیگری بازتعریف می‌شوند، کدامند؟

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

نایب‌پور و ورقائیان(۱۳۹۱: ۱۷۸-۱۶۱) مشابهت‌های مضمونی *روسلان وفادار*، *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* را بررسی کرده‌اند و بیزکی (۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۴۹) با مراجعه به متن، به معرّفی این اثر پرداخته‌است. هاشمی و پیروز (۱۴۰۱ :۱۲۱-۱۴۲) به تحلیل مفهوم از خود بیگانگی در داستانِ *سگ ولگرد* پرداخته‌اند. همچنین آندرتون(288-271 :2016)، در روی‌کردی انسان‌محور، به غیرقابل دسترس بودن و محدودیت بینش حیوانات می‌پردازد. راجر(2004)، در روی‌کردی روان‌شناختی، شخصیّت‌های روایی رمان‌های استر را تحلیل می‌کند. ایتنر(196-181 :2006) هم از دلایل استفادهٔ آستر و وولف از شخصیّت بخشی به حیوانات می‌گوید. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تا کنون هیچ پژوهشی، به تحلیل تطبیقی مفهوم خود و دیگری در این دو روایت نپرداخته است. بنابراین این جُستار نخستین اثر در این زمینه قلمداد می‌شود.

۱ -۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

از آنجاکه «رابطه با دیگری، رابطه با قسمی راز است»(لویناس، ۱۳۹۹: ۹۲)، بازخوانی مفهوم دیگری در آثار ادبی، واکاوی جهان رازناک اجتماعی و بازنمایی نگرش انسان به عناصری است که در نگاه نخست با او رابطهٔ غیریّت دارند. نتیجهٔ این کاوش، کشف بخشی از جهان رازِ آدمی است و اهمّیّت ویژه‌ای دارد.

شناختِ مفهوم فلسفی- اجتماعی خود و دیگری و الزام به درک آن، رهیافتی به بازسازی، تحوّل و رشد ذهنیّت اجتماعی است و در نتیجهٔ آن آزادی و تحمّل عقاید دیگری ترویج می‌شود. از طرفی مکانیسم حیات فرهنگیِ خود و دیگری بر پایهٔ مقایسه است. «از طریق این مکانیسم است که که انسان خود را از دیگری جدا کرده و هویّت می‌یابد»(فکوهی،۱۳۸۶: ۲۲). ارتباط این مفهوم با هویّت، بر ضرورت پردازش آن در حوزهٔ پژوهش صحّه می‌گذارد.

اگر این باور اگزیستانسیالیست‌های الهی را بپذیریم که «انسان به واسطهٔ ربط خود با دیگری «خود» می‌شود»(زینلی، ۱۴۰۰: ۱۰۷)؛ یعنی به مدد دیگری می‌تواند زندگی اصیل

را تجربه کند، آنگاه مطالعه دربارهٔ «خود» و «دیگری» به یک ضرورت پژوهشی بلامنازع بدل خواهد شد.

٤-١. روش کار

این پژوهش کیفی است و در دستهٔ تحقیقات بنیادی- نظری جای می‌گیرد. منطق حاکم بر تحقیق، منطق قیاسی است؛ یعنی نتایج از جزء(مقایسهٔ کدهای متنی دو اثر) به کلّ به دست آمده‌است. این جُستار با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای و با بهره‌گیری از مکتب آمریکایی در مقایسهٔ آثار ادبی، به بررسی وجوه مختلف خود و دیگری در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* پرداخته است.

۲. شرح و تحلیل نظری و تطبیقی

۲- ۱. خود و دیگری از نظر تا معنا

مفهوم «دیگری» را ابتدا هگل در کتاب *پدیدارشناسی روح* مطرح کرد. از نظر هگل خودآگاهی در دیگرآگاهی مفهوم می‌یابد. او معتقد بود «آگاهی فرد به گونه‌ای ضروری با آگاهی دیگری کامل می‌شود»(ن.ک: احمدی،۱۴۰۰: ۱۰۲). تفسیر الکساندر کوژو از آثار هگل و کتاب هستی و نیستی، که سارتر(۱۹۴۳م.) در آن از دیدگاه‌های هایدگر، هگل و هوسرل کمک گرفته است، به تبیین مفهوم دیگری کمک کرد. ترجمهٔ مصطفی فرزانه(۱۳۲۷) از نمایش‌نامهٔ *درِ بسته*(No Exit) با جملهٔ مشهور «دیگری جهنّم است»، ترجمهٔ شکیباپور(۱۳۵۵) از کتاب *هستی و نیستی* سارتر و تلاش‌های مصطفی رحیمی در معرّفی آثار سارتر سبب شد تا مفهوم دیگری در ایران عرفی شود. این مفهوم با ترجمهٔ *کشف دیگری همراه با لویناس* از مسعود علیا(۱۳۸۰)، بسط یافت. پس از آن دیگری بارها و از وجوه مختلف، از جمله از دریچهٔ جامعه‌شناسی، تفسیر و بازتفسیر شد. برخی از مهم‌ترین تفاسیر در تبیین رابطهٔ «خود» و «دیگری» عبارتند از:

- «دیگری لازمهٔ وجودِ من است. همچنانکه برای معرفتی که من از خویشتن دارم وجود دیگری لازم است، کشف من نیز موجب کشف دیگری می‌شود»(سارتر، ۱۳۸۰: ۵۸).

- از نظر مک کواری(۱۳۷۷: ۹)، انسان فاعل شناسا(سوژه) است. این امر رابطهٔ انسان با دیگری را به رابطه‌ای ضمنی بدل می‌کند چرا که هر دیگری، خودی است با جهانی بیرون از خویشتن.

- «من حقیقی آن است که من را در حضورِ یک تو ببیند»تودورف، ۱۳۷۷: ۲۱۳).

- از نظر لاکان «من در زبانی مشترک و از طریق رابطه با دیگران فراگرفته می‌شود»(احمدزاده، ۱۳۸۶: ۹۶).

- «دیگری جزء لازمی است برای درک خود»(قاسمی،۱۳۸۳: ۸۵-۸۴).

- بودن در سه وجه «برای خود»، «همراه دیگری» و «در جهان» معنا پیدا می‌کند(Michelman, 2008: 1-2).

- «خود» بودنش را از طریق ارتباط با «دیگری» پیدا می‌کند(Evans, 2006: 264).

- خودِ انسانی عبارت است از رابطه‌ای مشتق و استقرار یافته، رابطه‌ای که خود را به خود ربط می‌دهد، خود را به دیگری هم ربط خواهد داد(Kierkegaard, 1983: 13-14)

- لویناس(2011: 42-46) «دیگری» را متعارض و ناهمگون با «خود» تعریف می‌کند که سبب شناختن خود می‌شود.

در همهٔ این تعاریف، دیگری در حیات اجتماعی اهمّیّت ویژه‌ای دارد؛ همین است که باختین می‌گوید: «تنها غیر است که می‌تواند مرا به بخشی هم‌جنس از بافت دنیای خارج تبدیل کند... من با آشکار نمودن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم»(باختین، نقل از تودورف، ۱۳۷۷: ۱۸۲-۱۸۰). با پذیرش این فرض، می‌توان دیدگاه عرفانیِ «المؤمنُ مرآة المؤمن» را هم‌سو با نگرش اگزیستانسیالیت‌های الهی نسبت به «دیگری» دانست.

مفهوم «دیگری» در اگزیستانسیالیسم، پدیدارشناسی(Phenomenology)، روانکاوی و جامعه‌شناسی بازتاب گسترده‌ای داشته است. وجه مشترک آن در همهٔ حوزه‌ها، رابطه با مفهوم «خود» و عاملیّت آن در شناساندنِ این مفهوم است. در برخی آثار کلاسیک نظیر *اسرار خودی و رموز بی‌خودی* اقبال و نیز در نگرش ادوارد سعید به مقولهٔ شرق‌شناسی،

خود و دیگری در تقابل با یکدیگرند. این نگرش در هر دو حوزهٔ تمدّنی شرق و غرب دیده می‌شود. دریدا معتقد است که «تقابل‌های سلسله مراتبی، ساختار تفکّر غربی را تشکیل داده‌اند.(Derrida, 2002: 30) بعدها ابعادی از این نگرشِ خودمحور، با نقد مفهومِ خودمحوری نزد فلاسفهٔ بزرگی چون نیچه، هوسرل و هایدگر همراه بود. مفهوم «دیگری»، برآمده از عبور مدرنیسم از سوبژکتیو کانتی است، که در آن نیازی به برقراری ارتباط با دیگری نیست، حال آنکه در نگرشِ نو، خود و دیگری در ارتباط با هم تعریف می‌شوند. تعریف نظری «خود» را می‌توان در نظریّات فروید، هربرت مید، باختین، بوبر، هورتن کلی، لاکان و دریدا پی‌گرفت.

در این بین به باور باختین هویّت خود با دیگری قابل درک است. از نظر او «هر خودی نمی‌تواند خودش را کامل و به صورت یک کل شناسایی کند»(انصاری،۱۳۸۴: ۱۷۵؛ تودوروف،۱۳۷۷: ۱۸۰). در فلسفهٔ ویتگنشتاین هم عبارت «خود وجود دارد»، گزاره‌ای معنادار نیست. از نظر کی‌یرکگور(۱۴۰۰: ۶۳) نیز «خود در ارتباط با امور دیگر تعریف می‌شود. هراندازه «دیگری» که در مقایسهٔ با آن، «خود» را تعریف می‌کنیم نازل باشد، به همان اندازه تعریفمان از خود نازل خواهدبود».

اندیشهٔ محوری در فلسفهٔ دیگری، شعار «تو هستی، پس من هستم» است. بر پایهٔ همین انگاره است که خودآگاهی هگل، فاعل شناسای سارتر، ناخودآگاه فروید، دازاین(Da-sein) هایدگر، استعلای حیات هوسرل، مرگِ انسان فوکو، متافیزیک حضور دریدا(ن.ک: نجومیان،۱۳۸۶: ۲۲۶-۲۱۵)، کتاب *من- تو* بوبر(۱۳۸۰)، آیینگی لاکان و منطق گفت‌وگوی باختین و حتّی برخی وجوهِ شناختیِ انسان‌شناسیِ فلسفی(ن.ک: دیرکس،۱۳۸۴) عرضه می‌شود. در این دیدگاه‌ها «مفهوم دیگری، در عمومی‌ترین سطح، به رابطه‌ای دوقطبی بین یک سوژه و یک فرد یا یک چیز اشاره دارد که متفاوت با غیر است و به مثابه ناخود تعریف شده است»(شاهمیری،۱۳۸۹: ۱۰). این وجه از مفهوم دیگری، در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* مشهود است. در این دو داستان، پات و مستربونز هر دو دارای قدرتی هستند که می‌توانند بیرون از خود بایستند و انسان و جامعهٔ انسانی را قضاوت یا

روایت کنند؛ یعنی آن دو یک فراروی بیرون از خود یا به قول باختین برون‌بودگی (Transgredience) دارند و بر مبنای همین امر است که جامعهٔ انسانی را درک می‌کنند. ماهیّت دیگری در دو اثر فلسفی- اجتماعی است و دو نویسنده اهداف اجتماعی خاصّی را دنبال می‌کنند.

۲-۲.خودِ انسانیِ مدرن یا پست مدرن

در ادبیّات کلاسیک ایران و در شعر سعدی، سگ اصحاب کهف روزی چند/ پی نیکان گرفت و مردم شد(سعدی،۱۳۷۴: ۴۱). بر خلاف این جریان، در داستان معاصر، *سگِ ولگرد* هدایت(۱۳۹۸)، آرگوس سگ دکتر هی‌من(امانوئل اشمیت،۱۳۹۷)، مستربونز، سگ ویلی(آستر،۱۳۹۶)، *روسلان وفادار* در اثر گئورگی ولادیموف، سگ بیل در رمان *الیور تویست* دیکنز، باک در *آوای وحش* جک لندن و حتّی سگِ داستانِ *قلب یک سگ* اثر بولگانف، هیچ‌کدام به انسان امیدی ندارند. آنان انسان مدرن را به سُخره می‌گیرند و در مقام دیگری، خودِ جامعهٔ انسانی را به شکل دردناکی بازنمایی می‌کنند. نمایندگان جامعه در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* پنه‌لوپه‌وار گرفتار خودگریزی هستند. جهان اجتماعی پات را نمی‌شناسد و او در گریز از این غریبگی از جامعه دور می‌شود: «نه می‌دانست چرا دویده و نه می‌دانست کجا می‌رود»(هدایت،۱۳۹۸: ۲۸). در *تیمبوکتو* هم چون ویلی«روح ناآرامی دارد و به درد زندگی این دنیا نمی‌خورد»(استر،۱۳۹۶: ۲۰)، جامعه او را نمی‌شناسد و او خودگریز است و می‌خواهد تصویرش را از طریق دیگری(خانم سوانسون)، وابگذارد و از زندگی خلاص شود(همان:۲۳-۲۱).

با عبور جامعهٔ مدرن از منِ دکارتی و ردّ آن در نظریّهٔ هگل، فلسفهٔ دیگری جایگاه اجتماعی بهتری پیدا کرده‌است. تعمیقِ مفهوم فردیّت در جهانِ مدرن، سبب شده‌است که «خود»، بی‌آنکه بتواند «دیگری» را نفی کند، بیشتر مورد توجّه قرارگیرد. از این رو، انسانِ مدرن همواره دیگری را بازتعریف کرده است. همان‌گونه که «اگزیستانسیالیست‌ها با قراردادنِ هستی و هستمندیِ انسان در مرکز توجّه، وجود دیگری را به کانون اندیشه می‌آورند و بر آن تأکید دارند»(مک‌کواری، ۱۳۷۷: ۲۸۳)، تعاریف جدید انسان از خود نیز

مفهوم دیگری را مطرح می‌کند و از فردگراییِ برآمده از مدرنیته می‌گریزد. سرکوب دیگری، قاعدهٔ جوامع بسته و تحمّل دیگری از ویژگی‌های جوامع باز است. انسانِ معاصر در مواجهه با «خود»، گرفتار نوعی دوگانگی نظری است. تقسیم خود به «من» و «در من» در نظریّهٔ هربرت مید(ریترز، ۱۳۹۰: ۲۸۰) و نگاه دوگانهٔ باختین به من از دو پنجرهٔ خود و دیگری نمونه‌هایی از این دوگانگی نظری به حساب می‌آید. کنش‌های ارتباطی از منظر باختین به شرح زیر است:

خود ← دیگری
تک گویی(مونولوگ) ← مکالمه(دیالوگ)
تک آوایی ← چندآوایی
فرهنگ جزمی ← فرهنگ مردم‌گرا
خودبسندگی ← تعامل

این دوگانگی نظری در ارتباطِ انسان و حیوان، با طرح دوگانهٔ انسان- حیوان(Human Animal) و حیوان- غیرانسان(Non- human Animal)رنگ می‌بازد. همین است که در تأویلی دکارتی، پات، ویلی و مستربونز موقعیّت بیناسوژه‌ای دارند. آنان گاه در موقعیّت سوژه و گاه در جایگاه اُبژه قرار می‌گیرند. مستربونز و پات در نقطهٔ تعلیق رابطهٔ انسان با انسان و محیط، نقش‌آفرینی می‌کنند: بروز یک روح انسانی غیر قابل درک در چهرهٔ پات(هدایت،۱۳۹۸: ۲۰). ابهام در صدای صاحبش(همان:۲۴) و اینکه «پات حس می‌کرد وارد دنیای جدیدی شده که نه آنجا را از خودش می‌دانست و نه کسی به احساسات و عوالم او پی می‌برد»(همان:۲۶)، تعلیق رابطهٔ انسان و محیط را نشان می‌دهد. امری که استر در واژهٔ *تیمبوکتو*، به مثابه نقطهٔ آغاز تعلیق این رابطه(استر،۱۳۹۶: ۶۲) و تبدیل مستربونز به یک سگ- مگس(همان:۸۵-۸۴) آن را بروز می‌دهد.

این انسان- حیوان‌ها گاه خودِ انسان هستند. انسانی که به عقب رانده‌شده و انفعال سوژهٔ پست مدرن را به تصویر می‌کشد. آنان سگ- انسان‌هایی هستند که گاهی در قیاس با

جامعهٔ انسانی، «دیگری» و گاه در افکار و حدیث‌نفس‌هایشان یک «خودِ» اجتماعی هستند که تمثیل‌گونه آوارگی و تنهایی انسان معاصر را به رخ می‌کشند: در چهرهٔ پات «دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار [است] که فقط در پوزهٔ یک سگ سرگردان ممکن است دیده شود.»(هدایت،۱۳۹۸: ۲۰) در *تیمبوکتو* نیز سگِ استعاری، نشانهٔ محرومیّت است(استر،۱۳۹۶: ۷۰) و مواردی نظیر خانه‌به‌دوشی و دربه‌دری مستربونز و صاحبش در بالتیمور(همان:۱۹؛ ۱۸) که «فقط دور می‌زدند، سرگشته در برزخ یک ناکجا و ناکجای بعدی(همان:۱۰۴) و مواردی از این دست(۲۰؛ ۲۵؛ ۲۸؛ ۳۶؛ ۴۲؛ ۷۳؛ ۱۰۹؛ ۱۲۲-۱۲۱؛ ۱۲۸؛ ۱۳۶) گواهی بر آوارگی و تنهایی برآمده از مدرنیسم است.

انسانِ معاصر خود را در حالتی منفعل می‌بیند و با فرآیند بیگانه‌سازیِ(Alienation) حاکم، از جامعه طرد می‌شود. ویلی، مستربونز و پات نمونه‌های برجستهٔ این جریانند. از این رو می‌توان حضور آنان را در جامعه، در قالب ساخت قدرت بررسی کرد. زیرا در دو روایت سوژه همیشه در معرض قدرت‌های محیطی است. دو نویسنده در برخی از سکانس‌ها، میان قدرت و عقلانیت منازعه‌ای ایجاد کرده‌اند که در آن حیوان‌بودن و انسان‌بودن(امر غیرعقلانی و امر عقلانی)، جای خود را به هویّت هر موجود می‌دهد. در این صحنه‌ها پات و مستربونز، با به چالش کشیدن عقلانیّت اجتماعی انسان، در برابر فلسفهٔ دکارتی قیام می‌کنند. گاهی در دو روایت، رابطهٔ خود با دیگری آنچنان به هم می‌آمیزد که دیگری را در ارتباط با خود می‌پنداریم و بالعکس. بنابراین میان انسان و حیوان نسبت‌هایی بروز می‌کند که بر اساس آن جهان معنا شکل می‌گیرد و در چارچوب آن مفاهیم زندگی پدیدمی‌آید. هر جا این نسبت‌ها وسیع‌تر می‌شود، فردگراییِ برآمده از عقل مدرن به چالش کشیده می‌شود، جامعهٔ بر پایهٔ تمایزها و تفاوت‌ها طبقاتی می‌شود و پیوند انسان با دیگری عمیق‌تر می‌شود و هرجا که محدودتر می‌شود، من(Ego) قوّت می‌گیرد. بنابراین با بسط مفهوم دیگری، مفهوم «واپسین انسان» نیچه و اینکه «انسان با «سر» در جهان زندگی می‌کند»(خدادادی، ۱۳۹۳: ۲۰۴)، رنگ می‌بازد و به نوعی ظهور فراانسان، در حیات اجتماعی انسان رقم می‌خورد.

در *تیمبوکتو* و *سگ ولگرد* یک «خود» در حال خلق‌شدن است. مستربونز و پات خودِ انسان معاصر هستند؛ چراکه در یک نظام اجتماعی از پیش تعیین شده، همواره در پی ارباب خویشند و بدین گونه بردگی انسانِ معاصر در گوشه و کنار جهان را فریاد می‌زنند. در این نظام برده(دیگری)، شناخت ارباب(خود) را آسان می‌کند.

۲ -۳. نگرش فرجام‌شناختی در دو روایت

سفر فرجام‌شناخت: سرنوشت تراژیک پات و مستربونز، مفهوم خودِ پایان‌ناپذیر باختین را هم دربرمی‌گیرد. در پایان هر دو داستان بونز و پات پس از مدّتی آوارگی، برای رهایی و رسیدن به یک مدینهٔ فاضله، جامعهٔ انسانی را به خودش وامی‌گذارند. یکی به جاده می‌زند که نماد برون رفت از دنیای شهری است و دیگری هم به دنبال یک انسان آنقدر می‌دود تا از شهر به طبیعت(نقطهٔ پیوند انسان و خدا) می‌رسد. سفر پات و بونز شبیه سفرهای عرفانی است. پات «انسانش آرزوست» و بونز با دلیلِ راهش(ویلی)، برای رسیدن به خانم سوانس، معلّم سابق ویلی، به مثابه مرشد، زحمت سفر از نیویورک به بالتیمور را تحمّل می‌کند. این عبور از جهان انسانی، به دنیای آپوکالیپتیک و لامکان، وجه مشترک دو اثر است و و توأم با نوعی زمان‌گریزی و مکان‌گریزی است که در *تیمبوکتو*(استر،۱۳۹۶: ۶۲) و *سگ ولگرد*(هدایت،۱۳۹۸: ۲۹) با اتّصال مستقیم به ماورا خودنمایی می‌کند. بیزکی(۱۳۸۴: ۱۵۴) معتقد است که لحن چینی- شرقی و مفهوم واژهٔ تمبیوکتو(استر، ۱۳۹۶: ۶۱؛ ۶۲)، بیانگر روح عرفانی و رستاخیزوار بودن این اثر است.

سفر فرجام‌شناسانه در ساحت شناخت نمی‌گنجد زیرا جدایی بونز و پات از جهان اجتماعی، جدایی رازناک سوژه(به مثابه خود) از جامعه و انسان(به مثابه دیگری) است. اگر چه حرکت هر دو به سمت نابودی است؛ در تأویلی فرجام‌شناسانه می‌توان آن را حرکتی استعلایی(Transcendence) قلمداد کرد، زیرا پات و بونز در پی جهان آرمانی و یافتن اربابی هستند که جهان را برای آنان زیباتر کند و این عین فراروی سوژه به سوی جهان فرادست و امر قدسی است. از این رو پات و بونز به دیگریِ نامتناهی، ارجاع می‌شوند و در نتیجهٔ مواجههٔ آن دو با نامتناهی، مرگ‌آگاهی بروز می‌کند.

زمان فرجام‌شناخت: مرگ مربوط به آینده است و در فلسفهٔ دیگری «آینده، دیگری است و رابطه با آینده، رابطه با دیگری است»(لویناس، ۱۳۹۹: ۳۱). پس مرگ هم دیگری است زیرا مرگ معطوف به آینده(Toward the Future)، است. مرگ خواست طبیعی مستربونز و پات است که در مواجهه با دیگری رخ می‌دهد. همچنانکه اندیشیدن مستربونز به *تیمبوکتو*، ترسیم یک جهان فرجام‌شناخت است، جدا شدن پات از جامعهٔ انسانی و به خواب رفتن او نیز فرجام‌شناسانه است. این هر دو زمان و مکان را به چالش می‌کشند: از نگاه آستر *تیمبوکتو* «جایی که دنیا تمام می‌شود»، «سراب ارواح»(استر،۱۳۹۶: ۶۱) و «قلمرو نیستی ابدی»(همان:۶۲) و «جایی است که هیچ چیز وجود نداشت، غیر از من، غیر از بی‌منی، غیر از ابدیّت»(همان:۷۶)، در *سگ ولگرد* هم پات «نمی‌دانست چرا دویده، نمی‌دانست به کجا می‌رود، نه راه پس داشت و نه راه پیش.»(هدایت،۱۳۹۶: ۲۸) در طول دو روایت، می‌توانیم نوعی زمانمندی را در لحظاتی از روایت درک کنیم که در آن، زمان جهان شمول نیست. برخی از این لحظات معطوف به زندگی است و بخشی معطوف به مرگ. اینکه آرامش پات جز با جدا شدن از جامعهٔ انسانی و به خواب رفتن او و آرامش مستربونز جز با رسیدن به ویلی در *تیمبوکتو* حاصل نمی‌شود، رویه‌ای کاملاً فرجام‌شناسانه است که مفهوم عرفانیِ «بازگشت به اصل» را تداعی می‌کند:

هرکسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش

(مولوی،۱۳۷۳: ۵)

با این تفاوت که در عرفان گسست از «خود» و اتّصال به متافیزیک مطرح می‌شود ولی در این دو اثر، گسست دیاکرونیک از خود و اتّصال به دیگری مطرح می‌شود. در این دو روایت مرگ به یک قدرت تبدیل می‌شود، قدرتی که بونز و پات برای خود نگه داشته‌اند. در جست‌وجوهای بونز و پات، هم بودنِ علیه مرگ دیده می‌شود و هم اشتیاق به مرگ. این تأویل از زمان را می‌توان در نظریه لویناس(2011: 199) هم دید. جست‌وجوی ارباب نیز همین کارکرد دوگانه را دارد زیرا این عمل از یک‌سو با ایجاد انبساط خاطر یا خلق امید، زمان مرگ را به عقب رانده و تعلیق زمان را رقم می‌زند و از سوی دیگر با فکرکردن

به صاحب گذشته، تلاش برای رهاشدگی و آرزوی رفتن به جهان آپوکالیپتیک (*تیمبوکتو*)، اشتیاق به مرگ را نشان می‌دهد. پات به کنار کشتزار می‌رود(هدایت،۱۳۹۶: ۲۸) و ویلی راهی سپلیتسویل(Splitsvile) (مکان جدایی) می‌شود(استر،۱۳۹۸: ۶۵) و مستربونز هم به سمت جاده(راهی به فرجام)(همان:۱۹۹) می‌رود. بدین ترتیب زندگی میان دو وضعیت هستی و نیستی معلّق می‌شود. زمان در هر دو اثر غیرخطّی است و برای پات و بونز، بعد از تجربهٔ رنج، مرگ به تعبیر لویناس(۱۳۹۹:۸۷) «حدّ ایدئالیسم است.»

۲ -٤. خود و دیگری

۲ -٤ -۱. خطّ فکری هدایت و استر در مواجهه با دیگری

توجّه به برخورد انسان و جامعه با مستربونز و پات، بروز نوعی اندیشهٔ انتقادی در داستان‌نویسی و نمایی از انسان‌شناسیِ اجتماعی است. از یک منظر می‌توان پات در *سگ ولگرد* را «خود» دانست که هدایت در آن به ترویج ارزش‌های جهان غرب پرداخته است. او اسکاتلند را جهان آزاد معرّفی می‌کند(هدایت، ۱۳۹۶: ۲۱) و نیز بیانگر ارزشهایی نظیر روابط آزاد و نیز حقوق حیوانات است، که در جهان غرب برجسته‌ترند. استر هم در *تیمبوکتو*، با روی‌کردی پسااستعماری، کوشیده است که بازنماییِ مفاخره‌آمیز تفکّر غربی را با تلفیق دو وجه حیوانی و عقلانی انسان در داستان بگنجاند و جهان غرب را برتر معرّفی کند. در این تلاش عناصر شرقی روایت، نظیر مرد چینی و مادر لهستانیِ ویلی، کاراکترهای منفوری هستند. از نگاهی دیگر، پات و بونز تصوّر اجتماعی از موضوع فردیّت را به چالش می‌کشند: آنان منتقد فردیّتند؛ چراکه «نگاه‌های دردناکِ پر از التماس او[پات] را کسی نمی‌دید و نمی‌فهمید»(هدایت،۱۳۹۸: ۲۰) و «مست‌شدن پات باعث بدبختی او شد، چون صاحبش نمی‌گذاشت که پات از خانه بیرون برود و به دنبال سگ‌های ماده بیفتد.»(هدایت،۱۳۹۸: ۲۳) از نظر مستربونز هم «یک سگ تنها با یک سگ مُرده فرقی نداشت(استر،۱۳۹۶: ۱۵) و «هیچ کس بدون فردی که به او ایمان داشته باشد به جایی نمی‌رسد.»(همان:۲۱) این دیگرخواهی در سطح دو روایت در اشکال مختلف بروز کرده است(استر، ۱۳۹۶: ۴۷؛ ۵۴؛ ۷۳؛ ۸۵؛ ۹۱؛ ۱۰۸؛ ۱۸۱ و هدایت: ۱۳۹۸: ۲۹-۲۰). این موارد نشان می‌دهدکه هدایت و استر در حال خودآفرینیِ اجتماعی هستند. آنان تقابل انسان و

جهان را بازنمایی و نقد می‌کنند و با گزینش نمایندگانی از جامعهٔ انسانی(ویلی و راوی) برای حل آن مبارزه می‌کنند. تأمل در این دو اثر نشان می‌دهد که:

- تکنیک تعلیق روایی، در عنوان‌ها و نیز در متن دو اثر دیده می‌شود. استر با انتخاب عنوان «تیمبوکتو» و ربط دادن آن به جهان لامکان، ابهام معنایی و تعلیق ایجاد می‌کند و هدایت با استفاده از صفت «ولگرد» در عنوان.

- نوع زمانمندی و مکانمندیِ دو روایت به مفهوم کرونوتوپ باختین نزدیک است. کرونوتوپ هم معنای شناختی دارد و هم خصیصهٔ روایی از این رو بیانگر شیوه، نگرش و ایدئولوژی حاکم بر روایت است.

- استر و هدایت از طریق شخصیّت‌پردازیِ دو سگ- انسان، برآنند تا خودِ اجتماعی را از طریق وجودی متفاوت(دیگری) به تصویر و نقد بکشند از این رو در دو داستان، دیگری کاتالیزوری برای شناختِ خود اجتماعی است.

- دو نویسنده، در پردازش شخصیّت بونز و پات، بر با هم بودگیِ خود و سوژه تأکید دارند و استقلال این دو را به رسمیّت می‌شناسند.

- دو نویسنده، نظام اجتماعی رابطه‌مند بین «خود» و «دیگری» را به گونه‌ای تعریف می‌کنند که خودِ بدون دیگری بی‌معنا می‌شود با این تفاوت که به دلایل جامعه‌شناختی، در *تیمبوکتو* «خود» و «دیگری» در رابطه‌ای متناظر، به سیر تکاملی هم کمک می‌کنند ولی در *سگ ولگرد* «خود»، دیگری را در مواجهه‌ای نامطلوب پس می‌زند و به نیستی می‌کشاند.

- اخلاق اجتماعی، تعریف چارچوب هم‌زیستی خود و دیگری، موضوع انسان و حقوق حیوانات، نگرش فرجام‌شناختی و انفعال انسان در برابر طبیعت مهم‌ترین فرازهای اندیشه در دو داستان هستند.

- در *بوف کور* هدایت و در کتاب‌های *اوهام، سه‌گانهٔ نیویورک، هیولا، مون‌پلاس و شب پیش‌گوییِ* استر مفهوم دیگری قابل دریافت و تحلیل است. بنابراین طرح فلسفهٔ دیگری، بخشی از خطّ فکری دو نویسنده است. مفهوم دیگری در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* مبتنی بر سه محور حضور خود، حضور دیگری و تعامل خود با دیگری است که تا حدّ زیادی به

مفهوم گفتمانی(Dialogist) خود و دیگری در فلسفهٔ باختین(Bakhtin, 1993) نزدیک می‌شود.

۲-٤-۲. اضطراب= نقد یا کنش اجتماعی

از نظر سارتر(30 :1966) «انسان یعنی اضطراب»(Anguish) این هم‌آمیزی بیانگر ترس نیست زیرا «ترس ریشهٔ خارجی دارد و اضطراب به امر درونی معطوف است و همین مهم باعث می‌شود ترس به عاملی بازدارنده تبدیل شود حال آنکه اضطراب عاملی محرّک در انسان است که پویایی و پیشرفت را در پی دارد.»(زینلی،۱۴۰۰: ۹۱) پات وقتی صاحبش را از دست می‌دهد «احساس اضطراب و وحشت گوارایی» دارد(هدایت،۱۳۹۶: ۲۴) و ویلی اضطراب و دلشوره را به مستربونز می‌آموزد(استر،۱۳۹۸: ۴۴) و معتقد است که «از هیچ بسیاری برمی‌آید، اگر با والس اضطراب به رقص درآیی.»(همان:۳۷) در فرازهایی از *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو* نوعی هراس اجتماعی بروز می‌کند که در آن اغلب پات و بونز با یک موقعیّت جدید اجتماعی روبه‌رو می‌شوند و از پس این هراس، حوادث ناگوار و پیامدهای منفی رخ می‌دهد: پات در اضطراب از دست دادن صاحبش «هراسناک در چندین جاده شروع به دویدن کرد، زحمت او بیهوده بود»(هدایت،۱۳۹۶: ۲۵) و «از آن روز به بعد از مردم چیزی جز لگد، قلوه سنگ و ضرب چماق عایدش نشد.»(همان:۲۶) مستربونز هم هراس از دست دادن صاحبش را داشت(استر،۱۳۹۶: ۹۳) و در این وحشت «هزاران غصّه و ترس کمین کرده بود.»(همان:۶۳)

در مواردی نیز اضطرابِ شخصیّت‌ها را داریم؛ مثلاً فرار پات و بونز از جامعه را نمی‌توان نوعی ترس یا دیگرستیزی پنداشت، زیرا آنان در تلاش برای رسیدن به وحدت با دیگری(دیگردوستی) هستند امّا سرانجام فرار می‌کنند. این فرار نوعی اعتراض به جامعه است. فرار برای رسیدن به یک جهان آرمانی: تیمبوکتو. وحشت *سگ ولگرد* و بونز از آینده نیست، نوعی «وحشت هستی‌شناسی محض»(استر،۱۳۹۸: ۱۵) است که در آن وقتی انسان(ویلی یا صاحب *سگ ولگرد*) از جهان حذف می‌شود، حیات معنای خود را می‌بازد.

بنابراین آن دو به واسطهٔ نیازهایی که دارند، به وجودی غیر از خود(دیگری)، متوسّل می‌شوند و به تعبیر لویناس(۱۳۹۹: ۲۳) «ژوئیسانس»(خودفراموشی) را تجربه می‌کنند.

۳-٤-۲-دیگرخواهی(Altruism)**کنشی اجتماعی**

دیگرخواهی را هم می‌توان از این دست کنش‌ها دانست که محصول فراموشی خود و یا جست‌وجوی خود در دیگری است. پات و مستربونز هم بخشی از وجود خود را در وجود جنس مخالفشان تعریف می‌کنند و برای رسیدن به آن اقدام می‌کنند. پات تمایل دارد به دنبال سگ‌های مادّه برود(هدایت،۱۳۹۸: ۲۳) و «مستربونز به سه چیز علاقه دارد: غذا، رابطهٔ جنسی و اطّلاعات دربارهٔ سگ‌های دیگر.»(استر،۱۳۹۶: ۵۱) این امر نشان می‌دهد که ابتکار عمل و حرکت در عشق، در دنیای مدرن هم سوژه‌ای نسبتاً مردانه است. در هر دو اثر، بحثی در مورد امر زنانه دیده نمی‌شود و سوژهٔ روایی، قدرت و گفتمانی مردانه دارد. در *تیمبوکتو* نقش مادر ویلی و معلّم او، نقش‌هایی از خود هستند که وجه مردسالارانه در آن دیده می‌شود؛ همان خودی که به تعبیر کالین(۱۳۸۶: ۱۲۳-۱۲۲) مرد، به‌مثابه دیگری، همواره رویاروی او قرار می‌گیرد. مواجهه با دیگرخواهی در هر دو روایت، ورود زنندهٔ انسان به جامعهٔ دوتایی، نفی اخلاق و نقض شعارهای جامعهٔ سطحی‌نگر معاصر را نشان می‌دهد.

فرار پات از جامعه و ملاقات او با سگ‌های مادّه، ترس نیست. گریختن خود از سنّت و رهایِش از طریق درک دیگری است. تلاش پات و مرگ‌اندیشی بونز در رسیدن به جنس مخالف، یادآور «مرگ‌بار بودنِ روابط اروتیک است که خود نوعی مبارزه‌طلبی نیز قلمداد می‌شود.»(لویناس،۱۳۹۹: ۲۸) پات با فرار از قدرت، به سمت رابطهٔ جنسی می‌رود و نشان می‌دهد که دیگرخواهی، اگر چه ساده و بی‌حاصل؛ می‌تواند اقتدار جوامع را به چالش بکشد. حضور جنس مخالف در مکان مبهم و خارجیت آن در دو روایت، بیانگر پنهان‌بودن و فروخوردگی جنسیّت و امر زنانه هم هست که لویناس(۱۳۹۹: ۲۹؛ ۱۰۸) آن را «حیا» نامیده است.

۲ -٤-٤. عدم دیگرپذیری به مثابه یک کنش تاریخی

پذیرش دیگری همواره الزاماتی دارد. «دیگری یعنی خروج از خود»(لویناس،۱۳۹۹: ۳۳). این خروج الزاماً به معنی نفی خود نیست امّا با توجّه به ذهنیّت تاریخی- اجتماعی بشر، که همواره در نبردِ مالکیّت با سایر ملل بوده‌است، رابطه با دیگری می‌تواند رابطه‌ای نامتقارن یا حتّی غیر قابل قبول باشد. از این رو پات و مستربونز با عدم دیگرپذیری در جامعه مواجهند و آرمان آنها، وجود جامعه‌ای دیگرپذیر و مهرورز است:

«چشم‌های او نوازش را گدایی می‌کردند و حاضر بود جانش را بدهد درصورتی‌که یک نفر به او اظهار محبّت بکند... او احتیاج داشت که مهربانی خودش را به کسی ابراز کند و برایش فداکاری بنماید»(هدایت، ۱۳۹۶: ۲۷-۲۶). مستربونز هم «سگی بود که برای همراهی با دیگران به وجود آمده بود، برای زندگی با دیگران. او احتیاج داشت دستی به سرش بکشند... و بخشی از دنیای بزرگتر از خودش باشد»(استر، ۱۳۹۶: ۱۵۷). همهٔ آرزوی مستربونز این است که «دنیا را بهتر کند و کمی زیبایی به زوایای کسل‌کنندهٔ روح اضافه کند»(همان:۷۲). رسیدن بونز به هنری(همان:۱۱۵)، روی‌آوردن او به آلیس و خانواده ریچارد جونز(همان:۱۵۰-۱۴۱)، روابط او با پلی(همان:۱۷۲) و نقد خشونت و ناامنی (همان:۱۲۹)، شواهد دیگری از این دست است. بنابراین باید در جهت اصلاح ذهنیّت اجتماعی، رابطه با حیوان، به دور از دیگربیگانگی، به مثابه رابطهٔ من- تو یا من- او بازتعریف شود.

در زندگی پات و بونز سه‌گانهٔ تنهایی، رنج و مرگ در تلاش برای رسیدن به رابطه با دیگری رخ می‌دهد. تجربهٔ تنهایی آنان برآمده از تجربهٔ اجتماعی و دیگرناپذیریِ اجتماعی است و با رویکردی ایدئالیستی به سمتِ متافیزیک مرگ، «به سمت صدا، به سمت نور و به سمت درخشش خیره‌کننده»(همان:۱۹۹) می‌رود. از این رو *تیمبوکتو*، «سرزمین کلمات و تُسترهای شفّاف»(همان:۱۹۷) است و مرگ یعنی «وقتی باختی، برده‌ای»(همان:۱۹۹) و «وقتی به آن طرف رسیدی...با کائنات یکی می‌شوی، موجودی معنوی در صحنهٔ الهی

می‌شوی»(همان:۶۲). پات هم به سمت مرگ می‌دود(۱۳۹۶: ۲۸) و برای او لحظهٔ مرگ همراه با «یک نوع خنکی ملایم و مکیّفی بود»(همان:۲۹)

هگل(۱۳۹۲: ۲۳۹-۲۳۲) خودآگاهی را محصول صیرورت(شدن)(Becoming) دائمی می‌داند و باور دارد در این صیرورت انسان خودش را در دیگری پیدا می‌کند و با فهم دیگری خودش را بازتولید می‌کند. در منطق گفت‌وگو، که بنیان آن بر دیگرپذیری است، «نمی‌توان از غیر صرف‌نظر کرد و بدون او به خود دست یافت و خود شد.»(تودوروف،۱۳۷۷: ۱۸۴) این امر مستلزم دیگرآگاهی است که اساس فرایند دیگرپذیری و بستری برای گفت‌وگو، پرهیز از تقبیح و خشونت اجتماعی است. دیگرپذیری دو نتیجهٔ تبعی و نسبی دارد: شناخت خود، شناخت دیگری. این نتایج سبب شناخت عمیق‌تر جامعه و فرد نسبت به هویّت خود می‌شود.

در سگ ولگرد و *تیمبوکتو*، تقابل دوگانهٔ انسان و طبیعت مطرح است. در این رابطه، خود ناظر بر زندگی و سگ ناظر بر جنبه‌های فراطبیعی زندگی است. در هر دو روایت، خود گرفتار نظمِ خودساختهٔ اجتماعی(Cosmos) است؛ حال‌آنکه کنشِ دیگری بی‌نظمی و آشوب(Chaos) است. به همین دلیل است که در ذهنیّت خودمحورِ تاریخی، تقابل‌های دوگانهٔ زیر دیده می‌شود:

جدول شمارهٔ ۱: تقابل‌های دوگانهٔ روایی در *تیمبوکتو* و *سگ ولگرد*

فرهنگ	طبیعت
خود	دیگر
نظم	آشوب
انسان	دیو(دیگر)

این ذهنیّت تاریخی، که اساس آن بر تقابل‌های دوگانه‌ای مانند خیر(خود) و شر(دیگری) است، در طول زمان در جفت‌واژه‌های دیگر نظیر نور و تاریکی نیز تکرار شده و دیگرپذیری را دشوار کرده‌است. تقبیح، آزاردادن و تحقیر مستربونز و پات برآمده از

همین نگرش تاریخی است. اندیشهٔ آرمانیِ دیگرخواهی از پات و بونز دو توریست می‌سازد که در جست‌وجوهایشان آزار می‌بینند و هر بار معنایی نو را کشف می‌کنند. آنان فکر می‌کنند که ارزش‌های جامعهٔ خاستگاه یا زندگی با صاحب اوّل، باید در سایر جوامع تکرار شود: یادکرد پات از اجداد اسکاتلندی‌اش(هدایت،۱۳۹۸: ۲۱) و اینکه «هر دفعه که به سبزه‌زار دقّت می‌کرد، میل غریزی در او بیدار می‌شد و یادبودهای گذشته را در مغزش از سر نو جان می‌داد»(همان)، مرور نوستالژیک او از صاحبش و آدم‌های سابق(همان:۲۲)، مرور یادهای بچّگی(همان)، لانهٔ چوبی سابقش و بازی با برادرش(همان:۲۳) و مرور گذشته به مثابه بهشت گمشده(همان:۲۶) از نگاه رمانتیسم پات به زندگی حکایت دارد. مستربونز هم، از لهستان یاد می‌کند: «به پولند رسیده بوده بودند، معجزه بود یا شانس آورده بودند که ویلی توانست دوباره به وطن برگردد، به وطن آبا و اجدادی...»(استر،۱۳۹۸: ۵۹) و یادکردهای متکثّر و رمانتیسمی از صاحبش و دوران تولگیش دارد. ولی این واقعیّت جامعه نیست. جامعهٔ انسانی، پلی‌فونیک، خودآزار و مبتنی بر چارچوب‌های تعریف‌شده‌ای است حتّی اگر نادرست باشند.

۲ -۵. حقوق حیوانات

ارسطو انسان را در رأس هرمی قرار می‌دهد که گیاهان در قاعده و حیوانات در میانهٔ آن قرار دارند(Aristotle, 35B.c: 41-43) امّا در فضای غالبِ تفکّر مدرن «برابری نمی‌تواند تنها محدود به انسان باشد»(Singer,1993: 55). سینگر(همان:۵۸)، قابلیّت رنج کشیدن و لذّت‌بردن حیوانات از زندگی را [که در دو داستان نمودهای گسترده‌ای دارد]، دلیل برابری حقوق انسان و حیوان می‌داند و تبعیض در این زمینه را غیراخلاقی و نژادپرستانه ارزیابی می‌کند: «کسی که به تبعیض بر مبنای گونه معتقد است منافع خود را به منافع دیگری ترجیح می‌دهد»(Singer, 1976: 108). در این منطق حیوان مانند انسان از حقوق برخوردار است چرا که «هر موجود زنده‌ای باورها، نیازها، فهم، حافظه و درکی از آینده دارد که شامل آیندهٔ خودش هم می‌شود»(Regan, 1983: 243)

در *سگ ولگرد* و *تیمبوکتو*، سگ به مثابه خود یا دیگری مطرح می‌شود. تحلیل این آثار بیانگر عقلانیّت انسان مدرن در ایجادِ رابطهٔ بین حقیقت و سوژهٔ مدرن و تلاش او برای ایجاد تعامل بین خود و دیگری است. در این آثار رابطهٔ انسان و حیوان، فارغ از سنّت ارسطویی، که انسان را حیوان ناطق می‌داند، نوعی چالش انسان با جهان مدرن است که در آن با پذیرش اصالتِ حیوانی انسان، هم‌زیستیِ پرفراز و نشیب انسان(حیوان ناطق)- حیوان بازتعریف می‌شود. در این گذر حقوق حیوانات بیشتر مطرح می‌شود. حقوقی که پات و بونز آن را یادآور می‌شوند و نشان می‌دهند که «هنوز می‌توان تصوّری تازه از خود و دیگری داشت، بی مرزهای صُلب و بی فردیّت خاص»(خدادی،۱۳۹۳: ۲۰۶). نزدیک شدن حیوان به مرزهای انسانیّت و تقارن انسان به مفهوم حیوانی، حضور انسان- حیوان را در دو اثر معنادار می‌کند.

پات و مستربونز گاهی روایتگر خود هستند و گاه منتقد دیگری. توان اثرپذیری و اثرگذاری آنان، بازنماییِ شورِ دیگری در مواجهه با انسان است. آن دو در سراسر متن، صاحب قدرت برترند و انسان و جهان او را نقد می‌کنند و گاه او را به خودش ارجاع می‌دهند: وصف آغازین داستان از میدان ورامین، به مثابه میدان اجتماعی(هدایت،۱۳۹۸: ۱۹) و رهاشدن پات از قیود و احتیاجات گذشته و تمرکز او بر زندگی بدون صاحب(همان:۲۱)، نه تنها نوعی رهایش از بردگی بلکه واگذاری و ارجاع انسان به خود قلمداد می‌شود. مستربونز نیز همین کنش را بعد از جنجال آقای چاو(استر، ۱۳۹۸: ۱۲۸) دارد. او «همه چیز را رها کرد و رفت». همان کاری که بعدها و در اوج بیماری با فرار از محلّ نگهداری سگ‌ها تکرار کرد.(همان: ۱۹۰)

۲ -۵ -۱. هژمونی و حقوق حیوانات

عنوان دو اثر شباهتی معناشناختی دارد. مستربونز(آقای استخوان) و سگ ولگرد، دو نام‌واژه‌اند که مفهوم تحقیر را تداعی و فاصلهٔ انسان با واقعیّت و ذهنیّت سلطه‌طلب او بر حیوانات را بیان می‌کنند. از نظر نیچه(۱۳۷۷: ۵۲۲) رابطهٔ خود و دیگری معطوف به قدرت است: «قدرت برای سلطه بر طبیعت.» در هر دو اثر حقوق حیوانات ذیل

هژمونی(Hegemonic) خودخواستهٔ انسان تعریف می‌شود. به این مفهوم که با تسلّط انسان بر سگ، هویّت حیوان نفی یا تضعیف می‌شود و به قول گرامشی در نظریّهٔ هژمونی «انگاره‌ها نیز بر او [سگ] حاکم می‌شوند(Bates,1975: 315). انگاره‌های انسانی که از سگ یک موجود رام و راضی می‌سازند و خود باعث تولید هژمونی؛ «به معنای نوعی رضایت خودساخته و خودانگیخته می‌شوند»(همان:۳۱۷): «اگر مستربونز بلافاصله صاحبی پیدا نمی‌کرد، بی‌تردید عاقبتش دربه‌دری بود»(استر،۱۳۹۶: ۱۶). او در گفت‌وگو با ویلی، به او می‌گوید: «امثال تو گیر نمی‌آیند ارباب!»(همان:۱۳۵) و ویلی به بونز می‌گوید: «ببین قدرت دست کی است... بعد بچسب بهش»(همان:۱۳۴). برای مستربونز «غیرممکن بود که بتواند دنیا را بدون اربابش تصوّر کند»(همان:۱۵). در سگ ولگرد هم، خواننده در برابر این گزارهٔ هژمونیک است که «چطور پات می‌توانست بی‌صاحب، بی خدایش، زندگی بکند، چون صاحبش برای او حکم یک خدا را داشت»(هدایت،۱۳۹۸: ۲۴).

شاید بتوان رابطهٔ انسان و سگ را، در تأویلی اجتماعی به مفهوم هژمونی مربوط دانست، زیرا در هر دو اثر رگه‌هایی از این رابطه به چشم می‌خورد. مستربونز و پات، به دلیل داشتن یک روح سلطه‌پذیر، اسیر قواعد، ساخت‌ها و انگاره‌های جامعهٔ انسانی هستند و حتّی زمانی که این جامعه آنها را پس می‌زند، باز هم به دنبال پذیرش یک قدرت مسلّط هستند تا بتوانند به رضایت برآمده از هژمونی برسند. نایب‌پور و ورقائیان(۱۳۹۱: ۱۶۷) معتقدند که پات و مستربونز «گرفتار و زندانی جامعه‌ای بی‌عاطفه هستند که آن‌ها را به بندگی و اطاعت واداشته است.» در هر دو روایت نوعی سلطه و خشونت علیه پات و بونز دیده می‌شود که نتیجهٔ تبعی آن نابودی آن دو است:

تصویر پات که «جلو دکان نانوایی پادو او را کتک می‌زد، جلو قصّابی شاگردش به او سنگ می‌پراند، اگر زیر سایهٔ اتومبیل پناه می‌برد، لگد سنگین کفش میخ‌دار شوفر از او پذیرایی می‌کرد و زمانی هم که همه از آزار به او خسته می‌شدند بچّهٔ شیربرنج‌فروش لذّت مخصوصی از شکنجهٔ او می‌برد ...و به نظرشان خیلی طبیعی بود که سگ نجسی را که مذهب نفرین کرده بود و هفتا جان دارد، برای ثواب بچزانند»(هدایت، ۱۳۹۸: ۲۰)، صورت

برجستهٔ خشونت است. در *تیمبوکتو* هم تصویر شکارچیان سگ، پاسبان‌ها، واگن‌ها و ماشین‌های بدون پلاک و ریاکارانی که نام اجتماع انسانی بر خود گذاشته‌اند(استر،۱۳۹۶: ۱۵)، علاقه‌مندی چینی‌ها به گوشت سگ(همان:۱۶)، لگدهای خانم گروویچ به مستربونز(همان:۴۱)، برخورد آقای چاو با او(همان:۱۲۷) و بردن سگ‌های ولگرد به محلّ مرگبار حیوانات گمشده(همان:۱۰۳) شواهدی از اعمال خشونت علیه حیوانات است. نیبرت(21 :2013) معتقد است «خشونت گسترده علیه حیواناتِ اهلی شده و نابودیِ آن‌ها با شکل‌های دیگر خشونت گره خورده است». این خشونت به تعبیر آدامز(94 :2010)، در دو سطح اجتماعی(کشتارگاه‌ها، بازارهای گوشت، باغ وحش، آزمایشگاه‌ها و سیرک‌ها) و زبانی(جسدخواری با نام گوشت‌خواری) رخ می‌دهد. اینکه پات و بونز در هر آوارگی به دنبال یک صاحب و یک چارچوب محدود هستند، نوعی فرار از فضای عمومی جامعهٔ انسانی است که آن دو از آلوده شدنِ به آن اِبا دارند. از نگاهی دیگر آنان دو سوژهٔ انکارشده و طرد شده و ویران شدهٔ از درون هستند که مدام برای رسیدن به یک هویّت پایدار در اُفق آینده می‌کوشند.

۳.نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل دو روایت نشان می‌دهد که مشابهت‌های خطّ فکری هدایت و استر در قالب تعلیق روایی، طرح شخصیّت روایی سگ- انسان، باهم‌بودگیِ خودِ اجتماعی و سوژه، طرح اخلاق اجتماعی در قالب مفهوم هم‌زیستی، حقوق حیوانات، فرجام‌شناسی و طرح مفهوم دیگری در سطح دو روایت نمودهای برجسته‌ای دارد. در هر دو روایت ترسیم ذهنیّت اجتماعی- تاریخی در تقابل با دیگری مطرح می‌شود و با مفهوم دیگرپذیری و مهرورزی به مثابه یک پیشنهاد یا راه حل، تداوم پیدا می‌کند. در این دو اثر مفهوم دیگری مبتنی بر سه محور حضور خود، حضور دیگری و تعامل خود با دیگری است. این مفهوم تا حدّ زیادی به منطق گفت‌وگوی باختین نزدیک می‌شود و در آن مواردی از قبیل رضایت از هژمونی، تنهایی و آوارگی، ارجاع جامعه به خودش، تعلیق رابطهٔ انسان با محیط،

خودگریزی و بیان درد و رنج بروز می‌کند. از این میان مسئلهٔ رضایت از هژمونی، امری معطوف به قدرت است. از نظر کارکردی جامعهٔ تحت سلطه، با کنش خود، قدرت و تفکّر سلطه را بازتولید می‌کنند. این امر در هر دو روایت به نوعی نقد می‌شود. برخورد انسان با طبیعت و حیوانات هم، راهبرد مشترک استر و هدایت در بیان پلشتی‌های اجتماعی در مواجهه با دیگری است. علاوه بر این در هر دو روایت مرز و معنای اضطراب و ترس رعایت می‌شود و در سطح روایی، نوعی اضطراب هستی‌شناسانه بروز می‌کند که در مواردی با ژوئیسانس(خودفراموشی) کنشگران همراه است.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- آستر، پل.(۱۳۹۶). ***نیمبوکتو***. ترجمهٔ شهرزاد لولاچی. تهران: افق.
- ابن عربی.(۱۳۶۷). ***رسائل(ده رسالهٔ فارسی شده)***. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات نجیب مایل هروی. تهران: مولی.
- احمدزاده، شیده.(۱۳۸۶). «ژاک لاکان و نقد روانکاوی معاصر». ***پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر***. شمارهٔ ۴، صص ۱۰۸-۹۳.
- احمدی، بابک.(۱۴۰۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.
- امانوئل اشمیت، اریک.(۱۳۹۷). ***سگ***. ترجمهٔ سروش حبیبی. تهران: نیلوفر.
- انصاری، منصور.(۱۳۸۴). ***دموکراسی گفت‌وگویی***. تهران: مرکز.
- باختین، میخائیل.(۱۳۷۳). ***سودای مکالمه، خنده، آزادی***. ترجمهٔ جعفر پوینده. تهران: آرست.
- بوبر، مارتین.(۱۳۸۰). ***من و تو***. ترجمهٔ سهراب ابوتراب و الهام عطاردی. تهران: فرزان.
- بیزکی، نژند.(۱۳۸۶). «نقد: زمان خوانده شدن مضاعف تو». ***رودکی***. شمارهٔ ۱۸، صص ۱۴۹-۱۵۶.
- تودورف، تزوتان.(۱۳۷۷). ***منطق گفت‌وگویی باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- خدادادی، علی.(۱۳۹۳). «نیچه و مسألهٔ خود و دیگری در هنر». ***نشریّهٔ سورهٔ اندیشه***. شمارهٔ ۶، صص۲۰۶-۲۰۲.
- دزفولیان، کاظم و عیسی امن‌خانی.(۱۳۸۸). «دیگری و نقش آن در داستان‌های شاهنامه». ***فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***. شمارهٔ سیزدهم، صص۲۳-۱.

- دکارت، رنه.(۱۳۹۰). ***فلسفهٔ دکارت***. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی. تهران: المهدی.
- دیرکس، هانس.(۱۳۸۴). ***انسان‌شناسی فلسفی***. ترجمهٔ محمّدرضا بهشتی. تهران: هرمس.
- ریترز، جرج.(۱۳۹۰). ***نظریّه‌های جامعه‌شناسی***. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علم.
- زینلی، راضیه.(۱۴۰۰). ***خود، دیگری و خدا در اندیشهٔ کی‌یرکگور***. تهران: نشر آن‌سو.
- سارتر، ژان پل.(۱۳۸۰). ***اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر***. ترجمهٔ مصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر.
- سعدی، مصلح‌الدّین.(۱۳۷۴). ***کلّیات سعدی***. تصحیح محمّدعلی فروغی. تهران: رها
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسن.(۱۳۸۴). ***راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: طرح نو.
- شاهمیری، آزاده.(۱۳۸۹). ***نظریّه و نقد پسااستعماری***. تهران: علم.
- شمس تبریزی.(۱۳۸۷). ***مقالات شمس***. ویرایش جعفر مدرّس صادقی. تهران: مرکز.
- شهبازی، آرامش.(۱۳۹۱). «حقوق حیوانات: تأمّلی در نظریّه و رویّه»، ***فصل‌نامهٔ پژوهش حقوق***. سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۶، صص ۵۶-۲۷.
- فکوهی، ناصر.(۱۳۸۶). ***تاریخ اندیشه‌ها و نظریّه‌های انسان‌شناسی***. تهران: نی.
- قاسمی، فرزانه.(۱۳۸۳). «مراتب و مؤلّفه‌های هویّت». در علی‌اکبر علیخانی. ***هویّت و بحران هویّت***. تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و مطالعات اجتماعی.
- لویناس، امانوئل.(۱۳۷۳). ***گفت‌وگو با امانوئل لویناس***(گفت‌وگوی رامین جهانبگلو با امانوئل لویناس). فصل‌نامه کیان. شمارهٔ ۲۲. صص ۱۰-۲.
- لویناس، امانوئل.(۱۳۹۹). ***زمان و دیگری***. ترجمهٔ سمیرا رشیدپور. تهران: نی.
- مک کواری، جان.(۱۳۷۷)، ***فلسفهٔ وجودی***. ترجمهٔ محمّدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی.(۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***. مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ رینولد نیکلسن. مقدّمه و شرح حال بدیع‌الزّمان فروزانفر. تهران: جاویدان.
- نایب‌پور، کرم و نغمهٔ ورقائیان.(۱۳۹۱). «خوانش تطبیقی روسلان وفادار، تیمبوکتو و سگ ولگرد». ***نشریّهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. زمستان۱۳۹۱، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۷۸-۱۶۱.
- نجومیان، امیرعلی.(۱۳۸۶). «مفهوم دیگری در اندیشهٔ ژاک دریدا». در ***خودی از نگاه دیگری***: چهارمین همایش ادبیات تطبیقی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- نیچه، فریدریک.(۱۳۶۲). ***چنین گفت زرتشت***. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگاه.

- نیچه، فریدریک.(۱۳۷۷). ***اراده معطوف به قدرت***. ترجمهٔ محمّدباقر هوشیار. تهران: فرزان روز.
- هاشمی، رقیّه و غلامرضا پیروز (۱۴۰۱). «تحلیل سگ ولگرد با روی‌کرد تبارشناسانه از مفهوم الیناسیون (از خود بیگانگی). ***پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت***، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲(پیاپی ۲۶)، صص ۱۴۲-۱۲۱.
- هدایت، صادق.(۱۳۹۸). ***سگ ولگرد***. تهران: مجید.
- هگل، گئورگ ویلهم فریدریش.(۱۳۹۲). ***پدیدارشناسی جان***. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: کندوکاو.

ب.منابع لاتین

-Adams, Carol J. (2010). ***The sexual Politics of Meat, A Feminist – vegetarian Critical theory***. New York: Continuum.
-Anderton, Joseph (2016). "Dogdom: Nonhuman Others and the Othered Self in Kafka, Beckett and Auster". ***Twentieth Century Literature***. Vol. 62. N0. 3, Pp. 271-288.
-Aristotle. (350 BC.). ***On the Soul***. Trans J.A. Smith. Book1. A Universal Download Edition. Pp. 41-43.
-Bakhtin, Mikhail. (1993). ***Toward a Philosophy of the Act***. translated by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.
-Bates, Thomas. R. (1975). "Gramsci and the Theory of Hegemony", ***Journal of the History of Ideas***. Vol. 36. No. 2, Pp. 351-366.
-Derrida, Jacques. (2002). ***Writing and Difference***. Translated by Alan Bass. 4th Edition, London: Routledge.
-Evans, C. Stephen. (2006). ***Kierkegaard on Faith and the Self***. Collected essay. Texas: Baylor University Press.
-Ittner, Jutta (2006). The Spaniel, Part Canine Puzzle: Anthropomorphism in Woolf's Flush and Auster's Timbuktu". ***Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal***. Vol. 39. No. 4, Pp. 181-196.
-Kierkegaard, Soren. (1983). ***The sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition for Upbuilding and Awakening***. Ed and Trans by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
-Korsgaard, Christian M. (1996). ***The Sources Normativity***. Cambridge: Cambridge University Press.
-Levinas, Emmanuel. (2011). ***Totality and Infinity: An Essay on Exteriority***.Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University press.
-Michelman, Stephen. (2008***). Historical Dictionary of Existentialism***. The scarecrow Press. Inc.
-Nibert, David. (2013). ***Animal Oppression and Human Violence: Domesecration, Capitalism and Global Conflict***. New York: Columbia university press.

-Regan, Tom. (1983). ***The Case for Animal Right***. Berkeley: University of California Press.

-Roger, Catherine (2004). "The Ego, the Self and the Subject in Paul Auster's Fictions". ***Poetics of the Subject.*** Area Online: https://Doi.Org/10.4000/ Erea. 71.

-Rotenstriech, Nathan. (2009). ***Immediacy its Limits (Revivals): A Study in Martin Buber's Thought***. London: Routledge, Taylor and Francis Group. ELibrary(https://doi.org/10.4324/9780203858240).

-Sartre, Jean Paul. (1966). ***Existentialism and Humanism***.translated by Philip Mairet. London: Methuen.

-Singe, Peter. (1993). ***Practical Ethics***. 2nd Edition.Cambridge: Cambridge university press.

-Sign, Peter. (1976). "All Animals Are Equal", ***Animal Right and Human Obligations"***. Eds Tom Regan and Peter Singer. New jersey: Prentice- Hall.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Study of Comparative "Love" in Two Novels "Az Khame Chanbar" by Mahmoud Dowlatabadi and "Never Leave Me" by Kazuo Ishiguro based on Sternberg's triangular theory of love *

Parvin Mohammadi Zadeh [1] Zahra Rafeie✉[2] Mohammad Reza Taghieh

Abstract

1. Introduction

Love is one of the common topics of psychological topics and literary works that can be examined and compared in the framework of interdisciplinary researches" (Mahmoudi, 2019: 91)

This article aims to compare the narrative of love, using Sternberg's love triangle theory, and has selected two well-known contemporary novels from two different cultures and believes that love is one of the natural characteristics that is common to all human beings regardless of the historical and cultural backgroundand examining its reflection in the works of different nations can establish cultural links between them.

This article aims to compare the narrative of love, using Sternberg's love triangle theory, and has selected two well-known contemporary novels from two different cultures and believes that love is one of the natural characteristics that is common to all human

* **Article history**:

Received 18 July 2022
Received in revised form 06 November 2022
Accepted 08 April 2023
Published online: 14 November 2022

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

. PhD Student in Persian Language and Literature, Eghlid Branch, Islamic Azad University of Eghlid, Iran. pmzfa@yahoo.com

2 **Correspondig Author**: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University of Shiraz, Iran. Z.rafeie43@gmail.com

3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Eghlid Branch, Islamic Azad University of Eghlid, Iran. taghiehmr1345@gmail.com.

beings regardless of the historical and cultural background. and examining its reflection in the works of different nations can establish cultural links between them.

This theory also explains the nature of the components of love and considers "love" to be understandable and explainable in the form of its three constituent elements, that is, intimacy, lust and commitment (Sternberg, 1998: 9-10). The approach of this research is comparative literature based on the American school.

According to "Rene Volk", the founder of this school, "comparative literature has become an established term for any kind of literary study beyond the borders of national literature."

Comparative study provides the opportunity to compare different views of world writers on various subjects and its relationship with other sciences on a wider level. The use of psychological theory in this research is also chosen based on this.

2.Methodology

The current research is a descriptive-analytical research. Its data is of a textual type and includes sentences expressing the variables of intimacy, passion and commitment based on Sternberg's theory, which is collected through the study of library-documents and its results qualitatively described, compared and reported.

3.Discussion

The authors of both novels selected in this article came from different cultural backgrounds; Dolatabadi is familiar with the traditional rural life of the 50s after the land reforms in Iran, and Ishiguro is familiar with the traditional culture of Japan after World War II and influenced by English literature.

Both of them experienced the period of transition and transformation of their society in a way, and in their works, they

implicitly reflected the mutual influence of love and emotional relationships of humans and the limitations of social life.

The stories "Az Khem Chenbar" and "Never Leave Me "are not purely romantic works, but love is seen in the normal life of the characters and in the background of other events and affects them.

In both stories, social and cultural conditions have an effect on the appearance of the three components of the "love triangle" and how it occurs and causes subsequent events. "People's

romantic experience is strongly influenced by culture and is based on the environmental characteristics of the events of the two stories.

"In the culture of some societies, love is one of the necessities of marriage, but in the culture of another society there is no connection between the two" (Sternberg, 1998: 19).

In the novel " Never Leave Me"Heilsham School" which is created and elaborated by the author's mind; The main limit is the life of the characters.

The prevailing conditions, "scientific" conditions and human profit seeking, are for obtaining donated organs, which has caused the birth of students and the establishment of Heilsham School, and overshadow on the relationships of Heilsham boys and girls and made them victims.

The sense of intimacy and commitment of the students is strengthened while learning and living together in one group, that is, Heilsham Boarding School; But the opportunity of life and passionate love has been taken away from them.

The main characters, Ruth, Tommy and Kat, are dynamic characters who try to change the situation because they need to prove their love for a better life.

The story of "Az Khem Chanbar" realistically reflects the image of the social life of its era in the rural area called "Rahim Abad" where the relationships of people, under the shadow of social conditions,

beliefs and convictions, difficult economic conditions and poverty, under the influence of male dominance and Local customs are formed within the framework of the family and without codified education

Strong characterization is one of the common points of these two works. The character of the manager in Dolatabadi's work and the character of Hilsham's supervisors in Ishiguro's work represent people who sacrifice "love" for their own profit.

The parents of "Maru", the character around whom the events of Dolatabadi's novel take place, abandoned him and entrusted him to his aunt in order to improve their economic conditions

Therefore, like the students of Hailsham, she is far from her real family, with a forced marriage, she does not have the opportunity to express her passion.

Taher is a static character who considers Maru's wife as his right, and "Maru" is a dynamic character who becomes Taher's wife against her will and works to change the situation. "At the same time, the culture around us makes beliefs; The experience of love also changes."The feeling of love is one thing, and showing it in the form of behavior in a way that the other party feels; is a lover; Something else (Armstrong, 2013: 40-24)

Examining the behavior of the characters using Sternberg's theory identifies the elements of love and its components in two novels and shows that the authors were able to; By paying close attention to the social and cultural factors of the society of the story, create images of the components of love with characterizations and descriptions of their behaviors in the reader's mind.

4.Conclusion

In the novel "Az Khem Chenbar", the love of "Tahir" to his wife "Maru" is a " Fatuous Love " composed of lust and information, and

the information of theory. Maru's love for Tahir, in which only the element of "intimacy" can be seen; It is of the "liking" type

Mr. Manager's love for Maru is of the " Infatuation" type, that is, it has a strong image of lust and a weak image of intimacy and lacks commitment.

Mirjan's son's love for "Maru" has a dimension of excitement on the part of Mirjan's son, and it is revealed only in the form of a conversation between other characters in the story, and it can be considered a type of "infatuation". In this novel, the frequency of behaviors indicating "lust" is more than "intimacy" and "commitment".In this novel, the narration of behaviors that indicate "intimacy" is more than the other two components.

In the novel " Never Leave Me", according to Sternberg's theory, the love between Kat and Tommy is of the "ideal love" type, between Kat and Ruth, of the "romantic" type, between Kat and Lenny, "infatuation" and between all three. Ruth, Kat and Lenny are of the "loving" type.

The behaviors that show the components of "intimacy" and "commitment" are more in the novel

"Never Leave Me" than in the novel "Az Khem Chanbar" and the behaviors that show "enthusiasm" or "lust" in the story "Az Khem Chanbar" are more than the story " Never Leave Me

Therefore, it can be said that these two authors have proposed types of love and its elements that are consistent with Sternberg's theory and can be compared and compared with each other.

Among the types of "love", mentioned; Two types of love, "liking" and "infatuation" are common in these two works.

Keywords: Intimacy, love, lust, commitment, Never Leave Me, Az Khame Chanbar.

References [In Persian]:

Afrooz, M. (2021). Adaptation of Lacan's psychoanalytical theories through the lens of translation studies theories. *comparative literature journal of Shahid Bahonar University, Kerman, 14*(26), 1-33

Armstrong, J. (2013). *Conditions of love (philosophy of intimacy*). Translated by Masoud Alia. second edition. Tehran: Phoenix Publications

Dolatabadi, M. (2004). *From Kham Chabar*. Electronic Publications, Fidebo.

Hedayatidana, S., & Saberi, H. (2013). Prediction of marital satisfaction based on love styles (intimacy, desire, commitment) and anxiety. *Family Research Journal, 10*(40), 511-527.

Ishiguro, K. (2006). *Never Let Go*. Translated by Sohail Sami. First Edition. Tehran: Phoenix.

June, S. (2011). *General literature and comparative literature (strategic treatise).* Translated by Dr. Hassan Foroughi, Tehran: Smet.

Kaysarian, I., Zahedi Mazandarani, M.J., Mehrayin, M., & Maleki, A. (2016). The study of love from the perspective of psychology, sociology, philosophy and linguistics; Presenting a composite theory. *Social psychology research*, (28), 56-81.

Mahmoudi, M. (2018). The theory of Sternberg's love story in two realistic stories of his eyes and the deer's husband. *Research paper of literary schools, 3*(7), 63-80.

Mahmoudi, M. (2019)."Sternberg's theory of love and comparative criticism of contemporary fiction. *Two scientific quarterly journals of literature and interdisciplinary research, 2*(3), 260-291.

Moin, M. (2001). *Persian culture.* Volume 2, Tehran: Amir Kabir Publications

Noorbakhsh Moghadam, A. (2019). Clinical Psychology. *Popular psychology encyclopedia.*

Rashidi Zafar, M., Ghasimi Tarshizi, S., Koochaki, S., & Gozashti, M.A. (2019). Investigation of the components of love in Suvshon's novel based on Sternberg's love triangle theory. *Journal of Fiction Literature, 9*(1), 43-60.

Rice, P. (2001). *Human growth*. Translator: Mahshid Foroughan, Tehran: Arajmand Publications.

Salibi, J. (2003). *Descriptive culture of social psychology*. Tehran: Research Institute of Human Sciences and Cultural Studies.

Seyyed Hosseini, R. (2015). *Literary schools*. Volumes 1 and 2. 20th edition. Tehran: Aghaz.

Sternberg, R. J. (1986). Atriangular theory of love. *Psychological review, 93*(2), 119.

Sternberg, R. J. (1987). Liking versus loving: A comparative evaluation of theories. *Psychological Bulletin, 102,* 331–345.

Sternberg, R. J. (1988). Triangulating love. In R. J. Sternberg & M. Barnes (Eds.), *The psychology of love* (pp. 119–138). New Haven, CT: Yale University Press.

Sternberg, R. J. (1998). *Love is a story*. New York: Oxford University Press.

Sternberg, R.J. (1998). *Love Story*. Translated by Mozhgan, Jamali (2016). First Edition. Tehran: Katiba Farsi Publications.

Volk, R. (1995). *René Volk's narrative of comparative literature*. Translated by Saeed Rafiei Khazri (2018). Tehran: Cheshme Publishing House.

Zarinkoub, A.H. (2012). *Literary criticism*. Volumes 1 and 2. 10th edition. Tehran: Amir Kabir.

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

بررسی تطبیقی «عشق» در داستان «از خم چنبر» دولت‌آبادی و داستان «هرگز رهایم مکن» ایشیگورو بر اساس نظریهٔ «مثلث عشق استرنبرگ»*

پروین محمدی‌زاده[۱]؛ زهرا رفیعی[۲] (نویسنده مسئول)؛ محمدرضا تقیه[۳]

چکیده

این مقاله در زمینهٔ ادبیات تطبیقی با استفاده از نظریهٔ روانشناختی «مثلث عشق» استرنبرگ، به بررسی «عشق»، یکی از رایج‌ترین مضامین ادبیات داستانی، در دو رمان داخلی و خارجی معاصر پرداخته‌است. از نظر استرنبرگ، عشق دارای سه مؤلفه شامل: «صمیمیت»، «هوس» و «تعهد» است. بر اساس چگونگی ترکیب این مؤلفه‌ها با یکدیگر هشت نوع عشق به وجود می‌آید؛که عبارتند از: «فقدان‌عشق»، «دوست‌داشتن»، «شیفتگی»، «عشق‌پوچ»، «عشق‌رمانتیک»، «عشق‌رفاقتی»، «عشق‌ابلهانه» و «عشق‌کامل». این پژوهش، مؤلفه‌های مذکور را در دو داستان «از خم چنبر» اثر محمود دولت‌آبادی، نویسندهٔ معاصر ایرانی، و داستان «هرگز رهایم مکن» اثر «کازئوو ایشیگورو»، نویسندهٔ معاصر ژاپنی- بریتانیایی، شناسایی و انواع عشق را مشخص کرده‌است تا دیدگاه دو نویسنده را در چگونگی بیان «عشق» به دست‌دهد و با یکدیگر مقایسه کند. این پژوهش از نوع توصیفی- تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده‌است. براساس یافته‌های این تحقیق، مؤلفهٔ «صمیمیت» و «عشق دوستانه یا رفاقتی» در رمان «ایشیگورو»، بیشتر به

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳
نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۳۱۷- ۳۴۶ DOI:10.22103/JCL.2023.18969.3433
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد اقلید، دانشگاه آزاد اسلامی، اقلید، ایران. رایانامه: pmzfa@yahoo.com
۲. استادیار، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. رایانامه:- Z.rafeie43@gmail.com
۳. استادیار، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، واحد اقلید، دانشگاه آزاد اسلامی، اقلید، ایران. رایانامه: taghiehmr1345@gmail.com

تصویر کشیده شده‌است. در رمان دولت‌آبادی، هر سه مؤلفه، به‌صورت متنوع‌تری روایت می‌شود؛ در هیچ‌کدام از رمان‌ها عشق آرمانی یا عشق کامل وجود ندارد بلکه عشق از نوع «پوچ و ابلهانه» بیشتر به چشم می‌خورد.

واژه‌های کلیدی: از خم چنبر، هرگز رهایم مکن، عشق، صمیمیّت، شور و شوق.

۱. مقدمه

ازآنجاکه «عشق» نیرویی انگیزه‌بخش در زندگی و رفتار انسان است، بی‌شک در ابتدایی‌ترین آثاری که از او به جای مانده‌است، بازتاب داشته و توجه رفتارشناسان را به خود جلب کرده و ادبیات را نیز مشحون از احساسات و عواطف بشری نموده‌است؛ بنابراین «عشق از موضوعات مشترک مباحث روان‌شناسی و آثار ادبی است که قابلیت بررسی و مقایسه را در چارچوب پژوهش‌های بین‌رشته‌ای دارد.» (محمودی، ۱۳۹۹: ۹۱) علاوه بر آن در ادبیات جهانی می‌توان نمونه‌هایی یافت که قابلیت بررسی مقایسه‌ای یا تطبیقی را از نظر چگونگی بیان این مضمون داشته‌باشد. «مطالعات تطبیقی میان‌رشته‌ای، رویکردی جدید در تحقیقات ادبی است و اقبال پژوهشگران به این ساحت را می‌توان به مثابه دمیده‌شدن روحی تازه به کالبد ادبیات تطبیقی سنّتی تلقّی کرد.»(افروز، ۱۴۰۰: ۱۶)

۱-۱. شرح و بیان مسئله

علم روانشناسی می‌تواند به پژوهشگران یاری برساند تا چگونگی رفتارهای عاشقانه را در آثار ادبی بررسی کنند. «توجه به ارزش روانشناسی را منتقدان، در فهم آثار ادبی مهم می‌شمرند و آن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد به‌شمار می‌آورند.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۴۹) رویکرد این پژوهش ادبیات تطبیقی برپایهٔ مکتب امریکایی، است. از نظر رنه ولک، بنیانگذار این مکتب، «ادبیات تطبیقی، اصطلاحی جاافتاده برای هر نوع مطالعهٔ ادبی فراتر از مرزهای ادبیات ملی شده‌است.»(ولک، ۱۹۹۵، ۱۳۹۸: ۱۹) در این مکتب، قلمرو مفهوم ادبیات تطبیقی نه تنها ادبیات وآثار ادبی ملت‌ها، بلکه دیگر حوزه‌های فعالیت‌های هنری و شاخه‌های معارف و علوم انسانی را نیز در بر می‌گیرد. (ر.ک:همان) مطالعهٔ تطبیقی این

فرصت را فراهم می‌کند که بتوان در سطح وسیع‌تری به مقایسهٔ دیدگاه‌های مختلف نویسندگان جهان دربارهٔ موضوعات گوناگون و ارتباط آن با سایر علوم پرداخت. استفاده از نظریهٔ روانشناسی در این پژوهش نیز بر همین اساس برگزیده شده‌است. روانشناسان از زوایای مختلف، به عشق پرداخته و نظرات مختلفی ارائه کرده‌اند. استرنبرگ(Sternberg)، روانشناس امریکایی، به ماهیت و ساختار عشق توجه‌داشته و نظریهٔ «مثلّث عشق» (triangular theory of love) را در اواخر سال ۱۹۸۰مطرح کرده‌است که بر اساس آن می‌توان عشق را در قالب طیف وسیعی از عواطف، افکار و انگیزه‌های مختلف درک و توصیف کرد. مراقبت‌کردن از دیگری، خوب ارتباط‌برقرارکردن و حمایتگربودن نمونه‌هایی ازآنهاست. این نظریه، ماهیت اجزای تشکیل دهندهٔ عشق را نیز بیان می‌کند و «عشق» را در قالب سه عنصرتشکیل دهندهٔ آن، یعنی صمیمیّت(intimacy)، هوس(Infatuation) و تعهد(commitment) ، قابل فهم و توضیح می‌داند (استرنبرگ، ۱۹۹۸: ۹-۱۰).

این مقاله با هدف بررسی تطبیقی روایت عشق، دو رمان شناخته‌شدهٔ معاصر را از دو فرهنگ مختلف انتخاب نموده‌است و معتقد است عشق، یکی از ویژگی‌های فطری است که فارغ از بستر تاریخی و فرهنگی در بین همه انسان‌ها مشترک است و بررسی بازتاب آن در آثار ملل مختلف می‌تواند پیوندهای فرهنگی بین آن‌ها برقرار کند. «از خم چنبر» نوشتهٔ «محمود دولت‌آبادی» نویسندهٔ برجستهٔ ایرانی و «هرگز رهایم مکن» اثر معروف «کازئوو ایشیگورو(Kazuo Ishiguro) ، نویسندهٔ برجستهٔ ژاپنی- بریتانیایی است. با مطالعهٔ این دو اثر، به این نکته دست می‌یابیم که هر دو رمان زندگی کسانی را روایت می‌کند که دور از خانوادهٔ دلخواه خود زندگی کرده‌اند. قوانین مدرسه هیلشم در رمان ایشیگورو و آداب و سنن روستایی در رمان دولت‌آبادی، هر دو، عوامل محدودکنندهٔ رفتارهای شخصیت‌های اصلی و موجب کم‌توجهی به خواست آنهاست. در نتیجه روابط عاطفی به ویژه عشق‌ورزی آنان نادیده گرفته‌شده‌است و مسئلهٔ کمبود عاطفی شخصیت‌ها از نقاط مشترک هر دو رمان است. ما با شخصیت‌هایی روبه‌رو هستیم که با کمبود عاطفه از سوی پدر، مادر یا اجتماع

در کودکی و یا در زندگی مواجه بوده‌اند و این موضوع در هر دو داستان زمینهٔ روی‌دادن حوادث مهم است. داستان «از خم چنبر» از مجموعه داستان‌های دههٔ چهل تا نیمهٔ اول دههٔ پنجاه خورشیدی، است که در فضای روستایی در حوالی خراسان اتفاق‌می‌افتد و موضوع آن پیرامون زندگی شخصی به نام «طاهر» می‌چرخد که سرش به زندگی خودش گرم است، اما ذهنش درگیر رابطهٔ زنش و مردی دیگر می‌شود و این موضوع او را وارد حوادث بعدی می‌کند. (ر.ک. دولت‌آبادی،۱۳۸۳ :۶۱)

در رمان «هرگز رهایم مکن» (Never Leave Me) پرستار«کتی اچ»، سی و یک‌ساله، داستان زندگی‌اش را برای ما روایت می‌کند. کتی، تامی و روت دانش‌آموزان مدرسهٔ شبانه‌روزی نامعمولی به نام هیلشم (Hailsham) هستند. (ر.ک: ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۱-۱۶) در این مقاله فرض بر این است که رفتارهای روایت‌شده از روابط عاشقانهٔ شخصیت‌های اصلی این دو داستان با استفاده از نظریهٔ «مثلّث عشق استرنبرگ» قابل بررسی و با یکدیگر قابل تطبیق و مقایسه هستند؛ بنابراین به دنبال یافتن پاسخ این پرسش‌هاست که بر اساس این نظریه کدام‌یک از «مؤلفه‌های سه‌گانه مثلّث عشق» در این دو رمان، روایت بیشتری دارد و نویسندگان، بیشتر به کدام یک از انواع هشتگانهٔ عشق، پرداخته‌اند؟ آیا این روایت‌ها با یکدیگر انطباق دارند؟

۱ -۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع تحقیق توصیفی- تحلیلی است. داده‌های آن، از نوع متنی بوده و شامل جملات بیان‌کنندهٔ متغیرهای صمیمیّت، اشتیاق و تعهد براساس نظریهٔ استرنبرگ، می‌باشد که از طریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای-اسنادی، جمع‌آوری و نتایج آن به‌صورت کیفی، توصیف، با یکدیگر مقایسه و گزارش می‌شوند.

۱ -۳. پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ استرنبرگ، یک نظریهٔ روانشناختی است که بیشتر در پژوهش‌های روانشناسی استفاده شده‌است؛ مانند پژوهش هدایتی و صابری (۱۳۹۳) که سهم مؤلفه‌های صمیمیّت و تعهد را در ایجاد رضایت زناشویی بررسی کرده‌اند.

با استفاده از این نظریه، تاکنون پژوهش‌های محدودی بر روی داستان و رمان انجام شده‌است؛ «بررسی مؤلفه‌های عشق در رمان سووشون براساس نظریهٔ «مثلّث عشق استرنبرگ»، مقاله‌ای از رشیدی ظفر و قسیمی (۱۳۹۸) است که عشق‌ورزی زری و یوسف را به عنوان شخصیت‌های اصلی این رمان مطالعه‌کرده و به این نتیجه دست‌یافته که سیمین دانشور به حفظ و نگاهداری روابط عاشقانه در چارچوب خانواده اهمیت بسیاری می‌دهد و یوسف و زری عشق متعالی را تجربه می‌کنند.

جدیدترین پژوهش در این زمینه مقالهٔ محمودی (۱۳۹۹) است؛ با عنوان «نظریهٔ قصهٔ عشق استرنبرگ در دو داستان رئالیستی «چشم‌هایش» و «شوهر آهو خانم» که کوشیده‌است، الگوهای مرتبط با روابط زوج‌ها را در دو داستان با قصه‌های عشق استرنبرگ، مطابقت دهد. مقالهٔ دیگری از ایشان با عنوان «نظریه عشق استرنبرگ و نقد تطبیقی داستان معاصر»، قصه‌های عشق استرنبرگ را در پنج رمان معاصر «پرندهٔ من، خط تیره آیلین، خون‌مردگی، پاییز، فصل آخر سال است و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» مطابقت داده‌است. دربارهٔ مقایسهٔ آثار دو نویسندهٔ منتخب برای این مقاله، با نظریهٔ مثلّث عشق استرنبرگ با رویکرد تطبیقی اثری مشاهده نشد.

۲. بحث و بررسی

در ادبیات جهان، با رویکردهای گوناگونی از مضمون عشق به عنوان یکی از ماندگارترین تجارب بشری، روبه‌رو هستیم؛ در این مقاله در دو رمان از دو نویسندهٔ برجستهٔ جهان، «عشق» با رویکردی روانشناسانه در چارچوب نظریهٔ «مثلّث عشق استرنبرگ» بررسی می‌شود که به شرح مختصر آن می‌پردازیم.

۲-۱. چارچوب نظری

عشق و ابراز آن فارغ از بسترهای فرهنگی، از لوازم حیات بشری است که در هنر و ادبیات جهان منعکس می‌شود و رمان جایگاه مناسبی برای بازتاب رفتارهای انسانی حاصل از آن است. این مطالعه در حوزهٔ روایت‌شناسی عشق انجام پذیرفته است. که یکی از حوزه‌های

مطالعاتی در مورد عشق است. «روایت‌شناسی عشق، یعنی مطالعهٔ عشق از منظر روایت‌هایی که کنشگران اصلی عشق (عاشق و معشوق) از روابط عاشقانهٔ خود ارائه می‌کنند. هدف اینگونه مطالعات، ارائهٔ یک روایت زنده از منطق درونی عشق است. شاید بتوان استرنبرگ را مهمترین محقق این حوزه دانست. مفهوم متفاوتی از معنای عشق به وسیلهٔ «الگوی مثلّثی عشق استرنبرگ» ارائه‌شده‌است» (قیصریان و زاهدی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۲). او می‌نویسد: «بیشتر نظریه‌های مربوط به دوست‌داشتن و به‌خصوص، عشق‌ورزیدن، تنها به بخشی از هر پدیده پرداخته‌اند و اگر این تئوری‌ها در چارچوبی یکپارچه قرار داده‌شوند، که دید وسیع‌تری از دوست‌داشتن را در بر بگیرد، ممکن است درک بهتری از عشق و دوست‌داشتن، داشته‌باشیم» (استرنبرگ، ۱۹۸۷: ۱۴۳).

از دیدگاه استرنبرگ، می‌توان عشق را با توجه به طیف وسیعی از عاطفه‌ها، اندیشه‌ها و انگیزش‌های متفاوت، بازشناخت؛ پدیده‌هایی مثل علاقه و میل به دیگری، برقراری ارتباط متقابل به‌صورت شایسته و حمایت از یکدیگر (استرنبرگ، ۱۹۹۸: ۹). براساس نظریهٔ «مثلّث عشق»، عشق در قالب سه عنصر تشکیل‌دهندهٔ آن «صمیمیّت»، «هوس» و «تعهد» قابل درک و توصیف است (همان: ۱۰). «نسبت این عناصر در انواع مختلف عشق متفاوت است؛ به عنوان مثال مشخصهٔ عشق رمانتیک، صمیمیّت و هوس است درحالی‌که در عشق بچگانه یا احمقانه تعهد ناشی از هوس حرف اول را می‌زند و عشق خاص یا کامل، تلفیقی از هرسه عنصر صمیمیّت، هوس و تعهد است.» نوع عشقی که فرد تجربه می‌کند به میزان قدرت این عناصر نسبت به یکدیگر بستگی دارد. این سه مؤلفه از تعامل با یکدیگر و با اعمالی که تولید می‌کنند؛ انواع مختلفی از تجربیات عاشقانه را شکل می‌دهند (استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۱۹). مؤلفهٔ صمیمیّت به احساس نزدیکی و پیوند در روابط عاشقانه اشاره دارد؛ بنابراین شامل آن احساساتی می‌شود که اساساً به تجربهٔ گرما در یک رابطهٔ دوست‌داشتنی منجر می‌شود. (ر. ک: همان) مؤلفهٔ هوس یا شور و شوق اشاره به انگیزه‌هایی دارد که منجر به روابط عاشقانه می‌شوند، شامل منابع انگیزشی جاذبهٔ جسمی، مصرف جنسی و موارد مرتبط با آن و اشکال دیگر تحریک، که منجر به تجربهٔ شور در یک رابطهٔ عاشقانه می‌شود.

(ر.ک: همان) مؤلفهٔ تعهد در حوزهٔ شناختی، شامل شناخت عناصری است که در تصمیم‌گیری نسبت به حفظ آن عشق به صورت طولانی مدت یا کوتاه‌مدت نقش دارند (ر. ک: همان).

از ترکیب این مؤلفه‌ها با هم، هشت نوع عشق، به وجود می‌آید (همان). اول فقدان عشق،(Non love) زمانی است که ابعاد سه‌گانه عشق در روابط افراد بسیار کمرنگ است یا اصلاً وجود ندارد؛ دوم، دوست‌داشتن،(liking) زمانی است که فقط عامل صمیمیّت وجود داشته‌باشد و از دو بعد دیگر خبری نیست یا بسیار کمرنگ است؛ سوم، شیفتگی یا دلباختگی(Infatuated love)حالت شدید شور و اشتیاق است که در آن فرد به‌شدت و به‌طور افراطی مجذوب‌شده، درحالی‌که تعهد و صمیمیّت واقعی وجود ندارد؛ چهارم، عشق پوچ یا تهی (Empty love) که در این نوع عشق فقط بعد تعهد وجود دارد و سایر ابعاد وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است؛ پنجم، عشق رمانتیک، (Romantic love) یعنی ترکیبی از صمیمیّت و شور و شوق که براساس دو جنبهٔ جذابیت فیزیکی و عاطفی استوار و نوعی احساس نزدیکی، قرابت و پیوند بین دو زوج است؛ ششم، عشق رفاقتی،(Companionate love) ترکیبی از صمیمیّت و تعهد و یک رابطهٔ دوستانهٔ پایدار، طولانی‌مدت و متعهدانه همراه با مقدار زیادی صمیمیّت است؛ هفتم، عشق ابلهانه،(Fatuous Love) که، از ترکیب هوس و تعهد به وجود می‌آید و صمیمیّت در آن دیده‌نمی‌شود. زوجین صرفاً براساس حالت هوس نسبت به هم متعهد هستند و رابطهٔ صمیمانه و عاطفی عمیقی با همدیگر دارند.

عشق کامل یا آرمانی (Consummate Love) ترکیبی از سه حالت صمیمیّت، هوس و تعهد است. در این حالت فرد همسر خود را به عنوان یک انسان، دوست می‌دارد و به او احترام می‌گذارد، متعهد است و از طریق برقراری ارتباط درست با او احساس نزدیک‌بودن، می‌کند. رفتار دوستانه، رفاقت‌آمیز، محبت‌آمیز و مراقبت‌آمیز خواهدداشت (ر.ک. استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۲۳). مهم‌ترین کاربرد این نظریه، «این است که به مردم کمک شود؛ دریابند که روابط اغلب پویا و داینامیک هستند و شاد زندگی‌کردن، فقط یک رؤیا

یا اسطوره نیست، بلکه اگر واقعی باشد؛ شادکامی باید با احساسات و در زمانهای گوناگون یک رابطه شکل بگیرد.» (نوربخش مقدم، ۱۳۹۹: ۱) به‌وسیلهٔ این نظریه می‌توان عشق را براساس بروز رفتارهای واقعی افراد و نیز رفتارهای عاشقانه‌ای که نویسندگان برای شخصیت‌های داستان خود در نظر می‌گیرند، مطالعه و بررسی کرد، زیرا مسائل اجتماعی، احساسات و روابط واقعی انسانی در ادبیات، به‌ویژه در رمان‌ها بازتاب می‌یابد. «رمان‌نویس، حوادثی را به ما عرضه می‌کند شبیه حوادث روزمره و می‌خواهد به آن‌ها تا حد امکان چهرهٔ واقعی بدهد...» (بوتور، به نقل از: سیدحسینی، ۱۳۸۸ : ۱۱۰۷)

۲-۲. صمیمیّت

صمیمیّت در لغت به معنی یگانگی، یکرنگی و یکدلی معنا شده‌است. (معین، ۱۳۸۰: ۲۱۶۴) در روانشناسی «صمیمیّت» یک مؤلفهٔ هیجانی است و شامل مشارکت، حمایت و برقراری ارتباط عاطفی می‌شود که مستلزم ارتباط و درک متقابل است. (ر.ک: رایس، ۲۰۰۱ ترجمه فروغان، ۲۸۹:۱۳۸۶) استرنبرگ آن را به‌عنوان احساساتی که نشانه نزدیک بودن است، در نظر گرفته‌است. میلی ارادی برای مجاورت و ارتباط با دیگری. (ر.ک: استرنبرگ: ۱۹۷۸) او در تحقیقاتش به این نتیجه رسیده‌است که «صمیمیّت» شامل ده عنصر مختلف در رابطه با شخص موردعلاقه است: ۱- میل به رفاه شخص موردعلاقه؛ ۲- تجربه خوشحالی با او؛ ۳- داشتن توجه زیاد به وی؛ ۴- تکیه کردن به شخص مورد علاقه در هنگام نیاز؛ ۵- داشتن درک متقابل؛ ۶- درمیان‌گذاشتن مسائل شخصی؛ ۷- دریافت حمایت عاطفی؛ ۸- ارائه حمایت عاطفی؛ ۹- برقراری رابطهٔ صمیمانه؛ ۱۰- ارج نهادن به معشوق.(همان) او می‌گوید «این احساسات فقط زیرمجموعه‌ای از موارد ممکن را تشکیل می‌دهند که می‌توانند در مؤلفهٔ صمیمیّت عشق، تجربه شوند و علاوه بر این، لازم نیست که همهٔ افراد، تمام این احساسات را به منظور تجربهٔ عشق، تجربه کنند.» (استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۲۱)

یافته‌های استرنبرگ، حاکی از آن است که صمیمیّت، یک هستهٔ مشترک در کلیهٔ روابط عاشقانه است؛ به عنوان مثال، در عشق به مادر، پدر، خواهر و برادر، بهترین دوست و یک عاشق، نیز یک هسته مشترک را تشکیل می‌دهد (ر.ک: همان)؛ درحالی‌که به نظر

می‌رسد اشتیاق و تعهد اجزای سازندهٔ منحصر به فرد روابط عاشقانه باگروه‌های خاصی از افراد، باشد.

۲-۲-۱. صمیمیّت در داستان «از خم چنبر»

بنا به تعریف استرنبرگ، صمیمیّت در الگوی مثلّثی عشق، به میزان نزدیکی‌ای که دو طرف نسبت به هم احساس می‌کنند و این‌که تا چه حد به هم وابسته‌اند؛ اطلاق می‌شود. (ر.ک: صلیبی، ۱۳۸۲: ۱۷۲) نگاهی به روابط شخصیت‌های این داستان، با یکدیگر می‌تواند میزان صمیمیّت آن‌ها را نشان بدهد. رابطه‌های «مادر و خاله مارو با او» «طاهر با مارو»، «مارو با مدیر مدرسه»، «مدیر مدرسه با مارو»، «مدیر مدرسه با نامزدش گل‌آرا» و عشق «پسر میرجان به مارو» در داستان «از خم چنبر» روابطی قابل بررسی از این نظر هستند. از ده عنصری که استرنبرگ برای صمیمیّت نام برده‌است، سه عنصر میل به رفاه، تجربهٔ خوشحالی و طرح مسائل شخصی را می‌توان در رمان مذکور، به صورت برجسته مشاهده‌کرد که در روابط بین شخصیت‌ها به تصویر کشیده‌شده‌است؛ در اینجا به ذکر آن‌ها می‌پردازیم:

۲-۲-۱-۱. میل به رفاه شخص موردعلاقه

این عنصر را می‌توان در ارتباط پدر و مادر مارو با فرزندشان هم دید؛ هرچند که او را رها کرده و خود به دنبال کار رفته‌اند و این کار نارضایتی مارو را در پی دارد؛ اما از عشق آن‌ها نسبت به مارو و میل به رفاه برای او، دورکردن او از رنج غربت و بلاتکلیفی، حکایت می‌کند. «...نمی‌خواهم او زیر دست و پای هر مرد و نامرد بیفتد... این دختر چه گناهی دارد؟» (دولت آبادی، ۱۳۸۳: ۵۵). سایر اعضای خانواده نیز با مدیر مدرسه که در خانهٔ آنها زندگی می‌کند؛ رفتاری صمیمانه حاکی از تمایل برای تأمین رفاه و آسایش او دارند: «مارو چای تازه‌دم جلویم گذاشت؛ خاله آتکه رخت‌هایم را داشت‌می‌شست طاهر رفته‌بود...» (همان:۸۰) طاهر به عنوان همسر مارو تمایل دارد که آسایش کافی برایش فراهم کند و روز و شب برای این هدف تلاش می‌کند. «من، غیر از این زن چی دارم؟ من برای او روز و شب راه می‌روم، هر چه بخواهد برایش فراهم می‌کنم. (دولت آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳۲)

۲-۲-۱-۲. تجربهٔ خوشحالی با او

در عشق مارو و مدیر با یکدیگر می‌توانیم نمونه رفتارهایی را ببینیم که تجربه خوشحالی برای او و «مارو» را به دنبال دارد. آن‌ها از باهم بودن خوشحال هستند و مارو از این‌که با مدیر برود رضایت دارد: «مارو به اتاق آمد... گفت: هرکجا که بخواهی با تو می‌آیم.» (ر.ک. همان: ۸۱) اما مارو از این که زنِ طاهر شده، احساس شادی ندارد و روایتی که نشان دهندهٔ خوشحالی او از بودن در کنار طاهر باشد؛ در داستان دیده نمی‌شود.

۲-۲-۱-۳. در میان گذاشتن مسائل شخصی

در بین اعضای خانوادهٔ طاهر طرح مسائل شخصی را در قالب رازداری و درد دل کردن با یکدیگر می‌بینیم که نزدیک بودن آن‌ها با یکدیگر را نشان می‌دهد. آقای مدیر، رازدارِ همسرِ طاهر، است. آن‌ها به‌صورت پنهانی با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند. «...نه، اصلاً. من یک تار موی تو را به صدتا از این‌ها عوض نمی‌کنم...» (همان:۴۶) خالهٔ مارو، رازدار مارو است و باوجود اطلاع از روابط پنهانی مارو و مدیر، به طاهر اطلاع نمی‌دهد. طاهر، آقای مدیر را رازدار خود می‌داند و با او درد دل و مشورت می‌کند: «...من شما را بزرگ‌تر از خودم می‌دانم و می‌خواهم حرف‌هایی به شما بزنم که به هیچ‌کس دیگر نمی‌توانم بزنم...» (همان: ۹۰)، اما «طاهر» علی‌رغم این‌که همسر «مارو» است؛ راه و رسم صمیمیّت با مارو را نمی‌داند و در برقراری ارتباط نزدیک با او دچار مشکل شده و همین موضوع زندگی او را تحت تأثیر قرارداده‌است: «...طاهر خواست حرفی بزند اما حس‌کرد، نمی‌تواند. حرف‌زدن نمی‌توانست؛ انگار یکباره دریافت که بلد نیست حرف بزند... هیچ چیز به ذهن طاهر نمی‌رسید. حس‌می‌کرد حرف‌هایی را هم که مادرش یادش داده‌بود، فراموش کرده‌است» (دولت‌آبادی،۱۳۸۳: ۶۳). به کاربردن جمله‌هایی از این دست که «مارو از شویش وحشت داشت» نیز، (همان: ۶۴) نشان‌می‌دهد که این دو شخصیت، یعنی طاهر و مارو نمی‌توانند با یکدیگر درد دل کنند و به قدر کافی به هم نزدیک باشند.

۲-۲-۲. «صمیمیّت» در رمان هرگز رهایم مکن

در این رمان نیز نمی‌توان تمام ده عنصر از مؤلفهٔ صمیمیّت را به طور کامل دید. «در میان گذاشتن مسائل شخصی»، «ارائه و دریافت حمایت عاطفی»، «تجربه خوشحالی»، «ارج‌نهادن

به طرف مقابل»، و «میل به رفاه شخص مورد علاقه»، از عناصر قابل تأمل صمیمیت در این رمان است. دانش‌آموزان هیلشم مانند بچه‌های عادی با یکدیگر بازی، گفت‌وگو و زندگی می‌کنند. پس از پایان دورهٔ دبیرستان رابطه‌های جدیدی بین آنها شکل‌می‌گیرد. شخصیت‌های اصلی، «کتی»، «روت» و «تامی» باهم به سفر می‌روند، رازدار یکدیگر هستند و به هم کمک می‌کنند و برای باهم ماندن تلاش می‌کنند. نمونه‌هایی از رفتارهای نشان‌دهندهٔ مؤلفهٔ «صمیمیّت» بین آن‌ها از این قرار است:

۲-۲-۲-۱. در میان گذاشتن مسائل شخصی

رازداری و درد دل کردن از نمونه مسائل شخصی بین شخصیت‌های رمان «هرگز رهایم مکن» نیز هست. «کتی» در نقل خاطرات خود از «روت» می‌گوید: «ما باهم در هیلشم بزرگ شده بودیم، چیزهایی را می‌دانستیم و به خاطر می‌آوردیم که هیچ‌کس دیگر به یاد نداشت.» (همان:۱۱) آن‌ها سعی می‌کنند رازدار باشند و یکدیگر را ناراحت نکنند: «شاید فکر می‌کردیم روت باید اجازه بدهد، او باید بگوید چقدر بگوییم و چقدر نگوییم... با این رازداری و سکوت، نگفتن قضیه جودی و تومی به روت برایم ساده‌تر بود.» (ر.ک. همان: ۲۴۳-۲۴۴) «روت حرفش را پی‌گرفت: تومی، باید بفهمی. اگر من و کاتی بهت می‌خندیم، زیاد مهم نیست. بین خودمونه. اما لطفاً کاری نکن که همه بفهمن» (همان).

۲-۲-۲-۲. ارائه و دریافت حمایت عاطفی

شخصیت‌های رمان «هرگز رهایم مکن» دوستانه سعی می‌کنند راه حل مناسبی برای مشکلات دوستان خود پیدا کنند و حال یکدیگر را خوب نگهدارند حمایت و ایجاد ثبات و آرامش برای یکدیگر در روابط آن‌ها دیده‌می‌شود: «به نظر می‌رسید که هر سه نفرمان دوباره به هم نزدیک شده‌ایم و من نمی‌خواستم ناگهان مسئله‌ای ناجور پیش بیاید و آن عشق و حالمان را کورکند. (همان:۲۴۲) «با دو دست، دستش را گرفتم و هر بار که موج درد تنش را می‌پیچاند و از من دور می‌کرد؛ دستش را می‌فشردم. تا وقتی اجازه دادند، کنار تختش ماندم، شاید سه ساعت یا حتی بیشتر» (همان: ۳۰۲). «دیگر سایه‌های سیاه گذشته

برسرمان سنگینی نمی‌کنند و واقعاً درکنار همدیگر ثبات و آرامش داشتیم» (ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۳۱۱).

۲-۲-۲-۳. تجربه خوشحالی با او

در شرایط گوناگون شخصیت‌های اصلی داستان در کنار هم احساس شادی می‌کنند و یکدیگر را تأیید و خوشحال می‌کنند: «عاقبت توانستم نگاهش کنم و با قاطعیت بگویم: تومی... این کارا خوبه. واقعاً خوبه... می‌دانستم که با حرفم چقدر خوشحالش کرده‌ام» (همان: ۲۴۸) «رفتار روت عالی بود، بدون این‌که جاروجنجال راه بیندازد، مراقبم بود و آماده بود هر وقت که دلگیر و غمگین بودم؛ سرحالم کند. مدام لطف‌های کوچکی در حقم می‌کرد، مثلاً برایم ساندویچ درست می‌کرد یا به‌جای من به کار گردگیری و نظافت می‌رسید» (همان:۲۵۰). «کتی» بعد از دیدن دوباره «تامی» درحالی‌که برای پرستاری «روت» داوطلب شده و با او سوار ماشین است، تام را دوباره می‌بیند سپس هر سه برای دیدن قایق باهم سفر می‌کنند. او این دیدار را این‌طور توصیف می‌کند: «قلبم ناگهان تپیده بود، چون در یک آن، با خنده‌ای که نشان موافقت بود، پنداری من و تومی بعد از آن همه سال دوباره به هم نزدیک شده‌بودیم» (ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۲۸۶).

۲-۲-۲-٤. ارج نهادن به طرف مقابل

ارزش دادن به روابط صمیمانه و قدردانی نسبت به رفتارهای متقابل بخشی اصلی از احساسات شخصیت‌ها در این داستان است «البته حالا که به روت فکر می‌کنم، می‌بینم که از مردنش غمگینم اما به خاطر آن بخش آخر روابطمان نسبت به او احساس قدردانی می‌کنم» (همان:۳۰۱).

۲-۲-۲-۵. میل به رفاه شخص مورد علاقه

آنها در شرایط گوناگون با رفتارهایی مثل صحبت‌کردن، کتاب خواندن برای یکدیگر سعی دارند؛ آسایش بیشتری برای هم فراهم‌کنند و از رنج یکدیگر کم کنند «روی صندلی می‌نشستم و برایش کتاب می‌خواندم؛ کارهایی مثل «اودیسه» یا «هزار و یک شب»، گاهی باهم حرف می‌زدیم (همان). دریافت پیام از شیوهٔ نگاه و درک نیاز یکدیگر برای کمک به یک دوست مشترک نشانه درک متقابل از احساسات در بین آن‌هاست: «معنای نگاهش را

دانستم. گفتم: همه چی روبه‌راهه، این کار را می‌کنم روت. در اسرع وقت پرستاری تومی رو به عهده می‌گیرم» (ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۳۰۳).

۳-۲. هوس

از نظر استرنبرگ، هوس یا شور و شوق یکی از ابعاد عشق است که همراه با دو بعد صمیمیّت و تعهد «عشق کامل» را شکل می‌دهد و مبتنی بر انگیزش‌های شهوانی و جذابیت‌های جسمانی و شامل اشتغالات ذهنی مثبت نسبت به معشوق است. جنبه انگیزشی دارد (ر.ک.استرنبرگ، ۱۹۷۸). اشتیاق، مبتنی بر دلدادگی، جاذبهٔ جسمانی و میل جنسی است (قیصریان و زاهدی مازندرانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۲). که با رفتارهایی چون معاشقه همراه است و نقش مهمی در شکل‌گرفتن روابط دارد.

۲-۳-۱. «هوس» در رمان «از خم چنبر»

با توجه به بافت جامعه‌ای که در این رمان به تصویر کشیده‌شده و آداب و سنت‌های موجود در آن، می‌توان گفت: در عشق طاهر به همسرش «مارو»، مؤلفهٔ هوس وجود دارد، اما چون همسرش تمایلی به ازدواج با او نداشته؛ طاهر برای برقراری ارتباط‌های جسمی و زناشویی به رفتارهای خشن متوسل می‌شود. او اعتقاد دارد که: «...من عاشق و او فارغ. من پیش می‌خیزم، او پس می‌رود» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). «مارو» شور و شوقی نسبت به زندگی با طاهر ندارد و در گفت‌وگویی مارو خطاب به طاهر نارضایتی خود را از رابطه زناشویی با وی، ابراز می‌دارد: «اسیر گرفته‌ای خانه‌خراب؟ دلم نمی‌خواهد... (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۶۹). «تا پیش از آن شب، مارو طاهر را نمی‌طلبید؛ ازآن پس ترس هم بر بیزاریش افزون شده‌بود. دیگر مارو از شویش وحشت داشت» (همان: ۶۴).

عشق آقای مدیر به همسر طاهر، پر از شور و شوق یا هوس است، برخی از جاذبه‌های جسمانی مارو از زبان مدیر توصیف‌شده: «...سرخی به سفیدی چهره‌اش دویده‌بود و پوستش ملتهب بود مثل این که تب داشته‌باشد؛ این خواستنی‌ترش می‌کرد...» و بالاخره رابطهٔ پنهانی آن دو حاصل این نوع انگیزش و توجه است. «در آن لحظه‌ها هر چه از من می‌خواست به آن تن می‌دادم» (همان: ۸۲). در عشق مارو به آقای مدیر نیز مولفهٔ شور و

شوق وجود دارد: «مارو به اتاق آمد،... گفت هرکجا که بخواهی با تو می‌آیم» (همان: ۸۱). «بعدش عادت کردم. هر وقت خانه خلوت می‌شد مارو مال من بود. ...حالا هم می‌آید من هم می‌خواهم که بیاید» (همان: ۸۲). در عشق آقای مدیر به گل‌آرا، شور و اشتیاقی وجود ندارد، نامزدی به خاطر بهره‌مندی از مواهب اجتماعی و داشتن اسم و رسم است و تعهد نیز به دنبال آن به وجودآمده‌است. آقای مدیر با خود، نارضایتی از نامزدی‌اش با دختر آقای ذیحقی را زمزمه می‌کند: «...چرا تن دادم به این‌که دختر ذی‌حقی را نامزد کنم؟ برای چی خودم را گیرانداختم...خوشم می‌آمد خودم را بالا بکشم...» (همان: ۷۵-۸۰) «دختر ذیحقی، به خدا نمی‌خواهمش...» (همان: ۱۱۵).

۲-۳-۲. هوس در رمان «هرگز رهایم مکن»

با مطالعهٔ داستان، دریافت‌می‌شود که دانش‌آموزان هیلشم با شیوهٔ خاصی به دنیا آمده‌اند، یعنی حاصل یک کار آزمایشگاهی هستند و قرار نیست بچه‌دار شوند اما برای روابط جنسی آموزش‌های لازم را دریافت‌کرده‌اند و می‌خواهند شبیه سایر انسان‌ها باشند و پس از اتمام دبیرستان، به تجربه‌کردن این روابط می‌پردازند (ر.ک. همان). «من با یکی از کهنه سربازها رابطه داشتم، پسری به اسم لنی، ارتباطی که راستش عمدتاً به خاطر رابطهٔ جنسی بود» (ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۲۵۰). «نمی‌خواستم این رابطه را به او تحمیل کنم، از دیگر سو، به فکرم رسیده بود که اگر قرار باشد باهم باشیم و این ارتباط را عقب بیندازیم، تبدیل این رابطه به بخشی طبیعی از روابطمان مدام دشوار و دشوارتر خواهدشد و به علاوه فکر می‌کردم که اگر برنامه‌های ما در همان مسیری که «روت» خواسته‌بود؛ پیش برود و ما درخواست تعویق اهدای عضو بدهیم، نداشتن رابطهٔ جنسی برایمان امتیاز واقعاً منفی محسوب خواهدشد (همان: ۳۰۶).

٤-۲. تعهد

«تعهد» در لغت، عهدبستن، نگاه‌داشتن، کاری را به عهده‌گرفتن، تیمارداشتن، غمخواری و پیمان‌بستن معنی شده‌است (معین،۱۳۸۰: ۱۱۰۵). از دیدگاه استرنبرگ، این مؤلفه شامل تصمیم‌های خودآگاهانه و غیر خودآگاهانه‌ای می‌شود که فرد برای دوست‌داشتن و ماندن با دیگری می‌گیرد و خود را متعهد به حفظ آن می‌کند. این حالت جنبهٔ شناختی دارد و در

بردارندهٔ تصمیم کوتاه‌مدت و بلندمدت برای دوست‌داشتن و مراقبت از معشوق است. این بعد، تصمیم‌گرفتن برای تعهدداشتن، حفظ و نگهداری از معشوق و رابطه طولانی‌مدت با اوست و شامل تصمیم‌گیری در این باره است که فقط با یک نفر باشد و شریک دیگری برای خود انتخاب نکند و این ارتباط را مهم‌تر از ارتباط با هر فرد دیگری تلقی کند (ر.ک: استرنبرگ، ۱۹۸۶) «تعهد» دوست‌داشتن فرد دیگری در کوتاه‌مدت از روی تصمیم و پایبندی به حفظ آن در درازمدت است (همان).

۲-٤-۱. تعهد در رمان «از خم چنبر»

در این داستان پدر و مادر «مارو» تعهدی به نگهداری فرزند خود احساس نمی‌کنند و او را به خاله‌اش می‌سپارند. با توجه به شرایط فرهنگی حاکم بر این داستان تعهد بین سایر شخصیت‌های این رمان به صورت ازدواج پدیدار می‌شود؛ ارتباط آقای مدیر با نامزدش، «گل‌آرا»، به ازدواج ختم می‌شود اما در ارتباط با مارو تعهدی احساس نمی‌کند و سرانجام با وجود شور و شوقی که نسبت به او دارد، مدت کوتاهی با او می‌ماند و رهایش می‌کند. طاهر با مارو ازدواج می‌کند و به ادامهٔ زندگی با «مارو» پایبند است. او برای حفظ ازدواج خود، می‌جنگد و از جان خود نیز می‌گذرد (ر.ک. دولت آبادی، ۱۳۸۳). مارو برای ادامهٔ زندگی با طاهر تعهدی احساس نمی‌کند؛ چون تن به ازدواجی ناخواسته داده‌است. «تصور این‌که عمری را باید با طاهر بگذراند خفه‌اش می‌کرد. خودش نمی‌دانست چرا؟ همین‌قدر می‌دانست که نمی‌تواند با طاهر سرکند» (همان: ۱۲۳).

۲-٤-۲. تعهد در رمان «هرگز رهایم مکن»

ازآنجاکه شخصیت‌های این داستان، قرار است در مدت‌زمان معینی به اهدای عضو بپردازند و زندگی آن‌ها از پیش تعیین‌شده‌است؛ فرصت زیادی برای انجام تعهد و داشتن ارتباط‌های بلندمدت، پیدا نمی‌کنند و سرانجام در مهلت مقرر پس از سه یا چهار بار اهدای عضو جان خود را ازدست‌می‌دهند. اما تصور آن‌ها این است که اگر ثابت کنند که واقعاً عاشق یکدیگر هستند، به آن‌ها فرصت داده‌خواهدشد که مدت زمان بیشتری کار اهدای عضو آن‌ها به تأخیر بیفتد تا بتوانند باهم باشند: «... اگه عاشق هم بودین، واقعاً درست و حسابی

عاشق و اگه می‌تونستین عشقتون رو ثابت کنین، اون وقت کسانی که هیلشم رو اداره می‌کردن، ترتیب قضیه رو براتون می‌دادن. ترتیبی می‌دادن که قبل از شروع اهداهاتون، بتونین یه چند سالی باهم باشین» (ایشیگورو، ۱۳۸۵: ۲۰۲). احساس به‌وجودآمدن عشق بین کات و تامی و میل به داشتن تعهد و پایبندی به آن، باعث می‌شود به دنبال راهی برای بیشتر باهم بودن باشند؛ بنابراین برای به‌دست‌آوردن زمانی برای تعهد تلاش می‌کنند: «روت گفت: گوش کن کاتی، تو و تومی، شما باید سعی کنین و تعویق بگیرین، واسه شما دو نفر شانس هست؛ واقعاً هست» (همان: ۲۹۸). هرچند که موفقیتی در این زمینه پیدا نمی‌کنند اما برای کمک به زندگی بهتر دوستان خود متعهد هستند. کتی پس از سال‌ها داوطلبانه پرستاری «روت» را می‌پذیرد و حاضر نیست او را ترک کند و به بودن درکنار او متعهد است: «تقریباً یک سال بعد ازآن سفر برای دیدن قایق، پرستاری تومی را به عهده گرفتم؛ از سومین اهدایی تومی، مدتی نگذشته بود و گرچه حالش رو به بهبود بود، برای استراحت به زمان درازی نیاز داشت؛ زمانی که برای ما مهلت خوبی بود برای آغاز دور جدیدی از روابطمان» (همان: ۳۰۴).

۳. نتیجه‌گیری

ادبیات تطبیقی که گاهی به آن «ادبیات همگانی» نیز گفته‌می‌شود، علمی است که به مطالعه و بررسی مقایسه‌ای آثاری برخاسته از زمینه‌های فرهنگی گوناگون می‌پردازد. «مقایسه، در معنای گسترده کلمه، بهترین شیوه کار ادبیات عمومی و تطبیقی است.» (ژون، ۱۳۹۸: ۸۶) برای دست‌یافتن به نتایج بهتر، ناگزیر از مقایسه شرایط هر دو رمان منتخب این مقاله هستیم که در بسترهای فرهنگی مختلف نوشته‌شده‌اند، دولت‌آبادی آشنا به زندگی سنتی روستایی ایران در دهه پنجاه شمسی بعد ازاصلاحات ارضی است و ایشی‌گورو آشنا به فرهنگ سنتی ژاپن بعد از جنگ جهانی دوم و تحت تأثیر ادبیات انگلیسی، است. هر دو به گونه‌ای دوران گذار و تحول جامعهٔ خود را تجربه کرده و در آثار خود، به صورت ضمنی به بازتاب تأثیر متقابل عشق‌ورزی و روابط عاطفی انسان‌ها و محدودیت‌های زندگی

اجتماعی پرداخته‌اند. داستان‌های «از خم چنبر» و «هرگز رهایم مکن» آثاری صرفاً عاشقانه نیستند بلکه عشق در زندگی معمولی شخصیت‌ها و در لابلای حوادث دیگر، دیده‌می‌شود و بر آن‌ها اثر می‌گذارد. در هر دو داستان شرایط اجتماعی و فرهنگی بر میزان ظهور سه مؤلفهٔ «مثلّث عشق» و چگونگی بروز آن و ایجاد حوادث بعدی تأثیرگذار است. «تجربهٔ عاشقانه افراد به شدت متأثر از فرهنگ است و مبتنی بر ویژگی‌های محیطی رویدادهای دو داستان است. «در فرهنگ بعضی جوامع، عشق یکی از ضروریات ازدواج است، اما در فرهنگ جامعه‌ای دیگر بین این دو هیچ ارتباطی وجود ندارد» (استرنبرگ، ۱۹۹۸: ۱۹). «در همان حال که فرهنگ پیرامون باورها تغییر می‌کند؛ این تجربه نیز دگرگون می‌شود. احساس عشق، یک چیز است و نشان‌دادن آن در قالب رفتار به صورتی‌که طرف مقابل احساس کند؛ معشوق است؛ چیز دیگر (آرمسترانگ، ۱۳۹۳: ۲۴- ۴۰). در رمان ایشی‌گورو «هرگز رهایم مکن» «مدرسه هیلشم» که ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده است؛ محدودهٔ اصلی زندگی شخصیت‌های داستان است. داستان «از خم چنبر» به صورتی واقع‌گرایانه، تصویر زندگی اجتماعی عصر خود را در محدوده روستایی به نام «رحیم‌آباد» منعکس کرده‌است که روابط افراد، در سایهٔ شرایط اجتماعی، باورها و اعتقادات، اوضاع اقتصادی سخت و تنگدستی، تحت تأثیر تسلط مردانه و آداب و رسوم محلی، شکل می‌گیرند. «مارو»، شخصیت اصلی، قربانی این شرایط است. در داستان «هرگز رهایم مکن» شرایط حاکم، شرایط «علمی» و سودجویانهٔ بشری، برای به‌دست‌آوردن اعضای اهدایی است که باعث به دنیا آمدن دانش‌آموزان و تأسیس مدرسه هیلشم شده و بر روابط دختران و پسران هیلشم سایه انداخته و آن‌ها را قربانی کرده‌است. شخصیت‌پردازی قدرتمند از نکات مشترک این دو اثر است. شخصیت مدیر در اثر دولت‌آبادی و شخصیت سرپرستان هیلشم در اثر ایشیگورو، نمایندهٔ انسان‌هایی است که در جهت سودجویی خود «عشق» را قربانی می‌کنند. پدر و مادر «مارو»، شخصیتی که حوادث رمان پیرامون او رخ می‌دهد، برای بهتر کردن شرایط اقتصادی خود، او را رهاکرده و به خاله‌اش سپرده‌اند. بنابراین او نیز مانند دانش‌آموزان هیلشم از خانوادهٔ واقعی خود دور است. ازدواج او براساس خواست بزرگان

خانواده، انجام‌می‌شود. طاهر شخصیت ایستایی است که همسری مارو را حق خود می‌داند و «مارو» شخصیتی پویا که بدون میل خود، همسر «طاهر» می‌شود و برای تغییر وضعیت تلاش می‌کند. در رمان «هرگز رهایم مکن» حس صمیمیّت و تعهد دانش‌آموزان ضمن آموزش و همزیستی در یک مجموعه یعنی مدرسه شبانه‌روزی هیلشم، تقویت می‌شود؛ اما فرصت زندگی و عشق پرشور و هیجان از آن‌ها گرفته‌شده‌است. قهرمانان اصلی، روت، تامی و کات، شخصیت‌های پویایی هستند که برای تغییر شرایط می‌کوشند زیرا برای زندگی بهتر، نیازمند اثبات عشق خود هستند. با توجه به ویژگی‌های خاص مدرسهٔ هیلشم روابط دانش‌آموزان با یکدیگر پس از ترک مدرسه خارج از چارچوب خانوادگی تصویر و توصیف شده‌اند. روابط در رمان «از خم چنبر» در چارچوب خانواده توصیف می‌شوند که اعضای آن آموزشی خاص در ابراز روابط عاطفی دریافت نکرده‌اند. در نهایت بررسی روایت رفتار شخصیت‌ها در رمان «هرگز رهایم مکن» و رمان «از خم چنبر» با استفاده نظریه استرنبرگ، نشان می‌دهد که در این دو رمان، «ابعاد مثلّث عشق» به‌طور کامل، به تصویر کشیده‌نشده‌است. مثلّث «عشق» کامل و آرمانی شکل نگرفته و عشق سرانجامی خوش ندارد و رابطه‌ها به‌شدت تحت تأثیر عوامل اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ داستان هستند و نویسندگان توانسته‌اند به خوبی تصویر آن را در ذهن خواننده ایجاد کنند.این موضوع توانایی بازتاب و دقت نظر هردو نویسنده را نسبت به مسائل اجتماعی نشان می‌دهد؛ توصیف رفتارها و شخصیت‌پردازی‌های ایشان در این زمینه قابل توجه است. با دقت به پردازش صحنه‌ها و گفت‌وگوها می‌توان دریافت که در رمان «از خم چنبر» مؤلفهٔ «صمیمیّت» و «تعهد»، کمرنگ‌تر از «هوس» است. عشق «طاهر» به همسرش «مارو دارای دو مؤلفهٔ هوس و تعهد، و براساس نظریه، «عشقی ابلهانه» است. عشق مارو به طاهر که فقط عنصر «صمیمیّت» در آن دیده‌می‌شود؛ از نوع «دوست‌داشتن» است. عشق آقای مدیر به مارو از نوع «شیفتگی» است یعنی دارای تصویری پررنگ از هوس وکمرنگ از صمیمیت و فاقد تعهد است. آقای مدیر برای ارتقای رتبه و بدون شور و شوق، با «گل‌آرا» ازدواج می‌کند؛ عشق او فاقد مؤلفهٔ «هیجان» و از نوع «عشق پوچ» است. عشق پسر میرجان به

«مارو» فقط دارای بعد هیجان از سوی پسر میرجان است که به ایجاد ارتباطی نمی‌انجامد و فقط در شکل گفت‌وگوی بین سایر شخصیت‌های داستان آشکار می‌شود و می‌توان آن را از نوع «شیفتگی» دانست. بسامد روایت رفتارهایی که نشانگر «هوس» است در این رمان، بیش از «صمیمیّت» و «تعهد» است. انواع عشق بین شخصیت‌های این رمان در جدول شماره یک نشان داده‌شده‌است (جدول۱).

جدول ۱. انواع عشق بین شخصیت‌های اصلی داستان «از خم چنبر»

ردیف	شخصیت‌های داستان از خم چنبر	نوع عشق براساس انواع عشق در نظریه عشق استرنبرگ
۱	طاهر و مارو	عشق ابلهانه
۲	مارو و طاهر	دوست داشتن
۳	مدیر و گل‌آرا	عشق پوچ
۴	میر جان و مارو	شیفتگی
۵	مدیر و مارو	شیفتگی
۶	مارو و مدیر	عشق رفاقتی

روایت رفتارهایی که نشانگر «صمیمیّت» است در رمان «هرگز رهایم مکن» بیش از دو مؤلفه دیگر است. براساس نظریهٔ استرنبرگ، عشق بین شخصیت‌های این داستان، از نوع «عشق آرمانی»، «رمانتیک»، «شیفتگی» و «دوست‌داشتن»، است. که به تفکیک شخصیت‌های این رمان در جدول شماره دو نشان داده‌شده‌است (جدول ۲).

جدول ۲. انواع عشق بین شخصیت‌های رمان «هرگز رهایم مکن»

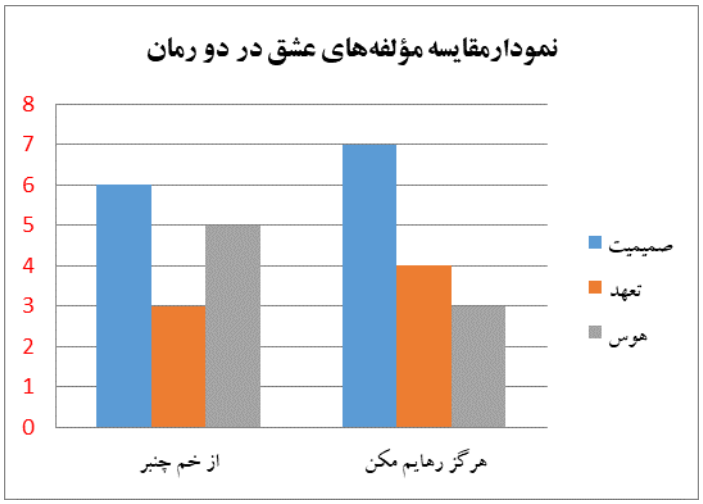
ردیف	شخصیت‌های داستان هرگز رهایم مکن	نوع عشق براساس انواع عشق در نظریه عشق استرنبرگ
۱	کات و تامی	آرمانی

۲	کات و روت	رمانتیک
۳	کات و لنی	شیفتگی
۴	روت، کات و تامی	دوست داشتن

رفتارهایی که نشان‌دهندهٔ مؤلفهٔ «صمیمیّت» و «تعهد» است، در رمان «هرگز رهایم مکن» بیشتر از رمان «از خم چنبر» و رفتارهای نشان‌دهنده «شور و شوق» یا «هوس» در داستان «از خم چنبر» بیشتر از داستان «هرگز رهایم مکن» است. تعداد این رفتارها در جدول شماره سه نمایش داده‌شده‌است.(جدول۳) بنابراین می‌توان بیان کرد که این دو نویسنده، توانسته‌اند؛ انواعی از عشق را مطرح کنند که با نظریه استرنبرگ همخوانی دارد و با یکدیگر نیز قابل تطبیق و مقایسه است.دو نوع عشق، «دوست داشتن» و «شیفتگی» از انواع مشترک «عشق» مطرح شده در این دو اثر است. نمودارشماره یک، نتایج مقایسه سه مؤلفهٔ مورد نظر را در دو رمان نشان‌می‌دهد (نمودار ۱).

جدول ۳. میزان مؤلفه‌ها در دو رمان

داستان/مؤلفه‌ها	صمیمیّت	تعهد	شور و هیجان
از خم چنبر	۶	۳	۵
هرگز رهایم مکن	۷	۴	۳



نمودار ۱. مقایسه مؤلفه‌های عشق در دورمان

کتابنامه

الف.منابع فارسی

استرنبرگ، رابرت جی. (۱۹۹۸). ***قصه عشق***. ترجمه مژگان، جمالی (۱۳۹۶). چاپ اول. تهران: انتشارات کتیبه فارسی.

افروز،محمود.(۱۴۰۰).«تطبیق نظریات روانکاوی لاکان از دریچهٔ نظریه‌های مطالعات». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، سال ۱۴، شماره۲۶، بهار و تابستان ۱۴۰۱.صص ۱-۳۳

ایشی گورو، کازوئو. (۱۳۸۵). ***هرگز رهایم مکن***. ترجمه سهیل سمی. چاپ اول. تهران: ققنوس.

آرمسترانگ، جان. (۱۳۹۳). ***شرایط عشق (فلسفه صمیمیّت)***. ترجمه مسعود علیا. چاپ دوم. تهران: انتشارات ققنوس

دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۳). ***از خم چنبر***. انتشارات الکترونیک، فیدیبو.

رایس، فیلیپ. (۲۰۰۱). ***رشد انسان***. مترجم: مهشید فروغان، تهران: انتشارات ارجمند.

رشیدی ظفر، محبوبه؛ قسیمی‌ترشیزی، سهیلا؛ کوچکی، شیرین؛ گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۹). «بررسی مؤلفه‌های عشق در رمان سووشون بر اساس نظریهٔ مثلّث عشق استرنبرگ». ***پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی***، دوره۹، شماره ۱، صص ۴۳-۶۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۲). ***نقد ادبی***. جلد ۱ و ۲. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.

ژون، سیمون. (۱۳۹۰). ***ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی (رساله راهبردی)***. ترجمه دکتر حسن فروغی، تهران: سمت.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۵). ***مکتب‌های ادبی***. جلد ۱ و ۲. چاپ بیستم. تهران: آگاه.

صلیبی، ژاسنت. (۱۳۸۲). ***فرهنگ توصیفی روانشناسی اجتماعی***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

قیصریان، اسحاق؛ زاهدی مازندرانی، محمدجواد؛ مهرآیین، مصطفی؛ ملکی، امیر. (۱۳۹۶). «مطالعه عشق از منظر روانشناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و زبان‌شناسی؛ ارائه یک نظریه ترکیبی». ***پژوهش‌های روانشناسی اجتماعی***. شماره ۲۸، صص ۵۶-۸۱.

محمودی، معصومه. (۱۳۹۸). «نظریه قصه عشق استرنبرگ در دو داستان رئالیستی چشم‌هایش و شوهر آهو خانم». ***پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی***. سال۳، شماره ۷، صص ۶۳- ۸۰

محمودی، معصومه. (۱۳۹۹). «نظریه عشق استرنبرگ و نقد تطبیقی داستان معاصر». ***دو فصل‌نامه علمی ادبیات و پژوهش‌های بین رشته‌ای***. سال ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۶۰-۲۹۱.

معین، محمد. (۱۳۸۰). **فرهنگ فارسی**. جلد ۲، چاپ ۱۷. تهران: انتشارات امیرکبیر

نوربخش مقدم، علیرضا. (۱۳۹۹). «روانشناسی بالینی». ***دانشنامه روانشناسی مردمی***.
https://public-psychology.ir/1392/05/%d8%b9%d8%b4%d9%82-%d9%88-/%d8%a7%d9%86%d9%88%d8%a7%d8%b9-%d8%a2%d9%86

ولک، رنه. (۱۹۹۵). ***روایت رنه ولک از ادبیات تطبیقی***. ترجمه سعید رفیعی خضری (۱۳۹۸). تهران: نشر چشمه.

هدایتی‌دانا، سوسن؛ صابری، هایده. (۱۳۹۳)، «پیش‌بینی رضایت زناشویی بر اساس سبک‌های عشق‌ورزی(صمیمیّت، میل، تعهد) و اضطراب». ***نشریه خانواده‌پژوهی***. دوره ۱۰، شماره۴۰، صص۵۱۱ – ۵۲۷.

ب. منابع لاتین

Sternberg, R. J. (1986). A triangular theory of love. ***Psychological review***. Vol. 93, No. 2, p.119.

Sternberg, R. J. (1988). Triangulating love. In R. J. Sternberg & M. Barnes (Eds.), ***The psychology of love*** (pp. 119–138). New Haven, CT: Yale University Press.

Sternberg, R. J. (1998). **Love is a story**. New York: Oxford University Press.

Sternberg, R. J. (1987). Liking versus loving: A comparative evaluation of theories. ***Psychological Bulletin***. Vol. 102, pp. 331–34

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Comparative Study of the Mythical time in Sohrab Sepehri's Poems and Mikhail Lermontov*

yekta mir Ahmadi ✉[1], Fateme casi [2]

Abstract

1. Introduction

Mythical time is said to be a time that is not transitory unlike normal, linear and limited historical time; Rather, it is a holy, distant, mana, stable and eternal time; It does not lack, it is eternal and eternal. This research aims to reveal the characteristics of mythical time and various aspects of the mythical view in the works of Sepehri and Lermontov. Sohrab Sepehri, a contemporary Persian poet, in his poems, with visual language and continuity in their images and their continuity, has been able to create some of his works in Eastern philosophy with regard to mythical time and basically myths, with his special type of worldview and intellectual influence. Mikhail Lermontov, the 19th century Russian poet, is one of the elites of his country. With his worldview and attention to Eastern myths, he has been able to reflect myths and mythical time in his works. Some of his poems are reminiscent of surahs from the Quran and the Bible. According to the results of this research, it seems that the theme of

* **Article history**:

Received 9 November 2022
Received in revised form 4 February 2023
Accepted 08 April 2023
Published online: 13 March 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. *A graduate of Persian language and literature at Payam Noor University. E-mail: yekta.mi@yahoo.com*

2. *Corresponding author: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. E-mail: Fateme.casi@pnu.ac.ir*.

myth and mythical time is present in the works of two poets, and time in the works of Sepehri and Lermontov is a sacred and mythical time.

2.Methodology

Thinking about time is a topic that has occupied the mind of this Romanian thinker, and in the works of this researcher, it is always seen as a recurring theme, in such a way that, according to critics, time is the main hero of his works. In his opinion, the subject of "time" is like "Maya" in the eyes of a Hindu "Brahman" and he goes through all the paths and paths in order to go beyond the "Eternal Eclipse". A major part of Mircha Eliade's research is about secret knowledge and rituals, and in all of them he tries to find a solution to stop time. Because he believes that in ancient times, man had the ability to overturn or at least suspend time. The myth of the eternal return of Eliadeh is considered one of her most reliable works on "time and history" and in her research studies, she has prepared a report on the mythic idea of the past people about time. By collecting a large number of legends, symbols and ancient rituals and interpreting them in a comparative study with their unique worldview, which is based on spiritual ontology, the opposition of theology and the earthly world, he comes to the conclusion that religious people in ancient societies believed in two types of time, ordinary and limited time and historical, sacred and mythological time. (Eliadeh, 2014: 7-8)

The coherent language and structure of Sohrab's words and poetry, on the one hand, assimilation with the elements of life and surrounding nature, the use of epistemic and mythological origins, along with the absolute presence of the poet's mind and heart, connects his poetry to a holy and mythical time through instant revelations. And the escape from transitory and irreversible and decaying time leads his poetry to eternal and permanent time. A time

of theology that has moved far away and is endlessly renewed by repetition and endlessness.

Lermontov's mythical time and worldview can also be seen in his works. Eastern myths in some of his songs are reminiscent of texts from holy books. One of the scholars of history and orientalist named Dimitri says about him: Although you cannot find any kind of image of Islam in Lermontov's works, you can see the face of one of the most beautiful Islamic corners of the earth, and that is the Caucasus and its nature and people. The influence of the folklore of Caucasian nations is noticeable in his poems. Caucasus is considered the birthplace of his poems. Of course, in the meantime, due to the lack of access to Lermontov's works and the lack of sufficient sources related to them, the analysis of the article was inevitably carried out based on some of his works that were available scattered in electronic sources and sometimes in various scientific researches and non-scientific journals.

3.Discussion

The feedback of mythical time (stable and lasting time) in the works of poets such as Sohrab and Mikhail Lermontov who have a similar tendency to eastern thoughts was the subject of this article. According to the two poets, myth is the story of sacred and Minoan in the first time of everything.

Regarding the examples and main examples of creation, symbols of the center, re-creation of the continuity of time, issues related to the beginning and end of the world and life after death, ontological aspects, sanctity of time, inner (existential) time, re-creation of time, eternality of creation, eternal examples and repetitions All of them are reflected in their works. One of the most important mythological manifestations in the literature of various nations is the myth of

creation, creation and eternal time and place and the beginning of existence.

4.Conclusion

Sohrab imagines the creation of the world according to his thought, worldview and intellectual influence. In his poems, he seems to have been present at the moment of the beginning of the creation of the world and the first days of creation took place in his era, in this way he paid attention to the beginning of the year and day, the duration of creation, the constant re-creation of time and eternal examples and repetitions, the examples of rituals and those reflected in his poems. From another point of view, it can be said that the poet recreates (the world) in his poems and tries to present the creation outside of time and no history in the mind of the audience, and this type of view is similar to the approach of primitive man and traditional societies and mythical mankind. Sohrab's belief in mythical and sacred time has been manifested in various aspects of myth and mythological concepts.

Mythical time and mythical view are also visible in Lermontov's works. Paying attention to archetypes, recreating time, creation and creation of the first works of the world, the use of mythological characters such as the devil, angel and mythological concepts such as death and birth, hell and heaven are evident in his works. Bringing holy places (symbols of the center) such as "Palestine", "Holy Mountain", "Jerusalem" and even swearing to the factors of nature and the beginning of the world and many other signs on the recognition that he also has a special view of mythical and sacred time. gives consistency and according to these evidences and works, it is possible to prove his belief in a holy and mythical time.

By comparing the works of Sohrab Sepehri and Mikhail Lermontov in this research, it seems that time is sacred, mythical and eternal in

the eyes of both poets. Let's look at these works for the type of their worldview, according to the specific intellectual and thought of these two poets, Sohrab Sepehri's poems floated in an aura of hope and oriental mysticism that is characteristic of Sohrab's view, while (timelessness) is a mythical time in the poems. Lermontov is the result of nihilism and despair and has turned into despair and negativity.

Keywords : myth, mythical time, distant time, linear time, Sohrab Sepehri, Mikhail Lermontov.

References [In Persian]:

Bastide, R. (2011). *Knowledge of mythology. Translated by Jalal Sattari (second edition)*. Tehran: Tos Publications. [In Persian]

Birlin, J. F. (2011). *Parallel myths*. Translated by Abbas Mokhber (third edition). Tehran: Markaz publication. [In Persian]

Curtis, J. (2011). *Mesopotamia and Iran during the Parthian and Sassanid eras (weighing and regeneration around 238 BC-643 AD),* a report of Vladimir Lukonin's memorial seminar. First Edition. translated by zahra basti. Tehran: Samt Publications. [In Persian]

Eliade, M. (2000). *The myth of eternal return. Translated by Bahman Sarkarati*. Tehran: Ghatre publication. [In Persian]

Eliade, M. (2013). *The myth of eternal return*. Translated by Dr. Bahman Sarkarati (fourth edition). Tehran: Tahori Publications. [In Persian]

George Fraser, J. (2010). *Golden branch (research on magic and religion). Translated by Kazem Firouzmand (6th edition)*. Tehran: Aghah Publications. [In Persian]

Gumperts, T. (1997). *Greek thinkers. t*ranslated by mohammad hasan lotfi, vol. 2, Tehran: Khwarazmi Publications. [In Persian]

Hassanzadeh, I., Mazdapour, K., Nouri, Z. (2014). "The manifestation of mythical time and place in the Iranian movements of the first three centuries of Hijri". *Scientific-Research Quarterly of Literary Essays*, Volume 6, Number 2, pp. 1-19. [In Persian]

Lermontov, M. Y. Y. (2010). A selection of passionate poems. First Edition. Translated by Babol Dehghan Abkanar. [In Persian]

Lermontov, M. Y. Y. (2011). *Hero of the era*. translated by karim keshavarz. first edition. Tehran: Negah Publication. [In Persian]

Pourhamdullah, M. (2013). "Nima and Shahriar's impression of Ahriman's poem by Lermontov". History of literature magazine. Volume 2, No. 1, pp. 29-49. [In Persian]

Sepehri, S. (2004). *Eight books*. Thirty-sixth edition. Tehran: Tahori Publications. [In Persian]

Sepehri, S. (2011). *Blue room*. First Edition. Tehran: Marze Fekr Publication. [In Persian]

Shaygan, D. (2010). *Mental idols and eternal memory*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Shayganfar, H. (2008). *Literary criticism (introduction of schools of criticism)*. Third edition. Tehran: Dastan Publications. [In Persian]

Terrace, V. (2006). L*ermontov mikhail yuriyevich*. Translated by Ali Behbahani. Tehran: Scientific and Cultural Publication. [In Persian]

Yazdanbakhsh, H. (1965). "Mikhail Lermontov (1)". *Payam Navin*, 7th period, number 2, (74 chained). [In Persian]

Zarinkoub, A.H. (2001). *Notes and thoughts (from the articles, criticisms and references of Dr. Abdul Hossein Zarin Koob)*. Fifth Edition. Tehran: Sokhan Publication. [In Persian].

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

بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در شعر سهراب سپهری و میخائیل لرمانتوف *

یکتا میراحمدی[۱]؛ فاطمه کاسی (نویسنده مسئول)[۲]

چکیده

زمان اسطوره‌ای، به زمانی گفته می‌شود که برخلاف زمان عادی، خطی و معدود تاریخی، گذرا نیست، بلکه زمانی مقدس، دوری، مانا، پایدار و جاودانه است، کاستی نمی‌یابد و ابدی و همیشگی است. این پژوهش بر آن است تا ویژگی‌های زمان اسطوره‌ای و جنبه‌های گوناگون نگاه اسطوره‌ای را در آثار سپهری و لرمانتوف نمایان سازد. سهراب سپهری شاعر معاصر فارسی در اشعار خود با کلامی تصویری، تداوم در تصاویر و استمرار آن‌ها توانسته‌است با نوع جهان‌بینی ویژه و مشرب فکری، فلسفهٔ شرقی، برخی از آثارش را با توجه به زمان اسطوره‌ای و اساساً اسطوره‌ها خلق کند. میخائیل لرمانتوف، شاعر قرن نوزدهم روسیه از نخبگان سرزمین خویش است و برخی از سروده‌هایش یادآور سوره‌هایی از قرآن و کتاب مقدس است. او با نگاه جهان‌بینانه و توجه به اسطوره‌های شرقی، توانسته است، اسطوره‌ها و زمان اسطوره‌ای را در آثار خود منعکس سازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که زمان در آثار سپهری و لرمانتوف، قدسی و اسطوره‌ای است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، زمان اسطوره‌ای، زمان دوری، زمان خطی، سهراب سپهری، میخائیل لرمانتوف.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۲۰

نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۳۴۷- ۳۷۵

DOI:10.22103/JCL.2023.20680.3566

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور. ایمیل yekta.mi@yahoo.com

۲.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. ایمیل: Fateme.casi@pnu.ac.ir

۱. مقدمه

دنیای اسطوره‌ها دارای انبوهی از نمادها، افسانه‌ها و آیین‌های باستانی است و تفسیر آن‌ها را مطابق جهان‌بینی و نگاه ویژه و بر مبنای هستی‌شناسی انسان امروز از انسان مذهبی در جوامع باستانی، متمایز می‌سازد. انسان مذهبی در جوامع باستانی به دو نوع زمان اعتقاد داشت: یکی زمان عادی و خطی و معدود تاریخی که مانند روزگار گذرا، بر زندگی ناسوتی بشر جاری است و به گونه‌ای استمراری، برگشت‌ناپذیر و رو به زوال و در مقابل زمان مقدس و دوری، زمان اساطیری که مانا ، پایا و جاودانه است؛ کاستی نمی‌یابد و همیشگی است. (ر.ک:الیاده، ۱۳۹۳: ۸) به این ترتیب دوران‌مندی آفرینش و تجدید آفرینش جهان به صورت مداوم در زمان اسطوره‌ای اتفاق می‌افتد و این تکرار جاودانی عمل خلقت هر سال در ابتدای سال نو به وجود آمده و به بازآفرینی مداوم زمان در پی این اندیشه شکل می گیرد. زمان خطی که همواره آغاز و پایانی دارد به یک زمان دُوری بی‌پایان و جاویدان بدل می‌شود؛ زیرا پس از هر مرگ و پایانی، آغاز و زایشی دوباره صورت می گیرد.

به نظر الیاده،« اسطوره بیانگر تاریخ مقدس و سرگذشتی قدسی است. شخصیت‌های این سرگذشت، همیشه برتر از انسانند و در نظر معتقدان بدان، این روایات، بیانگر حقایقند نه تخیلات. »(الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴؛ نقل در شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۱۳۷)

۱-۱. شرح و بیان مسئله

زبان و ساختار منسجم کلام و شعر سهراب از یک سو، همسان‌سازی با عنصرهای زندگی و طبیعت پیرامون، بهره‌گیری از خاستگاه‌های معرفتی و اسطوره‌ای در کنار حضور مطلق ذهن و قلب شاعر از طریق مکاشفه‌های آنی شعر او را به زمانی قدسی و اسطوره‌ای پیوند می‌دهد و گریز از زمان گذرا و برگشت‌ناپذیر و رو به زوال، شعر او را به سمت زمانی سرمدی و پایا و ازلی و ماندگار سوق می‌دهد. زمانی لاهوتی که حرکتی دوری داشته و تا بی‌نهایت در حال تازه شدن تکرار و پایان‌ناپذیری است.

می‌توان زمان اسطوره‌ای و نگاه جهان‌بینانهٔ لرمانتوف را نیز در آثارش دید. اسطوره‌های شرقی در برخی از سروده‌هایش، یادآور متن هایی از کتب مقدس است. یکی از عالمان تاریخ و شرق‌شناس به نام دمیتری دربارهٔ او می‌گوید: در آثار لرمانتوف اگر چه نمی‌توان نوعی از سیمای اسلام را پیدا کرد اما چهرهٔ یکی از زیباترین گوشه‌های اسلامی زمین را می‌توان دید و آن قفقاز و طبیعت و آدم‌های آن است. تأثیر فولکلور ملت‌های قفقاز در شعرهای او محسوس است. قفقاز مهد شعرهای او محسوب می‌شود. البته در این بین به دلیل عدم دسترسی به آثار لرمانتوف و نبودن منابع کافی مربوط به آن ناگزیر تحلیل‌های مقاله بر اساس برخی از آثار او که به صورت پراکنده در منابع الکترونیکی و گاه در پژوهش‌های گوناگون علمی و مجله‌های غیرعلمی در دسترس قرار گرفت، انجام شد.

این پژوهش بر آن است تا آثار این دو شاعر را از منظر زمان اسطوره‌ای مقایسه و به این سوالات پاسخ دهد.

۱- زمان در اشعار سهراب و لرمانتوف چگونه نمود یافته‌است؟

۲- چه تفاوتی میان زمان خطی و زمان اسطوره‌ای (دوری) وجود دارد و شعر سهراب و لرمانتوف را تا چه اندازه تحت تأثیر خود قرار داده‌است؟

۳ - زمان سرمدی و موضوع جاودانگی در آثار سهراب و لرمانتوف چه جایگاهی دارد؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ زمان اسطوره‌ای به صورت تطبیقی و مقایسه‌ای میان آثار سهراب و لرمانتوف و بررسی ویژگی‌های آن به صورت مستقل در داخل از کشور پژوهش جامع و مستقلی صورت نگرفته است. فقط به صورت جداگانه در آثار سهراب تا حدودی دربارهٔ اسطوره تحقیق شده و تا حدی به موضوع مورد نظر این پژوهش نزدیک است که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

شاهرخ، حکمت، «تجلی اسطوره و برخی از کارکردهای آن در شعر سهراب سپهری»، (۱۳۸۹)، (مقاله)، اندیشه‌های ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۶، صص۱۴۷-۱۵۹.

خاتمی کاشانی، زهرا، «بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورلن از منظر امپرسیونیسم»، (۱۳۹۹)، (مقاله)، ادبیات تطبیقی، دوره ۱۲، شمارهٔ ۲۳، صص۱۰۶-۷۹.

حسن‌زاده، سمیه، «اسطوره در اشعار سهراب سپهری» (پایان‌نامه)، (۱۳۸۹)، رشتهٔ علوم انسانی، دانشگاه مازندران.

فاطمه‌دوست، مریم، «بررسی تطبیقی شعر سهراب سپهری و بدر شاکر سیاب»، (۱۳۹۳)، (مقاله)، گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه زنجان، دورهٔ ۸ (www.sid.ir).

رفیعی‌راد، محمد اسماعیل، «رمزهای اسطوره‌ای طبیعت در آثار سهراب سپهری و جبران خلیل جبران»، (۱۳۹۰)، (مقاله)، وزارت علوم تحقیقات و فناوری، دانشگاه بیرجند.

جلالی، میترا، «رمزگشایی عناصر طبیعت در دیوان سپهری»، (پایان نامه)، (۱۳۸۱)، دانشگاه آزاد دزفول.

طاهری، فائزه، طهماسبی، فرهاد، «بررسی تطبیقی اشعارسهراب سپهری و سن ژون پرس با نگاهی به شرق دور»، (مقاله)، (۱۳۹۶)،ادبیات تطبیقی،دوره ۹،شمارهٔ۱۶، ۸۷-۱۰۰.

پورحمدالله، محمد، «تأثیرپذیری نیما و شهریار از منظومهٔ اهریمن اثر لرمانتوف»، (مقاله)، (۱۳۹۰)، دانشگاه پیام نور مراغه. صص۲۹-۴۹.

حسن‌زاده، اسماعیل، مزداپور، کتایون و نوری، زهره، «تجلی زمان و مکان اساطیری در جنبش‌های ایرانی سه قرن نخست هجری» (مقاله)، (۱۳۹۴)، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی جستارهای ادبی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صص۱-۱۹.

یحیی پور، مرضیه، صادقی، زینب، «تاثیر اسلام و آثار میخائیل لرمانتوف (نویسندهٔ قرن طلایی ادبیات روسیه)»،(مقاله)،(۱۳۸۹)، ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ۲، صص۲۲۲-۲۵۶.

۱ -۳. زمان و اسطوره

زمان تقویمی در طول یک سال همان مقداری است که زمین یک بار به دور خورشید می‌گردد و این زمان تقویمی در سال‌شمارهای مختلف میلادی، شمسی و قمری فلسفهٔ خود

را دارند. تقویم میلادی به شکلی دست‌نخورده از رمی‌های باستان گرفته شده است و آن‌ها عقیده داشتند مصریان، ستاره‌شناسان برتری در جهان هستند. جیمز فریزر در کتاب شاخهٔ زرین خود، که یک اثر پیشتاز در تحلیل اسطوره است، می‌نویسد که سال سیصدوشصت‌وپنج روزه در یک اسطورهٔ مصری ریشه دارد. بر اساس داستانی اسطوره‌ای، تقویم سال و دوازده ماه یک سال تنظیم می‌شود و بر اساس همین داستان علت تفاوت سال قمری و شمسی توضیح داده می‌شود، اما حتی نام ماه‌ها و روزهای سال در تقویم میلادی برگرفته از اسطوره‌هاست. در واقع شیوهٔ شمارش سال‌ها و نگه داشتن تاریخ بر اسطوره و دین استوار بوده است.

> منشأ اسطوره‌ای تاریخ‌گذاری در همهٔ جهان متداول است؛ به‌عنوان‌مثال تقویم سنّتی ژاپن با شروع اسطوره‌ای دربارهٔ حکومت اولین امپراطور آن‌ها شروع می‌شود و آن‌ها او را از نوادگان الههٔ خورشید می‌دانند. رومی‌ها نیز تاریخ خودشان را با بنیان نهادن اسطوره‌ای در رم بنا می‌کنند که به وسیلهٔ برادران دوقلو در سال (۷۵۴ ق.م) شکل گرفته‌است و براساس دوره‌های حکومت امپراطورها، تاریخ‌گذاری‌های فرعی‌تر خود را مطرح می‌کنند. در تقویم قمری، دنیای اسلام تقویم خود را با هجرت حضرت محمد (ص) و پیروانش از مکه به سوی مدینه (۶۲۲ م) آغاز می‌کنند و درواقع اسطوره سنگ محکی برای سنجش زمان به‌شمار می‌آید. (بیرلین، ۱۳۹۱: ۱۸-۲۳)

۱ -٤. مفهوم زمان از دیدگاه الیاده

تفکر دربارهٔ زمان، موضوعی است که ذهن این متفکر رومانیایی را به خود مشغول داشته است و در آثار این محقق، همواره به صورت یک تم تکرارشونده، مشاهده می‌گردد به‌گونه‌ای‌که به نقل از منتقدان، زمان، قهرمان اصلی آثار اوست. موضوع «زمان» در نظر وی، مانند «مایا» به چشم یک «برهمن» هندو است و او برای عبور به فراسوی «کسوف سرمدی»، تمامی راه‌ها و بی‌راهه‌ها را می‌پیماید. بخش عمده‌ای از پژوهش‌های میرچا الیاده دربارهٔ دانش‌های سری و راز– آیین‌ها است و در همهٔ آن‌ها او تلاش می‌کند چاره‌ای برای برانداختن زمان، بیابد؛ چرا که اعتقاد دارد انسان در اعصار کهن توان آن را داشته است تا زمان را براندازد و یا دست‌کم به حالت تعلیق در آورد. کتاب *اسطورهٔ بازگشت جاودانهٔ*

الیاده یکی از معتبرترین آثار وی در مورد «زمان و تاریخ» به حساب می‌آید و در بررسی‌های پژوهشی خود به تهیهٔ گزارش پندار اساطیری گذشتگان از زمان، پرداخته است. او با جمع‌آوری تعداد زیادی از افسانه، نماد و آیین‌های باستانی و تفسیر آن‌ها در یک بررسی تطبیقی با جهان‌بینی ویژهٔ آن‌ها که بر اساس هستی‌شناسی معنوی، تقابل لاهوت و ناسوت پایه‌ریزی شده است، به این نتیجه می‌رسد که انسان مذهبی در جوامع باستانی به دو نوع زمان معتقد بوده است، زمان عادی و معدود و تاریخی، زمان مقدس و اساطیری. (الیاده، ۱۳۹۳: ۸-۷)

> زمان عادی، معدود و تاریخی که چون روزگار گذران بر حیات ناسوتی بشر در جهان سپنجی جاری است و به صورت استمراری برگشت‌ناپذیر، همراه خود تلاشی و زوال می‌آورد و همه چیز را به نابودی می‌کشد و به قول هایدگر «زمان مرگ» است. (همان: ۸)

در برابر زمان متمادی، معدود و تاریخی، زمان مقدس، اساطیری، کاستی‌ناپذیر، پایدار و جاویدان وجود دارد و آن زمان شگفت‌انگیز «بدایت‌ها» است که در آن زمان نمونه‌های ازلی، رفتارهای بغانه و برتر از همهٔ آن‌ها، چنانکه در تفکر فلاسفهٔ یونان (ر.ک: گمپرتس، ج۲، ۱۳۷۵: ۱۱۵۷-۱۱۵۳) نیز مطرح بوده به عمل آفرینندگی خداوند بزرگ صورت گرفته است. این زمان مقدس، برعکس زمان ناسوتی، برگشت‌ناپذیر و فانی نیست؛ بلکه حرکتی چرخشی و دوری دارد و تا بی‌نهایت در حال تکرار و نو شدن است؛ تغییر پیدا نمی‌کند، پایان نمی‌پذیرد، لحظه‌ای جاویدان است که در زندگی انسان باستانی بازگشت آن مصادف می‌شد با روزهای شادی و جشن‌ها و در هنگام برگزاری آیین‌ها و رسوم؛ بشر آن را دوباره تجربه می‌کرد.(همان)

الیاده در واکنش اساطیر بیشتر از هر مسئله‌ای به «زمان» می‌اندیشد و یکی از خصوصیت‌های بسیار پراهمیت آداب و رسوم اساطیری، مبارزهٔ مقابلهٔ زمان‌گذاری تاریخی است. از نظر انسان باستانی (بشر اولیه)، زمان گذرا باعث مرگ و فنا می‌شود. او سعی دارد از این نوع زمان بگریزد و با پناه‌گرفتن در زمانی ابدی و بدون گذر، آرامش پیدا کرده و به جاودانگی برسد. به همین دلیل با به وجود آوردن رسم‌ها و آیین‌های اسطوره‌ای و ارتباط هر

کدامشان با کردار یکی از خدایان مقدس در زمان ازلی و بی‌آغاز و مقدس و با تکرار آن رسوم در زمان پیدایش و بی‌آغازی و مرگ، زمان اسطوره‌ای و جاویدان را بسازد. درواقع هر زمان آیینی نیایش، واقعیت بخشیدن دیگرباره‌ای به یک رویداد مقدس در زمان بی‌پایان و ازلی است. تنها به این‌گونه می‌توان زمان مقدس و تکرارنشدنی و نامحدود را تجربه کرد. (ر.ک: شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۱۳۸)

> به تصور پیشینیان «مرکز» مثال اعلای حریم قدس و واقعیت ناب است که حرکت به‌سوی آن نوعی آیین عبور و انتقال است از ناسوت به لاهوت، از موهوم و سپنجی به واقعیت و جاودانگی، از مرگ به زندگی و از انسان به خدا. رسیدن به «مرکز» معادل است با تقدیس شدن و تشرف به رموز، به ترتیبی که حیات ناسوتی و موهوم پارینه جای خود را به زندگی نویی می‌بخشد که راستین و ماندگار و پربار است. (الیاده، ۱۳۹۳: ۳۱-۳۲)

آیین هماهنگی دارای یک نمونه بغانه و نمودگار زمان آغازین‌اند. بیشترکثر آیین‌ها، به‌ویژه روایات دینی هند باستان، تمام فلسفهٔ بنیادی مراسم و آیین‌های عبادی رواج یافته در بیشتر کشورها را در خود دارد.

> در میان انسان‌های بدوی، نه تنها مراسم دینی دارای نمونه‌های اساطیری هستند، بلکه هر یک از اعمال بشری نیز فقط به اندازه‌ای معتبر می‌شود و هنگامی از ارزش و سودمندی برخوردار می‌گردد که به تقلید و تکرار کرداری آغازین می‌پردازد، کرداری که در ابتدای زمان توسط ایزدی، پهلوانی یا نیایی انجام شده است.» (همان: ۳۶)

۲. بحث و بررسی

۲ -۱. زمان اسطوره‌ای در اشعار سهراب سپهری

در سه دفتر «شرق اندوه»، «صدای پای آب» و «مسافر» می‌توان بارقه‌هایی از زمان اسطوره‌ای و لحظه‌های اسطوره‌ای مشاهده کرد و در برخی از شعرها عمیق‌تر و در پاره‌ای از آن‌ها به صورتی سطحی با موضوع زمان و اسطوره مشاهده می‌شود.

۲ -۱-۱. نمادهای مرکز در اشعار سهراب سپهری

الیاده معتقد است با توجه به باورهای کهن به نمونه‌های مینوی، معابد و شهرها، اعتقادات دیگری را دربارهٔ شکوه و اعتبار «مرکز» می‌توان گفت نقاطی در جهان وجود دارد که در

مرتبهٔ مرکزیت هستی قرار گرفته است. کوه تابو که در تورات چندین بار از آن نام برده شده و یا طور سینا در سرزمین فلسطین امکان دارد در اصل طابور باشد که به معنی ناف است. کوه خرزیم نیز در مرکز فلسطین از شأن و مرتبه «مرکزیت» برخوردار بوده و در کتاب عهد عتیق به نامِ «ناف زمین» معروف بوده است. (الیاده، ۱۳۹۳: ۲۰-۲۵)

همچنین اشاره به «یونان» که کشوری اساطیری است، آوردن محل‌هایی چون «گردنهٔ خیبر»، «خاور»، «دریاچهٔ آرام» «بنارس» شاید به نوعی به نمادهای مرکز و به اولین‌ها و نخستینه‌ها برمی‌گردد. نقاطی که در گیتی در مرتبهٔ مرکزیت هستند، «شعرهایی در حوزه‌های جغرافیایی و دوره‌های تاریخی مختلف، که رفت و برگشت‌های ذهنی شاعر در دو خط افقی و عمودی- بیش یا کم- شکل شعر را ترسیم می‌کند.» (حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۵۶)

سهراب در این رفت و برگشت‌ها، گویی از زمان خلقت سخن می‌گوید و در همهٔ مکان‌هایی که نام می‌برد، حس یک مفهوم اسطوره‌ای و مقدس، نهفته است.

> شعری با حدودی بسیار وسیع‌تر از «صدای پای آب»؛ چراکه «مسافر» در سیر و سفری جهانی است پر از اسم‌های خاص تاریخی و جغرافیایی، اعم از جای‌ها و چهره‌ها و کتاب‌ها (بین‌النهرین، بابل، بنارس، قادسیه، جادهٔ ارومیه، دریاچهٔ تال، مزامیر، تورات). (همان)

سهراب در جایی و در زمان و مکانی خاص از دور به همهٔ خلقت نگاه می‌کند؛ گویی در روز نخستین در هنگام خلقت هستی، تولد دنیا و همهٔ موجودات و جهان و کرهٔ زمین را می‌بیند. این مکان‌ها به صورت اسطوره‌ای و مقدس‌اند، زیرا در نقطه‌هایی خاص از جهان و گیتی واقع شده‌اند و برخی از این مکان‌ها که سهراب به آن‌ها اشاره کرده‌است برای خود شاعر مقدس و خاص است. انسان ماهیتی جهانی دارد و به همین دلیل نمی‌تواند فاصله‌ای ایجاد کند و از بیرون به هستی بنگرد، اما در این بخش از شعر، سهراب، با فاصله به هستی می‌نگرد.

«مردمان را دیدم/ شهرها را دیدم/ دشت‌ها را، کوه‌ها را دیدم/ آب را دیدم، خاک را دیدم.» (سپهری، ۱۳۸۲: ۲۸۵)

و این‌ها همه مفاهیمی اسطوره‌ای، نخستین و مقدس در خود دارند. سپس او، وجود را از عدم و تاریکی، می‌بیند. همه چیز را در ظلمت، نیستی و عدم و بعد در نور و خلق شدنشان مشاهده می‌کند.

«نور و ظلمت را دیدم/ و گیاهان را در نور، و گیاهان را در ظلمت دیدم/ جانور را در نور، جانور را در ظلمت دیدم/ بشر را در نور و بشر را در ظلمت دیدم.» (همان)

زمان اساساً رابطهٔ مستقیمی با مکان دارد. سهراب تمام هستی را در یک منطقهٔ جغرافیایی تصور می‌کند و خود را اهل تمام هستی می‌داند و با تب و تاب خویش خانه‌ای در یک طرف دیگر شب می‌سازد، یعنی در یک بعد دیگر خارج از مکان و زمان.

«...من با تاب، من با تب/ خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام./ من در این خانه به گم‌نامی نمناک علف نزدیکم./ من صدای نفس باغچه را می‌شنوم./ و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد./ .../ من به آغاز زمین نزدیکم./ .../ سارکی می‌آید، کبک کی می‌خواند، بازکی می‌میرد/ ماه در خواب بیابان چیست،/ مرگ در ساقه خواهش....» (همان: ۲۸۶)

او به گم‌نامی نمناک علف اشاره می‌کند و گویی او را با خود و گم‌نامی خود یکی می‌داند. صدای طبیعت را می‌شنود و پَسِ هر چیز را می‌بیند. از صافی و پاکی و عشق سخن می‌گوید؛ جایی که می‌توان بعنوان «مرکز» معرفی کرد.

سهراب در *صدای پای آب* چون مسافری سالک، در پی پیداکردن راهی به خود و حقیقت یا همان نقطهٔ مرکز است. «سفرهای مخاطره‌آمیز پهلوانان برای به‌دست‌آوردن چیزهای شگفت و جادویی «پشم زرین»، «سیب‌های طلایی»، «نوشدارو» و غیره، سرگردانی در تپه‌ها و پیچ‌لاخ‌ها.» (الیاده، ۱۳۹۳: ۳۱)

واژهٔ «مرگ» در این شعر، معنایی اسطوره‌ای دارد. اشاره به «مزامیر» و رودخانهٔ «بابل»، «عراق» و «لوح حمورابی» شاید به نمادهای مرکز برگردد. مکان‌هایی که در مرکزیت جهان قرارگرفته‌اند و شاید بتوان گفت مفاهیمی اسطوره‌ای در خود دارند. در این سفر سهراب گویی در یک زمان، به تمام مکان‌ها سفر کرده، به کهکشان و فصل‌ها و این سفر خیال‌انگیز، تنها در یک زمان صورت گرفته است. سفری خیالی که در ذهن سهراب بی‌هیچ زمانی، رخ داده‌است، او در دنیای ذهنی خویش فارغ از موضوع زمان با سرعتی

بیش از زمان کرنولوژیک به سفر ابتدای خلقت، پرداخته است و سعی دارد همه چیز را در یک لحظهٔ نخست و پیدایش و آغاز، تجربه کند.

«عبور باید کرد./ صدای باد می‌آید، عبور باید کرد./ و من مسافرم، ای بادهای همواره!/ مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید/ مرا به کودکی شورآب‌ها برسانید./ و کفش‌های مرا تا تکامل تن انگور/ پر از تحرک زیبایی خضوع کنید.» (سپهری، ۱۳۸۲: ۳۲۷)

او سعی دارد به خلوت ابعاد زندگی پی ببرد و به عدم و نیستی، پیش از هر زمان و مکانی و به طور کل قبل از پیدایش هستی، برود و این خود منشاء بی‌زمانی و بی‌مکانی است. آن هنگام که نمی‌توان هنوز زمان و مکانی برای اشیاء متصور شد.

۲-۱-۲. نمونه‌های ازلی و تکرارها در اشعار سهراب سپهری

این بخش شامل نمونه‌های مینوی کشورها، شهرها و پرستشگاه‌ها، نمادهای «مرکز»، تکرار بندهشن، نمونه‌های بغانهٔ آیین‌ها، نمونه‌های اولین کارهای دنیایی اساطیر و تاریخ است. موضوع عمدهٔ این بخش جنبه‌های هستی‌شناختی کهن و یا مفاهیم «هستی» و «واقعیت» است و درک چنین مفاهیمی را می‌توان از طریق رفتار انسان در جوامع کهن استنباط کرد. جوامع کهن (سنّتی) شامل دنیایی می‌شود که به طور معمول از صفت «بدوی» برای یادآوری آن استفاده می‌شود. البته واضح است که مفاهیم مجرد و متافیزیکی موجود در جهان باستان در قالب زبان پیراسته، روشن و فلسفی بیان نشده است و در این دنیا انبوهی از نماد، افسانه، آیین و رسوم وجود دارد که در سطح‌های گوناگون‌اند و هرکدامشان از طریق رسانه‌های ویژه و ابزارهای مخصوصی به خود، به نظام پیچیده‌ای از تصدیقات سامان‌یافته و هماهنگ، دربارهٔ حقیقت غایی اشیا، سخن می‌گویند؛ نظام خاصی که می‌توان آن را پردازندهٔ یک نوع فلسفهٔ اولی به حساب آورد. امر مهم دیگری که باید به آن توجه شود، معنی ژرف این نمادها، افسانه‌ها و یا آیین‌هاست و دریافت این مفهوم و معنی اگر به‌خوبی این امر محقق نگردد، فهم و درک آن‌ها غلط و دشوار خواهد بود. (ر.ک: الیاده، ۱۳۹۳: ۱۸-۱۷)

در مجموعهٔ «صدای پای آب»، سهراب از زندگی و شرح حال خود سخن می‌گوید و روایت آن به صورت حدیث نفس است، زیرا شاعر از عواطف درونی، روحی و ذهنی خود می‌گوید؛ گویی در مقابل یک روانکاو، به گفتن موضوعات ضروری می‌پردازد. از یک زاویهٔ این منظومه دو وجهی است و در این وجه سهراب به شرح حال خود می‌پردازد. (اتوبیوگرافی) و از زاویه‌ای دیگر به دورهٔ نخستین بشر نظر دارد و از آن دوره سخن می‌گوید که مردم در بی‌دانشی و بی‌آگاهی به سر می‌بردند و در برابر آن به روشنایی عرفان و فلسفه اشاره می‌کند که بشر به‌واسطهٔ تجربه و اندیشه‌اش در سیر و سلوک به آن دست یافته‌است. سهراب معتقد است ساده‌زیستن، بازگشت به دوران بدوی، پرهیز و گذر از «خود» و یکی شدن با طبیعت، انسان را به حقیقت زندگی و ابدیت، نزدیک می‌کند. شاید این بازگشت به دوران اولیه و طبیعت او را به ازل و ابتدای خلقت و اسطوره سوق می‌دهد.

در ابتدای این شعر، سهراب از خودش سخن می‌گوید، اما با نگاه و زبان شاعرانه، از وجود خداوند نیز سخن می‌گوید و این خود اشاره به ابتدای خلقت دارد، تصویری که او از خودش و زندگی‌اش برای مخاطب ترسیم می‌کند، بی‌زمانی و در عین حال بی‌مکانی را در خود دارد، گویی از یک ناکجاآباد، می‌گوید که متعلق به هیچ زمان و مکان خاصی نیست و جالب این‌که خود را اهل شهر کاشان معرفی می‌کند، اما در عین حال رگ و ریشه و نسبتش را به یک گیاه در هند و یا به یک سفالینه از خاک «سیلک» و شاید به یک زن فاحشه در شهری چون بخارا پیوند می‌دهد. این موضوع که سهراب خود را متعلق به طبیعت می‌داند و با آن یکی می‌شود، به نگاه عرفانی و فلسفهٔ عرفانی او بر می‌گردد. در بخشی دیگر از واژهٔ «پدر» استفاده می‌کند:

«پدرم پشت زمان‌ها مرده است.» (همان: ۲۷۴)

پدر در معنای نخستین اشاره دارد به یا هون دون چینی و یا کیومرث در اسطوره‌های ایرانی. در بندهشن آمده است که: «[کیومرث] برای یاری و کمک آفریدگار آفریده شد و بدین ترتیب اورمزد او را به شکل انسان آفرید.» (کریستن‌سن، ۱۳۶۳: ۲۹-۲۸) اورمزد روحی بدون بُعد مادی و جسم بود که وجود مذکر و مؤنث را در خود داشت. در اسطورهٔ

ایرانی این باور وجود داشت که در آفرینش پیکرهای جسمانی پدر و در آفرینش هستی روح، مادر هر انسان بود. (بیرلین، ۱۳۹۱: ۵۶) «پدر»، به طور مجازی، معنای انسان نخستین را می‌دهد، «یعنی انسان اولین»، بنابراین از زمان ابتدا و اولیهٔ خلقت سخن به میان می‌آید و او در عبارتی صراحتاً می‌گوید: «پدرم پشت زمان‌ها مرده است». در این عبارت مشخص است سهراب زمان را در نوردیده و از پس ساعت و زمان می‌گوید، فراتر از آن چه در مفهوم زمان می‌گنجد.

او از «گره خوردن احساس و گیاه» می‌نویسد، از نقطهٔ برخورد نگاه، قفس و آینه و در همهٔ این واژگان مفاهیمی اسطوره‌ای نهفته است. گاه به صورت حقیقی و گاه به شکلی مجازی، شاید بتوان آینه را استعاره‌ای از دل انسان گرفت و قفس را، استعاره‌ای از زندان تن و شاید باغ را استعاره‌ای از این جهان و به این ترتیب برای رهایی و گذر از این جهان و رسیدن به حقیقت، سهراب به این باور رسیده است که باید قفس تن را شکافت و پرندهٔ دل انسان را پرواز داد تا بتواند به سوی حقیقت رفته و با کمک نیروی عرفان به آن دست یابد.

«باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه / باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه بود.» (سپهری، ۱۳۸۲: ۲۷۵)

او از ابتدای خلقت می‌نویسد؛ زمانی که انسان میوهٔ کال خدا را می‌خورد و زمانی که بشر هنوز به تکلّف و روزمرگی‌های امروز نرسیده بود. واژه‌های «خدا»، «خواب»، «میوه» مفاهیمی اسطوره‌ای دارند و نخستین روزهای خلقت و آن جهان را تداعی می‌کنند. واژهٔ «میوه» و جویدن آن در «خواب و رؤیا» و آوردن واژهٔ «خدا» و «روز» که گویی اشاره به نخستین روز و ازل دارد، همه و همه به زمانی مقدس اشاره داشته و در عین حال بهشت را در ذهن متبادر می‌کند. به این معنی که همهٔ مخلوقات و حتی فعل‌های موجود در جهان در ابتدا و روز نخست و ازل به وجود آمده‌اند و سپس به تکرار رسیده‌اند. وجود بهشت و رانده شدن از آن نیز به اولین روزهای خلقت اشاره دارد. گویی مرز میان این دنیا و آن دنیا

(دنیای فانی و دنیای باقی) به اندازهٔ یک روز است و زمان در این بین مقدس و اسطوره‌ای شمرده می‌شود؛ زیرا دنیای باقی متعلق به زمانی پایدار، مانا و مقدس است.

«میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب.» (همان: ۲۷۵)

مرگ و خواب، به موضوع بی‌زمانی و بی‌مکانی اشاره دارد که پیاپی در همین تحقیق به آن اشاره شده است. «در بسیاری از فرهنگ‌ها، این اعتقاد رواج دارد که جدایی میان روان و تن، حاصل نخستین مرگ، با دگرگونی ساختار سراسر عالم همراه بوده است.» (الیاده، ۱۳۸۸: ۹۱)

۲- ۱ -۳. سال، روز بندهشن

در همهٔ دنیای کهن‌گرا و سنتی، مرگ به مانند تولد دوباره و سرآغاز یک زندگی روحانی به حساب آمده و می‌آمده است، ولی این تولد، دیگر مانند اولین تولد، زیست‌شناختی و طبیعی نبوده و تولد ثانویه، آمدنی نیست و با یک آیین‌مندی خاص آفریده می‌شود. (ر.ک: الیاده، ۱۳۸۸: ۸۹-۱۰۲)

> بازآفرینی زمان» به‌ویژه در جوامع متمدن تاریخی؛ نوعی «آفرینش نوین» یعنی تکرار فعل خلقت را از قبل مفروض داشته است. این تصور از یک آفرینش ادواری و نو گشتن پی‌درپی زمان، موضوع واژگونی و برانداختن تاریخ را مطرح می‌کند. (الیاده، ۱۳۹۳: ۶۶-۶۵)

دفتر «مسافر»، به زبان ساده و روشنی تصویرهای ویژهٔ سهراب، سروده شده است و تفاوت آن با «صدای پای آب» این است که در «مسافر» شعرها افقی و طولی‌اند و بعضی وقت‌ها با خط‌هایی عمودی قطع می‌شوند، به طوری که می‌توان تعدادی از سطرها را حذف کرد و یا به آن‌ها اضافه کرد و اشعار «مسافر» کمی پیچیده‌تر و دشوارتر از «صدای پای آب» است. سهراب، مانند مسافری میهمان با میزبانی از باغ‌های شمال، سخن می‌گوید و سفرهای ذهنی‌اش را آغاز می‌کند. این سفرها در حوزه‌های مختلف جغرافیایی و دوره‌های گوناگونی از تاریخ در رفت‌وبرگشت‌های ذهنی و تصور سهراب رخ می‌دهد. در بیشتر بخش‌های این دفتر، غربت مسافری را درک می‌کنیم که به گونه‌ای استعاری، به نوع بشر و غربت او در این دنیای فانی اشاره دارد. اوست که چون مسافری در کوچه، خیابان‌های ناشناختهٔ زندگی قدم بر می‌دارد و گاه سرگردان به جستجوی حقیقت و جایگاه اصلی خود

بی‌هیچ تاریخ و مکانی می‌گردد، اگرچه در بخش‌های شعر، از زمان یا مکان‌های (تاریخ و جغرافیایی) سخن به میان می‌آید، اما در واقع، جایگاه اصلی انسان و بشر نیست و او همواره خود را متعلق به این مکان و زمان نمی‌داند؛ درست مانند خوابی با تمام جزئیاتش که انسان به دنبال بیداری واقعیِ پس از آن است.

ابتدای این شعر از زمان «دم غروب» آغاز می‌شود. این حس غروب که پایان تابش خورشید است به نگاه فلسفی سهراب برمی‌گردد که از شرق اشراق به سمت غرب رسیده است. شاید بتوان گفت «شرق» به پیدایش هستی اشاره دارد و «دم غروب» به پایان هستی و عبارت «میان حضور خستهٔ اشیا» به این فکر، اعتبار می‌بخشد، سپس به صورتی مستقیم شاعر، نگاه منتظری را به تصویر می‌کشد که در عمل دیدن «حجم وقت» وجود دارد و عبارت «به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بودن»، نگاه سهراب را به سمت «مرگ» و توجه به آن نشان می‌دهد و در واژهٔ مرگ، زمان مقدس و اسطوره‌ای پنهان است. «مسافر» همچنان در سفر است و باز به «غروب» اشاره می‌شود. گویی سهراب می‌خواهد بگوید این مسافری که در عین «در جهانی» بودن، بیرون و با فاصله از «در جهانی» بودن، همهٔ حقیقت را به صورتی عریان و نمایان خارج از بُعد مکان و زمان می‌بیند.

«غروب بود/ صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد/ مسافر آمده بود.» (همان: ۳۰۴)

شاعر در شعر رؤیا نیز تصویری را در میدان جنگ به مخاطب ارائه می‌دهد. او در این میدان خود را «فرد افتاده‌ای» می‌بیند که با گلوله‌ای در سینه، مرده و پیکرش در یک دشت داغ غریبانه و تنها در میدان جنگ باقی‌مانده است. عبارت آغازین به صورت دایره‌ای به عبارت پایانی پیوند می‌خورد. شعر کوتاهی که نتیجه‌ای هوشمندانه دارد. (ر.ک: تراس، ۱۳۸۴)

این داستان نیز می‌تواند استعاره‌ای از انسان اولیه (بشر) باشد که در این دنیا غریب و تنها مانده است و موضوع مرگ و اشاره به آن، موضوعی مقدس و اسطوره‌ای است که به تولد و پیدایش دوباره نظر داشته، زمان اسطوره‌ای و جاویدان را در ذهن متبادر می‌سازد.

۲-۲. زمان اسطوره‌ای در اشعار میخائیل لرمانتوف

۲ -۲ -۱. نمادهای مرکز

نمادهای مرکز اشاره به نقاط مقدس کیهانی دارد، مکان‌هایی که از نظر اسطوره‌ای در جایگاه خاصی از کیهان، مرز میان زمین و آسمان قرار گرفته‌اند و مقدس و قدسی به نظر می‌رسند. در قطعهٔ «شاخهٔ فلسطین» موضوع «مرکزیت نمادها» به چشم می‌خورد و خود، دربردارندهٔ فضایی اسطوره‌ای در نمادهای مرکز است. اورشلیم شهری در این کشور، با تصویرسازی‌ها و نگاه موشکافانهٔ لرمانتوف مکانی مقدسی فرض می‌شود و به زمان اسطوره‌ای و سرمدی باز می‌گردد، زمانی آغازین و اولی و ازلی، که گویی برای نخستین‌بار در دنیا متولد شده و به همان اندازه در کرهٔ خالی جایگاه دارد و نیمهٔ دیگرش چون پرتوی به آسمان‌ها می‌رسد، می‌توان گفت، نقشه‌ای فرضی و ازلی از ماهیت عینی شهری و امتدادیافته و منعکس‌شده در دنیایی ذهنی. این‌ها همه در نام این قطعه متبادر است. این سروده دربارهٔ شاخه‌های شهر مقدس اورشلیم بوده و پیرامون این شاخه‌ها همه‌چیز به سمت آرامش، صلح، طراوت و تازگی پیش می‌رود. این قطعه به صورتی آشکار الهام گرفته از کتاب مقدس است. قطعهٔ «پیامبر» لرمانتوف از بی‌مکانی و بی‌زمانی سخن می‌گوید. دنیایی که فاقد زمان و مکانی تاریخی است و به یک زمان و مکان اسطوره‌ای و سرمدی تعلق دارد.

قطعهٔ «پیامبر» لرمانتوف حاکی از بی‌مکانی و بی‌زمانی است. گویی شاعر خود را به هیچ مکان و زمانی مُتعلق نمی‌داند به نوعی پارادوکس میان تعلق داشتن و نداشتن، بودن در همه‌جا و نبودن در یک مکان خاص و زمان خاص. این بند از شعر لرمانتوف نشانگر فضای ذهنی اوست که همه چیز در همه جا مُعلق است مثل هنگام آغازین روزهای خلقت او در هیچ مکان و زمانی پابند نیست و خانه‌اش در همه جاست. ذهن او حس پوچی و بی‌اهمیتی را نسبت به جایگاهی که در آن است نشان داده و تداعی‌کننده این شعر است: «هرجا بروی آسمان همین‌رنگ است». در بخش دیگری از شعر وی، پوچی و ناامیدی محسوس است.

«و روزهای گذشته را دوباره زنده مکن که در آن‌ها هیچ نخواهی یافت. من ایمان دارم که تو عاشقی و همین برایم کافی‌ست و فرقی نمی‌کند عشقت را نثار که می‌کنی، برایم سخت است با تو بگویم که

زندگی‌ام چقدر سیاه و تهی‌ست، همهٔ آنچه زمانی قلبم را با آن می‌ستودم امروز همچون زهری کشنده است ودلم تنها از درد و رنج لذت می‌برد.» (لرمانتوف،۱۳۸۸: ۵۰)

قطعهٔ دیگر که این موضوع را در خود دارد، قطعهٔ «مرگ شاعر» است و در نتیجهٔ انتشار این اشعار، به سرعت برای شاعر پرونده‌ای ساخته شد و طی آن، «میخائیل لومانتوف» افسر گارد ارتش امپراتوری روس، به جرم سرودن شعرهایی غیرمجاز، دستگیر شد و چند روز بعد از دستگیری شاعر، او را برای جنگ با کوه‌نشینان به سرزمین قفقاز تبعید کردند و درواقع از همین نقطه محبوبیت اجتماعی و شهرت میخائیل لومانتوف شروع شد. (یزدان‌بخش، ۱۳۴۳: ۳) «در طی عبارت‌های گستاخانهٔ نیکلا، صدای پوشکین را که تازه خاموش شده بود شنید و بدون فوت وقت رفتار خشونت‌آمیز خود را با شاعر شروع کرد، تبعید به قفقاز تنها کینهٔ شاعر را به دستگاه استبداد افزود.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۱۴) شاید انتقال او به این سرزمین باعث شد که او به اسطوره‌ها توجه بیشتری یافته و به مقدسات و موضوع «تقدس» و نگاه اسطوره‌ای، دقت نظر بیابد. در این شعر فضای سرزمین قفقاز گویای مناطق مقدس در نمادهای مرکز است.

۲-۲-۲. نمونه‌های ازلی و تکرارها

منظومهٔ «اهریمن» از شاهکارهای شعر رمانتیک محسوب می‌شود و این شاعر این اثر را بر اساس داستانی که در گرجستان شنیده بود، در سال (۱۸۳۹م) به رشتهٔ تحریر در آورده است. موضوع آن عشق «اهریمن» به «تامارا»، دختر «گدال» پادشاه گرجستان است. موضوع این داستان این‌گونه پیش می‌رود که اهریمن، تامارا را در حالت رقص و پایکوبی می‌بیند و عاشق او می‌شود و برای کامیابی از او نامزد تامارا را به دست راهزنان از بین می‌برد و تامارا بعد از مرگ نامزدش افسرده شده و به دیری پناه می‌برد. اهریمن به این مکان مقدس نیز راه می‌یابد و تامارا در برابر وسوسهٔ اهریمن تاب نمی‌آورد و با نخستین بوسه‌های به زهر آغشته‌اش می‌میرد. فرشتهٔ روح او را از چنگال اهریمن درآورده، اهریمن مانند گذشته همچنان بدون احساس و عشق به سرگردانی خود، برمی‌گردد. آنچه در این منظومه

مخاطب را به شگفت می‌آورد، طبیعت‌گرایی و شیوهٔ پرداخت وی به داستان و تصاویری است که در لابه‌لای متن می‌سازد. (ر.ک: پورحمدالله، ۱۳۹۰: ۳۰)

توجه لرمانتوف به داستان‌های اسطوره‌ای و خلقت اولیه و نخستین در هستی در این اشعار نمایان است. واژهٔ «اهریمن» یا همان «شیطان» اشاره به ابتدای خلقت و راندن شیطان از بهشت است. موضوع بهشت به نخستین روزهای خلقت باز می‌گردد و زمان در آن هنگام معنای دیگری داشته و به صورتی اسطوره‌ای و مقدس مدنظر است. لرمانتوف منظومهٔ اهریمن را با توصیف تنهایی شیطان و حسرت او آغاز کرده است:

«اهریمن (شیطان) تیره‌دل، آن روح مردود مطرود، در بسیط زمین گنهکار، پرواز می‌کرد و یادگارهای روزهای مبارک، ایّام سعید و منّزه، دسته‌دسته از خاطر او می‌گذشتند، یادگار همان روزهایی که او در مأوی و آشیانهٔ روشنایی، یک فرشتهٔ پاک تجلّی کرده و می‌درخشید.» (لرمانتوف، ۱۳۸۸: ۵)

و در جایی دیگر از منظومهٔ «اهریمن» لرمانتوف، ملال و اندوه شیطان را از زبان او چنین توصیف کرده است:

«... ولی اندوه من دائماً اینجاست و مثل خود من فناپذیر است و در قبر استراحت نخواهد کرد! اندوه گاهی مثل مار می‌پیچد؛ گاهی مثل شعله می‌سوزاند و می‌درخشد و گاهی مغز من، این مدفن منهدم‌نشدنی امیدها و آرزوهای معدوم شده را مثل سنگ فشار می‌دهد!.» (همان: ۲۶)

لرمانتوف حال و روز رقّت‌آور تامارا و مرگ دردآور او در منظومهٔ اهریمن را به تصویر می‌کشد، حتی فرشته‌ها در مرگ او اشک می‌ریزند، اما اهریمن همچنان مغرور و کینه‌توز جلوه می‌کند:

«در فضای کبود یکی از ملایکهٔ مقدس با بال‌های طلایی پرواز می‌کرد و روح تقصیرکار تامارا را در آغوش خود از دنیا می‌برد و با بیان شیرین شبههٔ امید را از او دور می‌کرد و آثار مشقّت و جنایت را با اشک‌های خود از او می‌شست. از دور صداهای بهشت به آنها می‌رسید. به یک‌باره از اعماق بی‌پایان، روح جهنّمی پرواز کرد و آن راه آزاد را برید... او مانند طوفان پرصدا، توانا بود. مانند موج برق می‌درخشید و با غرور و جسارت دیوانه می‌گفت: «او از آن من است.» (همان: ۴۰)«باد با آستین چوخهٔ او که اطرافش ملیله دوزی شده است بازی می‌کند.» (همان: ۹)

در منظومهٔ «اهریمن» آمده است:

«به نظر او می‌آمد که تمام دنیا به سایهٔ اندوه‌آوری پوشیده است. با قلب مملو از اندوه و اضطراب اغلب اوقات، تامارا، در جلوی پنجرهٔ [معبد] نشسته و مستغرق خیالات تنهایی است... در جواب او [فرشتهٔ محافظ تامارا] روح بدکیش با بی‌اعتنایی (خادعانه) خندید... افسوس! روح بدکار مشعوف ظفرمندی بود! زهر کشندهٔ بوسهٔ او فوراً به سینهٔ تامارا داخل شد....» (همان: ۳۸، ۲۳ و ۲۱)

لرمانتوف تامارای را در ابتدای منظومهٔ اهریمن پیش از آنکه ساکن معبد شود چنین توصیف کرده است:

«انعکاس نور ماه در روی امواج متحرک آب با آن تبسّم زنده که شبیه به زندگانی و جوانی است، قادر به همسری نبود. به ستارهٔ نصف شب و به اشعهٔ طلوع و غروب قسم می‌خورم که نه اولوالامر پرمایهٔ ایران و نه پادشاه دیگر روی زمین همچو چشمی را نبوسیده بود. فوّارهٔ سرشار حرمسراها در موقع گرمی هوا هنوز با مرواریدهای غلطان خود همچو بدنی را شستشو نداده بودند. هنوز هیچ دستی در روی زمین پیشانی قشنگ او را نوازش نکرده و موهای او را از هم باز نکرده بودند. از زمانی که بهشت را دنیا گم کرده است، قسم می‌خورم، همچو گل زیبایی در زیر آفتاب جنوب نشکفته بود....» (همان: ۸)

«اهریمن (شیطان) تیره‌دل، آن روح مردود مطرود در بسیط زمین گنهکار، پرواز می‌کرد و یادگارهای روزهای مبارک، ایّام سعید و منزّه، دسته‌دسته از خاطر او می‌گذشتند، یادگار همان روزهایی که او در مأوی و آشیانهٔ روشنایی، یک فرشتهٔ پاک تجلّی کرده و می‌درخشید.» (همان: ۵)

در بخش‌هایی دیگر از این قطعه لرمانتوف از زبان خود شیطان این‌چنین سخن می‌گوید:

«... ولی اندوه من دائماً اینجاست و مثل خود من فناناپذیر است و در قبر استراحت نخواهد کرد! اندوه گاهی مثل مار می‌پیچید؛ گاهی مثل شعله می‌سوزاند و می‌درخشد؛ و گاهی مغز من، این مدفن منهدم‌نشدنی امیدها و آروزهای معدوم شده را مثل سنگ فشار می‌دهد!.» (همان: ۲۶)

۲ -۲ -۳. سال، روز بندهشن

لرمانتوف پس از بازگشت به میهن خود در سال (۱۸۳۸م) به نوشتن داستان «قهرمان عصر ما» یا «قهرمان دوران ما» پرداخت؛ او در این داستان منظرهٔ روشنی از زندگی روسیهٔ عصر خود به تصویر می‌کشد و در آن نشان می‌دهد که چگونه آدم‌های با استعداد و مستقل مانند شخصیت اصلی داستان «پچورین» و بقیه قادر نیستند در محیطی که حکومتی ستمگر و استبدادی حکم‌فرماست، زندگی کنند و به ثمر برسند و در نتیجه به زندگی بی‌معنی

می‌رسند و نابود می‌شوند. این داستان معروف در میان مردم زبانزد شد و منتقد بزرگ روسی به نام «بلینسکی» بعد از خواندنش اعلام کرد که لرمانتوف آیندهٔ درخشانی خواهد داشت و می‌توان گفت در روسیه پس از پوشکین بزرگترین شاعر و نویسنده محسوب خواهد شد. (ر.ک: کشاورز، ۱۳۸۹: ۲۸)

> در میان آثار وی، آنکه بیش از همه روح واقع‌بینی دارد، قصهٔ «قهرمان روزگار ما» است که پهلوان اصلی آن افسری است که از پطرزبورگ به قفقاز تبعید شده است؛ همانند سایر پهلوان‌های لرمانتوف این افسر نیز که «پچورین» نام دارد، از روح نیرومند، هوش و دلاوری بسیار برخورداراست؛ در عین حال مردی بدبخت و خودخواه است که فساد جامعه او را به «زندگانی بی‌فایده‌ای» محکوم کرده است. پورچین می‌کوشد که وسایل تفریح یک زندگانی فعال را برای خود فراهم کند. دختری از چرکس می‌رباید و نامزد قبلی وی را در پی جنگ تن‌به‌تنی می‌کشد و سرانجام موفق می‌شود محبت او را به خود جلب کند. لرمانتوف با تشریح وضع روحی پچورین وضع غم‌انگیز روحی یک نسل را نشان می‌دهد. (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۳۱۴)

آنچه در این داستان مدنظر است، مرگ انسان‌ها و زندگی پس از مرگ است. این قصه در قفقاز اتفاق می‌افتد و گویی تأکید لرمانتوف به این منطقه و اهمیت آن را بیشتر مشخص می‌کند. مرگ افراد با استعداد و مهم، نوعی «شهادت» محسوب می‌شود که مرگی مقدس است و از نظر شاعر شخصیت‌هایی از این دست در واقع نمی‌میرند، بلکه همیشه زنده و باقی‌اند، یعنی از نگاه شاعر زندگی و مرگ آنان صورتی اسطوره‌ای پیدا می‌کند.

البته آشنایی لرمانتوف با قفقاز که در زمان کودکی‌اش آن را تجربه کرده است، منبع الهام فناناپذیری بر تمام آثار هنری وی است و همانند پوشکین از رنگ‌ها و تصویرسازی‌های آن در آثار تخیلی خود بهره می‌برد. او در برخی از اشعارش تصویر مردان دلیر و آزادی‌خواه را که عشق به وطن دارند، می‌آفریند و از داستان‌های عامیانه و نغمه‌های مردم قفقاز سخن می‌گوید. (همان)

شرق در آثارش موضوعیت خاصی دارد و حتی برخی از سرودهای آن، سوره‌های قرآن و کتاب مقدس را به یاد می‌آورد. در آثارش شاید به عقیدهٔ عالمان تاریخ و شرق‌شناسان، نمی‌توان اسلام را پیدا کرد، اما چهرهٔ یکی از زیباترین بخش‌های اسلامی

زمین را چون قفقاز و طبیعت و آدم‌های آن به تصویر می‌کشد. لرمانتوف و پوشکین درباره اسلام نیز آثاری داشتند، هر دو آن‌ها، شعری به نام «پیامبر» دارند که به روایاتی از زندگی پیامبر اسلام در آن اشاره کرده‌اند. در شعر «پیامبر»، لرمانتوف از جهالت بشر و آزار و اذیت آن‌ها بر پیامبر و سختی‌هائی که پیغمبر در رسالت خویش متحمل شده است، سخن می‌گوید. او در این اثر به تنهایی و غربت انسان قدسی و وحیانی (نوع بشر اولیه) اشاره دارد و این موضوع به زمان ابتدای هستی، خلقت، زمان اسطوره‌ای و مقدس به زمان «ناتاریخی» و اولیهٔ خلقت برمی‌گردد.

۳. نتیجه‌گیری

بحث زمان موضوعی پیچیده و در عین حال قابل تأمل است که در دیدگاه‌های مختلف برای کشف طبیعت هستی مطرح شده و پیوند عمیقی با آفرینش الهی دارد. یکی از این دیدگاه‌ها، زمان اسطوره‌ای است که به پدیده‌های آغازین توجه دارد. بازخورد زمان اسطوره‌ای (زمان پایا و ماندگار) در آثار شاعرانی چون سهراب و میخائیل لرمانتوف که گرایش مشابهی به تفکرات شرقی دارند به صورت تطبیقی موضوع این مقاله بود. از نظر دو شاعر، اسطوره، همان سرگذشت قدسی و مینوی در زمان نخست هر چیز است.

نظر به سرمشق‌ها و نمونه‌های اصلی خلقت، نمادهای مرکز، بازآفرینی تداوم زمان، مسائل مربوط به آغاز و پایان جهان و زندگی پس از مرگ، جنبه‌های هستی‌شناختی، تقدّس زمان، زمان درونی (وجودی)، بازآفرینی زمان، دورانمندی آفرینش، نمونه‌های ازلی و تکرارها همه و همه در آثار آن‌ها انعکاس یافته‌است. یکی از مهم‌ترین نمودهای اساطیری در ادبیات ملل گوناگون، اسطورهٔ آفرینش، خلقت و زمان و مکان ازلی و ابتدای هستی است. همهٔ اقوام جهان، آفرینش را به‌گونه‌ای ویژه تصور می‌کند و بیشتر این روایت‌ها و اسطوره‌ها به صورت داستان‌هایی موازی است.

سهراب خلقت جهان را با توجه به اندیشه، جهان‌بینی و مشرب فکری خود، تصور می‌کند. او در شعرهایش گویی در لحظهٔ ابتدای خلقت جهان حضور داشته و اولین

روزهـای آفـرینش در عصـر او رخ داده اسـت، بـه ایـن ترتیـب بـه سـال و روز بندهشـن، دورانمندی آفرینش، بازآفرینی مداوم زمان و نمونه‌های ازلـی و تکرارهـا، نمونـه‌های بغانـهٔ آیین‌ها توجه داشته و آن‌ها را در اشعارش منعکس ساخته اسـت. از دیـدگاه دیگـر می‌تـوان گفت شاعر، در اشعار خود (جهان) را از نو ساخته و سعی دارد خلقـت را بیـرون از زمـان و هیچ تاریخی در ذهن مخاطب به نمایش بگذارد و این نوع نگـاه بـا رویکـرد انسـان اوّلیـه و جوامع سنّتی و بشر اسطوره‌ای مشابه است. اعتقاد سهراب به زمـان اسـطوره‌ای و مقـدس در جنبه‌های مختلف اسطوره و مفاهیم اسطوره‌ای، تجلی یافته است.

زمـان اسـطوره‌ای و نگـاه اسـطوره‌ای در آثـار لرمـانتوف نیـز نمایـان اسـت. توجـه بـه کهن‌الگوها، بازآفرینی زمان، آفرینش و خلقت نمونهٔ نخسـتین کارهـای دنیـایی، اسـتفاده از شخصیت‌های اسطوره‌ای چون اهریمن، فرشـته و مفـاهیم اسـطوره‌ای ماننـد مـرگ و تولـد، دوزخ و بهشت در آثارش مشهود است. آوردن مکان‌های مقـدس (نمادهـای مرکـز) چـون «فلسطین»، «کوه مقدس»، «اورشلیم» و حتـی سـوگند خـوردنش بـه عوامـل طبیعـت و آغـاز جهـان و بسـیاری از نشـانه‌های دیگـر بـر ایـن تشـخیص کـه او نیـز نگـاه ویـژه‌ای بـه زمـان اسطوره‌ای و مقدس دارد، قوام می‌بخشد و با توجه به این شواهد و آثار می‌توان اعتقاد او را به زمانی قدسی و اسطوره‌ای ثابت کرد. با مقایسهٔ آثار سهراب سپهری و میخائیل لرمـانتوف در این پژوهش، به نظر می‌رسد که زمان در نگاه هر دو شاعر به صورت قدسی، اسـطوره‌ای و جاویدان است.

اگرچه مطابقتی در زمان اسطوره‌ای در آثار دو شاعر موردِنظر به چشم مـی‌خـورد، امـا اگر از جهت نوع جهان‌بینی آن‌ها به این آثار بنگریم، با توجـه بـه مشـرب فکـری و اندیشـهٔ خاص این دو شاعر، اشعار سهراب سپهری در هاله‌ای از امید و عرفان شرقی کـه ویـژهٔ نگـاه سهراب است، شناور بوده، درحالی‌که (بی‌زمانی) زمان اسطوره‌ای در اشعار لرمانتوف نتیجهٔ پوچ‌گرایی و ناامیدی بوده و به یأس و پوچی و منفی‌گرایی بدل شده است.

کتابنامه

- الیاده، میرچا. (۱۳۷۸). ***اسطورهٔ بازگشت جاودانه***. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: نشر قطره.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۳). ***اسطورهٔ بازگشت جاودانه***. ترجمهٔ دکتر بهمن سرکاراتی (چاپ چهارم). تهران: انتشارات طهوری.
- باستید، روژه. (۱۳۹۱). ***دانش اساطیر***. ترجمهٔ جلال ستاری (چاپ دوم). تهران: انتشارات توس.
- بیرلین، ج. ف. (۱۳۹۱). ***اسطوره‌های موازی***. ترجمهٔ عباس مخبر (چاپ سوم). تهران: نشر مرکز.

پورحمدالله، محمد.(۱۳۹۰). «تاثیرپذیری نیما و شهریار از منظومه اهریمن اثر لرمانتوف». ***مجلهٔ تاریخ ادبیات***. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، صص۲۹-۴۹.

- تراس، ویکتور. (۱۳۸۴). ***لرمانتوف میخائیل یوری یویچ***. ترجمهٔ علی بهبهانی. تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- جرج فریزر، جیمز. (۱۳۸۸). ***شاخهٔ زرین (پژوهشی در جادو و دین)***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند چ ششم. تهران: انتشارات آگاه.
- حسن‌زاده، اسماعیل.، مزداپور، کتایون و نوری، زهره. (۱۳۹۴). «تجلی زمان و مکان اساطیری در جنبش‌های ایرانی سه قرن نخست هجری». ***فصلنامهٔ علمی- پژوهشی جستارهای ادبی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صص۱-۱۹.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). ***یادداشت‌ها و اندیشه‌ها (از مقالات، نقدها و اشارات دکتر عبدالحسین زرین کوب)***. چاپ پنجم. تهران: نشر سخن.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). ***اتاق آبی***. چاپ اول. تهران: انتشارات مرز فکر.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۲). ***هشت کتاب***. چاپ سی و ششم. تهران: انتشارات طهوری.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۳). ***بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی***. تهران: امیرکبیر.
- شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۶). ***نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد)***. چاپ سوم. تهران: انتشارات دستان.
- کرتیس، جان (ویراسته). (۱۳۸۹). ***بین‌النهرین و ایران در دوران اشکانی و ساسانی (وازنش و باززایی در حدود ۲۳۸ ق.م-٦٤٣ میلادی)، گزارشی از سمینار یادوارهٔ ولادیمیر لوکونین***. چاپ اول. ترجمهٔ زهرا باستی. تهران: انتشارات سمت.

- گمپرتس، تئودور. (۱۳۷۵). ***متفکران یونانی.*** ترجمهٔ محمد حسن لطفی، ج۲، تهران: انتشارات خوارزمی.
- لرمانتوف، میخائیل یوری یوچ. (۱۳۸۹). ***قهرمان دوران***. ترجمهٔ کریم کشاورز. چاپ اول. تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.
- لرمانتوف، میخائیل یوری یوچ. (۱۳۸۸). ***گزینهٔ اشعار شورانگیز***. چاپ اول. ترجمهٔ بابل دهقان آبکنار.
- یزدان‌بخش، قهرمان. (۱۳۴۳). «میخائیل لرمانتوف (۱)». ***پیام نوین***، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲، (۷۴ مسلسل).

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

A Comparative Study of the Grotesque Components in the Two works of Jean Teulé's Suicide Shop and Houshang Golshiri's Prince Ehtjab *

Rouhollah Nematollahi [1]✉

Abstract

1. Introduction

black satire from literary, philosophical, or historical points of view. Black satire appears in the work of poets or writers in whose thoughts elements of commitment and responsibility permeate, on the grounds that real black satire cannot be realized without writers positioning themselves critically towards things, and as we know, criticism itself is a manifestation of commitment. In committed and meaning-oriented contemporary literature, satire is more moral, therefore it is less close to humor, black comedy, and lampoon, and rarely mixes with them. Therefore, the field of satirist's involvement includes intellectual, religious, political, social, moral, literary and even economic issues. In this research, the grotesque elements in two works, *Prince Ehtjab* by Houshang Golshiri and *Shop of Suicide* by the French writer Jean Teulé, are examined and compared.

2. Methodology

The current research was formed in order to add to the existing theoretical knowledge in the field of contemporary Iranian grotesque literature, and its immediate application is not considered. Hence, it is considered "theoretical" in terms of purpose. It is also descriptive-analytical for the implementation and promotion method. Columbia

* **Article history**:

Received 11 March 2023
Received in revised form 14 May 2023
Accepted 16 June 2023
Published online: 16 September 2023

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Assistant Professor of French Language and Literature, Department of Foerign Languages, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: nematolahi@uk.ac.ir .

encyclopedia considers grotesque as equivalent to black humor and writes in the definition of black humor: "Black humor, in literature, theater and film, grotesque and morbid humor is used to express the absurdity, insensitivity, paradox and cruelty of the modern world. goes. Ordinary characters and situations are often exaggerated with irony far beyond the limits of natural humor. Black humor mostly uses things associated with tragedy and hurts the audience. In the field of understanding grotesque in Persian literature, in many cases grotesque is assumed to be exactly equal to black humor.

3. Discussion

Grotesque components in *Prince Ihtjab* and *Suicide Shop*

Swearing and Cursing

This abuse and uttering profanity is caused by an inner anger and the author tries to vent his anger by using abusive expressions and terms.

Terribly Funny

Maybe we can say that the laughter that comes after seeing the work of grotesque and black humor; is a nervous and confused one. A laugh that is more scary than funny. In other words, fun and fear are mixed together. Of course, this combination often leads to the awakening of the audience. In "The Prince Ihtjab", horrible descriptions lead to terrifying atmospheres. In *The Suicide Shop*, this component is reflected in the same amount but with a different quality. The difference of the "laughable horror" component in Jean Teulé's work compared to *Prince Ehtjab* is its fantasy. The expressions used in *The Suicide Shop*, although they are scary, in the end, they do not lead to the formation of a scary atmosphere.

Abnormality

One of the funny factors, as well as creating terror and disgust at the same time, is the element of abnormality. It has been seen a lot in mixing laughter and laughter against abnormal things. It can be said that simultaneous and mixed attraction and repulsion is the product of something abnormal. The main character of the story, who seems to suffer from the disease of sadism, harasses Fakhri, who is also a masochist. The anomalous component in *The Suicide Shop* also existed in a serious way and has a unique quality.

Exaggeration

Another element that defines grotesque and black humor is exaggeration which is crossing the limit of balance and going to extremes. Perhaps this means that the imagination in the grotesque is too free to indulge in anything, even immoral matters, to the point of distorting everything at will. In "Prince Ehtjab", the component of exaggeration does not exist. Although some of the descriptions seem unbelievable, this incredibility is there more due to the space than the magnification of an element. However, *The Suicide Shop* is full of exaggerations and hyperboles.

The Differences

Suicide Shop and Apocalyptic Space

The novel *Suicide Shop* uses the element of the apocalyptic atmosphere, in which severe climate changes have made everyone depressed and sad. The atmosphere of depression is evident in the story. The author skillfully included three historical figures in the story. The Twach family have named their children after three famous suicides - patriarch Mishima Twach is set to evoke Yukio Mishima, while their eldest son Vincent Twach is named after Vincent Van Gogh and their daughter Marilyn Twach brings Marilyn Monroe to mind. But in the story of Prince Ehtjab, this apocalyptic atmosphere does not exist. And the story is told retrospectively.

Discourses of Power in *Prince Ehtijab*

In *Prince Ehtjab,* Golshiri includes power discourses throughout his story. This political dimension of Golshiri's story should be understood according to the discourses of his time. Golshiri, influenced by the intellectual discourse of his era, in this novel, by representing and explaining and describing the power and violence that led to the destruction of the Qajar dynasty, has made a synonymization and assimilation between his novel and the social and political requirements of the Pahlavi rule. Prince Ehtjab is the last person and an infertile man from the dynasty of Qajar princes. Therefore, he is the last link in the chain of transformation of forms of exercising power. The first link of this chain and the agent of total authoritarian power is the Great ancestor or Jad Kabir. He is the embodiment of undisputed power. He is tyrranical ruler, a despot who has complete control over people's lives, wealth, and honor. He knows power well and has knowledge and access to the tools and methods of maintaining it. His life is summarized in two areas: murder and acts of

force, lust and sexual entertainment: "every day you should kill only one or two" (Golshiri, 1368: 50).

Flashback is the main feature of *Prince Ehtjab*

Prince Ehtjab is expressed in the way of the fluid flow of the mind and therefore lacks temporal and spatial coherence. This method and technique of going to the past and reviewing the actions, speech and thoughts of the characters makes the past dynamic and brings it live in front of the reader, and the reader feels a connection with the past because of this. While in *Suicide Shop*, this element is not used because the purpose is to present depression and the imediacy of depression.

4. Conclusion

Grotesque is a characteristic of the effect of absurdity in modern fiction. This type of humor has components in fiction. Harassment and cursing, being laughable and terrifying, exaggeration, abnormality, and "disbelief in the best system of creation" are among the components of grotesque that have been investigated in this research. The results of the present research show that in "Suicide Shop", the Hataki component is much less visible than Golshiri's effect. Also, the obscenities in this work, unlike *Prince Ehtijab*, are completely non-profane. In *The Suicide Shop*, the component of funny horror is reflected to the same extent as in *Prince Ihtjab*, but with a different quality. The difference of the "laughable horror" component in *The Suicide Shop* compared to *Prince Ihtjab* is in its fantasy. In *Prince Ihtjab*, the component of exaggeration is not evident. But *The Suicide Shop* is full of exaggerations and overstatements. Also, in *Prince Ihtjab*, the component of "disbelief in the best creation system" is not reflected, while, *The Suicide Shop* was formed based on the idea of protest against the universe and a negative view of human life.

Keywords : Grotesque components, *The Suicide Shop*, *Prince Ehtjab*, Houshang Golshiri, Jean Teulé

References [In Persian]:

Arianpour, M. (1987). *English to Farsi Dictionary*. Tehran: Amirkabir.

Barthelemy, D. (2016). *Some of Us Had Warned Our Friend Kolbi*. translated by Ali Mansouri. First edition, Tehran: Roozegar No.

Chobak, S. (1975). *Marquee Show*. Tehran: Javidan.

Ebrahimi Moghadam, E. (2014). "Grotesque in the Poems of Nasim Shamal",Monireh Ahmad Soltani. Master's thesis, Persian language and literature, Faculty of Persian Language and Literature, Tehran Branch .

Golshiri, H. (2018). *Prince Ehtjab*. 15th edition, Tehran: Nilofar .

Kafka, F. (1950). *Metamorphosis and Gragos the Hunter*. translated by Sadegh Hedayat. Tehran: Nashre Rokh.

Kundra, M. (2004). *The Art of Story Writing*. translated by Parviz Homayunpour. 6th edition, Tehran: Nashre Qatre.

Mirsadeghi, J. (2015*). Dictionary of the Art of Story Writing: Detailed Dictionary of Fiction Terms*. Third Edition, Tehran: Mahnaz Book.

Mohammadi, A and Taslimi Jahormi, F. (2015). "comparative study of black humor in fiction based on the school of surrealism". *World Contemporary* Literature Research. Volume 21, Number 2.

Najafi Arab, M. & Bahmani Motlagh, Y. (2013). "The Use of Words in the Novel Shahzadeh Ehtjab from the Perspective of Language and Gender". *A Specialized Quarterly for the Analysis and Criticism of Persian Language and Literature Texts*. number 20.

Nasr Esfahani, M. and Fahimi, R. (2018). "a look at social humor in two works by Anton Chekhov and Sadegh Hedayat". *Comparative Language and Literature Research Quarterly*. Volume 2, Number 3.

Sharbatdar, K and Ansari, Sh. (2011). "Grotesque and fiction literature". *Contemporary Persian Literature*. Number 2.

Thomson, P. (2011). *Grotesque*. translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Saadi .

Tolly, J. (2016). *Suicide Shop*. translated by Ehsan Karamveisi. Tehran: Nashre Cheshmeh .

Yaqoubi Janbeh Sarai, P. and Fashi, T. (2013). "Grotesque (combined humor) in Jamalzadeh's works". *Persian Prose and Prose Stylistics Quarterly*. 4th year, number 3.

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

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازه خودکشی ژان توله و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری *

روح الله نعمت‌الهی [1]

چکیده

طنز را می‌توان در دو حوزهٔ طنز شیرین و طنز سیاه (گروتسک) دسته‌بندی کرد. گروتسک به جنبه‌های تلخ، مشوش و هولناک زندگی می‌پردازد. هدف از این پژوهش توصیفی – تحلیلی، مقایسهٔ مؤلفه‌های گروتسک در «مغازه خودکشی» توله و «شازده احتجاب» گلشیری است. نتایج نشان می‌دهد که هتاکی و دشنام‌گویی، خنده‌آور و خوفناک‌بودن، اغراق، نابهنجاری و عدم اعتقاد به نظام احسن خلقت از مؤلفه‌های گروتسک در این دو اثر هستند. در اثر «مغازه خودکشی»، مؤلفهٔ هتاکی کمتر نسبت به اثر گلشیری به چشم می‌خورد. همچنین فحاشی‌ها در این اثر، بر خلاف اثر گلشیری تماماً از نوع غیررکیک هستند. در اثر توله، مؤلفه خوفناکی خنده‌آور به همان میزانی که در اثر شازده احتجاب وجود دارد، اما با کیفیتی دیگر وجود دارد. در «شازده احتجاب»، مؤلّفهٔ اغراق دیده نمی‌شود. با این وجود «مغازه خودکشی» مشحون از اغراق‌ها و بزرگنمایی‌هاست. همچنین در «شازده احتجاب»، فضاسازی‌ها اگرچه سیاه و نابهنجار است، ولیکن هیچ‌یک از شخصیت‌ها نگاهی بدبینانه به جهان هستی ندارند. از این رو مؤلفه «عدم اعتقاد به نظام احسن خلقت» از گروتسک تا حد کمی در این اثر منعکس شده است. این در حالی است که «مغازه خودکشی» بر اساس ایدهٔ اعتراض به جهان هستی و نگاه منفی به روزگار انسان، شکل گرفته است.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۲۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۳۷۷- ۴۰۵

DOI: 10.22103/JCL.2023.21220.3598

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. استادیار بخش زبانهای خارجی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران، ارایان‌نامه: nematolahi@uk.ac.ir

واژه‌های کلیدی: مؤلّفه‌های گروتسک، مغازه خودکشی، شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری، ژان توله.

۱. مقدمه

تجزیه و تحلیل گروتسک و طنز سیاه از دیدگاه علم و ادبیات مسئله‌ای بسیار عمده و پیچیده است و در ارتباط مستقیم با تحولات و دگرگونی‌های جامعه و اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قرار دارد. اکثر پژوهشگران و دانشمندان، در طول تاریخ، طنزپردازی سیاه را از جهت و دیدگاه ادبی یا فلسفی یا تاریخی مورد بررسی قرار داده‌اند. زمانی طنز سیاه در اثر شاعر یا نویسنده به ظهور می‌رسد که در اندیشهٔ او بن‌مایه‌هایی از تعهد و مسئولیت‌پذیری وجود داشته باشد، زیرا طنز سیاه واقعی به دور از نگرش نقادانه نسبت به امور تحقّق پیدا نمی‌کند و چنان‌که می‌دانیم نقد نیز خود جلوه‌ای از تعهد است. در ادبیات متعهد و معناگرای معاصر، طنز اخلاقی‌تر است؛ ازاین‌رو کمتر به هزل و هجو و فکاهی نزدیک می‌شود و به ندرت با آنها در می‌آمیزد. بنابرین حوزهٔ دخالت طنزپرداز شامل مسائل فکری، اعتقادی و مذهبی، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، ادبی و حتی اقتصادی نیز می‌شود.

چنین به نظر می‌رسد که گروتسک یا طنز تلخ محتوایی مهم‌تر و بحرانی‌تر را به مخاطب گوشزد می‌کند. زمانی که سخن از یک اشتباه و رویهٔ ساده و غلط اجتماعی باشد، طنز شیرین می‌تواند کارکرد داشته و مخاطب را به فکر فرو برد، اما زمانی‌که یک بحران اجتماعی و یا یک رویهٔ غلط فکری و رفتاری در جامعه رواج می‌یابد، ناگزیر، طنزپرداز بر خود واجب می‌بیند که واکنشی جدی‌تر نشان دهد.

> گروتسک، نوعی طنز است که از مشخصه‌های تأثر پوچی در داستان‌های مدرن است. در این نوع طنز، بیشتر به جنبه‌های بیمارگونه، موحش و هولناک حیات بشری می‌پردازد و به تأثیر از فلسفهٔ اگزیستانسیالیست، وجود عناصر رنج، ترس، دلهره و مرگ در آن مشهود است. در طنزهای سیاه، قدرت‌هایی ناشناخته و غیر قابل درک، سرنوشت و ارادهٔ انسان را تحت سیطره دارند؛ در این حالت انسان در حالتی ناگوار و پوچ به سر می‌برد و سرخوردگی و بدبینی در وجودش چیزی همیشگی است. در طنزهای سیاه، انسان از آن جایی که توان آن را ندارد تا در وضعیت ناگوار خود، تغییری دهد، می‌خندد. (محمدی و تسلیمی جهرمی، ۶۷:۱۳۹۵)

در این پژوهش، مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر شازده احتجاب از هوشنگ گلشیری و مغازه خودکشی از نویسنده فرانسوی ژان توله، مورد بررسی و مقایسه قرار می‌گیرند.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی تحقیق پیش رو، بررسی و تحلیل مؤلفه‌های گروتسک در ***شازده احتجاب*** از هوشنگ گلشیری و ***مغازه خودکشی*** از نویسندهٔ فرانسوی، ژان توله، می باشد. دانش‌نامهٔ کلمبیا، گروتسک(Grotesque) را معادل طنز سیاه در نظر گرفته و در تعریف طنز سیاه می‌نویسد:

> طنز سیاه، در ادبیات، تئاتر و فیلم، گروتسک و طنز مرضی جهت بیان پوچی، عدم حساسیت، پارادوکس و ظلم جهان مدرن به کار می‌رود. شخصیت‌ها و موقعیت‌های معمولی، اغلب به مراتب فراتر از محدودیت‌های طنز طبیعی با کنایه اغراق می‌شوند. طنز سیاه بیشتر از اموری که با تراژدی همراه است استفاده می‌کند و مخاطب را می‌رنجاند.(The Columbia Electronic Encyclopedia)

در زمینهٔ شناخت گروتسک در ادبیات فارسی نیز، در بسیاری از موارد گروتسک، دقیقاً معادل طنز سیاه فرض شده است. میرصادقی در واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی می‌نویسد:

خصوصیت مرضی و پوچی در ادبیات مدرن را طنز سیاه یا طنز تلخ می‌گویند؛ طنز سیاه به وضعیت و موقعیت‌های بیمارگونه و گروتسک و جهان موحش و هولناک می‌پردازد و اغلب با رنج و دلهره، مرض، جنگ و مرگ سر و کار دارد. هدف طنز سیاه، تکان دادن و برآشفتن خوانندگان یا تماشاگران است؛ به‌طوری‌که آنها را وادار کند که به چهرهٔ رنج و مرگ و حوادث هولناک بخندند، گاهی از طنز سیاه با عنوان کمدی سیاه یا کمدی تلخ نام می‌برند.» (میرصادقی، ۱۳۹۵: ۷۷).

فرهنگ دانشگاهی آریان‌پور معادل کلمه گروتسک را این‌گونه نوشته است:

۱- غریب، غریب و عجیب، بی‌تناسب، مضحک، تناقض دار.

۲- پیکر، صورت عجیب و غریب، آرایشی که عبارت باشد از صورت انسان و حیوان بزرگ که به شکل غریب و بی‌تناسب درآورده باشند، لوده و مسخره‌ای که لباس‌های مضحک و عجیب و غریب پوشیده باشد، غیر متناسب. (آرین پور، ۱۳۶۶: ذیل گروتسک)

گروتسک نوعی از طنز در ادبیات و هنر است که بسیار شبیه به طنز سیاه است ولی با آن تفاوت‌هایی دارد. در این پژوهش از این تفاوت‌ها صرف نظر شده و این دو منطبق بر

هم تصور می‌شوند. متن یا تصاویر عجیب و غریب و طنزآمیز. جلوه دادن بسیار سیاه یک ضعف است. در لغت هر چیز تحریف شده، زشت، غیرعادی، خیالی یا باورنکردنی را «گروتسک» یا صُوَر عَجایب یا عجیب و غریب می‌گویند.

محتوای یک طنز محض صرفاً برای خنداندن مخاطب ساخته می‌شود ولی محتوای یک طنز سیاه معمولاً موجب خنده، دست‌کم در وجه معمول و فرخ‌بخش خنده نمی‌شود و اغلب وحشت، و تلخ‌کامی و اندوه را برمی‌انگیزاند؛ گروتسک اما مخاطب را در میان این دو نوع از حالات معلق می‌گذارد: تردید بین خندیدن یا وحشت کردن، بلاتکلیف میان مضحک بودن و سیاه بودن محتوا. مشخص‌ترین این ویژگی‌ها را در داستان کوتاه «دوست ما آقای کولبی» نوشته «دونالد بارتلمی (Donald Barthelme)» نویسنده پسانوگرای آمریکایی دیده می‌شود[۱]. این داستان ماجرای عدّه‌ای دوست است که دور هم جمع شده‌اند و تصمیم گرفته‌اند در فضایی بسیار دوستانه و رفتاری دلسوزانه دوست‌شان (کلبی) را دار بزنند! داستان شرحِ گفت‌وگو و برنامه‌ریزی‌های این عدّه است دربارهٔ چگونگی اجرای مراسم اعدام. «اگرچه دارزدن کلبی تقریباً به‌طور قطع خلاف قانون است امّا ما یک حق کاملاً اخلاقی برای این کار داریم، چون او دوست ما است، از جهات گوناگون و مهّمی به ما تعلّق دارد، و تازه شورش را هم درآورده.» (بارتلمی، ۱۳۹۶: ۴)

اغراق، ناهماهنگی، خوفناکی و دلهره از ویژگی‌های این سبک است (تامسون، ۱۳۹۰: ۵۱) و در ادبیات داستانی به آثاری با این ویژگی‌ها داستان گروتسک گفته می‌شود. این سبک تلفیقی از احساس‌های ناهماهنگ است. «گروتسک چیزی را توصیف می‌کند که هم خنده‌دار و وحشتناک و هم مشمئزکننده است.» (همان: ۵۰) ازآنجاکه این سبک از عنصر اغراق، نابه‌هنجاری و طبیعی جلوه‌دادن رخدادهای غیرطبیعی استفاده می‌کند، به سوررئالیسم نزدیک می‌شود؛ به‌حدی که گاه تشخیص اینکه یک داستان سوررئال است یا گروتسک کار ساده‌ای نیست. گروتسک در ادبیات غرب دامنهٔ وسیعی دارد و در آثار نویسندگانی مثل کورت جونیر ونه گات، لویی فردینان سلین، فرانتس کافکا، ادگار آلن پوو فرانتس هولر دیده می‌شود. در میان شاعران و نویسندگان ایرانی نیز در آثار صادق

چوبک، صادق هدایت، محسن مخملباف و تاحدی هوشنگ گلشیری و اشعار نیما و سهراب سپهری به‌چشم می‌خورد.

هنگامی‌که در داستان به شخصیت‌هایی در یک خانواده برمی‌خوریم که از نظر جسمی و ظاهری دارای مشکلاتی بغرنج یا دارای اندامی مفلوج و ناقص هستند؛ دیدن این صحنه‌ها نوعی احساس در ما ایجاد می‌کند و ما را در حالتی قرار می‌دهد که نمی‌دانیم بگرییم یا بخندیم. «براین اساس دو رویکرد اساسی به گروتسک وجود دارد:

الف) رویکرد ولفگانگ کایزر(Wolfgang Kayser): گروتسک جلوه‌گری دنیای آشفته و از خودبیگانهٔ عصر ماست. از دیدگاه کایزر گروتسک گونه‌ای مواجه با تغییرات عمیق سده بیستم جهان است؛ تغییراتی که بیننده نمی‌تواند راحت به فهمشان دست یازد و با آنها کنار بیاید. شاید در نگاه نخست از تماس با آنها و مشاهده‌شان دچار سردرگمی شود، ولی در نهایت با خنده‌ای تلخ اضطراب درونش را از این رویارویی و تماس بیرون می‌ریزد.(اسدی، و همکاران، ۱۳۹۸: ۷)

ب) رویکرد میخاییل باختین (Mikhail Bakhtin): او گروتسک را از میان کارناوال‌های مردمی و پرهیجان مردم استخراج می‌کند و این کارناوال‌ها را در برابر نظام حاکم می‌بیند. در این کارناوال‌ها برخلاف نظام حاکم، همه‌چیز با خنده، دلقکبازی و سخریه ادامه می‌یابد. در این کارناوال‌ها افراد نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب بر صورت خویش می نهند و در عریان‌ترین و ابتدایی‌ترین صورت ممکن پدیدار می‌گردند. (شربت‌دار و انصاری، ۱۳۹۱: ۵۱)

پیشینهٔ طنز سیاه را در ادبیات ایران، در قصه‌های سنّتی همچون هزارویک شب و قصه‌های گروتسکی برخی شاعران چرن عطار می‌توان جست؛ همچنین طنز سیاه را در هجوهای گزندهٔ شاعران کهن که در آن دشمنان خود را با طنزی گروتسکی، فضاسازی سیاه، ناسزاگویی، تحقیر از طریق تشبیه به حیوانات و اوصاف خنده‌دار توصیف می‌کردند، می‌توان دید.

در دورهٔ معاصر، طنز سیاه وجه غالب داستان‌های صادق هدایت، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی در داستان‌هایی چون «مرغ روح» از مجموعه ولنگاری، «زنبورک خانه» و «دندیل»، اغلب داستان‌های مجموعهٔ «سنگر» و «قمقمه‌های خالی» و «وعده دیدار با جرجوتر» و بخش‌هایی از داستان‌های «بوف کور»، «عزاداران بیل» و «ملکوت» است؛ هرچند در داستان‌های نویسندگانی مانند صادق چوبک، جلال آل احمد، هوشنگ گلشیری و دیگران نیز نشانه‌هایی از طنز سیاه را می‌توان دید که بیشتر صورت گروتسک دارد؛ یعنی آمیختگی دو حس ناسازگار تَرنّم با دلهره با انزجار و خنده به صورت همزمان. (محمدی و تسلیمی جهرمی، ۱۳۹۵: ۴۱۷).

رویکرد محتوایی طنز سیاه فارسی با توجه به محتوای داستان‌های تألیف شده در دهه بیست تا پنجاه، بیشتر فقر و قحطی، اختناق سیاسی، ترس، خرافات، احوال طبقه فرودست و پست جامعه، بیماری، انحطاط فکری، پوچی، بی‌هویتی و معلق‌بودن نسلی است که دوران گذار ایران را از سنّت به شبه مدرنیته تجربه می‌کند. (همان: ۴۱۸)

آنچه در داستان‌های گروتسک فارسی در مقایسه با ادبیات ملل دیگر دیده می‌شود، فضاسازی و اتفاقات کلی است که در قالب یک داستان، فضای گروتسکی تشکیل می‌دهد. در برخی داستان‌های گروتسک مثل آثار کورت جونیر ونه گات (Kurt Junior Vonnegut) و لویی فردینان سلین (Louis-Ferdinand Céline) در ادبیات غرب، یک صحنهٔ آنی و گذرا مثل «سبیل درآوردن یک زن» باعث ایجاد صحنه‌ای نابه‌هنجار و گروتسک می‌گردد، ولی در داستان‌های ایرانی کل اتفاقات داستان اعم از فضاسازی، مکان و غیره به ایجاد فضایی گروتسک می‌انجامد. البته نمی‌توان گفت که این دو روش خاص هریک از این ملت‌ها است؛ بلکه نمونه‌های آن در ادبیات همه جای جهان دیده می‌شود. سهراب سپهری می‌گوید: «*دیری است مانده یک جسد سرد/ در خلوت کبود اتاقم/ هر عضو آن ز عضو دگر دور مانده است.*» (سپهری، ۱۳۷۰: ۴۹) ولی در داستان فارسی گروتسک بیشتر کلی و در یک مجموعه است.

۱- ۲. پیشینه پژوهش

در سال‌های گذشته پژوهش‌های ارزشمندی در باب ادبیات مهاجرت به چاپ رسیده است. از آن جمله پژوهش محمدی و تسلیمی جهرمی (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم» است. از منظر ایشان، ویژگی‌های مهم طنز سیاه در ادبیات داستانی عبارتند از: تضاد، اغراق، مسخ و استحاله، انحراف از موضوع و توصیف و فضاسازی‌های گوتیک. این مختصات در ادبیات فارسی، در داستان‌های صادق هدایت، غلامحسین ساعدی و بهرام صادقی به صورتی برجسته، بروز دارد. نصر اصفهانی و فهیمی (۱۳۹۰)، نیز در پژوهشی با عنوان «نگاهی به طنز اجتماعی در دو اثر از آنتوان چخوف و صادق هدایت» معتقدند که «شباهت‌های اخلاقی و شخصیتی خاصی بین شخصیت‌های داستان‌ها از جمله حاجی‌آقا و یاکوف و همچنین آنا بانوی داستان چخوف و علویه‌خانم وجود دارد؛ اما آنچه در آثار این دو نویسنده متفاوت است، نوع نگرش آنها است؛ چخوف با لحنی امیدوارانه انتقاد می‌کند، حال آنکه یأس و ناامیدی در داستان‌های هدایت به‌افراط دیده می‌شود.» یعقوبی جنبه‌سرایی و فشی (۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمال‌زاده» مصادیق طنز آمیخته را به مثابهٔ یک ویژگی سبکی در پنج اثر از جمالزاده بررسی و تحلیل کرده‌اند؛ همچنین اسماعیل قافله‌باشی و فرشته‌سادات حسینی در مقالهٔ «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری» به بررسی عناصر گروتسک و مدرن گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری پرداخته‌اند. مهوش قویمی در مقالهٔ «بوف کور و شازده احتجاب، دو رمان سوررئالیست» عناصر سوررئالیست را در دو رمان بوف کور و شازده احتجاب مورد کندوکاو قرار داده است. وی بینش ها و برداشت های نویسندگان این جنبش را توضیح می دهد و پس از ذکر شاخص های رمان سوررئالیست، می کوشد تا وجود آشکار و چشمگیر ویژگی های این گونه رمان را در این دو اثر بلندآوازه فارسی نشان دهد. مرادی و همکاران در مقالهٔ «بررسی گونه های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان نویسی اصفهان (با تکیه بر آثار هوشنگ گلشیری....)» معتقدند نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان

هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی و محمد کلباسی انتقادات اجتماعی خود و خرده گیری بر بحرانهایی که هویت انسان معاصر را تحت الشعاع خویش قرار داده است دست به دامان ابزار طنزپرداری آن هم از گونه طنز تلخ و سیاه شده اند.

کربلایی و شعبانلو(۱۳۹۵) در مقالهٔ بررسی تطبیقی طنز سیاه در آثار چوبک و گلشیری افسانه معتقدند در آثارصادق چوبک و هوشنگ گلشیری دو داستان‌نویس برجسته ایرانی قرن بیستم عنصر گروتسک بیش از دیگران، آشکار است.

همان‌طور که مرور شد، در این پژوهش‌ها، مؤلفه‌های گروتسک در آثار داستانی «هوشنگ گلشیری» و «ژان توله» به صور ت تطبیقی مد نظر واقع نشده است و ضرورت انجام پژوهشی با این محوریت موجه می‌نماید.

۱- ۳. ضرورت، اهمیت و مبانی پژوهش

پژوهش حاضر، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینهٔ ادبیات گروتسک معاصر ایران شکل گرفته و کاربردِ آنی آن مورد توجه نمی‌باشد. از این رو، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین به جهت روش اجرا و پیشبرد، توصیفی – تحلیلی است.

۲.بحث و بررسی

۲ -۱. نویسندگان مورد بحث

۲-۱-۱. هوشنگ گلشیری

هوشنگ گلشیری داستان‌نویس معاصر ایرانی، اولین مجموعه‌ی داستان خود «مثل همیشه» را در سال ۱۳۴۷ منتشر کرد و پس از گذشت یک سال، رمان کوتاه (شازده احتجاب) را در سال ۱۳۴۸ نوشت. «گلشیری در طول ۶۳ سال زندگی‌اش ۱۶ رمان، مجموعهٔ داستان، مقاله و فیلم‌نامه را منتشر نمود. همین تلاش پیگیر او در زمینه‌های ادبیات داستانی و اصول نقد ادبی و تدریس داستان‌نویسی، او را در میان داستان‌نویس‌های دیگر ممتاز کرده است. زبان گلشیری، زبانی آمیخته از اصطلاحات قدیم و جدید و سرشار از کنایه و آیرونی است. زبانی تند و نیش‌دار که مخاطب را در بسیاری موارد، غافلگیر می‌کند. گلشیری هرگز فصاحت زبانی خود را برای همه‌فهم کردن پایین نمی‌آورد؛ بلکه از واژگان و تعابیر

فاخر و ادبی بهره می‌گیرد و مخاطبش مجبور است خود را بالا بکشد تا زبان و درون‌مایه‌اش را دریابد. گلشیری داستان‌نویسی است که از شیوه‌های جدید داستانی استفاده می‌کند. موفق‌ترین نمونه‌های جریان سیال ذهن در داستان‌های گلشیری به‌چشم‌می‌خورد. در داستان‌نویسی متأثر از نویسندگان معاصر آمریکایی نظیر همینگوی است و سبک‌های تازه و درآمیختهٔ جدّ و هزل را توأمان به کار می‌گیرد. به‌ویژه که بر رفتارهای جنسی نیز تأکیدی غیرطبیعی و خارج از نرم اجتماعی دارد. گلشیری به ساخت داستان‌ها اهمیت فراوان می‌دهد. داستان‌ها معمولاً از نیمه شروع می‌شوند و در ذهن راوی به گذشته رجوع می‌شود و حوادثی از گذشته نقل می‌شود که خواننده با سر هم‌کردن و جمع‌بستن آن به اصل داستان پی می‌برد.

۲-۱-۲. ژان توله (Jean Teulé)،

ژان توله (Jean Teulé)، متولد ۲۶ فوریه ۱۹۵۳، کاریکاتوریست، فیلم‌نامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی بود. او علاوه بر فعالیت در تصویرسازی و ساخت فیلم، ۱۰ کتاب موفق و پرفروش هم نوشته و از جوایز ادبی نیز سهمی داشت. توله در زمینهٔ زندگی‌نامه‌نویسی هم فعالیت داشت. او در ۱۸ اکتبر ۲۰۲۲ از دنیا رفت. «مغازه خودکشی»، یک فانتزی سیاهِ تکان‌دهنده است که بعد از چاپ شدن در سال ۲۰۰۷، توجه فراوانی را برانگیخت. رمان عجیب ژان توله (۱۹۵۳)، هجوی است تمام‌عیار دربارهٔ مرگ و امید و رمان دربارهٔ یک دکان فروشِ ابزار و ادواتِ خودکشی است. این رمان از درخشان‌ترین آثار فانتزی سیاه است که در دو دههٔ گذشته در جهان نوشته شده است. حضور متراکم مرگ، تلاش برای ساختن امید به زندگی، نبردی نمادین و مملو از شوخی‌های ظریف که در نهایت قرار است خواننده را میخکوب کند.

۲-۲.پیرنگ داستان «شازده احتجاب»

داستان *شازده احتجاب* در شهر اصفهان و در قرن سیزدهم و چهاردهم قمری اتفاق می‌افتد. شازده احتجاب، آخرین نفر از خانواده و سلسله قاجار، آخرین لحظه های زندگی خود را سپری می کند. در ابتدای شب هنگامی که به خانه مراجعت می کرده، مراد را دیده است ـ

شاهدی که در جای جای صحنه‌های مرگ حضور ی پررنگ دارد؛ به‌عبارتی منادی مرگ به حساب می آید ـ و اکنون که اطمینان پیدا کرده است که وقت مرگش فرا رسیده، مصمّم است خویشتن خویش را بشناسد. ازاین‌رو به سفری در رؤیا و تاریخ می‌رود، سفری که محرّک و انگیزه‌اش تصاویر و عکس های باقیمانده از افراد و دوستان گذشتهٔ وی است. فخرالنساء، همسر وفات یافته شازده، اصلی‌ترین و مهم‌ترین خاطره را در ذهن او جای داده است و درواقع وجود او بیشترین و مهمترین دلیل را برای پاگذاشتن در گذشته برای شازده رقم می زند؛ چون‌که تنها وسوسهٔ ذهنی شازده کسب شناخت و معرفت درباره شخصیت فخرالنساء است. فخرالنساء با تنظیم‌کردن ساعت‌های جدّ بزرگ، شازده را به یاد ایام و اوقات گذشته و ازدست‌رفته می اندازد، او با تفوّق ویژهٔ خود بر شازده بر نقاط ضعف سلسه و ایل و تبار او انگشت می‌گذارد؛ چنانکه گویی بر تاریخچهٔ زندگی‌شان شلاق می زند. فخرالنساء که خود قربانی ظلم و ستم این سلسله است، درنهایت شازده را به پوچی زندگی خود و آبا و اجدادش با خبر می‌سازد.

۲- ۳.پیرنگ داستان «مغازه خودکشی»

مغازه خودکشی در آینده‌ای نامشخص و تاریک اتفاق می‌افتد. فاجعه زیست‌محیطی، جهان را ویران کرده است و اخبار همیشه بد هستند. بااین‌حال، خانواده تواچ باسختی پیش می‌روند و یکی از معدود تجارت‌هایی را اداره می‌کنند که به نظر موفق است: مغازهٔ خودکشی. آنها انواع مختلفی از کمک‌های خودکشی را ارائه می دهند و به مشتریان خود در مورد روش های مناسب توصیه می‌کنند. همانطور که شعار آنها این است: آیا زندگی شما شکست بوده است؟ پس بیایید مرگ خود را به موفقیت تبدیل کنید! جوی غم‌انگیز بر فضای داستان حاکم است، و نه فقط به این دلیل که تجارت خوب است: خانواده تواچ به نظر می‌رسند که شادی را در چیزی نمی‌بینند. دو فرزند بزرگ تواچ به طرز تحسین‌آمیزی راه والدین خود را دنبال می‌کنند، اما کوچک‌ترین آنها، آلن، نمی‌تواند نور (یا بهتر است بگوییم: تاریکی) را ببیند و با برنامه همراه شود. همیشه شاد است و تنها چیزی که می تواند ببیند، جنبهٔ روشن چیزهاست. والدینش او را مجبور می‌کنند که اخبار تلویزیون را تماشا کند تا روحیه‌اش تضعیف شود، اما اگر هواپیمای حامل دویست و پنجاه مسافر سقوط کند و فقط دویست و چهل و هفت نفر کشته داشته باشد، او فقط تعداد بازماندگان را به یاد می‌آورد و

می گوید اوه، مادر، زندگی چقدر دوست داشتنی است! سه نفر از آسمان افتادند و اصلاً آسیبی ندیدند. آلن در این دنیای تاریک کاملاً نابه‌سامان است، اما غافل هم است و فقط به هر مصیبتی نگاهی شاد دارد. تجارت در فروشگاه خودکشی ثابت است اما ناگزیر در طول سال‌ها برخی از تشویق‌ها و نگرش خوب آلن به آرامی به سایر اعضای خانواده‌اش نفوذ می‌کند. تغییر در فروشگاه – و همه کسانی که درگیر آن هستند – محتمل است و به‌زودی شعار آنها این می‌شود: خودت را با پیری بکش!

۲-٤. مؤلفه‌های گروتسک در «شازده احتجاب» و «مغازه خودکشی»

اغلب شگردهای طنز در داستان‌ها، به شکل طنز موقعیت رخ می‌دهند؛ البته ذات طنز نیز خود محتوامدار است. به ویژه این که شگردهای گروتسک، بر خلاف طنز سفید، کاملاً پنهان است و برای شناخت آن باید لایه‌های مختلف داستان اعم از نماد، استعاره، تمثیل و غیره را از هم باز کرد؛ همچنین برخی از این شگردها در نمونه‌های داستانی یاد شده هم‌پوشانی دارند[۲] که در اینجا سعی شده بر اساس برجسته‌ترین ویژگی بررسی شوند.

۲-٤-۱. هتاکی و دشنام‌گویی

یکی از مؤلفه‌های طنز سیاه، هتاکی و دشنام‌گویی است. این هتاکی و بر زبان آوردن ناسزا ناشی از یک خشم درونی است و نویسنده می‌کوشد تا با استفاده از تعابیر و اصطلاحات هتاکانه، این خشم خود را تخلیه کند. اگرچه ذکر این نکته نیز ضروری است که گاه بیان خشم‌آلود این تعابیر هتاکانه، در خدمت طنزِ داستان قرار گرفته و به نوعی منجر به ایجاد خندهٔ آمیخته با ناسزا می‌شود. خشم یاد شده گاه فردی است، گاه اجتماعی و فرهنگی، گاه سیاسی و تاریخی و... که در مواردی مرزهای آن به هجو هم نزدیک می‌شود. این مؤلفه در طنز شیرین وجود ندارد.

مؤلفهٔ هتاکی و دشنام‌گویی به وفور در اثر شازده احتجاب گلشیری دیده می‌شود. این هتاکی‌ها شامل فحاشی‌های رکیک و غیررکیک هستند که هم مردان و هم زنان در داستان از آنها استفاده می‌کنند (نجفی‌عرب و بهمنی مطلق، ۱۳۹۳: ۱۲۹)؛ به عنوان نمونه مراد یکی از شخصیت‌های داستان به نقل از شازده بزرگ می‌گوید:

«*شازده بزرگ دست می‌کشید روی موهایش و می‌گفت: پسرم تو مثل پدرت قرمساق نشی.*» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۲۷)

در جایی دیگر:

«*منیره‌خاتون بلند شد. دست‌هایش می‌لرزید. مادربزرگ گفت: - کجا بودی؟ شازده نشست ... – با منیره خاتون بازی می‌کردم، اسب‌سواری می‌کردیم. مادربزرگ گفت: سلیطه، باز هم که ... .*» (همان: ۵۵)

برخی از فحاشی‌ها در اثر شازده احتجاب، غیرکیک هستند:

«*پدربزرگ: درست است که من کلی از زمین‌هایم را فروختم تا خرج پدرسوختگی‌های پدرت را بدهم، اما تو، تف! مرا فقط به ده هزار تومان فروختی.*» (همان: ۱۹)

در اثر «مغازه خودکشی»، مؤلفهٔ هتاکی به شکل بسیار کمتری نسبت به اثر گلشیری به چشم می‌خورد. همچنین فحاشی‌ها در این اثر، بر خلاف اثر شازده احتجاب تماماً از نوع غیرکیک هستند:

«*کی این کار رو کرده؟ کی جرئت کرده؟ کدوم حرومزاده؟ ... .*» (توله، ۱۳۹۶: ۹۸) و در جایی دیگر: «*کارت پستال پسر کوچکش را خواند که می‌گفت: نگران من نباشید. حال من خوب است. آه! آن مثبت اندیش میمونِ پررو .*» (همان: ۶۶)

۲-٤-۲. خنده‌آورِ خوفناک

شاید بتوانیم بگوییم که خنده‌ای که به دنبال رؤیت اثر گروتسک و طنز سیاه حاصل می‌شود، خنده‌ای عصبی و چندش‌انگیز است؛ خنده‌ای که بیش از خنده‌داربودن، خوف‌آور است. به بیان دیگر مضحکه و هراس با هم در آمیخته است. البته این ترکیب غالباً به بیداری مخاطب منجر می‌شود.

> گروتسک در عین خنده‌داربودن، وحشت‌آفرین است. چیزی که پیش از این آشنا بود، توسط گروتسک چند معنا و چند شقه می‌شود و همین فرم تازه احساسات متناقضی مثل شادی و وحشت را بر می‌انگیزد که در تصاویر گروتسکی متجلی می‌شود؛ چنان‌که یونسکو اشاره می‌کند، کمتر چیزی یافته می‌شود که نفرت‌انگیز را از خنده جدا کند. (کوندرا، ۱۳۸۳: ۲۵۴).

البته باید توجه داشت که دو مؤلفهٔ خنده‌آوربودن و خوفناک‌بودن در همهٔ طنزهای سیاه به یک نسبت به کار نرفته و در هر داستان بنا به شرایط و فضا و همچنین به خواست و سلیقهٔ

نویسنده یک وجه بر دیگری برتری دارد. در ادامه به یک نمونه که در آن وجه خوفناک بودن سنگینی بیشتری دارد اشاره می‌گردد:

«یک روز صبح همین که گره گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشره تمام‌عیار عجیبی بدل شده بود. به پشت خوابیده بود و تنش مانند زره سخت شده بود. سرش را که بلند کرد ملتفت شد که شکم قهوه‌ای گنبدی مانندی دارد که رویش را رگه‌هایی به شکل کمان تقسیم‌بندی کرده است... و پاهای او که به طرز رقت‌آوری برای تنه‌اش نازک می‌نمود جلوی چشمش پیچ و تاب می‌خورد.» (کافکا، ۱۳۲۹: ۱)

در اثر «شازده احتجاب»، توصیف‌های خوفناک، منجر به فضاسازی‌های رعب‌آور می‌شوند. به عنوان نمونه، در بخشی از داستان: *«معتضد میرزا راضی نبوده. وقتی از حکومتی می‌آید بیرون - سوار کالسکه بوده – می‌رسد به کنار رودخانه، می‌بیند مردم جمع شده‌اند. فراش‌های حکومتی هم با معتمد میرزا بوده‌اند، شاطرها هم می‌گوید: «ببینید چه خبر است.» فراش‌ها می‌ریزند و به ضرب چماق مردم را عقب می‌زنند. یک خر نیمه‌جان افتاده بود کنار رودخانه. مردم خونش را می‌خوردند. یعنی این قدر قحطی بوده که مردم خون خرها را...؟ خوب، معلوم است دیگر؛ گندم را پدربزرگ و ملاها احتکار کرده بودند، توی انبارهایشان. وقتی کپک می‌زد، شبانه می‌ریختند توی رودخانه. باران هم نمی‌آمد. رودخانه خشک خشک بوده. معتمد میرزا برمی‌گردد به حکومتی. جبهٔ خلعتی شازده را با قلمدان می‌دهد دست نوکرها که ببرند برای شازده و می‌رود توی خانهٔ خودش و در را می‌بندد. هرچه پدربزرگ آدم می‌فرستد، معتمد میرزا می‌گوید: من دیگر نوکری نمی‌کنم.»* (گلشیری، ۱۳۹۷: ۸۶)

در اثر مغازه خودکشی، این مؤلفه به همان میزان اما با کیفیتی دیگر منعکس شده است. تفاوت مؤلفهٔ «خوفناکی خنده‌آور» در اثر ژان توله نسبت به اثر شازده احتجاب، در فانتزی بودن آن است. عبارات به کار رفته در مغازه خودکشی، اگرچه خوفناک هستند، ولیکن در نهایت منجر به شکل‌گیری فضای ترسناک نمی‌شوند:

«- ببینید، خیلی ساده‌ست؛ در بطری رو باز می‌کنید و محتوای اون رو بو می‌کشید؛ میتونه زهر عنکبوت، نفس مرد حلق آویز شده ابر زرد، زهرابهٔ چشم بد، رایحهٔ صحرا و از این جور چیزها باشه.

-اه، نمیدونم چی انتخاب کنم این جوری که شما می‌گید واقعاً گیج شدم.

خانم تواج پاسخ داد: ناراحت نباشید طبیعیه که نتونید تصمیم بگیرید. اگر هم ترجیح میدید خوردنی باشه عسل سرگیجه داریم پوست رو قرمز می‌کنه و باعث میشه خون عرق کنید.» (توله، ۱۳۹۶: ۱۸)

۲-٤-۳. نابه‌هنجاری

یکی از عوامل مضحکه و نیز ایجاد وحشت و انزجار همزمان، عنصر نابه‌هنجاری است. در آمیختن خنده و چندش در برابر امور نابهنجار بسیار دیده شده است. می‌توان گفت که جاذبه و دافعهٔ همزمان و درآمیخته، محصول امری نابه‌هنجار است. شاید بتوان گفت که این نوع از گروتسک، از روزگاران بسیار دور مورد توجه بوده است.

> گروتسک نابه‌هنجار است، زیرا حقیقت را تحریف کرده و از شکل می‌اندازد تا محتوای آن را هیولاگونه ساخته، به آن برجسنگی داده و به نمایش بگذارد، به این صورت گروتسک، وارونه‌ساز و بیگانه‌ساز است، چون در حقیقت تحریف می‌شود؛ چراکه هدف گروتسک از استحکام انداختن سلسله‌مراتب‌ها، هنجارها (نرم‌ها) و معیارهاست؛ از این رو دست به آفرینش هیولایی غریب و وحشت‌آور می‌زند که در عین حال مضحک است به این ترتیب مفاهیمی چون زشتی، غول‌آسایی، ناخودآگاهی، خیال‌پردازی و نفرت‌انگیزی را می‌توان در آثار گروتسک یافت.(ابراهیمی مقدم، ۱۳۹۴: ۲۲)

به عنوان یک شاهد فارسی از مؤلفهٔ نابهنجاری در طنز سیاه و یا گروتسک، می‌توان به توصیفی از صادق چوبک اشاره کرد:

«*اسب درشکه‌ای توی جوی پهنی افتاده بود و قلم دست و کاسه زانویش خرد شده بود. آشکارا دیده می‌شد که استخوان قلم یک دستش از زیر پوست حنایی‌اش جابه‌جا شده و از آن خون آمده بود. کاسه زانوی دست دیگرش به کلی از بند جدا شده بود و فقط به چند رگ و ریشه‌گیر بود. سم یک دستش، آنکه از قلم شکسته بود، به طرف خارج برگشته بود.*»(چوبک، ۱۳۵۴: ۴۵) نابه‌هنجاری در داستان‌های طنزسیاه به نابه‌هنجاری‌های روانی، رفتاری و اجتماعی تقسیم می‌شود. از طرفی در داستان گروتسک که باعث ایجاد نابه‌هنجاری می‌شود؛ نابه‌هنجاری یا ناشی از تعارضات جسمانی است، یا ناشی از اعمال و اتفاقاتی است که خلاف عرف و قوانین اجتماع است. مثلاً لویی فردینان سلین در رمان «مرگ قسطی»، زنی را وصف می‌کند که مانند مرد دارای ریش و سبیل است و حالتی مردانه دارد:

«*ایرن دپرر قبل از اینکه این طور ناقص بشود، زن خیلی زیبایی بود، جذاب و عشوه‌گر و تودل برو، اما بعد از عمل و به خصوص از چهار پنج سال پیش همه ویژگی‌های مردانه درش غلبه کرده بود! یک سبیل واقعی داشت. حتی ته ریش هم! همه‌اش هم خیس اشک.*» (سلین، ۱۳۸۵: ۴۹۲) همان‌گونه که

مشاهده شد، در این قطعه نویسنده صحنه‌ای را توصیف می‌کند که خلاف قوانین اجتماع، ولی از کارکردهای سبک گروتسک است. در اثر «شازده احتجاب» گلشیری، این مؤلفه به‌خوبی به‌چشم‌می‌خورد. در بخشی از داستان، جملات و تعابیر نابهنجار هم مورد استفاده قرار می‌گیرد: «*اگر چشم گنجشکی را دربیاورند، تا کجا می‌تواند بپرد؟*» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۷) در این رمان، شخصیت اصلی داستان که به نظر می‌رسد از بیماری سادیسم رنج می‌برد، به آزار و اذیت فخری که او نیز یک مازوخیست، می‌پردازد. توصیف این آزار و اذیت‌ها منجر به ایجاد مؤلفه‌های نابهنجاری در این رمان می‌شود:

«*شازده برای این که خود و فخرالنساء را بشناسد، فخرالنساء را بازآفرینی می‌کند. فخرالنساء مرده است. فخری کنار جسد بی‌جان و آغشته به خون او زانو زده است که: «شازده دست انداخت توی یخه‌ام و پیراهنم را از پشت پاره کرد... فخری حیرت‌زده می‌پرسد: چه کار می خواهی بکنی، شازده؟*» ... شازده با لگد، فخری را می‌زند، لباس‌هایش را پاره می‌کند و پیراهن تور عروسی فخرالنساء را به دست می‌گیرد: «*زود باش بپوش*» (همان: ۸۳) شازده او را می‌زند و سپس: «*نگاه کن فخر النساء، فخری مرد، مرد.*» (همان: ۸۶)

یک نمونه دیگر از توصیف‌ها در شازده احتجاب: «*فخری گریه کرد و صورتش را که از کشیده‌های شازده گر می‌کشید، میان دست‌هایش پنهان کرد... [اما] فخری دست‌های شازده را چسبید. لب-هایش را گذاشت روی پوست دست شازده، داغ بود....*» (همان: ۳۵-۳۶) توصیف اینکه فخری از آزار و اذیت‌های شازده احتجاب لذت می‌برد، باعث ایجاد مؤلفه‌ی نابه‌هنجاری می‌گردد.

مؤلفهٔ نابه‌هنجاری در اثر مغازه خودکشی نیز به شکل جدی وجود داشته و دارای کیفیتی منحصربه‌فرد است: «*زنش با بشقابی وارد اتاق شد و جواب داد الآن دارم پنکیک کرپ درست می‌کنم.*

-منظورت پنکیک عزاست؟

- نه بابا چی میگی؟ ببین ونسان خمیر رو شکل جمجمه توی ماهیتابه ریخت نگاه چشم و دماغ و دهنش رو چه خوشگل درآورده تازه دوتا استخون هم به سبک دزدای دریایی پشتش درست کرده.

-سیانور توش ریخته‌ای؟» (توله، ۱۳۸۲: ۹۶)

بارزترین ویژگی نابه‌هنجاری در اثر توله، وامداری آن از فانتزی است. در بخش دیگری از داستان، ونسان فرزند خانواده، ایدهٔ یک شهربازی را مطرح می‌کند که آدم‌ها در آن خودکشی می‌کنند: «*جعبهٔ موسیقی آهنگ‌های غمگین پخش می‌کنه، گاو وحشی شهربازی مردم رو جذب می‌کنه، یه پرتگاه نرده‌ای خیلی بلند هم می‌سازیم که عشاق می‌تونند دست تو دست هم خودشون رو بندازند پایین. دقیقاً انگار از یه صخره خودشون رو پرت می‌کنند ... سروصدای سوت و چرخ قطار با جیغ آدم‌ها ادغام میشه و اونها رو به سمت قلعهٔ گوتیک میبره که پُر از تله‌های شگفت انگیز و مرگ‌آوره. برق گرفتگی، غرق‌شدن، دروازه‌های نوک تیز قلعه که پشت مردم فرود می‌آن. بعد از خودکشی به دوستان یا اقوامی که فرد دلسرد رو همراهی کنند، جعبه خاکستر اونها رو میدیم آخه آدمهایی رو که اینجا خودکشی کنند میندازیم تو کورهٔ آدم‌سوزی.*» (همان: ۲۴)

۲-٤-٤. اغراق

عنصر دیگری که گروتسک و طنز سیاه را مشخص می‌کند، عبور از حد تعادل و رفتن به سوی افراط‌های بیش از حد است. شاید این بدان معنا باشد که خیال در گروتسک بیش از حد آزاد است؛ تاآنجاکه می‌تواند در هر موردی حتی مسائل غیراخلاقی نیز افراط کند[۳] و همه‌چیز را به دلخواه تحریف کند. باید بگوییم که میان داستان فانتزی و داستان گروتسک تفاوت وجود دارد. این اختلاف باعث می‌شود تا مخاطب با خواندن داستان گروتسک تحت تأثیر بیشتری قرار گیرد. «به طور کلی بارها این مطلب مورد قبول قرار گرفته است که گروتسک طبعی افراطی است و عنصر اغراق و زیاده‌روی در آن بارز است؛ به این جهت اغلب به اشتباه با فانتزی و خیال‌پردازی هم‌ردیف قرار داده می شود.» (تامسون: ۱۳۸۴: ۳۷)

واقعیت‌گریزی در اغراق و مبالغه به دو شکل کوچک‌نمایی (اغراق منفی) و بزرگ‌نمایی (اغراق مثبت) به عنوان یکی از ویژگی‌های ثابت آثار طنز و مطایبه‌آمیز شناخته می‌شوند. در طنز سیاه، محدودیت‌های رایج در طنز طبیعی وجود نداشته و شخصیت‌ها و روابطشان اغراق می‌شود.

اغراق در طنز سیاه در داستان‌های فارسی، به‌ویژه داستان‌های هدایت، ساعدی و صادقی وجوه گوناگون دارد. یک نمونهٔ آن اغراق و لاف‌زنی شخصیت‌های داستان است؛ مثلاً هدایت در رمان *حاجی آقا*، حاجی ابوتراب را نمونهٔ یک بازاری کلاهبردار و

فرصت‌طلب توصیف می‌کند که با لاف‌زنی و گزافه‌گویی می‌خواهد شأن خود را بالا ببرد. حاجی آقا از خانواده‌ای معمولی و حتی می‌توان گفت بی‌اصل و نسب است، اما پدرش را با لاف و دروغ ، چنین معرفی می‌کند: «*مرحوم ابوی از اعیان درجه اول بود؛ سفر قندهار سه من و یک چارک چشم درآورد. وقتی که برگشت حاجی میرزا آقاسی، کتش را بوسید و یک حمایل و نشان بهش داد. همیشه پای رکاب شاه شهید راه می‌رفت.*» (هدایت، ۱۳۸۲: ۳۵)

در اثر «شازده احتجاب»، مؤلفهٔ اغراق دیده نمی‌شود. اگرچه برخی از توصیفات غیرقابل باور به نظر می‌رسد، ولی این باورناپذیری بیشتر ناشی از فضاست تا بزرگنمایی یک عنصر. با این وجود اثر «مغازه خودکشی» مشحون از اغراق‌ها و بزرگنمایی‌هاست. این بزرگ‌نمایی‌ها تا حد زیادی به فانتزی این اثر نیز مرتبط است؛ به عنوان نمونه در بخشی از داستان، تمامی مردان شهر برای گرفتن بوسهٔ مرگ از مرلین به صف ایستاده‌اند:

«*آلن زیرلب آهنگی را سوت می‌زد به مرلین نزدیک شد و گفت دیدی حق با من بود که گفتم تو خوشگلی؟ همهٔ پسرهای این شهر دیوونهٔ تو هستند. نگاهشون کن...*

تمام مردان جوان در صفهایی تنگ در انتظار ایستاده بودند بین ویترین‌های منتهی به مرلین، با گام‌هایی به اندازهٔ یک سانتی‌متر آهسته پیش میرفتند. دو سوی آنها، قفسه‌هایی با انبوهی از علایم جالب خودنمایی می‌کردند. جمجمه برای محصولات سمی، صلیب سیاه با پس زمینهٔ نارنجی برای مواد مهلک.» (توله، ۱۳۹۶: ۴۳)

۲-٤-۵. عدم اعتقاد به نظام احسن خلقت

نویسنده، در طنز سیاه منشأ مشکلات و مصائب فردی و اجتماعی را، فقط خودش و جامعه نمی‌بیند؛ بلکه معتقد است که بی‌عدالتی موجود، از بی‌عدالتی، جبر و پوچی در نظام هستی نشئت می‌گیرد؛ بنابراین هدف نویسنده در طنز سیاه، اصلاح نیست و اساساً او امیدی به اصلاح‌شدن ندارد. امید به اصلاح و بهبود شرایط، زمانی معنا پیدا می‌کند که خودِ انسان، در به وجود آوردن مصائب و مشکلات نقش داشته باشد. اگر تصور شود که جهان هستی فاقد عدالت و هدف است؛ بنابراین امید به تغییر و بهبود نیز، پوچ و بیهوده به نظر می‌رسد.

به نظر می‌رسد که طنزپردازان نثر معاصر فارسی در حوزهٔ طنز سیاه، تا حد زیادی از تفکرات مدرنتیه و اصالت خرد مغرب‌زمین، الهام گرفته‌اند. برخی از این بحران ایدئولوژیک با عنوان بحران نفی تناسب یاد کرده‌اند.

> از معضلات معرفت‌شناختی در میان بحران‌های چندگانهٔ انسان معاصر، بحران نفی تناسب است و آن بروز چالشی است که از دیدگاه نظری و نگرش کارکردگرایانه درخور واکاوی است. بحران نفی تناسب یا شدت‌گرفتن ناهمسازی و ناهمگونگی فکری و رفتاری انسان معاصر در برخورد با خویش، هستی و خداست. در این معنا، تناقض فکری و رفتاری از نشانه‌های انکارناپذیر بحران نفی تناسب است که تهی‌شدگی انسان جدید و جهل او از حکمت، در عین ادعای هدایت‌گری و برتری نسبت به همنوعان گذشته را به دنبال داشته است. (قبادی و قاسم‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۲۵)

به عنوان نمونه، صادق چوبک در کتاب «انتری که لوطیش مرده بود»، با زبان نماد، دنیایی را توصیف می‌کند که انسان ماشینی و صنعتی امروزی در آن حیات دارد. هنگامی‌که لوطی جهان مخمل را به باد کتک می‌گیرد، هیچ‌کس به عمق تنهایی و بی‌پناهی مخمل پی نمی‌برد؛ گویی تمامی انسان‌ها، بی‌تفاوت و برکنار، چشمان خود را بر آلام و رنج‌های بی‌پایان این موجود مفلوک بسته‌اند. در جایی که او نیازمند یاری و کمک است:

«*هیچ کس به دادش نمی‌رسید. هیچ کس زبان او را نمی‌فهمید؛ همه می‌خندیدند* شنیدن صدای موافق است؛ تنها صدای خندهٔ انسان‌ها به گوشش می‌رسد ... *به او سنگ می‌پراندند. گاهی از زور درد، خودش را گاز می‌گرفت و توی خاک و خل غلت می‌زد و نعره می‌کشید و دهنش چون گاله باز می‌شد و ته حلقش پیدا می‌شد و زبان خودش را می‌جوید و مردم ذوق می‌کردند و می‌خندیدند.*» (چوبک، ۱۳۵۲: ۳۰)

در اثر «شازده احتجاب»، فضاسازی‌ها اگرچه سیاه و نابه‌هنجار است، ولیکن هیچ‌یک از شخصیت‌ها نگاهی بدبینانه به جهان هستی ندارند. از این رو این مؤلفه از گروتسک تا حد کمی در این اثر منعکس شده است. این در حالی است که اثر «مغازه خودکشی» بر اساس ایدهٔ اعتراض به جهان هستی و نگاه منفی به روزگار انسان، شکل گرفته است. در بخشی از داستان:

«مغازه‌دار زن جوانتری که کنار پنجره رو به صندوق نشسته بود و حسابهایش را بررسی می‌کرد، با اعتراض گفت پسر من میخنده؟ نخیر خانم، فقط داره شکلک در میآره. آخه چه دلیلی داره تو این دنیای نکبت لبخند بزنه؟» (توله، ۱۳۹۶: ۴) و در جایی دیگر: *«آلن کنار مادرش نشسته بود و داشت توی دفترش خورشید بزرگی نقاشی می‌کرد. از دخترک پرسید چرا میخوای بمیری؟ دختر که تقریباً همسن او بود جواب داد چون دنیا ارزش زندگی کردن نداره.»* (همان: ۳۵).

۲-۵ وجوه افتراق

۲- ۵- ۱. مغازهٔ خودکشی و فضای آخرزمانی

«مغازه خودکشی» با رمان «شازده احتجاب» تفاوتهایی دارد و از جمله این تفاوت ها می توان به استفاده و بهره‌گیری رمان «مغازه خودکشی» از عنصر فضای آخرزمانی اشاره کرد. در این فضای آخرزمانی تغییرات شدید آب و هوایی همه را افسرده و غمگین کرده است. فضای افسرگی در داستان مشهود است. نویسنده ماهرانه سه شخصیت تاریخی را در داستان جا داده است. خانواده تواچ نام سه نفر از افراد مشهور به خودکشی را برای فرزندان خود انتخاب کرده اند. پدرسالار «میشیما» تواچ قرار است یوکیو میشیما را به ذهن متبادر سازد؛ درحالی‌که پسر بزرگ آنها وینسنت تواچ نام ونسان ون گوگ و دخترشان مرلین تواچ نام مرلین مونرو را به اذهان انتقال می دهد، اما در داستان «شازده احتجاب» این فضای آخرزمانی وجود ندارد. و داستان عطف به سابق بازگو می شود.

۲- ۵- ۲.گفتمانهای قدرت در شازده احتجاب

گلشیری در رمان «شازده احتجاب» گفتمان‌های قدرت را در سراسر داستان خود گنجانده است. این بعد سیاسی داستان گلشیری را باید با توجه به گفتمانه‌های زمانه وی دانست. گلشیری، متاثر از گفتمان روشنفکری دورهٔ خویش، در این رمان با بازنمایی و تبیین و تشریح قدرت و خشونت منجر به نابودی در سلسله قاجار، بین رمان خود و مقتضیات اجتماعی و سیاسی سلطه پهلوی اقدام به‌گونه ای مترادف‌سازی و همسان‌سازی زده است. شازده احتجاب آخرین فرد و مردی نابارور از سلسله شازده های قاجاری است؛ از این رو وی آخرین حلقه در زنجیرهٔ تحول شکلهای اعمال قدرت نیز هست. نخستین حلقهٔ این زنجیر و عامل قدرت کامل استبدادی، جد کبیر است. او تجسم قدرت بلامنازع است؛

حاکم مستبدی است که بر جان و مال و ناموس مردم تسلط دارد. قدرت را خوب می‌شناسد و به لوازم و شیوه های حفظ آن نیز آگاهی و دسترسی دارد. زندگی او در دو حوزه خلاصه می شود: قتل و اعمال زور، شهوت و سرگرمی های جنسی: « *هر روز باید فقط یکی یا دوتا را سر برید*»(گلشیری، ۱۳۶۸: ۵۰) و در جای دیگری از رمان شکل دیگری از قدرت نمایان می شود و روابط قدرت را به خواننده نشان می دهد:

«اگر یکی را سر بریدی حتماً باید دخترش را یا دختربرادرش را و یا حتی یکی از ایل و طایفه اش را صیغه کنی تا غائله بخوابد. آن‌وقت با دختری که گریه می کند، لباس سیاه هم پوشیده و نمی خواهد، یا فرار می کند و حتی می خواهد بزک صورتش را پاک کند و موهایش را پریشان می کند بهتر می شود طرف شد.»(گلشیری، ۱۳۸۶: ۵۱)

نگاهی به رمان «مغازه خودکشی» نشان می‌دهد که در این رمان بحث قدرت و روابط آن جایی ندارد و داستان بیشتر در مسیر افسردگی و ناامیدی گام بر میدارد.

۲- ۵- ۳.فلش‌بک، ویژگی اصلی رمان شازده احتجاب

داستان «شازده احتجاب» به شیوهٔ جریان سیال ذهن بیان می شود و از همین رو فاقد انسجام زمانی و مکانی است. این شیوه و تکنیک برای رفتن به گذشته و مرور کردار، گفتار و پندار شخصیت‌ها باعث پویایی گذشته شده و آن را روبروی خواننده زنده و پویا می‌نمایاند و خواننده از این بابت احساس برقراری ارتباط با گذشته می‌کند. اگر در این رمان «شازده احتجاب» عنصر فلش‌بک از داستان گرفته شود، این پویایی و سرزندگی از بین می رود و خوانش رمان را بی معنی و پوچ می‌کند؛ درحالی‌که در داستان «مغازه خودکشی» توله از این عنصر بهره‌گیری نکرده است و این کاملاً طبیعی است که از این عنصر استفاده نکرده است، زیرا هدف ارائه افسردگی و در لحظه‌گی افسردگی است؛ درحالی‌که رمان «مغازه خودکشی» آینده‌ای را نشان می دهد که افراد برای رهایی از پوچی، اقدام به خودکشی خواهند کرد و کاملا آیندگان خودکشی را قانونی خواهند کرد.

۳.نتیجه‌گیری

در یک نوع دسته‌بندی، طنز را می‌توان در دو حوزهٔ متفاوت طنز شیرین و طنز سیاه (گروتسک) قرار داد. گروتسک را می‌توان نوعی از طنز برشمرد که بیشتر به جنبه‌های تلخ، مشوش و هولناک زندگی فردی و اجتماعی انسان می‌پردازد. گروتسک، از مشخصه‌های تأثیر پوچی در داستان‌های مدرن است. این نوع طنز، دارای مؤلفه‌هایی در ادبیات داستانی است. هتاکی و دشنام‌گویی، خنده‌آور و خوفناک‌بودن، اغراق و نابه‌هنجاری، از مؤلفه‌های گروتسک هستند که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند. مؤلفهٔ مهم دیگر طنز سیاه که در این پژوهش به طور ویژه به آن توجه شده است؛ «عدم اعتقاد به نظام احسن خلقت» است. این مؤلفه ناشی از پوچی‌انگاری طنزپرداز بوده و ناامیدی او را نسبت به بهبود اوضاع و احوال جهان در پی دارد. نتایج تحقیق حاضر نشان می‌دهد که در اثر «مغازه خودکشی»، مؤلفهٔ هتاکی به شکل بسیار کمتری نسبت به اثر گلشیری به چشم می‌خورد. همچنین فحاشی‌ها در این اثر، بر خلاف اثر شازده احتجاب تماماً از نوع غیررکیک هستند. در اثر «مغازه خودکشی»، مؤلفه خوفناکی خنده‌آور به همان میزانی که در اثر شازده احتجاب وجود دارد، اما با کیفیتی دیگر منعکس شده است. تفاوت مؤلفهٔ «خوفناکی خنده‌آور» در اثر ژان توله نسبت به اثر شازده احتجاب، در فانتزی بودن آن است. در اثر «شازده احتجاب»، مؤلفهٔ اغراق دیده نمی‌شود. با این وجود اثر «مغازه خودکشی» مشحون از اغراق‌ها و بزرگنمایی‌هاست. این بزرگ‌نمایی‌ها تا حد زیادی به فانتزی این اثر نیز مرتبط است. همچنین در اثر «شازده احتجاب»، فضاسازی‌ها اگرچه سیاه و نابهنجار است، ولیکن هیچ‌یک از شخصیت‌ها نگاهی بدبینانه به جهان هستی ندارند. از این رو مؤلفه «عدم اعتقاد به نظام احسن خلقت» از گروتسک تا حد کمی در این اثر منعکس شده است. این در حالی است که اثر «مغازه خودکشی» بر اساس ایدهٔ اعتراض به جهان هستی و نگاه منفی به روزگار انسان، شکل گرفته است.

یاداشت‌ها

۱. ترجمه آن در ایران با نام «بعضی از ما دوست‌مان کلبی را تهدید می‌کردیم» منتشر شده است.

۲. به عنوان نمونه مؤلفهٔ موجودات فراواقعی و یا نابهنجاری تا حد زیادی همپوشانی دارند؛ چراکه موجودات فراواقعی که در داستان‌های گروتسک خلق می‌شوند؛ عمدتاً منجر به نابهنجاری و برانگیخته شدن احساس انزجار در مخاطب می شوند.

۳. مشابه آنچه در برخی آثار هوشنگ گلشیری مشاهده می‌شود

کتابنامه

- آرین‌پور، منوچهر. (۱۳۶۶). ***فرهنگ انگلیسی به فارسی***. تهران: امیرکبیر.
- ابراهیمی مقدم، اسماعیل. (۱۳۹۴). «***گروتسک در اشعار نسیم شمال». منیره احمد سلطانی»***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی واحد تهران مرکز.
- اسدی، علی رضا، شوهانی، علی رضا، اسماعیلی نیا، فاطمه. (۱۳۹۸). «بررسی جلوه های گروتسک در آثار بهرام صادقی و اوژن یونسکو». ***پژوهش‌نامهٔ ادبیات داستانی***، شماره ۱، دوره ۸. صص: ۱-۲۱.
- بارتلمی، دونالد. (۱۳۹۶). ***بعضی از ما به دوستمان کلبی هشدار داده بودیم***. ترجمهٔ علی منصوری. چاپ اول. تهران: روزگار نو.
- تامسون، فیلیپ. (۱۳۹۰). ***گروتسک***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: سعدی.
- توله، ژان. (۱۳۹۶). ***مغازهٔ خودکشی***. ترجمه احسان کرم‌ویسی. تهران: نشر چشمه.
- چوبک، صادق. (۱۳۵۴). ***خیمه‌شب‌بازی***. تهران: جاویدان.
- شربتدار، کیوان؛ انصاری، شهره. (۱۳۹۱). «گروتسک و ادبیات داستانی بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور». ***ادبیات پارسی معاصر***، ۲(۲)، صص: ۱۰۵-۱۲۱.
- قافله‌باشی، سید اسماعیل؛ حسینی، فرشته السادات. (۱۴۰۰). «عناصر گروتسک و مدرن‌گرایی در رمان شازده احتجاب گلشیری». ***فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی***، دوره: ۱۱، شماره: ۳۸، صص: ۲۳-۳۸.

- قویمی، مهوش. (۱۳۸۷). «بوف کور و شازده احتجاب: دو رمان سورئالیست». ***پژوهشنامه علوم انسانی***. شماره ۵۷، صص: ۳۱۷-۳۳۴.
-کافکا، فرانتس. (۱۳۲۹). ***مسخ و گراگوس شکارچی***. ترجمهٔ صادق هدایت. تهران: نشر رخ.
- کربلایی محمد، افسانه؛ شعبانلو، علیرضا.(۱۳۹۵). بررسی تطبیقی گروتسک (طنز سیاه) در آثار صادق چوبک و هوشنگ گلشیری.***کنگره بین المللی زبان و ادبیات***. مشهد. ایران.
- کوندرا، میلان. (۱۳۸۳). ***هنر داستان‌نویسی***. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور. چاپ ششم. تهران: نشر قطره.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۹۷). ***شازده احتجاب***. چاپ پانزدهم. تهران: نیلوفر.
- محمدی، علی؛ تسلیمی جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی طنز سیاه در ادبیات داستانی با تکیه بر مکتب سورئالیسم». ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***. دوره ۲۱، شماره ۲. صص: ۴۰۳-۴۲۹.
- مرادی، فرشته؛ فرهادی، نوازاله؛ شفیعی، محمد. (۱۳۹۹). «بررسی گونه‌های طنزپردازی و سبک فکری نویسندگان مکتب داستان‌نویسی اصفهان (با تکیه بر آثاری از هوشنگ گلشیری, بهرام صادقی و محمد کلباسی)». ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*** (بهار ادب). ۱۳(۱۲، پیاپی ۵۸)، صص: ۶۵-۸۱.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۵). ***واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی***. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.
- نجفی عرب، ملاحت؛ بهمنی مطلق، یدالله. (۱۳۹۳). «کاربرد واژگان در رمان شازده احتجاب از منظر زبان و جنسیت». ***فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۲۰. صص: ۱۲۱-۱۳۲.
- نصر اصفهانی، محمدرضا؛ فهیمی، رضا. (۱۳۹۰). «نگاهی به طنز اجتماعی در دو اثر از آنتون چخوف و صادق هدایت». ***فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳. صص: ۸۵-۱۰۶

- یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا؛ فشی، طیبه. (۱۳۹۰). «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمالزاده». ***فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***. سال چهارم، شمارهٔ سوم.صص:۲۴۵-۲۵۴.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006

The study of Gotic-literary contents within two novels: "Sane-al-Zalam" and "Negahban"*

Saida vahabi[1], Maryam Rahmati [1]✉, Toraj Zeinivand [3]

Abstract

1. Introduction

The genre of horror stories under the title of Gothic fiction, by combining scary themes and images, creates a style of story whose basic features are horror and fear. The content of this story style is made up of many scary themes that have their roots in the Middle Ages, the setting of the Gothic novel is often the half-dark castles and palaces of the Middle Ages. Most of the sources in the field of analysis and the study of the meanings and concepts of the words, in explaining the meaning of the word Gothic, mention it as an attribute attributed to the peoples from Northern Europe (Germanic peoples) known as Goths, their prominent feature that is mentioned in most of these sources. It is the attribute of being wild and uncivilized. Gothic is actually an artistic and literary style with unique that includes concepts such as fear, anxiety, darkness, pain and suffering, appeared in the centuries before the formation of classical and features romantic art and literature, and some even with titles such as Romanticism has mentioned it. Gothic style, after the Middle Ages and Renaissance,

* **Article history**:

Received 25 May 2021
Received in revised form 26 November 2022
Accepted 06 June 2023
Published online: 24 December 2022

Journal of Comparative Literature
Year 15, No. 28, spring and summer2023

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. *MA in Arabic Language and Literature, Razi University, Email:sarbasgomnam7578@gmail.com*

2. ***Corresponding author**: Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Razi University, Email: Rahmatimaryam88@gmail.com*

3. *Professor of Arabic Language and Literature Department at Razi University. Email: t-zinivand56@yahoo.com*

still has its followers in the modern era and has found a colorful emergence in other fields of modern art such as film, cinema, photography and fiction.

In the modern era, the main characteristic of Gothic style is horror, darkness and anxiety. Dark colors, scary and mysterious scenes and images, all of which somehow try to show the ugly aspects of life, are prominent features of the Gothic style in these works (especially in literature).

Since literature and literary works are always a suitable tool for expressing the opinions and views of writers, therefore, the use of the Gothic literary genre can, in addition to creating scary, attractive and modern adventures, tell the psychological and inner state of human beings and the facts behind the scenes. Many of the cries of human societies. In 1764, the first Gothic novel named "The Castle of Otranto" was written by the English writer Horace Walpole, and literary critics have considered this novel to be the first Gothic work in literature.

2- Discussion

In contemporary Arabic and Persian literature, "Tamer Ebrahim" and "Peiman Ismaili", two young contemporary Egyptian and Iranian novelists, authored two novels, "Sanee Al-zalam" (The Maker of Darkness) and "Negahban" (The watchman) with the aim of creating modern works in the field of Gothic fiction. They have created characters and adventures that despite their fiction and unreality, express the real facts and adventures in the mind, soul, psyche and history of human societies.

"Saane Al-Zalam" is the storyteller of the dark life and sheer bad luck of an Egyptian journalist; A story full of mystery and fear. This story deals with some historical tragedies and heinous murders and crimes, while the main cause of these tragedies is an evil and vile creature called "Al-Shi'". Youssef Khalil, the hero of the novel "Sanee Al-Zalam", is a young journalist with unpleasant physical and mental characteristics who lost his parents in his childhood and his temperamental characteristics made him neither a friend nor a lover. After preparing a report on the murder of a ten-year-old boy by his godfathers, this character gets involved with very horrible and unusual events. During this novel, two real historical tragedies in the 15th and

16th centuries in Hungary have been processed and horrifying images of these facts have been presented. Therefore, "Sanee al-Zalam" means "creator of darkness", a title that refers to the perpetrators of the dark periods of history and human tragedy. Of course, behind the mask of these people, there is a demonic force called "Al-Shi" that appears in new faces in every era and time and covers up evil actions.

"Peyman Esmaili", in the novel "Negahban", by creating a gothic atmosphere, tells an interesting story of a young engineer (Siamak) who, like "Youssef Khalil", lost his parents in his childhood and is a lonely person. And this loneliness becomes his constant friend, because the accident has taken away from him, apart from his parents, the desire to have a child (as a result of the accident, his offspring has been cut off). This novel takes place in frightening atmospheres and the audience is always faced with violent nature and scary atmospheres. At the beginning of the novel, "Siamak" sees the face of the truck driver who collided with the arrow of "Kyumarth" in the form of an animal like a wolf. In fact, the wolf in this story plays an important role in connecting the story with scary themes. At the end of Siamak's life, this animal is released in the cold mountain, which is basically the Gothic hell of the story.

3- Methodology

The present research, relying on the descriptive-analytical research method and based on the American school of comparative literature, to find out the hidden layers of the text and the comparative analysis of the literary Gothic components in the two novels "Saane Al-Zalam" and "Negahban", to investigate the elements of character, place and time is discussed in the two mentioned novels. The importance of the present research is in the comparative investigation of Gothic themes in these two novels and it can lead to the explanation and evaluation of the common effects of Gothic literature in two contemporary Persian and Arabic works, which is of considerable importance.

4- Conclusion

The results of the research indicate that the characters who have a main role and an effective presence in the two gothic novels "Sanee Al-Zalam" and "Negahban", like other gothic stories, are characters with unusual and negative characteristics. These characters have

negative and sometimes conflicting psychological and physical characteristics that have formed the leaven of their horror and Gothicism. The character of "Idris" in the novel "Negahban" and the character of "Al-Shi" in "Sanee Al-Zalam" are the most gothic characters in these two novels. In the two novels "Sanee Al-Zalam" and "Negahban" there is an overlap between fictional literature and realism; because when we see the murders carried out by these people, we are observing the facts, and when we look at the nature of "Al-Shi" and "Idris" as two demonic beings in the novels, we are facing imaginary and fantasy creatures.

The use of symbolic tools to express the events in the story "Sanee Al-Zalam" is a way to express the facts through symbolism. but the story of the guard expresses the desired goals and objectives with a realistic and simple point of view. Themes such as the consequences of the war, the unemployment of the border dwellers in the west of the country and their turning to smuggling, and the human fall and poverty of the people of southern cape are presented in this work in a realistic manner.

In the story "Sanee Al-Zalam" we witness the staging of the story in frightening and terrifying places and spaces in the palaces of the kings. By writing a story based on European Gothic works, the author of this work seeks to express the truths of the terrifying history of human societies, which she has achieved by re-reading historical events in places such as the palace of European rulers. And "Elizabeth Bathory" happened in their palaces, they are a symbol of other terrible tragedies that happened throughout history.

In the story "Negahban" as well as other authors of literary works, "Peiman Esmaili" seeks to express his mental origins and express his subconscious mind. The places that are the scene of the story of "Negahban" are the cold and snowy mountain, the strange and scary stone house in the middle of the mountain and the shanty that is the residence of "Siamak" in the scorching heat of the south. All these places somehow express the author's feeling of fear and loneliness, a feeling that he felt with all his heart during the imposed war in his childhood.

The element of time is the third component examined in this research; in "Sanee Al-Zalam" and "Negahban" the fluid flow of time and the dynamics of this flow are considered important elements of

creating stress and fear in the audience. In both stories, most of the scary events happen at night. because among the times of the day and night, the night has the greatest potential to create fear and anxiety, and showing the adventures and the presence of evil at this time has more attraction and traction to increase the fear in the story.

***Keywords*:** Gothic fiction, comparative literature, Sane-al-Zelam, Tamer Ebrahim, Peyman Ismaili

References [in persian]

Holy Quran

Adams, J. L, & Yates, w. (2010). *Grotesque in art and literature*, [translator: Atusa Rasti], Tehran: Qatre.[In persian]

Alizadeh, N, Bonakar, N. (2015). "Reflection of Gothic School in Gholamhossein Saedi's Fear and Trembling", 11th International Meeting of Persian Language and Literature, Iran: Gilan University. [In Persian]

Atashbeyk, D. (2012). "Genre and the problem of literary metamorphosis; a look at the novel "Negheban" written by Peyman Esmaili". adabiatema.com/index.php/2013 [In Persian]

Biniyaz, F. (۲۰۰۹). *An introduction to story writing and narratology*, Tehran: Afraz. [In Persian]

Butting, F. (2009). *Gothic*, [translator: Alireza Placid], Tehran: Afraz.[In Persian]

Dad, S. (1992). *Dictionary of literary terms*, Tehran: Marvarid. [In Persian]

Dehkhoda, A. (1998). *Dictionary*, volume 12, under the supervision of Syed Jaafar Shahidi, Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Dostdar, H. (1993). "The Burning Flame of Gothic Story", Kalma Daneshjoo, (4), pp. 25-29. [In Persian]

Esmaili, P. (2016). *Negahban*, second edition, Tehran: Cheshme.[In Persian]

Friedrich, W, & Henry Mellon, D. (2008), *Perspectives of Comparative Literature of the West*, [translator: Nasrin Pervini], Tehran: Sokhon Publications. [In Persian]

Gary, M. (2003), *Dictionary of Literary Terms*, [translator: Mansoura Sharifzadeh], Tehran: Research Institute of Human Sciences. [In Persian]

Hari, A. (2012). *Essays on the theory of narrative and narratology*, Tehran: Khane ketab. [In Persian]

Harry, Kelly (2004). "British Gothic Stories 1885 to 1930", [translator: Alireza Taheri Iraqi], Tehran: Farabi Publication, No. 55, pp. 31-44.[In Persian]

Hayim, S. (2008). *Persian English Comprehensive Dictionary*, Tehran: Contemporary Culture. [In Persian]

Hori Pilehroud, S, & Kopa, F, & Gerji, M. (2018). "Examination and analysis of the Guardian novel from the perspective of myth and Gothic", specialized journal of fiction studies, third year, third issue, pp. 53-76. [In Persian]

Hosseini, F, & Sharifi Veldani, G, & Taghiani Esfarjani, I. (2017). "Examination of grotesque, and its course and background in Iran", Journal of Literature History, 11th volume,(2).[In persian]

Ibrahim, T. (2018). *Sanee Al-Zalam*, Qatar Publishing House: Dar Blomziri. [In arabic]

Jafari Jezi, M. (1999), *The course of Romanticism in Europe*, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Javer, S,& Alizadeh, N. (2017). "Investigation of grotesque elements in the novel of fear by Shiva Aristoee (based on the theories of Mikhail Bakhtin, Philip Thomson and Wolfgang Kaiser)". Journal of Persian Language and Literature of Tabriz University, (237), Iran: Tabriz university. [In Persian]

Maalouf, (1998). *The new comprehensive comprehensive dictionary*, volume 2, second edition, Tehran: Islam. [In Persian]

Maleki, F, & Shohani, A, & Gravandi, A. (2018). "The stylistic analysis of Iranian Gothic novels based on four works (Bofkur, Shazdeh Ehtjab, Gojh and Gardhan)", specialized quarterly of Persian poetry and prose stylistics (Baharadab), year 12, number 4, serial number 46, pp. 117-134. [In Persian]

Marzban, P. (2007). *Synopsis of Art History*, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian]

Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*, Yale University. [In English]

Mirsadeghi, J. (1997) *Elements of fiction*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Mirsadeghi, J & Mirsadeghi, M. (2008). *Dictionary of the art of story writing*, Tehran: Mahnaz book. [In Persian]

Moin, M. (1985). *Farhang Farsi*, Volume 3, 7th edition, Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Najafi, A,& Dakani, P, & Bi Niyaz, F. (2008). "Getting to know the literary schools of the world: Romanticism", Book of Literature Month, second year, number 20, pp. 92-90. [In Persian]

Nasr Esfahani, M,& Khodadadi, F. (2012). "Gothic in fictional literature", journal of comparative literature research, volume 1, number 1 (series 1), pp. 161-191.[In Persian]

Priestley, J.B. (1993), *A Journey in Western Literature*, Tehran: Amirkabir Publishing House.[In Persian]

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

بررسی درون‌مایه‌های گوتیک ادبی در دو رمان صانع الظلام و نگهبان*

سعیده وهّابی[۱] ؛ **مریم رحمتی**[۲] (نویسنده مسئول)؛ **تورج زینی وند**[۳]

چکیده

تامر ابراهیم و پیمان اسماعیلی دو نویسندهٔ معاصر مصری و ایرانی در حوزهٔ ادبیات داستانی و ژانر گوتیک هستند. رمان‌های «صانع الظلام» و «نگهبان» از جمله آثار این دو نویسنده در ژانر گوتیک یا ادبیات وحشت است؛ پژوهش حاضر، با روش توصیفی – تحلیلی و بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی آمریکا، به دنبال تحلیل و بررسی مؤلفه‌های ادبیات گوتیک در دو رمان مذکور است. در این پژوهش، سه مؤلفه‌ی شخصیّت پردازی، مکان، زمان، به عنوان مؤلّفه‌ها و اصول برجستهٔ سبک داستانی گوتیک در دو داستان مذکور مورد پردازش قرار گرفته است. دستاوردهای تطابق این مؤلفه‌ها، نشان می‌دهد که شیوه‌های خلق اثر گوتیکی در هر دو رمان بسیار مشابه است؛ شخصیت‌های گوتیکی هر دو رمان، شخصیت‌هایی جادویی و سحرآمیز و دارای ویژگی‌های روانی و ظاهری منفی و گاه متضاد هستند. زبان بیان مؤلفه‌های گوتیک در رمان «صانع الظلام» نمادین بوده اما در رمان «نگهبان» نویسنده با زبانی ساده‌تر، واقعیات را بیان می‌کند. زمان در هر دو داستان شب است که فضایی مناسب‌تر برای ایجاد خوف و اضطراب می‌باشد. تامر ابراهیم برای بیان برخی حقایق هول انگیز تاریخ بشر، فضاهای مرعوب و دهشتناک قصرهای پادشاهان را به عنوان مکانی برای روایت داستان خود قرار داده اما مکان، در رمان «نگهبان»، محیط کوهستان

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و هشتم، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۴۰۷- ۴۳۹

DOI: 10.22103/JCL.2023.17654.3284

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه sarbasgomnam7578@gmail.com

۲.استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامهRahmatimaryam88@gmail.com

۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه t-zinivand56@yahoo.com

سرد و دورافتاده است. هر دو نویسنده، برای بیان دیدگاه‌ها و باورهای خود از شیوه‌های خیال‌انگیز، نمادین و رئالیسمی بهره برده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، ادبیات گوتیک، تامر ابراهیم، پیمان اسماعیلی، صانع الظلام، نگهبان.

۱. مقدمه

۱-۱.شرح و بیان مسئله

ژانر داستان‌های وحشت تحت عنوان ادبیات داستانی گوتیک، با ترکیب مضامین و تصویرهای ترسناک، سبکی از داستان را خلق می‌کند که بن‌مایهٔ اساسی آن را وحشت و ترس تشکیل می‌دهد. محتوای این سبک داستانی را مضامین مخوف متعددی تشکیل می‌دهد که ریشه در قرون وسطی دارد، «محیط داستانی رمان گوتیک غالبا قلعه‌ها و قصرهای نیمه تاریک قرون وسطی است. وجود سیاهچال‌ها، راهروهای تاریکِ زیرزمینی، درهای متحرّک، عواملی همچون روح، غیبت‌های مرموز و حوادث غیر طبیعی از مشخصات رمان گوتیک می‌باشد.» (داد، ۱۳۷۱: ۱۵۲) سالیان زیادی پس از شکل‌گیری طرح اوّلیهٔ ادبیات داستانی گوتیک «رفته رفته معنی گوتیک از انحصار داستان‌هایی که محیط آن‌ها مربوط به قرون وسطی است، به درآمد و بیانگر داستان‌هایی شد که حوادث غیر عادی، خشن و غیر منطقی را در فضایی مرموز و ترسناک با آدم‌هایی نامتعادل روایت می‌کند.» (همان: ۱۵۲) البته امروزه با وجود تغییر و تحولات فراوانی که در کیفیّت تشریح و توصیف این ژانر داستانی رخ داده است، اساس و بنیاد گوتیک که همان مفاهیم خوفناک و هراس‌انگیز می‌باشد، تغییری نکرده، بلکه تنها شیوه‌های ترسیم این ویژگی در داستان دچار تحوّل گشته است.

از آنجا که ادبیات و آثار ادبی، همواره ابزار مناسبی جهت ابراز عقیده و دیدگاه ادیبان است، بنابراین استفاده از ژانر ادبی گوتیک می‌تواند علاوه بر خلق ماجراهای مخوف،

جذاب و مدرن، گویای حال و احوال روانی و درونی انسان و حقایق موجود در پس پردهٔ بسیاری از فجایای جوامع بشری باشد. تامر ابراهیم و پیمان اسماعیلی[1] دو رمان‌نویسِ جوانِ معاصر مصری و ایرانی، با تألیف دو رمان «صانع الظلام» (سازندهٔ تاریکی) و «نگهبان» با هدف خلق آثاری مدرن در حوزهٔ داستانی گوتیک، به آفرینش شخصیّت‌ها و ماجراهایی اقدام کرده‌اند که با وجود داستانی و غیرواقعی بودنِ آن‌ها، بیانگر واقعیّات و ماجراهایی حقیقی در ذهن، روح، روان و تاریخ جوامع بشری می‌باشند.

پژوهش حاضر، برای پی بردن به لایه‌های پنهان متن و بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گوتیک ادبی در دو رمان *صانع الظلام* و *نگهبان*، به بررسی عناصر شخصیت، مکان و زمان در دو رمان مذکور می‌پردازد. اهمیّت پژوهش حاضر در بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های گوتیک در این دو رمان می‌باشد و می‌تواند به تبیین و ارزیابی جلوه‌های مشترک ادبیات گوتیک در دو اثر فارسی و عربی معاصر منجر شود که اهمیّت قابل توجّهی دارد.

۱ -۲. پیشینهٔ پژوهش

در باب بررسی گوتیک در رمان‌های معاصر فارسی، پژوهش‌هایی انجام شده است از جملهٔ این پژوهش‌ها عبارتند از مقاله‌ای تحت عنوان «گوتیک معاصر: چرا به آن احتیاج داریم» نوشتهٔ استیون برام، ترجمهٔ پوپه میثاقی که در مجلهٔ فارابی به سال ۱۹۷۱ به چاپ رسیده و عناصر رمان گوتیک را بررسی کرده است. دیگری مقالهٔ «گوتیک در ادبیات داستانی» نصر اصفهانی و خدادادی (۱۳۹۱) است که در آن نگارندگان با روشی توصیفی- تحلیلی عناصر و مؤلفه‌های گوتیک را در ادبیات داستانی کسانی همچون ادگار آلن پو، هوراس، راد پول، رادکلیف، صادق هدایت و هوشنگ گلشیری مورد بررسی قرار داده و سه عنصر زمان، مکان و اتفاقات ترسناک را عناصر اصلی ایجاد هراس در آثار گوتیک برشمرده‌اند.

پایان نامهٔ «تأثیر مکتب گوتیک در ادبیات داستانی معاصر ایران»(۱۳۹۵) نوشتهٔ نگین بنا کار، پس از برشماری عناصر بنیادین گوتیک، به بررسی آن در آثار صادق هدایت، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی و رضا براهینی پرداخته است.

درباب داستان‌های سه‌گانهٔ پیمان اسماعیلی جدای از مصاحبه‌ها و گفتگوهایی که در سایت‌ها و روزنامه‌های مختلفی انجام شده است تنها مقالهٔ علمی و پژوهشی که در زمینهٔ آثار وی یافت شد، مقالهٔ «بررسی و تحلیل رمان نگهبان از منظر اسطوره و گوتیک» (۱۳۹۵) نوشتهٔ پیله‌رود، کوپا و گرجی است، نگارندگان سعی کرده‌اند ضمن تشریح پاره‌ای از بن‌مایه‌های گوتیک در رمان نگهبان، آن را از منظر اسطوره بررسی کنند، که منتهی به بررسی و تطبیق کیومرث (پدر شخص اول رمان که در زمان کودکی شخص اول، در سانحهٔ تصادف مرده است) با اسطورهٔ کیومرث در شاهنامهٔ فردوسی گشته است. با اینکه تامر ابراهیم نویسندهٔ نامدار و برجستهٔ عرصهٔ رمان در جهان عرب است، تاکنون پژوهشی مستقل و درخور توجّه در حوزهٔ تحلیل رمان‌های وی صورت نگرفته است؛ بنابراین بررسی تطبیقی عناصر گوتیک در رمان «صانع الظلام» و «نگهبان» پژوهشی نو است که تاکنون انجام نشده است.

۲. بحث و تحلیل

۲ -۱. گوتیک در دنیای معاصر

بیشتر منابع حوزهٔ تحلیلی و بررسی معانی و مفاهیم واژگان، در تشریح معنای واژهٔ گوتیک آن را صفت منسوب به اقوامی از شمال اروپا (اقوام آلمانی‌نژاد) موسوم به گات یا گت برشمرده‌اند، ویژگی برجستهٔ آن‌ها که در بیشتر این منابع به آن اشاره شده، صفت وحشی و بی‌تمدّن بودن است: «Goth: گت، یکی از گروه‌های آلمانی قدیم است که در سده‌های سوم تا پنجم میلادی بر ایتالیا و فرانسه و اسپانیا تهاجم کردند. آدم بی‌تمدّن، وحشی، بربری.» (حییم،۱۳۸۷ : ۴۴۰) در معاجم عربی از گوتیک با عنوان **قُوطی** تعبیر شده و در آنها نیز گوتیک «را منسوب به یک گروه از آلمانی‌های سابق دانسته‌اند.» (معلوف، ۱۳۷۷: ۱۶۶۷/۲)

قصرهای گوتیک دارای برج و باروهای بلند و سرداب‌های مخفی و کلیسای آن معمولاً تاریک و دارای فضایی مرموز است. برای همین است که آثار ترسناک را گوتیک می‌نامند؛ چون در چنین فضاهایی رخ می‌دهد. اولین داستان‌هایی که در فضای رمانتیک

خلق شد، در این فضاها رخ می‌داد و به همین دلیل بود که این آثار ترسناک را گوتیک نامیدند» (نجفی و دیگران، ۱۳۸۷: ۹۱).

گوتیک درواقع یک سبک هنری و ادبی با ویژگی‌هایی منحصر به فرد است که متضمن مفاهیمی از قبیل ترس، اضطراب، تاریکی، درد و رنج بوده، در سده‌های پیش از شکل‌گیری هنر و ادبیات کلاسیک و رمانتیک ظهور یافته و حتی برخی با عناوینی همچون پیش رمانتیسم به آن اشاره کرده‌اند. در لغت‌نامهٔ دهخدا واژهٔ «گوتیک صفتی فرانسوی ذکرشده و سبکی از معماری معرفی کرده که آن را «اژی وال»(ogival) نامند. سبک معماری گوتیک از قرن دوازدهم آغازشد.» (دهخدا،ذیل واژه) برای نخستین بار جورجیو وازاری(vazari)، هنرمند و منتقد ایتالیایی متعصب رنسانسی و مخالف گوتیک، در سال ۱۵۵۰، کلمهٔ گوتیک را به معنای «مهیب، وحشی و بی‌نظمی در هنر بصری به کار برد و در سال ۱۷۹۵ هوراس والپول[۳]، گوتیک را به عنوان اصطلاح توصیفی برای «دژ اوترانتو» انتخاب کرد، همان رمان مشهوری که به شرح وقایع غیر طبیعی در یک قلعهٔ هولناک می‌پردازد.»(mikics, 2007: 137) بنابراین، سبک گوتیک سبکی بود که ابتدا قرن ۱۲ م. در هنر معماری ظهور یافت.

این هنر که در سال‌های ابتدایی ظهورش «شامل انواع معماری‌های شهری و نظامی و کاخ‌های اربابی، نقاشی دیواری، شیشه‌بند منقوش، تزئینات داخل کلیسا و پیکره‌سازی با مواد مختلف چون سنگ و فلز و عاج و چوپ، زرگری بسیار ظریف و دیگر هنرهای فرعی شد» (مرزبان، ۱۳۸۶: ۱۴۳)، پس از قرون وسطی و رنسانس، در عصر نوین نیز همچنان پیروان خود را داشته و دارد و در دیگر عرصه‌های هنر متجدد مانند فیلم، سینما، عکس و ادبیات داستانی ظهور پررنگی یافته است. در عصر نوین ویژگی اصلی و بارز سبک گوتیک، وحشت، تاریکی و اضطراب است. رنگ‌های تیره، صحنه‌ها و تصاویر خوفناک و رازآلود که همگی به نوعی سعی دارند جنبه‌های زشت زندگی را نشان دهند، از ویژگی‌های بارز سبک گوتیک در این آثار (مخصوصا در ادبیات) می‌باشد.

۲-۲.ظهور گوتیک در ادبیات

در سال ۱۷۶۴ میلادی اولین رمان گوتیک با نام «قلعه اوترانتو» توسط هوراس والپول، نویسندهٔ انگلیسی، نوشته شد و منتقدان ادبی، این رمان را اوّلین اثر گوتیک در ادبیات دانسته‌اند. رمانی که ماجراهای آن جاری در مکان‌هایی است که نشان از سبک معماری گوتیک و اوهام ترسناک آمیخته با خرافات‌قرون وسطایی داشته و در یک قلعهٔ قدیمی با گذشته‌ای راز آلود و مسیرهای زیرزمینی مخوف و جریان قتلی مرموز فضاسازی شده است... پس از والپول «نام‌های عمده‌ای که با نهضت رمانتیک پیوند دارند، عبارتند از آیخن دورف، اولانت، کرنر، شامیسو، فوکه، هوفمان که استاد داستان‌های عجیب و غریب بودند.» (پریستلی، ۱۳۷۲: ۱۴۲) رمان گوتیک پس از *رازهای آدولفو*، اثر خانم آن رادکلیف (۱۷۹۴) با اعترافات توبه‌کاران سیاه از همین نویسنده، به اوج خود رسید و خصوصاً با انتشار رمان ماتئو گرگوری لوئیس به نام مائدهٔ بهشتی یا راهبه (۱۷۹۵) کاملاً شناخته شد .(فریدریش و هنری ملون، ۱۳۸۸: ۴۳۶)

مطابق نظر بسیاری از منتقدان «آثار گوتیک به این دلیل این نام را گرفته‌اند که بیشتر داستان‌های آن‌ها در بناهایی با نوع معماری گوتیک رخ می‌دهند» (مارگو، ۱۳۸۴: ۹)؛ بنابراین در رمان‌ها و داستان‌هایی که تحت عنوان گوتیک نوشته می‌شوند:

> مناظر وحشت‌انگیز و مکان‌های متروکه، جنگل‌های تاریک، قلعه‌های قرون وسطایی با سردابه‌های دهشتناک، دالان‌های مخفی، پلکان‌های پیچ درپیچ، سیاه‌چال‌ها، اتاق‌های شکنجه، اشباح و ارواح مهیب، فضای متحیرکننده‌ای از تیرگی وابهام و بدشگونی، قهرمانان زن و مرد در وحشتناک‌ترین مخمصه‌ها وگرفتاری‌ها، ساحران بدجنس وخبیث و قدرت‌های اهریمنی سهمگین و غیر قابل وصف و بالأخره نوشته‌هایی عجیب وجود دارد که به نظر می‌رسد برای این خلق شده‌اند تا به ما نشان دهندکه اعجاب وشگفتی جزءِتفکیک ناپذیر زیبایی است (شهدی، ۱۳۹۰: ۲۰)

بنابراین، عامل اصلی ارتباط گوتیک نوین با گوتیکی که در سده‌های دوازده تا شانزدهم میلادی متداول بود، پردازش معماری ساختمان‌های به سبک گوتیک و افراط در برخی از جنبه‌های آن است.

گوتیک از قرن هجدهم به بعد بازتاب ذهنی و ملهم از کاستی‌های بشر، به‌ویژه از منظر شخصیّت فردی و احساس و عاطفهٔ او بود. کاستی در احساس‌گرایی، در ابراز عواطفی همچون غم، اندوه، خوف و اضطراب. در این زمان منطق‌گرایی محض و تسلط عقل بر تمام ساحت زندگی انسان، رفته رفته سبک نوین گوتیک را در عرصهٔ داستان‌نویسی خلق کرد، گوتیکی که محصول عصر روشنگری و تبعیت از خردگرایی است و اثری در مسیر مخالف آن، یعنی ادبیاتی خردستیزانه.

> از آنجا که درون‌مایهٔ این داستان‌ها را رویدادها و مسائل وهم‌انگیز شبیه به ماجراهای قرون وسطایی تشکیل می‌داد و جایگاه آن‌ها هزارتوها و قلعه‌های قرون وسطایی بود، این صورت داستانی گوتیک نام گرفت که اوج شکوفایی آن دهه ۱۷۹۰ بود. این نخستین بار نبود که واژهٔ گوتیک در هنر و فرهنگ به کار می‌رفت، امّا نخستین کاربرد آن در ادبیات داستانی بود. (دوستدار، ۱۳۷۲: ۲۵)

در عصر روشنگری نیز با خلق رمان‌های گوتیک، بار دیگر گذشتهٔ تاریک و دهشتناک اروپاییان (قرون وسطی) زنده شد. گذشتهٔ مخوفی که به مدد قوهٔ خیال نویسنده به تصویر کشیده می‌شد. اصرار نویسندهٔ گوتیک در به کار گیری تخیّل و ابراز عاطفه و احساس، نوعی ایستادگی و مقاومت در مقابل عقل سلیم دورهٔ تجددگرایی بود که گسترهٔ عظیمی از زندگی انسان را پوشش می‌داد.

> از معدود مواردی که منتقدان گوتیک بر آن اتفاق نظر دارند این واقعیّت تاریخ ادبیات است که ژانری که به «گوتیک» معروف شده بین سالهای ۱۷۶۰ و ۱۸۲۰ آوازه‌ای پیدا کرد؛ ژانری که به واسطهٔ محتوای فراطبیعت گرایانه‌اش، تمایلش به تخطی‌های اجتماعی و به بیان رسمی‌تر، گسستش از هنجارهای در حال ظهور و واقع گرایی رئالیسم، بارز و مشخص می‌شد. (هری، ۱۳۸۴ : ۳۳)

بنابراین هنر گوتیک در عصر نوین، شاخه‌ای از هنر معاصر شمرده شده و با چهره‌ای مهیب رخ نمود و داستان‌های گوتیک معمولاً لبریز ازشرح اتفاقات و رویدادهای خاصی می‌باشد و تصاویر و صحنه‌هایی را خلق می‌کند که دلهره و تمایل بشر به شر را با روشی غیرمستقیم بازتاب می‌دهد.

۲ -۳. خلاصهٔ رمان *صانع الظلام*

صانع الظلام، حکایت‌گر تیره‌روزی و بدشانسی محض یک روزنامه‌نگار مصری است؛ داستانی پر از رمز و راز و ترس و وحشت. این داستان به برخی از فجایای تاریخی و قتل و جنایت‌های دهشتناک می‌پردازد؛ درحالی‌که عامل اصلی این فجایا یک موجود خبیث و پلید به نام «الشیء» است. «یوسف خلیل» قهرمان رمان *صانع الظلام*، جوانی روزنامه‌نگار با ویژگی‌های ظاهری و روانی ناخوشایند است که در کودکی پدر و مادرش را از دست داده و ویژگی‌های خَلقی و خُلقی وی باعث شده نه دوستی داشته باشد و نه معشوقی. این شخصیّت، در پی تهیهٔ یک گزارش از قتل پسرکی ده ساله به دست پدرخوانده‌اش، با ماجراهایی بسیار هولناک و غیر عادی درگیر می‌شود. خلاصهٔ ماجرا از این قرار است که دکتر «مجدی» (استاد سرشناس رشتهٔ تاریخ در دانشگاه قاهره) پسر ده‌سالهٔ خود را هنگامی که در تختخوابش خواب بوده، با فرو کوبیدن پُتک در سرش، به قتل رسانده است. تنها چیزی که دکتر مجدی در مصاحبه بیان می‌کند، این است که: پسرک نمرده و یوسف باید او را بکشد.

یوسف در ادامهٔ تحقیقات، با سوسن، باهوش‌ترین و نزدیکترین شاگرد به دکتر مجدی، آشنا شده که سوسن او را به مطالعهٔ کتاب‌های تاریخی توصیه می‌کند که گویای حوادث و فجایع هولناک و تاریک در طول تاریخ است؛ چراکه طبق نظر دکتر مجدی در پس همهٔ فجایای تاریخی سببی وجود دارد به نام «الشیء» که در تمام دوره‌های تاریک تاریخ بشر از گذشته تا به امروز حضور داشته و دارد.

درواقع «الشیء» موجودی اهریمنی است که در کالبد پسر خواندهٔ دکتر مجدی حلول یافته و دکتر مجدی در حقیقت قصد کشتن الشیء را داشته که ناموفق بوده است. در طی این رمان، به دو فاجعهٔ واقعی تاریخی در قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی در مجارستان پردازش شده است و تصاویر رعب انگیزی از این حقایق ارائه گشته است. بنابراین *صانع الظلام* به معنای «سازندهٔ تاریکی» عنوانی است که به عاملان دوره‌های تاریک تاریخ و فجایای بشری اشاره دارد. البته در پس نقاب این افراد، نیرویی اهریمنی به نام الشیء است

که در هر دوره و زمانی در چهره‌ای تازه ظهور می‌یابد و اقدامات شرورانه را جامهٔ عمل می‌پوشاند.

۲ -٤.خلاصهٔ رمان *نگهبان*

پیمان اسماعیلی، در رمان *نگهبان*، با ایجاد فضایی گوتیک، روایتی جذاب را از قصهٔ (سیامک) مهندس جوانی بیان می‌کند که او نیز مانند یوسف خلیل در کودکی پدر و مادر خود را از دست داده و شخصیّتی تنها است و این تنهایی یار همیشگی او می‌شود؛ چراکه سانحهٔ تصادف غیر از پدر و مادر، آرزوی فرزندداشتن را نیز از او گرفته است (در اثر تصادف مقطوع النسل گشته است.) این رمان در فضاهای دلهره آوری جاری است و مخاطب همواره در آن، با طبیعتی خشن و فضاهای مخوف و رعب‌انگیز روبه‌رو است. سیامک در بزرگسالی به دلیل حس اختگی، نامزدش (روشنک) را رها می‌کند و به بیابان‌های جنوب می‌رود. در جنوب ما با شکیب، زن و بچه شیر خواره‌اش که از جنوبی‌های کپرنشین هستند، مواجه‌ایم.

زن شکیب به جرم ارتباط نامشروع با سیامک، با فرزندش توسط شکیب در آتش کپرها می‌سوزند. شکیب به دنبال انتقام از سیامک با او درگیر می‌شود و درنهایت به دست سیامک کشته می‌شود. این موضوع موجب آغاز سرگردانی سیامک و انتقال او به کوهستان مرزی برای فرار از کشور می‌شود. در طول رمان گرگ نماد اهریمنی درنده‌خو است که به شکار حیات و جاودانگی می‌شتابد. در شروع رمان، سیامک صورت رانندهٔ کامیون که با پیکان کیومرث تصادف می‌کند، به شکل حیوانی شبیه گرگ می‌بیند. درواقع گرگ در این داستان نقش مهمی در پیوند داستان با مضامین ترسناک دارد. این حیوان در اواخر حیات سیامک در کوهستان سرد که در اصل جهنم گوتیکی داستان است، به‌سان مأموری که تنها وظیفه‌اش شکنجهٔ مجرمانی است که در کوهستان سرد و برفی گرفتار آمده‌اند، رها می‌شود.

۲-۵.تطبیق مؤلفه‌های گوتیکی در دو رمان صانع الظلام و نگهبان

۲- ۵ -۱. بررسی شخصیت‌های گوتیکی در رمان « صانع الظلام»

شخصیّت‌های گوتیک معمولا شخصیّت‌هایی پیچیده با ویژگی‌های منفی و متضاد روانی هستند. افراد شروری که حادثه سازی و حضور در وقایع حادثه‌ساز و منفی در رفتار و اعمال آنها به گونه‌ای بنیادین نهادینه شده است. گاه این خصوصیّت از همان روزهای اول حیات فرد در ذاتش شکل می گیرد و گاه نیز در پاسخ به جریانات و وقایعی است که به صورت پیوسته در طول حیات با آنها مواجه می‌شود. به تعبیری ساده‌تر، شخصیّت انسان گاه نشان از ویژگی‌های اکتسابی، گاه نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های انتسابی و همچنین در بیشتر موارد ترکیبی از این دو ویژگی است و غلبهٔ یکی بر دیگری نشان از خصوصیات برجستهٔ شخصیّتی فرد دارد.

پردازش ویژگی‌های روانی، خُلق‌وخو و عادات و رفتار شخصیّت‌های داستان در حیطهٔ شخصیّت‌شناسی داستان جای می گیرد. درواقع:

> شخصیت‌پردازی در یک اثر، توصیف مشخص ابعاد، اعمال وطرز فکر و زندگی یک شخص است. خلق‌وخو، محیط، عادت، عواطف، امیال و غرایز جملگی مواردی‌اندکه سرشت و ماهیّت افراد را رقم می‌زنند و نویسندهٔ زبر دست با استفاده از این خصوصیات، تصویری روشن از اشخاص مهم اثرش به خواننده ارائه می‌دهد. (حری،۱۳۹۲: ۱۴۱)

اصولا شخصیّت‌پردازی در داستان نقش برجسته‌ای در تحلیل ساختار و محتوای اثر دارد. با توجّه به اهمیّت شناخت شخصیّت‌های داستانی نزد مخاطب و همچنین نقش آنها در خلق ماجراها و حوادث داستان، تصمیم بر آن است در پژوهش پیش رو، در وهلهٔ اول شخصیّت‌های اصلی و تاثیر گذار در دو رمان فارسی و عربی از منظر گوتیک مورد پردازش قرار گیرند، و پس از آن دو مؤلفهٔ زمان و مکان در داستان بررسی گردند.

الف.یوسف خلیل

یوسف خلیل قهرمان داستان صانع الظلام جوانی ۳۴ ساله، شخصیّتی منزوی، گوشه‌گیر و تنها و دارای ویژگی‌های منفی و ترحم‌آمیزی است. این ویژگی‌ها او را به یک شخصیّت گوتیکی مبدّل کرده است. چراکه «شخصیّت‌های آثارگوتیک بیشتر افراد منزوی، نا امید،

محکوم به شکست و سرخورده هستند که از دنیا بریده و ناامیدند. مرگ پی‌در پی، آن‌ها را در آغوش می‌گیرد و آن‌ها در منجلابی از گناه و بدبختی گرفتارند.» (نصر اصفهانی، خدا دادی،۱۳۹۲: ۱۷۵) یوسف خلیل در کودکی پدر و مادرش را از دست داده بدون اینکه خواهر یا برادری داشته باشد و یا اینکه پدر و مادرش میراثی برای او به جای گذاشته باشند. او حتی در طول زندگی نتوانسته دوستی برای خود بیابد، در زمینهٔ عشق نیز موفّق نبوده و این تنهایی به همراه جسمی نحیف و بیمار تا پایان زندگی مونس و یار همیشگی او است. تامر ابراهیم بخشی از ویژگی‌های این شخصیّت را این‌گونه شرح می‌دهد:

سوء حظّه لا یتوقّف عند وحدته، فجسده ذاته نموذج حیّ لسوء الحظ فی کل تفصیلة من تفاصیله التشریحیة.. إنّه قصیر ذلک القصر الذی لا یدعو للاحترام أو الملاحظة.. نحیل للدرجة التی تبرز معها عظام وجهه بصورة تشعر معها أنه یحمل جمجمة فوق کتفیه لا رأسًا آدمیًا ذا ملامح.. أشعث الشعر طیلة الوقت –الشیء الوحید الذی ورثه عن والده– وعیناه بارزتان کأنهما تحدقان بوقاحة فی کل من یحیطون به، باعثة مزیجاً من عدم الارتیاح، والنفور، فی نفس کل من یحدق فیهم. أضف إلی هذا کله بعض العیوب التشریحیة غیرالملحوظة و المؤسفة فی الوقت ذاته، نذکر منها ضیقا خلقیا فی جیوبه الأنفیة یمنحه ساعات من الصداع النصفی مرتین أو ثلاث مرات فی کل شهر، والصداع النصفی لو لم تکن تعرفه هو الجحیم بعینه.. تخیّل أن هناک جمرة موقدة تتقافز فی رأسک محاولة الخروج، وستفهم نوعاً ما یعانیه یوسف بانتظام مقیت. (ابراهیم، ۲۰۱۸: ۸-۹)

افزون بر تنهایی و بیماری، اختلال روانی اسکیزوفرنی را باید به ویژگی‌های این شخصیّت اضافه کنیم، تا این شخصیّت با ترکیبی از موجودی گوتیکی و اسطوره‌ای از درد و غم نمایش داده شود. یوسف از کودکی به این اختلال روانی مبتلا است. علائم و نشانه‌های بیماری اسکیزوفرنی عبارتند از «هذیان...شنیدن اصواتی که شخص دیگری نمی‌شنود، ... رفتار عجیب و خشن برای جلب توجّه دیگران ونشانه‌های منفی، همچون نبود انگیزه، انگیزهٔ کم برای فعالیت‌های مناسب و اجتماعی و یا کاهش ابراز احساسات.» (نک به رستمی، مرادی، ۱۳۹۸: ۳۳) از میان این ویژگی‌ها شنیدن صداهایی که وجود خارجی ندارند اختلالی است که در شخصیّت یوسف وجود دارد. تامر ابراهیم این اختلال را با

حضور همیشگی صدایی در سر یوسف نشان می‌دهد. صدایی که خیلی وقت‌ها با یوسف مشورت یا جدل می‌کند.

ب.الشیء

قهرمان دوم صانع الظلام، موجودی شرور به نام «الشیء» است که نقش اصلی خلق حوادث ترسناک و مخوف را اجرا می‌کند و به موازات شخصیّت یوسف تأثیر زیادی در تعیین ژانر گوتیک برای صانع الظلام دارد. «رمان‌های گوتیک، آکنده از حوادث فوق طبیعی است و اغلبِ صحنه‌های هراس‌آور این داستان‌ها، در اختیار قهرمانان شروری است که به گونه‌ای اسرار آمیز و بی‌رحمانه و شبح‌وار ظاهر می‌شوند.» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۸۳) در *صانع الظلام*، الشیء همان قهرمان شرور و اسرار آمیز بی‌رحمی است که خالق صحنه‌های رعب‌انگیز می‌باشد. این موجود، عامل اصلی فجایع وحشتناکی است که در طول تاریخِ جهان واقعی و خارج از داستان رخ داده و در حال و آینده نیز محتمل رخ دادن است:

هناک فترات مظلمة فی تاریخ أی حضارة، وأن هذه الفترات لم تاتِ من قبیل المصادفة أو سوء الحظ .. بل کان هناک سبب وراءها.. أو فلنقل: کان هناک شیء. (ابراهیم، ۲۰۱۸: ۵۶)

الشیء در این داستان، نمادی از شیطان است. شیطانی که در درون هر نفس قدرت‌طلب، جاه‌طلب، خودخواه و بدجنس حلول می‌یابد. الشیء در صانع الظلام، بار اول در قالب پسرک ده ساله‌ای که دکتر مجدی به فرزندخواندگی قبول کرده، ظاهر می‌شود و پس از اینکه دکتر مجدی به ذات او پی‌برد، اقدام به قتلش می‌کند. که این قتل فقط جسم پسرک را از بین برده، و الشیء زنده می‌ماند:

– لم یکن ابنه.. لقد کان الشیء .. الشیء .. وهو لم یمت حتی الآ ن.–لقد رایت رأس ابنه الغروس فی الجدار فی غرفته.. وجسده یرقد الآ ن فی قبره بلا رأس.. لو لم یکن هذا دلیلًا علی وفاته فنحن نضیِّع وقتنا هنا.– جسده مات نعم.. *لکنه لا یزال موجودًا* (همان: ۵۷).

نویسنده با بیانی نمادین درپی ابراز باور و عقیده‌ای خاص است؛ باور به اینکه بسیاری از فجایع و اعمال خبیثانهٔ بشر و صاحبان قدرت در هر برهه‌ای از تاریخ ممکن است دلیلی غیر

از ظواهر امر داشته باشد، و این دلیل بیانگر حضور یک نیروی اهریمنی در کنه قضایا و حوادث جوامع بشری در طول تاریخ است.

الشیء در داستان مذکور، در جسم افراد خونخوار تاریخ، مانند ولاد سوم و کنتس الیزابت باتوری که به ترتیب پادشاه و شاهزادهٔ مجارستان در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی بوده‌اند، حلول می‌یابد. کسانی که به دلیل شدت خباثت و بدجنسی به عنوان افراد خونخوار و دراکولای تاریخ شناخته شده‌اند.

ج. ولاد سوم

دیگر شخصیّت مخوف مطرح در *صانع الظلام*، ولاد سوم از پادشاهان مجارستان است. شخصیّتی بی‌رحم و عصبی با ویژگی‌های روانی غیر طبیعی و ناهنجار که نشان‌دهندهٔ بیماری سادیسم یا دگر آزاری در او است. علاقهٔ وافر این شخصیّت به شکنجه‌های خاطیان در این داستان این ویژگی تیره و زشت را در شخصیّت او به تصویر می‌کشد. پادشاهی که در شیوهٔ حکومت‌داری و مجازات دشمنان و مخالفان خود بدترین شیوه‌ها را اتخاذ می‌کرد، از جمله روش‌های شکنجه‌ی ولاد سوم، به چهار میخ کشیدن مخالفانش بوده است:

تخيَّل أن تأتي برجل.. تربط أطرافه إلى أربعة أحصنة تجذبها إلى أن تتمزق أوصاله و تنحل أربطة جسده.. ثم بعدها يتم دس خازوق خشبي حاد في جسده، ليعلَّق عليه حيًّا يصرخ ويتلوى ولتتكفل الجاذبية الأرضية بالباقي! سعداء الحظ كانوا يهلكون بعد أيام متصلة من العذاب والخازوق يمزق أحشاءهم ببطء، أما تعساء الحظ فكان عذابهم يستمر لأسابيع تتعفن أجسادهم فيها وهم أحياء، إلى أن يهلكوا في النهاية. (ابراهیم، ۲۰۱۸: ۱۹۳-۱۹۴)

د.الیزابت باتوری

در رمان تامر ابراهیم علاوه بر ولاد سوم، شخصیّت بیمار و مالیخولیایی دیگری به نام الیزابت باتوری وجود دارد؛ این شخصیّت همچون شخصیّت‌های سایر آثار داستانی گوتیک «موجوداتی عصبی، روانی و ناهنجارند که حالت آنها نشان‌دهندهٔ ذهنیت بیمارگونه و روحیهٔ از خودبیگانهٔ آن‌ها است. آن‌ها یا در اندیشهٔ کشتن دیگری هستند یا در

اندیشهٔ وحشت مرگ خود و اطرافیانشان.» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۵۸) الیزابت باتوری بانویی اشراف زاده است که او هم از خانوادهٔ سلطنتی مجارستان بوده ودر تاریخ به عنوان شاهزادهٔ خونین یا شاهزادهٔ خونخوار شناخته شده و از او با القاب «کنتس خون» یا «ملکه خون» یاد می‌کنند؛ دلیل این القاب نیز به واقعهٔ تاریخی بازمی‌گردد که به دست این شاهزاده انجام شده است؛ الیزابت باتوری به شیوه‌ای وحشتناک، دختران و کنیزان دربار خود را به دار می‌آویخت و با این تفکر که خون آن‌ها موجب جاودانگی، زیبایی و جوانی برای او می‌شود، با خون آن‌ها استحمام می‌کند.

۲-۵-۲. بررسی شخصیت‌های گوتیکی در رمان «نگهبان»

الف. سیامک

سیامک شخصیّت اصلی رمان نگهبان است. او نیز همچون یوسف، جوانی در دههٔ چهارم زندگی است (حدود ۳۳ سالگی). سیامک در هشت سالگی پدر و مادرش را در سانحهٔ اتومبیل از دست داده، و بیست و پنج سال پس از این حادثه، مهندس شرکت نفت می‌شود. بنابر شرایط شغلی و مهم‌تر از آن، به دلیل تمایل شخصی به انزوا و تنهایی، دور از محیط شهری و نامزدش، در جنوب ساکن می‌شود. دلیل این تمایل، به مشکلی بر می‌گردد که پیامد حادثهٔ تصادفی است که در کودکی سیامک رخ داده و او را عقیم کرده است:

اگر آن‌جوری نمی‌شد شاید الآن آواره نبودم. قرار بود با یکی باشم، ولش کردم زدم به بیابان. ... عقد خوانده بودیم. خیلی وقت پیش. ولی نگفتم چه مرگم است. یک دفعه زدم به بیابان. فرار کردم. چی می‌گفتم؟ (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۱۱۵)

این شخصیّت، علاوه بر تنهایی، همانند یوسف خلیل دچار اختلال روانی اسکیزوفرنی است. سیامک پس از مرگ پدر و مادرش دچار توهمِ وجود جانوری در سینه و گلویش می‌شود، جانوری که هر وقت سیامک در شرایط بحرانی قرار می‌گیرد، حضورش پر رنگ‌تر می‌شود: «جانوری کوچک و صدفی در سینه‌ی سیامک جنبید. حلقوی، مثل حلزون. جانور سرفه‌ی خشکی کرد و سیامک خواب کیومرث را دید» (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۷). افراد مبتلا به اسکیزوفرنی ممکن است طیف گسترده ای از توهمات را تجربه کنند.

سیامک علاوه بر توهم حضور موجودی که وجود خارجی ندارد، دچار توهم شنیداری نیز می‌شود. عارضه‌ای روانی که درست پس از قتل شکیب بدان دچار می‌گردد:

ازوقتی که کوبید به سر شکیب صداها هم افتادند دنبالش. چیزهای تازه‌ای که اضافه شده بودند به زندگیش(همان: ۱۷۶).

ب.شکیب

شکیب یکی از جنوبی‌های کپر نشین در بیابان‌های میناب و از سرکرده‌های آنان با شخصیّتی عصبی و ناهنجار است که با کارگران و مهندسان شرکت نفت ناسازگاری و مخالفت دارند. از اقدامات او بحث و جدل با مهندسان شرکت نفت و همینطور ترکاندن لوله‌هایی است که در کانال‌های انتقال نفت کار گذاشته شده. کپرنشین‌ها کسانی هستند که با وجود اینکه روی نفت خوابیده‌اند، مردم فقیری‌اند و نفت زیر پایشان را دولت می‌برد، از این‌رو توقع دریافت امتیازاتی از جمله به‌کارگرفته شدن جوانانشان را دارند. در میان آن‌ها نقش شکیب وقتی پر رنگ‌تر می‌شود که در یکی از همین روزها، زن او به کانکس آمده و از سیامک می‌خواهد آنها را از کپرها بیرون برانند تا از این نوع زندگی راحت شوند و مردهای کپر نشین‌ها به دنبال کار و زندگی خود بروند. در این میان، رابطهٔ نامشروع بین سیامک و زن شکیب برقرار می‌شود. این موضوع سبب می‌شود شکیب در اقدامی جنون‌آمیز، زن و بچه‌اش و کپر را باهم به آتش بکشد.

شکیب پرسوناژی است جهت نمایش بیشتر تصاویر گوتیکی در نگهبان، شخصیّتی ناسازگار و عصبی که دست آخر کشته می‌شود. در رمان نگهبان نمود ویژگی‌های ترسناک حیوانی بیشترین تاثیر را برای ایجاد ژانر گوتیک به خود اختصاص داده است، چراکه «درون‌مایهٔ اصلی رمان نگهبان، خشونت و خوی حیوانیِ موجود در درون هر انسان است» (هوری پیله رود و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۸)؛ بنابراین تصویری که از شخصیّت شکیب ارائه می‌شود، بیشتر چهره‌ای از یک حیوان را نمایش می‌دهد:

چند متر جلوتر توی گودال مُرده بود... چیزی بود بزرگ‌تر از گرگ و شغال، یا سگ تازی براقی که منتظر چنگ زدن به شکار است. مخلوطی بود از همه چیز. سیامک نمی‌خواست جلو برود و از آن بالا توی کانال را نگاه کند. انگار از چیزی که از آن بالا می‌دید، می‌ترسید (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۱۴۵-۱۴۶).

ج.صارم

علاوه بر شکیب، صارم که چند روزی به همراه سیامک در خانهٔ سنگی زندگی می‌کند از نظر ظاهری نمونهٔ دیگری از تصویرسازی‌های گوتیک در این اثر به حساب می‌آید:

صارم بوی خون می‌داد. خونی که تازه باشد و قطره قطره بچکد روی زمین. سبیل‌هاش از ریشش پرپشت‌تر بود. یک لا یه مو خوابیده بود روی یک لا یه دیگر. صورتش وحشی بود. چشم‌هاش کشیده بود و کمی انحناء داشت به طرف شقیقه که وحشی‌ترش می‌کرد (همان: ۱۱۵)

صارم شخصیّتی فراری است که مانند دیگر گناه‌کاران (پیشمرگه‌ها و سیامک)، پایش به کوهستان باز شده است. قاتل فراری که در گذشته به همراه همسرش در کوه‌های مرزی قاچاق می‌کردند و هنگام قاچاق، سربازی را می‌کشد که با تیر همسرش را کشته است. در نظر صارم، زندگی عین جنگ است. او معتقد است قانون زندگی مانند قانون جنگل است، بکش تا کشته نشوی:

قاچاق ولی خطر دارد. حواست هست؟ عین جنگ است. اگر نکشی می‌زنند. هرکسی را می‌زنند.(همان: ۱۵۵)

۲-۵-۳. عنصر مکان در رمان صانع الظلام

در رمان *صانع الظلام*، نویسنده در راستای تشریح ماجراهای اصلی داستان، موقعیّت مکانی قهرمان داستان خود «یوسف خلیل» را در صحنه‌های متفاوتی به تصویر می‌کشد و با تشریح ویژگی‌های کلی و جزئی آن به موفقیّت قابل توجّهی دست یافته و خلاقیّت خود را نمایان کرده است؛ به عنوان مثال آن‌گاه که یوسف برای پیدا کردن سرنخ ناچار می‌شود شب هنگام به صورت مخفیانه از دیوار ویلای دکتر لیلی بالا رود، نهایتاً سر از زیر زمین ویلا در می‌آورد، چرا که طبق نظر نویسنده اسرار معمولا در زیر زمین یافت می‌شود:

لماذا القبو؟ لأن کل الأسرار توجد فی القبو دائماً! (ابراهیم، ۲۰۱۸: ۱۱۰)

تامر ابـراهیم عـلاوه بـر توصـیف موقعیـت نگـران کننـده‌ای از مـاجرا، تصـویری از فضـای زیرزمین مخوف را به مخاطـب نشـان مـی‌دهـد و بـا تشـریح لحظـه بـه لحظـه‌ای جزئیـات و اتفاقات در آن صحنه، موفق می‌شود با سیر حرکت داستان به جلو، احساس تشویش و ترس را رفته رفته بیشتر بر متن حاکم کند:

فی قبو الفیّلا.أسفل قدمیه أخذ السلم الخشبی یئن مع کل خطوة، فتوسل إلیه یوسف أن یصـمت وأن یتحمّلـه إلی أن یبلغ نهایته، متجاهلاً حقیقة أن القبو کان بارداً بصورة غیرطبیعیة... برودة لن تشعر بمثلهـا فـی أقسـی لیالی الشتاء... فی القبو!بالطبع لو بحثت عن زر الإضاءة فلن أجده. (همان: ۱۱۱-۱۱۲)

در این بخش از داستان، زیر زمین محل وقوع فاجعه‌ای ترسناک (مـرگ دسـته‌جمعـی یک خانواده) است. چنین اماکنی، نقش مهمی در انتساب سبک یک متن داسـتانی بـه ژانـر گوتیک دارد؛ چراکه مکان رخـدادهـای گوتیـک غالبـا «سـردابه‌هـای زیرزمینـی تاریـک، صومعه‌های رو به ویرانی، جنگل‌های تیره و تار، کوهستان ناهموار و چشم‌انـدازهای بکـری است که در آن، راهزنان، قهرمانان زن رنج دیده و پشیمان و اشراف‌زادگـان بـدنهاد بـه سـر مـی‌برنـد» (باتینـگ، ۱۳۸۹: ۶۸). در صـانع الظـلام، عـلاوه بـر زیرزمینـی تاریـک، سـرد و ترسناک، قصرهای ترسناک دیگری کـه در طـول تـاریخ و در عـالم واقـع، محـل رخ‌دادن وحشتناک‌ترین فجایع بشری شمرده شده‌اند، وجود دارد؛ یکی از ایـن قصـرها، قصـر «ولاد سوم» به سال ۱۴۳۱ میلادی در مجارستان اسـت.در ایـن قسـمت از داسـتان یوسـف بایـد بـا کمک دو نفر دیگر ولاد را به قتل برساند، انگیزهٔ یوسف از قتل ولاد در واقع کشتن الشـیء است، همان عامل فجایای کل تاریخ بشر از ازل تا به امروز. به تصور او ممکن است در ایـن برهه از تـاریخ، «الشـیء» در کالبـد پادشـاه ولاد حلـول یافتـه و عامـل تمـام ایـن جنایـات و رنج‌های او باشد:

أخذ یوسف یجوب ممرات القصر تابعاً فلاد الوالاشی... الممرات هذه المـرَّة کانـت تختلـف...لم تکـن مضاءة بالمشاعل کسائر ممرات القصر، بل کان الضوء الوحید فیها هو ضوء المشعل الـذی حملـه «فـلاد» إذ تقدمه فوانس یوسف سرعته لیحافظ علی مجال الرؤیة أمامه، وکانت هذه الممرات أشـد بـرودة مـن الطقـس خارج القصر، لیوقن یوسف أنه فی طریقه للقاء "الشیء" هذه المرَّة... (همان: ۲۲۲)

چنان‌که از آثار ادبی گوتیک برمی‌آید، «محیط داستانی رمان گوتیک غالبا قلعه‌ها و قصرهای نیمه تاریک قرون وسطی است. وجود سیاهچال‌ها، راهروهای تاریکِ زیرزمینی، درهای متحرّک، عواملی همچون روح، غیبت‌های مرموز و حوادث غیر طبیعی از مشخصات رمان گوتیک می‌باشد.» (داد، ۱۳۷۱: ۱۵۲) با بررسی رمان صانع الظلام، مشخص شد که تامر ابراهیم به صورت ویژه‌ای چنین سبکی را در اثر خود اعمال کرده است؛ یعنی پردازش محیط‌هایی مانند قصر، سردابه، راهروهای مخوفِ زیرزمینی، سیطرهٔ تاریکی و... غالباً در بطن داستان نمایش داده شده‌اند. دیگر مکان مرموز و ترسناک این داستان، قصر الیزابت باتوری است که محل وقوع یکی دیگر از وحشت‌انگیزترین فجایای بشری در طول تاریخ است. شاهزاده الیزابت باتوری، زنی دیو صفت است که دختران را از خانواده‌ها به بهای خدمتکاری می‌ستاند و به طرز مرموزی در مخفیگاهی در قصر مخفی نموده و با شکنجهٔ رعب انگیز به قتل می‌رساند:

هنا یعجز التاریخ ذاته عن ذکر الأهوال التی حدثت فی قصر «إلیزابت باثوری»، لکنه یعلن و بصراحة أنها لم تدخر وسعاً للحصول علی دماء خادماتها و بأبشع الطرق الممکنة.. الطریقة الوحیدة المثبتة هی أنها کانت تهوَی تعلیق الخادمات فوق حوض استحمامها، لتذبحهن و لتغتسل فی دمائهن طلباً للصحة والنظارة.(ابراهیم،۲۰۱۸ :۲۸۴-۲۸۱)

شیوهٔ پردازش عنصر مکان در سبک داستانی تامر ابراهیم شباهت زیادی با آثار داستانی گوتیک اروپایی و غربی دارد، چرا که رمان‌های گوتیک، در همان آغاز پیدایش که در مغرب زمین نیز نمود یافتند«داستان‌های تخیلی بودند که با زجر و شکنجه‌های بی‌رحمانه وصحنه‌های هولناک فوق طبیعی در نوعی فضای قرون وسطایی، ازقبیل قصر یا صومعهٔ تسخیر شده سروکار داشتند.» (گری، ۱۳۸۲: ۱۴۶-۱۴۵) این ویژگی، یعنی اشاره به قصرها و زیرزمین‌های ترسناک و شرح زجر و شکنجه‌های بی‌رحمانه و رخ داد اتفاقات هولناک در این اماکن، از شاخصه‌های برجستهٔ رمان صانع الظلام است.

۲-۵-٤. عنصر مکان در رمان نگهبان

برخلاف تامر ابراهیم، پیمان اسماعیلی در صحنه سازی‌های داستان خود از قصر، سردابه و زیرزمین‌های مخوف تصویر سازی نمی‌کند، بلکه او وقایع تلخ و ترسناک تاریخ زندگی

خود و سرزمین مادری‌اش را به نحوی دیگر ترسیم می‌کند. در رمان نگهبان، پردازش مکان‌های مسکوت و به دور از تجمع، ویژگی بارز عنصر مکانی است. این رویکرد اسماعیلی را می‌توان منتسب به سبک گوتیک در ادبیات داستانی ایرانی دانست؛ چراکه:

> گوتیک ایرانی بنا به شرایط اقلیمی با گوتیک اروپایی تفاوت‌های بارزی دارد. در گوتیک ایرانی از قصرهای تاریک و بلند و از سردابه‌ها و زیر زمین‌های قصرها خبری نیست و در سردابه‌ها یا قصرهای تاریک اتفاق نمی‌افتد، البته تمام داستان‌های گوتیک اعم از شرقی و غربی در مکان‌های خلوت و به دور از سکونت انسان‌ها اتفاق می‌افتد. (علیزاده، بناکار، ۱۳۹۵: ۲۷۵۲)

این خلوت و تنهایی در سراسر داستان *نگهبان* قابل لمس است و باید آن را اصلی‌ترین وجه تشابه در داستان گوتیک پیمان اسماعیلی با داستان‌های گوتیک غربی دانست.

در رمان *نگهبان* مکانی که سیامک، شخصیّت اصلی در آن سکونت دارد مکانی مسکونی در دل کوهستان و به دور از مردم است. اسماعیلی در معرفی این مکان چنین آورده:

> *جایی که الآن هست خانه‌ای بوده با دو اتاق و دیوارهایی سنگی. اتاق سمت چپ خراب شده. انگار چیز سنگینی سنگ‌ها را ترکانده و سقفش پایین آمده. اتاقی که توش می‌خوابد سنگ‌های نامنظمی دارد که بین او و کوه فاصله می‌اندازد. خانه پناهگاه پیشمرگه‌هایی بوده که حالا یا مُرده‌اند یا جایی توی کوه گم و گورند. با سقف تیرچوبی که از دو طرف بین کوه‌های قندیل محبوس مانده... به غیر از این خانه، چند خانهٔ متروک سنگی دیگر هم توی دشت سرپا مانده‌اند. پراکنده و دور از هم.*(اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۹)

مکانی که در این رمان نمایش داده می‌شود هیچ شباهتی به قصرهای داستان‌های گوتیک با آن سقف‌های بلند، دالان‌های تودرتو و زیرزمین‌های سرد، تاریک و ترسناکش ندارد. تنهایی، سرما و سکوت سه خصیصهٔ مهم این داستان در خانه‌های متروک واقع در دل کوهستان یخی است که با درکنارهم قرارگرفتن، طعم وهم و ترس را به خواننده می‌چشاند. بی‌شک حضور یک انسان تنها، در خانه‌ای با دیوارهای سنگی در حاشیهٔ کوهستان به دور از مردم، میان دشت سرد برفی که در کمی آنطرف‌تر آن خانه‌های متروک دیگری قرار دارند و محل اسکان موقت (چند ساعته) چریک‌های متواری بوده، تصویر ناخوشایند و دلهره‌انگیزی را خلق می‌کند. این ترس و وهم‌انگیزی توانسته جای

قصرها و مکان‌های مرموز در آن را پر کند، در نگهبان «برف و سرما، جایگزین قصرها و معماری‌های مخوف می‌شود. درواقع اسماعیلی می‌تواند وضعیت آب و هوایی را جایگزین معماری ساختمانی کند و همان ترس و وهم را بسازد. ماجرا در سرزمینی متروک و میان ویرانه‌ها رقم می‌خورد. جابه‌جا در این خرابه، خانه‌ها و چهاردیواری‌های از ریخت افتاده و خالی از سکنه دیده می‌شود. همچون هر اثر گوتیک، موجوداتی شبح‌گونه می‌آیند و می‌روند و مخاطب در فضایی وهم‌آلود غرق می‌شود» (آتش بیگ، ۱۳۹۲: بند بیستم)

معمولاً میان هر اثر و خاستگاه‌ها، باور و حتی روحیات و ویژگی‌های روانی خالق آن اثر، ارتباطی غیر قابل انکار وجود دارد. در این داستان،کوهستان محلی است برای به تصویر کشیدن ترس‌های پیمان اسماعیلی، نویسنده‌ای که بخشی از روزهای خاطره‌انگیز و تاثیرگذار حیاتش (دوران کوکی) را برای نجات از بمباران‌های جنگ تحمیلی در دامنه‌ها یا بر فراز کوه‌های زاگرس در کرمانشاه و ایلام سپری کرده است. شناخت گذشتهٔ پیمان اسماعیلی و تاثیر آن بر روح و روان این نویسنده، گامی مهم در چرایی استعمال طبیعت کوهستان در اثر ادبی وی به حساب می‌آید زیرا در دوران کودکی‌اش زمانی که کرمانشاه بمباران می‌شد، به دامنهٔ کوه‌های زاگرس پناه می‌برده‌اند و به همین خاطر خود کوه بود بخشی از ترس دوران کودکی نویسنده بوده است.

۲-۵-۵. زمان در رمان *صانع الظلام*

در رمان *صانع الظلام* موجود عجیب و غریب در شب حضور می‌یابد، موجودی که مخاطب تنها به مدد قوهٔ خیال می‌تواندآن را تصور کند. ساعت دوازده نیمه‌شب در منزل یوسف خلیل این موجود خارق‌العاده که قبلا در جسم پسرک ده ساله تجلّی یافته و یوسف، ضمن تحقیقاتش در عکس‌های خانوادگی منزل دکتر مجدی تصویر آن پسرک را دیده بود، اکنون پس از مرگ نیز با همان ظاهر و قیافه به شیوهٔ بسیار ترسناکی ظاهر می‌شود:

فحین أشارت عقارب الساعة إلی تمام منتصف اللّیل تلقّی یوسف زیارته الأولی... عقارب المنیة تتحرّک بإیقاع منتظم مقتربة من منتصف اللیل تماما، وبعض الهواء البارد یتسلّل من نافذة غرفة النوم المفتوحة لتتراقص ستائر الغرفة من دون أن یستمتع برقصها أحد... بعد قلیل إنها الثانیة عشرة إلا دقیقة واحدة،

والمشهد أمامنا يبدو طبيعياً لا يوحي بأي شيء، لكن.. وفي اللحظة التي أشارت فيها العقارب إلى تمام منتصف الليل حدثت عدّة أشياء في الوقت ذاته.. ففي لحظة واحدة انقطعت الكهرباء عن الشقة لتخمد أصواتها، وانغلق زجاج نافذة غرفة النوم لتتوقّف الستائر عن الرقص مرغمة، وغزت المكان برودة عجيبة شعر بها يوسف على الرغم من نومه، ففتح عينيه محاولاً تذكر مَن هو و أين هو، ليتصاعد ذلك الصوت البارد العابث من ركن الغرفة يقول: أنت تبحث عنّي... فالتفت يوسف إلى مصدر الصوت ليجد الظلام أمامه يتوهّج، قبل أن يتشكل فيه جسد طفل صغير في العاشرة، يقف ينظر إليه مباشرة بعينين قاسيتين.. الطفل ذاته الذي رآه يوسف في الصور، والذي رأى رأسه مغروساً في الجدار، لكنه كان يقف أمامه هذه المرَّة كامل الجسد متوهج العينين.. وكان يبتسم. (ابراهیم، ۲۰۱۸: ۱۰۳-۱۰۱)

در *صانع الظلام* اتفاقات هولناک غالبا در نیمه‌شب‌های مخوف رخ می‌دهد و تامر ابراهیم، تصویرهای جذاب و تاثیر گذاری را در این لحظات برای خواننده خلق کرده است.

۲-۵-٦. زمان در رمان *نگهبان*

ازآنجاکه دو نویسندهٔ مصری و ایرانی، برای اجرای صحنه‌ها و حوادث مخوف در دو رمان «*صانع الظلام*» و «*نگهبان*»، زمان شب را انتخاب کرده‌اند، می‌توان دیدگاه آن‌ها را از منظر دینی نیز مورد بررسی قرار داد زیرا در قرآن کریم نیز به این موضوع تأکید شده و شب را سفرهٔ شرّی می‌خواند که در آن امکان هجوم شرّ به آدمی بیشتر محتمل است: «وَ مِن شَرِّ غاسِقٍ إذا وَقَب» (فلق/۳). زمان شب با وجود تاریکی، بستر مناسبی را برای هجوم شرّ فراهم می‌کند. این شرّ می‌تواند در قالب موجودات غیر عادی مثل اجنه، ارواح و شبح و یا حتی موجود ناشناخته‌ای مانند الشیء ظاهر شود، و گاهی می‌تواند حضور موجودی ترسناک مانند حیوان وحشی باشد. تصور حضور کفتارهای وحشی شب‌ها در نزدیکی محل اقامت سیامک در کانکسی که در جنوب داشت، ترس خاصی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند: *سیامک چند قدم برداشت طرف کانال و به کفتارها فکر کرد. به این که چندتا می‌توانند باشند؟ چند جفت؟ چند چشم؟ چند گوش؟ به این که گاهی شب‌ها تا پشت فلز سرد و تیره‌ی کانکس می‌آیند، خرناس می‌کشند و از دماغ‌هاشان بخار بیرون می‌زنند. بعد جفت جفت دور کانکس می‌گردند و چشم‌هاشان برق می‌زند.* (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۶۹)

گاهی هم فاجعه‌ای شوم به نام قتل، شکل دیگری از شرّ است که در این دو رمان در زمان شب محقق می‌شود. مانند قتل دکتر لیلی به دست یوسف در صانع الظلام و یا قتل مرد جنوبی به دست سیامک در نگهبان، فاجعه‌ای که اسماعیلی وقوع آن را اینگونه شرح می‌دهد:

سیامک نیمه‌های شب از صدای باران بیدار شد. باران روی سقف کانکس می‌خورد و تق تق صدا می‌داد. از روی تخت بلند شد و چراغ‌ها را روشن کرد. بوی خاک پیچیده بود توی هوا. بوی خاکی که نم خورده باشد. دلشوره داشت... سیامک در کانکس را باز کرد و نفس عمیقی کشید. جایی دور توی تاریکی برای یک لحظه نور گذرایی دید که تند خاموش شد. چشم‌هاش را تنگ کرد شاید نور را دوباره ببیند ولی فقط تاریکی بود که با صدای تق تق باران و زوزه‌ی موتور برق درهم شده بود.. (همان: ۱۲۹)

این لحظات و تصاویری که اسماعیلی در دل شب در بیابان‌های میناب به تصویر می‌کشد درنهایت، منتهی به درگیری بین سیامک و شکیب و قتل ناخواستهٔ شکیب به دست سیامک می‌شود. در دو رمان *صانع الظلام* و *نگهبان*، شب زمان لحظات نگران‌کننده و مخوف است. زمانی که اتفاقاتی در آن رقم می‌خورد که سرنوشت قهرمان داستان را تحت تاثیر قرار می‌دهد سرنوشتی تلخ و دردناک، بنابراین این بخش از زمان در زندگی یوسف خلیل و سیامک نحوست و شومی بسیاری دارد.

۳. نتیجه‌گیری

شخصیّت‌هایی که در دو رمان گوتیکیِ صانع الظلام و نگهبان نقش اصلی و حضور مؤثری دارند، مانند سایر داستانهای گوتیک، شخصیّت‌هایی با ویژگی‌های غیرعادی و منفی هستند. این شخصیّت‌ها دارای ویژگی‌های روانی و ظاهریِ منفی و گاه متضادی هستند که خمیرمایهٔ ترسناک بودن و گوتیکی‌شدن آنها را تشکیل داده است. شخصیّت «ادریس» در رمان *نگهبان* و شخصیّت «الشیء» در *صانع الظلام*، گوتیکی‌ترین شخصیّت‌های این دو رمان می‌باشند. در دو رمان *صانع الظلام* و *نگهبان* تداخل ادبیات خیالی و رئالیسم وجود دارد؛ زیرا هنگام دیدن قتل و کشتارهایی که به دست این اشخاص انجام می‌شود، مشاهده‌گر

واقعیات هستیم و آن‌گاه که به ماهیّت «الشیء» و «ادریس» به عنوان دو موجود اهریمنی در رمان‌ها می‌نگریم، با موجوداتی خیالی و فانتزی مواجهه هستیم.

استفاده از ابزارهای نمادین جهت بیان وقایع در داستان «صانع الظلام» راهی به سوی بیان حقایق از مسیر نمادگرایی است، امّا داستان نگهبان با دیدگاهی واقع‌نگرانه و ساده، مقاصد و اهداف مورد نظر را بیان می‌کند. مضامینی مانند پیامدهای جنگ، بیکاری مرزنشینان غرب کشور و روی آوردن آنها به قاچاق، و سقوط انسانی و فقر مردم کپرنشین جنوب، در این اثر به شیوهٔ رئال مطرح شده است.

در داستان صانع الظلام ما شاهد صحنه‌پردازی داستان درمکان‌ها و فضاهای مرعوب و دهشت‌انگیزی در قصرهای پادشاهان هستیم. نویسندهٔ این اثر با تألیف داستانی برپایهٔ آثار گوتیک اروپایی به دنبال بیان حقایقی از تاریخ هول انگیز جوامع بشری است، که این هدف را با دوباره خوانی فجایای تاریخی در مکان‌هایی مانند قصر حاکمان اروپایی محقق نموده است. شرح وقایع خونینی که به دست ولاد سوم و الیزابت باتوری در قصرهای آن‌ها رخ داده، نمادی ازسایر فجایع هولناک رخ داده در طول تاریخ می‌باشند.

در داستان نگهبان نیز پیمان اسماعیلی بسان دیگر نویسندگان آثار ادبی، به دنبال بیان خاستگاه‌های ذهنی و ابراز ضمیر ناخودآگاه خود است. مکان‌هایی که صحنهٔ روایت حوادث داستان نگهبان هستند عبارتند از: کوهستان سرد و برفی، خانهٔ سنگی کوچ و مخوف در میان کوهستان و کانکسی که در گرمای سوزان جنوب محل سکونت سیامک است. این مکان‌ها همگی به نوعی بیانگر احساس ترس و تنهایی نویسنده است؛ احساسی که به گفتهٔ خود او نیز در دوران کودکی هنگامهٔ جنگ تحمیلی با تمام وجود آن را حس کرده است.

عنصر زمان سومین مؤلفه‌ی بررسی شده در این پژوهش است؛ در *صانع الظلام* و *نگهبان* جریان سیّال زمان و پویایی این جریان از عناصر مهم ایجاد استرس و ترس در مخاطب به حساب می‌آید. در هر دو داستان بیشتر اتفاقات ترسناک در زمان شب رخ می‌دهد، چراکه در میان اوقات شبانه روز شب بیشترین پتانسیل را جهت ایجاد خوف و

اضطراب داشته، نمایش ماجراها و حضور شرّ در این زمان جذابیّت و کشش بیشتری جهت افزایش خوف و ترس در داستان دارد.

یاداشت‌ها

۱. تامر ابراهیم: نویسندهٔ معاصر مصری (۱۹۸۰). از جمله آثار وی عبارتند از: *حکایات الموتی، دماء الأمیرة، حکایات القبو، قوس قزح، الذی عاد* و...

۲. پیمان اسماعیلی؛ نویسندهٔ معاصر ایرانی(۱۳۵۶).از جمله آثار وی عبارتند از «*برف و سمفونی ابری*»، «*جیب‌های بارانی‌ات را بگرد*»،«*همین امشب برگردیم*» و «*نگهبان*».

۳. هورس والپولHorace Walpole(۱۷۹۷ –۱۷۱۷)؛ نویسنده، رمان‌نویس و سیاستمدارانگلیسی که با نوشتن رمان قلعه اوترانتو شناخته شد.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- قرآن کریم

- آدامز، جیمزلوتر؛ ویلسون یتس. (۱۳۸۹).***گروتسک در هنر و ادبیّات***. ترجمهٔ آتوسا راستی. تهران: قطره.

- ابراهیم، تامر. (۲۰۱۸). ***صانع الظلام***. دار بلومزیری: مؤسسهٔ قطرللنشر، منتدیات قلعهٔ طرابلس أبوالنور. www.Tripolicastile.Com

- اسماعیلی، پیمان. (۱۳۹۶). ***نگهبان***. چاپ دوم.تهران: چشمه.

- باتینگ، فرد. (۱۳۸۹). ***گوتیک***.ترجمهٔ علیرضا پلاسید. تهران: افراز.

- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی***. تهران :افراز.

- پریستلی، جی.بی. (۱۳۷۲). ***سیری در ادبیات غرب***. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

- جاور، سعیده؛ علیزاده، ناصر (۱۳۹۷). «بررسی عناصر گروتسک در رمان خوف اثر شیوا ارسطویی (بر اساس نظریات میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر)». ***نشریهٔ زبان وادب فارسی دانشگاه تبریز***. سال ۷۱، شماره ۲۳۷.

- جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸)، **سیر رمانتیسم در اروپا**. تهران: نشر مرکز.

- حری، ابوالفضل.(۱۳۹۲). ***جستارهایی در باب نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی***. تهران:خانهٔ کتاب.
- حسینی، فرشته سادات؛ شریفی ولدانی، غلامحسین؛ طغیانی اسفرجانی، اسحاق (۱۳۹۷).«بررسی گروتسک و سیر و پیشینهٔ آن درایران». ***مجلهٔ تاریخ ادبیات***. دورهٔ یازدهم، شماره ۲.
- حییم، سلیمان. (۱۳۸۷). ***فرهنگ جامع فارسی انگلیسی***. تهران: فرهنگ معاصر.
- داد، سیما. (۱۳۷۱).***فرهنگ اصطلاحات ادبی***.تهران: مروارید.
- دوستدار، حکمت. (۱۳۷۲). «شعله‌فروزان داستان گوتیک». ***کلمهٔ دانشجو***. شماره ۴، صص ۲۹-۲۵.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***(جلد ۱۲). زیرنظرسیدجعفرشهیدی. تهران:دانشگاه تهران.
- علیزاده، ناصر؛ بناکار، نگین (۱۳۹۵).«بازتاب مکتب گوتیک در ترس و لرز غلامحسین ساعدی». ***یازدهمین گردهمایی بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی***. دانشگاه گیلان.
- فریدریش، ورنر؛ هنری ملون، دیوید. (۱۳۸۸). ***چشم‌انداز ادبیات تطبیقی غرب***. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: انتشارات سخن.
- گری، مارتین.(۱۳۸۲). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- مرزبان، پرویز. (۱۳۸۶). ***خلاصه تاریخ هنر***. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- معلوف. (۱۳۷۷). ***فرهنگ بزرگ جامع نوین ترجمه المنجد، جلد ۲***. چاپ دوم. تهران: اسلام.
- معین، محمد. (۱۳۶۴). ***فرهنگ فارسی***، جلد ۳. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.
- ملکی، فرشته؛ شوهانی، علیرضا؛ علی، گراوندی. (۱۳۹۸). «بررسی سبک‌شناسانهٔ رمان‌های گوتیک ایرانی با تکیه بر چهار اثر (بوفکور، شازده احتجاب، گوژ و نگهبان)».***فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*** (بهارادب). سال دوازدهم، شمارهٔچهارم. شماره پیاپی ۴۶، صص ۱۳۴-۱۱۷.
- میرصادقی،جمال. (۱۳۷۶)***عناصرداستان***.چاپ سوم.تهران :سخن.
- میرصادقی،جمال؛ میرصادقی، میمنت.(۱۳۸۸).***واژه نامهٔ هنر داستان‌نویسی***. تهران:کتاب مهناز.

- نصر اصفهانی، محمد رضا؛ خدا دادی، فضل الله. (۱۳۹۲). «گوتیک در ادبیات داستانی». ***دوفصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***. دوره ۱، شماره ۱ (پیاپی ۱)، صص ۱۹۱-۱۶۱.
- نجفی، عباس؛داکانی، پرویز؛ بی نیاز، فتح الله. (۱۳۸۷). «آشنایی با مکاتب ادبی جهان: رمانتیسم». ***کتاب ماه ادبیات***. سال دوم. شماره ۲۰، صص ۹۲-۹۰.
- هری، کلی. (۱۳۸۴). «داستان‌های گوتیک بریتانیایی ۱۸۸۵ تا ۱۹۳۰». ترجمه علیرضا طاهری عراقی. ***نشریه فارابی***. شماره ۵۵. صص ۴۴-۳۱.
- هوری پیله رود، سمیرا؛ کوپا، فاطمه؛ گرجی، مصطفی. (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل رمان نگهبان از منظر اسطوره و گوتیک». ***دوفصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی***. سال سوم، شمارهٔ سوم، صص ۷۶- ۵۳.

ب. منابع انگلیسی

- Mikics, David. (2007). ***A New Handbook of Literary Terms***, Yale University.

ج. منابع مجازی

-آتش بیک، داوود (۱۳۹۲). «***ژانر و مسئلهٔ فراروی ادبی؛نگاهی به رمان «نگهبان» نوشته‌ی پیمان اسماعیلی***». adabiatema.com/index.php/2013

Shahid Bahonar
University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006